

ГЛАВА

ГЛАВА

Две еврейки

Конрад
Витц

1400/10 – 1445/46

Франческо
Айец

1791 - 1882



Ну что, если не считать профессии, может объединять этих двух типов, которых разделяет триста лет? А хотя бы то, что швейцарец Витц¹ жил в эпоху, когда родилась легенда Вильгельма Телля, швейцарского символа революционера, а итальянец Айец – в эпоху, когда родилась легенда Гарибальди, ставшего итальянским символом революции (Гарибальди и Айец умерли в один год). Но прежде всего, Витца и Айеца объединяют две еврейки, как следует из предложенного мною названия, то есть – многое, ведь одна еврейка – это уже много, а две еврейки в борще краткого эссе – это чертовски много. Быть может, я тронулся, когда пишу эти строки, и забрасывая в один мешок, художников двух столь разных эпох, но если бы я не тронулся, то вообще ничего бы не писал. Никогда и ничего, если не считать налоговых деклараций. Для того, чтобы писать таланта не нужно (об этом знает всякий «Доброжелатель»), но чтобы создавать литературу, помимо доли таланта необходимо иметь еще и собственного тронутого стражи. Ну и, наверное, немного жестокости... Раз уж я пустился в эти рассуждения, наверняка странные для Читателей, возможно, следует объяснить, какой садизм я имею в виду. Во время объяснений я воспользуюсь «третим лицом» вместо «первого»; подобная форма обращения позволит мне легче протолкнуть проблему сквозь свое сухое горло:

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



Конрад Витц «Чудесный улов на Генисаретском озере»,

(1444, дерево, темпера; 132x154

Музей искусства и истории, Женева, Швейцария)

¹ Конрад де Ротвайль, называемый Конрадом Витцем – примечание автора.

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

Витц, сам сын художника, хотя и швейцарец, но входит в круг готико-ренессансного немецкого искусства. Он, Мозер, Мюльтшер, Лохнер и несколько других – это раннее поколение немецких реалистов (первой половины XV века). Это поколение создало в немецкой живописи реалистическое пространство и глубину картины, стремясь к индивидуализации персонажей. Персонажи Витца, практически всегда изолированные пространственно, излучающие конденсированную или, скорее, лапидарную силу, особой индивидуальностью не обладают, но симптомы стремления к ней уже видны. Композиции и цвета, основанные на сильных контрастах, тоже достаточно архаичны по отношению к ренессансным требованиям. Это реализм монументальный, в котором звучат бургундские мотивы, отголоски творчества Мастера из Флемале (Кампена) и Мастера Благовещения из Экса², но, похоже, здесь можно различить и влияния Джотто с Мазаччо – реализм несколько толстокожий по сравнению с тонким натурализмом ван Эйка и очень «мужской», если сравнить его с изысканными забавами Интернациональной готики. Тем не менее, это реализм, *ergo* натурализм.

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



Конрад Витц «Чудесный улов на Генисаретском озере», фрагмент

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

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

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

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

Революционным в этом произведении, которое угловатостью фигур наводит на мысли о влиянии Кампена, а очарованием пейзажа – на влияние ван Эйка, было и кое-что еще. Способ изображения воды, ее текучести, глубины, изменчивости и нюансов. Световые блики, волны, просвечивающее у берега дно – этого до сих пор в живописи не было. Этим будут играться (с различными результатами) голландцы XVII века и художники следующих столетий, но первым был Витц. Если прибавить еще и пластичность фигур, то «Чудесный улов на Генисаретском озере» оказывается не только определяющим и уникальным³ произведением Витца, но и одним из тех штандартов, под которыми европейская живопись вступает в новую эпоху. Я от всей души уважаю эту картину, могу встать перед ней по стойке «смирно». Но не могу встать перед ней на колени, поскольку на колени становлюсь только перед тем, что люблю. Моей же любимой картиной швейцарца навсегда останется фигура еврейки, написанная в Базеле.

Точно так же и с Айецием. Этого венецианца, юношескому творчеству которого покровительствовал гений неоклассического ваяния, Канова, сегодня любят только итальянцы. В Польше он совершенно незнаком. Кем был Франческо Айец? В свое время это был весьма ценимый портретист, его хвалили за исторические и мифологические сцены, а так же за изящное моделирование женских фигур. Живопись Айеца, в своей ранней фазе – неоклассическая, принадлежит Романтизму, но связана (сильно) и с Бидермейером⁴, равно как и (очень сильно) с Академизмом⁵. В ней заметны различные влияния – что-то от

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

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

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

«назарейцев» (то есть, от Овербека), что-то – от Гро, Давида, Делароша, чуточку – от Делакруа, очень много – от Энгра. Его главное произведение – «**Поцелуй**», который до слез трогал легионы наших прапрабабушек, прабабушек и бабушек, равно как и прапрадедушек, прадедушек и дедушек, и историки искусств потратили не одну бутылку чернил, восхищаясь этой сценой. Сегодня знатоки восхищаются только лишь дисциплинированной экономностью классической композиции и фактурой синего платья девушки, напоминающей фактуру знаменитого тициановского (или джорджоневского?) портрета мужчины (предположительно, Ариосто⁶) из лондонской Национальной галереи. Лично я этому штандарту предпочитаю еврейку, которую итальянец написал без эффектного платья и без взволнованного мужчины.

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



Франческо Айец «**Поцелуй**»
(1859, холст, масло; 110x88
Пинакотека Брера, Милан, Италия)

⁶ Лудовико Ариосто (1474-1533), знаменитый итальянский поэт и драматург эпохи Возрождения.

⁷ В моем переводе: «Один черт».



Конрад Витц «Синагога»,

ок. 1435, дерево, темпера, 86x81

Художественный музей, Базель, Швейцария

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

В соответствии с западной символикой, желтый – это проклятый цвет. Желтыми лентами, фартуками, знаками клеймились продажные женщины, жены палачей, не состоящие в браке матери, жены и женщины нищих, изменников, еретиков и евреев. Так что одеяние еврейки Витца имеет надлежащий цвет как символ. То же самое можно сказать и о сломанном древке, которое держит еврейка. Сломанный скипетр Синагоги символизировал упадок, поражение иудейской религии (с таким скипетром Синагогу представляли и на распятиях, где «Экклесия» всегда находится по правую сторону от Христа, а Синагога – по левую, как и в данном случае, ибо в христианской иконографии-иконологии левая сторона символизировала зло⁹).

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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



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

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

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



Франческо Айец «Руфь»

1835, холст, масло, 139x101
Национальная пинакотека, Болонья, Италия

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

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

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

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

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

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



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

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

Гениальный еврейский писатель, Исаак Башевис-Зингер¹¹, поехал туда, чтобы самому посмотреть, как это выглядит, встретил здесь свою давнюю любовь и вложил в ее уста несколько отважных слов: «*Еще ранее до меня дошло, что у евреев нет какого-либо будущего в диаспоре. Не только Гитлер, но и весь мир готов был разорвать нас на куски. Ты был прав, когда писал, что у современных евреев имеется склонность к самоубийству. Современный еврей не может жить без антисемитизма. Если где-нибудь антисемитизма не существует, он его создаст (...) Кот ловит мышь. Пчела делает мед. Сталин жаждет власти. Современные евреи тоже жаждут власти – не столь явно, более скрыто. В этом смысле они похожи на женщины (...) Еврей желает искоренить национализм в других, но гордится принадлежностью к избранному народу. А какой же народ может жить среди чужих? Я хотела поселиться здесь со своими названными братьями и сестрами...*»

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

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

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

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

¹² «Не может бросить своей отчизны, не сможет жить на чужбине».



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

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

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

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

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



Франческо Айец «Руфь», реплика
(1835, холст, масло; 123x99)

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

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

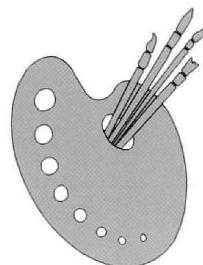
Красивая еврейская девица с букетом колосьев – разве не могла бы она служить в качестве плакатного «символа» восстановления Израиля после 1948 года? Воскрешение этой отчизны – это не было только лишь восстановление Тель-Авива или Хеврона (города Авраама, Исаака и Иакова) и даже не возведение новых городов,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

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

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

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

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



ГЛАВА

ГЛАВА

Баллада о даме минувших времен

Петрус Кристус

? – 1472/73



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

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



Петрус Кристус «Святой Элигий в мастерской»

(1449, дерево, масло и темпера; 98x85

Музей Метрополитен, Нью-Йорк, США)

Коллекция Роберта Лемана

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

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

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

² Вне конкуренции (франц.) – примечание автора.



Петрус Кристус «Портрет молодой женщины»

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

Берлинская картинная галерея, Германия

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

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

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

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

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

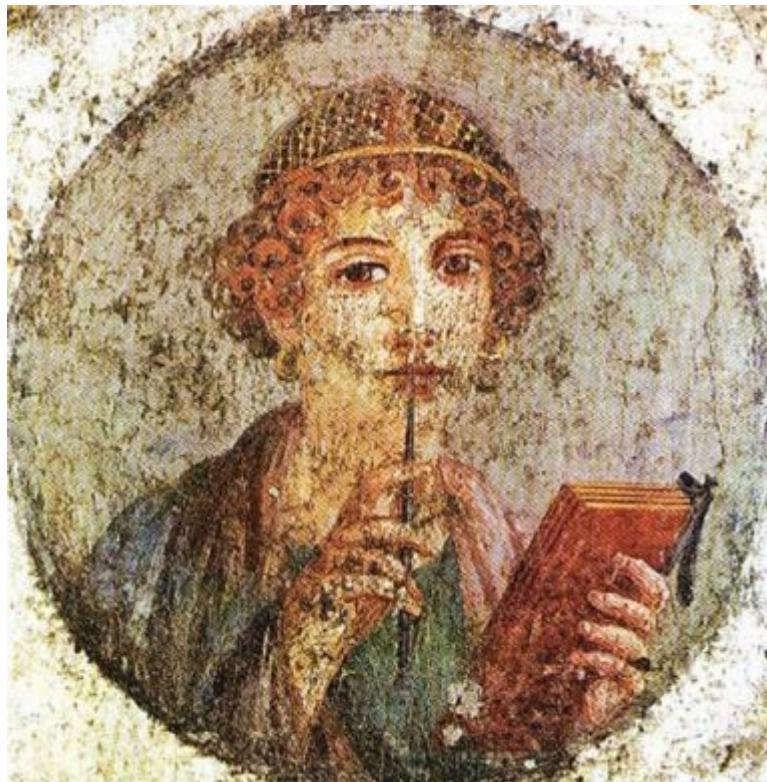


любимую жену Карла Смелого³, которая умерла в 1464 году от чахотки. Предположения эти никак доказать не удается, и портрет до сих пор хранит свою тайну.

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

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

Взгляд женщины



Аноним из Помпеи «Молодая женщина» или «Поэтесса»

(I в., настенная живопись

Музей археологии, Неаполь, Италия)

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

Взгляд женщины



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



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



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



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

Взгляд женщины



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

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



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

Королевская галерея Маурицхейс, Гаага,
Голландия)



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

Музей Виктории и Альберта, Лондон,
Великобритания)



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

Национальная галерея Каподимонте, Неаполь,
Италия)

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

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

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

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

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

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

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

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

⁴ Знамение времени (лат.)

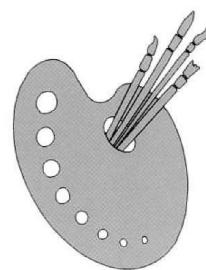
притворного приличия, сколько дамской хитрости и сладострастного голода, который маскирует *"savoir-vivre"*⁵ лиц голубой крови.

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

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

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

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



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

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

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

Ł

ГЛАВА

9

ГЛАВА

Сыр с перспективой

Паоло Учелло

1396/97 – 1475



Он был безумной Птицей¹.

Быть помешанным не из-за женщины, азарта, не по причине коллекционирования, путешествий, не из-за сражений с Богом или ради Бога и т.д. – а только из-за геометрии схождений! Чудесное хобби. Две линии, которые желают пересечься у краев Космоса, словно вожжи в руках Предвечного. Из всех людей, мучимых манией по имени «перспективы» – Паоло ди Доно, по прозвищу Учелло, был самым помешанным. Он был королем маньяков от перспективы.

Средневековые (за исключением Джотто) вовсе не стремились к перспективе, поскольку не тосковало по иллюзии – величина и взаимозависимость форм обуславливались их важностью, символической и культовой функцией; формы были неким видом знаков, но

не тел, иллюзорно существующих в пространстве. Перспективой занялся Ренессанс, который создал её доктрину, философию, область исследований, требующую кропотливого изучения, а также сделал темой лекций (даже великий «предимпрессионист» Тёрнер двадцать шесть лет преподавал перспективу в Королевской Академии). Вскоре весь западный мир поверил итальянцам, что конструкция перспективы, обусловленная законами геометрической оптики – это единственно правильный метод изображения, что без нее пространство картины является ошибочным или ложным (Дюрер: «Геометрия является основой для всяческой живописи»). В течение нескольких последующих веков эта уверенность настолько сильно вросла в человеческое сознание, что когда на пороге XX столетия живопись начинает выламываться из геометрической перспективы, это станет одной из причин непонимания и отрицания нового искусства как публикой, так и критикой.



Карло Кривелли «Благовещение со св. Эмидио»
(1486, перенесено с дерева на холст, масло и темпера;
207x146,5

Национальная галерея, Лондон, Великобритания)

¹ Прозвище "Uccello" (Птица), которое стало фамилией, Паоло получил потому, что замечательно рисовал птиц, а не потому, что (как утверждал Вазари) дома у него были чучела птиц – примечание автора.

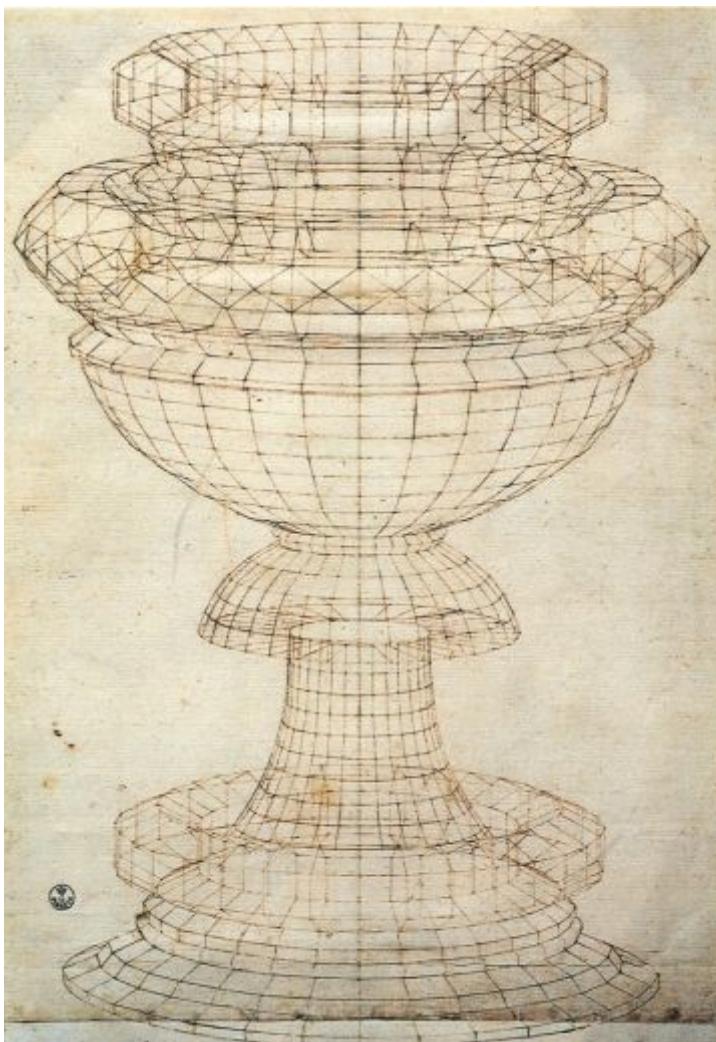
Иногда в русскоязычных изданиях встречается написание «Учелло». Переводчик использует версию, к примеру, П. Муратова. Фонетически следовало бы произносить: «Утчелло».

Хотя проблемы перспективы изучались уже в древности, а в Средневековье по этой теме существовала целая литература, только лишь Брунеллески возвел геометрический фундамент того, что мы называем перспективой (в этом ему помог математик Тосканелли). Благодаря Брунеллески, Мазаччо смог исполнить первое живописное изображение (фреска «Троица»², 1427), не погрешив против геометрических законов. У перспективы «Святой Троицы» имелась одна расположенная в центре точка схождения. Эта точка будет сходить с центральной вертикальной оси, путешествуя по плоскости картины или даже выходя за ее рамки (в качестве классического примера итальянской перспективы с одной точкой схождения линий, перпендикулярных плоскости изображения, представляют произведение «демонстрации» Карло Кривелли, настолько перегруженное мелкими деталями, что даже фламандцам сделалось бы плохо).

Замена более ранних, примитивных, нескольких точек схождения (для различных зон или тематических блоков сцены) одной, для всего живописного произведения, было делом прогрессивным, но итальянцы быстро поняли, что, даже применяя научные методы, невозможно избежать нескольких точек схождения, ибо, если рисовать здание со стороны угла (так называемая «косая перспектива»), нужны две точки схождения, для левой стены и для правой. Затем они взялись за сложную проблему определения масштабов объектов второго, третьего и еще более дальних планов (это была проблема степени уменьшения или, рассматривая вопрос с геометрической точки зрения – проблема отступов между линиями, параллельными плоскости картины) и, наконец, за самую сложную проблему –

проблему перспективного построения сложных или же некубических элементов (овальных или яйцекоробчатых). Нидерландскую, «опытную перспективу» они отбрасывали, желая, чтобы их перспектива была полностью научно обоснованной, ergo, чтобы она функционировала как «законная конструкция» (*"construzione legittima"*).

Эта вот *"construzione legittima"*, которую называли еще *"perspectiva artificialis"* (в отличии от евклидовой *"perspectiva naturalis"*³), довольно долго представляла собой очень закрытую науку, распространяющуюся только в кругу adeptов (Дюрер осуществил путешествие в Италию в основном затем, чтобы обучиться «тайном искусству перспективы»). Все эти чертовски сложные геометрические познания относительно «законной конструкции», даже изложенные самым кратким образом, были бы непереваримы для моего Читателя, так что я не стану морочить Вам голову. Впрочем, она была слишком



Паоло Учелло «Перспективный эскиз вазы»
(1430/40, рисунок пером на пергаменте; 29x24,5
Галерея Уффици, Флоренция, Италия)

² См. стр. 69 – примечание автора.

³ Перспектива искусственная – перспектива естественная (лат.)

сложной и для большинства художников Возрождения. Пьero делла Франческа в 1470-90 гг. посвятил ей трактат, *"De perspectiva pingendi"*, но издали его только в А.Д. 1899! На практике всеми этими нюансами не пользовались, а применяли упрощенную систему, изложенную Альберти на страницах первой части его **«Трактата о живописи»**, которую называли еще **«Трактатом о геометрии и перспективе»** (1435).

Относительно перспективы, как об итальянской мании XV века Гаэтано Миланези писал в комментариях к книге Вазари: *«Настолько велика была мода на это умение, что итальянские художники были охвачены безумием по отношению к перспективе; она стала предметом восхищений и буквально слепого поклонения»* (1885). В XX веке она стала предметом многолетнего спора между историками и теоретиками искусства. Спор этот так до конца и не был решен.

Первым, кто усомнился в ценности планиметрической перспективы Возрождения для достоверного воспроизведения пространства в живописи, был немец Гвидо Хаук (1879). Но только полвека спустя, когда Панофский, исходя из тезисов Хаука, подверг систему Брунеллески и компании смертельной критике (1924-27), его мнение получило распространение и стало широко известным. Панофский не был одинок. Его поддержали, дополняя атаку кучей новых аргументов, Уайт, Франкастель, Керн, Аржан, Штутцер, Зульбергер, Никко-Фазола, Бризио, Малле и другие, благодаря чему началась долгосрочная мода на дезавуирование геометрической (или же линейной) перспективы Ренессанса.

Что же критики имели в виду? То, что монокулярное (посредством одного глаза) видение пространства является ущербным по сравнению бинокулярным (с помощью двух глаз) восприятием, но последнее частично деформирует реальность (например, некоторые прямые линии кажутся нам искривленными и наоборот)⁴. К тому же, необходимо учитывать, что глазные яблоки человека и сам он постоянно находятся в движении, и пространство воспринимают с разных точек и уровней, ведь мы можем стоять на вершине башни и у ее основания (следовательно, существуют различные виды перспективы: *«косая»*, *«боковая»*, *«жабья»*, *«птичья»* и т.д.). Далее, речь шла о том, что зрительное восприятие у человека происходит не только при помощи глаз, но и психики, что приводит к очередным деформациям (например, находящиеся от нас далеко предметы кажутся нам большими или меньшими, чем они есть в действительности). И, наконец, вопрос в том, что Брунеллески со сторонниками проектировали свою систему перспективы на плоскость, в то время как, сетчатка глаз обладает сферической (шарообразной) поверхностью – следовательно, она иначе, чем плоскость, отображает видимое ею пространство. В этом месте призвали в свидетели Древность, утверждая, что якобы античные живописцы умышленно не применяли центральной перспективы (так называемой *«средней проекции»*, с одной точкой схождения линий, перпендикулярных плоскости изображения), предпочитая применять *«осевую перспективу»* (так называемый *«рыбий хребет»*, с несколькими точками схождения на одной вертикальной оси), то есть, они вместо прямолинейной перспективы, применяли сферическую (криволинейную) модель, поскольку это соответствовало учению Евклида, который свою систему перспективы проектировал не на плоскость, а на сферу. Вывод: сетчатка глаза тоже шарообразная, так что способ Евклида был ближе к субъективным зрительным впечатлениям, чем планиметрическая конструкция итальянцев. Да что там! Даже в североевропейской живописи XV века (у француза Жана Фуке и у швейцарца Конрада Витца) нашли примеры применения *«сферической перспективы»*.

Резюмируя: Панофский, Уайт и компания сочли перспективу, альтернативную системе Брунеллески (*«сферическую»* или *«натуральную»*, *«синтетическую»*, *«криволинейную»*, *«субъективную»*, *«оптико-философскую»* и т.д.) намного более приемлемой; даже если и не совсем верной, но более осмысленной, чем *"construzione*

⁴ Творцы Парфенона (448-432 до н.э.), Калликрат и Иктин, сознательно изогнули балки и карнизы храма, а также нагнули колонны, чтобы этой, действительной деформацией исправить оптические деформации, вызванные особенностями человеческого зрения. Благодаря этому, балки и карнизы Парфенона кажутся строго прямыми, а колонны – вертикальными – примечание автора.

"legittima" итальянцев. Последнюю они посчитали символической договоренностью или геометрической игрой исключительно прямыми линиями, которая бесправно в течение веков выдавала себя за безошибочную модель.

Контратака началась с небольшой книжечки Д. Джиозеффи **"Perspectiva artificialis"** (1957). Итальянец призвал на помощь итальянца Леонардо, который (как первый известный нам теоретик) анализировал проблемы «сферического вида». У Леонардо имелось осознание того, что подобный «зрительный образ» не идентичен с геометрической проекцией, и он доказывал, что – даже несмотря на движение глаза – различия между картиной и изображаемым видом ничтожны, они не имеют практического значения для текущего восприятия. Джиозеффи, очень подробно рассматривая эту диагностику, оспорил, а отчасти, даже высмеял множество тезисов сторонников «сферичности» и «мультиперспективности», вместе с их античной «осевой перспективой» и «криволинейной перспективой» Фуке или Витца (он доказал, что отклонения от прямой линии на их произведениях были вызваны распространенной в североевропейском Средневековье практикой использования выпуклых зеркал при рисовании). Джиозеффи решительно защищал коллинеарную перспективу Брунеллески. До него аналогичное мнение (противоречившее тезисам Панофского, Франкастеля или Уайта) высказывались с минимальными результатами (Бейен, Фриденвальд, Арнхейм), но выводы итальянца вызвали истинную бурю. Когда его точку зрения поддержали Пирьен, Превитали и, в особенности, Эрнст Гомбрич⁵, чаши весов начали склоняться в сторону противников сферичности, а многим исследователям и искусствоведам стало стыдно за то, что они как бараны шли за «революционными» тезисами Панофского, Франкастеля или Уайта, слабость которых была безжалостно обнажена.

Этот спор продолжается до сих пор, но смысла в нем становится все меньше и меньше. «Реальное пространство» отличается от «зрительного пространства» (что уже в период между Мировыми войнами тщательно проанализировал поляк Казимир Бартель), так что лучшая коллинеарная или сферическая перспектива не способна безошибочно спроектировать реальность на поверхность живописного произведения. Гомбрич совершенно правильно отметил, что, хотя отсутствие безошибочности и субъективизм являются атрибутами всякой системы, но при малых размерах, которыми оперируют художники на своих произведениях, это не имеет особого значения. В живописи учитывается сила

воздействия произведения на зрителей, а не абсолютное соответствие действительности или законам геометрии. Принципиальное мнение Гомбрича по упомянутому спору звучит так: «*Не существует системы, которая бы годилась для представления мира «таким, каким он выглядит», но, благодаря ортодоксальной перспективе, у нас, по крайней мере, имеется допустимая*



Паоло Учелло
 «Битва при Сан-Романо», фрагмент
 (1456, дерево, темпера
 Национальная галерея, Лондон,
 Великобритания)

⁵ Фундаментальная работа Гомбрича конца 50-х годов под названием **"Art and Illusion"** («Искусство и Иллюзия») является сейчас классической, обязательной при рассмотрении всех вопросов реалистичности искусства – примечание автора.

возможность реалистичного изображения и понятная система отношений» (1960).

Сомнения относительно «ортодоксальной перспективы» (перспективы Брунеллески) мучили и некоторых ренессансных творцов. Они искали другие решения проблемы. Леонардо – теоретически, Учелло – практически, на собственных картинах. Он экспериментировал с самыми разными моделями, используя и «центральную», и «косую» перспективу, и несколько точек схождения, и античный «рыбий хребет», и стереоскопию в соответствии с указаниями Птолемея; он жадно поглощал все то, что писали ранее о геометрии, перспективе и оптике (в том числе, и трактат XIII века поляка Вителона⁶); бессонные ночи он проводил, сражаясь с нюансами перспективы, когда же жена звала его спать, защищался, крича в ответ: *"O, che dolce cosa è questa prospettiva!"* («*O, какая приятная вещь эта перспектива!*»). Словно алхимик-безумец, который в стенах собственной мастерской маниакально ищет способ трансмутации неблагородных металлов в золото, Учелло искал законы трансмутации любой формы в идеальный геометрический чертеж. И переживал оргазм, когда ему это удавалось, как удалялся ему великолепный перспективный чертеж вазы. В нем он решил (превосходно!) ужасно сложную проблему представления плоскостей хрусталия, не лежащих параллельно или перпендикулярно плоскости картины, а наклоненных под различными углами (компьютерная проверка показала, что он не сделал ни единой ошибки). Знаменитый убитый рыцарь на лондонской «Битве при Сан-Романо» (здесь Паоло совершил явную ошибку, показав в «жабьей» перспективе слишком маленькие стопы на переднем плане); или же тела лошадей на флорентийской «Битве при Сан-Романо»; или снова примеры жонглирования шарообразными телами вращения (цилиндры, конусы, эллиптические чаши etc.). Паоло Учелло привлекали лишь формы, которые трудно было отобразить в перспективных сокращениях.

Он потратил на это целую жизнь, работая «без отдохновения» (Вазари). Он мог бы сказать то же самое, что сказал Ван Гог: *«Занятия жизнью стоят меньше, чем занятия искусством (...) Moi картины стоят мне слишком много, я плачу за них кровью и мозгами (...) Требования живописи – словно разорительные любовницы»*. Учелло платил за все это чем-то большим, чем кровь, ибо ценой у него была добрая слава художника. Уже Вазари подчеркивает – то, что Учелло принимал за собственную силу, было его увечьем: *«Паоло Учелло был бы самым привлекательным и самым своеобразным талантом из всех, ко-*

Паоло Учелло
 «Битва при Сан-Романо», фрагмент
 (1456, дерево, темпера
 Галерея Уффици, Флоренция,
 Италия)



⁶ Родившийся в Силезии Вителон (1230-1280) всегда и повсюду заявлял, что он поляк, и называл Польшу своей родиной. Именно он ввел в современные языки термин «перспектива» (от латинского слова *"perspicere"*, – видеть четко, выразительно). В древней Греции аналогичное слово было термином из сферы оптики, науки о распространении света. Трактат Вителона (1270-73) в значительной мере основан на греческих и арабских источниках и, в основном, также касался оптики. В печатном виде он был издан лишь в 1535 году в Нюрнберге, так что если Учелло и вправду читал Вителона, он должен был пользоваться каким-то манускриптом (оригиналом или копией) – примечание автора.



Паоло Учелло «Битва при Сан-Романо. Атака Никколо да Толентино»

(1456, дерево, темпера; 182x320

Национальная галерея, Лондон, Великобритания)

торых насчитывает искусство от Джотто и до наших дней, если бы он над фигурами и животными потрудился столько же, сколько он положил трудов и потратил времени на веци, связанные с перспективой, которые сами по себе и хитроумны, и прекрасны, однако всякий, кто занимается ими, не зная меры, тот тратит время, изнуряет свою природу, а талант свой загромождает трудностями и очень часто из плодоносного и легкого превращает его в бесплодный и трудный и приобретает... манеру сухую и изобилующую контурами... Таким и был Паоло Учелло, который будучи одарен от природы умом софистическим и тонким, не находил иного удовольствия, как только исследовать какие-нибудь трудные и неразрешимые перспективные задачи, которые... настолько вредили его фигурам, что он, старея, делал их все хуже и хуже».

Кроме того, впал он еще и в бедность, и в одиночество, что Вазари постоянно отмечает (неоднократно на паре страниц текста): «...он обрек себя на одиночество и одичание, оставаясь дома недели и месяцы, ни с кем не видясь и никому не показываясь (...) тратя же свое время в мудрствованиях подобного рода, он при жизни оказался более бедным, чем знаменитым». Какое одиночество? – спросит кто-нибудь – ведь у него же была жена!.. А какое это имеет отношение к делу – отвечу я. Ну да, у него была жена и семья, которой в наследство он оставил несколько сундуков, заполненных эскизами с исследованиями перспективы. Имелась жена и у того древнего типа, на могиле которого (неподалеку от Триполи) мы видим надпись: «Её здесь не было». Имелась жена и у знаменитого президента ЮАР Нельсона Манделы, который много лет провел в одиночной тюремной камере, а потом, во время бракоразводного процесса, сказал: «Никогда я не был столь одинок, чем тогда, когда должен был жить с этой женщиной». У миллионов одиночек имеются жены. Поэтому – если вспоминать Учелло – речь идет об одиночестве (отшельничестве), а не об одинокой жизни.

Эти два понятия до сих пор путают. Все те, кто является жертвами этой болезни номер один в нынешней, гораздо более, по сравнению с прошлыми временами, перенаселенной эпохе, стали добычей не одиночества или отшельничества, а одинокой жизни! Одиночество является результатом выбора. Чаще всего его совершают творцы, хотя у женатых творцов бывают сложности, когда речь идет о сохранении сложного равновесия между потребностью в одиночестве и желанием делить ложе и стол с данной ему в браке самкой. Только это ничего не меняет – «одиночество» и «жизнь в одиночестве» очень легко различить. Живущего в одиночестве человека поглощает темнота. А вот одинокий человек



Паоло Учелло «Охота»
(~1460, дерево, темпера; 73x177
Музей Ашмола, Оксфорд, Великобритания)

окружен светом. В случае Учелло, это был свет перспективы. Только он был слишком сильным и ослепил его, искалечив талант живописца. Желая использовать другую метафору, можно было бы сказать, что Учелло подавился сыром перспективы:

Когда он писал цикл фресок со святыми для флорентийского монастыря Сан-Миньято, аббат кормил его исключительно сыром. В конце концов, Учелло взбунтовался, и не говоря ни слова, бросил работу и спрятался, так что аббат, как ни старался, не мог его найти. Когда же, наконец, мастера нашли два монаха, он крикнул им: *«Ваш аббат набивал меня только сыром, и теперь я весь заклеен сыром, любой столяр мог бы взять меня в свою мастерскую вместо клея!»*

Весь свой талант, ergo, все свое творчество, он невыносимо «заклеил» различными перспективными комбинациями. В связи с этим, для историков искусства Учелло сделался проблемой под названием: безумный геометр или художник?

Здесь проявляется злая ирония судьбы, покровительницей которой была богиня Немезида. Ведь при подобной страсти в изучении секретов *«costruzione legittima»* и с такими замечательными «лабораторными» эффектами (пример, знаменитый эскиз вазона) следовало бы ожидать, что его лучшие картины будут обладать – по причине прекрасного владения перспективой – волшебной пространственной глубиной. Тогда как, к примеру, знаменитые битвы Учелло разворачиваются на сцене не только искусственной, «напольной», лишенной воздуха, но и совершенно мелкой, а глубину ей должны были бы придавать «перспективные» тела животных и людей, уложенные «вглубь», а также лежащие на земле обломки копий, что истинную глубину никак дать не могут.

Частенько подвергаемый критике, Учелло все время мечтал о том, что мир признает его гениальность. Когда ему заказали фреску над входом в церковь Св. Фомы, *«он вложил в эту работу все присущее ему усердие, говоря, что хочет показать в ней все, что может и что знает»* (Вазари). Повергнуть всех на колени должно было законченное произведение, поэтому он приказал сбить из досок щит и никому не позволял следить за ходом работы. Наконец, закончив, раскрыл и услышал от своего приятеля Донателло: *«Эх, Паоло, теперь как раз время было бы это закрыть, а ты – раскрываешь!»* Эта неудача привела к тому, что *«Учелло, чувствуя себя посрамленным, больше уже не решался выходить на люди и заперся у себя дома»* (Вазари).

Для Учелло мир был геометрической мозаикой в пространстве (ведь он был еще и скульптором, витражистом и автором мозаик), благодаря чему, художник совершил «перспективное» самоубийство, ибо слово «перспектива» мы понимаем как геометрия перспективы. Но слово «перспективный» имеет и другое значение – «обращенный в будущее». И в этом смысле перспективности Учелло одержал замечательную победу. Вот вам очередной парадокс искусства этого художника.



Паоло Учелло «Осквернение гостии», фрагмент
(1465/69, дерево, темпера)

Национальная галерея Марке, Палаццо Дукале, Урбино, Италия)

Часть историков считает Паоло Учелло предшественником современного (XX века) искусства – сюрреализма (не без причины в капитальном труде Давида Сильвестра «Магритт» находится репродукция «Охоты» Учелло) и, в особенности, кубизма, поскольку он «кубизировал» все тела («кубизировал» в кавычках, ведь имеются в виду не только прямоугольные формы). В его рисунках так много стереометрических «кубов», что они вызывают впечатление галлюциногенных проекций человека, зараженного «кубической» навязчивой идеей. Геометрически-структурные страсти были уделом многих художников Кватроченто, но соперничали они между собой, чаще всего, с помощью графики; среди знаменитых художников только Учелло довел своим творчеством это направление до крайности, что ближе, скорее, нашим временам, чем временам Возрождения. Когда пишут, что его «кубические» игры (жонглирование «кубами» в пространстве) напоминают «опыты ранней фазы Кубизма, которую называют сезанновской», это преувеличение, но не слишком большое. Свою роль здесь играет и проблема цвета.

Цвета Учелло искусственны, они странные и неестественные. Лошади, к примеру, все синие или зеленые, а города – красные. Критик того времени, Джорджо Вазари, клеймил это как «ошибку, он не уделял необходимого внимания цвету». Критик XX века, Герберт Рид, объясняет это как сознательное «использование цвета с мыслью о декоративном эффекте, вопреки требованиям реализма». Цвет для Учелло был всего лишь аккомпанементом безумной забавы в лихих перспективных эффектах и «кубировании» людей и животных, творивших из них марионеток, причем, аккомпанемент обладал исключительно фантастическими, ничем не ограниченными, чуть ли не сюрреалистическими чертами. Разве конь не имеет права быть розовым, голубым или зеленым? Этруски тоже рисовали синих коней, так почему же нельзя ему? Учелло – это рисующий мальчик, рядом с которым я однажды остановился в детском саду. Неожиданно тот поднял голову и спросил:

- А синие собаки бывают?
- Не бывают, – словно кретин ответил я.
- Но когда я нарисую, так будет! – заявил он с логикой, на которую я никак не мог возразить.



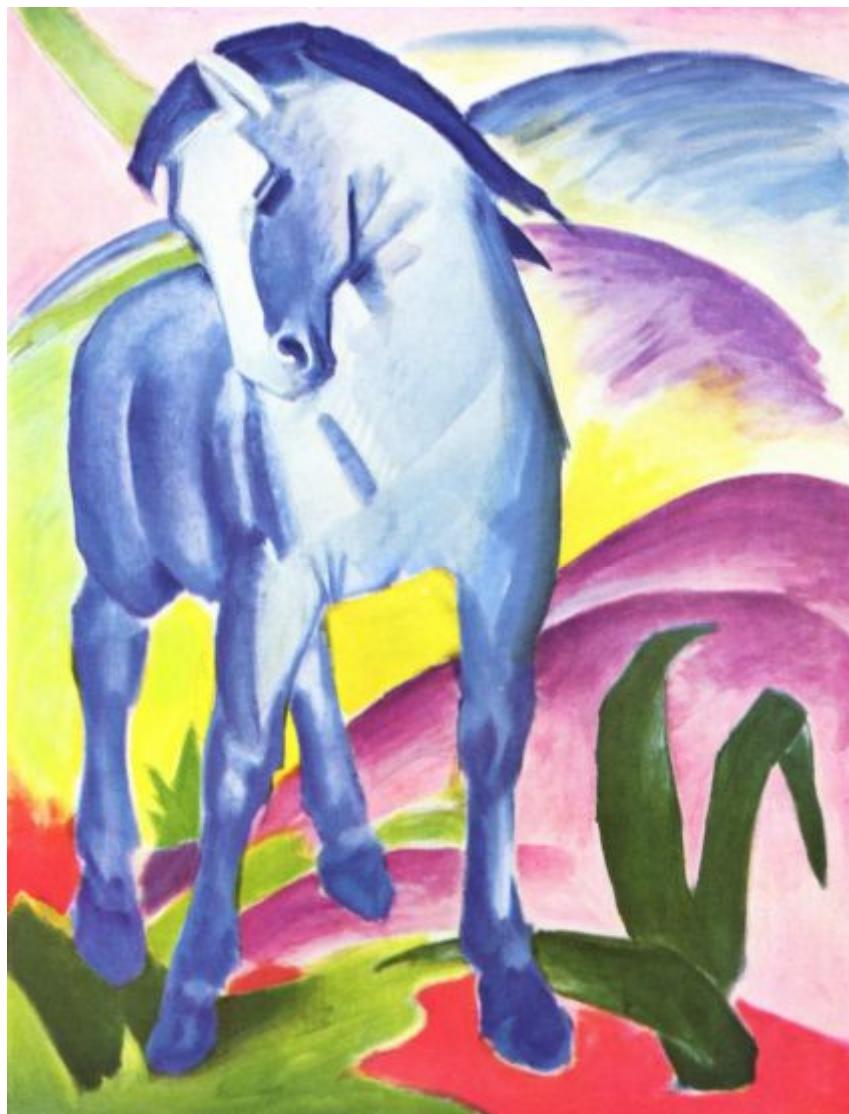
Анонимный этрусский художник «Кавалерист», фрагмент
 (~490 до н.э., настенная роспись
 Гробница колесничего, Тарквиния, Италия)

За четыреста с лишним лет после Учелло таких гениальных мальчиков появилось множество. Особенно лихо голубых, бирюзовых и темно-синих (а вместе с ними, красных и желтых) лошадей создавал член группы "Der Blaue Reiter" (группа Кандинского), немецкий экспрессионист-символист-кубист Франц Марк, который, именно благодаря своим неестественно окрашенным животным, сделался одним из столпов современного искусства.

Так что современность Учелло была двойной. Синтетическое упрощение форм – это важная черта византийского и средневекового искусства и маргинальная черта искусства Возрождения, но создание «кубистских» систем, независимо от форм природных – это уже черта XX века. Учелло играет этим уже в то время, и одновременно он играет цветом, со свободой чуть ли не Пикассо или других художников нашей эпохи. Сознательно ли Учелло выводит искусство на дорогу, открытую значительно позднее, на путь к той роли, когда оно становится искусством для самого себя, *"L'art pour l'art"*, то есть, средством выражения, лишенным связи с действительностью? Нет, но, возможно, необходимо отвергнуть тезис о том, что геометрическое «безумие», или же сыр перспективы был постоянным увечьем Учелло. Таким он был в категориях ренессансной живописи. Но в категориях постимпрессионистской живописи он стал бы источником силы Учелло.

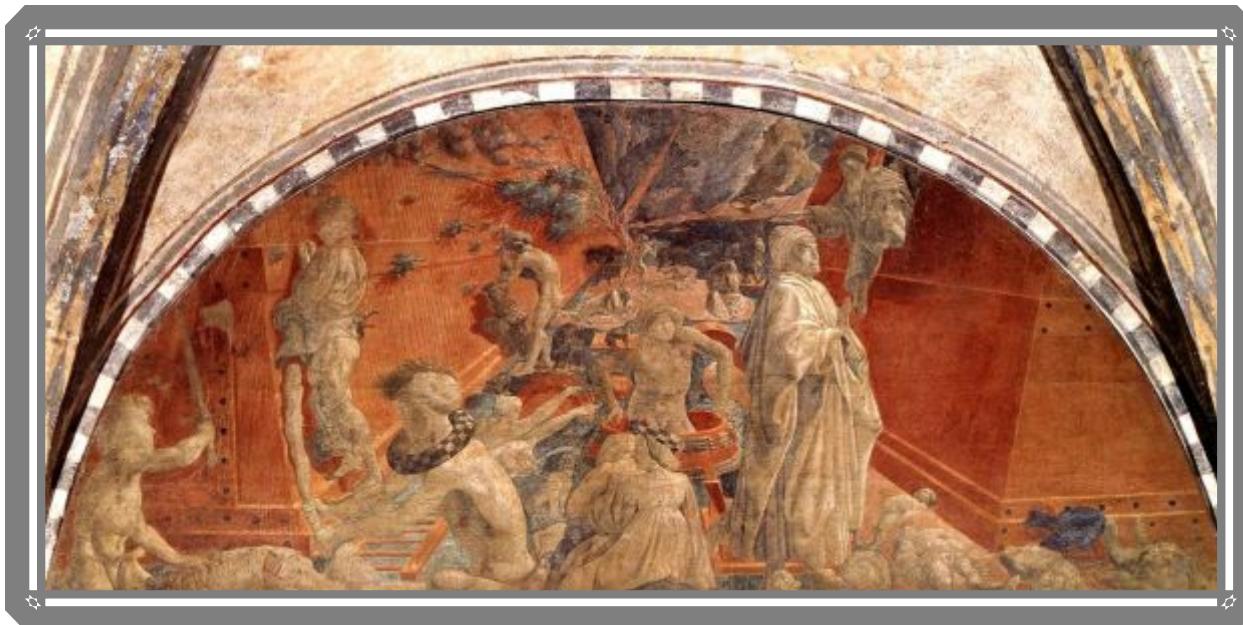
А цветовое «безумие» было доказательством необычайной храбрости. Ведь если бы картины этого мастера не сохранились физически, а остались только в виде описаний у хро-

никеров, сегодня никто бы не поверил, что во второй половине Кватроченто, то есть в эпоху упорного стремления к реализму, ведизму, натурализму – лошадей рисовали синей краской.



Франц Марк «Голубой конь»
(1911, холст, масло; 112x84,5

Городская галерея в доме Ленбаха, Мюнхен, Германия)



Паоло Учелло «Потоп»

1446-48, фреска, перенесенная на холст, 215x510

Музей Форте Бельведере, Флоренция, Италия

Эта фреска расположена на люнетте Зеленой галереи (Chiostro Verde)⁷ флорентийской церкви Санта-Мария-Новелла и является самым верхним изображением из цикла «Сцены из жития Ноя» (ранее Учелло исполнил там цикл «Сотворение мира», тоже из двух фресок)⁸. Название «Потоп», которое стало распространенным, это сокращение полного названия картины – «Потоп и отшествие вод». Потоп мы видим слева, отлив – с правой стороны. Ирония судьбы – фрески Chiostro Verde были серьезно повреждены, когда, в результате разлива Арно, воды затопили Флоренцию (1966). Счастьем в несчастье было то, что «Потоп» пострадал меньше других фресок. Счастьем, ибо эта картина увлекательнее многих других произведений Учелло.

Имея на одной и той же картине две сцены с Ноевым Ковчегом, мы и видим его перед носом дважды – его внешние стенки (борта) обрамляют кадр фрески, что напоминает дамбу прорванной плотины. Если же говорить о красках, то мы обнаруживаем здесь обычную учелловскую стереохроматичность: предпочтаемая мастером зеленоватая тональность "terra verde" соседствует с пятнами кирпично-красного цвета, фигуры же вообще монохроматичны ("grisaille"). Вазари так пишет об этих персонажах: «...изобразив там мертвцев, бурю, ярость ветров, сверкание молний, гибель деревьев и страх людей с таким старанием, с таким искусством и с такой обстоятельностью, что большего и не скажешь. А в перспективном ракурсе он изобразил мертвца, которому ворон выклевывает глаза, а также утонувшего мальчика, тело которого от наполнившей его воды раздулось огромной горой. Он показал там и различные человеческие переживания, как, например, почти полное отсутствие страха перед водой у двух всадников, борющихся друг с другом, и крайний ужас перед смертью у мужчины и женщины, сидящих верхом на буйволе, который задней частью уже погрузился в воду и не оставляет им обоим никакой надежды на спасение. Все это произведение отличалось такой добротностью и такими выдающимися качествами, что принесло ему величайшую славу. К тому же он сокращал и фигуры при по-

⁷ Название это связано с квази-монохроматизмом фресок Учелло, в которых доминировал зеленоватый цвет, в результате чего они напоминали барельефы из мягкого зеленого камня, который добывали под Флоренцией – примечание автора.

⁸ Прекрасным доказательством величия Учелло является факт, что из его цикла «Сотворение мира» Микеланджело присвоил фигуру Адама для своего знаменитого «Сотворения Адама» в Сикстинской капелле – примечание автора.





мои перспективных линий и бесспорно великолепнейшим образом изобразил на этой фреске обручи (мазокки), а также многое другое».

Упомянутые Вазари шляпы – это головные уборы того времени, называемые "*mazzoccio*", нечто вроде толстых кругов; такой круг носили вместе с тюрбаном. Их обтянутые тканью скелеты имели форму многогранного перстня с каркасом из проволоки и граненую ломаную поверхность, то есть, были весьма подходящими предметами для тренировки в сложной перспективе (тело вращения и вместе с тем граненое). Учелло не раз тренировался в рисовании "*mazzoccio*", и в «*Потопе*» представил их дважды в качестве торообразных форм, покрытых тканью в шахматную клетку (на голове женщины, и на шее обнаженного мужчины, у которого этот головной убор похож на спасательный круг). Сокращения тел вращения видны на

каждом участке живописного изображения, и бочка стала их символом. Вазари: «Здесь же он изобразил, равным образом в перспективе, закругленную со всех сторон бочку – веять, признанную весьма прекрасной, а также беседку с виноградными гроздьями, прямоугольные жерди которой сокращаются в точке схода. Однако он здесь ошибся, ибо сокращение нижней плоскости, на которой стоят фигуры, совпадает с линиями периголы, бочка же сокращается не по тем же линиям, и я очень удивился, почему художник, столь тщательный и точный допустил столь заметную ошибку».

И это была не единственная ошибка. В «*Потопе*» мы имеем увлекательное нагромождение различных перспективных трюков и экспериментов («центральную» и «косую» перспективу, а также схождение в нескольких точках), а в общем – желание представить бинокулярное отображение сцены, то есть, с учетом движения глаз, с отдельными системами перспективы для левого и правого глаза. Это придает динамики произведению и действительно заставляет глазные яблоки зрителя двигаться, но оно же ведет и к ошибкам, которые при таком нагромождении различных перспектив просто неизбежны. Исследователи упрекают Учелло в ошибках, и вместе с тем – спорят, упрекая в ошибках, при подобных упреках, друг друга. Но вся эта сложная геометрическая игра, это непрерывное жонглирование видами и правилами перспективы, должны вызывать уважение. Возможно, Учелло и растратил свой талант, отдаваясь перспективе, словно Фауст – дьяволу. Но даже если все так и было, то «*Потоп*» из Киостро Верде оправдывает безумие художника.

Эта чудесная картина представляет собой сумму всех поражений и ошибок любовника перспективы. Вибрации различных перспектив буквально взрывают изображение, но глубина ее только кажущаяся – у нас возникает навязчивое чувство плоскостности. С таким тяжким трудом разработанные тела архи-перспективны (например, тела утонувших в правом нижнем углу, в частности, знаменитое тело ребенка), а у нас создается впечатление, что автор выбрасывает «кубы» по поверхность картины, словно азартный игрок – кости на зеленый стол в Монте-Карло. Все здесь является недоразумением. Но в целом получается шедевр. Странно, правда? Но искусство – это магия, фокус.

Учелло знал, что проиграет игру в перспективу, а следовательно – и в жизнь, ведь перспектива и была для него жизнью. Вазари: «И так дожив до глубокой старости и испытав напоследок мало радости, он скончался...». А кто испытывает её много?



Паоло Учелло «Битва св. Георгия с драконом»

1467/69, холст, масло; 56,6x74,3

Национальная галерея, Лондон, Великобритания

Когда-то эта картина находилась в венской коллекции Лянцкоронских. В лондонской Национальной галерее она «проживает» с 1959 года.

Нет стопроцентной уверенности в том, что ее писал Учелло (выдвигались «кандидатуры» и других художников). Но вероятность в данном случае достигает 99%.

Неизвестно, когда она появилась на свет. Историки предлагают даты, отстоящие одна от другой на 15 лет (с 1455 по 1470). Скорее всего, она была написана в Урбино, где в 1467-69 годах Учелло был придворным художником. Бывший директор Национальной галереи, Филипп Хенди, доказывая позднюю дату написания картины, указывает на рогалик Луны («Лунный серп – это чуть ли не подпись последних работ Учелло»). Так или иначе – это одна из наиболее ранних итальянских картин маслом в коллекции лондонского музея.

Ночь – не ночь. Столь же ясно могло быть только при полной Луне, если бы Паоло занимался реализмом. Но он исповедовал своеобразный примитивизм и своеобразный сюрреализм. Разве не ближе эта картина к Сиенской школе, чем новаторскому реализму Флорентийской? Сцена, словно живьем взята из придворного театра или из сновидения – таинственная, галлюциногенная, дышащая атмосферой сказки. Совершенно, как современная иллюстрация к детской книжке.

Я сказал: из придворного театра? Плохо сказал – скорее, из кукольного театра. Все творчество Учелло – это детская игра деревянными раскрашенными фигурами, которые он расставляет на сцене-коробочке театра марионеток, так почему здесь должно быть иначе? Его битвы – это театр рыцарей-марионеток, восседающих на деревянных лошадках, его пространственная проекция – исключительно геометрическая игра, что мы видим и в данном случае. Давайте посмотрим, как он строит глубину, располагая ковры и коврики из цветов, из травы и из хлебной нивы. На втором, гораздо более слабом «Св. Георгий и дракон» Учелло (парижском) эта шахматная доска выпячивается гораздо сильнее, из-за чего кажется более искусственной. Коня Паоло ваяет настолько «стереоскопически», что отбирает у него последние признаки жизни – конь этот, вроде бы и наполненный движением, на самом деле становится неподвижным деревянным макетом, прикрепленным задними копытами к полу.

Главная ошибка Учелло заключалась в том, что перспектива была для него целью, вместо того, чтобы быть всего лишь средством, и это минимизировало возможность достижения им поставленных целей. Холст из Национальной галереи безжалостно эту слабость подтверждает. Сколько же здесь перспективного сыра, пардон, тренировок в



Паоло Учелло «Битва св. Георгия с драконом»

(1460?, дерево, темпера; 52x90

Музей Жакмар-Андре, Париж, Франция)

перспективе! Тело коня – целый набор игр телами вращения: цилиндрами, эллипсоидами, шарами. Доспехи рыцаря и упряжь коня – точно такие же (кстати, доспехи в сражениях, изображенных Учелло, когда-то до реализма «металлические», со временем сделались матовыми, но эти до сих пор сияют металлом; не знаю, то ли в результате использования художником масляной техники, то ли, скорее, в результате удачных реставрационных и консервационных работ, проведенных специалистами лондонского музея). Эллипсы на крыльях дракона, изгибы его хвоста или же бриллиантоподобные формы пещеры – все этоочные страсти Учелло, из-за которых жена не могла затащить его под одеяло. И сколько же тут – помимо геометрических игрушек – идейно или эстетически красивых трюков! Взять, хотя бы, клубящиеся облака за спиной рыцаря, которые символизируют Божественное вмешательство. Божья сила, похоже, направляет копьем, что подобно стреле, выпущенной из самого центра облака. Или, скорее – подобно лазерному лучу! Или же профиль принцессы, замечательно выделенный темным фоном пещеры и, одновременно, обращающий внимание зрителя на её глубину.

Дракон, рыцарь и королевская дочь известны нам из «Золотой Легенды»⁹. Дракон жил в озере (которое Учелло представил нам в глубине пещеры) неподалеку от одного города. Горожане должны были регулярно кормить чудище. Когда баранов перестало хватать, пришла очередь людей и, наконец – королевской дочки. В это самое время появился рыцарь Юрик и спас девицу, но сам ее не испробовал, поскольку он был благочестивый воин, за что впоследствии его канонизировали.

Святой Георгий, фигура легендарная. Он, якобы, выходец из богатого рода из Каппадокии. Еще он, вроде бы, был трибуном римских легионов (в эпоху Диоклетиана), которого казнили за упорную приверженность к христианству (303). Как «великомученика» его почитали на Востоке с середины IV века, культ этот в VI веке, благодаря пилигримам, проник в Италию, и захватил Запад в конце XI века, благодаря участникам Первого крестового похода. Святой Георгий стал покровителем рыцарства, покровителем орденов (britанский Орден Подвязки, российский Орден Святого Георгия) и главным покровителем Англии (1222). Легенда о том, как он убил дракона, родилась в XII веке, являясь любимым мотивом для многих восточных (Византия, Россия) и западных живописцев. Не только по-

⁹ «Золотая легенда» (лат. *Legenda Aurea*), сочинение Иакова Ворагинского, собрание христианских легенд и занимательных житий святых, написанное около 1260 г. Одна из самых популярных книг в XIV—XVI вв.

тому, что она играла пропагандистскую роль в пользу Церкви (дракон здесь персонификация Злого Духа, ибо именно такую форму придал Сатане Святой Иоанн в Апокалипсисе), поэтому, битва с драконом – это битва против сил ада). Еще и потому, что Святой Георгий был вторым, наряду с Архангелом Михаилом (которого тоже представляли победителем дракона) символом рыцарского эпоса – наиболее распространенного светского эпоса Средневековья.

Бонапарт выразил мнение, будто бы «*нет людей, которые бы понимали себя лучше, чем солдаты и священники*». Именно так было во времена Средневековья с клиром и с рыцарями. Церковная культура (*sacrum*) и рыцарская культура (*profanum*) представляли собой два столпа тогдашнего мира. Крестовые походы и рыцарские ордена (иоанниты, тамплиеры, немецкие рыцари ордена Девы Марии) – это самые зрелищные акты брака между Церковью и Рыцарством. Церковь дала Рыцарству морально-идеологическую надстройку; феодализм дал ему вассальный институт и усовершенствованное снаряжение, благодаря которому рыцарь сделался боевым зверем, плотно закованным в панцирь из листового металла.

Чем было Рыцарство? «*Это была важнейшая глава европейской истории между введением христианской веры и Французской Революцией*» (Чезаре Канту¹⁰). Но чем оно было конкретно? У историков имеются серьезные трудности с подбором терминов, которые бы давали четкий ответ на этот вопрос. Оно было доминирующей светской суб-культурой Средневековья. Оно было своеобразным классом, также как и классом общественным. Оно было стилем жизни, обычаем, вредной привычкой, своеобразным светским орденом, «масонством» и «интернационалом», наконец, клановой властью (третьей, наряду с церковной и королевской либо императорской). Ничего подобного до сих пор в истории не существовало.

Ранее мы видели различного рода легионеров и солдат. Истоки Рыцарства – это VIII век, когда в Европе возрастает роль профессиональной конницы с тяжелым вооружением. Документы времен Карла Великого определяют этих профессионалов термином *"caballari"* (всадники), в связи с чем, термин «*рыцари*» в романских языках связан с упоминанием коня (французские *"chevaliers"*, итальянские *"cavaleri"*, испанские *"caballeros"*). Общественная функция данного класса возрастала настолько быстро, что уже перед 1000 годом начало определяться представление о трех составных частях общества: священники (*"oratores"*), воины (*"bellatores"*) и работники (*"laboratores"*).

В XI веке престиж Рыцарства установился окончательно, а Крестовые походы буквально освятили этот общественный слой в качестве главных защитников веры (посвящение в рыцари считалось чуть ли не восьмым священнодействием). В XII веке Рыцарство увенчивается еще и поэтическими лаврами с помощью рыцарского эпоса (*"chansons de geste"*), воспевающего образец Идеального Рыцаря. Так что Рыцарство Средневековья – это нечто, выделившееся из военной профессии, создав вначале ее надстройку, а впоследствии – благородную (гербовую) касту и собственную культуру. Оно перестало быть всего лишь колесиком военно-политической машины и стало общественным и бытовым институтом с достойнейшей этикой, оговоренной нормами кодексов.

Упомянутый кодекс, аналогичный рыцарскому кодексу самураев **«Бушидо»**, выводился, якобы, из текстов, найденных в древних гробницах легендарного короля Артура и рыцарей Круглого Стола. Он был словно треугольник, его вершины образовывали: война (храбрость), честь (гордость плюс праведность) и любовь (обожание дамы). Последнее – почитание благородных женщин – было вознесено на высочайший пьедестал. Совершенно шокирующее равенство заключено в основной рыцарской заповеди: *«Горе тому, кто предаст своего Бога, свою отчизну или свою даму!»*. Дама и Бог в одной заповеди!

У каждого рыцаря имелась собственная дама, которой он верно служил и от которой получал знак (деталь одежды, ленточку, брошку и т.д.); с этим знаком он *«становился в ряды»*, то есть, размахивал оружием. Эта дама не была для него *«отдохновением воина»*, следовательно, она была для рыцаря не сексуальной подстилкой, а почетной владычицей

¹⁰ Чезаре Канту (1804-1895), итальянский историк.



(как правило, это была жена высшего по званию, графа или барона). Дамы составляли группу арбитров рыцарской храбрости, любезности и любви. Служению дамам рыцарь отдавался с таким же пылом, что и службе суверену. Соперничество в поклонении даме было настолько серьезным, что доходило до aberration¹¹. К примеру, знаменитый рыцарь Ульрих фон Лихтенштейн пил воду, в которой купалась его дама, желая тем доказать ей собственную верность, отрезал себе палец и отправил этой же даме в подарок. Зато никто и никогда не слышал, чтобы какая-нибудь дама пила воду после купания своего рыцаря (тем более, чтобы она обрезала у себя что-нибудь для него, если не считать локона), из чего следует, что уже тогда существовала та самая чудовищная дискриминация, которая стала чумой нынешних времен.

То есть, в сумме – со всей честью, благородством, храбростью, любовью и т.п. – это было нечто замечательное. Рыцарская культура, основанная на миссионерской уверенности, будто бы дворянство Господь предназначил для спасения мира с помощью рыцарских идеалов, придавала Европе цивилизационный нимб. К сожалению – лишь в теории. Ведь все это было сказкой, маской, фикцией, распространяемой менестрелями, трубадурами и труверами под видом *"chansons de geste"* и других литературных форм Средневековья, всего лишь пропагандой выдуманного мира приятных желаний и блестящих идеалов, которые с практикой имели мало общего. И это относится ко всем вершинам треугольника рыцарского кодекса. Храбрость? Истину о «храбрости», о которой громко рассуждают за рюмкой, но гораздо тише – на войне, признал рыцарь Жан де Бомон, автор поэмы *"Le Vœu du héron"*, когда писал, что всякий рыцарь делает в портки. Символ храбрости, великолепный Роланд, был – как оказалось – таким же глупым и лишенным «страха и упрека», как и его конь, а погиб – под дубинами баскских мужиков. Честь? Честь, которая сегодня является редкостью, и которая тогда была тоже редкостью, и как правило «служила тому, чтобы придать тицеславию вид добродетели» (Талейран). Любовь? «Сегодня уже известно, что придворная любовь на самом деле была мужской игрой, в которой женщина являлась только приманкой: отдавая честь даме, рыцарь пытался обратить на себя внимание ее мужа, своего суверена» (Дж. Дьюби). Мы говорим о рыцарском лизоблюдстве, но точно так же можем говорить обо всех аспектах рыцарского мифа, ибо ко всем из них подходит мнение Стивена Рансимана¹² о Крестовых походах: «Как мало правды и чести».

Миф этот будет жить еще очень и очень долго, хотя Сервантес и заклеймит его



¹¹ Аберрация — отклонение от нормы (лат. *ab-* «от» и *errare* «блуждать, заблуждаться»).

¹² Джеймс Рансиман (1903-2000), британский историк-медиевист, византинист; наиболее известная его работа *History of the Crusades* (3 тома, 1951-54).

иронией на страницах «**Дон Кихота**» (1605-15). Еще в 1789 году Эдмунд Бёрк¹³ писал «*Эра рыцарственности уходит (...). Никогда, никогда уже больше не увидим мы этой великодушной верности в отношении положения и пола, того гордого подданства, достойного послушания, этой субординации сердца, которая воскрешала, даже подчиненностью своей, дух возвышенной свободы (...). Все это уходит: верность принципам, чистота долга и чести, которая пятно воспринимала словно рану, которая пробуждала отвагу, смягчая жестокость, которая облагораживала все, чего бы не касалась, и благодаря которой, с утратой чего-то простого, терялась и часть собственного зла».*

Рыцарству я посвятил главу «**Французской тропы**», где, среди прочего, писал: «*В этом жестоком обществе, в котором обязательным был культ физической силы и примитивный моральный кодекс, в теории подчиненный чести, верности и праведности, а на практике – не исключавший жадности и жестокости, рыцарь непосредственно переходил от бандитизма к мистицизму, от бесчинств – к угрызениям совести, от насилия – к любовным вздохам, от физических усилий – к колдовству. Вся эта «наивная» амальгама звериной жестокости и вдохновенной экзальтации была столь же далека от историй из "chansons de geste", и столь же мрачна, как холодные, практически лишенные мебели залы рыцарских замков.*

Так выглядела гадкая правда. Но заключение так выглядеть не может. «*Нельзя все Средневековье отождествлять с Рыцарством, но Рыцарство было одним из запросов той эпохи. Мы знаем Средневековье со стороны бедности, жестокости, вульгарности, жадности, но историк не может не обращать внимания на общественные идеалы тех времен – фикции, являющейся полноправным элементом цивилизационного развития*» (Э. Гомбрич, 1985). Так вот – сказка полностью перевешивает реальность, следовательно – она права. Еще раз процитирую «**Французскую тропу**»: «*Сказка всегда на вашей стороне. Только лишь она. Когда-нибудь, когда все это поймут, придет чудесное Царство Сказки, а факты уйдут в трауре (...) а божественный кифаред в прекраснейшем из храмов Атлантиды запоет гимн в честь нерушимых и желанных вещей, которые не существуют, но существовать обязаны, вещей, которые рядом с нами, но до которых не дотянуться*».

Сколько бедна была бы наша культура без мифов. Без мифа о рыцаре и, освобожденной им из лап дракона, деве. Из лап дракона? Изучая картину Учелло, и что-то в этой сказке меня не устраивает. В соответствии с каноном, девица должна быть встреможенной, падающей обморок, умоляющей ее спасти и т.д., словно у Рильке (стихотворение «**Святой Георгий**»):

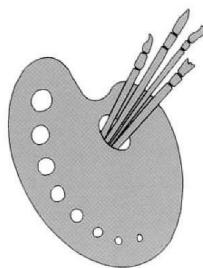
*И она его всю ночь звала,
простояв коленопреклоненно:
«Посмотри на этого дракона!
Он не спит и жизнь мне не мила!»
И, сверкая шлемом, тронул в бой
на коне буланом всадник смелый.
Зачарованно она смотрела,
вскинув голову, с мольбой.*

Картина Учелло изображает нечто совершенно иное. Принцесса держит дракона на поводке, словно пуделя, и она совершенно не радуется вмешательству рыцаря, выражение лица у нее кислое. Некоторые историков пытались утверждать, будто бы это шнурок, элемент одежды, которым дракон связал даму, только гипотеза эта ничем не подкреплена. Принцесса правой рукой держит поводок, привязанный к шее дракона! Она не смотрит на спасителя с благодарностью – наоборот, это на дракона она глядит с сожалением. Это ее дракон! ergo: она рассуждает по-китайски. В западных культурах драконы символизируют

¹³ Эдмунд Бёрк (1729-1797), английский парламентарий, политический деятель, публицист эпохи Просвещения, идейный родоначальник британского консерватизма.

адское зло, а китайцы считают будто бы драконы – это символы удачи. Вспоминается сцена из «**Одержанной бесом**» Жулавского¹⁴, где демон-монстр копулирует с девицей, а та, вовсе не дойдя до оргазма, стонет: «*«Почти!.. почти!.. почти!..»*» Имея выбор, принцесса не поменяла бы своего дракона на красавчика с детской физиономией под шлемом, купленным в магазине игрушек.

«*Красавица и чудовище*», которым сопливый чужак испортил всю идиллию. Так в жизни и бывает. Каждому многократному убийце или неоднократному насильнику-извращенцу, что сидит за решеткой, приходит определенное количество матrimониальных предложений, которые могут довести до воспаления мозга психологов и социологов. Так оно, собственно, и бывает. Они всегда предпочитают больших сукиных сынов и грубых преступников благородным романтикам и нежным скаутам. Это не их вина. Это биология.



¹⁴ **Анджей Жулавский** (род. 1940), польский кинорежиссёр и писатель.

10

ГЛАВА

ГЛАВА

*Notre-dame
erotique*

Жан Фуке

~1420 – 1481



Для большинства североевропейских художников XV века все дороги вели в Италию. Туда ездили за наукой, в основном, ради обучения «тайственному искусству перспективы». Точно так же поступил и Жан (Jehan) Фуке, а перспективу он изучал, анализируя картины Паоло Учелло.

Фуке был французом, так что вместе с ним Франция начинает свой триумфальный поход в европейское искусство. Жан Леймери¹ охарактеризовал Фуке как «истинного основателя национальной французской живописи» (1951). Искусства, несколько запоздавшего по сравнению с итальянцами, фламандцами и даже швейцарцами (Витц). Оправданием подобного опоздания являются: постоянная война с англичанами (с XII века), особенно – Столетняя война (1337-1453); раздробленность средневековой Франции на ссорящиеся одно с другим графства, герцогства и королевские территории; и, наконец, якобинское иконоборчество XVIII века, уничтожившее многочисленные шедевры, и значительно затруднившее для нас изучение старого французского искусства.

Вопрос о том, принадлежат ли к кругу этого искусства Мельхиор Броэдерлам или братья Лимбурги – является чисто академическим. Французская историография иногда аннексирует фламандских мастеров, с той же самой нечистой совестью, с которой польская историография провозглашает чисто польскими гениями Шопена и Вита Ствоша². По сути своей, взрыв французской живописи – это вторая половина XV века, когда творило целое поколение замечательных художников, таких как Фуке, Квартон, Фроман и Мастер из Мулена³.

В силу естественного хода вещей Франция – запоздавшая и растянутая между двумя живописными центрами тогданий Европы – Италией и Фландрис – просто обязана была создать искусство-коктейль, смесь трех влияний (третьим было влияние французских книжных миниатюр). В силу столь же естественного (географического) хода вещей, влияние итальянцев, то есть, средиземноморского классицизма, было сильнее в южных французских провинциях, а влияние фламандцев – в северных. Однако, *summa summarum*, французское «национальное» искусство рождалось как случайная смесь местной книжной миниатюры и станкового импорта (итальянского и фламандского). От фламандцев французская живопись взяла натуралистический реализм, а от итальянцев – реализм идеализирующий, что в сокращенном изложении является



¹ Жан Леймери (1919-2006), французский историк искусства.

² Фейт Штос (польск. Вит Стош – Ствош, Stosz, Stwoś) (ок. 1455-1533), немецкий и польский скульптор. Произведения Штоса знаменуют переход от поздней готики к Возрождению. Резные деревянные алтари с выразительными раскрашенными статуями и рельефами (алтарь костела Девы Марии в Кракове, 1477-89).

³ Мастер из Мулена, иногда идентифицируемый как Жан Эй, (до 1475-после 1505), фламандский художник, работавший при дворе герцогов Бурбонских между 1483 и 1500 гг.



Жан Фуке «Взятие Иерихона»,
миниатюра в «Иудейских древностях»
(1470/76, 19,2x16,5)

Национальная библиотека, Париж, Франция

«Непобедимый король Франции Карл VII»). Впрочем, в этом портрете слишком много готичности, которая после итальянского путешествия, в котором Фуке наслаждался Учелло и Кастаньо, стала менее заметной.

Вернувшись из Франции, Фуке женился и работал в Туре для французских королей – для Карла VII и (с 1461) для его наследника, Людовика XI. При дворе у него имелись могущественные покровители, например, казначей Шевалье и канцлер Дезюрсен. Он писал портреты этих вельмож, но не только. Фуке занимался различными вещами: проектами надгробий, витражами, декорациями придворных торжеств и т.д. Но, в основном, он писал, редко – на досках, очень часто – на пергаменте, и многие историки искусства сегодня считают книжные иллюстрации, сделанные ним, высшими достижениями в этом жанре: миниатюры к «Часослову» Этьена де Шевалье (1450-58), «Великим хроникам королей Франции» (1458), фривольным «Похождениям благородных мужей и дам» Боккаччо (~1459) и «Иудейским древностям» Иосифа Флавия (1470-76). Несмотря на небольшие форматы, ему удалось продемонстрировать в этих произведениях чувство монументальности, убедительно представить массовые сцены, и, наконец, передать глубокий и настолько богатый пейзаж, что он стал «пантеистом» раньше Патинира, Альтдорфера и Брейгеля.

Благодаря Фуке и ему подобным, в середине XV века не Париж, а Тур был художественной столицей Франции. Долина Луары заменила долину Сены в роли французской Тосканы той эпохи. Француз Жак Лассень с гордостью пишет: «Фуке принадлежал к той же расе гуманистов - великих господ духа, что Ян ван Эйк и Пьеро делла Франческа» (1955). Наверняка, но ни ван Эйк (хотя он и изобразил Мадонну в подозрительном симбиозе с сановником), ни Пьеро делла Франческа (хотя он и изобразил Богоматерь беременной) не осмелились бы написать столь чувственную и эротически вызывающую Мадонну, как это сделал Фуке. Для этого необходимо быть французом и обладать чем-то, что называют *"l'esprit française"*, и что пахнет тонкой (надутенной) наглостью.

также и большим упрощением – я указал лишь основные векторы влияния.

Фуке был сыном... священника и незамужней женщины, так что впоследствии, желая получить деньги от Церкви, ему пришлось побеспокоиться об «отпущении грехов» своего рождения не *"comme il faut"*⁴. На художника его выучили французские миниатюристы. 1445-47 годы он провел в Италии, в том числе, во Флоренции, где изучал искусство Фра Анжелико, и в Риме, где писал портрет папы Евгения IV (не сохранившийся). Он был любопытным портретистом. Знаменитый портрет Карла VII, сделанный, по-видимому, еще перед поездкой в Италию, открывает замечательный, длиной в несколько веков, путь французских портретов. Никакой итальянец не осмелился бы в то время написать монарха как плаксивого, измученного человека со шнобелем вместо носа и с бессмысленным взглядом впавшего в спячку мещанина, карикатурно, нисколько не идеализируя и без какой-либо доли пафоса (словно издевка звучит надпись на раме:

⁴ Порядочное, благопристойное (франц.)



Жан Фуке «Мадонна с Младенцем среди ангелов»

правая часть «Меленского диптиха»

~1450, дерево, масло и темпера; 93x85

Королевский музей изящных искусств, Антверпен, Бельгия

Мое любимое живописное произведение Фуке сегодня только пандан **«Портрета Стефана Шевалье с патроном»** (святым Стефаном), а когда-то было правым крылом диптиха, заказанного Шевалье и расположилось на хорах церкви Нотр-Дам в Мелене, поскольку Мелен был наследственным владением Шевалье. Такой тип алтарной живописи – на одном крыле даритель со святым покровителем, а на втором – Мадонна, возможно, является изобретением Фуке. Впоследствии, такой тип алтаря применялся еще долго.

Тот факт, что части диптиха были разделены, и левая сейчас находится в Берлине, а правая – Антверпене⁵ (отсюда и распространенное название: **«Антверпенская Мадонна»**), М. Левей посчитал «случаем, едва ли не символическим, поскольку каждая (часть) его, как произведение искусства обладает полной самостоятельностью» (1967). Радоваться здесь нечему (разделение произведения искусства – всегда трагедия), но, по сути, Фуке действительно применил здесь две различные эстетические модели. Левая сторона представляет собой нидерландский реализм в изображении персонажей и итальянскую точность перспективы архитектурного (церковного?) интерьера, а все вместе – ренессансный реализм с пространственной глубиной. В то время как правая сторона, несмотря на толчою персонажей – готически плоская, без какой-либо глубины и готически условная. В подобном сопоставлении видна характерная логика позднего Средневековья: левая сторона – это реалистически показанный Земной мир, правая – сюрреалистический Мир небесный. На самом деле, он такой же небесный, как я китаец, но об этом чуточку позднее.

Этьенн Шевалье сделал сказочную карьеру, секрет которой во всех подробностях знают лишь люди идентичного ему покроя. Как правило, этот секрет сводится к максиме, что **«когда неизвестно, в чем дело, то дело всегда в деньгах»**. Скромный слуга вырос – пройдя посты королевского секретаря и финансового советника – до должности казначея ко-

⁵ Разные источники приводят разные размеры правой части – от 91x81 до 94,5x85,5, но в среднем они всегда равны берлинскому пандану – примечание автора.



Жан Фуке «Меленский диптих» или «Диптих Этьена Шевалье»

(~1450, дерево, масло и темпера; размер каждой створки 93x85

левая часть - Берлинская картинная галерея, Германия,

правая часть - Королевский музей изящных искусств, Антверпен, Бельгия)

роны, то есть, первого финансиста королевства, и должность эта досталась ему в 1451 году. Мы видим, как он жарко молится. О чем он молится, нам не слышно, но... «когда неизвестно, в чем дело...» и т.д. То есть, дело в «бабках», вот только у этого человека «бабок» уже больше, чем он сможет потратить, даже проживи три человеческих срока, поэтому, здесь дело не в том, чтобы Господь послал ему больше «бабок», а в том, чтобы Он не посыпал их его ближним. Ритуальная молитва счастливых казначеев любых национальностей, рас и вероисповеданий; звучит она приблизительно так:

– Господи! Ты же знаешь, какой я добрый и набожный человек, ни к кому во мне нет ненависти, я люблю всякого ближнего своего, ибо я уважаю все Твои творения, никого из них не презираю. Но сам Ты, мой Господь, который в миллион раз умнее меня, глупца, Ты, что ведаешь и видишь все на свете, неужели и Ты должен любить всех? А если даже и должен, неужто Ты обязан любить еще и Исаака Цуккermana с Сорок Пятой Восточной, номер дома семьдесят два, второй этаж? Разве не знаешь ты, что этот недостойный сыночек своей достойной матушки отбирает у меня клиентов, продавая им товар ниже розничной цены? Да что я говорю!!! За половину оптовой, а то и меньше, когда случается возможность! Разве ты не видишь, Предвечный, что это урожденный вор и паразит, какого святая земля не носила с тех пор, как вымерло навуходоносорово племя? А его новая машина? А сынулю послал в такой университет, где за семестр платят больше, чем я плачу за меха своей любимой супруги, это что – тоже мелочи? Если Ты не видишь и не слышишь, то, извиняюсь конечно, какой из тебя тогда Бог? Точно так же я могу молиться матери своей жены, ведь ей уже восемьдесят с гаком, и она тоже глухая и слепая, но она сидит дома, так что мне и так приходится платить за это, но тогда мне не нужно было бы тащиться в синагогу по тому же самому делу. Ну, и что Ты скажешь?

Молиться пожилой теще – дело и страшное, и глупое. Шевалье предпочитал молиться королевской (и одновременно, своей) любовнице, потому он и приказал Фуке изобразить ее в качестве Мадонны. И Фуке сделал это, поскольку Фуке делал все, за что ему платили золотыми монетами. Впрочем, здесь он, возможно, даже имел свое извращенное удовлетворение, ибо, соединяя кистью *sacrum* и *profanum* в эротический узел, он указал на связь с ложем, в котором был зачат Жан Фуке.



Узелочки подобного рода вязали многие художники. Поскольку профессия модели тогда еще не существовала, роль моделей для художников исполняли жены, любовницы, служанки и проститутки, и таким образом многие итальянские Мадонны имели личико дамы весьма легкого поведения, попадали на алтарь, и перед ней молились верующие. Иногда клиру становилось известно, чье личико приписали Марии, и такую Мадонну из церкви выбрасывали. Но бывало, что верующие становились на защиту изгнанной Богородицы и силой, выламывая двери святилища, возвращали ее на алтарь. В Венеции по этому поводу даже случился бунт. Еще итальянский историк XIX века, Чезаре Канту, рвал на себе нижнее белье по причине подобных безобразий: *«И вообще, дух язычества столь распространился тогда в Италии, что в церквях было множество изображений знаменитых трастеверинок (проституток, в основном, из кварталов за Тибром, отсюда и название – примечание автора), которых художники, их любовники, поместили на святых алтарях и даже в папских капеллах. Поколебались все представления о стыде и нравственности!».*

То, что «моделью» Фуке была знаменитая фаворитка Карла VII, Агнесса Сорель, было французской традицией, которую первом увековечил знаток минувших времен, историк XVII века Денни Годефруа, прибавив, что заказчик диптиха, королевский казначай Этьен Шевалье, пытал к ней страстью. Сегодня нам известно, что он не просто «пытал», но «пытал» за спиной короля, что уже также не может нас удивлять, поскольку физически слабый монарх, корону которому вернула Жанна д'Арк и которым всегда управляли женщины, в постели был столь же храбр, как и на поле боя.

Прекрасная Агнесс родилась A.D. 1409 или 1422 (источники приводят различные даты). Молодую, прекрасно воспитанную дворянку к королевскому двору привезла Изабелла, герцогиня Анжуйская, в качестве своей фрейлины. Вскоре девушка стала придворной дамой королевы и любовницей короля. И письменные источники, и историческая традиция отзываются о ней хорошо. Она была благородной женщиной, если это хоть что-нибудь означает. На гнусного и подлого монарха она должна была влиять положительно, мобилизуя его на редкие энергичные действия и столь же редкие приличные поступки. Она родила ему трех дочерей, а он ей подарил три замка, в том числе, замок Ботесюр-Марн, поэтому ее называли Дамой де Боте (тут игра слов, поскольку это означает не только хозяйку замка Боте, но и – «Дама Красоты» или же «Прекрасная Дама»). Еще ее называли: *"La bella"*. Дофин, впоследствии Людовик XI, ревнуя ее из-за влияния на отца и считая, что ее присутствие оскорбляет королеву-мать, ненавидел фаворитку столь сильно, что публично дал ей пощечину в Шиноне. Оскорбленная, Агнесса уехала в свой замок Лош (1442), где несколько лет провела без монарха (или тогда с ней жил Шевалье?), а к королевскому двору вернулась за год до собственной смерти. Быть может, она и вернулась за смертью. Умерла она в замке Масналь-ла-Бель, в 1450 году. Ходили слухи, будто Людовик ее отравил.

Агнесса Сорель оставила огромное наследство (графство, несколько замков, etc.), А Шевалье король назначил исполнителем завещания, благодаря чему, великий казначай смог увеличить свое состояние (на мертвых можно заработать гораздо лучше, чем на живых). Так что его, сложенные на диптихе Фуке, руки можно интерпретировать не как молитву-просьбу к Мадонне, но и как благодарственное обращение к Агнессе Сорель. Еще можно предположить (с практически стопроцентной уверенностью), что изображение Агнессы является посмертным портретом. То, что здесь изображена Агнесса Сорель нам известно уже не только из традиционных источников, но и благодаря другим ее портретам, представляющим те же самые черты лица. А то, что это любовная дань, нам известно из свидетельства Годефруа. По его же словам, первоначально у диптиха была широкая рама, обитая синим бархатом, на котором инициал *"E"* (Этьен) был вышит жемчужинами, золотыми и серебряными бантами в форме правильных восьмерок или же *«любовных силков»* (*"lacs d'amour"*).

Поначалу картина висела над могилой мадам Сорель. Вступив на трон, Людовик XI приказал ее оттуда убрать. В связи с этим, Шевалье перенес диптих на могилу собственной жены, Катарины Буде, в церкви Нотр-Дам де Мелен. Любовница над гробницей жены – чисто французская пикантность, в других местах, например, у варваров, называемая

извращением. А любовница в виде Мадонны должна была бы получить у варваров еще более жесткое определение.

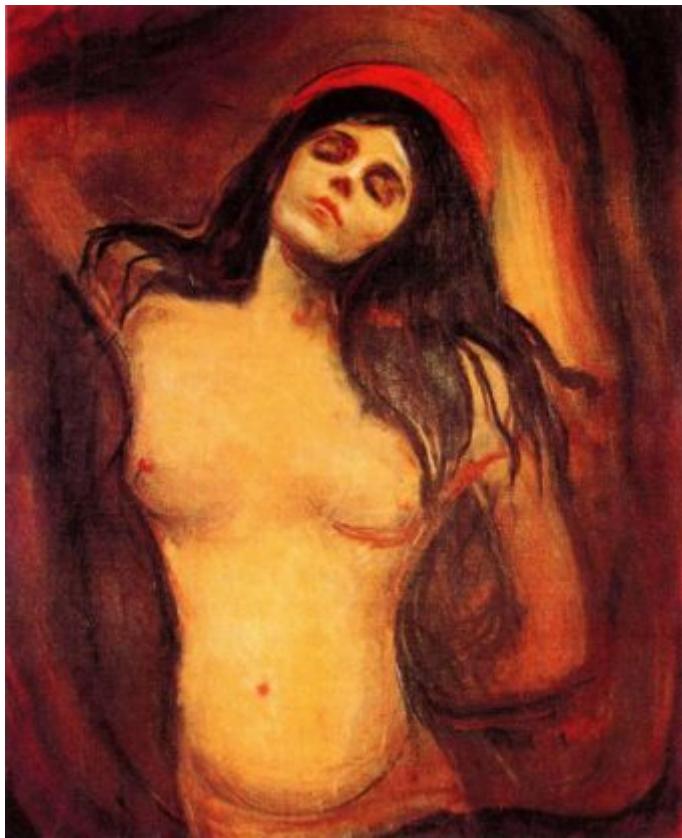
И эта чувственная, декоративная, совершенно не показывающая материнских чувств (холодная и сдержанная к Сыну) женщина – это Богородица? Эта вызывающая куртизанка в королевской горностаевой мантии, с королевской короной над модно (высоко) подбритым лбом, с соблазнительно расстегнутым лифом, с напомаженными губами и голой грудью, смело выпяченной, словно готовый к старту космический челнок – это Матерь Божья? Не смейтесь! Она ничем не напоминает идеализированных, сладких, ласковых к младенцу Иисусу итальянских Мадонн, не говоря уже про реалистических, «мужицких» Мадонн фламандцев. Она даже более скандальна, чем итальянские проститутки, представленные Мадоннами, поскольку здесь это, скорее, Мадонна,



представленная как уличная девка (Савонарола как раз обрушился на «Мадонн, которых осмеливались представить в образах падших женщин»). Что она могла иметь общего со святым материнством? И не умышленно ли она обнажила именно левую грудь, поскольку в христианской традиции левая сторона – это сторона дьявола⁶? Известны рассказы про христианских святых, которые сразу же после рождения с отвращением отталкивали левую материнскую грудь и сосали исключительно правую (по-видимому, Фуке сознательно обнажил левую грудь Агнессы, поскольку она эротическая, а не материнская). Что эта соблазнительная женщина может иметь общего с *"compassio"* – состраданием Страстям Сына Божьего, и с *"co-redemptio"* – с соучастием в деле спасения мира? Для североевропейской «марианской» теологии тех времен, акцентирующей *"compassio"* и *"co-redemptio"* эта картина была просто вызовом. Вызовом эротическим!

Но чем иным в мире Запада был культ Марии, как не сакрализованной проекцией идеала Приличной Женщины, свидетельством мечты о Приличной Женщине, эманацией вечного сна о Приличной Женщине? Тем временем, Фуке облек в платье Мадонны женщину обычную, биологическую, неприличную, к тому же еще и вызывающую, возбуждающую. Дева Мария, служащая эротическому возбуждению? Чудовищно – это правда – но Мадонна на протяжении веков служила, и до сих пор служит, вещам еще более ужасным. Сицилийская мафия («Коза Ностра»), убивающая, в том числе, и католических священников, своей покровительницей считает как раз Пресвятую Деву Марию, а *"capi"* используют католические изображения, в том числе и «Благовещение» для клятвы новых

⁶ В античной культуре, левая сторона – это женский элемент; привилегией мужественности была правая сторона – примечание автора.



Эдвард Мунк «Мадонна»
(1894/95, холст, масло; 91x70)
Национальная галерея, Осло, Норвегия

членов организации (кровью из наколотого указательного пальца той руки, которую кандидат использует при стрельбе, капают на «Благовещение», после чего изображение сжигают)⁷.

Чудовищно! – сказал бы я, но я и против таких номеров, как ханжеское изменение названия. В прекрасном немецком альбоме Норберта Шнайдера "Portratmälerei" (1992) напротив репродукции «Мадонны с Младенцем» Фуке помещено название: «Молодая женщина с ребенком», то есть, идиотизм, потому что изображения просто молодых женщин с детьми в церквях не вешают. Этот алтарный диптих был предназначен для церкви в Мелене, так что не стоит писать глупости только лишь потому, что Фуке сделал Богоматерь эротичной.

Фуке (или Шевалье, если это он приказал художнику) мог бы защититься перед обвинением в эротизации Матери Божьей, ссылкой на философско-теологические концепции гуманистов Возрождения. В XV веке среди интеллектуальной и художественной

элиты было модным сопоставлять Христа и Эроса и вообще связывать наполненную эротизмом античную мифологию с наполненной любовью христианской доктриной. Возможно, такая до наглости чувственная Мадонна гораздо сильнее потрясает нас, детей атеистического Просвещения, чем людей тех, по определению набожных времен. По словам Йохана Хейзинги, который посчитал это изображение проявлением «декадентского безбожия» и определил его как «профанацию», никакой другой творец эпохи Ренессанса не продвинулся столь далеко в святотатственной наглости, как сделал это Фуке по заданию Шевалье.

Кроме того, Хейзинга назвал Мадонну Фуке «модной куколкой». И она именно такая и есть – модная куколка XV века. Французская куколка. Сами французы, не без гордости, дали ей «кличку»: «трехцветная Мадонна» ("Vierge tricolore"). И вправду – хроматика этой картины ограничена тремя национальными цветами Франции, если за белый мы примем серовато-желтый гризайль⁸.

Чистота цветовых контрастов – замечательная хроматическая игра с помощью трех основных пигментов – представляет собой (наряду с чудной композицией и по-сказочному красивой «архитектурой» персонажей) очаровательную особенность картины. "Grisaille" – это салфетка (простыня?), внешняя сторона горностаевой мантии и оттенок кожи Младенца и Мадонны-Агнессы. Зато ангелы красные (полностью) и синие (тоже полностью). Подобных ангелов дня (красных) и ночи (синих) писал не только Фуке, они нам известны с франко-фламандских миниатюр, по творчеству Броэдерлама или Квартона. Но никто другой

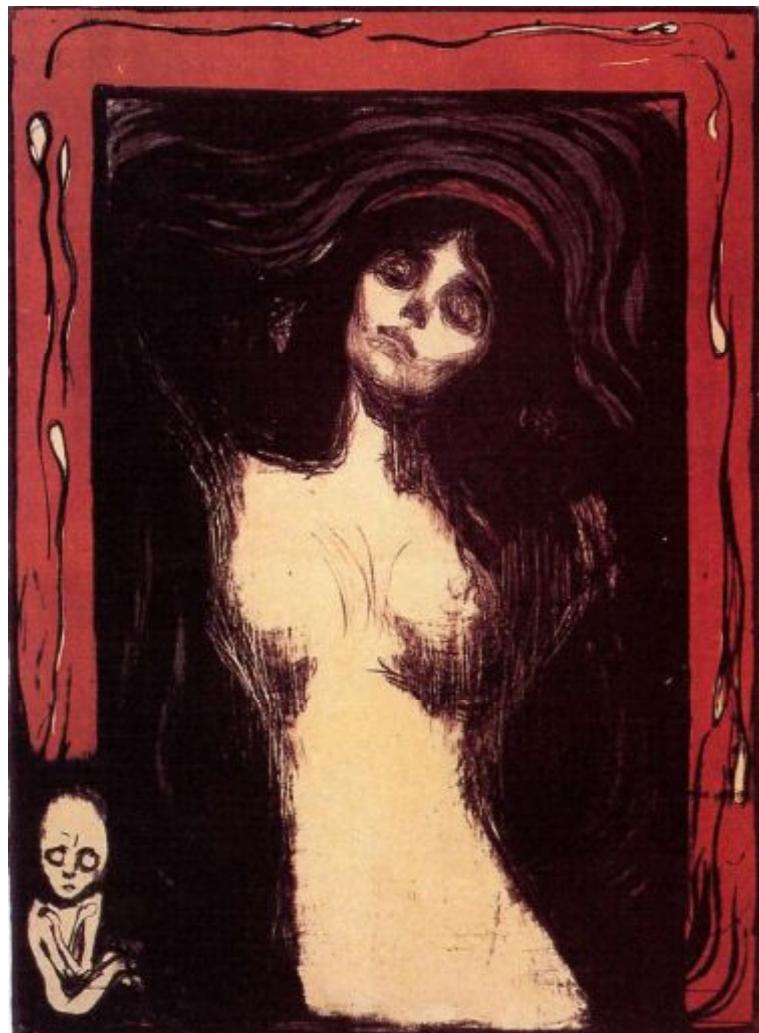
⁷ Это открыл, благодаря допросам множества «раскаявшихся» (тех, что предали мафию) мафиози судья Джованни Фальконе, которого вскоре после этого убили – примечание автора.

⁸ Гризайль (франц. grisaille, от gris – серый), вид живописи (преимущественно декоративной), выполняемой в различных оттенках какого-либо одного цвета (чаще серого).

не сплел их настолько гениально, что они кажутся ритмическими узорами декоративного фона персонажей. Этот совершенно сказочный фон из пунцовых, словно розы и темно-синих, словно печаль или ностальгия, херувимов придает картине сюрреалистический характер и делает Агнессу существом, находящимся вне хода времен и вознесенного над ним. Не Мадонной вне времени, но Женщиной (для женщины эротическое *profanum* всегда будет более важным, чем библейское *sacrum*). Дама с определенной готической статичностью, с холодным величием героинь Пьера делла Франческа и с бесстыдно-невинной прелестью женщин всех рас и эпох, хотя французы утверждают, что эта самая французская француженка («идеальная модель француженки»), которую когда-либо изображали. Спорить трудно. Уже Рихард Мутер⁹ в начале XX века очень метко заметил: «Это произведение пропитано назойливым запахом парижских духов».

Способ мышления дуэта Шевалье-Фуке через несколько сотен лет (1893-1902) использует гениальный норвежец Эдвард Мунк, изображая с помощью красок, карандаша и гравировальной иглы многочисленные версии своей нагой, переполненной оргазмом **«Мадонны»**, которую, вместо скопища херувимов, окружает рой сперматозоидов и сопровождает видение Младенца, представляющего собой помесь эмбриона с трупиком времен Холокоста. Для Мунка – по примеру Фуке – важно было устроить брак *sacrum* и *profanum*, потому норвежская **«Мадонна»** одновременно пылкая проститутка и вдохновенная святая, она переживает одновременно и секулярную горячку, и религиозный экстаз. Ренк Уитфорд писал: «Это святая Тереза, возродившаяся в эпоху Фрейда» (1992). Сам Мунк называвший свою картину: «Мадонна, любящая женщина, зачатие», говорил о зачатии: «Следует понимать святость этого явления, люди должны снимать перед Ней иляны, словно в церкви!» Сегодня о «марианских» святотатствах Мунка говорят деликатно: «беспокоящие картины». Но никто не говорит о профанации.

Профанация Мадонны Шевалье, Фуке и Мунком найдет разнообразные примеры в массовой культуре второй половины XX века. Из наиболее вызывающих, можно упомянуть **«Падшую Мадонну с большими сиськами»** (гротескную картину из реквизита тупого сериала «Алло, алло», который производит фурор среди орд теледебилов). Шоу-бизнес режиссировал профанацию, одинаково наглую, и одинаково интернациональную, благодаря «мировой деревне», то есть, благодаря распространенности и власти электронных средств



Эдвард Мунк **«Мадонна»**
(1895/1902, цветная литография; 60,5x44,2
Музей Мунка, Осло, Норвегия)

⁹ Рихард Мутер (1860–1909), немецкий критик и историк искусства, профессор университета в Бреслау.

информации. Похожая на выдру, поющая сучка была разрекламирована как Мадонна, а в ее клипах классический *sacrum* смешан с эксгибиционистско-pornографическим *profanum*, то есть, символы Христианства и литургические атрибуты – с болтающимся бюстом и выпяченной задницей певички. Толпы юных поклонников-фанов, аплодирующих этой Мадонне, напоминают толпу херувимов на фоне Агнессы Сорель (красные – это парни, темно-синие – девушки), корона «королевы *pop-музыки*» соответствует короне Царицы Небесной, а молящийся заказчик и даритель заставляет вспомнить святотатственный хит Мадонны *"Like a prayer"* («**Словно молящийся**» vel «**Как молитва**»). Но давайте поглядим теперь на изображенного Фуке Младенца.

Очень странный младенец. Гигантский, ростом с мальчика нескольких лет от роду и с телом борца сумо, японской борьбы для толстяков. Из левого глаза стекает капля слезы. Указательный палец левой руки обвинительно вытянут в сторону матери, как будто бы он говорит: «Все это из-за нее!». Он немного напоминает жирненьких Иисусиков Учелло. И наверняка, писали его под влиянием Учелло, так как он похож на деревянную куклу, составленную из шарообразных форм, для тренировки в перспективных сокращениях. Впрочем, вся картина, это сборище жестких геометрических тел, которые вместе образуют замечательную архитектурную конструкцию. Учелловский «кубизм» во всей его полноте.

Среди всех этих форм одна притягивает взгляд зрителя, словно центр стрелковой мишени – взгляд Робина Гуда. Нет, я плохо сказал; скорее: словно яблоко – взгляд Вильгельма Телля, поскольку речь идет об обнаженной и настолько совершенно шарообразной груди, что сравнение её с яблоком приходит само собой; впоследствии Госсарт (Мабюз) в своей *«Даная»* повторит эту «яблочную» грудь, но идеального эффекта не достигнет. Черты идеального эффекта охватил четкими стихами средневековый французский поэт Берtrand de Борн: *«Ее ослепительная грудь превращает ночь в день»*. Фуке прекрасно понимал этот секрет. Формально, здесь Фуке не в чем обвинить, поскольку искусство Средневековья и Ренессанса часто открывало одну грудь Мадонны в качестве символа Материнства, но только кто поверит, будто бы Фуке имел в виду символику кормления Спасителя? Он имел в виду пикантное яблочко. *«Яблоко любви»* знакомо многим западным традициям, достаточно вспомнить обычай елизаветинских времен закладывать яблоко под корсет дамы, чтобы потом его можно было вручить рыцарю, пропитанное запахом пота (*"body odour"*).



Ян Госсарт, по прозвищу Мабюз *«Даная»*,
фрагмент
(1527, дерево, масло)
Старая пинакотека, Мюнхен, Германия)

Глядя на это безотказное сферическое оружие Агнессы С., у человека появляются глупые мысли о боулинге, и он обретает уверенность, что кегли – хотя в программах олимпиад и отсутствуют – являются спортивной дисциплиной *tout court* олимпийской.



11

ГЛАВА

ГЛАВА

Notre-seigneur gothique

Ангерран
Квартон

~1415 – после 1466

Козимо
Тура

перед 1430 - 1495



Готический Господь, он же готический Иисус Христос – что это означает? А означает это, что готическое тело Христа было совершенно иным, чем на ранних этапах христианского искусства. Оно стало обнаженным, страдающим, замученным, одним словом – покоренным муками Голгофы, что в «живописи белого человека» Грюневальд доводит буквально до садизма¹. Но «садистский» способ изображения не был типичным для живописцев – это гораздо чаще встречалось в скульптуре. В позднеготической живописи (воспринимающей уже элементы Возрождения) истощенную Божественную анатомию охотней представляли с помощью определенной условности, обладавшей некоторыми признаками Маньериизма². «Готический маньерилизм» – этот термин используется уже добрые несколько десятков лет. В его рамки укладывается, хотя бы, Христос ван дер Вейдена из Прадо³, по-маньеристически выгнутый так, как даже маньерист Бронзино не изламывал тела. Этот маньерилизм изображения мертвого тела Христа свое наиболее убедительное выражение нашел в творчестве француза Ангеррана Квартона и итальянца Козимо Туры.

Квартон – звезда так называемой Второй Авиньонской школы. Звездами Первой, еще XIV века, École d'Avignon, сложившейся вокруг папского двора, были итальянцы Симоне Мартини и Маттео ди Джованнинетти да Витербо. Вторая, уже XV века и чисто французская, точно так же, как и первая, творила в стиле Интернациональной готики, но некоторые ее представители (Квартон, Мастер Благовещения из Экса, Фроман) смогли – соединяя в своем творчестве итальянские и нидерландские влияния – проявить заметную оригинальность.

Имя пикардийца Квартона часто неверно передается как Шаронтон или Шартон. Правильное пикардийское написание его имени следующее: Charretier или же Charton, но, после того, как он осел в Провансе, было латинизировано в форме Квартон или же Картон. Сохранившиеся письменные свидетельства о Квартоне (в том числе, из Экс-ан-Прованса, Арля и Авиньона) документально подтверждают авторство некоторых его работ. Особенно интересным для историков документом является один тщательно проработанный контракт между художником и заказчиком. Это свидетельство, как реликт эпохи, уникально, поэтому и часто цитируемо. Речь идет о договоре, заключенном 24 апреля 1453 года между каноником Жаном де Монтаньяром и Ангерраном Квартоном на исполнение алтарной картины «**Коронация Марии**» для церкви Сен-Трините картезианского монастыря в Вильнёв-лез-Авиньон. Контракт очень подробно оговаривал, что и как должно быть выполнено, но он же оставлял художнику свободу в плане эстетического решения деталей. Результатом стало рождение одной из красивейших и возвышеннейших (самое оптимальное определение) досок поздне-готической живописи.

Богородица Квартона не имеет ничего общего с безбожием Богородицы Фуке; это настоящая Матерь Божья (хотя тоже типичная француженка, но другого типа – здесь мы видим пухленькую дочку пекаря, физиономией напоминающую французскую кинозвезду прошлых лет Симону Синьоре). Замечательно изображена Святая Троица: Дух Святой в виде Голубки – над головой Марии, а Бог-Отец и Сын Божий – в виде одинаковых бородачей, в соответствии с догматом 1439 года об единосущности Отца и Сына, и этот догмат – в форме теологической иллюстрации – здесь дал чуть ли не зеркальную симметрию всей композиции, самую красивую симметрию Готики. Ее ось – тело Богоматери и крест

¹ Более обстоятельное изложение готической трансформации тела Христа Читатель найдет в Главе 25, посвященной Грюневальду – примечание автора.

² **Маньерилизм** (итал. manierismo – от maniera – манера, стиль), направление в западноевропейском искусстве XVI в., отразившее кризис гуманистической культуры Возрождения. Внешне следуя мастерам Высокого Возрождения, маньеристы (в Италии живописцы Я. Понтормо, Ф. Пармиджанино, А. Бронзино, скульпторы Б. Челлини, Джамболонья) утверждали неустойчивость, трагические диссонансы бытия, власть иррациональных сил, субъективность искусства. Произведения маньеристов отличаются усложненностью, напряженностью образов, манерной изощренностью формы, а нередко и остротой художественных решений (в портретах, рисунках и др.).

³ См. страницу 153 – примечание автора.

Голгофы. В соответствии с ритуальной для Средневековья иерархичностью (то есть, различным масштабом) фигур в разных группах – группа Богов огромна размерами и представлена как бы в телескопическом приближении («увеличении»). В целом же картина изображает всю Вселенную, поскольку здесь имеется Преисподняя (внизу справа), Чистилище (внизу слева), небо и земля, день (красные ангелы) и ночь (темно-синие ангелы), Иерусалим (справа) и Рим (слева), святые и Боги и, наконец, различные людские сословия, во главе с папой, императором и кучкой королей и герцогов (имеется даже несколько портретных изображений). Представление воистину космическое, объединяющее библейскую легенду и земной реализм, идеализированный простор и провансальский пейзаж, и все это выражено в провансальском колорите с очаровательной гаммой цветов. Никто иной, как Квартон привил французской живописи столь живой алый и, особенно, живой синий цвета, которые мы будем видеть у французов вплоть до Пуссена, Энгра и импрессионистов; ранее мы их видели у Фра Анжелико (влияние Беато Анжелико очевидно здесь не только в палитре Квартона, но и в некоторых формально-содержательных решениях, взять, хотя бы, группу «праведных»).

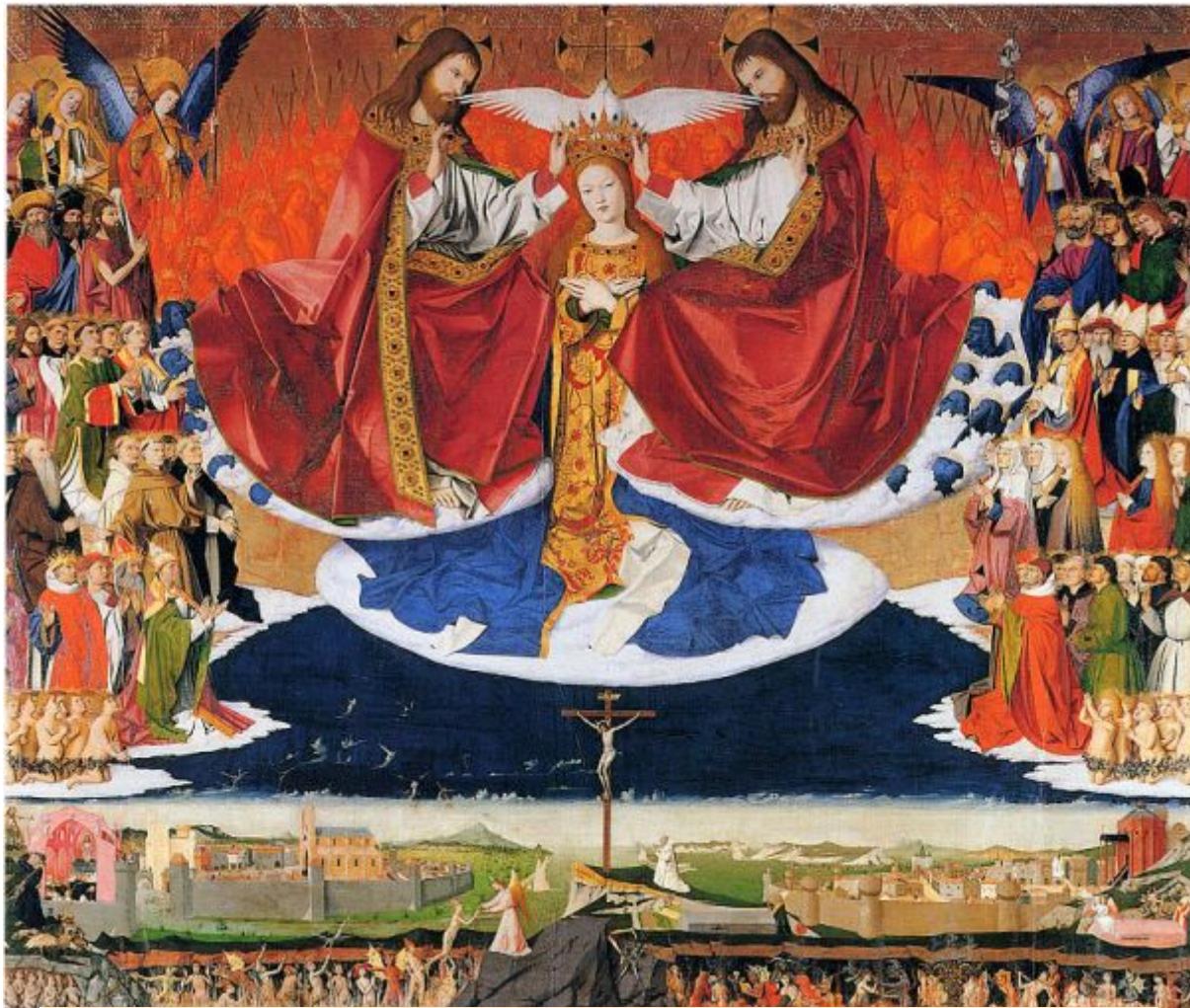
«Коронация Марии», с ее подробнейшей орнаментальностью, лирической наивностью, символичной колористикой и виртуозным рисунком Интернациональной готики – это смесь обойного и иллюстраторского стилей во всем великолепии, барочная пышность позднего Средневековья, выраженная на доске, которая имеет право именоваться символом. Профана может удивить то, что для Готики метафорой становится Барокко, но откуда дилетанту знать, что «Барокко» – это конечная (состояние агонии) стадия болезни любого стиля, и что так происходит со временем доисторической живописи? Развитие любого вида искусства происходит следующим образом: примитивизм, реализм идеалистический и реализм натуралистический, маньерилизм, барокко и, временами, вновь геометрический примитивизм или возврат к яйцу (к слову, эволюция живописи, от палеолита до кубизма, описала именно такой круг).

Относительно поздней, XV века, «барочной» фазы Готики написано уже целое море слов. Вейзе прямо писал о «готическом или барочном стилевом принципе» (1932), Буркхардт признал Позднюю Готику вообще чем-то большим, чем Барокко, он назвал это – Рококо Средневековья (1843); Фосильон⁴ назвал импозантные черты позднего этапа готического искусства, который называют «барочным»: «странным отклонением, направляемым despoticской потребностью в эффекте» (1938). В качестве классического примера «готического Барокко» приводят резные алтарные триптихи (полякам они прекрасно известны, благодаря алтарю Вита Ствоша в краковском Марияцком костёле). Если бы кто-то хотел представить живописную доску – **«Коронация Марии»** была бы идеальным примером. Если же необходимо будет показать элемент «готического маньеризма» у Квартона, то идеальным примером будет тело Христа на **«Пьете из Вильнёв-лез-Авиньон»**.

«Маньеризм», «барочность» и «рококо» Готики свой фантасмагорический идеал нашли в досках и фресках итальянца Козимо (Косме) Туры. Если Квартон был главной из трех звезд Второй Авиньонской Школы, то Тура – главной из трех звезд Феррарской (наряду с Франческо Косса и Эрколе де Роберти). Впрочем, он даже был основателем этой Школы. Работал Тура на должности «художника для всего» (это официальный титул) – при знаменитом дворе герцогов д'Эсте в Ферраре. И действительно, занимался всем: помимо картин рисовал картоны для gobеленов и настенных ковров, образцы покровов, портьер, конской упряжи, эскизы мебели и посуды, корабли и доспехи, проектировал оформление придворных празднеств и турниров; вообще, можно спросить: а чего только Козимо не делал? Но, прежде всего, он делал деньги.

Тура был весьма модным художником, в связи с чем брал за работу очень много, а то, что добыл талантом художественным, приумножал талантом коммерческим и спекулятивным, действуя в рамках раннего феррарского капитализма. Но когда в 1486 году

⁴ Анри Фосильон (1881-1943), французский историк искусства.



Ангерран Квартон «Коронация Марии»
(1453/54, дерево, масло и темпера; 183x220)

Музей Пьера де Люксембурга, Вильнёв-ле-Авиньон, Франция)

он утратил пост придворного художника, которым мог гордиться в течение тридцати лет, и переехал из дворца в городскую башню, все его богатство растаяло словно снег. Так что Тура смог оставить сыну (которого ему родила служанка) только славу замечательного художника, но не дукаты.

Феррарский двор герцогов д'Эсте в XV веке давал большие возможности для творчества, поскольку это был двор достойных восхищения инвесторов и администраторов (здесь снова заметна аналогия с Квартоном – Авиньон, да и вообще весь Прованс, развивался тогда столь же бурно). Централизованный, четкий бюджет, грамотный бюрократический аппарат, сильные благотворительные организации, запрет нищенства, жесткий контроль над проституцией, продуманные планы расширения города и регулярной застройки улиц, въездные и выездные визы, превосходный университет и т.д. и т.п. – для тех времен это была реальность чуть ли не футурологическая, ставившая Феррару в ряд ведущих европейских городов. Ничего удивительного, что небольшая держава д'Эсте привлекала великих мастеров, словно пчел – горшок с вареньем. Сюда приезжали работать Пизанелло, Якопо Беллини, Пьеро дела Франческа и Рогир ван дер Вейден из далеких Нидерландов.

Пребывание ван дер Вейдена в Ферраре (1449-50) вызвало точно такое же восхищение феррарских художников нидерландским искусством, как во Флоренции – триптих ван дер Гуса⁵. До сих пор масляная живопись существовала при дворе в Ферраре только как техника рисования карт, знамен и раскрашивания скульптур. После визита ван дер Вейдена Тура начал писать масляные доски, но невозможно сказать, какая картина стала

⁵ См. следующую главу – примечание автора.

феррарским дебютом в масляных красках, поскольку наследие Туры сохранилось лишь фрагментарно. Его фрески вообще не дошли до наших времен; из массы портретов сохранился всего один (Нью-Йорк, Музей Метрополитен); из аллегорических образов – также только один (лондонская Национальная галерея). Все остальное – это культовая живопись.

Знакомясь с творчеством Туры, мы видим рецидив Средневековья. Я уже воспользовался подобным определением, когда писал о сиенском «ретро», но там оно было менее обосновано, поскольку речь шла о застое после взрыва реформаторства Джотто, здесь же мы имеем Готику в самом расцвете Ренессанса. Но следует помнить, что тосканский Ре-



Козимо Тура «Муза Эрато»
(1459-63, дерево (тополь), масло; 116,2x71,1

Национальная галерея, Лондон, Великобритания)



Козимо Тура «Мадонна на троне с Младенцем и музенирующими ангелами»,

центральная часть «Полиптиха Роверелла», ранее хранившегося в соборе Сан-Джорджио (Феррара) (1474-75, дерево (тополь), масло и яичная темпера; 239x101,6

Национальная галерея, Лондон, Великобритания)

нессанс не слишком легко пробивался в северную Италию, где – как и во Франции времен Квартона – готическое искусство, с его мистицизмом, символизмом, рафинированностью, линейностью и стилизацией пустило очень глубокие корни. Центральная Италия прощается с поздней, уже слегка отдающей Возрождением, Готикой в первой половине XV века произведениями Монако, Фабриано, Сассетты и Пизанелло, после чего переходит к этапу, на котором готическо-ренессансный коктейль, если и существует, то обладает обратной пропорцией: Ренессанс с остатками Готики. Тем временем, в северной Италии вторая половина XV века до сих пор смешивает Готику и Ренессанс практически поровну, ярким примером чего является творчество Туры.

Стилистический язык Туры производит очень сильное впечатление, поскольку представляет собой нечто необычайно индивидуальное, нечто оригинальное не только для Кватроченто, но и для всей западной живописи. Мы замечаем здесь какую-то странную (Беренсон называет ее просто «гротескной») эстетику и горячечную виртуозность в смешивании готических и ренессансных мотивов, но тематика и поэтика эти двояки: либо трагически жестокие, либо сказочно импозантные. Первые, наилучшими примерами которых стали «Пьеты» Туры, представляют нам чудовищные акты боли, муки, страданий, выраженные с готической экспрессией, что перерождается в метафизическую абстракцию, переполненную жестами, близкими пантомиме или танцу. Вторые – это маньеристические видения в стиле барокко, рококо, и чуть ли не сюрреализма, в форме снов обезумевшего ювелира, который множит арабески и позолоту своих фантазий, переплетая их с кристаллическими, стеклянными, металлическими и вообще сказочными формами. Примером могут стать его «Мадонны», в особенности, лондонская «Мадонна Роверелла», а также «Аллегорическая фигура»

(называемая некоторыми «Эвтерпой» или «Весной») – фрагмент декорации *"studiolo"* (Рабочего кабинета) в замке герцога Борсо д'Эсте в Бельфьоре.

В «удачности» той «Аллегории» и тех «Мадонн» нет ничего слащавого – она острая как бритва и твердая, гораздо тверже, чем сициерские изделия из липы; это твердость камня или металла. Это же относится и к многочисленным «Пьетам» Козимо – вся его живопись похожа не на легкие касания доски смоченными волосками, а на нервную гибку разноцветных металлических листов и на шлифование кристаллов. Твердым здесь является не только то, что и в реальности сделано из камня или металла, но все, что пишет Тура: от перьев, причесок и атласных одежд, до человеческого тела. Окаменелость тел сопровождается статичностью жестов – персонажи Туры всегда находятся в той неподвижности, которую дает остановленный кинокадр или же *"tableau vivant"* (так называемая «живая картина», замершая на театральной сцене). Поднятая рука у него никогда уже не опустится.

Колористика Туры, наполненная драматическими аккордами красок, напоминает колористику витражей или витрин ювелирных магазинов, где кучами свалены драгоценные камни. Она намного ближе колористике нидерландской живописи, чем какой-либо итальянской палитре Кватроченто. Откуда она взялась у Туры? Из фантазий? От увлеченности искусством ван дер Вейдена? От византийской пышности двора д'Эсте, где шелка, тафта, бархат и атлас были расшиты рубинами, изумрудами, жемчугом, кораллами и аметистами? Золото Квартона – это ритуальное золото тел и нимбов Средневековья. Золото Туры кажется тем золотом, которым покрывали жареных порослят, подававшихся на пирах во дворцах Феррары.

Тура-драматург и Тура-сценограф могут представлять нам различные лица «готического Маньеризма», но всегда это будет *«Маньеризм»* XV века, а Тура будет наиболее последовательным (и наиболее нетипичным) итальянским «маньеристом» своего времени. Для многих термин «странный» или «чудачество» в отношении Туры был бы более адекватным, чем приверженность *«маньеризму»*. О Квартоне сложно сказать что-нибудь подобное.

Искусство этих двух господ вызывает вопрос: является ли Готика, которую они исповедовали, в большей степени результатом провинциализма или мистицизма? Средневековые мистические течения интересовали и Туру, и Квартона. Именно благодаря этому, они давали Христу тела именно такие – безжалостно выгнутые (изломанные). Но не только благодаря этому. Влияние ван дер Вейдена на творчество каждого из них является несомненным, так что, когда мы вспомним, что ван дер Вейден сделал с телом Иисуса в *«Снятии с креста»*, тогда общий анатомический знаменатель тоже станет для нас очевидным.



Ангерран Квартон «Пьета из Вильнёв-лез-Авиньон»

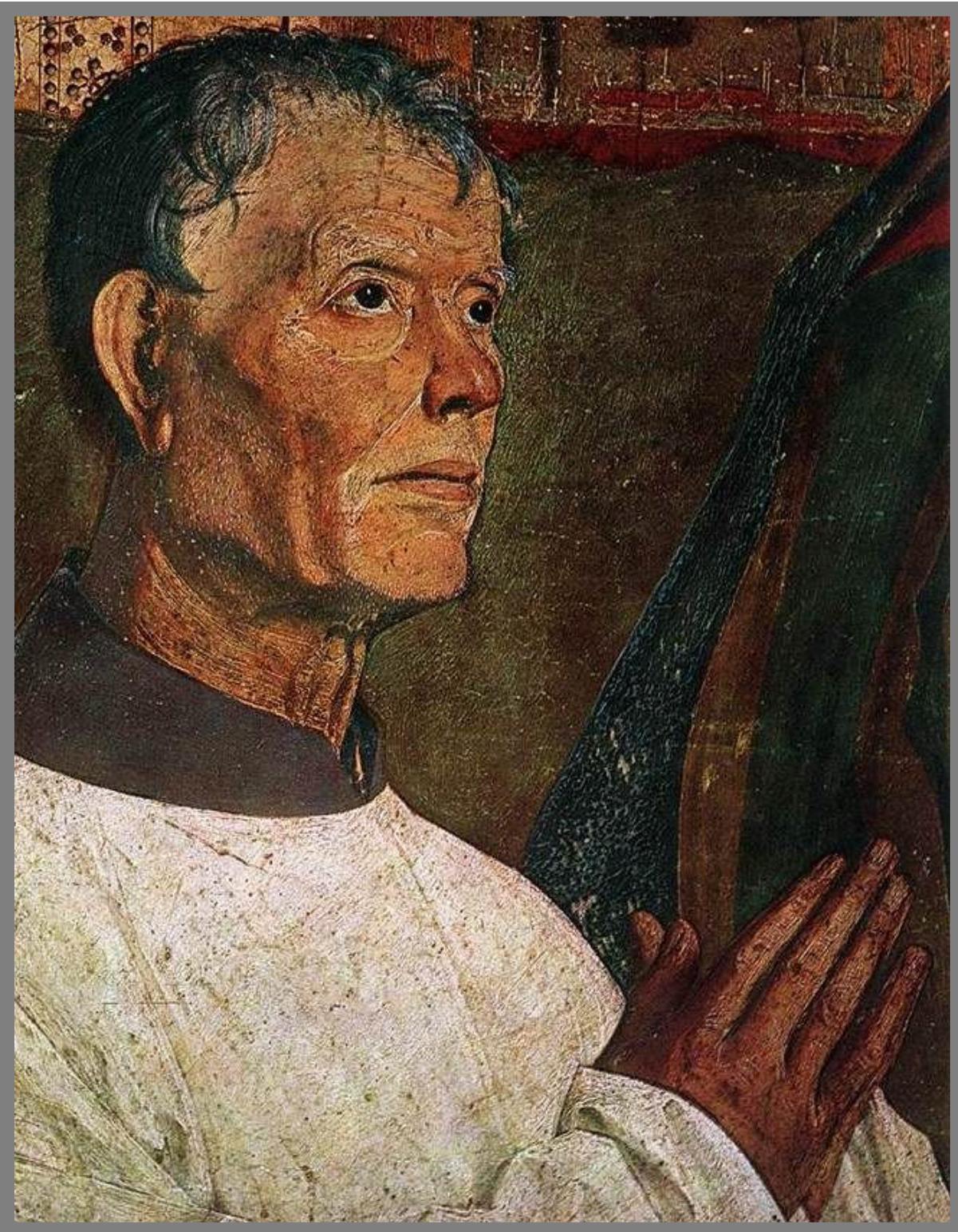
1454/56, дерево, масло и темпера; 163x218
Лувр, Париж, Франция

«Одной из вершин христианского искусства» (как назвал этот образ Жермен Базен⁶, 1957) крайне повезло, что она дожила до наших времен и тем самым – повезло и нам. Она должна была сгореть в 1793 году, когда якобинская ярость огнем и мечом прошлась по монастырям, соборам и всему христианскому. Картезианскую церковь в Вильнёв-лез-Авиньон пламя сожрало, но картину спас один монах, давший присягу на верность Республике. В 1801 году бесценную доску обнаружили в общинной церквушке. Там же, впоследствии, ее видел великий Дега, восхищавшийся красотой картины. В 1872 году её перенесли в Musée de l'Hospice, откуда, за большие деньги, она была выкуплена «Обществом друзей Лувра», и после знаменитой Выставки французских примитивистов (1904), прописалась в Лувре (1905). Кто ее написал? – вот вопрос, который мучил целые поколения специалистов. Когда-то доску приписывали Испанской школе. Очень долго она считалась произведением безвестного Мастера Пьеты из Вильнёв-лез-Авиньон. Но потом все чаще ее стали приписывать либо Квартону (со знаком вопроса), либо, хотя и значительно реже, Пьеру Виллату, художнику с которым сотрудничал Квартон (тоже со знаком вопроса). Сегодня этот вопросительный знак вычеркнут большинством экспертов, поскольку сравнительные исследования «Пьеты» и установленных работ Квартона показывают столько сходных признаков (от композиции, до способа моделирования глаз), что авторство Квартона принимается почти на сто процентов.

Оставались другие знаки вопроса. Писалась ли «Пьета» для той же церкви Сен-Трините в Вильнёв-лез-Авиньон, для которой Квартон создал «Коронацию Марии»? Предполагается, что да, но у этого тезиса имеются и противники. Является ли стоящий на коленях слева, с молитвенно сложенными руками донатор тем самым каноником Жаном де Монтаньяр, который заказывал у Квартона и «Коронацию»? Многочисленные признаки, похоже, подтверждают это мнение. Черты этого персонажа весьма напоминают лицо Монтаньара, которого Квартон написал в «Коронации» дважды. Донатор носит характерную каноническую пелерину *"aumusse"*. Наконец, нам известно, что в 1449 году больной Монтаньяр выразил желание, чтобы рядом с его гробницей в церкви повесили его

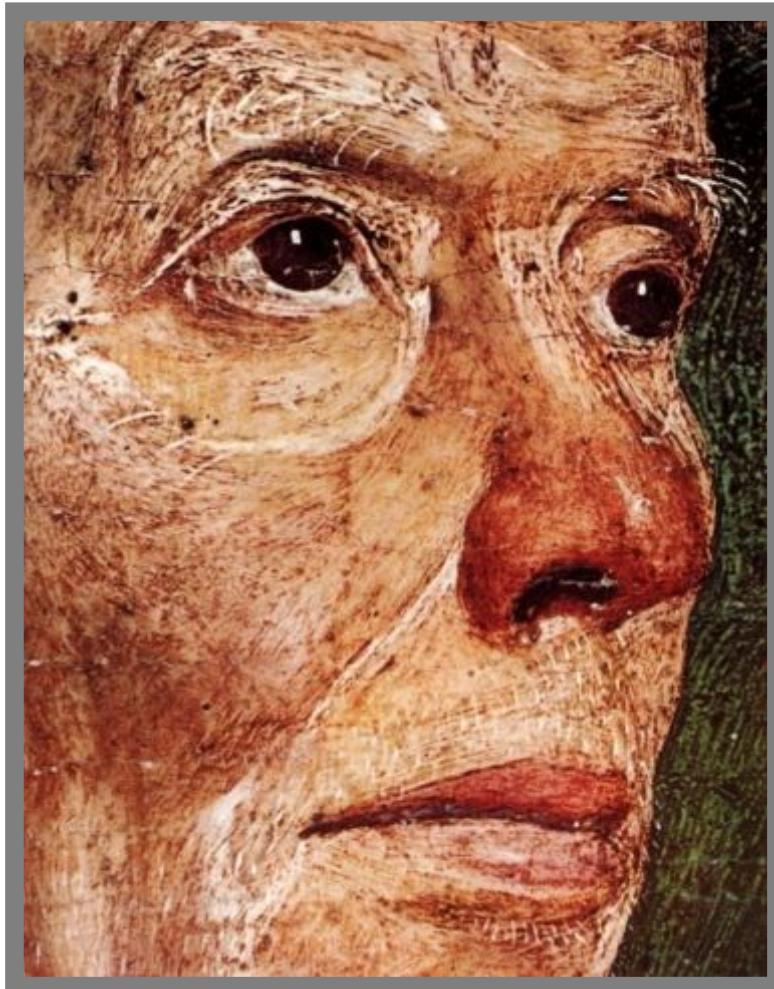
⁶ Жермен Базен (1901-1990), французский писатель и искусствовед.





изображение, как донатора, после чего отправился в паломничество в Иерусалим, вернулся и, возможно, реализовал свое намерение. Над головой стоящего на коленях мужчины мы видим восточный силуэт Иерусалима, только это не является доказательством, посему тезис о дарителе Монтаньяре вызывает определенные сомнения, в особенности, с момента, когда Жан и Хелен Адемар выдвинули предположение (50-е годы), что у картины был светский донатор, а на доске изображен силуэт не Иерусалима, а константинопольской Святой Софии.

«Пьета из Вильнёв-лез-Авиньон» считается живописной вершиной французской Готики, и это совершенно справедливо – выше уже нельзя поставить ничего. Готические элементы – это золотые нимбы, золотой фон и суровая зажатость отображения, застывший пафос композиции – очень искусственной и в то же время удивительно простой – определяемой линиями двух дуг. Одна идет по головам фигур, от головы донатора, через головы святого



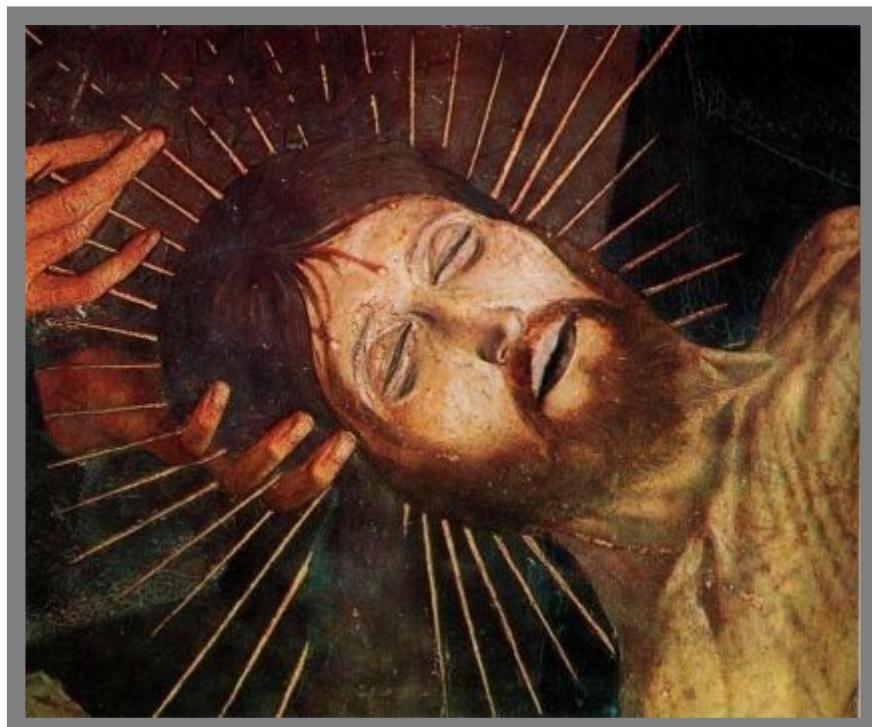
Иоанна и Богоматери, к голове св. Марии Магдалины. Вторую дугу очерчивает переломленное на коленях Матери тело Христа. Но и здесь очень сильны отблески Возрождения. Донатор – как и у Кампена, ван Эйка и ван дер Вейдена – уже не маленькая фигурка, его масштаб таков же, как у Богов и святых. У него очень реалистично смоделированное лицо, это – явно портрет. Впрочем, у других лиц также замечательная, трехмерная моделировка, которая вырывает их из фанеры золотого (византийского) фона, и это моделирование, как и у фламандцев, очень «скulptурное».

Вокруг этого фона приведен латинский фрагмент из **«Плача»** Иеремии: «*Да не будет этого с вами, все проходящие путем! взгляните и посмотрите, есть ли болезнь, как моя болезнь?*» Есть, только в немногих произведениях.

Квартон восхитительно дифференцировал страдание. Вот

меланхолическая боль святого Иоанна, экстравертный плач святой Марии Магдалины, наконец, интравертная, замкнутая в душе, под трагической маской, боль Матери Божьей – то есть, сконденсированное достоинство страданий, второго примера которому найти очень сложно. Готика предоставляла нам много пафоса, но столь благородного пафоса отчаяния нет даже у персонажей ван дер Вейдена в его **«Снятии с креста»**.

В том числе и тело Христа – худое, костлявое и по-маньеристически выгнутое – тоже





Сандро Боттичелли «Пьета»
 (~1495, дерево, темпера; 139,5x207,3
 Старая пинакотека, Мюнхен, Германия)

стало гениальной проекцией. Торс вроде бы и лежит на коленях отстраненной от боли Матери. Кровоточащие стопы вроде бы даже опираются о землю. Тем не менее, вся эта анатомическая конструкция не имеет веса. Кажется, что тело не касается ни колен, ни земли – оно как бы левитирует в воздухе, словно тело факира. Луки нимба Иисуса тоже выглядят шпильками, которыми факир пронзает тело, чтобы эпатировать зрителей. Святой Иоанн левой ладонью поддерживает голову Спасителя, а пальцами правой руки ласкает эти лучистые «шпильки», словно арфист, желающий добыть из струн печальную мелодию. Разве не чудесно все это?

Боттичелли, сделавшийся под конец жизни желчным ханжой, когда им овладела готическая набожность, практически скопировал в своей «Пьете» мертвое тело Христа из «Пьеты» Квартона, но столь замечательного эффекта не достиг.



Козимо Тура «Пьета»

?, дерево, масло и темпера; 48x33
Городской музей Коррер, Венеция, Италия

Среди нескольких изображений «Пьеты» у Туры, более всего мне льстят венецианская и венская⁷, хотя и в парижской, вроде бы, имеется все необходимое. Все они обладают общим знаменателем, составленным из нескольких элементов. Основным является мистическая, буквально бешеная экстатичность, огромная доза готической ярости или же «готического экспрессионизма» (в особенности характерного для немецкого искусства), наполненного внутренним беспокойством, возбуждением и напряжением, идущим отовсюду: от лиц, жестов, одежд, из пейзажа и всей пропитанной страданием атмосферы сцен, поскольку боль является первой и, собственно, единственной темой картины. Так что, возможно, если писать о Туре, следует говорить не об экстазе, пафосе, экспрессивности его представлений «Пьеты», а о присутствующем везде психологизме, поскольку доминирующим признаком этих картин стала психология.

Среди постоянных у Козимо формальных признаков (выразительный, нервный, подвижный рисунок, контрастное моделирование, режущее глаз противопоставление цветов, свойственные драгоценным камням, рефлексы совершенно ирреального света и т.д.) особенно бросается в глаза, даже в глаза профана, жесткость всех форм, уже упомянутая мною близость всех изображаемых им объектов к камню или металлу, ergo, «скульптурность» всего, не исключая одежды или пейзажа. Эти жесткость и «скульптурность» более свойственны Готике, но они взяли очень многое и из произведений художников-современников Туры, оказавших на него принципиальное влияние – Мантенни, Донателло и ван дер Вейдена.

Влияние сурового («мужского») и вместе с тем «археологичного» творчества Мантенни на Туру принимает форму чуть ли не plagiarisma, в каменистых, пустынных, бесплодных пейзажах, полных трагизма, сравнимого с отчаянием. Чахлые, голые деревья, практически лишенная растительности земля, пейзажи не для счастливых людей, а для из-

⁷ В принципе, термин «Пьета» ("Pietà") относится к изображению Богоматери с умершим Иисусом, а на венской доске Девы Марии нет. Но само это слово означает «милосердие», поэтому некоторые называют эту картину «Пьета с ангелами», что относится к милосердию ангелов. Я принял именно такое название, хотя официально венская доска называется «Тело Христа, поддерживаемое двумя ангелами» – примечание автора.



Козимо Тура «Пьета с ангелами»

1475, дерево, масло и темпера; 44,5x86

Музей истории искусств, Вена, Австрия

гнанников и мучеников, либо же – как заметил Муратов – для колдунов и драконов из страшных сказок. Небеса – тоже мрачные, грозные, нависающие над страдающими фигурами и над большой землей, словно балдахин рока. Даже в пейзажах Мантенеи меньше жестокости.

Апокалиптическая символика, что сопутствует психологизму этих произведений, имеет либо библейский характер (высокая, как Эверест, Голгофа с тремя гигантскими крестами, на фоне венецианской «Пьеты»), либо становится «археологической», заимствованной у Мантенеи (странные, резные архитектура «древних» могил). Имеются нюансы и символические, для профана совершенно непонятные, примером здесь может служить съежившаяся в древесной кроне обезьяна – символ *"imitatio Christi"*, подражания акту Христовой жертвы, рекомендованного христианам.

Имеются здесь и необычные технические трюки. Давайте посмотрим на три фигуры с правого фланга венской «Пьеты»: эфемерные, прозрачные, просвечивающиеся, выполненные самым кончиком кисточки, в эскизной манере и в технике лессировки (глизали). Эти три женщины (три Марии) напоминают призраки, способные улететь, словно паутинки бабьего лета, лишь только подует ветер. Подобные эскизные, летучие фигурки второго плана прославили впоследствии Тинторетто и Маньяско. Но Тура опередил их обоих венской «Пьетой» и «Битвой святого Георгия с драконом» (Феррара, Кафедральный собор), где имеется несколько таких же призрачных фигур. Фигурам фона венецианской «Пьеты» не достает прозрачности, а это уже наводит на мысли, что она была написана ранее. Другое отличие кроется в тишине этой картины, тогда как на венской «Пьете» из уст ангела вырывается жалостный вопль. Но самые главные их элементы – тело Христа – ничем не отличаются.

Сто лет назад Хлендовский⁸ сказал, что Тура пишет только некрасивых Христов, «словно следя средневековым художникам, которые довольно часто божественных персонажей вполне сознательно делали дурными собой» (1907). «Дурнота» внешности Иисуса у Туры действительно намеренная. Нарочитая угловатость и костистость беспомощных останков, конвульсивность и судорожность жестов (разбросанных рук, растопыренных, будто птичьи когти, пальцев), слишком крупные, по отношению к тулowiщу головы (у большинства персонажей Туры головы слишком большие), все эти экспрессивные деформации были эстетически модной в позднем Средневековье теологией, но никак не «торжественным гротеском», как утверждает Беренсон, который в другом месте весьма метко сравнивает подобную анатомию с «погнутыми ветвями оливы» (1953).

⁸ Казимеж Хлендовский (1843-1920), польский писатель, мемуарист, историк культуры и государственный деятель.



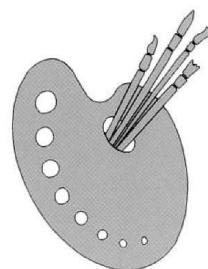




Меня такая манерная, страстная поэзия боли, которой занимался придворный мастер герцогов д'Эсте, восхищает. Имеется в виду восхищение эстетикой, стилистикой. Заказчиков Туры должна была восхищать сама боль, поскольку они любили её. Феррарский двор был последним рыцарским (феодальным) двором Италии. В Ферраре проводились последние турниры, в Ферраре же был основан Орден Золотой остроги. Здесь, в залах Palazzo Schifanoia (Дворца Беззаботности) и в других резиденциях д'Эсте, практиковались изысканные развлечения, которые прививали дух *"l'amour courtois"*. И в то же самое время в подвалах этих замков и дворцов, особенно, центрального – Кастелле д'Эстенце, непрерывно звучали вопли пытаемых узников. Это здесь, в Ферраре трудился примитивный предшественник

гильотины – *"tappnaia"*. Д'Эсте обожали мучить, пытать, рубить головы, слушать стоны – порождение страха и боли, так как им могли не нравиться картины, воспевающие боль? Филипп II Испанский влюбился в искусство Босха не потому, что у него была впечатлительная и восприимчивая к искусству душа, а просто потому, что был извращенным садистом.

Если бы мне пришлось выбирать одну из этих двух картин, я выбрал бы доску, что была люнеттой многостворчатого алтаря, то есть, венскую «Пьету с ангелами». Мраморное тело Христа, словно человека, замученного в казематах д'Эсте, укладывают в могилу два страшненьких херувима, которые сами пребывают в отчаянии. Полукруглая плита саркофага имеет сделанную особым шрифтом надпись: ТУРА...



ГЛАВА

12

ГЛАВА

О шизофрении, ты превыше всего

Хуго ван дер Гус

~1440 – 1482



Гению в его творчестве не мешает ни слава (Тициан, Рубенс), ни самое дно несчастий (Рембрандт, ван Гог). Не мешает ему ни святость художника (Фра Анжелико), ни его бандитизм (Караваджо), ни пьянство (Браувер). Ему не мешают занимаемые художником высокие посты (ван Эйк, Кранах, Рафаэль, Веласкес), болезни, которыми тот страдает (Гойя, Жерико) или разлука с родиной (Гольбейн, ван Дейк, Тьеполо). Поэтому гения ван дер Гуса не смог испортить ни развратный и пьяный образ жизни, ни безумие, которое потом довело его до самоубийства. Видимо, и разврат, и безумие нужны были гению уроженца Гента как пища. Мунк был гениален лишь тогда, когда был пьян в стельку; он знал это и сам об этом говорил. Когда его, с помощью электрошока, вылечили и он покончил с алкоголем, то стал посредственным художником.

Скорее всего, Хуго сделал слишком много, чтобы силой воли победить дьявола, толкавшего его в объятия греха. Мучимый болезненным чувством вины, он просто обязан был сойти с ума. «*Это был характер, склонный к анархии, – пишет Вильгельм Фраэнгер¹, – меланхолик-мазохист, который в пугающих, навязчивых иллюзиях считал себя сыном сатаны, антихристом, и который, в конце концов, от угрызений совести, ушел в монастырь, где, однако, покоя ему найти было также не суждено»* (1936).

Тот монастырь августинианцев, расположенный в лесу Соанье, в предместье Аудергем, неподалеку от Брюсселя, назывался Roode Clooster – Красный монастырь (по-французски: Rouge-Cloître). Ван дер Гус, с 1474 года старейшина цеха Святого Луки, цеха гентских художников, вступил в этот орден А.Д. 1475 в качестве брата-сервитора. Он не переставал писать, но покончить со «светской» жизнью ему тоже не удалось, поскольку его

посещали клиенты и друзья, которые без особого труда вытаскивали Хуго в город «погулять». В 1480 или 1481 году художника свалила душевная болезнь, бывшая – по старинным описаниям – полной отчаяния «меланхолией».

Художественный гений и меланхолия, искусство и депрессия, способность к величайшему творческому взлёту и такому же отчаянию – эти дуэты, а точнее, один дуэт, сильный как любовь и ненависть, известны с давних времен. Первым пытался анализировать эту связь Аристотель, связывавший гениальность с «меланхолическим темпераментом», а «мрачное настроение» художников – с выдающимися творческими достижениями. Современная наука также исследует и подтверждает эти зависимости, примером чего может быть недавно изданная в США (1993) работа *"Touched with fire. Maniac-depressive Illness and the Artistic Temperament"* (Их



Хуго ван дер Гус «Успение Богоматери»

(~1481, дерево, масло; 148x122

Музей Грунинге, Брюгге, Бельгия)

¹ Вильгельм Фраэнгер (1890-1964), немецкий искусствовед и фольклорист.

коснулся огонь. Маниакально-депрессивный психоз и художественный темперамент). Женщина-автор, врач-психиатр и психолог, Кей Редфилд Джеймисон, доказывает в этом исследовании, что «тайная болезнь» всегда присутствовала в жизни великих творцов. Это несомненный факт – меланхолическая пустыня в течение столетий было супругой гениев, хотя и не каждого довела до последнего предела (как Пьетро ди Козимо) или же до дома без дверных ручек (как ван Гога).

Вне всяких сомнений, «меланхolia» ван дер Гуса была тяжелой формой шизофрении. Отец-настоятель пытался лечить его с помощью музыки, приказывая ему играть на различных инструментах и слушать чужую игру, но безрезультатно. Все это мы знаем, благодаря хронике свидетеля последних минут жизни художника, монаха Красного монастыря, Гаспара Офгайса.

Тогда не существовало «сумасшедших домов». Их роль выполняли стены монастырей, а монахи – роль братьев милосердия. Ван дер Гус должен был прекрасно знать этот мир. Это видно по его последней картине – «Успение Богородицы» – где группа скорбящих (апостолов) вокруг смертного ложа Богоматери – это банда психически больных людей, показанная настолько замечательно, что впоследствии лишь Гойя, Жерико и Сутин смогут столь же убедительно показать безумца и «желтый дом». Здесь мы не видим какой-либо общности, какого-либо контакта между одним и другим человеком. Лица мрачные, дикие, насупленные и искаженные, глаза – злые, мутные, безумные или же вытаращенные, словно их будят после кошмарного сна. Всеобщее загрязнение душ, эпидемия страдания, концентрация сумасшествия, атмосфера царящей над всеми психической болезни. Быть может, среди этих шизофренических лиц имеется и автопортрет ван дер Гуса. Те, кто (как Фраэнгер) обвиняют «Успение Богородицы» в отсутствии четкой композиции, в хаотичности – бредят, поскольку не понимают гения. В этом безумии была безошибочная логика. Художник показал хаос сумасшедшего дома совершенно сознательно, ergo – абсолютно виртуозно.

Мне кажется, что этого обладателя огромного таланта и чувствительной души, этого гуляку, и, вместе с тем, художника набожности, согнутых коленей и сложенных рук, убило развитие внутреннего убеждения, что спасение невозможно обрести на кресте или на молитвенной скамеечке, страданиями или молитвами, а к нему приближаются в пустынях людского одиночества, где человек силой своего духа сопротивляется дьяволам. Только в облагораживающей борьбе. А это чертовски трудно...

Столь затруднительна была бы – поскольку ван дер Гус не подписывал своих произведений – атрибуция творческого наследия художника, если бы не знаменитый «Триптих Портинари», упоминаемый в тогдашней (в основном,



Хуго ван дер Гус «Мужской портрет»
(до 1475, дерево, масло и темпера; 31,7x26,6
Музей Метрополитен, Нью-Йорк, США)



Хуго ван дер Гус «Поклонение пастухов»,
фрагмент центральной панели «Алтаря Портинари»
(1478/80, дерево, масло)
Галерея Уффици, Флоренция, Италия

ван дер Гус был тем, кто сильнее всего носил в себе будущее. Некоторые его приемы (диагональная композиция, волнующиеся, беспокойные линии, колорит) пророчили «маньерилизм» Квентина Массейса и все маньеристическое искусство XVI века, и даже искусство эпохи барокко! Разве холодно-пастельная хроматика «Успения Богородицы», выполненной тонким наложением тонов, не напоминает вам маньеристическую палитру? Разве не показателен факт, что довольно долго «Поклонение волхвов» («Алтарь Монфорте») ван дер Гуса считали работой Рубенса?

Собственно, в искусстве гентца заметно все, что было характерно для нидерландского Ренессанса. Добросовестная пластичность персонажей и очаровательная пространственность (пейзаж), зрелое владение светом и тенью, насыщенный колорит и точный рисунок, детальность и символизм, авангардизм и традиции (готические) и т.д.

итальянской) литературе. Благодаря ему, сравнительные исследования позволили историкам сложить *“oeuvre”* гентского художника из пятнадцати произведений, что составляет небольшую часть того, что он создал (часть собственных работ он уничтожил сам, поскольку его не всегда удовлетворял результат, многие пали жертвой пуританских иконоборцев). Все пятнадцать – это религиозная живопись, даже великолепный нью-йоркский **«Мужской портрет»**, представляющий молящегося донатора. Молитвенно сложенные ладони – эхо сложенных в молитве ладоней канцлера Ролена, стоящего на коленях перед Богородицей – как раз и являются подписью Хуго из Гента.

Слава ван дер Гуса не столь общечеловеческая, что популярность Леонардо, Рубенса, Рембрандта или Гойи, а ведь должна быть такой, принимая во внимание его гениальность. Его обвиняют в том, что он перенял стиль ван Эйка. Да, после определенного периода влияний Баутса и ван дер Вейдена, искусство ван дер Гуса более всего «выстраивал» стиль ван Эйка, хотя Хуго всегда будет не хватать «счастливой, внутренней гармонии» (ван Эйка)» (П. Майер, 1969). Но среди всех нидерландцев XV века именно

Нетипичными для тогдашней нидерландской живописи были крупные форматы произведений, применяющиеся ван дер Гусом и Баутсом, в результате чего людские фигуры изображались в натуральную величину. Это чувство монументальной композиции будет полностью «освоено» фламандцами лишь в эпоху барокко. Нетипичными были и смешения аспектов, по своему определению противоположных, что ван дер Гус просто обожал. В его искусстве рефлексивная меланхоличность соседствует с готическим (или маньеристическим) «экспрессионизмом», который «отражал беспокойную, измученную душу мастера» (Р. Женай, 1967), а лирический идеализм – сталкивается с чуть ли не бесхитростным натурализмом.

Когда речь идет о натурализме фламандского искусства XV века, нельзя найти лучшего примера, чем крестьяне ван дер Гуса с берлинского **«Поклонения волхвов»** или с центральной панели **«Алтаря Портинари»**. Это уже не просто реализм, это грубый архиреализм, взрыв бьющего по чувствам веризма. Ф. Винклер: *«Никогда до сих пор не были показаны столь натруженные руки»* (1924). Никогда до сих пор не представляли людей с такой сожженной солнцем и морщинистой кожей, то есть, крестьян. Резкое вторжение этого мужицкого трио в тихую, идиллическую сцену Поклонения – это и есть вхождение реальных крестьян, с их неотесанностью, почтительностью и потной динамикой – в европейскую живопись. Впоследствии, каждый, рисующий крестьян художник, начиная с Гирландайо, и от Брейгеля до Милле, будет «слизывать» или «вдохновляться» этими. Все крестьяне в живописи белого человека будут детьми и внуками мужиков ван дер Гуса со средней доски **«Триптиха Портинари»**².

Соседство этих веристических (ренессансных) мужиков с застывшими, старомодными (готическими) ангелами в одном фрагменте **«Поклонения пастухов»**, на центральной панели **«Триптиха Портинари»**, замечательно иллюстрирует столкновение противоположностей, которое так любил ван дер Гус. Еще он любил экспериментировать. Изумительное уменьшение тела Богоматери в **«Успении Богоматери»** (почти «лягушечья перспектива») для фламандцев было чем-то исключительным. В Италии тем же самым игрался Мантеня.

Мое любимое произведение ван дер Гуса – это правая часть **«Триптиха Портинари»**. Удивительное дело – во всех знаменитых нидерландских триптихах XV и начала XVI веков больше всего мне нравятся правые панели. Это относится к **«Алтарю Мероде»** Кампена, **«Алтарю святой Коломбы»** ван дер Вейдена, к целым трем триптихам Босха и т.д. Тот факт, что «праворукость» я «впитал с молоком отца» (цитирую свои собственные мемуары **«Лучший»**), по-видимому, адекватно не объясняет этой страннысти. Лысяк – знаток с правого крыла – это звучит как злая насмешка.

² Эти бедняки нередко были менее реалистичными, чем в жизни. Любой может вспомнить, каких гуляк или пьяниц делали из крестьян Брейгель, ван Остаде и другие; благородный реализм Гуса должен вызывать уважение – примечание автора.



Хуго ван дер Гус «Святые невесты»

правая часть «Алтаря Портинари»

1478/80, дерево, масло, 253x141

Галерея Уффици, Флоренция, Италия

Томмазо Портинари был главой филиала банка Медичи в Брюгге. Алтарный триптих он заказал ван дер Гусу во второй половине 80-х годов XV века. Ранее это произведение датировали 1475-76 годами, но свидетельства о рождении изображенных здесь детей Портинари заставили сдвинуть даты на несколько лет вперед. Кстати, это один из первых детских портретов в нидерландской живописи. Такие же замечательные личики детей заказчика Мемлинг напишет несколькими годами позднее.

Местом назначения триптиха была Капелла Портинари во флорентийской церкви Святого Эгидия, которая вскоре была присоединена к больничной церкви Санта Мария Нуова. Старинные документы говорят, что появление «Алтаря Портинари» стало шоком для флорентийских художников – от восхищения все потеряли дар речи. Что же их так зацепило? Монументальность композиции, персонажи которой были изображены в масштабе 1:1? Для страны фресок монументальность и размер фигур не могли быть столь изумляющей вещью, хотя на итальянских досках они встречались не часто (впрочем, на нидерландских – тоже были редкостью). Дело было в иных достоинствах. Глубинная, мистическая серьезность (по сравнению с которой большинство итальянских картин могли показаться декоративным искусством), натуралистическая убедительность в показе каждой детали и всякого вида материи, а также воздушной среды и пейзажа, сказочно красивый «натюрморт» (в частности – в центральной части триптиха), но прежде всего – великолепный эмалевый блеск и лессировочная тонкость наложения красок, которую давала масляная техника. Зато такие вещи как столкновение Нового (реализм) со Старым (с мистическим «сюрреализмом», то есть, стилизованной готической конвенцией), видимое, хотя бы, в разном масштабировании фигур – под конец XV века для итальянцев было уже



Хуго ван дер Гус «Алтарь Портинари» или «Поклонение пастухов»

(1478/80, дерево, масло;

центральная панель 253x304, боковые створки 253x141

(Галерея Уффици, Флоренция, Италия)



Хуго ван дер Гус «Алтарь Портинари»

левая створка, фрагмент с детьми Портинари

каким-то анахронизмом. Но это не было (и не является) чем-то «возмутительным», вопреки тому, что пишет Майер («Трудно себе представить более возмутительный хаос в пропорциях, чем тот, что продемонстрирован в центральной части «Алтаря Портинари», 1969).

Упомянутый «натюрморт», который мы видим в нижней части центральной доски – это самый замечательный *"stilleven"* XV века. На нем все символично. Шафрановый цвет императорских (и флорентийских – с герба Флоренции) лилий – это цвет крови мучеников. Белые и синие ирисы символизируют стилеты (или мечи), которые пронзают сердце Богородицы. Аквилегии (водосборы) – это тоже символ Ее боли. Три багровые гвоздики – на что указывает само название (фламандское *"nagelbloem"* – «цветок-гвоздь») – обозначают гвозди Распятия. Небольшой снопик колосьев говорит, что из его зерен будет мука для облаток, но только после того, как они будут

перемолоты и испечены, точно так же, как из тела Младенца придет Спасение, но только после Мучений Голгофы. Сам Младенец лежит несколько выше, и он отличается от итальянского идеализированного херувимчика *"putto"*, он реалистичен по-нидерландски – голенький, хрупкий новорожденный ребенок, очень естественный, который и должен был электризовать итальянцев.

Но я разболтался о центральной части алтаря вместо того, чтобы говорить о моей лю-

бимой, правой. Правое крыло – «Святые невесты»³ – представляет двух небесных покровительниц заказчиков: святую Маргариту с дьявольским чудищем под башмаком и святую Марию Магдалину с обязательной коробкой в руке⁴. Чуть ниже стоят на коленях две Марии – дочь и жена Портинари (из дома Барончелли), у которой лицо стареющей женщины, хотя ей нет еще и тридцати лет (это часы страданий бьют столь быстро). Из глубины сцены приближаются кортежи трех волхвов.

Первое впечатление: очаровательная, неброская, но прекрасная женственность. Рихард Мутер: «Уже старые писатели прославляли Гуса как величайшего в свое время живописца женщин. Ван Мандер⁵, характеризуя его женских персонажей, не скучится на похвалы их благородному поведению и стыдливой сладости (...) Хрупкость цветков и одновременно тихая, затаённая грусть отличают этих женщин, аристократично бледных и меланхолично задумчивых, с припухшими глазами и узкими, нервно подрагивающими губами» (1899-1902). Женщины Гуса с «Алтаря Портинари» оказали огромное влияние на итальянскую живопись – благодаря им стала преобладать женственность деликатная, наполненная тихой задумчивостью; гусовская женственность.



Фрагмент центральной панели «Алтаря Портинари»

Второе впечатление: набожность. Эта картина могла бы быть иллюстрацией к словам Микеланджело, который (как свидетельствует Франческо да Холланд) критиковал нидерландскую живопись как, скорее, набожное, чем религиозное, скорее, выжимающее слезы из глаз женщин и монахов, чем направляющее души к совершенным образцам. Фландрания считалась страной набожных людей, только набожность эта была (как и везде) театром. Под конец XV века, хроникер Николя де Кламанже в своих записках о религиозной жизни Фландрии замечал: *"Rari ecclesiam adeunt, rarissimi missam audiunt"* («Мало кто ходит в церковь, очень немногие слушают мессу»). И уточнял: «Очень немногие молодые люди переступают пороги церквей, а если даже и так, то делают они это лишь затем, чтобы поглядеть на девушек, которые в праздничный день шествуют в изысканных одеждах, с волосами, поднятыми в форме башен, с румянами на щеках и обнаженной грудью».

Третье впечатление: холод.

³ В русских переводах Евангелий употребляется термин «Благочестивые жены».

⁴ Маргариту, покровительницу рожениц, проглотило чудовище, но святая женщина спаслась. Мария Магдалина держит коробку с маслами, чтобы помазать ноги Христа – примечание автора.

⁵ Карел ван Мандер (1548-1606), поэт, писатель и художник из Западной Фландрии, автор «Книги о художниках».



Здесь все холодное. Цветовая палитра очень богатая и интенсивная (можно сказать: очень звучная), но холодная. Холодом веет от двух героинь, женщин благочестивых, достойных, осанистых и величественных, словно стройные колонны, напоминающих столь же монументальные фигуры Пьера делла Франческа и предвещающих квартет апостолов Дюрера. Но для Хуго это типично. Во всей его живописи от большинства персонажей исходит холод, они страдают от хандры схимников, их сознание обращено внутрь, а от внешнего мира этих интровертов отделяет невидимая стена, что, скорее, чуждо Ренессансу, зато характерно для психологической изолированности персонажей в готическом искусстве. Далеко от другого человека – близко к Богу. Замороженность чувств. Точно так же и с пейзажем – от природы веет холодом. Деревья без листьев подымают свои голые руки к хмурому небу и указывают на зиму (время Богородицы), хотя на земле снега мы не видим – в Вифлееме снега не было.

Четвертое впечатление: нет гармонии между элементами, то есть, если бы не насыщенный нидерландский цвет, объединяющий всю сцену, впечатление от плохо скомпонованной мозаичной головоломки испортило бы вердикт жюри. Северная живопись часто страдала подобным измельчением фрагментов композиции и отсутствием сценографического порядка. Петер Майер, с которым я иногда не соглашаюсь, на сей раз ставит диагноз безошибочно: *«В соответствии со средневековыми критериями, все веици в юдоли земной равны перед Богом, то есть, среди них не существует иерархии важности, нет какой-либо заранее продуманной зависимости, точно так же, как нет раз и навсегда установленной взаимозависимости печатных литер, ибо содержание колонок не детерминируется объективным законом, определяющим отношение одной буквы к другой, но лишь содержанием печатного текста (...). Поэтому, готические страны XV века, как правило, не практикуют «итальянскую композицию», то есть такую, где театральным действом режиссирует логичный, цельный сценарий»* (1969).

Пятое впечатление прогоняет всяческие сомнения: глубинная поэзия, подчеркнутая каллиграфией очаровывающей, певучей линии. Этот рисунок придает всем формам резкий, минорный, но весьма романтичный контур. Один из современников ван дер Гуса, Жан Лемер, говорил: *«Хуго из Гента вычерчивает такие чистые линии...»*. Он, словно поэт, пишущий стихи на пергаментном свитке. Стихи, пульсирующие меланхолией, той самой печалью, что рвала его душу и привела к сумасшествию, а потом и к самоубийственной смерти.

Саван безбрежной тишины окутывает сцену, замыкает рты персонажам и делает волшебный антураж монохроматическим. Черные птицы на ветвях без листьев, потому что осенью они пожелтели, покраснели, а потом опали. Металлическое небо, усеянное подушечками-дымками зимних облаков. Создается впечатление, будто бы все вокруг шепчет, что страдания – это дорожная пошлина, которую необходимо платить жизни до самой кончины.





Я чувствую кое-что еще, весьма странное – отсутствие ван дер Гуса. Отсутствие его во время написания картины, как будто бы это лишь чья-то, законченная кистью ладонь писала эти рифмы, а мысль художника кружила в далеких мирах, скитаясь, словно бездомная тень у чужих порогов, вокруг погасших семейных очагов, у брошенных алтарей и покинутых навечно святынь. А это уже набожность настолько сомнительная, что кажется буквально еретической (lord Теннисон: «*Уверяю вас, что в откровенном сомнении гораздо больше веры, чем в показной набожности*»). Сомневающаяся набожность мастера Хуго была дочерью пронзительной боли, или же ее матерью? Я говорю о той боли, которая освобождает человека от иллюзий, но одновременно пробуждает в нем онирическую поэзию зимних закатов, те мгновения, когда свет для него очень рано становится сумерками и он сомневается в том, что солнце воскреснет завтра утром, и ему это, в общем, все равно. Ведь когда, даже в

монастырских стенах, человек не находит успокоения, душа его начинает разрываться между безразличными сердцу полюсами, которые важны одинаково, а следовательно – не важны оба. «*Все равно*», "wszystko jedno", "ganz egal", "bien egal", "no matter". Как у Петрарки в красивейшем шизофреническом сонете "*Pace non trovo*" («*Не нахожу покоя*»):

Мне мира нет, – и брани не подъемлю.
Восторг и жар в груди, пожар и лёд.
Заоблачный стремлю в мечтах полёт.
И падаю, низверженный, на землю.

Сжимая мир в объятьях, – сон объемлю.
Мне бог любви коварный плен куёт:
Ни узник я, ни вольный. Жду – убьет;
Но медлит он, – и вновь надежде внемлю.

Я зряч – без глаз; без языка – кричу.
Зову конец, – и вновь молю: «пощада»
Кляну себя, – и все-же дни влачу.

Мой плач – мой смех. Ни жизни мне не надо,
Ни гибели. Я мук своих – хочу...
И вот за пыл сердечный мой награда!⁶

В завершение сонета звучит: «И вот за пыл сердечный мой награда!». Отсюда и этот холод в «Святых невестах», и эта, столь трогающая сердца зрителей, печаль.

“*Pace non trovo*” – девиз всякого человека, у которого пищеварительный тракт и несколько других трактов не заглушили той таинственной жилки в мозгу, что вечно задает вопросы. Без таких вопросов не существовала бы шизофрения, не было бы самоубийц, а мы не увидели бы многих шедевров.



⁶ XII Сонет (На жизнь Лауры), перевод Вячеслава Иванова; цитируется по Ф. Петрарка «Автобиография. Исповедь. Сонеты», издание М. и С. Сабашниковых, М., 1915 г.

ГЛАВА

13

ГЛАВА



Дитя

**Мантења
и
Гирландайо**

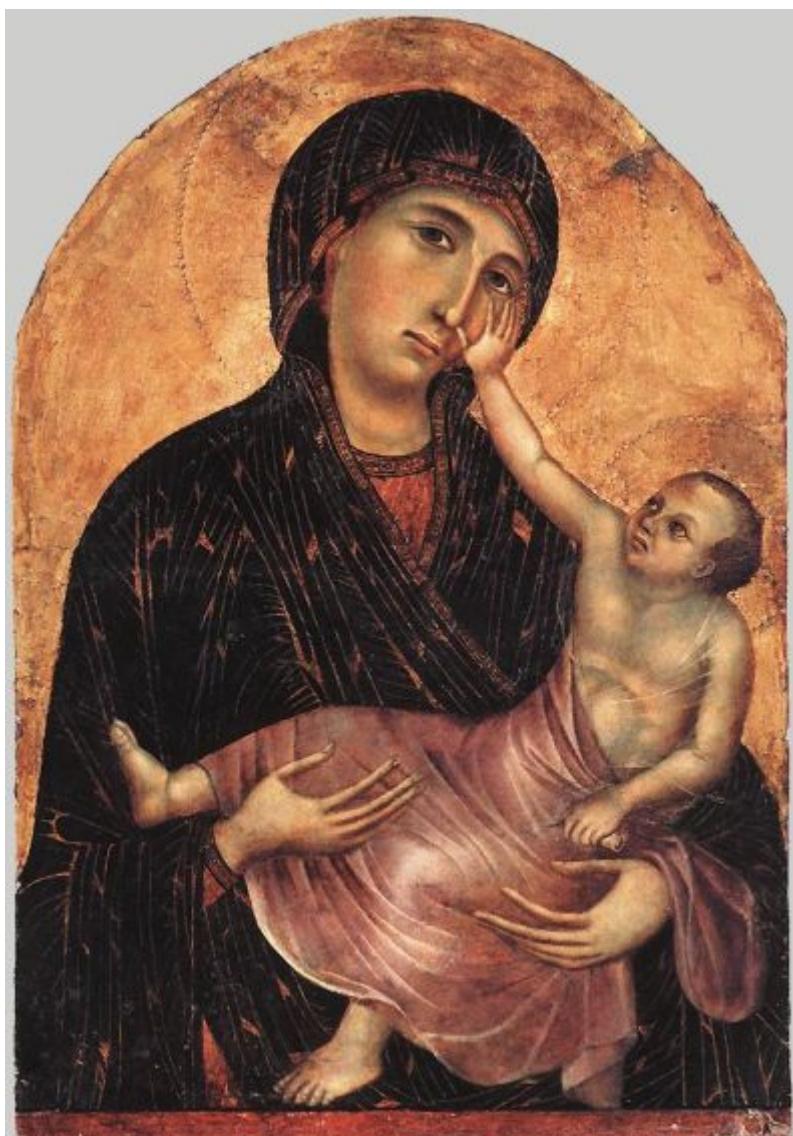


Для историков дети – тема не слишком интересная. Вот об оргазмах любовниц Людовика XIV написаны целые библиотечные полки. Но кого интересует тот факт, что во времена того же Короля-Солнце, в одной из французских провинций был период, когда ни один ребенок не дожил до седьмого года жизни? Об этом трактаты не пишут.

Жан Делюмо¹ (в «**Цивилизации Возрождения**»): «*Ренессанс открыл нам ребенка (...), в том числе, научил нас оплакивать умерших детей*». Нас – да, но тогда, просвещение, касавшееся детей, было еще в пеленках, поэтому знаменитый гуманист Монтень² знать не знал, сколько его короедов умерло еще в колыбели, потому что такими глупостями, как смерть ребенка он своей ученой головы не морочил. Нынешний отец помнит смерть своего ребенка до своей кончины.

Дети являются одним из немногих «исключений, подтверждающих правило» ренессансного опьянения Античностью – когда Возрождение черпало в Античности всяческие идеи, побуждения и образцы. Но Древность была крайне плохим примером, если говорить о детях; во многих древних государствах к детям относились намного хуже, чем могли относиться пресловутые «мачехи» и их массово убивали, словно зверей. Тем, кто становится на колени перед цивилизацией Античного Рима, воспевая его славу, стоило бы вспомнить, что убийство ребенка до того, как тому исполниться год, там считалось никак не детоубийством, а только запоздалым абортом. Только Ренессанс эмансирировал малышей.

Возрождение «открыло» ребенка, поскольку оно «открыло» человека. В отличие от средневековой теоцентрической культуры, культура Ренессанса была (точнее, старалась быть) культурой светской, рационалистической и антропоцентрической. Модными сделались такие понятия как *"humanus"* (человечный) и *"humanitas"* (человечность), bla-



Чимабуэ и Дуччио «Мадонна с Младенцем»

(1279/84, дерево, темпера; 68x47

Церковь Санти Лоренцо-и-Ипполито,
Кастельфиорентино, Италия)

¹ Жан Делюмо (род. 1923), французский историк, специализирующийся на истории культуры и католической церкви.

² Мишель де Монтень (1533-1592), знаменитый французский писатель и философ эпохи Возрождения, автор книги литературно-философских эссе «**Опыты**».

годаря которым через несколько веков историки придумали термин «Гуманизм Возрождения», понимая под этим все разнообразное культурное и философское направление развития Ренессанса, при котором человеческая единица эманси皮рует к широко понимаемой свободе, от свободы интеллектуальной до свободе секса. Писатели и поэты Ренессанса (Петrarка, Боккаччо, Ариосто) и философы (Валла, Альберти, Помпонаци) посвящают данной проблеме многостраничные тексты. Силу человеческого духа, направляемого Любовью (Эросом) превозносила Платоновская Академия во Флоренции. Ученик ее главы, Фичино, граф Пико делла Мирандола своим исследованием **«О человеческом достоинстве»** ("De *hominis dignitate*", 1487) подталкивал ближнего своего к божественному уровню, а Джаноццо Манетти книгой **«Достоинство и совершенство человека»** прославлял *"imperium hominis"*, государство людей, которое человек строил в борьбе с природой.

Весь этот воздушный шарик новой концепции человечности, наполненной свободой, гордостью и радостью жизни, надувался – понятное дело – излишней идеализацией рода людского. В Италии гуманистические мечтания догола раздел Никколо Макиавелли,

хладнокровно анализируя всю человеческую зловредность («*Все люди злы, и обязательно такими окажутся, как только появится к тому возможность*»). Но самый тяжелый удар идеализирующими гуманистами нанес Эразм Роттердамский своей **«Похвалой глупости»** (1509), в которой доказал, что миром правит и будет править Глупость, а не *"Humanitas"*, поскольку люди желают вовсе не правды, порядочности и знаний, а обмана, денег и власти (на современном языке триада эта представлена практически идентично: «*власть, деньги, секс*»). Идеал всегда спорит с наготой правды, и между этими полюсами существует (во всяком случае, должно существовать) стремление к идеалам, то есть, к звездам, как это выразили Шоу и Уайльд (Шоу: *«Идеалы похожи на звезды. Их нельзя достичь, но по ним можно ориентироваться»*. Уайльд: *«Все мы валяемся в придорожной канаве, только некоторые видят оттуда звезды»*). Мое личное мнение относительно человечности совпадает с тезисами Эразма и Макиавелли – когда я слышу: «Человек – это звучит гордо», то отвечаю: «Человек – это лишь звучит гордо!»



Леонардо да Винчи
«Мадонна с цветком» или «Мадонна Бенуа»
 (~1475/78, дерево, масло и темпера; 49,5x31,5
 Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, Россия)



Андреа делла Роббия «Младенец»
(1465, цветная керамика
Воспитательный дом, Флоренция,
Италия)

Самым ранним ребенком в искусстве белого человека, естественно, был «прекраснейший из детей» – Младенец, прижавшийся к Мадонне³. Но поначалу он вовсе не был красивым. Он даже не был миловидным. Ведь он был миниатюркой взрослого человека, уменьшенным взрослым, маленьkim старичком, притворяющимся младенцем. Византисты (Чимабуэ, Дуччио и др.) постоянно рисовали таких детских уродцев. Только где-то на переломе XIII и XIV веков Сын Божий утрачивает внешность карлика и превращается в милого голенького пузанчика, без какой-либо иератичности, а потом, все время эволюционируя, становится (у Леонардо, Рафаэля и др.) хулиганистым голышом, который весело играет с Мамой (игрушкой бывают еще цветок, птичка, плод, крест или украшения). Но еще многие мастера будут повторять Божественного Пупса. Только лишь в XVII веке маленький Иисус окончательно утратит внешность «старичка» (у скульпторов – чуть позднее, чем у художников).

Впечатлительность мастеров Ренессанса к детям не ограничивалась только лишь сакральными представлениями, то есть, Божиим Младенцем, небесными херувимами или жертвами резни младенцев, которую устроил Ирод. Светские дети появляются в семейной иконографии или же в виде популярных putto, но особенно красивы терракотовые медальоны с младенцами работы Андреа делла Роббия, на фронтоне больницы для малышей, Ospedale degli Innocenti (само строительство этого заведения, по проекту Брунеллески, в первой половине XV века, чуть ли не символизирует об изменении в отношениях пары «Ребенок – Ренессанс»). Светское материнство кистью интереснее всего представил Джорджоне в феноменальной «Грозе», а Рафаэль – пером, когда нарисовал несколько чудесных эскизов.

В живописи Ренессанса практически все является игрой символов. Когда Рафаэль пишет Трех Граций, то, хотя мы видим трех обнаженных девушек, это не просто три голые девы, а три символа, которые можно интерпретировать по-разному, ссылаясь на

³ В раннехристианском искусстве Мадонну представляли без Младенца, хотя – по легенде – с Младенцем ее должен был писать еще святой Евангелист Лука (покровитель художников) – примечание автора.

философию, метафизику или мораль (например, это может быть триада Пико делла Мирандолы: Красота-Любовь-Радость, или же триада Платона и Фичино: Добро-Правда-Красота, или же иная неоплатоновская триада, относящаяся к ритму Вселенной: "*emanation-ratio-rematio*"⁴, либо трем стадиям любви: восхищение-желание-исполнение, либо тройственным тезисом Сенеки о человеке, который дает-получает-отдает и т.д.). Дитя в искусстве Возрождения тоже было символом – символом нежности и любви. Или же символом гения, посещающего героев, гуманистов или художников и компенсирующего их одиночество (таких символических детей рядом с пророками рисовал Микеланджело на плафоне Сикстинской Капеллы). Голенький ребенок был символом души при зачатии или смерти, то есть в моменты, когда она поселялась в человеческом теле или покидала его. Et cetera.

Двух самых красивых детей Ренессанса для меня написали Мантеня и Гирландайо.

⁴ **Эманация** – распространение на людей (при рождении) частицы Божественного духа, **рация** – живительный восторг гармоничной жизни, **ремеация** – возврат к предвечному духовному состоянию.



Андреа Мантенья «Встреча»

1473-74, «фреска» масляно-темперная

Камера делли Спози, замок Сан-Джорджо, Палаццо Дукале, Мантуя, Италия

Во второй половине 1459 года Мантенья перебрался из Падуи в Мантую, где и умер через сорок семь лет. При мантуанском дворе он смог замечательно жить, свободно работать и пользоваться уважением со стороны сильных мира сего (его дружбы искал папа Иннокентий VIII, его мастерскую посещал Лоренцо Медичи Великолепный, туда же спешил Дюрер, но не успел, поскольку по дороге ему сообщили о смерти Мантеньи).

Повелителем Мантуи, человеком, сделавшим Мантенью своим придворным художником, был Лодовико III Гонзага, замечательный правитель, политик и меценат эпохи Возрождения. Среди тогдашних итальянских правителей было мало таких, у которых уровень скотства не превышал бы его богатства. Человечность, в лучшем смысле этого слова, тогда проявлял Федерико да Монтефельтро, герцог Урбино. Сразу же за ним можно поставить герцога Лоренцо Медичи и маркиза Лодовико Гонзага, суворена очень мягкого, просвещенного, покровителя гуманистов, художников, поэтов, издателей, щедрого инвестора, коллекционера, любителя всяческих искусств и ценителя красоты.

В замок Лодовико, мантуанский Кастелло Сан-Джорджио (когда-то его называли еще Кастелло ди Корте – Придворным Замком) сегодня приезжают толпы исследователей, знатоков искусства, снобов и туристов, чтобы войти в северо-восточную башню и осмотреть фрески в небольшом спальном покое (8x8 м), называемом сейчас Camera degli Sposi (Комната новобрачных), а ранее – Camera Picta (Расписанная комната), поскольку они считаются одними из ценнейших росписей в живописи Ренессанса. Мантенья создавал эту агиографию рода Гонзага (особенно выделяя Лодовико) – живописные сцены взяты в рамки реалистически написанных портьер и панно – в течение десяти лет (1465-74). Последняя фреска, на западной стене комнаты, была иллюстрацией к событию, произошедшему 24 августа 1472 года, когда маркиз Лодовико Гонзага торжественно приветствовал своего прибывшего из Рима сына, свежеиспеченного кардинала Франческо Гонзага, в окружении

семьи, придворных и нескольких иностранных гостей. Эта фреска – одно из трех моих любимых произведений Мантенеи (два остальные я представлю в главе о Мантене⁵).

Гениальные фрески Камеры дельи Спози – это одно из великих чудес итальянского Возрождения (я повторяюсь, но петь славу этим фрескам можно бесконечно). Они сохранили свое величие, несмотря на пребывание в комнатах Кастелло Сан Джорджио императорских войск (1630) и несмотря на многочисленные и неумелые вмешательства реставраторов (~1790, 1876-77, 1883, 1939-41)⁶. Но главным их врагом невольно стал сам Мантенея. Он совершил ту же самую ошибку, что и писавший «**Тайную вечерю**» Леонардо – нарушил принципы создания фрески (рисование водными красками по мокрой штукатурке), использовав масло на слишком подсохшей штукатурке. Конкретно, он писал ореховым маслом и темперой, что Джованни Пакканини признал «*сенсационным способом, имитирующим технику древнеримской настенной живописи*» (1962). Способ, и вправду, был сенсационным, в том плане, что использование масла давало гладкость фактуры (полностью исчезала пористость штукатурки) и возможность более точной прорисовки деталей, замечательную звучность красок, при одновременном более тонком подчеркивании колористической гаммы, ее мягкость, гармоничное сочетание теплых и холодных тонов (Мантенея не был, так называемым, колористом и его палитра в Камере дельи Спози состоит из типичных для него цветов: серовато-металлический желтый, зеленый, розовый, фиолетовый, карминовый, синий и коричневый, которые восхищают зрителя). Однако, вместе с тем, использование масла для создания фрески, автоматически ведет к облущиванию красок, что здесь и произошло.

Все, что характерно для Мантенеи, можно увидеть, рассматривая «**Встречу**». Я уже упоминал про чувствительность к цвету этого антиколориста и его виртуозность рисовальщика, смелость и декоративность, реализм и перспективу Ренессанса, размах художественного видения, а также монументальность, гуманизм и жесткость тел (Мантенея изображал своих персонажей по образцу античных барельефов, а растительность у него «жестяная», окаменевшая, словно стены домов), наконец, здесь имеется и типичная «археология Мантенеи». Слово «археология» нужно обязательно брать в кавычки, поскольку настоящей древности на фреске нет. В отличие от, например, Брунеллески, Мантенея – хотя и сам был фантастически увлечён Древностью как перспективой (из-за чего некоторые критики и называют его живопись «археологической») – не слишком научно исследовал античное наследие и имел собственное, галлюцинирующее видение Древнего Рима. Прекрасным примером этому утверждению является пейзажный фон «**Встречи**» – характерная для Мантенеи сказочная «реконструкция» римской архитектуры.

Всю «**Встречу**», от одного пилонера до другого, заполняет толпа – четырнадцать персонажей, не считая собак (в Камере дельи Спози практически каждая фреска получила своих собак). Большинство фигур написано по-итальянски – в профиль. Все хорошо видимые лица являются портретами, правда, не всех из них мы можем идентифицировать (действительно ли, второе лицо справа – это автопортрет Мантенеи, или же это – король Дании Кристиан I?). Мы видим первый групповой (многофигурный) светский контерфект эпохи Возрождения (ну, ладно, второй, поскольку, соседняя с «**Встречей**», фреска «**Двор Гонзага**» была написана несколько раньше). До этого лишь Беноццо Гоццоли написал групповой портрет («**Путешествие волхвов**», 1459, Флоренция, Палаццо Медичи-Риккарди), но он представил групповой портрет двора Медичи в виде библейской сцены.

У Мантенеи бронзовый стиль рисунка неизменно определяет и металлическую скульптурность фигур, она же, в свою очередь – металлическую хроматику, которая, в свою очередь – металлический или каменный характер произведения (жесткости построения своих композиций Мантенея добивался, якобы, изготавливая модели из плотной бумаги). Рихард Мутер назвал такую живопись «*видением каменного века*» и «*засушенной величественностью*», делая заключение, что «именно в этом заключается односторон-

⁵ См. Главу 15 (в томе II) – примечание автора.

⁶ Особенno неудачной была реставрация 1877 года. Только работы, проведенные в 1987 году, вернули Комнате новобрачных вид, близкий к оригинальному – примечание автора.



Франсиско Гойя «Портрет семьи короля Карла IV»,
фрагмент
(1800, холст, масло
Прадо, Мадрид, Испания)



Мазаччо и Филиппо Липпи
«Святой Пётр воскрешает сына Теофила», фрагмент
(XV век, фреска
Капелла Бранкаччи, церковь Санта-Мария-дель-Кармине,
Флоренция, Италия)

ность и вместе с тем величие Мантенни» (1899-1902). И все же, величие Мантенни заключается не в этом, и не в том, что он создавал первые светские групповые портреты, и не в том, что он первым «пробил» потолок фреской *"al di sotto in su"* («глаз» – *"oculus"* на плафоне Камеры дельи Спози⁷). Величие художника этого заключено в том, что он умел пробуждать нежность и трогательность «холодной жесткостью» своей живописи.

Аура достоинства, культуры, церемониальной серьезности и величия, вопреки Мутеру, вовсе не «засущена», так как наполнена непринужденной «расслабленностью», в ней нет холода и отстраненности, отличающей работы Пьера делла Франческа. Стою и гляжу. Фреска расположена низко, над самым цоколем, притворяющимся мраморным, и контакт с фигурами непосредственный. Лично у меня этот контакт установился с самым молодым членом группы. Этот мальчик – Сигизмондо Гонзага, внук маркиза Лодовико, в будущем – любимец папы Юлия II, который возведет его в кардиналы (в 1505) и назначит епископом Мантуи (в 1511). Но прежде чем стать князем Церкви и до того, как умереть в

⁷ См. Главу 15 (в томе II) – примечание автора.

1525 году, он будет славным кондотьером. Здесь же, на фреске, он всего лишь одинокий малыш, который очень трогательно ищет пальчиками человеческого тепла.

Такого же ребенка в толпе взрослых, которого держат за руку, повторит Гойя, когда напишет **«Портрет семьи короля Карла IV»**, и этого мальчика (шестилетнего инфанта дона Франсиско де Паула Антонио, формально – королевского сына, на самом же деле – сына министра Годоя), единственного члена королевского семейства он не изобразил карикатурно, остальных же – показал кретинами и дегенератами. Впервые такой мальчонка, затерявшийся в лесу взрослых и прижавшийся к руке Содерини (отца?), был показан на фреске Мазаччо и Филиппино Липпи **«Святой Петр воскрешает сына Теофила»**, но сколько же там было нежности и безопасности для ребенка, которого защищает взрослый. У Мантенни этого нет. Конечно, здесь мы тоже видим цепь рук: кардинал Франческо держит ладонь Лодовико (младшего сына маркиза), а тот позволяет держать два пальца своей руки внуку маркиза, и, возможно, это символ экклезиастической цепи, ведь этот ребенок тоже станет кардиналом. Только этот мальчик страшно одинок, слово «лес» здесь наиболее подходящее. Он – малыш, потерявшийся в густой чаще, наполненной громадными, чужими деревьями, сквозь которые ничего не видно.

Физически этому ребенку ничто не угрожает, поскольку его окружает толпа Гонзага. Время – вовсе не военное. Над Гонзага временно не нависает какая-либо **«вендетта»**, в ходе которой не щадили даже новорожденных (некий дворянин из Умбрии разбил головы детям своего врага о стену, а одного из них прибил к воротам, как символ мести). Ему не грозит детство Томаса Платтера, гуманиста из Базеля, которому, когда он был еще сопляком и страдал жесточайшими коликами от мерзлого винограда, мать-крестьянка ничем не помогла, а только ворчала: **«Чтоб ты сдох! Зачем жрал эту гадость!..»** Здесь мы – не среди мужичья или психопатов. Так почему же у Сигизмондо такое печальное лицо, почему столь тревожно он ищет своей ручкой пальцев несовершеннолетнего дяди? **«Экклезиастическая цепь»** как-то паршиво объясняет это трогательное одиночество ребенка в мире семьи.



Практически все в мире досок и фресок, которые творил Мантенея – словно в мире Древнего Рима (или просто Рима, по Мантенею) – не только простое и гордое, но жесткое и безжалостное. В этом мире нет места жалости, потому что Мантенею не интересовала доброта – его интересовали: значительность и надменность, то есть – величие. Так считается, и так о Мантене пишется. Но несколько Мадонн и одно дитя опровергают мнение, будто бы нежная впечатлительность была ему совершенно чужда. Именно это дитя, в Камере дельи Спози. Он как бы бросал вызов своим любимым древним временам, о которых знал, что убийства детей были там вещью столь же обычной, как и рабство (только в античных Фивах процедура детоубийства была запрещена). И подумать только, что прошло двадцать с лишним веков, а

сегодня свобода с демократией повсюду стали синонимами свободы абортов, то есть, детоубийства!

Уильям Блейк⁸ на страницах своей поэмы отмечал «вечную меланхолию» в «анатомии ребенка». Никто не проиллюстрировал этой меланхолии лучше Мантењи. И никто лучше французов не назвал её причины и следствия: *"syndrome de l'enfant mal-aimé"* – синдрома отвергнутого ребенка (в буквальном переводе: плохо любимого). «Когда все это началось? Когда детей изгнали из Эдема?» – спрашивал я в свои тридцать с лишним лет⁹. Теперь мне пятьдесят, но мнения своего я не изменил – мнения о том, что «все людское воображение» начинается и кончается у детей. «Где-то там, где оно заканчивается, – писал я в упомянутом эссе, – находится та тончайшая грань, до которой я люблю детей, а после которой – начинаю презирать людей». В особенности, я презираю людей, которым наплевать на беду ребенка, даже если эта беда – обычное одиночество.

Комната для новобрачных на латыни называется *"thalamus"*. От греческого слова *"thalamos"*. Древние называли так камеру в гробнице.

⁸ Уильям Блэйк (1757-1827), английский поэт и художник, мистик и визионер.

⁹ Эссе «Изгнанные дети» в книге *"MW"* – примечание автора. (Имеется и перевод этой книги на русский язык В.Марченко – примечание переводчика)



Доменико Гирландайо «Старик с ребенком»

1480/90, дерево, масло и темпера, 62,7x46,3
Лувр, Париж, Франция

Достаточно одной картины, чтобы очутиться в книге Лысяка о живописи белого человека. Нужно только создать эту картину. Если бы не этот единственный портрет, Гирландайо не очутился бы у меня даже в качестве резервного кандидата (точно так же, как Кристус, Хогарт, Айец или Жерве).

Доменико ди Томмазо Бигорди, прозванный Гирландайо¹⁰, прожил сорок пять лет, убила его чума. Он добился солидной славы и сказочного успеха у клиентов, в связи с чем ему пришлось расширить собственную мастерскую до размеров фабрики, в которой «пахали», наряду с табуном не входящих в семейство учеников, его сыновья, свояк, сестра и два младших брата, и которую превзошла лишь грандиозная мануфактура по производству шедевров под управлением Рубенса. Гектары досок и, в особенности, фресок; самостоятельно он не создал бы их, даже если бы Господь дал ему еще несколько жизней. Сохранилось высказывание Гирландайо, что он сожалеет, что ему нельзя расписать всю окружающую Флоренцию стену; и это интерпретируется как жалоба, демаскирующая дирижера фабричного конвейера картин и рисунков.

Гирландайо исполнял во Флоренции ту же самую роль, что впоследствии, в Венеции – Карпаччо. Роль документалиста-хроникера («болтуна», «рассказчика», «описателя событий»), то есть – городского фотографа эпохи Лоренцо Медичи Великолепного (короля тосканских меценатов). Исторических и библейских персонажей он одевал в современные ему флорентийские одежды, а в качестве фона для ветхозаветных и францисканских сцен рисовал живую Флоренцию, ее улицы, площади, дома, ярмарки, церкви, торжества и толпу. Именно это публику и вдохновляло, отсюда такой громадный успех мастерской Гирландайо. То же самое обеспечило и его вечный успех среди историков – благодаря его кисти мы лучше знаем изысканную пышность и благородную культуру ренессансной Флоренции.

¹⁰ Прозвище это произошло оттого, что его отец был знаменит во Флоренции изготовлением драгоценных украшений, которые девушки носили на головах, и которые назывались *"ghirlande"* – примечание автора.

Что можно сказать о его стиле? В нескольких словах: это был стиль технически искусный, но в художественном плане – банальный. Любители вспоминать о том, что поначалу Доменико занимался ювелирным делом, называют "*oeuvre*" Гирландайо искусством «мелочным и металлическим». Для меня это рисуночный стиль, как, впрочем, и весь стиль Флорентийской школы. Тот, кто путешествовал по Тоскане, не станет удивляться такой манере. В хрустально прозрачном воздухе тосканского пейзажа четко видны дальние планы. То, что должно быть смазанным – будто нарисовано, а ведь несколько сотен лет назад воздух был намного чище, чем сейчас. Гирландайо – это уверенная рука и мастерский рисунок. Но не уровня шедевра. Когда в его мастерской появился юный Микеланджело и начал подправлять работы мастера, Гирландайо понял, что это – гений.

Сам Гирландайо гением никак не был. Он был, и это следует признать, хорошим пианистом, вроде тех, которые умеют играть только одну мелодию, и барабанят её без остановки. Его квазиремесленная искусность была настолько свободной, что художник из усердной кисти выжимал вещи, вызывающие признание и даже восхищение. Но, чаще всего, он выжимал слишком много того, что восхищения никак не вызывает. Довольно часто бывает так, что человек, любящий свою профессию, по причине наркотической радости творения теряет контроль над собственным талантом, и Гирландайо, как раз, его терял. Карло Вердиани: «*Почти всегда в его произведениях есть что-то лишнее*». Да, здесь масса лишних вещей, но главный недостаток – это отсутствие метафизики, мистики и магии, что весьма типично для солидного хроникера, занимающегося сухим рассказом, прозой. Потому-то критики его и не щадят. Лазарев: «*На всем его искусстве лежит пятно прозаичности*». Третьяк: «*Искусный эклектик, довольно заурядный в способе выражения*».



Доменико Гирландайо «Поклонение пастухов»

(1485, дерево, масло и темпера; 167x167

Капелла Сассетти, церковь Санта-Триниа, Флоренция, Италия)

Живопись эффектная, но поверхностная. Фёльфлин: «*Трактует большинство своих сюжетов слишком легковесно*». Макфолл: «*Простенький ум, без поэтического гения*». Шастель: «*У него отсутствует поэтическая изобретательность, которая умела бы убеждать. И можно лишь удивляться, что он встретился с чрезмерно льстивой оценкой*». Левей: «*Он банален*».

Не сомневаюсь, что если бы хорошенько выпытать (прижать) Шастеля, Лазарева, Третьяка и остальных критиков Доменико Гирландайо, они начнут путаться в оценках, и вдруг окажется, что к этому художнику у них весьма амбивалентное отношение. Левей сам, в одной из своих работ признался, что «*возможно, Гирландайо презирают за якобы болтливый стиль, слишком некритично*» (1967). Несколько десятков лет ранее аналогично поступил Макфолл – он начал с обвинения в «*простеньком уме*» и отсутствии «*поэтического гения*», чтобы под конец защищать Гирландайо комплиментами («*какое чувство цвета*», «*какая глубоко продуманная декоративность*», «*утонченный талант*») и убеждать, что ярлыки типа «*поэтичный*» или «*мало-поэтичный*» в искусства часто ничего не значат.

По отношению к Гирландайо состояние моего ума точно такое же. Амбивалентное. Отсутствие у него поэтического воображения меня отталкивает. Но в нескольких его станковых работах я вижу такой заряд поэзии, что о критике, который не желает его заметить, сказал бы, что тот слишком глуп, чтобы собственным воображением достичь того же уровня. Одну картину Гирландайо я считаю *par excellence* шедевром, изумительным взрывом гения у банального «хроникера-рассказчика», одной из красивейших картин эпохи Возрождения. Перед ней можно встать на колени, хотя она совсем не религиозная.

Эту картину называют по-разному: «*Старик с ребенком*», «*Старик с внуком*», иногда даже – «**Франческо Сассетти с внуком**», но это, по-видимому, ошибка. Сассетти, главный банкир Медичи, старательно копировавший их в качестве покровителя искусств и наук (*ergo*: богач-гуманист), известен по различным картинам (в том числе, портретам), но нигде нос его не деформирован какой-то болезнью, он у него чистый и здоровый. Нам известен портрет Сассетти с внуком кисти Гирландайо (Нью-Йорк, Музей Метрополитен), который опровергает банкирскую идентификацию портрета из Лувра. Тот факт, что портрет, висящий в Лувре был выполнен в то время, когда Сассетта был меценатом Доменико Гирландайо, в 80-х годах, слишком слабое основание для того, чтобы поставить знак равенства между стариком с картины и супербанкиром. Мы можем лишь сказать, что старик и мальчик из «*хорошего дома*», о чем свидетельствует их одежда.

Во времена финансовой поддержки со стороны Сассетты Гирландайо творил под влиянием ван дер Гуса, то есть, под нидерландским влиянием; впрочем, не он один, потому что привезенный в конце 70-х (или в начале 80-х) годов во Флоренцию «**Триптих Портинари**» нидерландца потряс многих итальянцев. В связи с чем, мы имеем здесь реалистический портрет Флорентийской школы, инфицированный Фламандской школой, и выполненный художником, что был опытным портретистом, и сходство схватывал без труда. Фламандская детальность видна в изображенном до мелочей «шнобеле» старца. Впрочем, это очень редкий (наряду с «*карикатурами*» да Винчи) случай показа сочного людского уродства в живописи итальянского Возрождения, в котором правит идеализация, лица красивы, и даже святые во время мучений (все эти святые Себастьяны, etc.) так сладко открывают уста, словно поют «*O sole mio*»¹¹. Фламандское влияние заметно так же и в романтическом пейзаже, с дорогой-змейкой, скользящей к церквушке у подножия поросшей кипарисами горы, а над ними – золотистое небо. Прелестная открытка!

Прелестна здесь и хроматика, подбор цветов. Гирландайо не был виртуозом в колористике, точно так же, как не был мастером патетических изображений. Но иногда капелька пафоса вытекала из под его кисти, а пигменты пытались подчинить рисунок. Никогда такого не было во фресках, тонированный, поблекший колорит которых всегда «*лишен радости*» (Майер). Зато темперы и масляные темперы Доменико представляют нам

¹¹ См. стр. 95 – примечание автора.



несколько сочных тонов, в особенности, замечательный, всеми расхваливаемый красный, который в «Старике» взрывает одежды в нижней части картины.

Квадратные метры его картин были выполнены помощниками, но здесь – лишь рука Гирландайо. Рука мастера. Она смогла сделать так, что достоинство лица старика нисколько не уменьшает даже гротескный носище. Или же создать чудесную диагональную композицию, и эти темные фоны для голов, в которые совершенно естественным образом врезан прямоугольник окна. Или же великолепную, неожиданную – и я хочу вновь вспомнить об это – анти-гирландайовскую дисциплину сцены, геометрически четкую и экономичную. Как правило, Гирландайо был чрезвычайно болтливым, несобранным, хаотичным. Он распылялся, словно человек, у которого слишком много на уме, в памяти и вокруг. Но портрет старика и ребенка наколдовал мастер, внимание которого было сконцентрировано на единственной цели, словно наконечник стрелы Телля, целящегося в яблоко. Грехи прошлого, мечты о наслаждениях, горький вкус обид, страданий и унижений, желаний и ненависти, боль в мочевом пузыре и отсутствие денег, все, что затмевает вид огонька в конце тоннеля, было отодвинуто, выброшено, отставлено и проклято. Ничто не отвлекает кисти.

Джоттовская «струна сопряжения глаз» – взгляд, вонзенный во взгляд другого человека – замечательным эхом воскресла, благодаря этой кисти. На рисунке-эскизе, по которому Гирландайо писал, веки мужчины закрыты, и он, более походит на мертвого, чем на спящего. В окончательном варианте мастер веки поднял. Старец целует глаза ребенка мягким, теплым, и в то же время, мудрым и проникновенным взглядом человека, уже готовящегося уйти в вечность. Как будто бы он слышал те слова, которые Уильям Блейк сказал перед самой смертью (1827) ребенку, пришедшему его проводить: «*Пускай Господь даст тебе такую же хорошую жизнь, какую дал мне*». Ложь всегда остается ложью, но смертельно больных и детей нужно обманывать, чтобы не быть обманщиком. Но взгляд старца говорит и правду. Он говорит: «Никогда не стремись к политической власти или к еще более мрачным удовольствиям того же рода (вроде сводничества), никогда не предавай людей, но никогда и не доверяй ближнему своему, никогда не забывай, что кое-каких вещей нельзя делать, потому что самое главное – это честь», etc. Но прежде всего он говорит: «*Я люблю тебя!*».

Взгляд малыша говорит о потребности в тепле, о его недостатке. Когда ван Гог писал брату Тео: «*Мне показалось, что я увидел нечто более глубокое, что-то бесконечное, более вечное, чем океан во взгляде ребенка*» – он отдал дань океану во взгляде детей. Пальцы мальчика на груди старика столь же нежны, как пальцы рембрандтовского еврея на груди невесты, и ее пальцы на ладони жениха. Проекция, крайне редкая в живописи Ренессанса – ребенок, прижимающийся не к женщине (Мадонне, матери, кормилице), но к мужчине! Он так желает прижаться, словно его собственная мать была изо льда. Вы видите эту боль, этот близкий к слезам голод во взгляде, направленном на старца? Неужто вновь это «*синдром ребенка, которого плохо любили*», как у МанТЕНЫ – океан немой просьбы о нежности? Старый человек, которому ежедневно выпадающие волосы напоминают, что свалка жизни в большей степени уже за ним, чем перед ним, видит эту немую просьбу, потому излучает нежность удвоенную. Фламандская

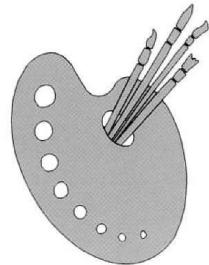


детальность – это одно, но подобного тепла души никакой североевропейский художник не умел в то время показать – подобное было за пределами возможностей фламандцев.

Красоты этой проекции ни на волосок не преуменьшает банальность тематического хода. От контрастной выигрышной сцены, которой является сопоставление старости и детства, вовсе не несет китчем – в ней все признаки шедевра. И эта тема, представленная гением, заставляет вечно помнить о самом ужасном месте на земле – Доме Нежеланного Ребенка – в котором навстречу тебе с кроваток срываются пара десятков маленьких существ с большими, словно глобус, головами и глазами, громадными, словно молчащее море страдания – годовалых, двухлетних, четырехлетних... Они стоят, судорожно схватившись за решетки кроватей, и вонзают в тебя взгляд. Когда они лежали в одиночестве, глядя в потолок, их взгляд кричал: «*Почему я?!*», «*За что?!*», «*Почему????!*» Теперь же они просят Христа ради. Эта умоляющая, убивающая тишина зрачков, эта отчаянная надежда на то, что сегодня свершится чудо. От этого «*Забери меня!*» у тебя рвется сердце.

Малыш ничего не говорит. Но старик слышит. Если бы мне хотелось описать портрет одним лишь словом, нужно было бы воспользоваться самым грязным из слов – «*последним словом*», словом, о котором Олдос Хаксли верно заметил, что оно «*наиболее вонючее и слащавое, потому что его произносят с миллионов амвонов, сладострастно истекающее из миллионов динамиков, которое стало оскорблять хороший вкус и чистые чувства сальностью, и человек всегда колеблется, прежде чем произнести его. Тем не менее, произнести его необходимо, ибо, несмотря на все, последним словом является: «Любовь».*

Любовь. И эта полоса печали...



В оформлении приведен, за небольшим исключением, состав иллюстраций книжного издания.

На втором листе обложки:
Давид Тенирс Младший «Художественное собрание эрцгерцога Леопольда-Вильгельма в Брюсселе», 1651
 Поместье Петворт-хаус, Западный Сассекс, Великобритания
 (собственность Национального траста)

На третьем листе обложки:
Иоганн Цоффани «Трибуна в Уффици», фрагмент, 1772-78
 Королевская коллекция, замок Виндзор, Беркшир, Великобритания

Вальдемар Лысяк (Waldemar Łysiak)



Родился 8 марта 1944 г. в Варшаве, в семье инженера. Две его старшие сестры погибли во время Варшавского восстания. Окончил лицей им. Болеслава Пруса. Учился на архитектурном факультете Варшавского политехнического университета, который окончил в 1968 г., получив диплом архитектора со специализацией в области охраны исторических памятников. В 1970-73 годах изучал историю искусства в Римском университете и Международном центре по изучению охраны памятников и реставрации в Риме. В 1977 г. защитил докторскую диссертацию на тему «Доктрина фортификации Наполеона». В дальнейшем читал лекции по «Истории культуры и цивилизации» на этом архитектурном факультете Варшавского политехнического университета.

Его первому роману *«Kolebka»* («Колыбель» или «Семейное гнездо») в 1974 г. была присуждена премия по случаю 50-летия Польского союза писателей и 25-летия образования ПНР. Последующие публикации – книги по наполеоновской тематике. *«Шуанская баллада»* (1976)

рассказывает о борьбе Наполеона с Жоржем Кадудалем, вождем роялистских повстанцев в Вандее. Выпущенный в 1980 г. *«Шахматист»*, описывает неудачную попытку покушения на Наполеона, предпринятою английскими тори под руководством виконта Кэстри. Другие книги по этой тематике – *«Амифный пасьянс»* (1977), *«Императорский покер»* (1978), *«Наполеониада»* (1990), *«Наполеон-фортификатор»* (1999), *«Галейран – путь «Мефистофеля»* (2007).

В 1970-ые годы выходят сборники «путевых эссе» описывающие путешествия автора по Италии, Франции и США: *«Зачарованные острова»* (1974) (параллельно с *«Колыбелью»*), *«Французская тропа»* (1976) и *«Асфальтовый салун»* (1990).

После публикации *«Императорского покера»* Министерство иностранных дел СССР направило ноту протеста Министерству иностранных дел ПНР, в которой книга называлась «антироссийской и антисоветской». После этого произведения В. Лысяка в СССР (и в самой Польше - даже публикации под псевдонимом) были запрещены.

В 1970-80-ых гг. Лысяк был активным фельетонистом в варшавских изданиях *Stolica* и *Perspektywy*, в прессе появилась почти 300 его публикаций. Статьи автора описывают повседневную жизнь в Польше и впечатления о поездках за границу. Как публицист, он главным образом, занимался охраной памятников культуры. После 13 декабря 1981 г. прекратил журналистскую практику до 1989 г., но его книги продолжали издаваться.

В 1981 г. Лысяк опубликовал фантастический роман *«Флейта из мандрагоры»*, в 1984 г. – сборник эссе *«MW»*, где, несмотря на польскую цензуру, «протащил» описание катынской трагедии, упомянув фиктивное «убийство польских шеволежеров в Боррони» (*«bourreau»* по-французски – «палач», «кат»). В 1989 г. выходит (под псевдонимом "Вальдемар Болдхеа") роман *«Завоевание»* (*«Konkwista»*), первая книга героического-плутовской серии продолжающейся до последнего времени: *«Хороший»* (1990), *«Наилучший»* (1992), *«Наихудший»* (2006), *«Лидер»* (2008), *«4»* (2009). Уже в 80-е годы окончательно сложился оригинальный авторский стиль В. Лысяка, как в художественной прозе, так и в историко-искусствоведческих эссе. Смелое смешение жанров, широта кругозора, сочетание интеллектуальности и современного языка изложения принесли автору широкую популярность, обеспечили постоянные тиражи и устойчивое

материальное положение. До сих пор его лучшими художественными произведениями считаются "Флейта из мандрагоры", "Корабль", "Чаша", "MW". Если раньше книги автора можно было только "достать" или купить из-под прилавка, то теперь их постоянно переиздают.

В 1992 г., из-за критики политики пост-социалистического руководства университета, был вынужден оставить преподавательскую деятельность. С этого времени Лысяк занимается исключительно литературой и публицистикой. Он сотрудничает с газетами *Najwyższy czas!*, *Nasza Polska*, *Tygodnik Solidarność*, *Gazeta Polska*, *Niezależna Gazeta Polska* (его публицистические материалы издавались затем отдельными сборниками – «Столетие лжецов», «Республика лжецов», «Лысяк на страницах...» и пр.). Большая часть его публицистики последних лет связана с историко-искусствоведческой тематикой.

Вальдемар Лысяк является также видным коллекционером и библиофилем. Он собрал интересную коллекцию живописи европейских (в основном, польских) мастеров, а также обширную библиотеку, в которой, в частности хранятся рукописи Циприана Норвида и уникальный экземпляр «Плача Иеремии» Яна Кохановского.

В советской прессе издавались только лишь рассказы Лысяка из сборника «Коварство»: «Мотылек» («Смерть мотылька») – «Вокруг света», 1974, № 1; «Коронация» («Выбор»), «Вокруг света», 1974, № 2 (впоследствии перепечатывался в сборниках зарубежных детективов); «Операция «Ватерлоо» – «Вокруг света», 1978, № 9.

Очередной (и последний) перевод появился уже только во времена Перестройки – «Теория круга профессора Мидоуса» («Искатель», 1990, № 4, пер. Антонины Кудрявицкой).

Сведений об «официальных» русских переводах автора в новейшее время не имеется.

Библиография наиболее значительных произведений В. Лысяка

Колыбель (Kolebka; Познань 1974, 1983, 1987, 1988, Варшава 2003)

Зачарованные острова (Wyspy zaczarowane; Варшава 1974, 1978, Краков 1986, Чикаго-Варшава 1997)

Шуанская баллада (Szuańska balada; Варшава 1976, 1981, Краков 1991, Варшава 2003)

Французская тропа (Francuska ścieżka; Варшава 1976, 1980, 2000, Краков 1984)

Ампирный пасьянс (Empirowy pasjans; Варшава 1977, 1984, Познань 1990, Чикаго-Варшава 2001)

Императорский покер (Cesarski poker; Варшава 1978, Краков 1991)

Асфальтовый салун (Asfaltowy saloon; Варшава 1980, 1986)

Шахматист (Szachista; Варшава 1980, Краков 1982, 1989)

Флейта из мандрагоры (Flet z mandragory; Варшава 1981, 1996, Краков 1983)

Фрэнк Ллойд Райт (Frank Lloyd Wright; Варшава 1982, Чикаго-Варшава 1999, издания в Германии и Венгрии)

MW (Краков 1984, 1990)

Безлюдные острова (Wyspy bez ludne; Краков 1987, Варшава 1994)

Завоевание (Konkwista; Варшава 1987, 1989, Чикаго-Варшава 1997)

Хороший (Dobry; Варшава 1990, Чикаго-Варшава 1996)

Молчание псы (Milczące psy; Краков 1990, Чикаго-Варшава 1996)

Лысяк на страницах периодики 2 (Lysiak na łamach 2; Варшава 1993)

Корабль (Statek; Варшава 1994, 1995, Чикаго-Варшава 1999)

Живопись белого человека - Тома 1-8 (Malarstwo Białego Człowieka; Познань и Чикаго-Варшава 1997-2000, Варшава 2009-2013)

Поход королей-идолопоклонников (Poczet Królów bałwochwalców; Чикаго-Варшава 1998)

Цена (Cena; Чикаго-Варшава 1999, 2001)

Остров утраченных сокровищ (Wyspa zaginionych skarbów; Чикаго-Варшава 2001)

Пером и мечом – Лысяк на страницах периодики 6 (Piórem i mieczem - Lysiak na łamach 6; Чикаго-Варшава 2001)

Чаша (Kielich; Варшава 2002)

Последняя когорта (Ostatnia kohorta; 2005)

Наихудший (Najgorszy; 2006)

Талейран – Путь «Мefистофеля» (Talleyrand - Droga «Mefistofelesa»; Варшава 2007)

Лидер (Lider; 2008)

Живопись бело-красная (Malarstwo biało-czerwone; 2012-2013)

Уважаемые читатели!

Самое объемное произведение Вальдемара Лысяка «Живопись белого человека», первый том которого представлен вашему вниманию, было выпущено первым изданием в 1997-2000 гг.

В 2009-2013 гг. издательство *Nobilis* (Варшава) выпустило второе издание произведения. Содержание первого издания было уточнено и дополнено автором (главным образом в части увеличения количества иллюстраций), а также добавлены тома 9 и 10, под общим названием «Бело-красная живопись» ("Malarstwo biało-czerwone"). Это историко-художественный обзор польской живописи с XV до начала XX века, также выполненный в форме эссе (глав), посвященных отдельным жанрам и сюжетам, представленным наиболее типичными авторами и произведениями.

За основу первой части (первых четырех томов) данного электронного издания взято содержание первого издания, а в последующих томах – будут задействованы и материалы второго. Переводчик и оформитель постарались по возможности точно воспроизвести особенности оформления книжного издания, дополнив его некоторыми оригинальными элементами и сводом примечаний, который призван облегчить понимание авторского текста отечественному читателю.

Во II томе**«Живописи белого человека» читайте:**

Глава 14. Сверхлюди провинциала Пьерио (Пьерио делла Франческа)

Глава 15. Каменное сердце Мантенеи (Андреа Мантенея)

Глава 16. Сандро, меланхолик танцующей линии (Сандро Боттичелли)

Глава 17. (Segreto+non finito)/sfumato=Leonardo (Леонардо да Винчи)

Глава 18. Der deutsche gentiluomo (Альбрехт Дюрер)

Глава 19. Картина на необитаемый остров (Пьерио ди Козимо)

Глава 20. Пёс (Пьерио ди Козимо и Франсиско Гойя)

Глава 21. Электрическая рука Бога (Микеланджело Буонарроти)

Глава 22. Прекрасный Санти (Рафаэль Санти)

Глава 23. Босх, который изображал «диковины» (Иероним Босх)

Falstaff Smith.