

Waldemar Łysiak

MALARSTWO  
BIAŁEGO  
CZŁOWIEKA



*tom 2*

Wydawnictwo Andrzej FRUKACZ

*Ex libris*

ВАЛЬДЕМАР ЛЫСЯК



Waldemar Łysiak "Malarstwo białego człowieka" tom 2  
EX LIBRIS – POLISH BOOK GALLERY Inc.  
WYDAWNICTWO ANDRZEJ FRUKACZ,  
Wydanie pierwsze: Warszawa – Chicago 1997

Перевод Владимир Марченко®2012 г.  
Оформление Игорь Райский, 2015 г.

Л

# Предисловие



Мне следует начать предисловие ко второму тому «ЖБЧ» со «счета совести»<sup>1</sup> за том первый.

Начальный том был принят очень тепло. Журналисты из Великопольши, Магдалена Куржач и Анджей Кужминьский, написали: «Издательское оформление и репродукции воистину способны импонировать. К тому же они прекрасно соотносятся с архиинтересным и совершенным в литературном плане текстом. Как нам кажется – «ЖБЧ» навсегда войдет в канон обязательной литературы по истории искусства».

Относительно того, что в «Живописи Белого Человека» «издательское оформление и репродукции воистину способны импонировать» согласие царит как среди читателей, от которых рекой поступают письма, так и среди рецензентов; уже даже прозвучало определение: «роллс-ройс польской книги», из чего следует понимать, что не только двигатель, но и кузов, равно как и обивка и всяческие «прибамбасы» (то есть, то самое «издательское оформление»), обладают королевским классом. Никто не заметил (ни публично, ни в контакте со мной или же издателем, ни единственным словечком) того, что сам я заметил уже просмотрев напечатанный том – что краска замечательного «кузова» немного поцарапана руками производителей. Безумная спешка при верстке, чтобы успеть к Международной книжной ярмарке 1997 года (первые экземпляры типография выпустила в свет ночью, накануне открытия Ярмарки), привела к тому что не были замечены пропущенные итальянские «буковки»: "capella" вместо "cappella" (часовня, капелла) и "publico" вместо "pubblico" (публичный, общественный), а так же ошибка в подписи: Филиппино Липпи вместо Филиппо Липпи<sup>2</sup> (стр. 96).

Ошибка с семьей Липпи вызвана не схожестью живописи старшего и младшего художников, а только тем, что первоначально я планировал сопоставить фламандскую «Мадонну» Дирка (Дерика) Баутса и итальянскую «Мадонну» Филиппино Липпи, а чуть позднее, желая сопоставить еще и дату (1460 год), чтобы сравнение обрело большую силу, заменил «Мадонну» сына на «Мадонну» отца (и одна, и другая хранятся во флорентийской Галерее Уффици), но по недосмотру редакции в подписи сохранилось имя Филиппино.

Обе итальянские «буковки», заключающиеся в потере одной буквы в сдвоенной паре согласных (а дублирование согласных весьма часто используется в итальянском языке) – скорее всего, результат действия орфографического вируса. Неоднократно ту же самую ошибку делают немцы, французы и англосаксы (на которых подсознательно действует вирус собственного языка, потому что соответствующие термины звучат весьма похоже, но имеют одинарную латинскую букву "r" или "b" "Kapelle", "chapelle", "chapel"; опять же: "publik", "publique", "public"). С поляками такое тоже случается – см. альбом «Джотто», изданный "Arkady" в 1989 году, где пару раз можно прочесть: "Cappella dell'Arena" и еще пару раз: "Capella dell'Arena", что было явной "буковкой"; либо же знаменитую «Историю искусств» М. Ржепиньской, где все время повторяется "Capella Scrovegni", "Capella Brancacci" и "Palazzo Publico", то есть, неправильно. Очевидно все, от авторов до корректоров, поддаются этому вирусу итальянских согласных. То есть, в первом печатном издании первого тома «ЖБЧ» должны находиться следующие верные формы: Cappella degli Scrovegni, Cappella Brancacci, Palazzo Pubblico<sup>3</sup>.

Недосмотр, который в подписи к иллюстрации оставил сына (Филиппино Липпи) при картине отца (Филиппо Липпи), имеет множество прецедентов в мировой истории. Даже

<sup>1</sup> В католицизме – ретроспективный анализ событий и поступков, происходящий перед таинством исповеди и являющийся первым условием искреннего покаяния и прощения – здесь и далее примечания переводчика; примечания автора и редакции выделены и оговорены особо.

<sup>2</sup> Это относится исключительно к начальному тиражу издания; остальной тираж очищен от замеченных ранее мелких недосмотров, так что часть данного Предисловия, касающаяся опечаток и ошибок, к нему уже не относится – примечание издательства.

<sup>3</sup> В нашем издании эти названия приводятся в соответствии с литературными нормами русского языка: «Капелла Скровеньи» и т.д.

профессор Михаэль Левей, один из ведущих историков искусства XX века, шеф лондонской Национальной галереи, много лет назад сделал аналогичную ошибку, приписав отцу (Кранаху Старшему) картину сына (Кранаха Младшего), и вдобавок ко всему начал анализировать по упомянутому произведению творчество папочки. Подобные ошибки с именами и фамилиями творцов, и даже ошибочные подписи более крупного калибра, преследуют многих специалистов. Звезда российской историографии искусства, профессор Михаил Алпатов, путает фараона живописи Неоклассицизма Жака-Луи Давида со... скульптором Пьером-Жаном Давидом д'Анжером. Звезда популяризации искусства из Англии, знаменитая монашка Венди Бекетт, путает неаполитанскую версию картины Рибера «Аполлон, сдирающий шкуру с Марсия» с брюссельской, приписывая последней размеры (совершенно несхожие) неаполитанской. Корифей историографии искусства с берегов Вислы, профессор Мария Ржепиньская ставит под флорентийским «Пиром цыган» Маньяско подпись: «**Монахи в библиотеке**» (!), спутав данное произведение с венецианской картиной. *Et cetera, et cetera.*

Проживающий в типографиях сатана, эвфемистично называемый «чертиком», тоже подкидывает первоклассные шуточки, сравнимые с глупостями, что являются следствием человеческого партачества. Он даже может зеркально перевернуть репродукцию справа налево. Причем, частенько. Взять хотя бы очень дорогие недавние издания 90-х годов, в которых подобные номера лично я замечал неоднократно. В книге «**Французская живопись**» Чарлза Ф. Стаки (1991) было перевернуто знаменитое «**Паломничество на остров Киферу**» Ватто (здесь перевернута была не только иллюстрация, но и смысл, поскольку в названии было глупо указано – «**Отъезд на Киферу**»; более подробно я объясняю это в Главе 59). В «**Сокровищах Лувра**» Марии Константино (1992) была перевернута знаменитая «**Мадонна канцлера Ролена**» ван Эйка. Во французском издании «**Клод Лоррен – живописец света**» Даниэля и Серебренной (1995) представлен «навыворот» шедевр Лоррена «**Пейзаж с Аполлоном и Сивиллой**». *Et cetera, et cetera.* В «**ЖБЧ**» зеркально не перевернуто ни единой иллюстрации, зато перевернут снимок интерьера Капеллы Скровени (стр. 39)<sup>4</sup>. Матерью ошибки стала симметричность данного интерьера, а отцом – недостаток внимания во время пересмотра диапозитивов.

Приводимые выше реестры грубых чужих ошибок не оправдывают каких-либо, даже мельчайших «проколов» коллектива, редактировавшего первый том «**ЖБЧ**», хотя горячечная спешка в работе, вызванная датой открытия Ярмарки, и являющаяся следствием усталости «куриная слепота», представляют собой хоть какое-то, но алиби. За упомянутую небрежность я от всего сердца прошу прощения у читателей, выражая надежду, что второго тома не испортят никакие недостатки (даже «буковки»). Эти слова я пишу, переполненный страхом, ибо опять обработка иллюстраций и типографская отделка издания, «верстка» и все подобное, осуществляются в дикой спешке, в кратчайшие сроки, словно над головой навис меч (на сей раз необходимо успеть «под ёлочку», что для издателя означает – к ноябрю), а «заключенный в мелочах» дьявол обожает подобный темп.

Говоря по правде, более чем «буковок» я опасаюсь за цвета. Сражение за них в первом томе «**ЖБЧ**», то есть, целый комплекс технических проблем сканирования и печати (кстати, особое внимание к «*обработке*» цветов и контролю над их качеством, похоже, и притупило нашу бдительность в отношении «*буковок*») – закончилось полным успехом. Вопреки моим опасениям, репродукции первого тома обладают очень хорошим (около 70%), хорошим (25%) и приемлемым (5%) уровнем, что по мировым стандартам является сенсационным результатом, поскольку большинство, выпускаемых в настоящее время (причем, самыми уважаемыми западными издательствами), альбомов дают репродукции с фальшивой, полиграфически ложной колористикой, а повсеместным грехом стала «моно-

<sup>4</sup> В pdf издании первого тома «**ЖБЧ**» изображение исправлено, равно как и все упомянутые в «*Предисловии*» ошибки, хотя, по очевидным причинам, качество иллюстраций ухудшилась – примечание редактора.

хроматизация» репродукций в цвета синекоричневой грязи. Подобная манера сейчас царит в издании большинства альбомов по искусству. Крайне редко мы находим на страницах альбомов правильную передачу цветов.

Другое дело, что понятие «правильный цвет» бывает весьма относительным, поскольку неправильное хранение или реставрации прошлых столетий, роковые переписки и подрисовки и неизбежная внутренняя гангрена картин (химические реакции пигментов, изменяющие оригинальную тональность красок) создают новые образы, весьма часто поразительно отличные от первоначальных (этим вопросам я посвящу предисловие к тому третьему «ЖБЧ»). Так что иногда мы сталкиваемся со следующими дилеммами: представить репродукцию нынешнего состояния произведения или же немного его «подрихтовать», возвратив ему оригинальные (известные нам) цвета? Пару подобных штучек я проделал в первом томе «ЖБЧ», примером чего является репродукция «Благовещения» Мартини (стр. 51), где одежды Девы Марии время чудовищным образом затемнило (сделав коричневыми), что меня лично убивало. Несколько аналогичных проблем предстало передо мной и во втором томе, в частности, проблема «Мадонны в скалах» Леонардо, находящейся в Лувре. Посетив недавно Лувр, я был просто встреможен ее состоянием – доска представляет собой одно черное, а точнее – черно-буровое пятно, настоящий ужас. Современные репродукции, выполняемые при очень сильном искусственном освещении, четко отражая контуры изображения, цвета делают просто коричнево-бурыми (буквально монохроматическими) и не по причине слабой полиграфии или других недостатков печати, но исключительно из-за разрушения красочного слоя произведения. И что же делать? – воспроизводить этот ужасный коричневый цвет, или же, пользуясь старыми репродукциями и описаниями, слегка «реконструировать» первоначальный колорит?

Указанная проблема становится принци-

**Подражатель Квентина Массейса  
«Св. Лука рисующий Пресвятую Деву  
Марию»**

(начало XVI в., дерево, темпера и масло;  
113,7x34,9

Национальная галерея, Лондон, Великобритания)





Герард Доу «Художник в мастерской»  
(середина XVII в., дерево, масло; 53x64,5  
Частное собрание)

пиальной, если вспомнить, что в последнее время (в 80-90-е годы) была проведена реставрация множества знаменитых шедевров, начиная с фресок Микеланджело в Сикстинской капелле и до холстов мастеров Рококо, и они изменили, иногда совершенно радикально, мнения искусствоведов, показав, что десятилетиями (или даже столетиями) кто-то из них нес полный бред. С тех пор, как плафон Сикстинской капеллы расцвел (благодаря японцам) феерией красок, традиционные упреки в бедности колорита, бросаемые Буонаротти, могут вызывать лишь смех. Ибо речь здесь идет о фундаментальной для живописи проблеме – о цвете. Шагал, давая интервью киношникам перед крупной выставкой его произведений в Гран Пале (1970), говорил: *«Важна не тематика, а цвет. Цвет – краска души, та самая химия, с которой необходимо родиться»*. *«Цвет – это все»*, – скажет вам всякий сторонник так называемой «чистой живописи». Так что, когда мы делаем умные заключения по поводу произведений, хроматика которых была повреждена старыми лаками, неудачностью давних подновлений или просто из-за воздействия (химического) времени – мы рискуем сказать глупость. Но когда мы реконструируем первоначальные цвета – мы тоже рискуем сделать глупость. Потому, во все это следует играть исключительно осторожно и деликатно.

Некоторые эксперты вообще (из принципа) относятся к хроматической реставрации произведений старых мастеров с сомнением, утверждая, что это всего лишь лотерея, без всякой уверенности в получении первоначального колорита (они с яростью критиковали, в том числе и восстановленный плафон Сикстинской капеллы). Подобное вмешательство они называют «*производством внебрачных детей, ублюдков*». Это напоминает мне великолепный анекдот о провинциале, очутившемся в Риме, где было отмечено, что он очень похож внешне на императора Августа. Император приказал привести к себе двойника, с изумлением осмотрел его и спросил: *«А твоя мать в молодости в Риме не бывала?..»* Провинциал задумался, после чего процедил: *«Нет, достойный господин. Но мой отец в молодости бывал частенько!..»* Резкий ответ подобного рода и следовало бы дать ворчунам, способствующим теориям «*производства ублюдков*». Ибо, ничего не скажешь, ошибки неизбежны (только бездельник не делает ошибок), но отказ от возврата шедеврам первоначальных красок был бы отказом от пиршества, приготовленного миру старыми мастерами кисти. Отказом в пользу просроченных консервов.

В радиопередаче в отношении «ЖБЧ» прозвучала формулировка *"opus magnum"*<sup>5</sup>. Не скрываю, я желаю того, чтобы эта книга была «великой работой», по крайней мере, в плане цвета. Именно потому, размышляя над тем, что же делать с репродукцией «Мадонны в скалах», оставить ее в виде грязно-коричневого пятна или слегка «реконструировать» хроматически – я выберу второй вариант. И буду весьма удивлен, если это мне сойдет безнаказанно, без волей анти-реставраторов. То, что меня не обляяли за несколько колористических трюков в первом томе, для меня не удивительно, поскольку они были мелкими.

Но я удивлен тем, что до сих пор никто не зацепил меня в отношении имен некоторых художников, подробно представленных или только упоминаемых в «ЖБЧ». Проблема имен в первом томе серии иногда весьма спорна, так что стоило бы данный вопрос выяснить сейчас, чтобы потом он никого не возмущал. Промахов там всего два – упомянутый Филиппино Липпи, а так же небрежность меньшего калибра, Рафаэль Санти (стр. 178), ибо если бы был принят принцип, что в подписях к иллюстрациям мы даем имена в оригинальной версии, а не в польской, то следовало бы, соответственно, указать: Raffaello Santi<sup>6</sup>. Все остальные имена, по моему мнению, правильны, хотя – как я уже сказал – некоторые из них могут вызывать споры, например, Антонио дель Поллайоло (стр. 100). Мне известно, что в последнее время стало модным приписывать «Портрет молодой женщины» его младшему брату, Пьетро дель Поллайоло, но это чистое предположение, без каких-либо доказательств, так что, пока большинство авторитетов защищает традиционную гипотезу, которая приписывает картину старшему брату, я поступаю точно так же.



Джованни Баттиста Тьеполо «Александр Великий и Кампаспа в мастерской Апеллеса»

(1725/26, холст, масло; 57x74

Музей изящных искусств, Монреаль, Канада)

<sup>5</sup> **Magnum opus**, лучшая, наиболее значимая работа писателя, художника или композитора. Например, магnum opus художника Александра Иванова — картина «Явление Христа народу», а магnum opus рок-группы "The Eagles" — песня "Hotel California".

<sup>6</sup> В данной версии перевода – как раз наоборот. И в тексте, и в подписях под иллюстрациями даются «русифицированные» версии имен, и только лишь иногда – оригинальное их написание.

Более любопытный спор пробуждает подпись на стр. 8. Почему французское «Николя» у меня заменено немецким «Никлаусом»? Действительно, немецкоязычная версия появляется в печати чаще, что вовсе не означает, будто бы франкоязычная неверна. Следует помнить, что и имя, и прозвище швейцарца Мануэля, прозвываемого Дойчем, первоначально франкоязычные, были «онемечены». Сам художник был сыном Эммануэля Аллемана из Пьемонта. Первоначально он звался Николаус (Николя) Аллеманн *vel* Аллеман, что можно перевести как: Николай Немец (Немчик, Немецкий и т.д.). Фамилия эта, по-видимому, Николаю не очень-то нравилась (кстати, по крайней мере, некоторое время он был франкофилом – много работал для французской армии), поскольку вступая в брак в 1509 году, он сменил ее. Новую он взял от сокращенной фамилии отца – Мануэль. А старая фамилия в немецком варианте стала его прозвищем (Аллеман было заменено на Дойч), что он и принял, подписывая свои картины связной монограммой NMD. В настоящее время большая часть словарей (даже французский Ларусс) дает немецкую версию его имени (Никлаус), хотя все издания профессионального *"Dictionnaire critique et documentaire des peintres..."* Э. Бенезье<sup>7</sup> используют обе формы (в названии биографической статьи – Никлаус, а в тексте – Николя). Многие выдающиеся историки искусства (например, Жак Буссе, Лионелло Вентури, Марсель Ретхлисбергер) последовательно использовали и используют в своих работах исключительно французскую версию имени – Николя). Точно тоже самое мы видим в уважаемой книге *«Швейцарская живопись»* издательства SKIRA. И если в отношении Антонио дель Поллайоло я принял критерий большинства, то обязан, по-видимому, сделать это и здесь, то есть принять немецкое написание.

Наибольшие споры может вызывать соединение имен с прозвищами, которые я трактую как фамилии (Томмазо Мазаччо, Томмазо Мазолино, Стефано Сассетта) вопреки энциклопедическим правилам. Вопреки, поскольку я считаю эти правила ошибочными. Возьмем Мазаччо. Энциклопедическое правило заставляет использовать форму: Томмазо ди сер Джованни ди Симоне Гвиди, по прозвищу Мазаччо, и оно же запрещает соединять прозвище с именем. Я использовал обе формы, энциклопедическую (стр. 67) и собственную (в подписях), даже не опасаясь того факта, что прозвище Мазаччо является переделкой имени Томмазо (об этом я пишу на стр. 69), так что Томмазо Мазаччо по-польски означает приблизительно то же, что Томаш Томчак или Томаш Томашевский либо Томаш Гомецкий, Томаш Томашевич и т.д. Если бы меня спросили: по какому праву я использую анти-энциклопедическую форму, я бы ответил: по праву здравого смысла. Те, кто все эти энциклопедические правила установили, сами же их и не соблюдают, *vulgo*: применяют выборочно, что само по себе доказывает бессмысличество таких правил. Я спрашиваю: почему это прозвище Мазаччо должно существовать без имени, а вот прозвище Ботичелли (данное Алессандро Филиппи) существует в качестве фамилии, всегда вместе с именем Сандро? Я спрашиваю: почему Томмазо да Паникале (Фома из Паникале), прозванный Мазолино, не имеет права именоваться Фомой Мазолино, в то время как Иеронимус ван Акена (Иеронима из Акена), прозванного Босхом, повсюду называют Иеронимом Босхом<sup>8</sup>?! Один раз можно, а другой раз (в совершенно идентичном случае) нельзя? Только лишь потому, что *«так принято»*? *«Принято»* по-дуряцки, дорогие мои читатели, поскольку непоследовательно и нелогично, так что самое время данную проблему отрегулировать. По мне правильным является соединение имени художника с его прозвищем в качестве фамилии, поскольку ничем иным как истинной фамилией это прозвище и становилось. Поэтому я буду Пьетро Ваннуччи, прозванного Перуджино, называть Пьетро Перуджино,

<sup>7</sup> Словарь художников Бенезье (фр. *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*), универсальное справочное издание, впервые выпущенное Эмануэлем Бенезье в 1911-20. Предпоследнее англоязычное издание (2006) насчитывает 14 томов и содержит более 20 000 страниц со сведениями о 175 000 персоналиях.

<sup>8</sup> Босх, скорее всего, родился в городе Хертогенbosх, но его настоящее имя было Ероэн ван Акен (Аакен, Аэкен), то есть, Иероним из Акена (так звучала родовая фамилия, и мы гипотетически считаем, что Акен – это Аахен), и похоронен он был как *"Hieronimus Aquens alias Bosch"* (выписка из реестра покойников Братства Пресвятой Девы Марии) – примечание автора.



Жан-Батист Симеон Шарден  
«Рисующая обезьяна»

(1735, холст, масло; 28,5x23,5

Музей изящных искусств, Шартр, Франция)

Микеланджело Меризи да Караваджо – Микеланджело Караваджо и т.д. И советую вам не отбрасывать моего правила исключительно ради торжества здравого смысла.

Если рецензенты и комментаторы «ЖБЧ» не прицепились ко мне из-за мелких деталей (упомянутых «буковок» или же спорных имен), то они прицепились к двум непристойностям общего порядка: меня обвинили в расизме названия (что можно было предвидеть) и во враждебности к современному искусству (чего я совершенно не предусматривал), достойной патентованного невежды. То, что название «Живопись белого человека» не является расистским даже в самой малой степени, я уже пояснял в Предисловии к первому тому (стр.20-23), так что жалко места, чтобы теперь все это повторять. Приведу лишь слова другого

«расиста», выдающегося британского

писателя и знатока искусств, Олдоса

Хаксли. В 1962 году (в эссе «Виды и

пейзажи») Хаксли сочувствовал тем

районам и тем культурам земного шара,

которые не познали образовательного влияния (благоденствий) пространственной живописи, исповедуемой европейской цивилизацией: «*Виды, повсюду виды, но в большинстве стран нет ни одного достойного внимания пейзажа (...) Насколько же достойны сочувствия обитатели тех уголков мира, где талантливый пейзажист никогда не научил своих соплеменников смотреть ясными глазами большого художника на то, что их окружает, и на себя самих...*»

Мое мнение о том, что все мы достойны сочувствия, ибо «искусство» второй половины XX века оскорбляет само понятие «искусство», являясь, скорее, патологией, а не художественным творчеством (стр. 18-20), тоже опровергнуто. Однако пропаганда, реклама и протест (против капитализма, империализма, фашизма, расизма, сексизма, шовинизма и т.д.) являются единственными профессиональными навыками современных «творцов», так как же можно удивляться тому, что их хищное и жадное лобби столь сильно давит на средства массовой информации. «*Одним из несчастий современного искусства является то, что его теория и апологетика перерастают его действительные достижения*», – правильно отмечает (1997) член Французской академии, Марк Фумароли. Гораздо большим несчастьем является тот факт, что формирующая общественное мнение группа шарлатанов (в основном, левого толка) – критиков, теоретиков, маршанов, историков искусств, директоров галерей, хранителей музеев, публицистов и т.д. – представляет псевдотворчество в виде творчества истинного, участвуя в сокровении моды («направлений», «стилей», «манер»), достойной, скорее, свалки, чем памятника. Все эти проблемы я уже объяснял в переведенном на многие языки четверть века назад эссе «*Quo vadis ars?*»<sup>9</sup>, из которого сейчас приведу всего один анекдот, поскольку он сам все объясняет:

«*Известный западногерманский критик и коллекционер, Беред Г. Феддерсен, устроил в галерее Франкфурта-на-Майне вернисаж работ открытой им японской художницы Ямасаки. Через несколько дней все работы японки были проданы, а в прессе публиковались*

<sup>9</sup> Входит в книгу «Французская тропа».



Винсенте Лопес-и-Портанья «Гойя с мольбертом»

(1826, холст, масло; 93x77

Прадо, Мадрид, Испания)

восторженные рецензии критиков. И тогда Феддерсен открыл, что все картины нарисовала шимпанзе Бербельхен из цирка "Вильямс". Он только предоставил ей кисти и краски, обезьяна же в течение трех часов создала две сотни «выдающихся произведений»<sup>10</sup>.

Вторжение современных мазил-пачкунов терроризирует публику. Но тогда, когда я писал «*Quo vadis ars?*», протесты против таких террористов были редкими – сейчас они уже более распространены. Люди все чаще отваживаются выступить против подобной хуцпы<sup>11</sup>. В том числе и эксперты. Здесь симптоматичным был диалог (1997 г.) на страницах "*Le Figaro*" между Фумароли и Жаном Клером, директором музея Пикассо.

Фумароли: «Творчество Пикассо не означает какого-либо разрыва с художественным прошлым, оно было лишь обновлением, прекрасным обновлением взгляда. То, что мы замечали в творчестве Сурбарана, Эль Греко или Веласкеса, у Пикассо открывалось неожиданно и ново, благодаря его непосредственному, изумляющему и изобре-

<sup>10</sup> Вполне возможно, что текст эссе менялся, но переводчик, который перевел и «Французскую тропу» этот «анекдот» слышит впервые. В прессе есть ссылки на события, произошедшие в 1978 году, но там речь шла о 22 «картинах», одну из которых продали за 1000 долларов США или 500 британских фунтов. Переводчик не исключает, что этот «случай» был придуман газетчиками.

<sup>11</sup> Хуцпа, сленговая форма от «дерзость» или «наглость» на идише и иврите) термин, означающий удивительное нахальство, наглость высшей степени.

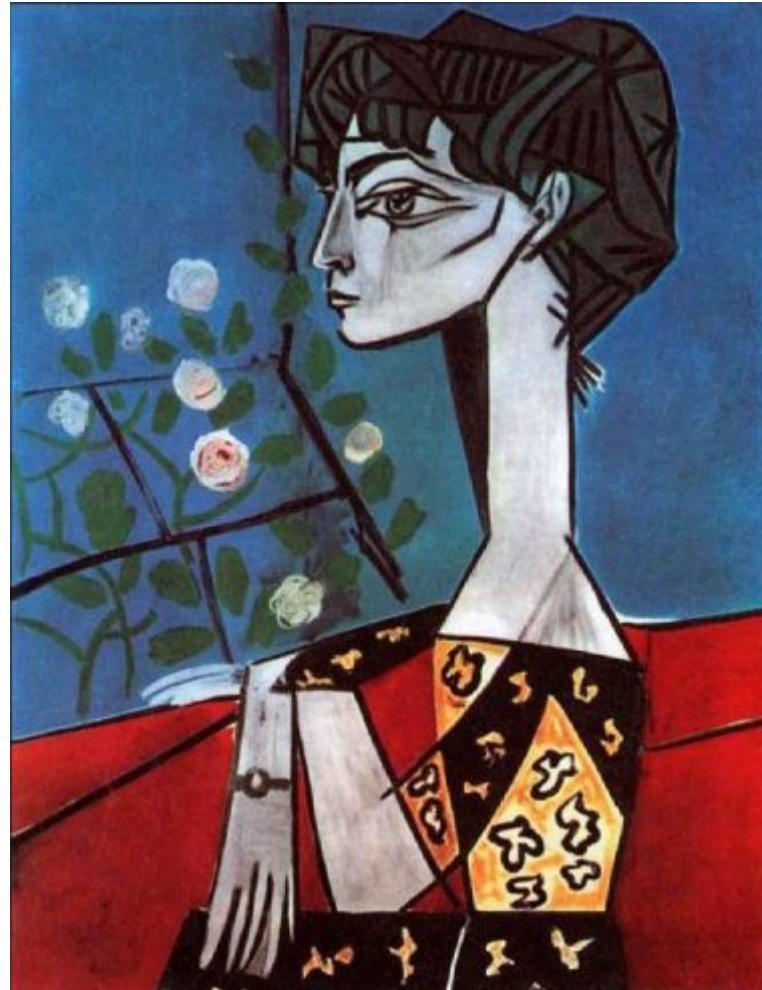
тательному взгляду. Но сегодня недооценивают эту раннюю почву, в которой художники очень нуждаются, и которая объединяет их со зрителями (...) Сегодня нас заливает настоящий поток абстрактного творчества и штампованных картин, которые, собственно, никого не интересуют, но они же не дают сформироваться спонтанному, собственному вкусу».

Здесь проблема вкуса является ключевой. Ее подхватил Клер:

«Обладать хорошим вкусом – это означает обладать шестым чувством, от которого зависит функционирование пяти остальных. Слово «вкус» (*gust*) происходит от латинского *"gustus"*, означающего «пробу», «испытание». Живопись, тонкая коинциденция<sup>12</sup> аспектов материальных и духовных; того, к чему можно прикасаться, с интеллектом и воображением – это привилегированная сфера вырабатывания вкуса. Все это непосредственно соединяется с умением различать, с тренировкой в оценивании, чтобы впоследствии можно было сделать правильный выбор. То есть – в умении быть критиком. Сегодня же оперирование подобным термином сделалось чем-то весьма озадачивающим, поскольку утрате чувственных впечатлений сопутствует интеллектуальное убожество, когда произведение искусства лишено как содержания, так и вкуса (...) Подобная деградация художественного чувства находится в центре нынешних эстетических споров. По словам Горация задание искусства заключается в *"docere et delectare"*, то есть, оно одновременно обязано учить и давать чувственное удовлетворение. Надлежащее исполнение обеих этих функций, которого нелегко достигнуть, в течение столетий были обязательным правилом изобразительных искусств Запада. А сейчас? *"Docere"* исчезло полностью, поскольку искусство перестало быть знанием, с *"delectare"* мы имеем то же самое, поскольку галереи современного искусства не предоставляют какого-либо удовлетворения чувствам (...) *"Delectare"* Горация утратило всякое значение».

Тот же Клер лапидарно указал на причину нынешнего упадка искусства кисти: «Куда-то исчезло мастерство владения цветом. Современные художники часто лишены хроматического чувства, и вместе с тем, они отвернулись от рисунка, от того сложного комплекса навыков, апогеем которого было, по-видимому, прошлое столетие».

Не обязательно прошлое, поскольку Буонаротти, Санти, Калло, Рембрандт, Ватто и множество других умели феноменально рисовать гораздо раньше. И феноменально владели цветом, возводя пирамиду славы живописи белого человека.



Пабло Пикассо «Жаклин с цветами»

(1954, холст, масло; 100x81

Коллекция Жаклин Пикассо, Мужен, Франция)

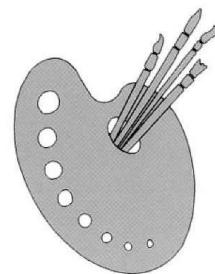
<sup>12</sup> См. «Краткий словарь некоторых терминов и иностранных выражений...», помещенный в конце тома.

Второй том «ЖБЧ» будет отличаться от первого большим содержанием Ренессанса. В первом мы еще видели преобладание поздней Готики, или, возможно, в нем существовало равновесие между позднеготической (проторенессансной) манерой и "dolce stil nuovo" (сладким новым стилем), то есть, Ренессансом. Во втором томе будут лишь следы поздней Готики (у Мантеньи, Ботичелли, Босха), этим томом мы с Готикой прощаемся. И попрощаемся мы с ней рифмованным слогом, где «Готика царит», так же, как она царила и правила на многих страницах «ЖБЧ-1». В предисловии к первому тому я упомянул описание готического собора (стр. 14). Сейчас же предлагаю вам стихотворение Марка Кунца «Собор», которое дает прекрасную поэтическую характеристику готической цивилизации:

*Наперекор мостовым, канавам сточным вопреки  
Всем городом хорал владеет.  
И Готика царит. Истории безумье,  
Сведенное в арки над тел кипеньем.  
Камень и кровь.*

*Камень из каменоломен, кровь – прямо из нас.  
Для Бога только это время течет.  
Вчера здесь был король. Дуга абсиды  
Для ног его – то миру завершенье.  
Так тянем за канат!*

*И колокольный звон помчался вверх, провозглашая чудо.  
Здесь телом стали труд и вера.  
Касание портала холодит висок.  
Но чувствует ли камень или же ладонь твоя  
Хлад вечности?*



ГЛАВА

14

ГЛАВА

# Сверхлюди провинциала Пьери

Пьери делла Франческа

1410/20 – 1492



Имя стало первым звеном признания этого мастера. Можно сказать: ван дер Вейден, ван Эйк, да Винчи или ван дер Гус, но нельзя произнести или написать: делла Франческа или Франческа. Всегда только – Пьеро делла Франческа. На самом деле его звали Пьеро ди Бенедетто, или Пьеро даль Борго, или Пьеро Борглезе, или Пьеро деи Франчески, или Пьеро ди Бенедетто деи Франчески, на выбор.

Работал он при дворах д'Эсте в Ферраре, Малатеста – в Римини и Монтефельтро – в Урбино, но также и в Риме, Перудже, Флоренции, Венеции, Болонье, Ареццо, и в родном маленьком Борго-Сан-Сеполькро (в настоящее время: Сансполькро), который любил более, чем какую-либо иную местность Италии. Он не любил больших городов, а любил провинцию. Оттуда он был родом, и именно там находил типажи своих героев. Даже его Мадонны обладают крестьянскими, quasi-мужскими формами и тяжелой поступью, говорящей о незнакомстве с жизнью в большом городе. Рынок Сансполькро украшает памятник Пьеро, возведенный гражданами в 1892 году.

Одиночество было ему супругой. Гирландайо не написал бы своих великих фресок без армии помощников. Пьеро, до тех пор, пока слепота в старости не сделала рисование невозможным для него, творил сам, очень редко – при помощи одного или двух ассистентов, вклад которых был совершенно маргинальным. Он не брал учеников, в связи с чем не создал школы эпигонов<sup>1</sup>; стиль его умер вместе с ним, поскольку главной чертой этого стиля являлась неповторимость.

Пьеро – крупнейший живописец Кватроченто из Умбрии. По словам многочисленных историков – величайший итальянский художник Кватроченто. Величие и неповторимость его искусства в то время были оценены весьма высоко, меценаты просто разрывали его. Через два года после его смерти, Лука Пачоли<sup>2</sup> назвал его (в трактате *"De divina proportione"*) *"monarca ai tempi nostri"* – «монархом того времени», хотя в то время творили Мантеня, Боттичелли и Леонардо. Только слава эта быстро угасла и за четыре столетия его подзабыли и ценили исключительно в качестве мастера научной перспективы, автора математических и геометрических трактатов. К примеру, в 1827 году К.Ф. Румор<sup>3</sup> выразился о картинах Пьеро пренебрежительно, назвав их «слабыми и манерными». Знаменитый Генрих Вёлфлин<sup>4</sup> в своем фундаментальном труде *"Die klassische Kunst. Einführung in die italienische Renaissance"* (1899) даже не вспомнил о гении из Борджо-Сан-Сеполькро. Только лишь Адольфо Вентури<sup>5</sup> (1911) отдал Пьеро делла Франческа справедливость.

Что же вызвало эту слепоту экспертов на протяжение нескольких веков? Излишняя современность Пьеро. Понадобился XIX век с его реформой живописи, чтобы заметить Пьеро, и понадобился XX век, чтобы встать перед Пьеро на колени. В нашем веке все, начиная с постимпрессионистов и Баухауса<sup>6</sup>, вплоть до модернистов и постмодернистов, снимают шляпы, воздают хвалы и воспевают умбrijца.

<sup>1</sup> В качестве учеников Пьеро делла Франческа называются, в частности, Мелоццо да Форли, Перуджино и Лука Синьорелли, но для этого нет веских оснований, а косвенные догадки (временное сотрудничество, работа в одно и то же время в одном и том же месте, незначительное влияние) слишком ненадежны – примечание автора.

<sup>2</sup> **Фра Лука Бартоломео де Пачоли или Пачоло** (1445-1517), итальянский математик, земляк Пьеро делла Франческо.

<sup>3</sup> **Карл Фридрих Румор** (1795-1843), немецкий писатель.

<sup>4</sup> **Генрих Вёльфлин** (1864-1945), швейцарский писатель, историк, искусствовед, теоретик и историк искусства.

<sup>5</sup> **Адольфо Вентури** (1856-1941), итальянский академик, историк искусства; основатель дисциплины «История искусства» в университетах Италии.

<sup>6</sup> **Баухаус** (нем. *Bauhaus, Hochschule für Bau und Gestaltung* — Высшая школа строительства и художественного конструирования или *Staatliches Bauhaus*), учебное заведение, существовавшее в Германии с 1919 по 1933, а также художественное объединение, возникшее в рамках этого заведения, и соответствующее направление в архитектуре.



Пьеро делла Франческа  
«Мадонна с Младенцем»,  
называемая также  
«Мадонна ди Сенигаллия»  
(1478-80, дерево, масло; 61x53,5  
Национальная галерея Марке,  
Палаццо Дукале, Урбино, Италия)

Поступают они правильно, все эти культовые гимны вполне им заслужены. Редко какой мастер кисти обладает такими же, как он, правами на репутацию гения (математик, художник-поэт и художник-философ в одном лице – можно ли более полно охватить гениальность?). Редко какое творчество дышит такой же трансцендентностью, как его творчество. Две основные составляющие этой трансцендентности – это религия и тайна. Из каждого живописного произведения Пьера лучится тайна – тайна человеческой судьбы и тайна Божественного чуда. Лионелло Вентури<sup>7</sup> назвал эти картины «памятником созерцания, где жизнь протекает словно вечность» (1954). Все так – здесь нет драматизма и динамики, нет напряжения и крика, здесь царят тишина, созерцательность и эпичность, то есть – вечность. Темами являются библейские, ново- и ветхозаветные сюжеты, взятые в монументальных планах. Мягкая и сладкая набожность Фра Анжелико по сравнению с религиозностью Пьера – будто золотой колокольчик на шее пасхального агнца рядом с бронзовым колоколом, возвещающим архаически величественную набожность. Если кто-нибудь желает понять, что скрывается за термином «монументальная живопись», ему следует показать произведения Пьера делла Франческа, ибо все, что этот человек писал – начиная от композиции и фигур, и до настроения – все является чистой воды монументальностью.

А с формальной (профессиональной) точки зрения – чистым светом, выраженным цветом. Учитель Пьера, ранний сторонник цветовой техники, Доменико Венециано, обучил его искусству наполнения фигур и пространства светом, выстроенным с помощью цвета, и Пьера стал в этом виртуозом, каких мало было и в Умбрии, и в Тоскане. Свет у него – герой каждой картины, никакие нюансы игры света (взять хотя бы световые блики, отбрасываемые телами друг на друга) не были для него чем-то сложным. Ба, он даже делал открытия – его ноктюрн из Ареццо (фреска «Сон Константина») это первый в итальянской живописи пример применения резких светотеневых контрастов, которые впоследствии развили Маньеризм и Барокко; тосканцы, с приемами которых он ознакомился, работая во Флоренции, в ту пору ничего подобного не делали.

Хроматика всегда является ключом к успеху техники светотени. Когда сейчас о

<sup>7</sup> Лионелло Вентури (1885-1961), итальянский художественный критик и историк искусства, сын Адольфо Вентури.



Пьеро делла Франческа  
 «Поклонение царицы Савской древу Св. Креста» и  
 «Встреча царицы Савской с царем Соломоном»  
 из цикла, посвященного «Легенде Святого Креста»  
 (1452/66, фреска; 336x747)

Пресвитерий церкви Сан-Франческо, Ареццо, Италия)

Пьеро говорят как о величайшем итальянском колористе Кватроченто, в подобного рода мнениях нет большого преувеличения. Пьеро по-венециански «мыслил цветом», а не по-тоскански – рисунком, что означает: цвет Пьеро освобождается от вторичности по отношению к формам, сам создавая эти формы, как носитель и дирижер света. Следовательно, здесь мы имеем формы и планы, выстраиваемые с помощью света. Если же посмотреть по-иному: у нас имеются чистые, совершенные цвета, чудесно купающиеся в светотени. Его палитра близка палитре Сассетты – холодная, «серебристо-пепельная», но насколько же она выразительна! Лишь Вермееру удастся воспроизвести некоторые из этих волшебных оттенков.

В живописи можно воспроизвести, повторить и скопировать множество вещей. Только никому еще не удалось повторить скульптурных людей, которых представлял Пьеро. Именно скульптурность либо, если кому-то больше нравится, монументализм – черта, характерная практически для всех героев умбрийца. Они стоят. Стоят так, словно намереваются простоять целую вечность. Когда идут – ступают тяжело, будто крестьянин, переходящий болотистое поле, когда каждый шаг погружает их в размокшую землю. Они напоминают фигуры фараонов, королевские скульптуры с готических порталов или же греческие колонны. Типичная для Мальро<sup>8</sup> блестящая формулировка «египетская тяжесть Пьеро делла Франческа» (1957) относится именно к этим персонажам, к этому собранию раскрашенных статуй, которые от статуй отличаются лишь тем, что сделаны не из камня, а пребывают, словно статуи, в неподвижности (говорилось о «параличе» всадников и мчащихся галопом лошадей у Пьеро), но не по причине слабого мастерства – они застыли в вечности, поскольку их творец символизировал человечество фигурами, не носящими часов.

Кортежи Пьеро – это молчаливые, литургические процесии гигантов с ренессансного острова Пасхи, где мертвая тишина гудит словно торжественный колокол, а природа на втором плане является всего лишь служанкой, она полностью закрыта величием человека, выступающего на авансцене. Все эти мужчины и женщины, кажется, принадлежат некоей погибшей, героической расе, некому племени сильных, прекрасных и немых великанов. Они представляют собой воплощение собственной неповторимости и достоинства, они движутся неспешно и церемониально, и эта церемониальная окаменелость

<sup>8</sup> Андре Мальро (1901-1976), французский писатель, культуролог и политик.



**Пьеро делла Франческа «Беременная Мадонна»**  
 (1460/65, фреска, перенесенная на металлическую подложку, 260x203  
 Кладбищенская церковь, Монтерки, Италия)

придает сценам надвременный характер. Глядящие на нас глаза будто слепы. Каждому и каждой из них по тысяче лет. Они настолько незыблемы, столь торжественны, так соборно монументальны, настолько отбрасывают всяческую чувствительность и нежность Фра Анжелико, что практически бесчувственны, ибо являются символами и эмблемами чего-то трансцендентно тяжелого. Они неумолимы, ибо неумолима судьба, которую они изображают. Они не могли бы тронуть душу, а лишь внушить уважение, поскольку Пьеро желал не достучаться до наших сердец, а лишь тронуть наши умы. Бернард Беренсон<sup>9</sup> (1950 г.) считал их уж слишком «безличными» и был прав. Даже Веласкес, у персонажей которого сложно заметить какие-либо чувства, не показывал нам фигур столь безличных и таких холодных. Только этот высокомерный холод и эта «безличность» вовсе не означают отсутствия жизни, что замечательно выразился Вирджилио Джилардони<sup>10</sup>, когда писал: «Они кажутся нам собранием великанов, что сошли к людям, чтобы дать им пример силы, достоинства, возвышенности чувств (...) Они словно вычерченные геометром колонны, и, тем не менее, из них лучится чудесная, сверхъестественная жизнь».

Величие (не только физическое, в большей мере – моральное) таких персонажей – это заново открытое Ренессансом величие человека, почитателем которого был Пьеро. Если же

<sup>9</sup> Бернард Беренсон (1865-1959), американский историк искусства и художественный критик, при жизни считавшийся крупнейшим авторитетом в области живописи итальянского Ренессанса.

<sup>10</sup> Вирджилио Джилардони (1916-1989), швейцарско-итальянский исследователь-искусствовед.



Пьеро делла Франческа «Воскресение Христа»

(1463-65, фреска; 225x200

Городская пинакотека, Палаццо деи Приори, Сансполькро, Италия)

смотреть с точки зрения красок и кисти – он был последователем Мазаччо. Все, кто писал тогда людей-великанов, включая Микеланджело, были обязаны Мазаччо, вдохновляясь пантеоном его персонажей из Капеллы Бранкачи – фигур, что демонстрировали «праведное достоинство, подкрепленное земной сущью» (Камилло Семенцато<sup>11</sup>, 1992). Но гиганты Мазаччо иногда лгутся неожиданной внутренней жизнью, в то время, как персонажи Пьера всегда торжественно спокойны. И еще одно различие – хотя все мастера Возрождения утверждали своим искусством человечность, Пьеро превзошел других, представляя сверхчеловечность в хорошем (не расистском и не дискриминирующем кого-либо) смысле этого слова. Когда же мы говорим «сверхчеловечность» – мы думаем о божественности. Персонажи Пьера делла Франческа настолько могущественны, словно сами являются богами, так что никаких иных богов им уже не нужно. О «Мадонне» из Сансполькро Олдос Хаксли<sup>12</sup> сказал так: «Эта мать Христа, вероятнее всего, не христианка». То же самое мы могли бы сказать и о других «Мадоннах» Пьера, среди которых наиболее неоднозначной всегда была «Беременная Мадонна». Точно то же самое он мог бы сказать о впечатляюще-грозных, словно Пантовраторы, Христах Пьера, гипнотической силы которых «не способна передать никакая репродукция», как правильно заметил Мальро. Боги Пьера делла Франческа – это сверхлюди. Но разве Бог-Сын, посланный Богом-Отцом, не был Человеком, а следовательно – сверхчеловеком?

<sup>11</sup> Камилло Семенцато, итальянский писатель и историк искусств.

<sup>12</sup> Олдос Хаксли (1894-1963), британский писатель.

Можно сомневаться в словах священников и пророков. Тем не менее, стоя перед живописными работами человека, рукой которого направлял квази-сверхчеловеческий, величественный инстинкт, трудно усомниться в том, что существуют гипостатические миры великанов, богов и вещи, которые и не снились нашим мудрецам. Во всех его произведениях виден мир... хотелось бы сказать: аристократический или царственный, только это было бы эвфемистичным сравнением, не отражающим полноты силы и возвышенности этого континента героев. Всматриваясь в каждую из этих картин, мы испытываем различные чувства, главным из которых является восхищение, но прежде всего, мы чувствуем мелочность, более того: ничтожность нас самих и нашего мира. Персонажи Пьера нас не презирают, не игнорируют, они нас попросту не замечают, так что сомнительно, чтобы они хоть что-то испытывали к отсутствующим объектам. Их мир существует исключительно для них самих, словно некий очень отдаленный остров...

Бесстрастная отстраненность и замкнутость фигур гениального провинциала обладает божественным измерением не в христианских, но в олимпийских категориях (потому то Хаксли и оспаривал христианство Мадонны из Сансеполькро), то есть, в измерениях, нам недоступных, хотя они и должны служить каждому в качестве образца человеческой формы. Никогда мы не долетим до этого космоса гордых гигантов, поскольку никогда не изобретем топлива, которое позволит преодолеть расстояние в миллионы световых лет, которые отделяют нас от их созвездия.

«Световые годы» опять напомнили мне главное изобразительное средство Пьера – свет. Все эти атлетичные герои умбрийца, обладающие крестьянской фигурой и аристократическим либо литургическим достоинством, теряют свой геркулесовский тоннаж из-за волшебного, нереального света, который отбирает у них вес и превращает в деликатных персонажей, что существуют во вневременном, залитом светом пространстве умбрийского пейзажа. Этот неземной свет минимизирует человеческие (земные) черты, перенося их в страну божеств. Некая магическая субстанция связывает персонажи, атмосферу и пространство в сияющее единство, определяющее непоколебимый пьедестал художника на страницах Истории. Каждое из двух моих любимых произведений Пьера – и религиозное, и светское – является тому примером и вовсе не потому, что оба представляют собой доски, где смешанное использование масляных красок помогло достичь совершенства.

Смешанное использование масляных красок? Да. Пьero начинал с чистой темперы, чтобы впоследствии – под фламандским влиянием – перейти к смешанной технике, масляно-темперной, а в последних своих работах применял уже исключительно масло. Точно так же эволюционировала тогда техника многих мастеров. Для них важна была эффектность. Но гений из Борджо-Сан-Сеполькро был столь же эффектным и во фресковой живописи. Этот человек не умел писать посредственно.



Пьеро делла Франческа «Бичевание Христа»

1453/70, дерево, масло и темпера; 58,4x81,5

Национальная галерея Марке, Палаццо Дукале, Урбино, Италия

Художник XX века Филипп Гастон как-то в отчаянии сказал, что когда он смотрит на это произведение, его гениальность отбирает у него всякое желание рисовать. Гастон своим признанием раскрыл боль многих современных художников.

Две сцены в одном кадре: слева – сам акт пытки, справа – трое странных, повернувшихся спинами к ней, безучастных свидетелей. А может, и не свидетелей? Быть может, эти трое ничего не знают о наказании? Тогда у нас имелось бы два разных живописных изображения, объединенных на одной доске и разделенных колонной. Колонной и разного рода светом.

Бичевание Христа происходило ночью. По мнению некоторых экспертов (например, Карло Бертелли, 1991), Пьеро отдал этому должное, и только правой части картины дал дневной свет, в то время как левой – свет невидимых ламп (и действительно – свет в правой части падает с противоположной стороны, чем в левой половине картины), что еще сильнее отделяет обе части. Некоторые интерпретируют данный трюк как столкновение-разделение сакрума и профанума, мира Божьего (бibleйского) и светского (земного), только сомнительно, чтобы Пьеро представлял Божественное – ночным мраком, а Мирское – солнечным светом. В каждом прикосновении кисти здесь совершенная четкость, достойная знатока математики и геометрии, ничего здесь не отдано на волю случая, все сделано с определенной целью, только не все цели Пьеро мы способны понять.

Михаэль Левей пишет: «Трудно найти что-либо более тщательно продуманное, чем композиция «Бичевания Христа». Она перестала быть иллюстрацией Страстей Христовых и превратилась в сложное произведение формального образца, значения которого мы все еще до конца не понимаем. Картина, похоже, хранит свою тайну, даже если на первый взгляд кажется квинтэссенцией открытости и прозрачности. Мы можем догадываться, что она рассказывает нам о многих вещах, одной из которых, без сомнения, является порядок или гармония в строго математическом значении. Все это те самые законы, в которые верил Пьеро делла Франческа; он не обращал внимания на актуализацию темы, чтобы этим достичь вневременности» (1967).

«Картина, похоже, хранит свою тайну...» Да и если бы только одну! «Бичевание» – это целая пирамида секретов; в плане таинственности только «Гроза» Джорджоне способна конкурировать с произведением Пьеро загадочностью своего слоя значений вообще, и сводом исследовательских работ – в частности (количеством попыток пояснений и версий, одним словом – дешифрующих работ). Но в особом смысле «Гроза» проигрывает – количество секретов «Бичевания» бьет все рекорды. Мы оговорим и малые и крупные, а

начнем с основных – мы даже не знаем, когда Пьетро свою картину написал, нам неизвестно, что он хотел изобразить и где произведение находилось первое время. Нам известен меценат, Монтефельтро из Урбино, но вот куда картина попала вначале? В дворцовую капеллу? В "studiolо" (рабочий кабинет) графа Федериго, ставшего впоследствии герцогом? В собор города Урбино? С какой целью картина писалась? Она слишком велика для алтарной пределлы, но слишком мала для самостоятельного алтаря. Что касается даты создания, выдвинуто множество гипотез, и финалом стал промежуток в двадцать шесть лет – между 1444 и 1470 годами – то есть, это поражение для историков, поскольку некоторые древнеегипетские памятники мы можем датировать намного точнее! Сегодня принято считать, что картина была написана не ранее 1453 года, но это тоже всего лишь предположение.

Левей упомянул о «математической гармонии» (следовало бы скорее сказать – геометрической), как о единственной надежной формуле, введенной сюда самим Пьетро. Правда, этот трюк секретом не является. Пьетро делла Франческа был вторым (после Учелло), а среди художников одним из трех главных (наряду с Учелло и Мантеньей) фанатиков перспективы ренессансной эпохи; он постоянно изучал законы геометрии, много на эти темы писал и «перспективно» писал каждое свое произведение. Прекрасное обыгрывание архитектуры в качестве фона для персонажей (коронный прием итальянцев, начиная со знаменитых «Райских врат» флорентийского баптистерия работы Лоренцо Гиберти) у Пьетро было навязчивой привычкой. Только нигде он не продемонстрировал своего геометрического мастерства столь же лихо, как в **«Бичевании»** – эта картина является королевской игрой с перспективой в итальянской живописи.

Но на этой доске царит и чистая математика. Конкретно же – восьмерка, цифра 8. Она здесь повсюду (восемь действующих лиц, по восемь плиток в ряду на каждой четверти покрытой плиткой площади, восемь бордовых полос плиточного пола дворца в тени, и восемь – на солнце, восьмилучевые звезды плиточного покрытия вокруг Христа и т.д.). Восьмерка означает вечность, бесконечность. В христианской символике она может символизировать Воскресение. Восьмерку образуют два скрещенных знака вопроса – по одному для каждой части живописного произведения.

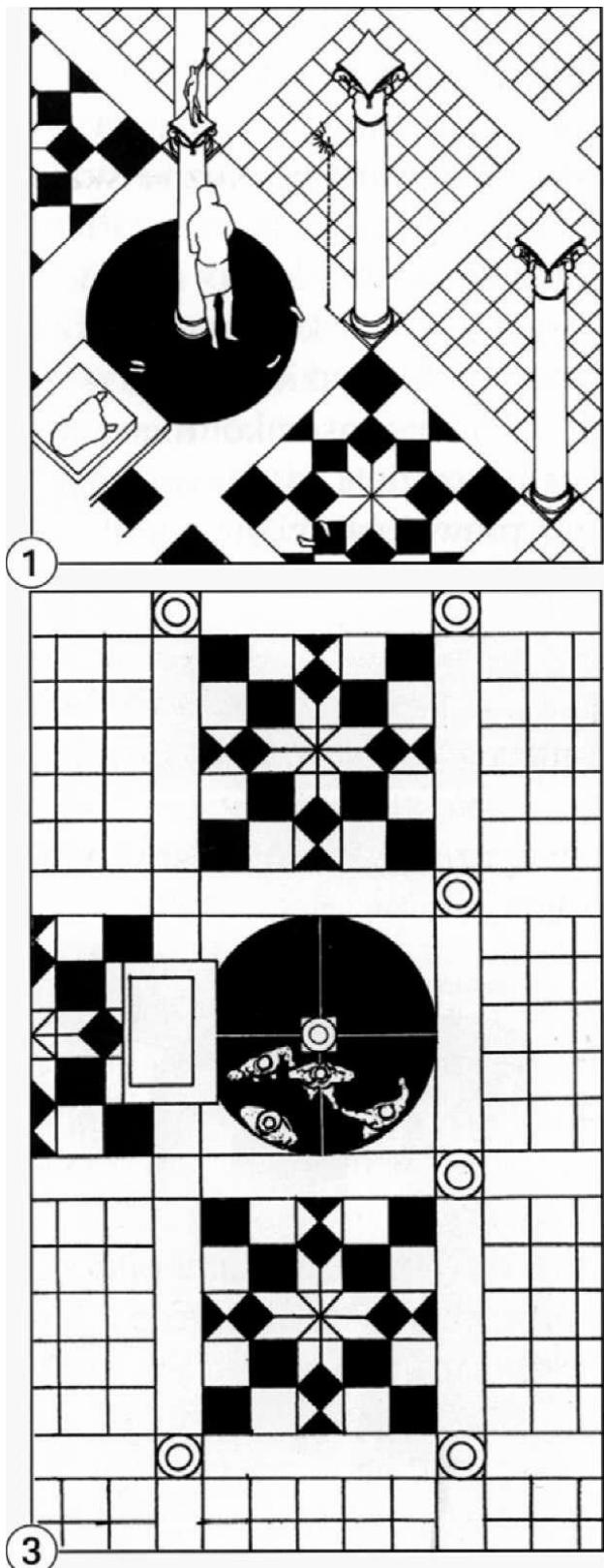
Левая часть – сцена внутри атриума, являющегося фрагментом претория Пилата, а правая часть – площадь рядом с атриумом. Когда Левей пишет, что «все событие замкнуто в точном кубе атмосферного кристалла, ограниченном сверху богатым потолком, а снизу – кладкой из черных и белых плиток, сложенных во вневременном узоре» – он имеет в виду левую часть. Ее геометрическую точность в 1953 году исследовали Р. Виттковер и Б.А.Р. Картер<sup>13</sup>. Впоследствии, для этого несколько раз использовались компьютеры. Всякий раз вердикт был одним и тем же: **«Бичевание»** – это шедевр несравненной перспективы планиметрических фигур, а сокращения кессонов<sup>14</sup> потолка и геометрия узоров плиточного пола – это великолепная художественная иллюстрация трактата Пьетро **"De prospectiva pingendi"**. Художник не ошибся здесь ни на миллиметр, ни на малую долю углового градуса, словно бы сам пользовался компьютером. Так же было установлено, что модулем безупречной системы пропорций **«Бичевания»** является тонкая черная полоска мрамора, которую мы видим над головой мужчины в греческом одеянии и в большой шляпе (первый слева из трех персонажей правой части).

Занятия увлекательнейшей геометрией левой части (atrium) довольно долго отвлекали внимание исследователей от правой части ("piazza" – площади). Когда же, наконец, ее проанализировал Томас В. Чарновский, выяснилось, что перспектива картины

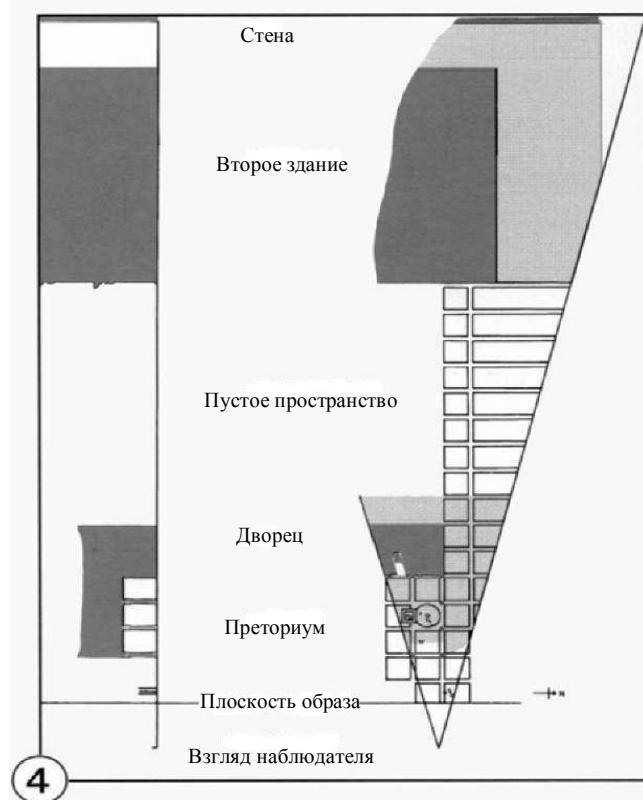
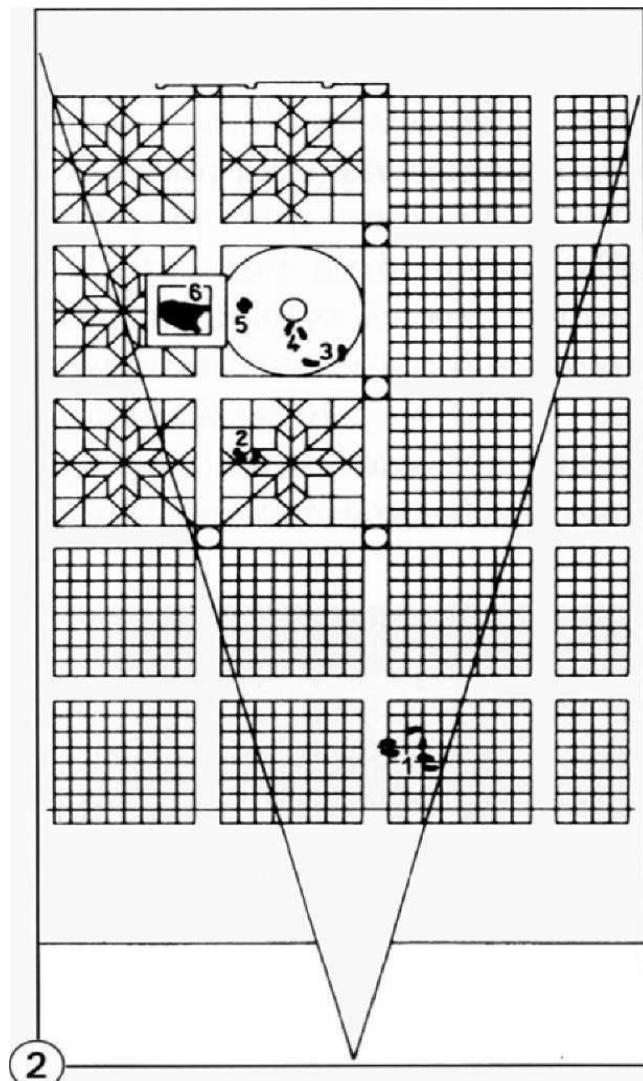
<sup>13</sup> Рудольф Виттковер (1901-1971), художественный исследователь и историк искусства, родился и получил образование в Германии, в 1933 г. – эмигрировал в Англию, последний период жизни провел в США, профессором истории искусств в Гарвардском и Колумбийском университетах, а также на почетных должностях в художественных собраниях и фондах; **Бернард Артур Рустон Картер** (1909-2006), английский художник и педагог.

<sup>14</sup> Здесь: выступающие ребра потолка, делящие его на отдельные квадраты.





**Результаты исследований  
Чарновского (1 и 2),  
Виттковера и Картера (3 и 4)**



достигает 84 метров в глубину! Различные масштабы фигур (три крупных персонажа правой сцены и поменьше – слева) являются здесь также фрагментом игры с перспективой, устанавливающей глубину. Элие Форе<sup>15</sup>: «*Глубина картины, равно как и моральная экспрессия лиц и жестов, стала одним из актеров трагедии*». Не главным ли актером? Для Учелло перспектива была главным героем его картин; в отношении же «**Бичевания**» Пьера делла Франческа мы можем рискнуть лишь предположить подобное. Глядя на эту гениальную композицию, построенную из отступающих вдаль кубов, мы понимаем, почему столько исследователей (Герберт Рид, Андре Льоте и др.) признавали мастера из Борджо-Сан-Сеполькро «первым кубистом» европейского искусства.

Кубизм – это антиреализм. Можем ли мы назвать Пьера антиреалистом? Хватает и подобных мнений, по крайней мере, в отношении «**Бичевания**». Эта картина замечательным образом (лучше даже, чем творчество Босха) доказывает, что, говоря об искусстве тех отдаленных времен, мы без опасений можем говорить о нереалистическом искусстве. Наш современник, французский художник с польскими корнями, Балтус (Бальтазар Клэссовский де Роля) сказал в А.Д. 1993: «*Всякая живопись является абстрактной в том смысле, что все создаваемое нами является определенной абстракцией. Следовательно, хоть я и близок к тому, что называется реализмом, я считаю, что на самом деле реализма нет*». Именно в этом смысле у Пьера реализма нет, только его у него нет гораздо больше, чем у многих иных гениев давних времен. Рассмотрим, как персонажи Пьера разыгрывают сцену бичевания:

Пилат сидит на золотом *"sella plicatilis"* словно режиссер камерного спектакля на режиссерском складном стульчике. Перед ним группа комедиантов-мимов творит акт библейского искусства в манере, которая довольно далека от натурализма, зато весьма близка к пантомиме. Позы и жесты откровенно символичны; здесь нет трагедии, боли, крика, какого-либо страдания, как будто бы сидящий слева режиссер (Пилат) сказал актерам: «А теперь сделайте вид, словно его мучаете, и замрите в этих позах, пока Пьero не спустит затвор аппарата». Вот они и замерли. Застыли группой, исполненной поэзии, но никак не ужаса. И именно эта поэзия плюс геометрия (жесткая перспектива) дают нам шедевр. Шедевр с неподвижными, но живыми фигурами. Персонажи Учелло были мертвыми, словно деревянные куклы или будто плоские, застывшие «вырезные аппликации» Византии. Человек у Пьера статичен, но он живой. Все его персонажи живут, хотя они исполнены величественной неподвижностью – даже рыцари в разгар боя окаменели, словно на остановленной кинопленке, став эмблемами схватки, хотя сами никого не убивают. Эта величественная неподвижность, столь типичная для искусства Пьера, в «**Бичевании Христа**» преодолела ужасно опасный барьер. Ибо здесь перед нами сцена мук. Только Пьero, даже пытке и всем персонажам, участвующим в варварстве мучения, не исключая непосредственных палачей, сумел придать величественное достоинство.

Святой Матфей говорит: «...И плевали на Него и, взяв трость, били Его по голове» (27, 30). Палачи, написанные Пьero, орудуют многохвостыми «дисциплинами»<sup>16</sup>; здесь мастер не совсем верен Писанию. Но атриум, в котором происходило бичевание, он изобразил по старинным греческим текстам и комментариям к ним Св. Амвросия. По тем же источникам – избиваемого Христа привязали у колонны, вырастающей из центра порфирового диска, означавшего центр Земли. Подобная одиноко стоящая колонна была символом Иерусалима, разрушенного Титом и восстановленного Адрианом. Ее считали центром мира и впоследствии идентифицировали с колонной Солнца, а Иерусалим называли Гелией (Аэлия Капитолина<sup>17</sup> в VI веке стала Гелией Капитолиной) – Городом Солнца. Здесь присутствует христианский синкретизм, так как Иисуса Христа идентифицировали с древне-

<sup>15</sup> Жак Элие Форе (1873-1937), французский историк и эссеист.

<sup>16</sup> Здесь: плетка с несколькими ремнями; орудие наказания, дожившее в некоторых учебных заведениях Европы до начала XX века, во флоте ее называли «кошкой».

<sup>17</sup> В 135 г. император Адриан построил новый город на месте Иерусалима, который назвал Аэлия Капитолина, и никому из немногих оставшихся в Палестине евреев не было разрешено там жить.

греческим богом Солнца, Гелиосом. Пьетро делла Франческа осуществил собственную синкретизацию: он написал порфировый диск внутри атриума Пилата, а колонну, у которой бичевали Христа, объединил с колонной – символом Гелии, увенчав ее символизирующим Солнце золотым идолом, держащим в руке гигантскую жемчужину, символизирующую Телесное воплощение Сына Божьего (впоследствии Лука Синьорелли повторит сцену бичевания у колонны, увенчанной солнечным идолом).

Истинную колонну, которая, якобы, служила для наказания Христа, описал в А.Д. 1333 некий паломник из Бордо. Стояла она якобы в доме Каифы на горе Сион, пока ее не перенесли в церковь в Сионе. Пьетро изобразил колонну в соответствии с законами Витрувия<sup>18</sup>, придав ей ионический ордер, в то время как остальные колонны в атриуме Пилата имеют ордер коринфский. А поскольку колонна, являющаяся символом Гелии Капитолины, определяла – в соответствии с легендой – центр человеческого мира и космоса, некоторые исследователи предполагают, что Пьетро делла Франческа, одевая персонажей «Бичевания» в различные одежды (от греческих до арабских), желал этим символизировать присутствие всего человечества. Правда, анализ трех фигур в правой части картины, породил и более определенные гипотезы.

Правая сторона картины, с теми тремя мужчинами – это истинная россыпь предполо-



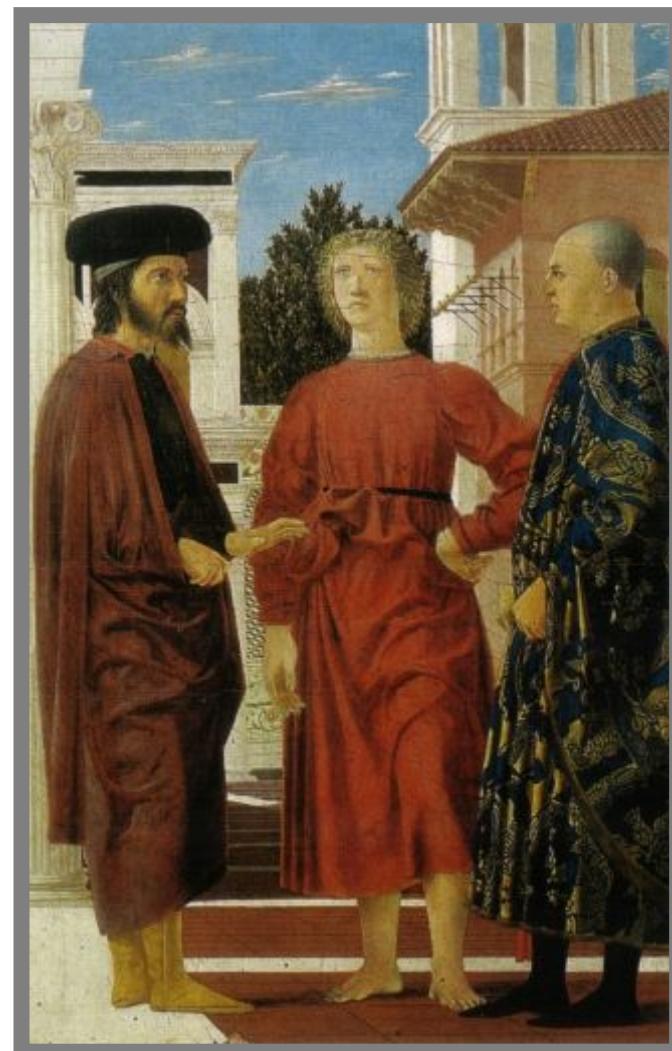
Пьетро делла Франческа  
 «Битва Константина с Максенцием», фрагмент  
 из цикла, посвященного «Легенде Святого Креста»  
 (1452/66, фреска  
 Пресвитерий церкви Сан-Франческо, Ареццо, Италия)

<sup>18</sup> **Марк Витрувий Поллион**, римский архитектор, инженер, теоретик архитектуры второй половины I века до н. э.; является автором эргономической системы пропорционирования, позднее получившей распространение в изобразительном искусстве и архитектуре («Витрувианский человек» Леонардо да Винчи и пр.).

жений, благодаря которым историкам искусства будет чем заниматься до конца времен. Самый древний и наиболее популярный тезис гласит, что Пьero делла Франческа представил здесь графа Урбино, Оддантонио да Монтефельтро (сводного брата герцога Урбино, Федериго да Монтефельтро), и двух его скверных советников, Манфредо дель Пио (vel de Пии) ди Кесена и Томмазо ди Гвидо дель Агнело, которых к Оддантонио подослал враг семейства Монтефельтро, Сиджизмондо Малатеста из Римини. Эти двое составили, при участии Федериго, заговор, жертвой которого Оддантонио и пал в 1444 году. По мнению сторонников данного тезиса (в том числе Дж. Деннистоуна, 1851; Р. Лонги, 1927; М. Сальми, 1945; П. Ротонди, 1950; П. Бьянкони, 1957; Д. Формаджио, 1957; П. Даль Поджетто, 1971) – босой юноша, стоящий в героической позе, это Оддантонио, а два стоящих рядом с ним мужчины, лица которых насторожены (сосредоточенные, хитрые, напряженные), это и есть упомянутые советники молодого человека. Часть историков (в том числе Дж.Ф. Пичи, 1892; Г. Зибенхунер, 1954; Е. Баттисти, 1971) предполагает, что стоящий посередине молодой человек, это и вправду Оддантонио, но рядом с ним совершенно другие лица, среди которых находится его отец, Гвидантонио да Монтефельтро. Мерилин Аронберг Лавин утверждает (1968, 1972, 1992), что средний персонаж – это аллегорическая фигура, связанная с неким умершим юношем (совсем необязательно с Оддантонио да Монтефельтро), а стоящие рядом с ним – это Оттавиано Убальдини и Лодовико Гонзага<sup>19</sup>. Убальдини был астрологом, в Италии же астрологов называли «чернобородыми» (*"barba nera"*), следовательно, данному тезису более соответствует бородатый мужчина слева. Карл Гинсбург выдвинул (1981) еще один тезис: данная троица – это сын Федериго да Монтефельтро, Бонконте (в середине), кардинал Виссарион<sup>20</sup> (слева) и заказчик картины, Джованни Бакки. Это еще не все «типы» исторических предположений, так что, вне всяких сомнений, у подобной игры имеется большое будущее.

Предположения относительно персонажей на правой части картины нашли богатое продолжение в интерпретации их значений. Что означают, кого, или что символизируют эти три персонажа?

Высказываемые предположения можно сгруппировать в три интерпретационных блока: еврейско-библейский, еврейско-еретический и византийский vel константинопольский, связанный с оплакиванием католической церковью падения (завоевания исламом) Константинополя в 1453 году. На это указывает головной убор византийского императора и физиономия султана Мехмеда II, которые дал Пилату Пьero, притом, что левая фигура в этом трио носит одежды греческого (византийского)



<sup>19</sup> Оттавиано дель Убальдини (ок. 1213/1214-1273), кардинал, гибеллин, влиятельнейшее лицо в папской курии своего времени. Лодовико II Гонзага (1412-1478), правитель Мантуи с 1444 г.

<sup>20</sup> Виссарион Никейский, до принятия в 1427 г. пострига носивший имя Василий Бессарион (1403-1472), византийский богослов, выступивший инициатором унии православной и католической церквей (1439) и возведённый папой Евгением IV в кардиналы.

вельможи, а правый персонаж – богатые, расшитые золотом (влияние нидерландской живописи) одеяния западных сановников, с лежащей на плече алоей епитрахилью члена высоких собраний, отдающих приказы. Т. Гума-Петерсон вывел (1976) из этого тезис, что здесь мы видим грека, умоляющего западных вельмож начать вооруженную интервенцию для спасения восточного христианства, то есть, объявить крестовый поход, который должен освободить Константинополь и Святую землю. Ф. Уиттинг (1898) и К. Кларк (1951) посчитали, будто бы троица на правой стороне картины – это три члена Совета Мантуи, как раз планирующие подобный поход в 1459 году. Зато второй блок интерпретаций содержит несколько тезисов иудейско-библейского происхождения. В соответствии этими тезисами, по правой стороне произведения мы видим:

- Трех взбунтовавшихся против Бога библейских царей или князьков, о которых говорит Второй псалом<sup>21</sup> (еще в первой половине XIX века на краю или на раме картины можно было прочитать фрагмент этого псалма). Тезис, идентифицирующий трех мужчин Пьера с троицей взбунтовавшихся против Господа *"princeps"*<sup>22</sup>, поддерживали многие исследователи.
- Двух иудейских жрецов и исполненного раскаяния Иуду (Е. Гомбрич, 1952, 1953).
- Иосифа Аrimафейского<sup>23</sup> и двух иудеев (К. Гилберт, 1971).
- Христа между двумя высшими иудейскими священниками (М. Салми, 1979).
- Трех членов Синедриона (Л. Борджо, 1979)

И, наконец, третий блок интерпретаций вносит языческо-еретическую нотку. По мнению П. Мюррея (1968), Пьера представляет иудея, князя и еретика, но по мнению Ш. де Толнея – эти три фигуры символизируют европейскую ересь, греческое язычество и иудаизм.

В настоящее время больше всего сторонников имеет, егоз и является наиболее модным, константинопольский тезис (фигура повернутого к нам спиной и присматривающегося к бичеванию мужчины в мусульманской одежде является серьезным доводом в пользу данного мнения). Что же касается молодого человека, стоящего между двумя вельможами – более всего сторонников у тезиса, что это Христос. Юноша весьма походит на молодого пророка, которого Пьера написал на стене алтарного притвора в Ареццо – он стоит в схожей позе, лицо лучится непреклонностью и благородством (в то время как лица окружающих его мужчин запятнаны грехом и слабостью), сюда он пришел босым и одетым в простой *"пеплос"*<sup>24</sup> (в то время как окружающие его одеты богато). Быть может, какое-то значением имеет и тот факт, что фоном для голов двух сановников является архитектура, а для головы юноши – куст лавра. И этот флористический фон, возможно, символизирует букилическую невинность (противопоставленную урбанистической греховности) или же, скорее, указывает на нечто неземное, пришедшее из иного мира. А может, здесь идет речь о лавровом венке победителя?

По мнению Сальми (1979), заказчик картины, Федериго да Мантефельтро, желал, чтобы Пьера делла Франческа дал Христу лицо Оддантонио, а двум его коварным советникам – лица иудейских священников. С этим не соглашаются те, кто утверждает, будто бы вельможа слева (в греческом одеянии) многозначительным жестом смягчает ссору между молодым человеком и вторым сановником. Но поразительное сходство позы (своебразный контрапост) бичевого Христа и босого юноши, одетого в красный *"пеплос"* – позволяет предположить, что Пьера изобразил здесь Иисуса дважды, на правой и на левой сторонах картины.

<sup>21</sup> 2-й псалом Давида (1-3)

*Зачем мятутся народы, и племена замышляют тщетное?*

*Восстают цари земли, и князья совещаются вместе против Господа и против Помазанника Его:*

*«Расторгнем узы их, и свергнем с себя оковы их».*

<sup>22</sup> Здесь: «князей» (ит.)

<sup>23</sup> **Иосиф Аrimафейский**, иудейский старейшина, в гробнице которого был погребён Иисус Христос; упоминается всеми четырьмя евангелистами в повествовании о погребении Иисуса.

<sup>24</sup> Верхняя одежда без рукавов, надевавшаяся поверх туники. Женская версия – пеплум.



Пьеро делла Франческа «Пророк»  
(1452/66, фреска; высота 75

Пресвитерий церкви Сан-Франческо, Ареццо,  
Италия)

Дж. Поуп-Хеннесси<sup>25</sup> выдвинул тезис (1986), что на картине представлено вовсе не бичевание Сына Божьего, а бичевание Св. Иеронима (как на картине Маттео ди Джованни). Он имеет на это право. Каждый имеет право приводить свои умозаключения, строить догадки, шокировать своеобразием мнений. Но, пока нет твердых доказательств, я останусь сторонником мнения, что в «**Бичевании Христа**» – точно так же, как и в «**Икаре**» Брейгеля – главной темой является безразличие мира по отношению к страданию. Брейгель символизировал его каменным спокойствием землепашцев и пастухов<sup>26</sup>. Пьеро – тремя фигурами, показавшими спины тому, как унижают Человека.

Все величие мастера из Борджо-Сан-Сеполькро заключено в этой фигуре Человека – Сверхчеловека – Бога. Юноша излучает скульптурное достоинство, он горд, красив и тяжел, словно блок гранита; его ноги прочно стоят на земле, словно колонны античного и папского Рима, или словно деревья, и вместе с тем он эфирный, призрачный, почти прозрачный, не от мира сего, а из Космоса, со звезд, с Небес, которым молятся люди. Он *не понят* словно Бог. Словно колдовская магия гения Пьеро из Борджо-Сан-Сеполькро.

Пьеро из Борджо-Сан-Сеполькро. Он *не понят* словно Бог. Словно колдовская магия гения Пьеро из Борджо-Сан-Сеполькро.

<sup>25</sup> Сэр Джон Уидхэм Поуп-Хеннесси (1913-1994), британский историк культуры и музейный директор; выходец из знатной ирландской семьи, в 1967-73 – директор Музея Виктории и Альберта, в 1974-76 – Британского музея, 1977-86 шеф Департамента европейской живописи в нью-йоркском Музее Метрополитен и преподаватель в Институте изящных искусств Нью-Йоркского университета.

<sup>26</sup> См. главу 35 – примечание автора.



Пьеро делла Франческа «Портрет Федерико да Монтефельтро»

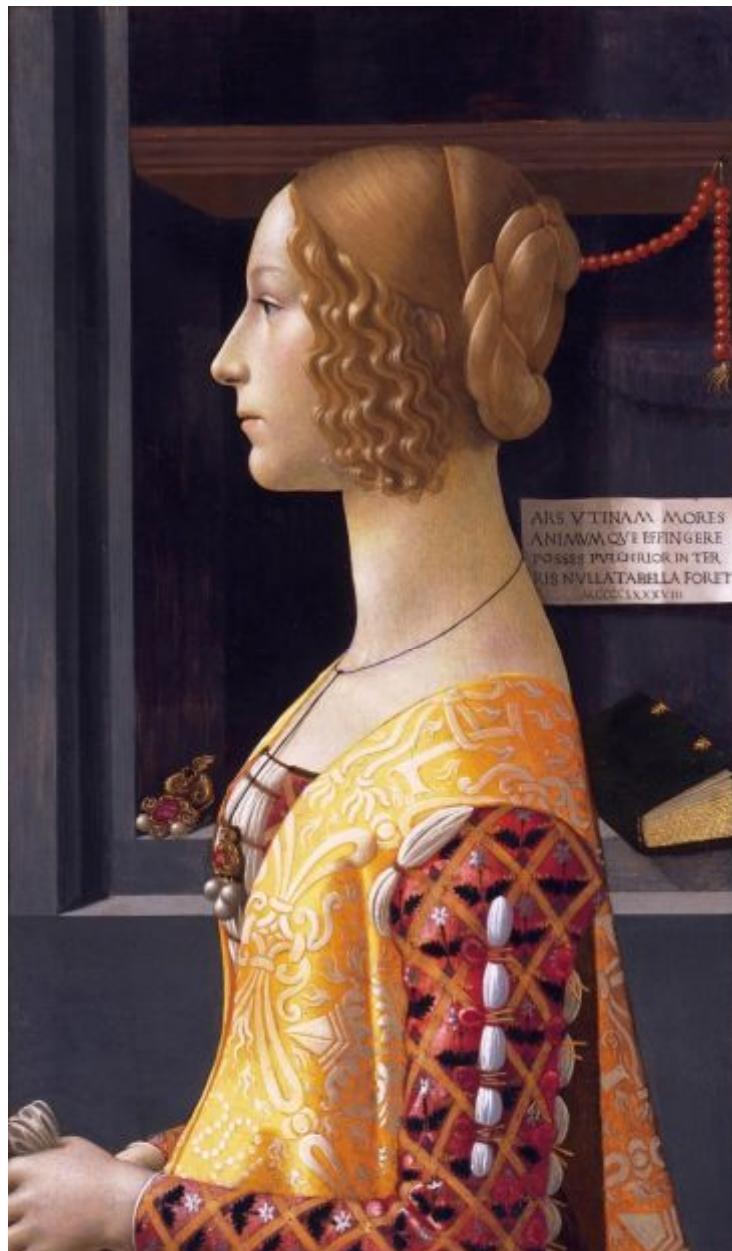
1472/74?, дерево, масло и темпера; 47x33  
Галерея Уффици, Флоренция, Италия

Великолепнейший, без всякого сомнения, мужской портрет эпохи Возрождения, мужская «Джоконда». На мой взгляд – это красивейший мужской портрет во всей живописи белых людей.

Начиная с поздней Готики, портрет становиться все более частым мотивом в европейском искусстве, хотя еще долгое время он не имел особой ценности в качестве отдельного жанра живописи. В эпоху Ренессанса, стиля «воскрешавшего» античность, он стал столь же широко популярен, как и у древних римлян. И по той же самой причине – стал передаточным звеном к обретению бессмертия. Но также и потому, что Ренессанс – это время Гуманизма, время, когда человек становится мерилом всех вещей, а искусство – знаком преклонения, возложенным художником на алтарь человечности.

А теперь давайте подумаем: как оценивать портреты? По каким критериям? Если бы в качестве критерия мы приняли физическое подобие изображенного модели – то да, мы имеем хороший портрет. Только это фотографические лавры, банальный, хамский веризм<sup>27</sup>. А где душа? Давайте посмотрим: вот знаменитый контерфект Джованни Торнабуони кисти Доменико Гирландайо. На его фоне автор поместил слова, являющиеся чем-то вроде жалкой

<sup>27</sup> **Веризм** (от итал. *vero* - правдивый), реалистическое направление в итальянской литературе (Дж. Верга, Л. Капуана, Г. Деледда), опере (П. Масканьи, Р. Леонкавалло, Дж. Пуччини), изобразительном искусстве (скульптор В. Вела, живописец Дж. Пеллицца) кон. XIX в., близкое к натурализму; характерны интерес к быту бедняков, особенно крестьян, внимание к переживаниям героев, острые драматические коллизии, подчеркнуто эмоциональный стиль.



Доменико Гирландайо  
 «Портрет Джованны Торнабуони»  
 (1488, дерево, масло; 77x49  
 Музей Тиссена-Борнемиса, Мадрид, Испания)

просьбы, следующей из слабости: «*O, искусство, если бы ты могло изобразить еще и душу – не было бы на свете более прекрасного портрета*». Душу! То есть, вся проблема сводилась бы к психологии изображаемого? Вроде бы да, ибо, когда на доску или на холст (все чаще на холст – развитие станковой живописи в то время в значительной мере способствовало развитию портретного жанра) переносились не только физические, но и психологические черты, *ergo* – когда удавалось передать внутренний мир портретируемой личности – мы получали портрет очень хороший или даже великолепный. Но можно ли было назвать такой портрет гениальным? Что отличает портрет, который выполнен безупречно с точки зрения техники, и который является безупречным в качестве психологического документа, от великого произведения искусства? Быть может, чистая эстетика высшей пробы, то есть, формальное совершенство? Нет – подобным образом мы можем оценивать натюрморт, но это слишком мало для портрета. Так что же тогда?

Попытаюсь дать ответ, призвав на помощь У. Шекспира. Действующие лица его драм очень достоверны, они индивидуальны, но в то же время – и в этом заключено их превосходство – они архетипичны, то есть, являются отражениями глубинных человеческих характеров

и страстей, достоинств и недостатков, словом, наиболее классических черт человека. Теперь давайте спроектируем это на изобразительное искусство. В наиболее удачных портретах художник или скульптор – ничего не теряя из индивидуального подобия *fizys* и *psyche*<sup>28</sup> – поднимается, все же, над индивидуальным характером изображаемой личности, стремясь к обобщению. Это могут быть различные, большие или меньшие обобщения. Меньшим обобщением является обобщение локальное – к примеру, это будет тип флорентийского юноши, который часто писал Боттичелли, тип венецианского дожа, наиболее совершенно представленный Беллини, тип миланской дамы кисти Леонардо или же тип британского аристократа кисти ван Дейка<sup>29</sup>. Большим обобщением является обобщение эпохальное – здесь великолепный пример дает тип просвещенного гуманиста эпохи Возрождения, кото-

<sup>28</sup> **Физис и Психе** (греч.), природа и душа, здесь: внешнее подобие и внутренний мир.

<sup>29</sup> См. главу 43 – примечание автора.



Сандро Боттичелли  
«Портрет молодого человека»  
(1470/74, дерево, темпера и масло; 57,5x44  
Галерея Уффици, Флоренция, Италия)



Джованни Беллини  
«Портрет дожа Леонардо Лоредано»  
(1501/05, дерево, масло; 61,5x45  
Национальная галерея, Лондон, Великобритания)

рый мы видим на автопортретах Дюрера<sup>30</sup>. Величайшим же обобщением является обобщение вневременное, достигающее трансцендентальности. Пример – «Мона Лиза» Леонардо<sup>31</sup>.

Каким обобщением является «Портрет Федериго да Монтефельтро»? Близким к трансцендентальному – эпохальным обобщением. Здесь мы видим тип итальянского мецената эпохи Ренессанса. Федериго II Монтефельтро (1422-1482), герцог Урбино, был – если верить свидетельствам его современников, а все они в этом сходятся – одним из тех «совершенных людей», которые воплощали в себе идеал Кватроченто. Его внутренний мир представлял чудесную коинциденцию: солдафон с душой гуманиста. Будучи кондотьером (на службе Неаполя, Венеции и Папы) он брал от 50 до 60 тысяч дукатов за год военных действий и от 8 до 10 тысяч дукатов за год мира<sup>32</sup>. В качестве гуманиста (ученик Витторино да Фельтре, известного мыслителя и одного из творцов современной педагогики), он использовал мешки с дукатами для развития наук и художеств, став крупным патроном итальянского Возрождения.

Федериго пришел к власти в 1444 году, когда его сводный брат Оддантонио пал от руки убийц, что должно было произойти не без участия Федериго. Такие ходили слухи, только, по-видимому, все это было клеветой. Биографы Федериго, и в особенности автор знаменитых «Жизнеописаний», Веспасиано да Бистиччи, подчеркивают не только его мудрость и доблесть, но прежде всего благородство и праведность, «человечность» ("tanta

<sup>30</sup> См. главу 18 – примечание автора.

<sup>31</sup> См. главу 17 – примечание автора.

<sup>32</sup> Чтобы читатель мог представить порядок указанных сумм, приведу красноречивый пример. Лодовико Гонзага, желая привлечь Мантеню к своему двору в Мантуе, целый год искашал великого художника, пока, наконец, письмом от апреля 1458 года не предложил ему невероятную сумму жалования – 15 дукатов ежемесячно. От столь щедрого предложения Мантеня отказаться уже не смог – примечание автора.

*humanita*", "*sua inaudita humanita*"<sup>33</sup> и т.д.). Что же касается правления, он признавал кредо, что правитель обязан «быть человечным» (*"essere umano"*), ибо – как пояснил он Бистиччи – это первая вещь, которую подданные ожидают от него. Герцогом он стал в 1474 году (папа Сикст IV облагородил его графский титул герцогским за защиту церкви). В качестве вождя и государственного мужа его ценили не только в Италии, доказательством чему является Орден Подвязки, в кавалеры которого он был возведен английским королем.

В Италии Федериго был идолом для ученых и художников, поскольку из своего Урбино он создал великолепный, соперничавший с Флоренцией, рассадник Ренессанса. Центром этой столицы наук и искусств стал Герцогский дворец (Palazzo Ducale) в Урбино, выстроенный для Федериго архитектором Лучиано да Лаурами. Точнее его графский, а затем и герцогский, двор, ставший бессмертным благодаря перу Бальдассаре Кастильоне<sup>34</sup> (знаменитая книга *"Il Cortegiano"*, или «Дворянин», известна полякам по изданию XVI века в переводе Лукаша Гурницкого). Дворцовая библиотека была восьмым чудом света, а поэзия, архитектура, геометрия, математика и живопись – теми сферами, которые развивались там лучше всего. Мастера кисти со всей Италии, и не только Италии, словно пчелы на мед слетались в Урбино (Пьетро делла Франческа, Лука Синьорелли, Мелоццо да Форли, Паоло Учелло, Юстус ван Гент, Педро Берругете, Фра Карневале и др.). Федериго говорил: *«Тех мужей мы признаем достойными нашего меценатства и вознаграждения, которых украшают знания и талант...»* Он умел распознать талант, был человеком разумным, много читал, со многими специалистами в различных областях вел профессиональные диспуты на специальные темы, а живопись любил настолько, что даже свою туалетную комнату обвесил картинами. Без таких уборных итальянский Ренессанс был бы, самое большое, тенью Ренессанса.

Меценат. Термин этот произошел от имени римского аристократа Гая Цильния Мецената, который (при императоре Октавиане) был большим другом и защитником людей искусства. В лекциях об итальянском Возрождении, я целый час посвящал теме меценатства. Церковь – кардиналы и, прежде всего, папы (Юлий II, Лев X, Климент VII, Александр VI). Горожане – купцы и банкиры, символом которых является флорентинец Франческо Сассетти, не имевший образования, но щедро финансировавший ученых и художников. И, наконец, аристократия, историю меценатства которой необходимо начать с великолепного мецената поздней Готики, Джан Галеаццо Висконти<sup>35</sup>. Великие фамилии: Медичи – во Флоренции, Сфорца – в Милане, Монтефельтро – в Урбино, Малатеста – в Римини, Гонзага в – Мантуе, д'Эсте – в Ферраре и Модене. Всем им Никколо Макиавелли советовал на страницах *«Государя»*, чтобы они были *"umano"*, но когда необходимо – не отступали перед предельной жестокостью. И они не отступали – факт, крайне важный, для морали и академической истории, хотя и забытый человечеством – но для искусства важным является то, что они не отступали и от культурного меценатства, и это мы тоже будем помнить.

Платили они именно за нашу благодарную память. В триаде pragmatического интереса меценатов окружение себя роскошью и сопутствующая пропаганда соседствовали с *«исторической перспективой»* (М. Левей: *«Вместе с открытием законов оптической перспективы, Ренессанс открыл и перспективу истории»*). Стремившиеся к абсолютизму, подчинявшие своей власти свободные городские коммуны, князья услышали от гуманистов, сколь памятную в веках славу обеспечило древним повелителям (Титу, Адриану или Константину Великому) аристократическое меценатство. Желание обессмертить свое имя связало кошельки богачей, и таким образом меценатство стало двигателем громадного транспортного средства, называемого Возрождением.

Но никакой двигатель не запустится без топлива. Топливом было золото и серебро.

<sup>33</sup> «Большая человечность», «его невероятная человечность» (лат.).

<sup>34</sup> **Бальдассаре Кастильоне**, граф Новилары (1478-1529), итальянский писатель. Автор трактата *«О придворном»*, одного из самых знаменитых сочинений итальянского Возрождения.

<sup>35</sup> **Джан Галеаццо Висконти** (1351-1402), 1-й миланский герцог из рода Висконти, объединивший под своей властью значительные территории и способствовавший расцвету Милана.

Откуда же бралось необходимое золото с серебром в Европе, истерзанной войнами и эпидемиями Средневековья? Знаменитый французский историк, Пьер Гаксотт: «*Открытие Америки вызывает прилив благородных металлов в Европу, и они сделались теми оборотными средствами, благодаря которым и совершился Ренессанс*» (1928). Чушь! Колумб открыл Америку в год смерти мастера из Борджо-Сан-Сеполькро (1492), так что серебряно-золотой "boom" американской Конквисты мог дать фонды развития только для очень позднего Ренессанса, для Маньеризма и Барокко, но никак не для итальянского Кватроченто или для Нидерландов XV века. Конкурентка Урбино, Флоренция времен Медичи, черпала золото как раз из зарождавшегося капитализма – помимо обычной торговли товарами и плодами сельского хозяйства родилась торговля валютой, появились такие институции как банк и вексель (ценная бумага), без которых с той поры западная цивилизация уже не могла обойтись (благодаря этому, семейство Медичи было названо «отцами капитализма»).

Кто-то обязан дать средства и на памятник ростовщику как меценату Ренессанса. Это была профессия необходимая и проклятая. Синоды предавали анафеме профессию ростовщика (уже в IX веке), ее проклинали папы (в 1179 году Александр III отлучил ростовщиков от церкви и запретил хоронить их по христианскому обряду, указывая на то, что оба Завета осуждают ростовщичество). Но, чем сильнее такие явления как Кредит и Вексель стимулировали европейскую экономику – тем более Церкви приходилось смягчать свое отношение к... уже не ростовщикам, а банкирам. Да, торговый дом банкира родился из конторы ростовщика, а уважение к банку могло родиться, среди прочего, благодаря изобретению Чистилища в XIII веке (изобретение это – как доказывает французский историк Жак Ле-Гофф – в значительной степени повлияло на развитие банковского дела). С тех пор ростовщикам уже не грозил автоматически Ад, а только Чистилище, где они могли смыть грехи предоставления наличности в долг и получения прибыли с процентов, следовательно – получить спасение. Именно от обращения капиталов банкиры Ломбардии, Флоренции, Сиены или Пизы и получали средства, малая часть которых, предназначенная на меценатскую деятельность, и позолотила культуру Ренессанса.



Тем временем, Федериго да Монтефельтро свои средства получал традиционным путем: налогами (семь городов и три сотни деревень давали ему из года в год сто тысяч талеров), военной добычей и страшного жалования кондотьера. Все это он мог проесть, пропить, прогулять или же тезаврировать в драгоценные камни и благородные металлы. За то, что он тезаврировал их еще и в произведения искусства в качестве одного из ведущих меценатов Возрождения – вечная ему хвала!

Чудесный портрет, являющийся эмблемой легендарного двора Урбино, о котором я желаю рассказать, представляет собой правую часть «Диптиха герцога Урбино». На левой части изображена вторая жена Федериго, Баттиста Сфорца. Страстно желавшему потомка мужского рода мужу, она последовательно родила восемь дочерей, так что, совершенно отчаявшись, встала на колени перед изображением Св. Гвидобальда, предлагая собственную жизнь за наследника. По-видимому, святой принял обет, потому что в 1472 году Баттиста Сфорца родила сына и в том же году умерла. И, возможно, сразу после ее смерти Федериго заказал у Пьера диптих. Когда-то этот шедевр датировали гораздо более ранними пятидесятыми или шестидесятыми годами, поскольку считалось, что эта женщина – первая супруга Федериго, Джентиле Бранкалеоне, умершая в 1457 году (в качестве поддержки этой версии приводилась латинская поэма гуманиста Фарабо, написанная в шестидесятых годах, в которой упоминаются портреты Монтефельтро); сейчас же истинными признаются 1472/74 годы, в том числе и потому, что бледное, мертвенное, напоминающее восковую маску лицо Сфорцы выглядит посмертным изображением.

Когда долгие столетия на Пьера делла Франческа не обращали внимания, не помнили и тех, кого изображают эти портреты. В перечне Галереи Уфици за 1784 год они были описаны как: Изотта дельи Атти и Сиджизмондо Пандольфо Малатеста. Еще его идентифицировали с Петраркой и Лаурой. Эта идентификация была довольно странной, учитывая оборотные стороны портретов, где оба персонажа едут на триумфальных колесницах. Федериго в рыцарских доспехах ничем не напоминает лирического поэта.

Два типичных для раннего итальянского портретного искусства профиля, обращенных друг к другу и имеющих вид медальных барельефов. Пьера сознательно обратился к медальонной односторонности, относясь к доскам, как к медалям. Потому-то упомянутые реверсы содержат латинские надписи, под триумфальными колесницами, на которых едут Баттиста и Федериго. Баттиста в сопровождении трех теологических добродетелей<sup>36</sup> и других аллегорических фигур, а Федериго – в окружении главных добродетелей, коронованный Викторией, крылатой богиней Победы. Колесница Федериго запряжена лошадьми, зато колесницу его супруги везут единороги, символы чистоты.

Пьера делла Франческа  
«Федериго да Монтефельтро»,  
фрагмент «Алтаря Монтефельтро»  
(1472-74, дерево, темпера и масло  
Пинакотека Брера, Милан, Италия)



<sup>36</sup> Веры, Надежды и Любви.

Пьеро не раз писал своего мецената, всегда в профиль, причем, исключительно слева, чтобы скрыть правую, пустую глазницу графа (герцога) Урбино. Быть может, Монтефельтро потерял глаз в рыцарском турнире, как утверждает его агиография<sup>37</sup>, а быть может, в молодости, в пьяной драке, так или иначе, но зрения этим он себе особо не испортил (папа Пий II говорил, что «*Федериго одним глазом видит лучшее, чем его враги двумя*»). На том же самом турнире, либо в той же пьяной драке, графу перебили основание его крупного носа, и этот сломанный коготь в профильном изображении обязан был пугать. Обязан? Под кистью других художников (хотя бы Педро Берругете) страшный нос Монтефельтро имел комичный вид, но только не у Пьера. Поскольку гений живописца был способен придать величие всему, следовательно, и шнобель властителя Урбино выглядит у него величественно, как и на «**Алтаре Монтефельтро**», где стоящий на коленях кондотьер принял типичную позу *"devoto"*<sup>38</sup>, как и на диптихе. Столь же благородно выглядят бородавки, уродующие щеку Федериго; мастер из Борджо-Сан-Сеполькро даже бородавкам мог придать величие орденов.

То есть, это портрет без пластической хирургии, производимой с помощью кисти, что вовсе не отрицает, что он идеализирован. Только идеализация в исполнении Пьера, это нечто более утонченное, чем то, чем мастерство профессионального украшателя. Пьеро делла Франческа достиг этого эффекта посредством поэзии, настроя и композиции. Большинство людей, которых он изображал, это молчаливые интроверты – задумчивые, смотрящие внутрь себя, в то время как вокруг клубится сказочное пространство земли и неба. Именно таков и Федериго. Хотя Марсилио Фичино<sup>39</sup> не опубликовал при жизни своей агиографии созерцания (другое дело, что тезисы его *"Libri de vita triplici"* могли уже быть известны, когда Пьеро создавал свою картину) – здесь мы имеем памятник созерцанию, меланхолии, одинокой задумчивости, а это замечательно идеализирует модель. Плюс композиция. Достаточно того, что голова герцога Урбино возвышается над пейзажем, и что бюст изолирован от окружения, будто одиноко стоящий обелиск, и величие человека, подчинившего пейзаж, становится ясным, как трюк, символизирующий антропоцентризм Ренессанса и как монументальная идеализация портретируемого человека.

Пейзаж диптиха из Уффици – это отдельная глава и предмет восхищения экспертов. Предыдущие профильные изображения на итальянских портретах имели гладкий фон; Пьеро, по примеру фламандцев, вместо фона-стены, дал пейзаж. Собственно говоря, здесь два пейзажа, подогнанные один к другому, так что образуют единое целое, но в фоне Федериго виднеется еще и вода (символ жизни), а в фоне Баттисты – только земля (символ



Слева – вид перед консервацией  
Справа – после очистки и консервации,  
выполненной Анной Кель

<sup>37</sup> **Агиография** (от греч. *hagios* - святой и *grapho* - пишу, описываю), жанр церковной литературы, содержащая описание жизни; святых. Здесь: писания, прославляющие определенного человека.

<sup>38</sup> Набожность, благочестивость (ит.)

<sup>39</sup> **Марсилио Фичино** (1433-1499), итальянский философ, гуманист, астролог, основатель и глава флорентийской Платоновской академии.



преходящего), что может быть еще одним доказательством того, что портрет графини был посмертным.

Я пишу, что здесь мы имеем дело с первым пейзажем-фоном такого рода в итальянской портретной живописи, поскольку Пьеро делла Франческа применил комплексную перспективу. Ренессанс установил три вида перспективы, используемой для построения пейзажа (их точную классификацию описал, между прочим, Леонардо да Винчи): линейная (уменьшение размеров тел и предметов), цветовая (ослабление насыщенности цветов по мере удаления) и воздушная (смягчение четкости форм и очертаний предметов). Каждый из этих видов мы видим на фоне профиля Федериго. Здесь нет примитивного деления на три отступающих пейзажных плана (коричневый, зеленый и голубой); последовательные слои глубины мягко переходят друг в друга, теряя цвет.

Этот великолепный пейзаж, показанный сверху, с птичьего полета, напоминает ранние пейзажные фоны ван Эйка и предвещает феноменальные пейзажи Леонардо и венецианских мастеров. Здесь мы видим явное влияние фламандской живописи. При дворе в Урбино находилась картина ван Эйка «Женщины, выходящие после купания» (позднее утерянная). В ней был милый пейзаж и, быть может, Пьеро, изучая тот пейзаж, получил важный урок. И не только урок воздушной перспективы; скорее урок поэтизирования пейзажа путем насыщения его светом и воздухом на нидерландский манер. Понятно, это не был формальный урок; Пьеро еще раньше, от Доменико Венециано, усвоил, что цвет является одним из главных способов построения художественного изображения и ключом к успеху в этом. С помощью цвета он выстраивал фигуры, равно как и предметы, и с помощью цвета он получал голубоватую дымку на дальних планах картины.

Так можно ли найти более прекрасный портрет сверхчеловека Ренессанса? Федериго вырастает на фоне пейзажа, словно одинокая башня, возведенная с геометрической точностью, а его архитектурный профиль излучает гранитную силу характера, гуманистическую мудрость и достойное, аристократическое *"grandezze"*<sup>40</sup>. Там, за ним, богатая земля, страна, которой он повелевает, это все его владения. Не в смысле топографии, речь здесь не идет о родовых землях Монтефельто. Этот пейзаж пытались идентифицировать (к примеру, с долиной Метауро), что совершенно бессмысленно – Пьеро делла Франческа показал, вроде бы, земные владения, но по сути изобразил вселенную, безбрежное пространство, частично уже отданное власти Человека-Бога, частично же ожидающее кондотьерского завоевания. Задача для сверхлюдей, эхо обманчивой веры Ренессанса в неограниченные возможности *"homines sapiens"*<sup>41</sup>.

Но разве нельзя не верить в совершенство, любуясь этой картиной и изучая ее? В совершенство кисти и в совершенство модели, в магическую сверхчеловечность? Эта олимпийская апатия повелителя двух миров, которую немногие художники умели представить портретами великих монархов (Тициан мог, когда писал портрет Карла V). Апатия, являющаяся не слабостью, а той разновидностью «сплины», которая скрывает силу. Сила акцентирована здесь двумя пятнами ярко-красного цвета. Образ Монтефельто создает впечатление одного из тех выступающих гвоздей, которых молот будничной жизни не способен сравнять с окружением. Аристократичность здесь воплощена лучше, чем это делал ван Дейк – без кружев, атласа, жабо, вышивок, орденов, шарфов и панских поз. Такой Федериго похож на англичан, которые, открывая или колонизируя Африку и азиатский Дальний Восток, каждый вечер в джунглях переодевались, чтобы в пять часов выпить чай...

И, наконец, мощная, словно у Лоррена или Фридриха, а может и более чудесная, мелодия ностальгии, исходящая от взгляда, профиля и этого пейзажа, где мягкость цветов, размытость контуров фигур и их деталей, и растворение всего этого в окружающей атмосфере зовут душу к поэзии, к тайне, к трансцендентному... К вечности. Боже, как же это красиво!



<sup>40</sup> Величие (ит.)

<sup>41</sup> Людей разумных (лат.)

Ł

15

ГЛАВА

ГЛАВА

# Каменное сердце Мантењи

Андреа Мантења

1430/31 – 1506



Великий талант, как и личное обаяние – черта редко встречающаяся, с которой следует родиться. В Мантене обаяния не было ни на грош – он был хладнокровным, пронырливым, отталкивающим мерзавцем. Искусство его, по крайней мере в нескольких случаях, совершенно не соответствует его характеру. Ну а соответствует ли олимпийскому представлению об Альберте Эйнштейне тот факт, что он обожал вульгарных девиц (на любовную связь душ ему было наплевать), а в будничной жизни был ужасно неопрятен и от него неприятно пахло? Но оба они, точно так же, как большинство гадких, глупых и неопрятных типов, родились, одаренные необыкновенным талантом. Мантене обладал талантом живописца. Ему исполнилось всего десять лет, когда его приняли в цех художников Падуи.

Он был принят по поручительству своего учителя, Франческо Скварчионе, который Мантене и усыновил. Его настоящим отцом был крестьянин (деревенский столяр) Бьяджио. Мантене, буквально патологически желавший родового герба, стыдился своего плебейства, потому сделал все, чтобы его называли Андреа ди Сер Бьяджио (что меняло статус покойного папы, ибо приставка Сер звучала весьма достойно), а свои произведения подписывал «*Падуанец*», хотя родился не в Падуе, а в деревне. Подписывался он так практически до конца своих дней, хотя в Падуе провел лишь несколько лет в молодости, а большую часть жизни работал в Мантуе, на службе трем поколениям семейства Гонзага.

За дворянский титул Мантене сражался с большим пылом, чем за славу художника (многие живописцы, к примеру, Веласкес, действовали также). И он прекрасно разбирался в деловых вопросах и семейных связях.

Поначалу уже упомянутое усыновление знаменитым мастером из Падуи, затем женитьба (1454) на Николозии Беллини, дочери знаменитого художника Якопо Беллини, что делало Мантене шурином двух других венецианских мастеров, Джентиле и Джованни Беллини. Только одни семейные связи не дали бы ему славы крупнейшего ломбардского живописца XV века. Этот титул он добыл собственным гением.

В стиле Мантене венецианские, тосканские, нидерландские, готические и античные влияния образовали оригинальный сплав, который до сих пор не утратил привлекательности. Наиболее характерной чертой этого стиля является «*скульптурность*» (то есть, каменная или металлическая твердость пейзажа и фигур), явно влюбленная в Античность. Скорее, позднюю, чем раннюю, поскольку скульптурному духу, наполняющему произведения Мантене, были чужды поэтичность и мягкость греческой скульптуры, зато близка – внутренняя статичность римской (кстати, он с огромной страстью коллекционировал античные скульптуры). По образцу римского стиля, здесь, скорее, чувствуется алфавит вместо языка, скорее, каллиграфия, чем письмо. Если же говорить о каллиграфии, то ей мы благодарны за готическую линию, применяемую Мантене. В его произведениях видна любовь к четким формам, к тонкой, режущей, будто нож линии, к пейзажам, выстроенным по законам Готики, словно театральная декорация, и к лицам, искаженным готической болью или же конвульсией без стона, способного разорвать глухую тишину.

Помимо готической линии, готической экспрессии и той (все время подчеркиваемой историками) «*скульптурной твердости*» – характерной чертой придворного живописца Гонзага была буквально маниакальная перспектива. Он, Учелло и Пьеро делла Франческа образуют трио главных (среди художников) фанатиков линейной перспективы XV века. Они игрались ею, как нынешние «*электронные дети*» играются компьютерами, взламывая секретные коды и без труда проникая даже в правительственные или военные программы. Андреа М. – художник, и Андреа М. – гравер знал все секреты перспективы, которые были профессиональной тайной немногих мастеров Возрождения, и прекрасно игрался ими. На одной из фресок он изобразил коня таким образом, что в какой бы точке зала ты не стоял – тебе кажется, будто бы конь обращен к тебе. Тело Христа он изобразил в таком дерзком сокращении, что до нынешнего дня оно волнует зрителей. Были у него и собственные изобретения. В мантуанском замке (Кастелло Сан-Джорджио) он «*продырявил*» потолок Ка-



цветовой и воздушной перспективы, готически резкие контуры, геометрически-геологические формы пейзажа, «скulptурная твердость» всего изображаемого (от туч до одежд людей). Реконструированный кистью художника Иерусалим – это галлюцинация «археолога» Мантенни, а все произведение в целом отдает тяжелым видением из болезненного сна.

В комментариях к творчеству этого мастера довольно часто применяются слова «мрачный», «суровый», «черствый». И вполне заслуженно. Заразившийся «археологией» от своего учителя, Скварчионе, увлекавшийся древнеримскими реликтами, Мантенни обожал римскую серьезность и достоинство. Но когда, с помощью кисти, он изображал это на штукатурке, доске или холсте – серьезность и достоинство превращались в нечто мрачное и пугающее. Даже небеса у Мантенни жестоки – они так холодны, словно никогда не видели

### Андреа Мантеня

#### «Мученичество Св. Себастьяна»

(~1460, дерево, темпера; 68x30

Музей истории искусства, Вена, Австрия)

меры дельи Спози первым иллюзионистским псевдо-окулюсом<sup>1</sup>, изображением типа «дыра в небо», изобретя перспективу *"al di sotto in su"* (снизу вверх), которую впоследствии Барокко будет примерять словно корону фресковой живописи. Но при том Мантеня был всего лишь линейным игроком, жонглером геометрической перспективы. Цветовой и воздушной перспективы у него нет – передний и задний планы он отделывал одинаково, то есть, традиционно (здесь можно даже сказать: анахронически) и в пейзажных глубинах его картин нет воздуха.

Подобного рода фокусники перспективы, жонглируя сокращениями линейных размеров, грешили большим количеством ошибок. Exemplum – Учелло. Мантеня тоже не смог избежать невольных деформаций. Это видно хотя бы на знаменитой лондонской доске «Моление о Чаше» – фигуры спящих апостолов написанные в «лягушачьей перспективе», или «косая» проекция молящегося Христа, или меандры пейзажа, или пропорции между этими элементами игр с перспективой (они – прежде всего) вовсе не являются геометрически безошибочными. Впрочем, эта картина прекрасно иллюстрирует все дурные привычки Мантенни, кроме одной – влюбленности в холодную палитру и в квазимонохроматизм. Здесь он дал слишком много (как для себя) живых красок. Все остальное – типично: отсутствие

<sup>1</sup> Окулюс (Oculus – «глаз», лат), круглое отверстие в верхней части купола (римский Пантеон и пр.).



Андреа Мантеня

Окулюс плафона

в Камере делы Спози

(1465/74, фреска; диаметр 269

Палаццо Дукале, Мантуя, Италия)

солнца. Пейзажи, как правило, такие суровые, скалистые и безжизненные, будто Солнце много веков назад выжгло здесь всю растительность. Деревья и цветы Мантеня вырезаны из металла или камня. На его каменистых пустошах, можно плакать, страдать, умирать, но очень сложно было бы жить. Лиризм, наивность, умиление здесь *"non grata"*<sup>2</sup>. Михаэль Левей: «Мантеня является историком, а не учителем этики (...) Здесь нет места жалости» (1967). Сердце из камня?

Мантеня желал иметь римское каменное (а точнее, бронзовое) сердце. Общество Древнего Рима он представлял в виде сбираща бронированных типажей, потому и заполнял такими свои картины и сам старался выглядеть человеком твердым. Да, его считали твердым, но, имея в виду жесткость и тупое упрямство в ссорах. После смерти Мантеня, агент Изабеллы д'Эсте, Лоренцо да Павия в письме к маркграфине высокопарно назвал покойного «вторым Апеллесом»<sup>3</sup> и «великолепным человеком», но если первый комплимент Мантеня частично заслужил своим искусством (частично, ибо воскрешал, впрочем, в фантазиях, а не реально, древнеримскую грубость вместо греческой эстетики Апеллеса), то второй был банальным преувеличением в эпитафиях, которой обучали с древнейших времен (*"De mortius nil nisi bene"*<sup>4</sup>).

Наиболее жесткими и непреклонными стали амбиции Мантеня. Амбиции геральдические (он добился герба, позволял себе пользоваться титулом *"comes palatinus"*<sup>5</sup> и рыцарской приставкой *"Eques"* vel *"Miles auratus"*<sup>6</sup>), амбиции сутяги (он тащил в суд любого и по любому поводу – портного, за то, что испортил костюм, брадобрея – за предпо-

<sup>2</sup> Нежелательны (итал.)

<sup>3</sup> Апеллес (прим. 370-306 гг. до н. э.), древнегреческий живописец. По свидетельству Плиния Старшего, был придворным художником македонских царей; писал на деревянных досках темперой; искусно владел светотенью. Произведения не сохранились.

<sup>4</sup> «О мертвых ничего, кроме хорошего» (Диоген Лаэртский, Хилон) – примечание автора.

<sup>5</sup> В Римской империи **comes palatinus** назывались судьи высшего ранга. В Священной Римской империи титул графа-палатина или пфальцграфа был одним из высших, его носили избранные владетельные князья. Мантеня якобы получил его при личном свидании с императором Фридрихом III в Ферраре в 1469 г. Неизвестно, было ли это на самом деле, но он иногда пользовался этим титулом.

<sup>6</sup> **Eques** (от лат. *equus*, «конь»), всадники – одно из привилегированных сословий Древнего Рима; **Miles auratus** (в буквальном переводе «золотой витязь»), дворянская привилегия (доступная также, имевшим личное дворянство, представителям городской буржуазии), дававшая право, за особые заслуги, носить золотые шпоры или позолоченные доспехи.



Андреа Мантеня «Моление о Чаше»

(~1460, дерево, темпера и масло; 68x80

Национальная галерея, Лондон, Великобритания)

одного гравера чуть ли не до смерти. Своему первому учителю и приемному отцу, Франческо Скварчионе, он тоже ничего не простили – потащил того в суд и выдвинул иск на 400 дукатов, которые должны были возместить истцу *«шестилетнюю эксплуатацию несовершеннолетнего в мастерской Скварчионе!»* Скварчионе в отместку, издевательски заявил, что Мантеня умеет писать только скульптуры вместо живых людей, и посоветовал бывшему ученику применять для этой цели *«каменные цветы»*, чтобы результат был еще более впечатляющим.<sup>7</sup>

Итак, каменное сердце. Только камень этот очень странный. Этот черствый, суровый, безжалостный «римлянин» умел представить обездоленного ребенка с чувствительностью, которая глубоко пронзает наши сердца – это мы уже видели<sup>8</sup>. Он мог передать кистью материинство настолько изящно и трогательно, что в этом с ним никто не сравнится – мы увидим далее. Применяемое к нему определение *«романтик классического Ренессанса»* может означать многое, но для меня оно означает одно – мелодию чуткого сердца. Я всегда знал, что не от профессиональных филантропов и утешителей следует ожидать величия чувств, но от холодных циников. Жестокий сукин сын открывает сердце крайне редко, но если открывает – это сердце самого Бога, Бога в единственной и окончательной форме. Следовательно, искать Его так же следует в подобном сердце.

Сам Мантеня, как и всякий человек, тоже искал Бога. Где? В том числе, и в сумасшедшем доме, что кажется разумным предположением. В подобной юдоли он мог бы встретить Тассо<sup>9</sup>. Отдал бы королевство, чтобы услышать беседы, которые они бы вели среди безумцев!

Теперь же я представлю вам два своих любимых (наряду с мальчишкой из Камеры дельи Спози) произведения синьора М.

<sup>7</sup> Вазари: «...причем он прибавлял, что Андреа гораздо лучше исполнил бы эти фигуры и они были бы более совершенны, если бы он их сделал цвета мрамора, а не такими пестрыми, ибо веши эти кажутся не живыми, а скорее похожими на древние мраморные статуи или нечто в этом роде».

<sup>8</sup> См. Главу 13 (в первом томе) – примечание автора.

<sup>9</sup> Торквато Тассо (1544-1595), один из крупнейших итальянских поэтов XVI века, автор знаменитой поэмы «Освобождённый Иерусалим» (1575); с 1572 – придворный поэт феррарского герцога Альфонса II д'Эсте. Под влиянием контрреформации отказался от философии скептицизма, впал в болезненную религиозность, страдал манией преследования. В 1579-1586 по приказу герцога был заключён в госпиталь для сумасшедших. В последние годы жизни скитался по городам Италии.

лагаемую кражу, соседа – за фигоное деревцо, какого-то несчастного – за корзину яблок, гравера за... содомию, и т.д. и т.п.) и, наконец, амбиции творческие (маркизу Франческо Гонзага он писал по поводу написании фресок в папской капелле: «*Как и на гонках берберских лошадей, тот, кто придет первым, получает лавры, так и я, с Божьей помощью, обязан получить лавры триумфатора!*»). Он падал ниц перед богачами и аристократами, но ему было

чуждо сострадание и жалость к слабым – руками наемников он смог замучить



Андреа Мантеня «Мадонна со спящим Младенцем»

1465/70, холст, темпера, 43x32

Берлинская картинная галерея, Германия

Если бы на необитаемый остров я мог взять только одну итальянскую «Мадонну» эпохи Возрождения – я взял бы именно эту, берлинскую.

В мире о ней забывают. Все хвалят «Мадонну» ученика и шурина Мантены, Беллини, либо «Мадонну» двух "Bellineschi"<sup>10</sup>, Джорджоне и Тициана, а об этой мало кто помнит. Лазарев<sup>11</sup>, восхваляя «Мадонну» Беллини из Академии Каррары в Бергамо, указывает на влияние Мантены только для того, чтобы вопросить: «Только где у Мантены мы найдем такое тонкое и задумчивое женское лицо?» (1972). Виктора Лазарева я ценю высоко, но этот вопрос его компрометирует. В берлинской картине Мантены изящество и задумчивость женского лица превосходят все, что сотворил Беллини. Лазарев добавляет: «Передавая тень подавляющей печали Мадонны, Джамбеллино уже совершенно оригинал». Нет, господин Лазарев, не оригинал. Этому он научился у Мантены.

Или еще один пример забвения берлинского шедевра. Передо мной только что изданный в Италии чудесный альбом «Мантеня» с текстом Этторе Камесаско (1992). Замечательные репродукции практически всех произведений Мантены. Практически, потому что берлинской «Мадонны» нет и следа. И ни единого слова о ней! Кто-то здесь сошел с ума, но это не у меня помутилось в голове, а у них, у автора с издателем, поскольку, как мне кажется, Мантеня за всю свою жизнь не написал более прекрасной картины.

И один только Господь знает, когда он ее написал. Картину датировали неоднократно и предельно противоречиво: как раннюю юношескую работу (Ф. Кнапп, Е. Титце-Конрат) или как очень позднюю, едва ли не предсмертную (Б. Беренсон, Р. Лонги, Р.В. Лайтбоун), не говоря уже о различных предположениях, помещавших дату её создания между этими двумя полюсами. В каталоге крупной авторской выставки «Мантеня» (Лондон и Нью-Йорк, 1992) Кит Кристиансен<sup>12</sup> напечатал, что картина должна была по-

<sup>10</sup> Здесь: художников а-ля Беллини (ит.)

<sup>11</sup> **Виктор Никитич Лазарев** (1897-1976), советский искусствовед, чл.-корр. АН СССР (1943). В 1924-36 главный хранитель, заведующий картинной галереей, зам. директора по научной части Музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина; профессор МГУ (с 1961 – зав. кафедрой Истории зарубежного искусства).

<sup>12</sup> **Кит Кристиансен** (род. 1947), американский искусствовед; после защиты в 1977 кандидатской диссертации в Гарвардском университете, работал в музее Метрополитен (куратор коллекций, фондов и выставок); адъюнкт-профессор истории искусств и археологии в Колумбийском

виться на свет между 1465 и 1470 годами, и я эту дату принял вместе с Кристиансеном, так что, если кто-либо когда-нибудь докажет, что она неверна, все претензии прошу направлять господину Кристиансену. Точно лишь одно: это не может быть юношеской работой Мантеньи, поскольку в ранний период своего творчества он не использовал такого груботканого холста, как здесь. В зрелом и позднем периоде творчества он любил покрывать груботканые холсты тонким слоем краски, чтобы фактура ткани проступала сквозь фактуру красочного слоя (этой манере он выучился у тестя, Якопо Беллини).

Композиция и палитра картины высочайшего класса. На темном фоне две сплетенные фигуры образуют единое пирамидальное тело. Палитра близка к монохроматической, любой последующий шагок в этом направлении означал бы уже чуть ли не графику. Другое дело, что видимое нами сейчас, это цветовая тень оригинала. Первоначальные цвета были более живыми, а затемнил их старый лак, который когда-то наложили на покрывающую холст грязь. Быть может, лучше его и не трогать, ибо результат очистки мог бы оказаться не столь замечательным, как реставрация сикстинских фресок Микеланджело – иногда приглушение первоначальной палитры идет живописному изображению на пользу.

По мнению устаревших интерпретаций – Младенец, спящий на коленях или в объятиях Мадонны, является предвосхищением «Пьеты», Христа умершего, прижимаемого к себе отчаявшейся Богоматерью. И именно тем, что она знает о грядущем и видит крест Голгофы, можно объяснить печаль, окутывающую Ее взгляд на картине «Падуанца». Перед Мантеньей так изображали и вырезали Богородицу и Ее Сына множество художников. В том числе и Донателло, которого Мантенья почитал. Потому сегодня, в качестве вдохновения для берлинской «Мадонны со спящим Младенцем» указывают на барельеф Донателло, оригинал которого, правда, утерян, но терракотовая копия, так называемая «Веронская Мадонна», висит в музее Метрополитен в Нью-Йорке.

**«Мадонна со спящим Младенцем»?** А почему бы не просто: «Мать со спящим ребенком» или «Женщина со спящим младенцем»? Нимбов здесь нет и никогда не было, даже на стадии эскизной прорисовки, что доказало просвечивание рентгеновски-



Андреа Соларио «Мадонна, кормящая Младенца»  
(1507/10, дерево, темпера и масло; 60x47  
Лувр, Париж, Франция)

университете и в Институте изящных искусств Нью-Йоркского университета; член Академии Клементина в Болонье и Американской академии искусств и наук; с 2009 – шеф Департамента европейской живописи Музея Метрополитен.





Микеланджело Буонарроти  
«Материнство»,  
фрагмент росписи люнетты свода  
(1509/12, фреска  
Сикстинская капелла, Папский дворец,  
Ватикан)

Нежность и сентиментальность «Мадонн» Фра Анжелико вошла в поговорку. Сентиментальность Богородицы второразрядного Андреа Соларио (с композицией настолько основательной, что одна эта картина делает Соларио первоклассным живописцем) – безупречна. Сколько же конкурентов у «Падуанца» – легион! Только кисть Мантенеи без труда этот конкурс выиграла. Выиграла одним эти холстом из берлинского музея. Давайте поглядим на щеку Матери, прижатую к головке Сына, и на её ладони. Правая заменяет подушечку детской головке, левая – прижимает тельце, закутанное в ткань по тогдашней моде. Когда я писал о «Старике с внуком» Гирландайо и о ручке ребенка, ласкающей грудь старца, то приводил для сравнения чудесную ласку ладоней еврея и еврейки в «Еврейской невесте» Рембрандта, но ладони на картине Мантенеи выигрывают и здесь – живопись белого человека не знает более ласковых и чувствительных ладоней, чем ладони берлинские!

Здесь имеет смысл повторить кое-что, о чем я уже упоминал – Андреа Мантенея был человеком мелочным (вечно жаловавшимся и подававшим в суд за разные глупости сутягой), жадным, корыстолюбивым, болезненно амбициозным (сражавшимся за гербы, звания, привилегии), мстительным, нетерпимым и недобросовестным (гораздо более недобросовестным, чем те, кто своей недобросовестностью доводил его до кипения), сварливым и, как всякий нувориши, желавший от других признания, жестким, сухим и неуживчивым, и т.д. и т.п. И такой человек умел так замечательно изобразить Материнство! Лучше, чем «божественный Микеланджело», «божественный Рафаэль» и «божественный Леонардо»! Разве не в подобных чудесах и заключается загадочная магия гения?

Как великому живописцу ему прощали все грехи, глядя сквозь пальцы на его несносный характер. За берлинскую «Мадонну» святой Пётр поступил бы точно так же и без единого слова открыл бы перед Мантенеей врата Рая, поклонившись при этом низко-низко, до самого облака.

ми лучами. Тем не менее, отсутствие ореолов или каких-либо иных элементов сакрума – это аргумент вторичный; гораздо громче говорит сам климат картины. В нем имеется нечто асакральное, религиозно – только название, божественно – только искусство мастера. Мы видим здесь не Богоматерь, но печальную, от одиночества или по какому-то другому поводу, меланхоличную девушку, прижимающую к себе свое спящее дитя. И поэтому: эта картина светская, христианская? *"Non importa!"*<sup>13</sup> Иногда светское является наиболее христианским. Никакой псалом не излагает доктрины Христа так точно, как романс, который в эпоху между мировыми войнами исполняла в кабаре Ханка Ордон<sup>14</sup> «Любовь тебе все простит».

Эта «Мадонна» отличается от пары других Богородиц Мантенеи своей сдержанностью (простотой, скромностью, сдержанностью), но еще и зарядом нежности, столь трогающей зрителя. Очень чувствительных Мадонн изображали Рафаэль, Леонардо, Микеланджело, Боттичелли, практически все великие (и не очень великие) мастера Ренессанса.

«Мадонна» Фра Анжелико вошла в поговорку. Сентиментальность Богородицы второразрядного Андреа Соларио (с композицией настолько основательной, что одна эта картина делает Соларио первоклассным живописцем) – безупречна. Сколько же конкурентов у «Падуанца» – легион! Только кисть Мантенеи без труда этот конкурс выиграла. Выиграла одним эти холстом из берлинского музея. Давайте поглядим на щеку Матери, прижатую к головке Сына, и на её ладони. Правая заменяет подушечку детской головке, левая – прижимает тельце, закутанное в ткань по тогдашней моде. Когда я писал о «Старике с внуком» Гирландайо и о ручке ребенка, ласкающей грудь старца, то приводил для сравнения чудесную ласку ладоней еврея и еврейки в «Еврейской невесте» Рембрандта, но ладони на картине Мантенеи выигрывают и здесь – живопись белого человека не знает более ласковых и чувствительных ладоней, чем ладони берлинские!

<sup>13</sup> Не имеет значения! (ит.) – примечание автора.

<sup>14</sup> Ханка Ордоновна, псевдоним Ордонка (1902-1950), польская певица, автор стихов и песен, танцовщица и актриса; песня «Любовь тебе все простит» из фильма «Шпион в маске» (1933), с музыкой Хенрика Варса на стихи Юлиана Тувима, принесла ей европейскую славу.



Андреа Мантења «Мёртвый Христос»

1467/80, холст, темпера; 66x81,3

Пинакотека Брера, Милан, Италия

Аналогичные проблемы с датировкой. Предполагаемая дата создания этой картины вновь предельно противоречива – 1457, 1501, 1502 или 1503. Позднее было решено считать время создания произведения – после 1466. Сегодня часто пишут: «около 1480». Большой знак вопроса. Продолжающиеся споры.

Впрочем, здесь гораздо больше вопросительных знаков. **"Cristo in scurto"** («Христос в перспективном сокращении») был упомянут среди работ, обнаруженных в мастерской Мантењи после его смерти (1506). Возможно ли, чтобы такая чудесная картина не была превращена в наличность художником, все время за деньгами гонявшимся? Вскоре картину купил Сиджизмондо Гонзага. Но точно ли он купил именно эту картину? По мнению Кита Кристиансена, Мантењя сделал две версии. Они не должны были быть идентичными, словно две капли воды. Есть мнение, что две плакальщицы слева были приписаны позднее. Если это так, возможно их добавили, чтобы сделать картину похожей на утраченную версию.

Сюжетом картины не является ужас смерти или боль этих женщин на траурной церемонии. Точно так же, как и в случае **«Бичевания Христа»** Пьера делла Франческа, основной темой является лихой перспективный этюд, сложность перспективного изображения человеческой анатомии, наблюданной **«с точки зрения лягушки»**. Евангельская фабула уже тогда отдавала банальностью, и с тех пор уже всегда будет банальной, слишком уж часто ее использовали в искусстве, потому критик и неискушенный зритель увлекались и до сих пор увлекаются тем же, чем увлекался и Мантењя – дерзкой перспективой придворного живописца герцогов Гонзага.

Человеческое тело, изображаемое «в лягушачьей перспективе» было навязчивой идеей Мантењи, он неоднократно писал и рисовал его. Знаменитый рисунок лежащего мужчины прекрасное тому доказательство. Другим доказательством являются тела, лежащие у подножия скалы, на которой молится Сын Божий (**«Моление о Чаше»**). Подобного рода анатомические сокращения содержит и плафон Комнаты для новобрачных в мантуанском дворце. Только ни одно из этих сокращений не было столь эффектным и возбуждающим публику, как тело Иисуса из миланской Бреры. Фокусник перспективы вновь совершил здесь ошибку (слишком маленькие стопы, слишком крупная голова), по образцу ошибок другого фанатика жонглирования перспективой, Учелло, написавшего **«с**



Андреа Мантеня

«Мужчина, лежащий на каменной плите»

(70-ые годы XV в., перо, коричневая тушь и черный карандаш; 16,3x14

Британский музей, Лондон, Великобритания)

точки зрения лягушки» убитого рыцаря (лондонская «Битва при Сан-Романо»<sup>15</sup>). Тем не менее, этого никто не замечает или не желает замечать, поскольку тело Христа, хотя и ошибочно сокращенное (в плане перспективы), выполнено великолепно. Лазарев: «В этом превосходном произведении Мантеня достигает таких высот великого искусства, что уже одна эта картина обеспечила бы ему бессмертие» (1972).

Применение термина «лягушачья перспектива» в отношении картины Мантенеи не имеет геометрического смысла (точно так же, как и в случае рыцаря Учелло). Если бы он писал тело с истинной «точки зрения лягушки», мы бы видели только гигантские стопы, ладони, верхнюю часть торса, фрагмент подбородка и

кончик носа. Поэтому художник приподнял тело на плите, лежащей непараллельно полу, а голову положил на подушечку, чтобы мы могли увидеть и величественное лицо покойного. Подобного рода подъемы использовали все практиковавшиеся в «лягушачьей перспективе» (во времена Возрождения таких хватало), и все они совершали ошибки, весьма часто, даже более грубые, чем та, которую совершил Мантенея. Exemplum: тела, которые Лука Синьорелли положил на землю на своей фреске из Орвьето.

Никто до «Падуанца» не осмелился столь необычно показать тело мертвого Христа. Никто не позволял публике заглядывать вглубь ноздрей Сына Божия. Никто не провоцировал последователей Фомы Неверующего, сунуть палец в продырявленную стопу Господа. Автор трактата «О подражании Христу» (вторая декада XV века), Фома Кемпий-



Андреа Мантеня,

фрагмент окулюса плафона в Камере дельи Спози

<sup>15</sup> См. Том I, стр. 188 – примечание автора.





Лука Синьорелли  
«Страшный суд», фрагмент  
(1499-1504, фреска  
Капелла Сан-Брицио,  
Кафедральный собор, Орвьето,  
Италия)

ский<sup>16</sup>, советовал своим читателям направлять молитвенную или медитативную концентрацию на созерцание ран Спасителя. Мантеня заставил зрителей сделать это; изображение ран, нанесенных гвоздями на Голгофе приковывает взгляд наблюдателя, а пробитые стопы буквально пронизывают холст и, кажется, выходят за раму, чтобы касаться лиц или одежд посетителей Брери. Подставляя нам эти стопы чуть ли не под нос, Мантеня сократил до предела расстояние между зрителем и героем картины.

И таким способом он создал канон изображения человеческих тел с «точки зрения лягушки», а-ля Мантеня, точнее, а-ля *"Cristo Morto"*. Среди его давних подражателей выделяется изображение трупа повешенного преступника, служащего для расширения познания человека о человеческих же внутренностях – картина Рембрандта ван Рейна. Среди современных – лежащая на камнях тетка, картина маслом Дали из коллекции Рейнольдс-Морзе<sup>17</sup>.

Глядя на холст Мантеня, мы испытываем правильные ассоциации. Здесь имеется клаустрофобский аспект, словно все происходящее замкнуто в коробке. Впечатление подглядывания в замочную скважину или же сквозь щелку в тесную и темную камеру, в которой мерцает волшебный свет, который кто-то очень точно назвал «синим полумраком». Творец знал, что делает – мы украдкой заглядываем внутрь гробницы. Могильное настроение усиливает палитра Мантеня, приближенная к монохроматической тональности – серебристые оттенки зеленого, розового, охры и фиолетового. И все та же, характерная для Мантеня «скulptурная твердость», резьба кистью, «археология» (Вазари<sup>18</sup>: «...в произве-

<sup>16</sup> **Фома Кемпийский** (ок. 1379-1471), немецкий монах и священник, член духовного союза «Братьев общей жизни», предполагаемый автор известного трактата *«О подражании Христу»* (написан не позже 1427).

<sup>17</sup> **Альберт Рейнольдс-Морзе** (1914-2000) и его жена **Элеанора** (1912-2010), семья американских бизнесменов и филантропов, основатели Музея Сальвадора Дали в Санкт-Петербурге, Флорида (открыт в марте 1982).

<sup>18</sup> **Джорджо Вазари** (1511-1574), итальянский живописец, архитектор и писатель; самой большой заслугой Вазари считается его монументальный труд *«Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, скульпторов и зодчих»*, который был им закончен в 1550 г.



Рембрандт Харменс ван Рейн  
 «Урок анатомии доктора Деймана», фрагмент  
 (1656, холст, масло  
 Рейксмузеум, Амстердам, Голландия)

дениях, в которых действительно видна несколько режущая манера, подчас напоминающая скорее камень, чем живое тело»<sup>19</sup>). Христос выглядит словно поваленная каменная статуя, окрашенная патиной столетий и присыпанная пылью жаркой галилейской земли... А эти дыры в стопах и ладонях раздражающе натуралистично выбиты в мраморе или отлиты из бронзы.

Плохое состояние холста (результат многочисленных реставраций и давних подрисовок) говорит нам, что когда-то он был еще прекраснее. Будем же радоваться уже тому, что картина вообще сохранилась, что она не разделила судьбу тех ренессансных холстов и досок, которые погибли безвозвратно. Невозможно оторвать глаз. Сколь убогим были бы наши знания о живописи Ренессанса, если бы не этот шедевр.

Последнее, что я скажу, связано с запахом. Художник пишет красками. Но о Тёрнере можно сказать, что он писал туманом, паром, погодой, временами суток, стихиями. О Констебле – что он писал росой и сыростью старых мельниц. Так неужели «**Мертвый Христос**» из миланской Брера не был написан запахами фунеральных масел, притиражий и

<sup>19</sup> Цитаты «Жизнеописания...» Вазари сверены по изданию 1956-71 гг., М., Искусство, т.1-5, перевод А. Венедиктова и А. Габричевского.



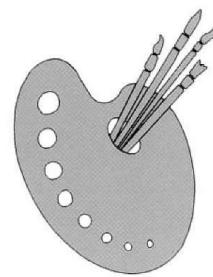
Сальвадор Дали «Лежащая женщина»

(1926, фанера, масло; 27x41

Музей Сальвадора Дали, Санкт-Петербург, Флорида, США)

курений? Вы чувствуете этот траурный запах, распыленный кистью, когда всматриваетесь в эти синие, розовые и фиолетовые тона, в эту серость, покрывающую холст, словно пепел? Живопись запахами – какая виртуозность!

«После сего Иосиф из Аримафеи... просил Пилата, чтобы снять тело Иисуса; и Пилат позволил. Он пошел и снял тело Иисуса. Пришел также и Никодим, – приходивший прежде к Иисусу ночью, – и принес состав из смирны и алоэ, литр около ста. Итак они взяли тело Иисуса и обвили его пеленами с благовониями...» (Евангелие от Иоанна, 19, 38-40).



ГЛАВА

16

ГЛАВА

# Сандро, меланхолик танцующей линии

Сандро Боттичелли

1445 – 1510



Старшего брата Сандро, Джованни Филиппи, прозвали «Бочонком» (*"botticello"*), поскольку тот был толстяком. Отсюда – от этой клички – пошло и прозвище младшего брата – Боттичелли. Полное же имя его звучит так: Алессандро ди Мариано ди Ванни Филиппи, называемый Сандро Боттичелли.

Боттичелли обучался искусству живописи у Филиппо Липпи, прекрасного художника и несравненного ходока по женской части, знаменитого как своим искусством, так и тем, что будучи капелланом монастыря Санта-Маргерита, в один прекрасный день он похитил пять монашечек с потребительскими целями. Прежде, чем у Липпи гарем отобрали, он успел одной лишенной монашеской рясы даме смастерить ребенка – Филиппино, который впоследствии станет любимым учеником Боттичелли и тоже блеснет в качестве великого художника эпохи Возрождения. Короче говоря: Сандро был учеником папочки (Филиппо Липпи) и учителем сыночка (Филиппино Липпи).

Стиль Боттичелли выдает влияния четырех мастеров: Филиппо Липпи, Верроккьо (в мастерской которого работал молодой Сандро) и братьев Поллайоло. Тем не менее, это был стиль оригинальный, выделявший Боттичелли среди толпы ренессансных натуралистов. Он и сам мог бы быть реалистом в стиле Мазаччо или Гирландайо, мог, как и они, перекладывать окружающую реальность на язык недавно изобретенных штучек (светотень, перспектива, etc.). Он прекрасно знал их и умело использовал, с перспективой даже экспериментировал, только реализм не являлся для него целью. В то время, как большинство современных ему художников интересовалось реальным миром, ему любопытен был мир надреальный, утопический, мифологически-сказочный. В 1870 году Уолтер Патер<sup>1</sup> так выразился о Боттичелли: *«Это наиболее сказочный и поэтичный художник эпохи Ренессанса»*. Боттичелли и вправду был настолько сказочным, что его следует признать бунтарем своего времени. Может быть потому, что – как утверждал Вазари – у него были экстравагантные мозги (*" cervello stravagante "*).

Те, кто пишет о стиле Боттичелли – о его декоративном реализме, нереальность которого определяла своеобразная игра линий в стиле маньериизма – как правило, прежде всего пишут о его рисунке. Линия рисунка у него «чудесная», «изысканная», «элегантная», «субтильная», «растительная», «маньеристическая», «в стиле «сецессион»<sup>2</sup>», «меланхолическая» и т.д. Адольфо Вентури признавал Боттичелли «самым изысканным поэтом линии, которого когда-либо знало флорентийское искусство» (1921), а Бернард Беренсон высказался еще более помпезно: «величайший европейский виртуоз линии» (1896).

Контурная линия в руках Боттичелли была тем, чем цветной камешек в руках византийского мастера мозаики или цветная нить в руках персидского коврового мастера – инструмент номер один. Этой извилистой, капризной, деликатной линией он обводил не слишком четко моделированные формы, расцвеченные элегантно приглушенными тонами. Нас восхищает прекрасно чувствуемая музыкальность (и музыка!) этой линии. Сандро обладал «инстинктом музыкальности линии» (Карло Вердиани, 1937) на уровне великого сиенца Мартини, и его эстетическое чувство было близко Средневековью (все свои произведения он создавал с помощью рисунка и по-готически вытягивал), но его духовность Средневековью противоречила (за исключением последних лет), поскольку в ней не было мистики. Он был лириком, как и Мартини, но лириком страстным, светским, квази-эротичным. Любопытно, что в чистом рисунке (exemplum: его иллюстрации к **«Божественной Комедии»** Данте) это видно слабее, чем в его темперах, где музыкальная живость линии своим ритмом оживляет природу и персонажей, а бледный, пастельный ко-

<sup>1</sup> Уолтер Хорейшо Патер (1839-1894), английский эссеист и искусствовед, главный идеолог эстетизма — художественного движения, исповедовавшего девиз «искусство ради искусства» (Оскар Уайльд, Джордж Мур, Обри Бёрдслей).

<sup>2</sup> Сецессия, художественное направление в искусстве, наиболее популярное во второй половине XIX — начале XX века.



Сандро Боттичелли «Венера и Марс»  
(1483/85, дерево, темпера и масло; 69x173,5  
Национальная галерея, Лондон, Великобритания)

лорит безошибочно гармонирует с мелодичной плавностью контуров, поскольку не заглушает их.

С формальной точки зрения, доминирующий рисунок – это слабость художника, живущего тогда, когда на первый план начинают выходить свет и цвет, только любовь Боттичелли к линии смеется над подобными приоритетами, поскольку сама по себе представляет уровень мастерства. Никто из создателей эпопеи под названием **«Живопись белого человека»** не стал равным Боттичелли чародеем линии. Глупцы, которые по образцу предпочтения празднования Рождества над Пасхой, превозносят венецианское буйство красок над римским или флорентийским (тосканским) рисунком, обязаны замолкнуть, поскольку, даже если бы не было Микеланджело, искусство Боттичелли защитило бы рисунок гениально убедительным образом.

Это, что касается формы. Теперь давайте перейдем к содержанию. Портрет, Мадонна, религиозная (ветхо- или новозаветная) сцена и мифологический сюжет – это обычный для того времени репертуар итальянской живописи. Мифологические сцены флорентийцев представляли собой поклонение неоплатонической идее, распространяемой Академией, основанной Медичи и управляемой Фичино<sup>3</sup>. Только поклонение это не было отплачено взаимностью. Гуманисты из Флорентийской Академии относились к художникам как к ремесленникам, в связи с чем никто из мастеров кисти не мог стать ее членом. Они не приняли бы и Леонардо, во-первых, потому что ученым в Академию тоже не было доступа, а во-вторых, Леонардо не знал латыни, что было условием *"sine qua non"*. Покровитель Академии, **«святой Платон»** (святой, по мнению неоплатоников), не любил живописи, то есть, **«обманных штучек»**, в связи с чем академики предпочитали рисунок живописи, и потому Сандро, желая подольститься к академикам, столь охотно иллюстрировал пером **«Божественную Комедию»**. Слово *"disegno"* (по-итальянски: рисунок), якобы, было соединением слов *"Dio"* (Бог) и *"segno"* (знак). **«Знак от Бога»**, что и объясняет культивирование рисунка.

Неоплатонизм мифологических представлений Боттичелли прекрасно передает его знаменитая **"Primavera"** («Весна»), в которой богатство символики, выраженной посредством Зефира, Купидона, Меркурия, Хлориды, Венеры и т.д., наглядно представляет посвященным зрителям неоплатоновскую диалектику Любви, Смерти, Возрождения и т.д., смело сшивая язычество и христианство нитями философских размышлений и трансцендентализма. Имеются здесь и поклоны в сторону заказчика картины – Медичи (здесь изображены Симонетта Веспуччи и Лукреция Донати, любимые женщины братьев Медичи). Вся эта неоплатоническая эвокация Весны, по технике исполнения (в особенности, если говорить об изображении растений в таписсерическом стиле) испытавшее влияние

<sup>3</sup> См. Том I, стр. 84 – Примечание автора.



Сандро Боттичелли «Весна»  
(1477-78, дерево, темпера; 203x314  
Галерея Уффици, Флоренция, Италия)

**«Поклонения в лесу»** (1458-60) Филиппо Липпи, духовным источником имело – по мнению некоторых исследователей – лирику Анджело Полициано<sup>4</sup>, придворного рифмоплета Медичи. Другие утверждали, будто все было наоборот – картина Боттичелли вдохновила Полициано. Но возможно их обоих параллельно вдохновило письмо Марсилио Фичино (1477) заказчику картины, Лоренцо ди Пьерфранческо де Медичи, переполненное сложными, частично так и не расшифрованными до сих пор, философскими и гуманистическими (неоплатоническими) аллюзиями о царстве Венеры Гуманной, что иногда понималось и как посмертное поклонение Симонетте Веспуччи.

Сцену «Весны», идиллическую и экзальтированную, населяют типичные для Боттичелли, готически вытянутые, но не преувеличено, персонажи. Эти люди – словно гибкие растения, которыми играет ленивый ветерок, словно пастельные видения, сплетенные из грации, поэзии, сказки, меланхолии и мечты, а еще из летящих арабесок-одеяний, сквозь складки которых просвечивают тела. Все эти драпри скорее подчеркивают, чем прикрывают наготу, сами же тела настолько одухотворенные, настолько легкие, что не примяли бы и травы. Нам кажется, что они кружат в воздухе. Руки парят, словно птицы, пересекая линии полета жестами эротической ласки. Восхищенный «Весной» Магритт «вырезал» из нее Флору и «вклеил» в собственную картину, являющуюся своеобразным пастишем произведения флорентийца.

На позднем этапе творчества, искусство Боттичелли делается тяжелым, перегруженным, фигуры теряют свою фарфоровую грацию, линия – тонкую музыкальность, весьма редко встретишь настолько растреченный талант у великого мастера. Последние десять лет – это уже бесплодный период; он «смастерили» за это время два или три живописных полотна. Это бесплодное время объясняли по-разному. Старинные пояснения

<sup>4</sup> Анджело Амброджини по прозвищу Полициано (1454-1494), итальянский поэт, гуманист и драматург. Придворный поэт и друг Лоренцо Медичи, воспитатель его сыновей, профессор греческой и латинской литературы во Флорентийском университете (1480-1494), автор поэмы «Стансы на турнир» (1475).



Рене Магритт «Готовый букет»

(1956, фанера, масло; 65x50)

Частное собрание, Чикаго, США)

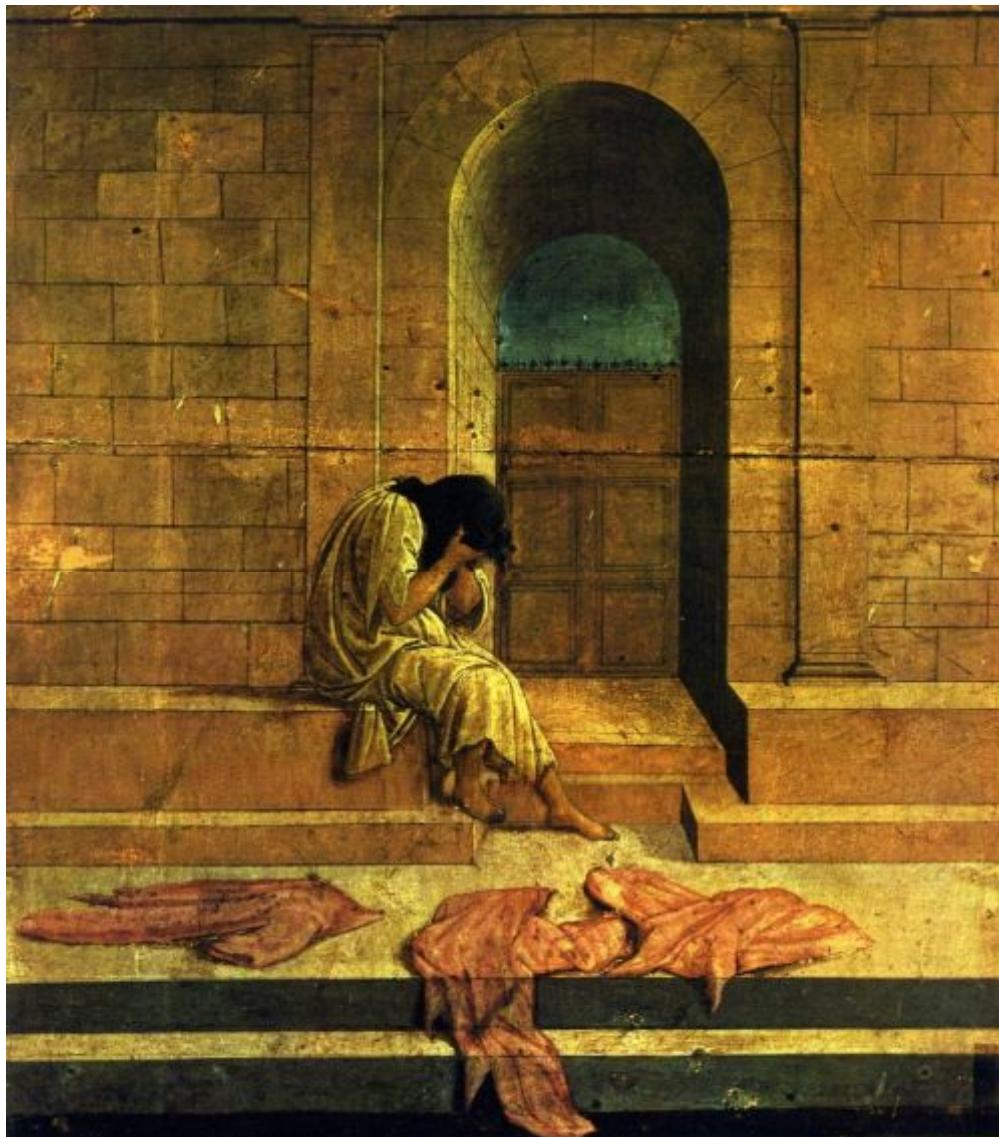
превращается в брюзгливого мизантропа, лишенного творческих побуждений. Какая из этих интерпретаций более близка правде? Возможно, правда, как всегда, находится посредине.

Доминиканец Джироламо Савонарола (1452-1498) сильно потряс Флоренцию в конце Кватроченто. Слыша тот же голос, который приказывал святому Франциску: «*Иди и исправляй дом мой, который валится, как сам видишь*», он начал с амвона крестовый поход против упадка нравов и ренессансного духа светскости. В том числе, и против «языческого» искусства, которое он с радостью сжигал на своих почти инквизиторских кострах, называемых *"bruciamento delle vanità"* (сожжение тщеславия). Он сверг Медичи, что управляли Флоренцией, и учредил (1495) республику с теократически-демократическим строем. Его осудили на смерть вследствие действий сторонников рода Медичи, но не без помощи папы из рода Борджа, и не без согласия флорентийской черни. Обожавшим ранее Савонаролу горожанам Флоренции надоел моральный режим (строгое соблюдение десяти заповедей), который был им навязан.

Многие художники, слушая пламенные речи Савонаролы, входили в мистический экстаз и (например, Фра Бартоломео или Лоренцо ди Креди) собственноручно сжигали свои картины. Боттичелли этого не сделал, но остается фактом, что во времена правления Савонаролы, он радикальным образом изменил свое искусство, полностью отказавшись от «языческих» (мифологических) аллегорий, вернувшись тематически к готической религиозности и соответственному художественному исполнению (см. мюнхенскую «Пьету»<sup>5</sup>). В какой-то степени, это было формальным. Гениальные контуры Боттичелли столь же рафинированно извилисты, только они перестают быть идиллическими, а в чувственном плане делаются напряженными, ритмически ускоренными, возбужденными, болезненными, по-готически страдающими.

дают ключ, взятый у Вазари, и ключ этот – Савонарола. Вазари пишет: «...приверженцем секты которого он стал в такой степени, что бросил живопись и, не имея средств к существованию, впал в величайшее разорение. Тем не менее он упорствовал в своих убеждениях и сделался, как их называли тогда, «плаксой», отошел от работы и в конце концов постарел и обеднел настолько, что... мог бы умереть с голоду». Современные исследователи отбрасывают «синдром Савонаролы» в качестве причины творческой импотенции Боттичелли. Они утверждают, что он вовсе не был «плакальщиком», то есть, поклонником харизматического монаха (таким стал брат Сандро, Симон), и что он не умер в нищете, а впадал в нее лишь временно, по причине своего мотовства. То есть, мы имели дело с типичной моделью: весельчак, выпивоха и обжора (именно таким Сандро и был долгие годы), который к старости

<sup>5</sup> См. Том I, стр. 229 – Примечание автора.



Сандро Боттичелли «Отчаяние» или «Покинутая»  
(1495-1500, дерево, темпера; 47x41)

Галерея Паллавичини Роспильози, Рим, Италия)

Если он и не стал обожателем Фра Джироламо, то без всякого сомнения, был сильно потрясен, когда один из судей рассказал, что Савонароле сложно было предъявить какие-либо обвинения, в связи с чем, «ради высших соображений», был осужден практически невинный человек. Всю ночь Сандро провел, обдумывая эти слова, видя очевидную аналогию между смертью монаха и смертью Христа. Шок, который он тогда пережил, по-видимому, сильно повлиял на его сознание. Когда же к этому присоединились старческие страдания (в последние годы он ходил, опираясь на палки), несложно понять, что все это, сложившись вместе (печаль, боль, презрение к миру, религиозный экстаз, старческая немощь), сумело выбить кисть из его руки.

Перед тем, как это произошло окончательно, он написал чудесную картину, содержание которой символизирует упадок одинокого человека. Не надо обманываться используемым в настоящем времени названием "**La derelitta**" («Покинутая»). Это название придумал Штейнманн<sup>6</sup> в 1898 году. Но длинноволосая фигура, плачущая перед захлопнутыми воротами дворца (среди прочего, в изображении на картине предполагались библейская Фамаря, Лукреция, Справедливость, оплакивающая Савонаролу и т.д.), вовсе не обязательно должна быть женщиной. С той же вероятностью можно утверждать, что

<sup>6</sup> Эрнст Штейнманн (1866-1934), немецкий искусствовед, исследователь творчества Микеланджело; один из основателей и директор Библиотеки Герциана (Институт истории искусств Макса Планка) в Риме.

Боттичелли изобразил здесь плачущего мужчину, быть может, себя самого на краю отчаяния? Более логичным было бы не указывающее на пол название: «**Покинутость**» или «**Отчаяние**». Глядя на это суровое, чистое, очень современное изображение, стоило бы скорректировать мнение об полном старческом отсутствии творческих сил Боттичелли. Столь же совершенное «**Распятие**» (1500/1505, Музей Фогга/Гарвардский университет, Кембридж, Массачусетс), возможно, последняя работа Сандро, тоже заставляет усомниться, было ли таким уж слабым все то, что он создал под конец жизни.

Десять лет минимальной активности и вся слава исчезла. Он стал практически неизвестным – его забыли еще перед тем, как положили в могилу. Когда в XVII веке был составлен перечень великих художников, произведения которых нельзя было вывозить за пределы Флоренции, в этом списке Боттичелли не было! Экспертом того времени он казался, видимо, слишком готическим, нереалистичным, анахроничным. В течение нескольких столетий его считали второразрядным маляром, этапом к великому творчеству Рафаэля. Ему пришлось ждать, пока миру не надоест реализм, доведенный кистями Академиков до кича. Прерафаэлиты открыли Боттичелли только во второй половине XIX века (в особенности, Бёрн-Джонс<sup>7</sup>, а разрекламировали его два британских эстета, Джон Рёскин<sup>8</sup> и Уолтер Патер).

Некоторые картины Сандро (даже столь знаменитые, как «**Весна**» или «**Клевета**») неприятно поражают меня толчей и композиционным хаосом. Три картины, которые я очень люблю, в этом отношении чисты, словно безоблачное небо. По случайному совпадению, все три висят в одном флорентийском музее. Я представляю их в порядке, обратном движению часовых стрелок: созданная первой – будет в конце, а последняя, по времени создания – в начале.

<sup>7</sup> Эдвард Коли Бёрн-Джонс (1833-1898), близкий к прерафаэлитам английский живописец и иллюстратор.

<sup>8</sup> Джон Рёскин (1819-1900), английский писатель, художник, теоретик искусства, литературный критик и поэт.



Сандро Боттичелли «Благовещение»

1489/90, дерево, темпера; 150x156  
Галерея Уффици, Флоренция, Италия

Из всех «Благовещений», которые создавал Боттичелли, это – прекраснейшее. Из всех «Благовещений», известных живописи белого человека, мотив этой – достоин короны. Среди всех великолепных «Благовещений» – Фра Анджелико, Мартини, Леонардо или Тинторетто – по моему мнению, творение Сандро выиграло бы конкурс.

Картина была заказана 14 мая 1489 года Бенедетто ди Сер Джованни Гварди для капеллы церкви Санта-Мария-Маддалена-деи-Пацци при монастыре Кастелло в Борджо Пинти. Автор получил 30 дукатов. Галерея Уффици приобрела «Благовещение» А.Д. 1872. А замечательная реставрация, выполненная А.Д. 1986, позволила удалить ужасные последствия реставрации XIX века, ergo, сейчас мы можем наслаждаться видом, приближенным к оригиналу.

Некоторые историки утверждали, будто эта картина – продукт совместного труда учеников и мастера. С. Беттини (1942, 1947) видел здесь участие Филиппино Липпи. Но большинство авторитетов (Г. Ульманн, 1893; У. Боуд, 1921, 1926; А. Вентури, 1925; Л. Вентури, 1937; Й. Меснил, 1938) высказалось за единственную руку Боттичелли. Качественная, но слегка отличающаяся реплика перед войной висела в берлинском Музее Кайзера Фридриха. Ее уничтожила бомбардировка 1945 года.

Рильке<sup>9</sup> написал несколько прекрасных строк, начиная «Благовещение Марии»:

*Не появленье ангела (пойми)  
ее смутило. Лунный луч людьми*

<sup>9</sup> Райнера Марии Рильке (1875-1926), австрийский поэт, один из самых влиятельных поэтов-модернистов XX века.



*и солнечный бывает не замечен,  
предметами воспринят или встречен,  
ее в негодование привел  
совсем не ангел<sup>10</sup>.*

Мотив Благовещения – один из популярнейших мотивов христианского искусства. Тему брали из Евангелия от Луки и апокрифов. Архангел Гавриил является изумленной Марии, говоря: *радуйся, Благодатная! Господь с Тобою; благословена Ты между женами...*<sup>11</sup> и т.д. Наиболее древние иконографические проекции этой сцены были найдены в римских катакомбах Присциллы<sup>12</sup> и Петра-Марцеллина. Родом они из II/III веков. А вдохновлены были греческими барельефами и помпейскими фресками в рамках языческого гетерономизма эстетики ранних христиан. Впоследствии тему эксплуатировали Византия, романский и готический стили и т.д. От простодушных примитивов, работавших в «греческой манере», до грешных революционеров последующих эпох. Благовещением занимались практически все художники Италии. Дуэт актеров, поначалу жесткий, неподвижный, по ходу эволюции изобразительного искусства делался более живым. Воплощение темы в искусстве прошло путь по огромной параболе – от катакомб Присциллы и «танца» на картине Боттичелли до безумной экспрессии «Благовещения» Тинторетто в Scuola di San Rocco.

О «танце» Сандро мне, возможно, следовало бы писать без кавычек. Ибо, если речь идет о персонажах Боттичелли, следует заметить, что их хрупкой изысканности и любви к разевающимся одеяниям сопутствует некая утонченная манерность движений, гибкие развороты тел, искусственные позы, своеобразная танцевальность, придающая куколкам Боттичелли динамизм. И дело даже не в том, что в «Весне» три грации – Кастита (Целомуд-



**Сандро Боттичелли «Клевета Апелесса»**  
(1495, дерево, темпера; 62x91  
Галерея Уффици, Флоренция, Италия)

<sup>10</sup> Перевод В. Микушевича.

<sup>11</sup> Лк 1:28

<sup>12</sup> Катакомбы Присциллы, христианские и языческие подземные захоронения II—IV веков в Риме; возникли в месте захоронений римской семьи консула Акилия Глабрия; одна из представительниц этой семьи, Присцилла, была казнена по приказу императора Домициана.

рие), Волюпта (Веселье) и Пульхритудо (Красота) – попросту танцуют. Вообще-то, у Боттичелли все персонажи танцуют, даже если и не танцуют. В знаменитом «**Рождении Венеры**» Беренсон отмечал: «Чистые и свободные движения (тел, одежд, волос, волн и т.д.), без какой-либо связи с сюжетом картины», что означает, будто он считал движение главной темой картины Боттичелли. Здесь можно лишь прибавить, что практически везде это именно танцевальное движение. Массовый балет «**Клеветы**» обладает едва ли не оперным размахом. Оно присутствует во многих картинах флорентийца, разве что портрет не страдает синдромом танцевальности.

Но что же эта боттичелевская танцевальность, как не очередное эхо античности? Каждый год лекцию на тему греческой скульптуры я заканчивал, представляя собственный тезис о магии танца, о волшебстве, которое я считаю характерной чертой указанной скульптуры. Практически каждое классическое и эллинистическое скульптурное изображение может служить иллюстрацией к данному тезису, начиная от «**Кентавра и Деидамии**» (Олимпия, V в. до н.э.) и «**Танцующей менады**» (Дрезден, IV в. до н.э.) до безумных балетов «**Пергамского алтаря**» (Берлин, II в. до н.э.) и «**Лаокоона**» (Ватикан, I в. до н.э.).

«**Благовещение**» из Уффици превосходно иллюстрирует боттичелевскую балетную пантомиму – Архангел и Мария «танцуют» в балетно-постановочных позах. Особенно Мария; никогда ранее Сандро не выкручивал так человеческое тело, которое, как нам кажется, словно лист качаемый ветром и, возможно, через мгновение улетит в пейзаж, изображенный на втором плане. В пейзаж, лишь на первый взгляд подобный тосканскому, но очень сильно отдающий нидерландщиной. Его обрамляют двери, отделанные суровым камнем, очень типичные для тосканской архитектуры Кватроченто. И этот символический пейзаж очень красив.

Да, пейзаж именно символический, и это напоминает мне о символике произведения из флорентийской галереи. Два из них стоит оговорить. Рядом с Богородицей на стойке молитвенник. У других мастеров эта книга была у неё в руках или на коленях. Это, в соответствии с апокрифическими текстами Св. Иакова (III в.) символизирует Ее религиозность. В этих текстах говорится, что до трех часов дня и по вечерам Мария предавалась молитвам и чтению, и как раз тогда и прилетел Архангел Гавриил.



Гораздо более интересным символом является лилия в левой руке Гавриила. Лилия, являющаяся символом чистоты, цветком Богоматери, который Рёскин называл «цветок Благовещения», поскольку в ангельскую руку его вкладывало множество творцов. Только традиция эта была поздняя. Происхождение символа было королевским и курьерским. Слово ангел происходило от греческого известие, сообщение. Этим термином называли королевских посланников, курьеров. В результате частого употребления этого выражения переводчиками Священного Писания, он получил и религиозное значение, означая теперь посредника между Богом и людьми, вестника, курьера

Гораздо более интересным символом является лилия в левой руке Гавриила. Лилия, являющаяся символом чистоты, цветком Богоматери, который Рёскин называл «цветок Благовещения», поскольку в ангельскую руку его вкладывало множество творцов. Только традиция эта была поздняя. Происхождение символа было королевским и курьерским. Слово ангел происходило от греческого известие, сообщение. Этим термином называли королевских посланников, курьеров. В результате частого употребления этого выражения переводчиками Священного Писания, он получил и религиозное значение, означая теперь посредника между Богом и людьми, вестника, курьера

Господа. Такой ангел-вестник у византийцев держит в руке царский скипетр (подразумевая Царство Божие). А скипетр византийских повелителей имел верхушку, разделенную, словно цветок с четырьмя лепестками. С течением времени такой «бутон» скипетра у скульпторов, художников и граверов раскрывался все сильнее и сильнее, все больше напоминая раскрытый цветок лилии. С XI века подобная символика сделалась для **«Благовещений»** практически ритуальной, практически, поскольку некоторые художники (например, Симоне Мартини или Таддео Бартоли) вкладывают в руку Архангела оливковую ветвь (но лилию показывают тут же, в вазоне), другие – пальмовую ветвь: символ бессмертия, используя строки Данте (**«Рай»**, XXXII, 112) о пальме, принесенной супруге Иосифа.

Лилия из галереи Уффици огромна, она написана настолько твердой линией, словно это не темпера, а гравюра. Вся картина написана столь же твердо, хотя ее графические контуры очерчивают мягкие, ласковые, летучие, фантастические, чуть ли не призрачные формы. Романтичность Боттичелли совсем не религиозная, она – сказочная. И эта меланхолия на лице Девы! Чуть ниже мы поболтаем о меланхолии à la Сандро.



Сандро Боттичелли «Мадонна Магнификат»

1483/85, дерево, темпера; диаметр 118

Галерея Уффици, Флоренция, Италия

Большинство боттичеллевских Мадонн – это не зрелые матери, а девочки. Правда, каждая из них по-восточному или по-декадентски меланхолична. «**Магнификат Мадонны**» наглядно иллюстрирует оба эти тезиса.

Картину всегда датировали первой половиной 80-х годов, между 1481 (И. Яширо, 1925, 1929; Р. Ван Марле, 1931) и 1485 годами (В. Боде, 1921, 1926; А. Шмарсов, 1923; Л. Вентури, 1937, 1949; С. Беттини, 1942, 1947). Сегодня принято придерживаться второй даты. Галерея Уффици приобрела картину в 1784 году.

Известный как «живописец Мадонн», Боттичелли охотно создавал многочисленные тондо с Мадоннами. При этом он экспериментировал с круглыми выпуклыми зеркалами, следствием чего является как бы оконная рама в верхней части картины. Среди всех тондо Сандро «**Магнификат Мадонны**» владычествует.

«**Magnificat**» (лат. «Славит...») – это радостный гимн во славу Господа, который, согласно Евангелию от Луки, Пресвятая Дева Мария пела после Благовещения у своей родственницы Елизаветы. Выведенный из Ветхого Завета, он начинался именно с этого слова (по Вульгате): *"Magnificat anima mea Dominum"* («Славит душа моя Господа...»). Сандро изобразил Марию, записывающую этот гимн готическим шрифтом. Нимб вокруг Ее головы, корона из звезд, которую два ангела держат над Ней, а еще выше – лучи, символизирующие Дух Святой, родились из одной и той же материи – их словно соткали из золотой проволочки. Младенец держит в левой ручке плод граната, символ евхаристии (причащения), весьма частый у Боттичелли.

Второе название картины – «**Мадонна с пятью ангелами**». Эти ангелы – мальчики или девочки? По определению, ангелы бесполы, только правило это применимо для всех персонажей Боттичелли, поскольку среди героев и статистов его картин редко кто обладает четко выраженным половыми признаками. Женщины Сандро практически всегда обладают





Сандро Боттичелли  
 «Св. Иоанн Креститель»  
 фрагмент «Мадонны с Младенцем, четырьмя  
 ангелами и шестью святыми»  
 (Алтарь св. Варнавы)  
 (~1490, дерево, темпера  
 Галерея Уффици, Флоренция, Италия)

женщинами, а брака страшился сильнее адских мук. Как-то ему приснилось, что его венчают в церкви с какой-то женщиной. Неожиданно проснувшись, он настолько перепугался, что уже не вернулся под одеяло, опасаясь что страшный сон вернется (лично я ему не удивляюсь, хотя мне самому до «голубизны» как до Луны). Упомянутый сон привиделся ему в родительском доме, в котором Сандро прожил всю свою жизнь, поначалу с отцом и матерью, а после их смерти – с братьями и кучей племянников (братья были абсолютно гетеросексуальны и лапать баб любили, как и было завещано Господом).

Петер Майер<sup>13</sup>, комментируя персонажей Боттичелли, воспользовался словом «богохульство»: «Юноши с девичьими чертами и девушки с чертами юношескими кокетничают с декадентской грацией. Когда эта светская молодежь собирается возле Мадонны – пахнет святотатством» (1969). Это преувеличение. Скорее, там пахнет неязычеством, порождением ренессансного неоклассицизма. Специалисты занимающиеся экзегезированием творчества Боттичелли, частенько жонглируют термином «языческий». Одни доказывают, что его живопись содержит в себе языческий дух («языческое поклонение жизни»), другие – будто бы все наоборот. Уолтер Патер выразил любопытное мнение, содержащее нечто среднее: что Мадонны Боттичелли «не предназначены ни для Иеговы, ни для его врагов» (1873). На это можно ответить, что и Венеры Боттичелли не предназначены ни для Юпитера, ни для его врагов. Дерзость Сандро заключалась в идентичности создаваемых им Венер и Мадонн, которые могли бы меняться наготой или одеянием. У

некими андрогинными чертами, а мужчины – женскими. Его ангелы, зефиры, земные люди и боги, дети и взрослые кокетничают со зрителем с изяществом гермафродитов.

Приблизительно в 1485 году, посланник миланского герцога Лодовико Моро, писал своему господину о флорентийских художниках. О Боттичелли он написал, что основной чертой его живописи является «мужественность». Сложно сказать, откуда он это взял. Либо он был совершенным профаном (вот уже несколько сотен лет все утверждают, что живопись Боттичелли как раз очень «женственна»), либо же обладал каким-то седьмым чувством и нашел у женщин Сандро упомянутые выше агндрогенные черты, тень гомосексуализма (бисексуализма?) автора, или же его проинформировали о наклонностях мастера Боттичелли. Сам художник был «голубым» или же платоническим бисексуалом, всю свою жизнь остерегался физических контактов с

<sup>13</sup> Петер Майер (1894-1984), немецкий архитектор и историк искусства, профессор университета в Цюрихе.

Боттичелли, Мария и Венера – это всегда одна и та же болезненная меланхоличка, то же самое вянущее растение, скромница, вплоть до неприличия собственной мысли и мысли зрителей.

И таким образом мы дошли до общего знаменателя всех дам Боттичелли – глубокой меланхолии его женских персонажей. Не только женщин (поглядите на лицо Св. Иоанна Крестителя с «Алтаря св. Варнавы»), но особенно – женщин. Сандро любил развлечения. Весельчак, шутник (он обожал подстраивать близким всякие «штучки»), никогда не лез за словом в карман. А кроме того – обжора, выпивоха и дырявый карман (крупный гонорар за Сикстинскую капеллу он спустил за пару дней). Можно было бы предполагать, что современная ему Флоренция провоцировала *"dolce vita"*, будучи Аркадией<sup>14</sup>. Не поддавайтесь иллюзии. В той Аркадии Медичи, времена которой Вазари назвал «*золотым веком*», растянутой между Лоренцо Великолепным и Пико делла Мирандолой, Савонаролой и Фичино, должно было быть множество – как и во всяком другом месте, во всякое другое время – людей печальных, с горькой усмешкой, мучимых осознанием бессилия перед убийственным временем или другими, наиважнейшими для человека мыслящего, вопросами. Никто лучше не отобразил настроения такой печали, чем Боттичелли. Каждая его картина переносит зрителя в мир поэтических мечтаний, отправленных – уже при повторном взгляде – какой-то декадентской, пронзительной меланхолией, наполненной страхом, беспокойством, возможно – угрызениями совести. Красота в картинах Сандро всегда какая-то болезненная – мы глядим на эту внешнюю красоту, и чувствуем боль, что исходит из тех уст, из тех глаз, от тех лиц и от тех слабых, брезвильных рук. *«Виртуоз утонченности и изысканной, декоративной грации»?* Все так, только грация эта нервная, терпкая, капризная, рассеянная, пропитанная каким-то невротичным маньеризмом.

Мне известен только один голос, выступающий против высказанной выше истины. Женский голос. По мнению Марии Лауры Тести Кристиани, приписываемые женским персонажам Боттичелли «печаль», «мучительная и болезненная чувственность», «романтически смешанное чувство горести» и «ностальгия» – это всего лишь «литературно-психологические интерпретации», вызванные «предубеждениями», ибо эти лица именно такие, а не иные по причине принятой художником «типологии для из-



<sup>14</sup> **Аркадия** (греч. Αρκαδία), центральная область Пелопоннеса; она была единственной областью Пелопоннеса, которой не коснулось дорическое переселение; она сохранила своих древних пеласгических обитателей, которые, жили скотоводством и земледелием, мало или вовсе не знали промышленности, искусств (за исключением музыки) и наук, и пользовались у остальных греков славой гостеприимного и благочестивого народа. В искусстве Средневековья Аркадию изображали страной райской невинности, патриархальной простоты нравов и мирного счастья.

## Меланхоличность женщин Боттичелли



Сандро Боттичелли  
 «Призвание Моисея», фрагмент  
 (1481/82, фреска  
 Сикстинская капелла, Папский дворец, Ватикан)

Сандро Боттичелли  
 «Мадонна с гранатом», фрагмент  
 (1487, дерево, темпера  
 Галерея Уффици, Флоренция, Италия)



Сандро Боттичелли  
 «Призвание Моисея», фрагмент  
 (1481/82, фреска  
 Сикстинская капелла, Папский дворец, Ватикан)

Сандро Боттичелли  
 «Афина Паллада и Кентавр», фрагмент  
 (1482, холст, темпера  
 Галерея Уффици, Флоренция, Италия)

## Меланхоличность женщин Боттичелли



Сандро Боттичелли  
«Мадонна с Младенцем и св. Иоанном»,  
фрагмент  
(1495, холст, темпера  
Галерея Палатина, Палаццо Питти,  
Флоренция, Италия)



Сандро Боттичелли  
«Мадонна с книгой»,  
фрагмент  
(1483, дерево, темпера  
Музей Польди-Пеццоли,  
Милан, Италия)

лишне одухотворенных и рафинированных Мадонн» (1992). Нет, синьора! Никакое ученое токование о «типовологии» не изменит факта, что и донны и Мадонны Боттичелли – это воплощенная печаль, живая ностальгия, лучащаяся боль и практически материальный заряд меланхолии. У его женщин иногда встречается неверная анатомия, но в их взгляде всегда имеется затуманенное наслаждение страданием, они теряют сознание, либо же их сжигает некая таинственная мука, близкая к медленному умиранию, в них имеется какая-то смертельная вибрация, переходящая границы обычной меланхолии. Утверждать, будто бы торжествующая «Весна» сеет цветы на тропинках жизни – излишний оптимизм, ведь, возможно, она сеет их на могилах прошлых и грядущих поколений? (случайно ли на картине одеяние Меркурия усеяно перевернутыми языками пламени, символом могилы?).

Так что меланхолию «Магнifikата Мадонны» нельзя объяснить тем же, чем и у иных творцов – Ее прекогниция направлена к Голгофе – поскольку все женщины у Сандро это меланхолички с лицами, страдающими анемией, с печальными детскими устами, болезненно гибкими шеями и заплаканными глазами. Почему они такие? Некий давний биограф Боттичелли объяснял это чем-то вроде синдрома изгнанника: «Его Мадонны и Венеры вызывают впечатление некоей утраты, пробуждая настроение непреодолимой печали. Первые из них утратили небо, вторые – землю».



Сандро Боттичелли «Рождение Венеры»

1482/85, холст, темпера; 172,5x278,5

Галерея Уффици, Флоренция, Италия

Когда мы говорим, что Ренессанс – это эпоха, которая вернула из прошлого эллинских богов, первое, что встает у нас перед глазами, это **«Рождение Венеры»**. Она – как символ этого явления.

Когда Бруно Санти<sup>15</sup> пишет (1991), что «все эксперты согласны с тем, что картина была написана в 1477-1478 годах» – это бред. Эксперты долго спорили относительно даты создания картины, и полемика продолжается до сих пор. Сегодня большинство специалистов считает, что наиболее правильным следует считать 1482 год. В Галерею Уффици холст попал в 1815 году. Надлежащую реставрацию живописное полотно прошло в 1986 году.

Но одного уже исправить невозможно. По всей вероятности, в верхней части не хватает 30-35 сантиметров оригинала, которые кто-то когда-то срезал. Так считается, поскольку три картона для гобеленов по трем картинам (**«Весна»**, **«Афина Паллада и Кентавр»** и **«Рождение Венеры»**), которые были заказаны у Боттичелли Лоренцо ди Пьерфранческо Медичи (кузеном Лоренцо Великолепного) для украшения стен виллы Кастелло, принадлежащей двум Медичи (Лоренцо и Джованни Пьерфранческо), якобы, имели одну и ту же высоту, слегка превышающую два метра.

*“Capolavoro”* Сандро известен во всем мире. Знаменитой картина стала, как только он её закончил; этот холст упрочил его славу, добытую несколькими годами ранее **«Весной»**. Там прекрасная богиня была показана одетой, здесь же она полностью обнажена. Венера направляется к побережью, по слегка волнующейся поверхности моря, стоя в раковине, словно в лодочке, подталкиваемая слева дуновением Зефира (что может символизировать подталкивание чувствами *“amorosi”* к страстям), в дымке мистического дождя из розовых бутонов, которые разбрасывает супруга Зефира, Хлорис, а справа её уже ждет одна из харит,

<sup>15</sup> **Бруно Санти** (р. 1942), доктор истории искусств, автор работ по исследованию творчества Боттичелли, Леонардо да Винчи, Рафаэля и др.; постоянно занимал ответственные посты в центральных и провинциальных итальянских учреждениях по культурному наследию и охране памятников культуры.



Флора (Весна), чтобы плащом из цветов прикрыть наготу прибывшей. Дуновению Зефира обнаженная прелесть поддается, словно парус – мягким изгибом фигуры. Струи подсвеченных солнцем и расчесываемых ветром золотых волос ходят волнами вокруг головы и шеи Венеры, спадают каскадами вдоль спины, сворачивают к бедру и, придерживаемые рукой, заслоняют лобо, лаская выпуклый живот, изображенный весьма деликатно, линией, настолько грациозной и чувственной, как наслаждение, которое испытываешь, прикладывая ладонь к женскому животу. Эти волосы, как сплетенные змеи, которые станут колыбелью Сецессиона, историки, критики, аналитики и остальные «тики» выводят от художественного трактата (Боттичелли должен был его знать), где Альберти<sup>16</sup> учил, как необходимо изображать прическу (семью различными способами). Читая все эти отступления (у нас их рекламировал проф. Бялостоцкий), человек начинает верить, что если бы Сандро не был знаком с упомянутым трактатом, его Венера скорее всего, была бы изображена лысой.

Сколько же непонимания, не только со стороны теоретиков, но и со стороны творцов. Юзеф Панкевич пишет Юзефу Чапскому<sup>17</sup>: «*Да, мой дорогой, Боттичелли рисует красивенько, но ведь это же маньерист, все его девицы – это какие-то гёрлз!*» (1935). Чушь – «*болезненные флорентийки Боттичелли*» – это не гёрлз. Его Венера, равно как и каждая из его девушек и мадонн – это существо хрупкое, печальное, расслабленное и абсолютно непригодное для выступлений в "Moulin Rouge" или "Crazy Horse". Боттичелли «*красивенько рисует*»? Да, только в устах Панкевича это глупая издевка, поскольку симфония розовых и голубых тонов этой картины доказывает, насколько великим колористом можно быть, являясь «*рисовальщиком*». Силуэты Венеры Боттичелли, «*вырезанные*» из пейзажа, лишенные всей сценографии (даже раковины), стоящие одиноко и имеющие за спиной лишь темную стенку, словно фотомодель в мастерской фотографа, уже не обладают подобной силой воздействия. Нам известны несколько таких «*Венер*» (Турин, Берлин), вырезанных из «*Рождения Венеры*», только авторство Боттичелли там весьма сомнительно. Боттичелевская Венера без раковины – теряет смысл (у древних раковина была символом матки и женского лона), а без волшебства красок (без моря, неба, берега, ветра, цветов и сопровождающих фигур) – теряет прелесть. Картина из галереи Уффици, принадлежащая к тем абсолютно законченным вещам, в которых ничего нельзя от-



Анонимный греческий художник «**Венера в раковине**»  
(I в., настенная роспись, Дом Венеры, Помпей)

<sup>16</sup> Леон Баттиста Альберти (1404-1472), итальянский ученый, гуманист, писатель, один из зачинателей новой европейской архитектуры и ведущий теоретик искусства эпохи Возрождения.

<sup>17</sup> Юзеф Панкевич (1866-1940), польский художник, график и педагог; Юзеф Мариан Францишек Чапский (1896-1993), польский художник и писатель.

нять, равно как и ничего нельзя прибавить, ergo: к абсолютным шедеврам – она пахнет весной, меланхолией и морским бризом. И еще чем-то непроизносимым (нравственная самоцензура).

Пейзаж пытались идентифицировать топографически. Указывали на Кипр (именно туда, по словам Гомера, вынесли ветры рожденную Венеру) или еще точнее – берег у Пафоса, или другие побережья, не исключая Киферы (Цитеры), Острова Любви *vel* Острова Венеры, где культ Афродиты имел свою колыбель, хотя берега этого острова ужасно скалисты и там нелегко сойти на берег. Ф. Викхофф<sup>18</sup> (1906) выдвинул тезис, будто бы Венера плывет к берегам Сицилии (своё предположение Викхофф основывал на анонимной поэме II-III веков "*Pervirgilium Veneris*"), зато А. Шмарсов (1923) утверждал, что мы видим богиню у берегов Портовенере, семейной резиденции Симонетты Каттанео, то есть дамы, являющейся истинной героиней картины. Над географическими расшифровками можно посмеяться, но то, что Сандро дал своей Венере лицо Симонетты – это точно.

Рожденная в 1451 или 1453 году "*rinomata donna*" (прославленная дама) – Симонетта Каттанео, жена Марко Веспуччи (кузена знаменитого мореплавателя Америго Веспуччи), в последние годы своей короткой жизни была эгериею флорентийского двора Медичи. Одни историки пишут о ней как о любовнице Джулиано Медичи (брата Лоренцо Великолепного), другие утверждают, что она была безупречной супругой и всего лишь объектом платонических воздыханий Джулиано. Не знаю, кто здесь прав, поскольку не могу сказать, можно ли понятие «безупречная супруга» считать абсолютным софизмом (я не орнитолог, и совершенно не разбираюсь в редких видах птиц), но мне известно, что когда в 1475 году Джулиано устроил большой городской праздник с рыцарским турниром в честь госпожи Веспуччи, он заказал у Боттичелли ее портрет (в образе Афины) на свой рыцарский флаг и весь город сразу понял, в чем тут дело. Эту женщину называли «*Прекрасной Симонеттой*» или кратко – «*Ла-Беллой*» или «*Несравненной*», так что сложно было бы сейчас усомниться в её красоте. Когда Симонетта безвременно умерла, вся Флоренция утонула в слезах. Правитель города, Лоренцо Великолепный, так вспоминал завершение дня после похорон, в которых участвовали толпы горожан:

*«Наступил вечер. Я шел со своим близким другом, и мы говорили о постигшей всех нас утрате. Воздух был необыкновенно прозрачным, и, разговаривая, мы обратили свой взор к очень яркой звезде, что взошла на небосклоне в таком сиянии, что не только затмила все остальные звезды, но даже осветила все вокруг так, что освещаемые ею предметы начали отбрасывать четкие тени. Какое-то время мы глядели на эту звезду, после чего, обращаясь к своему другу, я сказал: «Не удивлюсь, если душа этой красивейшей из дам превратилась в эту новую планету или же соединилась с нею. Если это именно так и произошло, то в великолепии этого небесного тела нет ничего удивительного. Красота этой дамы при жизни была радостью для наших глаз, так пусть же утешит нас ее далекое сияние. Если же наше зрение слишком слабое, и мы этого сияния не увидим, то помолимся же Господу или ее душе, чтобы сохранила эту звезду, и чтобы мы могли любоваться ею без вреда для наших глаз».*

Боттичелли был увлечен не только Симонеттой, но и её любовью к Джулиано Медичи, равно как и их апрельской, юношеской смертью с разницей в два года – она умерла от чахотки в конце апреля 1476 года, его же заколол наемный убийца во флорентийском соборе (заговор Пацци) 26 апреля 1478 года. Сандро приглядывался к ним неоднократно в городской толчее на освещенных солнцем улицах, во время рыцарских турниров и празднеств, а так же в полумраке и тишине литературных вечеров в покоях Медичи, когда языки свечного пламени окрашивали золотыми тенями бледные щеки влюбленных, мерцая искрами в их глазах. Он неоднократно писал эту пару. **«Венера и Марс»** – это Симонетта и Джулиано. **«Афина Паллада»** и многие **«Мадонны»** – это Симонетта. **«Весна»** – это Симонетта, ожидающая свидания с Джулиано. Точно так же, до пресыщения, он писал и их

<sup>18</sup> **Франц Викхофф** (1853-1909), австрийский историк искусства римского и раннехристианского периода и Ренессанса, один из основателей так называемой «Первой венской школы» истории искусства.

Сандро Боттичелли «Клевета Апеллесса», фрагмент с Правдой

портреты, только ему это никогда не надоедало. Быть может, он писал о Симонетте и стихи (только кто же тогда во Флоренции их не писал?; сам герцог желал быть поэтом). Если же и писал, то, наверняка, с той же нежностью, с которой другой, не слишком жаждавший женских ласк мастер, Леонардо, писал миланскому подобию Симонетты, юной любовнице Лодовико Моро, Чечилии Галлерани, то есть – «**Даме с горностаем**»: *"Amantissima mia Diva"*<sup>19</sup>. Поэтический гений итальянского языка проявляется в этих трех словах с пленительным блеском: *"Amantissima mia Diva"!..*

По-видимому, Боттичелли любил Симонетту Веспуччи платонической любовью (уже одного этого достаточно, чтобы включить его в число бисексуалов), не ревнуя ее к Джулиано. Ее обожало множество людей. Она была музой каждого художника и поэта Флоренции, фантасмагорической наложницей всякого флорентийского самца, каждая флорентийка дарила ее откровенной, без какого-либо привкуса зависти, дружбой. В ней было нечто такое, что обезоруживало всех ее земляков. Опрос общественного мнения во Флоренции того времени показал бы единогласное согласие, что только Симонетта заслуживает имени живой Венеры. Она умерла, но Боттичелли своей кистью обессмертил ее в образе Венеры.

Венера, богиня любви, плодородия, красоты и утренней зари – это римское воплощение греческой Афродиты, от которой она переняла все функции и весь миф. В обязательную свиту Венеры входили Хариты (или Грации, богини прелести и изящества), а еще Пейто (Убеждение), Потос (Тоска) и Химерос (Вожделение). Афродита-Венера, якобы, должна была быть дочерью Дионы (богини чувственной любви) и Зевса, но согласно иной мифологической сказке, она родилась в одно прекрасное утро при зарождении мира из морской пены (по-гречески *"aphrós"*), орошенной кровью и спермой исколеченного бога неба, Урана (Урана кастрировал его сын, титан Кронос, а отрезанные гениталии упали в море и совершили оплодотворение). Отсюда и названия: Венера Урания (небесная богиня чистой любви) и Венера Анадиомена (выходящая из вод). Такой ее почитали греки, такой ее представляли древнегреческие художники (наиболее знаменитой была картина Апеллеса), и такой же описывали ее древние поэты (Гомер, Гораций, Овидий).

Четыре указанных выше имени – это источники вдохновения для Боттичелли. Фрески Апеллеса не видел никто из жителей нашей эры (сложно сказать, насколько верными были римские копии и пастиши); но мифологический эпизод, ставший основой легендарного произведения был описан и греческой (Гомер) и латинской литературой (Овидий). Овидий, любимый поэт флорентийских гуманистов при дворе Медичи, пишет («**Метаморфозы**» II, 27; «**Фасти**» V, 217), что Венера пристала к берегу, подгоняя ее мягко дующими ветрами (зефирами), а Харита Весна приблизилась к ней с покрытым цветами плащом, чтобы вытереть ее и прикрыть наготу от взглядов землян. Именно это и изобразил Боттичелли, а до него – Апеллес.

Описания картин Апеллеса не раз являлись источниками живописных (мифологических) «историй» Боттичелли. В одной из них – в знаменитой «**Клевете**» – он изобразил нагую Правду по образцу своей же Венеры. Только образец уже был сугубо анатомический (практически идентичные пропорции и практически идентичная поза), в то время как послание было совершенно иным: идиллию сменила мрачность, равно как и ласкающие тело локоны были заменены спутанными космами, вроде бы и схожими, но здесь



<sup>19</sup> Возлюбленная моя богиня (ит.)



символизирующими пренебрежение или отказ от приукрашивания. Там нагота излучала энергию, пробуждающую тело к жизни, здесь же она излучает безропотность, а правая рука, указующая в небо, говорит, что последняя надежда – на Божью справедливость.

Историки спорят, была ли «Клевета» порождена оговором, которым был «отмечен» Савонарола, либо же Боттичелли отреагировал кистью на поклеп, нацеленный против него самого, но все они сходятся в том, что источником картины было описанное Лукианом Самосатским<sup>20</sup> изображение Апеллеса, оклеветанного своим соперником Атифилом перед царем Птоломеем. Но вернемся к Венере.

Лодовико Дольче<sup>21</sup>, перефразируя Овидия, выражает мнение: «*Если бы Апеллес не написал Венеру Анадиомену, она осталась бы навечно скитающейся среди волн*» (XVI век). Иными словами: не было бы и холста, висящего сейчас в Галерее Уффици. Андре Шастель даже выдвинул тезис (1957), будто бы «Венера» флорентийца – это реконструкция картины Апеллеса. Да, реконструкция, но только духовная, идейная, символичная,

управляемая литературой. Горация, Гомера и Овидия хорошо знали при дворе Медичи во Флоренции, поэтому Боттичелли их тоже знал хорошо. К тому же он мог знать и уже упомянутую мною поэму неизвестного автора *"Pervirgilium Veneris"*, с описанием Афродиты, которую пара супругов (*"imbres marity"*), бог и богиня ветра, подталкивают к сицилийским берегам, где гора Хибла развернула для прибывшей луг в цветах, словно плащ. Мог он вспомнить и Песнь Пятую дантовского «Ада» и взять основой для своей композиции летучую кающуюся пару (Паоло и Франческу). Кроме того, мог он взять за основу станцы 99-103 из знаменитой в то время поэмы своего приятеля, Анджело Полициано, придворного поэта Медичи (*"Stanze per la giostra del Magnifico Giuliano"*):

«Сказали бы: море истинное тут.  
И раковина с пеной – как живые,  
И видно - блеск глаза богини льют.  
Пред ней улыбкой небо и стихии  
Хариты в белом ходят по песку  
И ветер их волнистыми играет волосами (...)  
И ты бы мог поклясться, что богиня,  
Из пены волн на берег выходя,  
Рукою правою волну волос держжа,  
Рукою левой сладкий холмик свой прикрыла»

<sup>20</sup> Лукиан из Самосаты (около 120-180), греческий писатель-сатирик.

<sup>21</sup> Лодовико Дольче (1508-1568), итальянский писатель, драматург, переводчик. Переводил и перерабатывал трагедии Еврипила и Сенеки в духе поэтики Возрождения. Трактат Дольче «Диалог о живописи» (*"Dialogo della pittura intitolato e Aretino"*), опубликованный в 1557 году и посвященный Пьетро Аretino, знаменует утверждение самостоятельной венецианской теоретической школы живописи.



«Афродита Медичи»

(I в. до н.э., мрамор

Галерея Уффици, Флоренция, Италия)



Джованни Пизано «Стыдливость» или «Целомудрие»

(1301-10, мрамор

Кафедральный собор, Пиза, Италия)

Поэма могла быть источником вдохновения для картины, но по мнению других исследователей – это картина стала источником вдохновения для стихов. Что было первым, поэма Анджело или же картина Сандро? То ли поэт украсил рифмами художественное видение Боттичелли, то ли же он подготовил «либретто» для последующей симфонии художника? Точно так же, как и в случае с «**Весной**» – ответ крайне сложен, и вполне возможно, он никогда не будет дан.

Источники же вдохновения для конкретных образов на картине Боттичелли известны. Для парящей слева супружеской пары (Зефир и Хлорис) источником было изображение летящих Гениев на принадлежавшем Лоренцо Великолепному так называемом Кубке Фарнезе, а поза Венеры заимствована у традиционного изображения *"Venus pudica"* (Венеры стыдливой, прикрывающей ладонями груди и лобо). Наиболее наглядным примером здесь может быть **«Венера Медичи»**. Правда, наиболее старое письменное упоминание о **«Венере Медичи»** датируется 1550 годом, только это не исключает вероятности того, что Боттичелли мог эту скульптуру видеть. Впрочем, изображение типа *"Venus pudica"* во Флоренции был довольно распространенным украшением (такие скульптуры стояли, по крайней мере, в нескольких богатых домах); европейские мастера уже в средневековые времена использовали (хотя бы, для изображения Евы) канон *"à la pudica"*. Первым знаменитым примером может быть женская фигура, которую на пороге Треченто изваял на амвоне Пизанского собора Джованни Пизано, и которая отождествляется с Temperance (Умеренностью) или же с Castitas (Чистотой). Сейчас мы наслаждаемся тем, что **«Афродита Медичи»** и **«Рождение Венеры»** проживают в одном музейном здании. И это же провоцирует образованных туристов к размышлению на тему Пигмалиона: Боттичелли оживил кистью каменную Венеру, источником для которой был образец Праксителя, созданный в III веке до Христа. Оживил, чтобы овладеть ею таким образом. И это «голубой» Боттичелли? Почему бы и нет! «Голубой» Шекспир, написав сказку о Ромео и Джульетте, создал вечный символ гетеросексуальной любви.

«Оживление» здесь необходимо взять в кавычки. Не потому, что всякая рисованная фигура столь же мертва, как и изваянная, но потому, что Сандро придал своей Венере мало жизненности. Эта Венера напоминает фотографированную статую или манекен из магазинной витрины. Все это так, только мужчину, осматривающего «Рождение Венеры», так и тянет затащить этот манекен в постель. Почему? Потому что Сандро гениальнейшим образом изобразил мифологический образ, пробуждающий мужскую тоску по идеальной женской красоте, то есть, красоте удвоенной, являющейся источником двойного удовольствия: мало того, что физически красива, так еще и по-монашески скромна (*ergo*: красива духом), чужда вульгарности многих женщин, которая отталкивает многих самцов. Именно такой она и должна быть – утолять тоску мужчин по чему-то не существующему и невозможному: святому греху, девственному эротизму и т.д. Историк ответит мне на это: глупости, пан Лысяк, она одухотворенная, трансцендентная, небесная, более символичная, чем плотская, предnazначенная не для иллюстрирования или стимуляции эротических фантазий самцов, а исключительно для иллюстрации неоплатонической философии!

А уж в этом, господа, я разбираюсь. Вся неоплатоническая диалектика, разделяющая хорошую Венеру и плохую Венеру мне известна. У каждой богини любви (у всех народов) всегда имелась одна проблема, что и по натуре, и по определению была она девкой гулящей. Греческая Афродита, она же римская Венера постоянно изменяла мужу (Гефесту – Вулкану), гуляя без удержанья и рожая исключительно внебрачных детей. Древние справились с этой проблемой, разделив одну Венеру на две. Платон различал богиню чистой, небесной любви (*Venus Urania*) и богиню любви плотской, земной (*Venus Pandemos*). Эту, вторую Венеру, Эмпедокл без всяких обиняков называл «Афродитой гуляющей». Древний тезис о том, что одно женское тело вмещает две души, возвышенную и низкую, неплохо свидетельствует не только о психологических знаниях наших працедоров, но и о том, что степень мужской мечтательности в Древности была столь же высокой, как и сейчас.

Неоплатонисты двора Медичи (Фичино, Пико делла Мирандола *e tutti quanti*) пошли по пути древних яйцеголовых – из богини любви они извлекли ее *"buona parte"* (лучшую часть), Венеру небесную. Такую же голеньку, как и языческая богиня, но если нагота земной Венеры символизировала обычный эротизм, то нагота небесной Венеры символизировала Любовь высшего порядка, духовную, трансцендентную, а так же – *"Humanitas"* (Человечность – *"Venus id est humanitas"*), Культуру, Правду, гармонию мира, порядок Космоса, творческий гений (Фичино: «Любовь – это профессор Искусств») etc. В рамках духовно-космологической доктрины неоплатонистов – *"Venus-Humanitas"* была наивысшей телесной эманацией Любви, дитём четырех стихий Природы, воплощенной Красотой, аллегорией соединения Духа с Материей, и, наконец, предсказанием крещения Христа. В соответствии с последней экзегезой, которое весьма соответствует неоплатонической смеси христианства с античностью, композиция картины Боттичелли является отображением представления о Крещении, с Зефиром и Хлорис (слева) – вместо ангелов, с Харитой (справа) – вместо Св. Иоанна, и с центральной фигурой Венеры – вместо принимающего крещение Христа.

Знания о неоплатоническом происхождении шедевра заставляют нас поклоняться Венере Боттичелли чисто духовно, *ergo*: мы должны избавиться от языческих, «глупых мыслей». Только я, стоя в Галерее Уффици, чувствую себя язычником – викингом, что напал на Флоренцию, чтобы этой Венерой овладеть. Эрнст Гомбрих<sup>22</sup>, Джулио Карло Арган<sup>23</sup> и остальные теоретики могли быть по своему правы в том, что эта картина является эмблемой философских идеалов творческих представителей круга Платоновской академии, но если бы я должен был смотреть на нее исключительно с подобной точки зрения – с точки зрения философской, пусть даже самой благородной философской программы – то было бы лучше попросту раздеть какую-нибудь блондинку или взять в руки «Плейбой», ибо философская

<sup>22</sup> Эрнст Гомбрих или Гомбрич (1909-2001), австрийский и английский историк и теоретик искусства.

<sup>23</sup> Джулио Карло Арган (1909-1992), итальянский историк искусства и политик.

Паоло Скьяво (1397-1478)  
**«Венера»**  
(?, дерево, темпера;  
50,8x170,2  
Частное собрание)



доктрина в качестве объяснения для изображения женской обнаженной натуры оскорбляет мое животное начало. Человек, заказавший Сандро **«Рождение Венеры»**, Лоренцо ди Пьерфранческо Медичи, был неоплатонистом, учеником Фичино, но у меня нет ни малейших сомнений, что неоплатонизм играл здесь роль алиби – этот тип желал получить (и получил) обнаженную натуру!

Это была первая реалистичная (светская) женская обнаженная натура в живописи белого человека. Формально, первой она не была. Женщины обожают показываться обнаженными (поскольку им очень нравится экспонировать стратегические зоны собственной анатомии), художники же обожают показывать нам совершенную красоту, что вместе взятое определило королевскую позицию дамской наготы в изобразительных искусствах. Христианство приняло эту наготу с определенными условиями<sup>24</sup>. У женщины – как говорит Шекспир – *«лишь до пояса доходит владычество богов, ниже – владения сатаны»*<sup>25</sup>. Так что Джотто мог изображать голых баб, поскольку показывал, как их тащат в ад во время Страшного Суда. Мазаччо мог написать голую Еву, когда ее изгоняют из Рая – здесь акт наказания представлял собой алиби. И вообще библейские мотивы (а впоследствии и мифологические) представляли собой достаточное алиби. Более ранние, чем у Боттичелли, изображения женской обнаженной натуры фламандцев (ван Эйк, Мемлинг и т.д.) либо итальянцев (Мазолино, Паоло Скьяво и др.) были настолько «религиозными», или же настолько «деревянными», лишенными эротики, что не могли возбуждать тревогу среди стражей пуританства. Тем временем, обнаженная натура кисти Боттичелли ввела в игру новое качество, которое безошибочно объясняет Андре Мальро: *«Родилась первая в живописи голая женщина из мужских похотливых снов (...) Впервые христианин осмелился противопоставить образ своей мечты образу мира Божьего (...) Венера сделала соперницей Марии»* (1957).



Так что поступок Боттичелли был повторением поступка Праксителя, но только на первый взгляд. Ведь здесь имело место введение в искусство женской обнаженной натуры вместо изображения раздетой женщины, но если **«Афродита Книдская»** Праксителя обла-

Лоренцо ди Креди **«Венера»**  
(~1490, холст, масло и темпера  
Галерея Уффици, Флоренция, Италия)

<sup>24</sup> См. Главу 3 в томе I – примечание автора.

<sup>25</sup> Они кентавры вниз от поясницы,

Хотя до верху — женщины они.

Они по пояс — образ божества,

А все, что ниже — черта достоянье. (Шекспир **«Король Лир»**)



Поль Дельво «Лестница»

(1946, холст, масло; 122x152

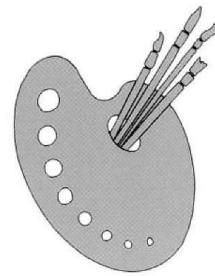
Музей изящных искусств, Гент, Бельгия)

дала культовой ценностью в качестве богини, почитаемой греками, то «Венера» Сандро распространяла культ женской наготы, используя древнюю мифологию в качестве приема, маскирующего исключительно чувственные намерения. Она высвобождала мужские сладострастные желания, оправдывала мечты всякой красивой женщины, чтобы весь мир мог видеть ее голенькой, в конце концов, открывала ту святую истину, что красивые девушки и красивые проститутки, красивые святые и красивые отравительницы ничем в своей наготе не отличаются – красивая нагота является красотой и без прилагательных с эпитетами, она всего лишь красива. Был открыт шлюз громадной реки со светской женской обнаженной натурой в качестве неуничтожимого символа красоты Природы. В этом плане – в плане визуального (иконографического) открытия красоты женских тел, то есть, художественного раздевания женщины – у второго тысячелетия имелось два Возрождения: век XV (искусство Ренессанса) и век XX («Плейбой»).

«Венера» Боттичелли не была еще обнаженной натурой – портретом, который писался с натуры. Это была попытка сотворения идеальной женской наготы по методу древнего грека Зевкиса, который выбирал лучшие части тел кротонских девушек и объединял их своей кистью в единое целое, которое никакая отдельная модель предложить не могла («Совершенно исключено, чтобы ты мог создать кистью прекраснейшую анатомию, пользуясь только одной моделью», – писал Дюрер). Сандро, который всегда проявлял тенденцию к идеализации изображаемых им персонажей, сделал именно так: Венере он дал лицо Симонетты, а остальное взял от какой-то модели или даже от нескольких моделей, а может – и из собственного воображения, одним словом, он сделал коллаж прекрасных фрагментов дамской анатомии, собрал их в идеальное целое, в живописный гимн о рождении чего-то бесконечно совершенного. Все достоинства искусства флорентийца – легкость, щепотка невротического маньеризма, тонкая грациозность, танцевальность, декоративная отделка, трогательная меланхолия – слились в концерт без

единой фальшивой ноты. Чтобы оценить все его величие, не нужно даже уходить из Уффици. В том же самом музее висит родившаяся во Флоренции несколькими годами позднее и явно сделанная под Сандро, «Венера» Лоренцо ди Креди. Она мускулистая, топорная и простоватая. По сравнению с девочкой Боттичелли, она – отталкивающая до импотенции. Если сопоставить эти две обнаженные натуры, их которых вторая, собственно, должна была быть копией первой, даже самый недалекий человек начинает понимать, что значит стиль аристократический, а что – стиль парвеню, то есть, понимать разницу между нагим и голым телом, между искусством и ремеслом.

Существует мнение, что среди обнаженных натур XX века женщины Поля Дельво более всего походят на Венеру Боттичелли. Обожатель бельгийца, французский режиссер Ален Роб-Грийе, так сказал об обнаженных женщинах Дельво: «*Они всегда отсутствующие, как будто бы Дельво боится женщин. Они из Вечности*». Именно такова и Венера Боттичелли: она отсутствующая, она из Вечности. И точно так же поэтична, что подразумевает вечный обман художников. Ибо, единственная поэтичность, по-настоящему заключенная в женственности – это вечная мечта мужчины о женщине, обладающей душой. Этой мечты женщина исполнить не может. Она может лишь успокоить животную страсть мужчины (а при случае, и свою сексуальную похоть), но это уже исключительно биология, то есть – просто женщина.



17

ГЛАВА

ГЛАВА

Segreto + Non finito  
Sfumato  
= Leonardo

Леонардо да Винчи

1452 – 1519



В числите: "*segreto*" (тайна) плюс "*non finito*" (незавершенность), в знаменателе; "*sfumato*" (дымчатая светотень), равняется: живописец Леонардо. Очень просто, как  $E = mc^2$  = Эйнштейн.

Точнее – Леонардо ди Сер Пьетро да Винчи. Если бы под конец жизни его попросили заполнить персональную анкету с графой: «основная профессия» или «предпочтительное занятие», он не написал бы: «художник». Скорее всего, он бы написал: «исследователь», «эмпирик», «природовед» или что-то подобное. Ранее, во время написания похвального гимна живописи, "**Paragone**"<sup>1</sup>, он называл художника «повелителем всего рода людского и всех вещей», но потом эта вера в нем ослабела, и хотя он и далее считал живопись короной изобразительных искусств, но уже не считая её вершиной возможностей для человеческого гения, а деятельность второразрядной, которой стоит заниматься только в минуты, свободные от чего-то более важного, или же, с целью добыть деньги на хлеб насущный. Микеланджело тоже слегка презирал живопись, поскольку, по его мнению, более важным было ваяние. А вот по мнению Леонардо, скульптура, музыка, поэзия и т.д. живописи уступали, она же сама уступала научной эмпирии. Нам многое говорит относящийся к да Винчи фрагмент письма Пьетро да Новеллара маркграфине Изабелле д'Эсте от 14 апреля 1501 года: «*Как я слышал, научные исследования настолько заслонили ему живопись, что сложно заставить его взяться за кисть*».

Научные исследования. Они и еще изобразительные искусства, более, чем что-либо, имеют право быть символом Ренессанса. Научная мысль – мысль Коперника, Галилея, Бруно и многих других – что ведет прямиком к Ньютону и Эйнштейну. Ролан Барт<sup>2</sup> сказал об Эйнштейне: «*Он неустанно производил мысли, словно мельница, производящая муку*» – и то же самое можно сказать о да Винчи. И зерном этих мыслей уже не была только средневековая доктрина («*откровенная истина*») – Леонардо проклинал «*лживые спекулятивные науки*», то есть схоластику, считая научный опыт «*матерью всякого познания*». Благодаря таким как он, мыслителям Ренессанса, понятие «*схоластика*» стало пейоративным термином, символом отсталости и средневекового мракобесия. Это неверно. Спекулятивные перегибы часто заслуживали названия бредней, но следует помнить, что, в общем смысле, она обладала некоей существенной ценностью – она формировалась дисциплину логического мышления. Прекрасный российский физик-атомщик, Юрий Орлов, в интервью журналу "**Die Welt**", объяснял отставание русской науки по сравнению с наукой Запада именно отсутствием схоластических традиций («*Россия не знала средневековой схоластики, приучающей к точному мышлению*»).

Ренессансная любовь к эмпирическому знанию, то есть, к «*исследованиям законов Природы*» (Джорджо Вазари), имеющая, впрочем, свои средневековые корни в тезисах Абеляра<sup>3</sup> и Роджера Бэкона<sup>4</sup>, была оформлена германским гуманистом XV века Николаусом Кребсом (Николаем Кузанским<sup>5</sup>) в девиз: «*Экспериментировать и проверять, исследовать все, взвешивать, измерять и вычислять, чтобы можно было легче углубить многие истины, которые до сих пор нам неизвестны*». Но чтобы это можно было делать и

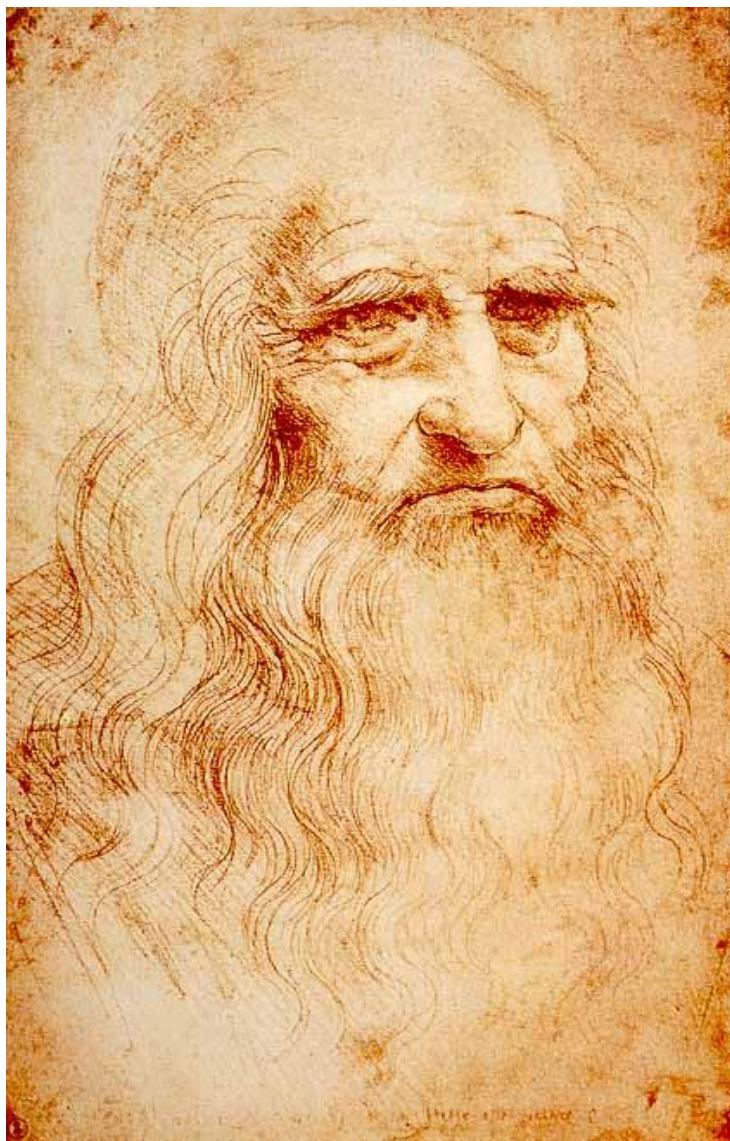
<sup>1</sup> Глава «**Трактата о живописи**» ("Trattato della pittura", 1651) скомпонованного другом и учеником Леонардо, Франческо Мельци из отрывков его записей, касавшихся живописи.

<sup>2</sup> Ролан Барт (1915-1980), французский философ-постструктураллист и семиотик.

<sup>3</sup> Пьер Абеляр (1079-1142), французский философ, богослов и поэт.

<sup>4</sup> Роджер Бэкон (около 1214-после 1294), английский философ и естествоиспытатель, францисканский монах; отвергая доктрины, основанные на преклонении перед авторитетами и схоластическое умозрение, призывал к опытному изучению природы, к изучению оптики, механики («*практической геометрии*»), астрономии; целью всех наук считал увеличение власти человека над природой.

<sup>5</sup> Николай Кузанский (Николаус Кребс) (1401-1464), философ, теолог, ученый, математик, церковно-политический деятель; ближайший советник папы Пия II, кардинал (1448). Исходя из идей неоплатонической диалектики и немецкой мистики, развил учение об абсолюте как совпадении противоположностей (тождество бесконечного «*максимума*» и бесконечного «*минимума*»).



Леонардо да Винчи «Автопортрет»  
(1512, бумага, красный карандаш; 33,3x21,3  
Королевская библиотека, Турин, Италия)

несколькими веками ранее выразил следующее мнение о Леонардо: «*То, чего он достигает, занимаясь всякой сферой, является даром Господа, но не человеческого усердия*». Но каким было практическое значение открытий Леонардо? А никаким. Возьмем, к примеру, медицинские вопросы, точнее: анатомию. Великий врач той эпохи, Парацельс, утверждал: «*Медицина – это опыт*», что означало, основным ключом этой науки является анатомия (по-гречески *"anatomé"* – резать, кромсать), ибо, чтобы лечить человеческое тело, необходимо это тело знать, а внутреннее строение тела еще не было изучено. Потому-то Леонардо кромсал горы трупов, познав строение черепа и его полостей, костную и мышечную систему, конструкцию глаза, функционирование сердца и его клапанов и т.д. и т.п., но все эти открытия должны были быть сделаны заново в последующие столетия (вихри у сердечных клапанов, упомянутые Леонардо, медицина заново открыла лишь во второй половине XX века!), поскольку да Винчи, опасаясь наказания (Церковь запрещала вскрывать трупы), засекретил свои открытия на страницах своих «**Кодексов**» тайным шифром, раскрытым лишь в этом столетии. Потому не он, а Везалий<sup>6</sup> считается отцом современной анатомии.

практически применять опыт, необходимо было научное обобщение эмпирических данных (методом индукции и дедукции), как заявлял тогда Френсис Бэкон. Галилей, решительный сторонник научных экспериментов, отмежевывался от крайнего эмпиризма, утверждая, что само по себе накопление фактов – это еще не научная истина. Без логических умозаключений, стимулированных математикой, не было бы возможно «*стронуть с места Землю, остановив Солнце*», ибо, ведь до самого XVIII века не хватало решающих экспериментов, которые бы опровергли геоцентрическую систему. Весьма трогательна откровенность Галилея: «*Я восхищен теми, кто верил в гелиоцентрическую систему, вопреки очевидным свидетельствам органов чувств*».

Научные интересы Леонардо были направлены на столько дисциплин, что «*для его деятельности нельзя очертить границы, она кажется совершенно превышающей человеческие возможности*», как сказал Витторио Старби в 1992 году. Старби внушал нам мысль о его сверхчеловеческом, чуть ли не божественном таланте вслед за Вазари, который,

<sup>6</sup> **Андреас Везалий** (1514-1564), врач и анатом, лейб-медик Карла V, потом Филиппа II; младший современник Парацельса, основоположник научной анатомии.

Другой пример: технические изобретения. Жан Делюмо<sup>7</sup>, автор «Цивилизации Возрождения», утверждает, что «история техники является решающим доказательством мощного динамизма Запада в эпоху Ренессанса» (1967), с чем я не соглашаюсь, поскольку количество практических изобретений было тогда слишком скромным, и если бы не Гутенберг со своим шрифтом, изобретательская мысль Запада того времени не имела бы особого значения для развития Цивилизации. Именно такими, не имеющими значения, были и технические изобретения да Винчи.

Вопрос: «что изобрел Леонардо?» является идиотским; более осмысленный вопрос должен звучать так: «чего Леонардо не изобрел?». Не изобрел он дипилятора и телевизора с телефоном. А так, он изобрел все, начиная с ткацких машин, турбин, подъемных кранов, насосов, сверлильных, токарных и шлифовальных станков, прокатных станов, подшипников, шарниров и планетарной системы зубчатых колес и до пушек, заряжающихся с казенной части и с нарезным стволом, велосипеда, кессонной камеры, парашюта, автомобиля, самолета, пулемета, танка и вертолета. Вся эта оргия изобретений (я привел здесь только десятую часть) не была именно изобретательской. Дело даже не в том, что легендарная слава да Винчи как инженера-изобретателя является как раз легендарной, то есть фальшивой или преувеличенной, что много лет доказывает Берtrand Жиль<sup>8</sup>, заявляя, что Леонардо не выдумал практически ничего нового, поскольку другие проектировали те же самые машины, в то же самое время, а то и намного раньше (и правда, некий Роджер Бэкон придумал массу вещей, начиная от автомобиля и кончая скафандром, уже в XIII веке)<sup>9</sup>. Здесь речь идет о том, что изобретения Леонардо никак не подтолкнули развитие техники, поскольку были только нарисованными или (много реже) изготовленными игрушками гения, развлекающего самого себя и своих меценатов (в особенности, Лодовико Сфорца иль Моро), в том же роде, как Жюль Верн развлекал наших дедов своими романами. Это было не практическим изобретательством, а творчеством в стиле «научной фантастики». Если бы ротодинамическая система, которую фирма *Sperry Gyroscope* применила в 1920 году, была применена ранее, в соответствии с идеей Леонардо, тогда бы мы могли говорить о Леонардо-инженере, как об изобретателе гироскопа. И так же обстоят дела с каждым «изобретением» да Винчи. Гораздо больше правды, чем предполагал его автор, на страницах лондонского «Панча», скрывает в себе такой анекдот: «Начиная с Леонардо, у итальянцев всегда имелись замечательные идеи – во время Второй мировой войны они единственные применяли танки исключительно с задним ходом».

А теперь без шуток. Парень, который много веков назад выдумывал и рисовал столько механических игрушек нашего столетия, был неординарным существом. Поэтому, а так же оценивая его живопись, анатомические исследования и кросс-дисциплинарные научные труды, англосаксы справедливо называют Леонардо: "A man for all ages" (Человеком на все времена), французы: "L'homme de tous les arts" (Человеком всех искусств), а жители любого континента – гением. Да, он был гением. Мы слишком часто злоупотребляем словом «гений» (я и сам это делаю, ибо этого сложно избежать), забывая,

<sup>7</sup> Жан Делюмо (род. 1923), французский историк, специализирующийся на истории культуры и католической церкви.

<sup>8</sup> Берtrand Жиль (1920-1980), французский архивариус и историк техники; автор трудов «Инженеры Возрождения», «История методов», «Технология и культура» и др.

<sup>9</sup> А.Д. 1996 американский публицист, Джим Холт, занимающийся вопросами науки, публично усомнился в научном кругозоре и изобретательских талантах Леонардо, назвав его второразрядным гением. Холт – умник, использующий научную базу XX века – указывал, например, будто «Леонардо обладал всего лишь базовыми знаниями в области алгебры, а в области динамики был полным ослом. Большинство «изобретений» он срисовал у своих современников: порталный кран – у Брунеллески, военные машины – у немца Кейзера, так называемый автомобиль – у сиенца Франческо ди Джорджио Мартини» (**«Corriere della Sera»**, 17.09.1996). В свою очередь, для ученых-специалистов, мультиученость Леонардо является отрицанием настоящей образованности. Уже Вазари писал, что Леонардо «мог бы быть ученым, если бы не был таким всесторонним» – примечание автора.



«Леда и лебедь»,  
копия утраченной картины  
Леонардо да Винчи  
(1510/12, дерево, масло; 112x86  
Галерея Боргезе, Рим, Италия)



«Леда и лебедь»,  
копия утраченной картины  
Леонардо да Винчи  
(1510/12, дерево, масло; 130x77,5  
Галерея Уффици, Флоренция, Италия)

что быть великим в каком-то из видов искусств или наук, это еще не означает быть гениальным. Так кто же тогда является гением?

По моему мнению, истинный гений – это человек, который способен давать ответы на особо сложные вопросы, касающиеся бытия и окружающего мира; человек, творческие свершения которого опережают его время. Ошибки, совершаемые подобным человеком, не могут отобрать его славы, ибо только бездельники не делают ошибок. Да Винчи сделал много ошибок. Ошибки в расчетах проекта плотины на реке Арно вызвали крах всего предприятия и стоили властям Флоренции огромных денег. Крайне неудачные эксперименты с техникой фрески привели к тяжелым необратимым повреждениям «Тайной вечери» в миланском монастыре Санта-Мария-делла-Грации, и совершенному разрушению «Битвы при Ангиари» во флорентийском Палаццо Веккио<sup>10</sup>. Живопись Леонардо полна

<sup>10</sup> Вазари о «Битве при Агиари»: «И задумав писать маслом по стене, он для подготовки стены составил такую грубую смесь, что она по мере того, как он продолжал роспись этого зала, стала стекать, и он бросил работу, видя, как она портится». Фреска считается окончательно уничтоженной после перестройки Зала Пятисот в 1555-72 гг., когда якобы поверх фрески Леонардо была написана Вазари «Битва при Марчиано». Кроме подробного описания произведения да Винчи в «Жизнеописаниях...» Вазари (её картон тоже не сохранился), от этой работы остались лишь копия Рубенса (с более ранней анонимной копии) и некоторое количество набросков и рисунков, находящихся в Британском музее, венецианской Академии, флорентийском собрании Хорна и Будапештском музее изобразительных искусств.

В 2000 г. на одной из конференций, посвящённых наследию Леонардо да Винчи, итальянский учёный Карло Педретти высказал гипотезу о том, что Вазари не уничтожил фреску Леонардо, а просто замуровал её. Прецедент уже был: в 1861 г., когда была удалена выстроенная Вазари стена во флорентийской церкви Санта-Мария-Новелла, с его фреской «Мадонна Розария», под ней обнаружилась «Троица» Мазаччо (см. стр. 69 Тома I). В январе 2012 г. исследователи просверлили

геометрических и анатомических ошибок, особо режущих глаза в «Благовещении» (Флоренция, Галерея Уффици), хотя их хватает и в «Тайной вечере». Его бессмысленная идея, добавлять к четырем основным краскам палитры Альберти (красной, синей, зеленой и серой), еще белую и черную, в качестве отображения света и тени – теория, которую сам он практически не применял! – лишила картины его последователей чистоты колорита, загрязнив их краски. Философия Леонардо бывает совершенно детской. Когда он утверждает, что «*большая любовь рождается из познания предмета любви*» и «*чем познание глубже, тем любовь горячее*» он несет чушь, поскольку никогда не любил женщин мужской любовью (он любил их только лишь в качестве моделей, любовью портретиста). Я мог бы долго перечислять глупости Леонардо ради утехи глупцов, для которых промахи гения – бальзам на раны, однако вместо этого я сконцентрируюсь на добродетелях и лаврах «бога Ренессанса».

Этот незаконный сын (что в те времена позором не было) богатого нотариуса и селянки, вегетарианец и полулевша (вопреки давним утверждениям, он одинаково владел обеими руками, но правой рисовал и писал хуже), родился со столь наглядными признаками красоты тела и души, что пробуждал зависть или любовь у всех, кто имел возможность встречаться с ним. Его современники соревнуются в восхвалении его внешней привлека-



Леонардо да Винчи «Тайная вечеря», фрагмент

шесть крошечных отверстий и ввели туда тонкий провод с микрокамерой, а также собрали образцы красного, белого, оранжевого и чёрного материала. Результаты оказались обнадёживающими: анализ, проведённый с помощью сканирующего электронного микроскопа, показал, что чёрный материал обладает необычным сочетанием марганца и железа (аналогичный пигмент, якобы, содержится в коричневой глазури на полотнах Леонардо «Мона Лиза» и «Иоанн Креститель»), красный материал — скорее всего, красный лак. На изображениях, полученных с помощью камеры, был замечен также бежевый материал, который мог быть нанесён на скрытую стену только кистью. Но главное открытие заключается в том, что удалось получить визуальное свидетельство воздушного зазора между стеной, на которую нанесена «**Битва при Марциано**», и стеной позади. Предполагается, что Вазари специально распорядился возвести новую стену, чтобы сохранить шедевр Леонардо. Для продолжения работы требовался более сложный химический анализ, который можно было бы выполнить на синхротроне ESRF в Гренобле. Хотя для этого были спонсоры, оборудование и лоббисты (перед итальянским правительством о проекте ходатайствовал мэр Флоренции Маттео Ренци), Министерство культуры Италии запретило дальнейшие работы. Возобладало мнение тех, кто опасается за сохранность фрески Вазари при дальнейшем сверлении. В конце сентября 2012 г. леса, простоявшие почти десять месяцев, были демонтированы и амбициозный проект по поиску фрески Леонардо остановлен на неопределённый срок.



Леонардо да Винчи «Тайная вечеря»

(1495-97, фреска; 460x880

Трапезная монастыря Санта-Мария-делла-Грацие, Милан, Италия)



Фрагмент «Тайной вечери» представляюций  
Иуду (слева) и деталь с ножом в ничьей руке (справа)

привлекательности (Паоло Джовио<sup>11</sup>: «Лицо его было красивейшим в мире»; Вазари: «Красоту его тела нельзя перехваливать»), его «королевского характера», изысканности, культуры, отваги, великодушия, достоинства и т.д., равно как и всяческих артистических талантов, включая музыкальные (он мастерски бренчал на лютне). Как человек духа, он презирал живущих только лишь телесной жизнью, заявляя, что те заслуживают лишь имени пищевых трактов. А что с его собственной телесной жизнью? Женщины, должно быть, сильно жалели, что этот монструозный идеал не гетеросексуал. Историки, пытающиеся внушить публике, будто бы доказательств гомосексуальности Леонардо нет, компрометируют себя – нам известны имена его молодых друзей и «домашних», и нам известно, что по крайней мере один раз ему грозило судебное преследование по обвинению в «содомии» (так в те времена называли гомосексуализм). Но я ему это прощаю, хотя и являюсь непримиримым гей-ненавистником. Люблю я его за три вещи: за то, что он предостерегал художников никогда не подстраиваться под общественное мнение; за то, что ходил на рынок, где продавали недавно пойманных птиц, покупал их и выпускал на волю; и, наконец, – за его гений живописца.

Живописи Леонардо учился у Вероккио, в мастерской которого юноша встретился с Лоренцо ди Креди, Перуджино, Боттичелли и целой группой других способных ребят, создававших своими кистями Ренессанс. Он и сам занимался этим, но пошел своим путем. В отличие от множества гуманистов и художников Возрождения, Древность была ему безразлична, и всего лишь раз – чтобы исключение подтвердило правило – он написал картину на мифологическую тему (утраченная «Леда с лебедем», известная нам лишь по анонимным копиям). Если бы он получил университетское образование, то наверняка, обращался бы к античной мифологии и эстетике, в то время как на самом деле – предпочитал обращаться к природе, экспериментировать и открывать вещи новые. Он исследовал живопись так же, как биолог исследует функционирование организмов. Он изобретал эффекты, которые, формально, были изобретены после него, хотя бы бессмысленность так называемого «локального цвета» (цвет одного тела зависит, среди прочего, и от цвета соседних тел, что во всей полноте откроет только Импрессионизм), или аналогичная проблема формы (так называемый «рефлекс форм» – здесь мы вспоминаем Сезанна), или проблема контура (резкого контура не бывает) или же любимая впоследствии,

<sup>11</sup> Паоло Джовио (1483-1552), епископ Ночерский, итальянский учёный-гуманист, придворный врач римских пап, историк, биограф, географ, коллекционер. Был знаменит, кроме прочего, своей коллекцией портретов выдающихся личностей своего времени; ему принадлежала масштабная «серия Джовио», состоявшая из 484 картин (собрание не сохранилось, но набор копий, сделанный для Козимо I Медичи, ныне размещен в постоянной экспозиции галереи Уффици). В 1546 г. на обеде у Павла III подал Вазари идею составить аналогичное собрание биографий выдающихся современников.

во времена Барокко, проблема изображения тел при их резком вращательном движении («**Битва при Ангиари**», известная нам только по эскизам). Он исследовал все виды перспективы, включая цветовую, воздушную и анаморфозную. В конце концов, никто иной, как он ввел в живопись буквально шекспировскую драматуригию композиции и психологию персонажей, символом чего является «**Тайная вечеря**», феноменальный театр человеческих характеров, опережающий – в качестве совершенного исследования природы *"homines sapiens"* – анализ Макиавелли, сделанный им в «**Государе**» и «**Рассуждениях...**».

Ухватить кистью ту четвертую секунду после трех секунд страшного молчания, которое Христос вызвал, сказав: «*Один из вас предаст меня*». Этот шок, этот взрыв испуга, остоубенения, боли, гнева и стыда. Сделать это за счет столь искусной аранжировки сцены, столь богатой мимики и конфигурации тел и столь захватывающей пантомимы жестов. Голоса ладоней рук (исследованные Леонардо посредством множества эскизов) в этой психологической драме, которой живопись ранее не знала, стали симфонией, возможно, даже более интересной, чем концерт, исполняемый лицами апостолов.

За спиной Иуды мы видим нечто электризующее – нож, который держит двадцать седьмая рука, ничейная рука, не принадлежащая ни одному из присутствующих здесь тринадцати персонажей (Брейгель, рисуя группу людей, прибавил одну ногу, но только ради шутки, в то время как у Леонардо лишняя рука представляет собой некое тайное послание, ребус). А самое красивое лицо – трогательно глубокое, чистое, благородное лицо Иисуса – закончено не было. Упомянутый нож – это *"segreto"* (тайна), а неоконченное лицо – это *"non finito"* (отсутствие завершения), оба элемента числителя в уравнении, характеризующем живопись Леонардо.

Начнем с *"segreto"* – с тайны, которая окутывает произведения Леонардо-художника, и таинственности, которая буквально исходит из всего его наследия. Таинственность была, есть и будет королевской любовницей всякого вида искусств, всегда имея столько сторонников, сколько имеется противников слишком простых ответов на задаваемые произведению искусства вопросы. Американский писатель, Фредерик Прокош<sup>12</sup> заметил в интервью для *"L'Autre Journal"* (1985): «*Я предпочитаю таинственность Пруста интеллигентному блеску Генри Джеймса, техника которого становится самоцелью. Читатель обязан предпринять усилие, чтобы разгадать не высказанную напрямую истину. Искусство требует таинственности, а не идеологии, поскольку всякая идеология творчество убивает. Лишь одна идеология способствует созданию шедевров, а именно – Церковь. Современная живопись кажется мне слишком статичной. При виде картин Пикассо у меня случаются приступы клаустрофобии. Зато я обожаю перспективу итальянских и фламандских холстов с их тайной.*»

Под словом «перспектива» он имеет в виду пейзажные фоны итальянских и фламандских картин, которые гипнотизируют зрителя и втягивают в свою глубину, точно так же, как болотные огни заманивают путника в топь или в чащу. Крайне редко до Леонардо трансцендентность пейзажного фона приближалась к тому уровню сверх-таинственности, которую он демонстрирует в *«Мадонне в скалах»*, *«Джиневре»* и *«Джоконде»*.



Леонардо да Винчи *«Портрет Джиневры Бенчи»*,

фрагмент пейзажного фона

(1474/76, дерево, масло

Национальная галерея искусств, Вашингтон, США)

<sup>12</sup> **Фредерик Прокош** (1906-1989), американский писатель, известный своими романами, поэзией, мемуарами и критикой, а также как выдающийся переводчик.

Да Винчи прекрасно понимал нечто, что впоследствии будет выражено словами ван Гогом («*Действительность – это как загадка, замкнутая в загадке*»), Сент-Экзюпери («*Тайна является ключом к Вселенной*») и многими другими. Отсюда столько предметов на его картинах буквально заклейменных вопросительным знаком. Таинственны все те фантастические, сказочные, залитые закатным светом пейзажи в фонах леонардовских картин; таинственными остаются полуулыбки персонажей да Винчи; весьма многозначительны и часто необъяснимы его символы, множество его формальных и содержательных решений, вызывающих неустанные споры и нескончаемую полемику. Против практически каждой интерпретации произведения Леонардо можно найти столь же логическую контр-интерпретацию, так что – вполне возможно, что все, опубликованное относительно его творчества учеными мужами, является собранием глупостей. Кстати, все творчество Леонардо-художника, являющееся «*калиткой, открытой в мир беспокойных стихий тайны*» (Ксаверий Пивоцкий<sup>13</sup>, 1977), представляет собой большую загадку, ибо, за исключением нескольких работ, под сомнение ставится его авторство в большинстве приписываемых ему картин.

Испанский иезуит, Бальтазар Грасиан-и-Моралес, создатель «*Дипломатического молитвенника*» (первая половина XVII века), осуждая излишнюю откровенность и рекомендуя таинственность и сдержанность, замечательно сказал: «*Необходимо подражать Богу, который постоянно держит людей в неведении*». Полубог Леонардо прекрасно знал об этом. Кеннет Кларк<sup>14</sup> определяет «смысл таинственности» Леонардо как «один из его глубинных инстинктов» (1939 г.). Точно так же и Михаэль Левей, как, собственно, и любой другой комментатор Леонардо, посвящает несколько слов таинственности его работ. Я читал, что сила этой таинственности настолько велика, что «*при столкновении с ней ломается даже ключ фрейдовского психоанализа*». Вот это, как раз, не комплимент, поскольку психоанализ Фрейда (который накропал о символически-онирических значениях произведений да Винчи массу неправдоподобных глупостей) был обыкновенным очковтирательством, гамбургом, но правда заключается в том, что при попытках «взлома» произведений Леонардо ломается любой ключ. Его искусство – это «*черная магия*».

Тайну и таинственность искусства Леонардо дополняет и характерный для него синдром "*non finito*" – привычка не заканчивать картины. Практически ни одной он не дописал до конца, отбрасывая кисть после сделанного эскиза композиции, либо же когда работа была готова на три четверти, а то и на четыре пятых, по-разному. Вот уже несколько столетий критики с исследователями ищут ответ на простой вопрос: почему? Первым задал его Джорджо Вазари, супербиограф Ренессанса. Тот факт, что в «*Вечере*» Леонардо не совсем закончил лицо Иуды и совсем не закончил лицо Иисуса, Вазари поясняет тем, что, несмотря на длительные поиски, да Винчи не смог найти среди живых людей подходящих моделей, которые бы воплощали наизнанку подлость и величайшую святость. Но, в целом, Вазари так интерпретирует "*non finito*" Леонардо: «*Благодаря своим способностям, он посвящал себя различным областям наук и искусства, брался за разные вещи, но ничего не заканчивал, ибо ему казалось, что человеческая рука не способна достичь того совершенства, о котором он мечтал*» (1568). Объяснение Вазари удовлетворяет многочисленных критиков, даже великий Эрнст Гомбрих в своей работе "*Art and Illusion*" (1961) пошел тем же путем:

«*Один из наиболее оригинальных молодых английских художников, Люсиен Фрейд, писал недавно: «Создание произведений искусства никогда не доставляет полного счастья. Художник чувствует его предвосхищение в ходе творения, но чувство это исчезает, когда он близок к финалу. Приходит осознание того, что он написал всего лишь подобие. А ведь*

<sup>13</sup> Ксаверий Пивоцкий (род. 1948), ректор Академии изящных искусств в Варшаве (с 2004), директор Варшавской школы рекламы (с 1995) и профессор Школы искусства и дизайна в Лодзи (с 2000); также является членом комиссии Министерства культуры и национального наследия по программам сотрудничества с ЕС и Совета Национального музея в Варшаве.

<sup>14</sup> Кеннет Маккензи Кларк (1903-1983), британский писатель, историк искусств, директор лондонской Национальной галереи в 1934-45 годах.

до этого он осмеливался считать, будто бы оживит свое произведение» (...) В жалобе Люсьена Фрейда мы слышим отголоски разочарований Леонардо: «Художники часто с болью переживают, что их картины не столь пластичны и живы, как предметы, видимые, благодаря зеркальному отражению» (...) Это высказывание объясняет источник глубокого недовольства Леонардо собственным искусством: что же дают знание и фантазия художника, раз он не способен написать ничего, кроме плоских картинок? Трудно удивляться, когда авторы того времени, описывали старость Леонардо, которому все сильнее надоедала живопись и которого все сильнее поглощала математика».

Попытка дать другой ответ подсовывает уже психологическую проблему, связанную с процессом познания, практикуемым исследователем. Леонардо – как мы уже знаем – был исследователем в гораздо большей степени, чем художником. Любая его деятельность, в том числе и художественная, служила накоплению знаний, познанию, опыту. Всякая картина представляла собой этап на аналитическом пути. Для умного исследователя финал работы наступает тогда, когда принципиальная проблема уже решена, все остальное – это задания для ассистентов, именно для того они и существуют. Для Леонардо завершение картины становилось излишним, когда он разрешал загадку, которая занимала его ум. Она даже не должна была быть решена кистью, хватало того, что она была решена в его уме, в воображении. Да Винчи прямо говорил, что, по его мнению, живопись – это *"una cosa mentale"* (умственная проблема). Умом он рисовал гораздо больше, чем красками, потому и создание картин занимало у него несколько, иногда даже более десятка, лет. Возьмем «Вечерю» – он приходил в монастырскую трапезную, становился под стеной с фреской, и стоял так пару часов молча, не поднимаясь на леса, не прикасаясь к стене, а потом уходил. Бывало, он вел себя так несколько дней. Монахи сердились, что он бездельничает, а он при этом тяжело работал, только акт творения совершился в его голове.

Не знаю, насколько такое объяснение – процесс, который становится важнее результата – правильно поясняет леонардовское *"non finito"*. Но я знаю, что эта модель, в соответствии с которой целью является не завершение произведения, но граница процесса познания, часто применялась. Св. Фома Аквинский, во время работы над последним своим трудом, неожиданно пережил откровение, которое отняло у него желание завершения (он прервал написание книги), ибо, по сравнению с этим духовным переживанием, мистическим откровением, завершение показалось ему совершенно ненужным актом, чем-то вроде подмешивания плевел к зернам, из которых он уже смолол муку, уже испек булку и даже уже съел ее.

Стоя перед некоторыми картинами да Винчи – например, «Святой Иероним» (около 1480, Рим, Пинакотека Ватикана) или «Поклонение волхвов», подмалевок умбрай<sup>15</sup> *"en camaieu"*, без наложения красок – и дилетант понимает, что они были всего лишь начаты. Но стоя перед другими, и не будучи экспертом, сложно утверждать о незавершенности, поскольку они записаны от края до края. Иногда мало помогает и квалификация эксперта, ведь если относительно лондонской «Мадонны в скалах» известно, что Леонардо сделал эскиз и написал несколько мелочей (все остальное – работа ученика), то петербургская «Мадонна Литта» рождает серьезные споры, и эксперты никогда не сойдутся во мнениях относительно процентного участия мастера в этой работе.

Эрнст Ульман заметил (1980): *"Non finito"* некоторых его работ вдохновило поколения художников, мобилизовало фантазию зрителей, позволяя вкушать очарование незавершенности и в какой-то степени сформировало нынешнее эстетическое восприятие». Романтизм начал первым играть незавершенностью в больших масштабах, вызвав тем сильное сопротивление традиционалистов. Рёскин, защищая Тёрнера от обвинений в незавершенности работ, доказывал, что *"finito"* является обязанностью каменщика или же обязательно при обработке деталей машин, когда все части обязаны быть

<sup>15</sup> Подмалевок — в технике живописи темперой или маслом – наложение на тканевую основу (или на грунтовку) тонкого слоя быстро сохнущей жидкой краски, которая выравнивает и предохраняет от чрезмерного спекания фактуру произведения, а также определяет его общую цветовую тональность. Умбра — минеральный пигмент коричневого цвета.



Леонардо да Винчи «Поклонение волхвов»

(1481-82, подмалевок, дерево, масло; 246x243

Галерея Уффици, Флоренция, Италия)

строго подогнаны один к другому, но в искусстве завершение заключается в «*полном выражении идеи*», а не в отделке каждого сантиметра картины. Леонардо рассуждал точно так жеическими столетиями ранее.

А теперь знаменатель всего искусства Леонардо – его фирменная светотень *"sfumato"*. В эпоху да Винчи без светотени обойтись было уже нельзя. *"Maniera secca e cruda"*<sup>16</sup> XV века (Вазари), стиль четких контуров, заполняемых одним цветом, некоторые будут применять еще долго (а через несколько веков к нему вернется Энгр, тем не менее, не отказываясь от светотеневого моделирования; это сделает только Мане), но, как правило, уже было решено, что живопись белого человека нашла свою приводную силу и характерную черту в игре света и теней. Ранне-итальянская *"chiaroscuro"* (светотень) имела различные нюансные варианты, но все они относились к свету и тени одинаково (равнозначно) или же отдавали преимущество свету. Исключением здесь был Леонардо, который любил тень намного больше света.

Говорят (и верно говорят), что по-настоящему новую эру в светотеневой живописи начали Джорджоне и Леонардо. Но в то время, как венецианец уходил от линейной техники посредством игры света и цвета, Леонардо – посредством игры света и тени, с явным преимуществом тени. Тень, все градации (полутени) которой у Леонардо являются ключом моделирования, не была для него всего лишь темным, черным или серым пятном, поскольку да Винчи уже знал нечто, что импрессионисты открыли несколькими столетиями позднее (хотя не будем забывать и вклада антипатиков Импрессионизма) – что тени сами по себе обладают цветом, а их тональность зависит от интенсивности и направления падения света.

<sup>16</sup> «Манера сухая, сырая (незрелая) и резкая» (итал.) – у Вазари характеристика мастеров раннего Ренессанса (от Кверча, Мазаччо, Донателло, Гиберти, Брунеллески и до конца Кватроченто).

Он это изучал по-своему, то есть, научно, различая типы теней собственных (*"ombre originale"*) и отбрасываемых (*"ombre derivative"*), и он выражал ими все (форму, глубину, таинственность и псевдо-ночную мрачность своих образов), можно сказать: ими он пытался расшифровать секрет живописи. То же самое можно сказать и о других любовниках тени, о Караваджо, Рембрандте и ноктюрнистах, но тень Леонардо отличалась от тени Караваджо, тени Рембрандта или же тени Латура – она была тенью, размывающей контуры и формы, она была словно мгла, соединенная с темнотой; таинственность, благодаря подобным теням, имела идеальное средство для выражения нюансов собственных состояний.

Леонардовское бегство из сферы света в сферу тени – это не отрицание любого света, но отрицание света резкого, света солнца в зените, сильно контрастирующего с *"chiaroscuro"*. Подобный свет да Винчи считал враждебным живописи и писал: «*Полный свет искашает форму и делает её плоской (...)* Когда ты рисуешь на дворе, вывешивай защищающие от солнца полотнища, и ты получишь намного лучший свет. Когда пишешь портрет – делай это при облаках или под вечер, на закате (...) В хмурую погоду и в туманный день у лиц больше прелести, ибо на них падает мягкий свет». Оспорит это мнение только Караваджо, который обожал именно тот резкий контраст, который Леонардо ненавидел.

Таким образом, чертой, отличающей светотень Леонардо, является отсутствие контрастов. И не просто резких контрастов – контрастов вообще. Флорентийским художникам XV века светотень служила для того, чтобы показать выпуклости или вогнутости форм посредством контраста (светлое-темное), или же для пластического моделирования, в то время как *"sfumato"* да Винчи размывает контуры всякого предмета и соединяет тела с окружающим фоном, благодаря деликатным переходам и градациям тени – благодаря «*дымке*». Отсюда и её название, взятое от дыма. Сам да Винчи советовал: «*Междуд светом и тенью применяй полутиени, и заботься о том, чтобы тень и свет переходили друг в друга без контрастов, наподобие дыма*» (*"a uso difumo"*). В другом месте он писал: «*Свет и тень должны быть рассеянными, словно дым*». И именно такие они у него, что, особенно в **«Моне Лизе»**, **«Мадонне в скалах»** и **«Святой Анне»** (1500-1510, Лувр) вызывает восхищение. Каждая из этих картин – словно пушка, направленная против художников Кватроченто, которые использовали светотень, чтобы создать более реалистичный объем, замкнутый линией, и каждый предмет моделировали по отдельности, в то время как Леонардо создает симфонию своего произведения как единое целое, сглаживая туманной вуалью *"sfumato"* резкость форм, увеличивая их пластичность и иллюзорную реальность, придавая композиции замечательную глубину и новую, доселе неизвестную поэтичность.

Благодаря *"sfumato"*, реализм в живописи сделал шаг вперед. Делакруа: «*Можно только удивляться тому, насколько Леонардо подтолкнул вперед искусство живописи, одним махом порывая с традиционной живописью XV века и достигая грамотного, умелого натурализма, свободного от риторики, рабского копирования природы и от пустого идеала (...)* Наиболее образованный и методичный из мастеров, он отличался от них простотой, до которой – в смысле комплименты – далеко его великим соперникам, Рафаэлю и Микеланджело» (1860). Не так уж и далеко (Делакруа в последнем предложении преувеличил), но простота Рафаэля и простота Микеланджело уже иного рода. А уж о простоте самого *"sfumato"* вообще нечего и говорить, что доказывают сложности у последователей манеры Леонардо.

*"Sfumato"*, в изобретении которого да Винчи-художнику помог да Винчи-исследователь оптики и физики атмосферы – была сложным видом светотени. Даже паршивая картинка, по-обезьяньи копирующая манеру художников Кватроченто, обладает (по причине живого колорита или даже привлекательного «*примитивизма*») своей декоративной прелестью, но слабая картина, подражавшая Леонардо, переполненная густыми тенями и странным образом размытыми контурами – это уже нечто страшное. Истинный гений *"sfumato"* виден только у да Винчи; все его подражатели (так называемые *"Leonardeschi"*), играющиеся изобретением мастера, потерпели позорное поражение. Творчество Леонардо является здесь красноречивым примером, ведь даже Корреджо,

единственный, кто мог более-менее справляться со "sfumato", иногда здорово на этом «сфуматировании» спотыкался.

Что еще я мог бы сказать о гениальности Леонардо, прежде чем перейти к презентации любимых мною его картин? Что бы я не сказал, все равно, никогда не достигну глубины мысли одного профессора романской культуры Будапештского университета. Его мнением о гении Леонардо я всякий год начинал лекцию о творчестве да Винчи. Это были времена правления коммунистической доктрины, в связи с чем цитата вызывала у моих студентов взрыв смеха, от которого тряслись стены не только аудитории, но и всего здания, а разъяренный деканат вкатывал мне очередной выговор, с угрозой уволить к чертовой матери. Упомянутое мнение, помещенное в предисловии к венгерскому изданию писем да Винчи, звучит так:

*«Леонардо да Винчи на самом деле был величайшим и наиболее талантливым человеком Ренессанса, но он не мог развернуть своего гения во всей полноте, поскольку до Великой Октябрьской социалистической революции это было просто невозможно».*

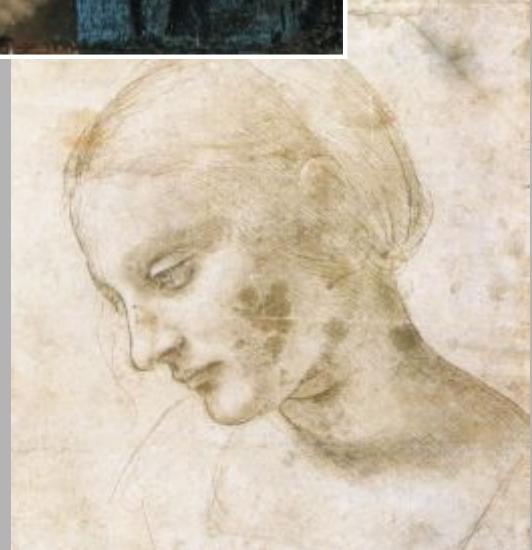
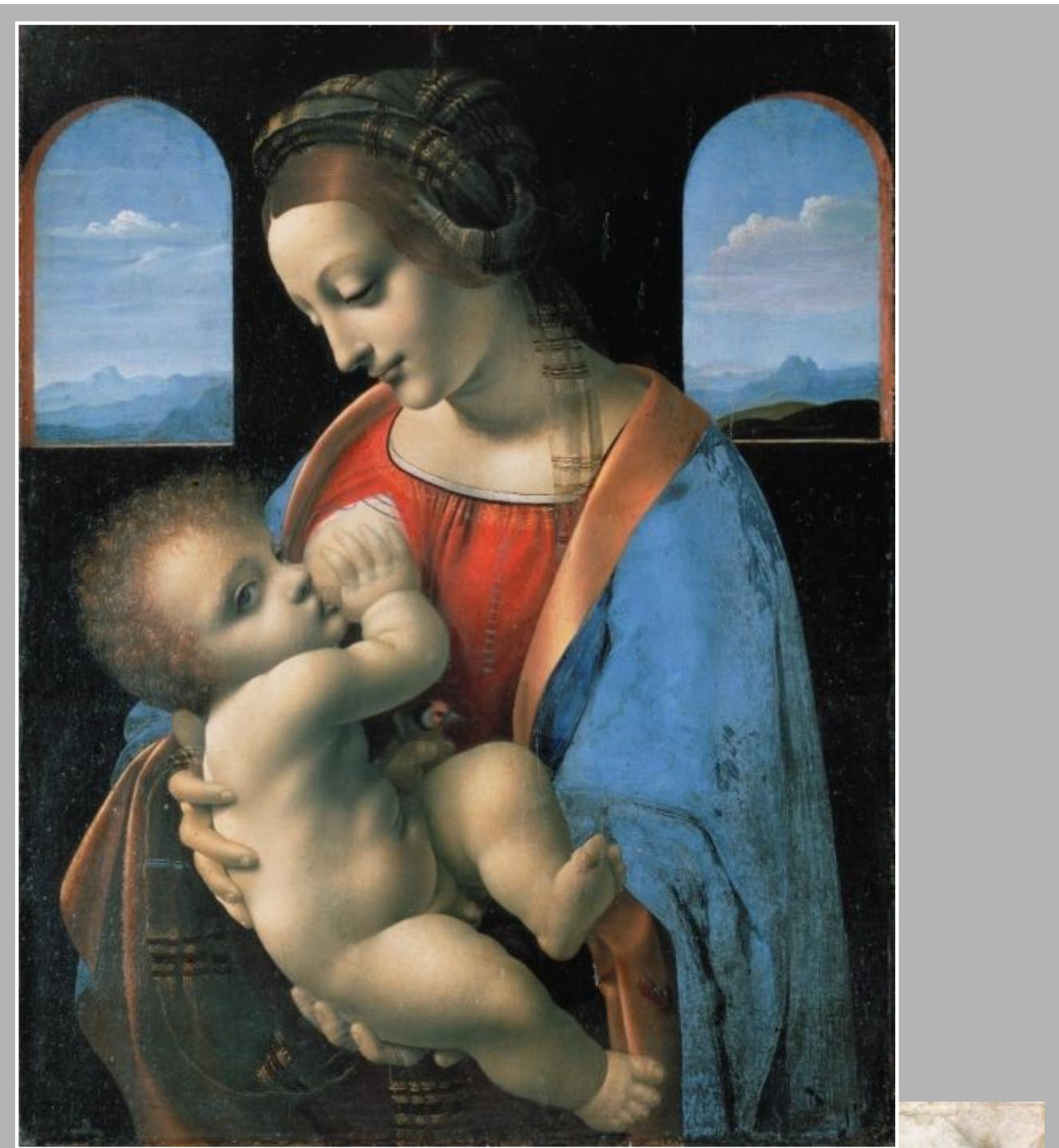


Леонардо да Винчи «Мадонна Литта»

~1490, перенесено с дерева на холст, масло; 42x33  
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, Россия

Я очень привязан к этой образу, хотя один Бог знает, касалась ли его рука Леонардо. Да Винчи, вне всякого сомнения, ее не закончил ("non finito"), а реставрационные подрисовки в течение нескольких веков тоже сделали свое. Когда царь Александр II купил произведение для Эрмитажа (1865), красочный слой был перенесен с доски на холст, что без повреждений, в то время, просто невозможно было сделать. Тем не менее, меня восхищает голубая мелодия пейзажа в окнах, соседствующая с красным, в одеянии Богоматери, телесным и черным камнем стены. Меня восхищает тончайшая симметрия композиции, акцентированная двумя выходами в пейзаж (двойная бесконечность). Я восхищаюсь этим нежным тоном домашней интимности: Мать кормит Малыша молоком безбрежной любви, а Он – вкушая её грудь – глядит на зрителей и играет со щеглом, символом своей будущей муки на кресте. Меня все здесь восхищает.

Другое название картины: «Мадонна, кормящая младенца» (название «Мадонна Литта» произошло от знатного ломбардского рода Литта, который получил картину в наследство от её первых владельцев – семьи Висконти). Дата завершения всегда будет спорной (Беренсон указывал на 1480-1485; ранее предлагали 1507 или 1508, только с этим согласиться никак невозможно). Авторство да Винчи имело и до сих пор имеет противников. Кларк утверждал, будто бы «этот олеография» оскорбляет гений Леонардо, и что голова Младенца настолько безнадежна, что «даже ее эскиз не мог быть сделан рукой да Винчи». В качестве возможных авторов указывали на Бернардино Луини, Бернардино деи Конти, Бернардино Зенале, Амброджио де Предиса, Марко де Оджони и Джованни Болтьраффио, то есть, прежде всего, на учеников Леонардо. Для сторонников тезиса, что все-таки сам мастер был творцом картины, коронными аргументами остаются эскизы Младенца в собраниях Виндзорского замка и Британского музея, а так же леонардовский грудной набросок женского портрета (Лувр), выполненный серебряным карандашом и блейвейсом на зеленоватой бумаге, который, похоже, был подготовительным эскизом к картине. Противники отвечают на это, что даже эскиз, сделанный рукой мастера еще не доказывает, что сама картина написана им же. Но именно по причине этого рисунка сам



Леонардо да Винчи  
«Эскиз головы к «Мадонне Литта»

Рисунок серебряным карандашом, 18x16,5  
Лувр, Париж, Франция

---

Бернард Беренсон, перед тем отрицавший авторство Леонардо, поменял свое мнение. Сейчас доминирует мнение Л. Гольдшнейдера<sup>17</sup> (1952), что «Мадонна Литта» – это работа да Винчи, завершенная его учеником Больтраффио.

Из нескольких аналитических работ, касающихся стиля этого произведения, процитирую одну, Ульмана: «Несколько раздражающая гладкость верхнего слоя картины, вероятно, является результатом более поздних изменений олифы (...) Деликатное моделирование, с мягкими тональными переходами, не вызывает впечатления размытого. Соединение интимности с почти холодной отстраненностью безошибочно свидетельствует о картине, написанной Леонардо; по стилю она близка первой версии «Мадонны в скалах» и написанным в это же время портретам» (1980).

---

<sup>17</sup> Людвиг Гольдшнейдер (1896-1973), австрийский искусствовед, в 1938 – эмигрировал в Англию; с 1938 – соучредитель, директор и редактор издательства *Phaidon Press*, Лондон.



Леонардо да Винчи «Мадонна в скалах»

1483-86, перенесено с дерева на холст, масло; 199x123  
Лувр, Париж, Франция

Мадонна с Младенцем, херувимом и св. Иоанном. Композицию традиционных трактовок религиозного мотива заменила композиция скал ("grotto"), воды и растительности, то есть – живой природы. Увлекательное *staccato* каменных уступов, кристаллоподобных форм и просветов между ними – в качестве интерьера для пирамиды тел. Чувствуется свежесть прохладного воздуха и сырость. Тонкая игра теней соединяет фигуры, камни и флору, изображенную с точностью ботаника. Только ошибкой было бы говорить о натуралистическом произведении, можно говорить лишь об изумительном равновесии между идеальной и естественной красотой. Мысль Леонардо о том, что искусство превосходит природу, находит здесь полнейшее подтверждение. Искусство, *ergo*, чародейская сила сказочника. Ибо эта сцена – ни земная, ни небесная – является совершенной, загадочной промежуточной оирической сферой, наполненной молчаливой музыкой, льющейся из светлой глубины грота и направленной к человеку, стоящему в музее, и глядящему на человека, проживающего в таинственном пространстве сна с каменными стенками.

Все здесь наполнено тайной и является тайной. Таинственна даже история появления этой картины, равно как и история появления ее лондонской реплики. Тем не менее, шедевр из Лувра скрывает в себе больше тайн. Ответов на эти тайны, как не было, так и нет (поскольку нет документов-источников), и я сомневаюсь, чтобы они когда-либо появились.

В соответствии с основной (то есть, признанной большинством историков) версией событий, история должна была развиваться следующим образом. Примерно в конце 1482 года Леонардо и два его ученика, братья Эванджелиста и Амброджио де Предис, прибывают из Флоренции в Милан, чтобы получше зарабатывать. Зарабатывать они желали у правителя



города Лодовико Сфорца иль Моро. Это был знаменитый меценат эпохи Ренессанса, материальная сволочь и повелитель настолько могущественный, что вслух хвастал тем, что папа Александр – у него простой капеллан, император Максимилиан – кондотьер, французский король – курьер, а Венеция – кассир. 25 апреля 1483 года, благодаря посредничеству Лодовико Сфорца, был заключен договор между Леонардо да Винчи и миланским Братством Непорочного зачатия Девы Марии. Контракт обязывал мастера и его помощников создать алтарь для капеллы Непорочной Девы Марии в церкви Сан-Франческо-Гранде (Леонардо должен был написать центральный образ, а братья де Предис – боковые крылья, представляющие ангелов-музыкантов). Когда заказ был готов или почти готов (в начале 1486 года), в кармане у монахов оказалось пусто, и они отказались платить гонорар, определенный контрактом. Споры по поводу оплаты продолжались несколько лет. Тем временем, Милан стал добычей французов, и картина попала к ним. А попала она к ним потому, что рассердившийся на монахов Леонардо либо передал доску правителю Милана, а тот – королю Франции (первый из возможных вариантов) или же сам напрямую продал ее французскому королю (второй возможный вариант). Так или иначе – картина стала собственностью французского монарха Людовика XII и поэтому висит теперь в Лувре. А Братство Непорочного зачатия, которое упрямо требовало исполнения контракта, выполнило, наконец, свои финансовые обязательства, и получило реплику, эскиз которой был сделан Леонардо, а закончил картину – Амброджио де Предис. В конце XVIII века (1785) эту картину приобрел Гевин Гамильтон<sup>18</sup> и эта реплика оказалась в Лондоне.

У представленной выше версии происхождения этих картин, пусть и наиболее правдоподобной, имеются оппоненты, продающие иной тезис. В соответствии с ним, Леонардо привез из Флоренции в Милан собственоручную (луврскую) «Мадонну в скалах», а миланские монахи заказали реплику этого произведения, поскольку она им очень понравилась. Аргумент первый: не существует ни единого документального подтверждения, что Леонардо создал для миланцев две «Мадонны», то есть, весь многолетний финансовый спор по поводу картины должен был касаться лондонской версии, реплики, эскиз для которой сделал мастер, а рисовал которую – его ученик. Аргумент второй: оригинал (картина из Лувра) наполнен флорентийской символикой (св. Иоанн – покровитель Флоренции, под ним куст флорентийского ириса – *"Iris Florentina"*), а это свидетельствует о том, что картина была по крайней мере начата (если не завершена) во Флоренции, для какой-то из тамошних церквей. Правда, в реплике присутствуют те же герои и тот же самый композиционный расклад, но в ней имеется и существенная разница: ангел уже не указывает пальцем на св. Иоанна и не глядит при том многозначительно на зрителей, *ergo*: он не направляет взгляд смотрящего на покровителя Флоренции. Среди герольдов и защитников представленной выше версии находятся, среди прочих, С. Рейнах, Г. Фриццони, Ф. Малагуцци-Валери, Дж. Никко-Фазола и, в особенности, К. Кларк и М. Дэвис<sup>19</sup>.

Компромиссную гипотезу выдвинула Анджела Оттино делла Кьеза, допуская возможность существования трех картин-близнецов. По ее предположению Леонардо привез из Флоренции оригинал, после чего выполнил в Милане две реплики.

Чем-то гораздо более любопытным, чем, к примеру, символические или геологические<sup>20</sup> различия, служащие аргументами для участников спора, являются форма-

<sup>18</sup> Гевин Гамильтон (1723-1798), шотландский художник; выходец из семьи герцогов Гамильтон, большую часть жизни провел в Италии, страстный собиратель античных древностей.

<sup>19</sup> Саломон Рейнах (1858-1932), французский археолог. Густаво Фриццони (1840-1919), итальянский исследователь искусства Ренессанса. Франческо Малагуцци-Валери (1867-1928), итальянский исследователь искусства Ломбардии. Мартин Дэвис (1908-1975), английский историк искусства, директор лондонской Национальной галереи в 1968-1973 гг.

<sup>20</sup> Геологи утверждают, будто бы Леонардо, обладавший серьезными геологическими знаниями, на парижской картине очень точно отобразил геологические нюансы диабазов, песчаников и т.д., в то время как на лондонской картине нет такой геологической скрупулезности. Относительно недавно (1995) дискуссию на эту тему начала американка Энн К. Пиццоруссо. Кстати, и у ботаников имеются подобные критические замечания относительно лондонской картины – примечание автора.



Леонардо да Винчи  
и Амброджио де Предис  
«Мадонна в скалах»  
(около 1508, дерево, масло;  
189,5x120)

Национальная галерея,  
Лондон, Великобритания)

льные различия между оригиналом и репликой, в которой вклад Леонардо – эскиз плюс подмалевок пары фрагментов (быть может, фигуры детей, голова ангела или вся его фигура, рука Марии, часть драпировки и часть растительности). В реплике, которую, в основном, писал Амброджио де Предис, отсутствует ключевой элемент искусства Леонардо – здесь отсутствует «*сфумато*» и его теплые тона. Контур здесь резкий, а палитра – холодная (голубоватая); сам Леонардо подобных вещей не допускал.

Давайте поглядим на картину, являющуюся гордостью Лувра. Мягкий послеполуденный свет, уже предвещающий закат, вливается в грот через щели в камнях и извлекает из полумрака группу персонажей, вписанную в треугольник (*"figura piramidale"*). Благодаря *"sfumato"*, они не просто располагаются на фоне пейзажа, но органично, словно кусты, вырастают из него. Все здесь – одежды, людские силуэты и изысканная растительность первого плана, «стalактитные» навесы скал на втором плане и сказочно красивые, синие, освещенные гаснущими лучами солнца и профильтрованные сквозь водные испарения или туман скалы третьего плана – подчиняется тем законам *«сфуматного»* моделирования, которых не хватает в реплике. Теперь поглядим на лондон-

скую «Мадонну в скалах». Куда девалась очаровательная глубина парижской картины? Все здесь плоское, лишенное объема, первый и второй план искусственно нагромождены один над другим. Куда испарилась таинственность заднего плана, размытого в парижской версии золотистым сиянием света? Здесь имеется только рисунок, выхолощенный из мистической и метафизической ауры – это просто банальная, не слишком умелая, трехплановая красочная перспектива (коричневый, зеленый и голубой). Резкие контуры фигур, твердые камни (как у Мантенни или же как в «Святом Франциске» Беллини), все здесь жесткое, оскорбляющее гений Леонардо, проявлявшийся в его *"ufumato"*.

«Мадонна в скалах», она же «Скальная Мадонна» она же «Мадонна в гроте». Почему в гроте? И почему со Св. Иоанном? И что здесь делает ангел? Три вопроса, а попыток ответов на них будет гораздо больше трех, поскольку типичная леонардовская тайна могла бы быть объяснена исключительно самим Леонардо, нам же остаются только спекуляции дешевровщиков.

Начнем с того, что Леонардо любил исследовать всяческие пещеры и гроты. В качестве спелеолога он исследовал пещеры ломбардского подгорья. Свой «спелеологический» дебют он засчитал еще в детстве. Тогда он бегал, как и все мальчишки, в окрестностях земель, принадлежавших его родителям, а округа эта была богата апеннинскими холмами. Как-то раз он очутился перед громадной дырой в камнях – пещерой из ряда гротов Монте Чечери – и словно Гек Финн у Марка Твена посчитал, что туда нужно залезть. Залез, а потом вспоминал, что сделал это, несмотря на ужасный страх, сильнее которого, все же, было «желание увидеть удивительные вещи».

Сентиментальное отношение к пещерам и гротам могло быть импульсивным чувством, но грот в религиозной живописи обязан быть символом. И он таковым и является. Грот, пещера символизируют место фунеральное – захоронения в пещерах известны нам из древнейшей истории, а искусству они известны из византийской живописи. То есть, это символ смерти. Несомненно – смерти Христа, которая спасла человечество. Каменные стены пещеры тоже шифруют христианскую символику, ибо, в соответствии с трудами отцов Церкви – Спаситель был «прекрасным камнем, из которого излилась вода жизни» (этую воду Леонардо представил в глубине пещеры). Христианская символика камней (*"speculum naturalis"*) трактует трещины, щели и выбоины камней как святые раны Сына Божьего. О пещере мы читаем в Писании: «(...) как страшно сие место! это не иное что, как дом Божий, это врата небесные»<sup>21</sup>. Для живых христиан пещера была убежищем, а для умерших – остановкой на пути в Рай и вратами в него, который у Леонардо представлен в виде лучающегося сиянием просвета в глубине. Так что все произведение символизирует мистерию Спасения.

Перечень действующих лиц этой мистерии был взят из апокрифических евангелий, содержащих легенды на тему Иоанна Крестителя и Святого семейства. Св. Иоанн должен был чудесным образом спастись во время Избиения младенцев, поскольку мать спрятала его в пещере, которую охранял архангел Уриэль. Святое семейство, возвращаясь из Египта, остановилось в другом гроте, где его посетил св. Иоанн. Не хватает св. Иосифа, который как раз отправился на поиски кормилицы. Эту сказочную историю, в которой один малыш наносит визит другому, да Винчи мог знать благодаря итальянским текстам о жизни Иоанна Предтечи – использующим легенды, популярные на землях Восточной церкви – в работах францисканца из Сан-Джиминяно, Псевдо-Бонавентуры (начало XIII века) и работам доминиканца из Пизы, Доменико Кавалько (20-е годы XIV века), которые стали основой для поэмы из жизни св. Иоанна, вышедшей из под пера Лукреции Медичи<sup>22</sup>.

В этом перечне все было бы ясно, если бы не два толстеньких *"putti"*, Иисусик и Иоанчик, похожие друг на друга как пара близнецов. У исследователей на эту тему имеются различные мнения: кто из них кто? Большинство считает, что Св. Иоанн это тот, что слева,

<sup>21</sup> Бытие, 28:17 (канонический русский перевод несколько отличается от варианта, предложенного автором).

<sup>22</sup> Лукреция Торнабуони де Медичи (1425-1482), супруга Пьеро ди Козимо Медичи и мать Лоренцо Великолепного, итальянская религиозная поэтесса периода Возрождения.

молитвенно сложенными ручонками, поддерживаемый Мадонной (этот вывод, похоже, подтверждает фигурирующий на лондонской картине посох крестоносца, который был атрибутом св. Иоанна Предтечи). Некоторые ученые (exemplum, Марко Роски) считают, тем не менее, что св. Иоанн изображен справа, поскольку он сидит возле своего опекуна, архангела Уриэля. По такой экзегезе Уриэль указывает на молящегося Иисуса (главного героя драмы), которого благословляет св. Иоанн, в то время как Богоматерь левой рукой пытается удержать или отринуть этот жест, предсказывающий мученичество Ее Сына. Жестикуляционный балет голов, пальцев, ладоней, локтей, плеч и предплечий был, похоже, отражением страсти Леонардо-инженера, поскольку все элементы этой карусели сцеплены словно зубчатые колеса некоего мобиля.

Мальро назвал луврский шедевр «первой религиозной сценой, где тень предполагает бесконечность», поскольку «здесь речь идет не о совершенствовании светотени, а о том, что тень поет» (1957). И пение это настолько могучее, что дает эффект мрака. «Благодаря этой картине, – говорит Филипп Хенди<sup>23</sup>, – Леонардо хронологически стал первым из "tenebrosi", затемнителей, живописцев тени» (1960). Но подобное мнение может все же, быть и легким преувеличением, если принять во внимание состояние картины. Кеннет Кларк пишет: «Первоначальная тональность потерялась под толстым слоем желтого лака, в более темных фрагментах смесь битумов вызвала растрескивание фактуры в форме засохшей грязи, а различные пятна давних подрисовок испестрили картину. Следует не забывать об этом, прежде чем утверждать, будто бы Леонардо сильно затемнял изображения, и что как колорист он не столь интересен. Когда-то вся эта картина была пропитана светом» (1939).

Если уж, несмотря на многочисленные повреждения (которые лишь увеличило перенесение красочного слоя с доски на холст) «Мадонна в скалах» до сих пор так нас восхищает, представим себе, насколько прекрасной была она в молодости. Только я не верю, что она была тогда сильно светлой (Кларк преувеличивает намного больше Хенди), поскольку *"sfumato"* не любило сияния. И даже если Леонардо и нельзя назвать первым *"tenebrosi"*, саму картину можно назвать первым шагом к *"maniera tenebrosa"*, которую впоследствии Караваджо, Латур и Рембрандт (каждый по-своему) доводили до высокого мастерства ноктюрна. Эта картина – в качестве наглядного пособия для студентов, пытающихся понять *"sfumato"* – является двойным идеалом. С ее помощью можно доказать, что *"sfumato"* не только моделирует и связывает все формы и планы, но и создает настроение произведения. С ее помощью можно показать, что эта светотень, придавая таинственную пространственную глубину фону, придает фигурам (в особенности, головам персонажей) духовную глубину, наполняет фигуры персонажей душами. А это уже самый волшебный вид магии, можете спросить об этом у Господа. Михаэль Левей, похоже, уже спрашивал, так что выразить соль этой проблемы предоставляю ему:

«Мадонна в скалах» содержит в себе большую галлюциногенную силу сонного видения (...). Гром кажется нам местом, в котором до сих пор не ступала нога человека (...), ангел в своей позе становится чуть ли не сфинксом, таинственные фигуры хранят свои тайны (...) Святость этих персонажей была ослаблена отсутствием нимбов<sup>24</sup>, она получается из них всех изнутри, из заряженных электричеством фактуры их тел и волос (...) Тема, вроде бы проста, но на самом деле многозначна, и столь же таинственна, как и фон картины, а буквально сверхъестественный реализм трактовки – беспокоит зрителя (...) В сопоставлении с ее деликатно приглушенным светом, большинство произведений XV века выглядит сухо и закостенело (...) Леонардо сделался здесь "magus" – волшебником, соединившим землю и небо своей магией. После такого творческого акта, искусство уже не могло оставаться таким, как было ранее» (1967).

<sup>23</sup> Сэр Филипп Хенди (1900-1980), британский искусствовед, куратор ряда музеев в Англии и США; директор лондонской Национальной галереи в 1946-1967 гг.

<sup>24</sup> В версии Амброджио де Предиса нимбы имеются, но даже с ними святость лондонской картины не способна сравниться с парижской – примечание автора.



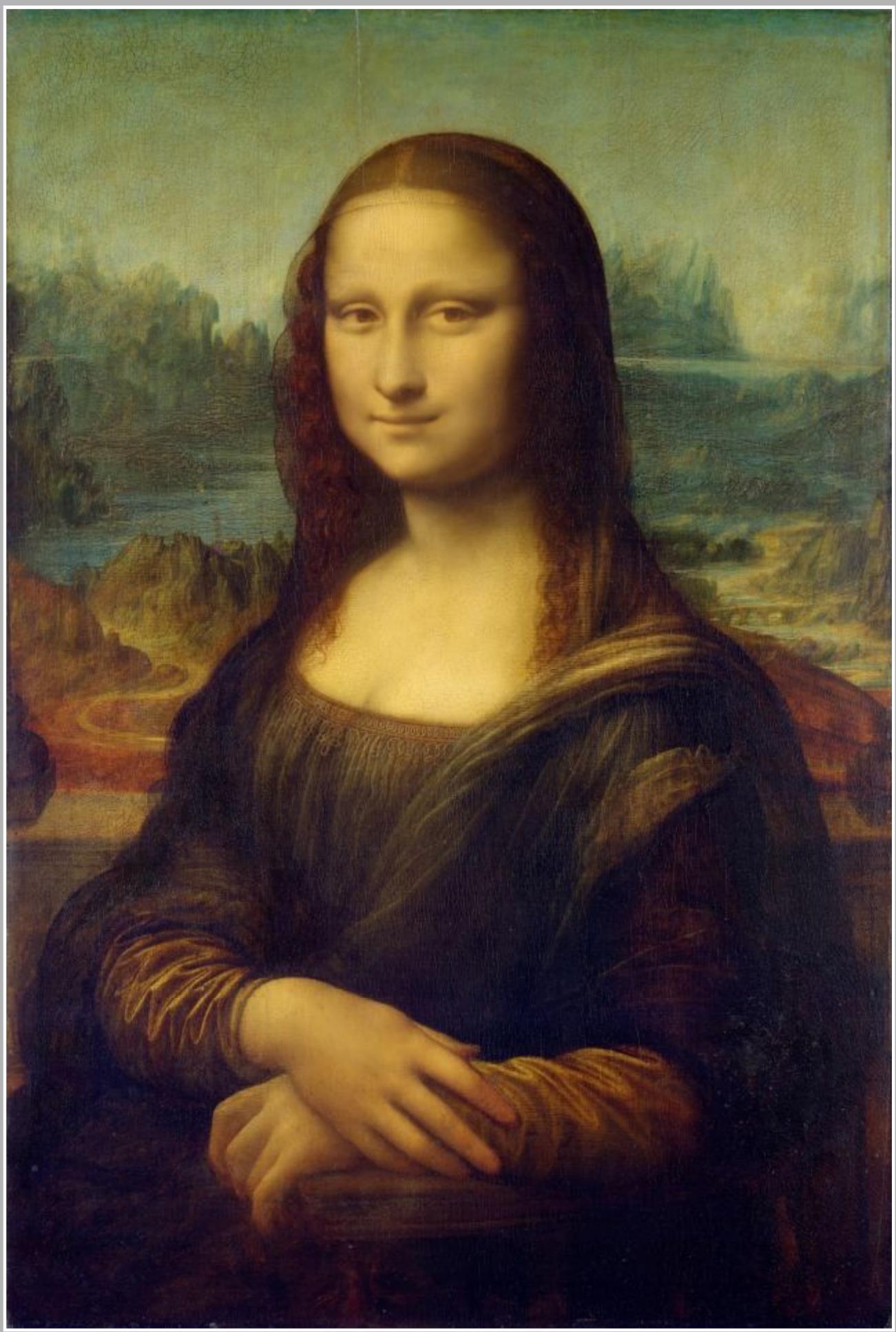
Леонардо да Винчи «Джоконда» или «Мона Лиза»

1503-19, масло, дерево; 77x53  
Лувр, Париж, Франция

Император Наполеон, который будучи еще Консулом, несколько лет (1800 – 1804) держал ее в своем кабинете, во дворце Тюильри, сказал: «Это – сфинкс Запада». Только гений (а корсиканец был им, поскольку, по образцу Леонардо, обладал редким видом двойственного ума: синтетического и аналитического) мог при помощи трех слов выразить все величие этой дамы и все человеческое неведение о ней. Историки, теоретики, критики не способны к столь гениальной лапидарности. Когда же они вынуждают себя высказаться, то получается обезьянничание Бонапарта (Андре Шастель: «Знаменитая непонятая»). Мальро, говоря: «Смертная женщина с божественным взглядом, торжествует над богинями с пустым» – скорее, играет словами, чем исповедует лапидарность или точность выражения (которое, что ни говори, точное). Левей, когда пишет: «Тайна отделяет этос<sup>25</sup> «Моны Лизы» от конвенциональных, ужасно фактографических портретных живописных изображений XV века», уже загнал себя в академическую говорильню, хотя использовал всего лишь одно предложение. Все остальные, пишущие о тайнах этой картины, грешат еще сильнее.

Тайны «Мадонны в скалах», хотя их много, по сравнению с тайнами «Джоконды» мелочь – здесь даже техника и технология (то есть, художественные приемы Леонардо) являются секретом. Бывший главный реставратор государственных музеев Франции, руководитель лаборатории Лувра, Мадлен Хюэс-Миедан исследовала «Джоконду» с помощью всего, что было придумано в XX веке (фотографирование в инфракрасных лучах, микрофотографирование, рентгеновская съемка и т.д.), после чего огласила приговор (1952, 1974): «С технической точки зрения это произведение является абсолютным уникумом во всей истории искусства. Его художественная материя сопротивляется всем исследованиям и анализам. Я исследовала десятки картин той эпохи, и ни в одной из них не было черты, характеризующей «Джоконду» – и чертой этой является нематериальность! Картина

<sup>25</sup> Этос (греч. ethos), термин античной философии, обозначающий характер какого-либо лица или явления; этос музыки, напр., – её внутренний строй и характер воздействия на человека. Этос как устойчивый нравственный характер часто противопоставлялся пафосу как душевному переживанию.



Картина беспрепятственно пропускает рентгеновские лучи, а при обследовании фактуры не помогают никакие микроскопы или какой-либо вид подсветки. Нужно было применить специальный аппарат, чтобы, в конце концов, получить рентгеновский снимок, но и он очень слабый, крайне невыразительный. Портрет как будто прозрачен – у него нет ничего, что выдавало бы технику кисти, а пигменты – совершенно неуловимы, можно лишь предполагать, что это были какие-то растительные красители, применяемые для окраски тканей, смешанные со связующим веществом в эластичную взвесь, настолько летучие, что они не оставили после себя какого-либо следа. Потому любые лучи проходят сквозь холст, не имея возможности сколь-нибудь заметно зацепиться за это нематериальное вещество, которое заставляет задать вопрос: раз картина настолько неуловима, то идет ли здесь речь о живописи?».

Абсолютно верно, здесь речь идет о чарах, как и в каждой картине Леонардо, только – здесь их намного больше.

После тайн техники давайте перейдем к тайне модели. Кто эта миловидная дама (миловидная в соответствии с принципом, что некрасивых женщин нет), портрет которой написал Леонардо? Очень долго безоговорочно верили Вазари. Он же пишет, что это рожденная во Флоренции в 1479 году Монна (сокращение от Мадонна) Лиза, дочь Антонио Марии ди Нольдо Герардини, которую, по исполнении ей 16 лет, выдали замуж за флорентийского купца, Франческо ди Бартоломео ди Зеноби дель Джокондо. Да Винчи она позировала в возрасте 24-25 лет, и от ее имени (Мона Лиза), а так же от фамилии мужа (Джокондо) и взялось двойное название портрета. Именно такую версию продают нам альбомы, путеводители, учебники, популяризаторские исследования, компендиумы и т.д. И версию эту ничем нельзя было бы подвергнуть сомнению, если бы не электризующее сообщение тех времен.

Леонардо свои последние годы доживал в качестве гостя короля Франциска I и умер у французов А.Д. 1519. Двумя годами ранее его посетил кардинал Луиджи д'Арагонес, которого сопровождал секретарь, Антонио де Беатис. Последний увидел «Джоконду» в жилище Леонардо (замок Сен-Клу неподалеку от Амбуаза) и узнал от самого мастера, что это портрет некоей флорентийки, сделанный для Джулиано Медичи, третьего сына Лоренцо Великолепного. На основании записок Беатиса, некоторые историки утверждают, что моделью была многолетняя любовница Джулиано, Констанца д'Авало vel д'Аволо, герцогиня Франковилла (героиня, прославившаяся героической борьбой с французами во время обороны Искы)<sup>26</sup>, а Джулиано не выкупил законченный портрет (поскольку только что женился на Филиберте Савойской, и не желал дразнить супругу изображением любовницы), что позволило да Винчи сохранить шедевр для себя и забрать его во Францию, когда он покидал Ломбардию. По случайности, любовница Джулиано тоже была «Джокондой» – ее называли *"la gioconda"* (радостная) по причине неизменно хорошего настроения. Благодаря этому, британский антиквар Генри Ф. Пулитцер, в наделавшей много



Рафаэль Санти «Эскиз к портрету молодой женщины»  
(~1505, бумага, перо; 22,3x15  
Лувр, Париж, Франция)

<sup>26</sup> Выдвигались также предположения, что моделью была герцогиня Изабелла д'Эсте (но это полная чушь), а так же, что супруга Франческо дель Джокондо, Мона Лиза, была любовницей Джулиано Медичи, который и заказал у Леонардо ее портрет – примечание автора.

шума книге "**Where is Mona Lisa?**" (Где находится Мона Лиза?), заявил, что «**Джоконда**» (д'Авало) находится в Лувре, а «**Мона Лиза**» (жена купца) – в Англии (французы английскую «**Мону Лизу**» считают лишь хорошей копией)<sup>27</sup>.

Версия Пулитцера и его сторонников кажется сомнительной, поскольку Джулиано Медичи был покровителем да Винчи в 1512-1515 годах (его свадьба с Филибертой состоялась в 1515 году), в то время как, по сведениям Вазари, мастер начал писать «**Джоконду**» в 1503 году. Информацию Вазари подтверждает и тот факт, что в 1504 или 1505 году Рафаэль посетил мастерскую Леонардо, увидел там «**Джоконду**», и так был восхищен ею, что удалившись сделал рисунок по памяти, который впоследствии послужил эскизом для его собственной картины. Эта картина, «**Портрет Магдалены Дони**», вне всяких сомнений является пастишем «**Джоконды**», а по существу – plagiatом всех ее новаторских трюков (фигура, изображаемая по пояс, сложенные одна на другую ладони, голова на фоне пейзажа и т.д.). Хотя Кеннет Кларк, утверждая, что подобный тип позы придумали фламандцы, и что Леонардо пользовался фламандским образцом, при оказии замечает, что хронологические противоречия между версией Вазари и версией Беатиса вовсе не обязаны быть реальными противоречиями, поскольку да Винчи всякую свою картину писал много лет («**Леду**» – более девяти; «**Святую Анну**» – более двенадцати; «**Святого Иоанна**» – не менее десяти), так что и «**Джоконду**» он тоже мог писать долго. По мнению Кларка, начать он мог с портрета, сделанного с натуры, а потом перерабатывал его и обогащал, идеализируя, обобщая и т.д., но никогда не завершая («**Джоконда**», вопреки первому впечатлению, так же является плодом леонардовской философии *"non finito"*). Мартин Кемп<sup>28</sup> выразил (1981) подобное мнение – что «**Джоконда**» эволюционировала от физиономической конкретности к идеальному обобщению. Все это замечательно – Леонардо, и вправду, мог начать «**Джоконду**» в 1503 году, а закончить в 1515 году. Это вполне правдоподобно. Но может ли быть правдоподобным, чтобы Джулиано Медичи заказал у Леонардо портрет Констанцы д'Авало еще в 1502 или 1503 году?<sup>29</sup>

Историки, не согласные с тезисом, выведенным из заметок Беатиса (в том числе, Норберт Шнайдер<sup>30</sup>, 1994) поднимают вопрос костюма и пейзажа. Вуаль модели, символ *"castitas"* (чистоты, приличия, добродетели), была типичной для портретов замужних женщин, но не любовниц. К тому же, крутая тропа (или река), вьющаяся между камнями на левой стороне картины, должна была символизировать «*тропу добродетели*», выведенную из **"Memorabilia"** Ксенофона и популярную в искусстве Ренессанса. Другие исследователи

<sup>27</sup> Автор говорит о картине, предположительно считающейся ранней авторской версией «**Моны Лизы**». Она была обнаружена в 1913 г. англичанином Хью Блейкером в заброшенном особняке на западе Англии. Как и когда картина попала в этот особняк остается неясным. По месту находки работу называли «**Мона Лиза Айзелуортская**». После смерти Блейкера в 1936 г., портрет купил американский коллекционер Генри Пулитцер, который и поместил её на хранение в банк. В 1972 г. Пулитцер опубликовал книгу, в которой утверждал, что автором полотна является Леонардо да Винчи. Публикация не вызвала большого резонанса. В 1979 г., после смерти Пулитцера, «**Мона Лиза Айзелуортская**» перешла в собственность «Фонда Моны Лизы» и хранилась в банковском сейфе в Швейцарии. Владельцы Фонда анонимны, но более десяти последних лет его директором является Стэнли Фельдман. Он и его брат Дэвид сейчас считаются главными распорядителями «**Моны Лизы из Айзелуорта**». В сентябре 2012 г. картина впервые была представлена средствам массовой информации в Женеве. Несмотря на то, что владельцы утверждают, будто бы картина на протяжении трёх десятилетий подвергалась тщательным исследованиям и авторство Леонардо да Винчи практически подтверждается, споры и дискуссии относительно её продолжаются.

<sup>28</sup> Мартин Кемп (род. 1942), почетный профессор истории искусств в Оксфордском университете; считается одним из ведущих специалистов в мире по искусству Леонардо да Винчи.

<sup>29</sup> В марте 2012 г. эксперты Лувра заявили о существенном уточнении даты создания «**Джоконды**». Теперь официальные данные констатируют время работы над полотном как **«1503-19 гг.»**. Изменения были получены в ходе исследовательской работы Лувра по теме Леонардо. Изучение копии «**Святая Анна с Мадонной и младенцем Христом**» из Лувра и копии «**Мона Лизы**» из Прадо (см. прим. 132) показало, что картины были написаны в одно время и закончены незадолго до смерти художника во Франции в 1519 г.

<sup>30</sup> Норберт Шнайдер (род. 1945), немецкий историк искусства.



Рафаэль Санти  
«Портрет Маддалены Дони»  
(1506, дерево, масло; 63x45,  
Галерея Палатина, Палаццо Питти,  
Флоренция, Италия)

Точно так же сложно справиться и с психологической многозначностью изображенного лица. Оно настолько психологически богатое, что интерпретаторы могут спекулировать на этом до дня Страшного суда. Мадлен Хюэс-Миедан пишет: «Образ Джоконды, полностью обращенной к своему внутреннему «я», показался мне аллегорией посвящения. Джоконда – это та, которая знает, но которая все время провоцирует на то, чтобы задавать вопросы, не давая никаких ответов». Так что ответы должны звучать из уст мудрецов-интерпретаторов, а каждый мудрец пытается выдумать нечто более глубокое, чем его коллега. Сила воздействия «Джоконды» побуждает даже к психо-демоническим размышлениям представителей весьма чуждых культур. Итальянец Камилло Семенцато: «Это наивысшее, ангельское

опровергают подобные аргументы утверждениями, будто бы пейзаж картины – это округа Арно (Кемп) или универсальный пейзаж Леонардо, а наложниц часто изображали в одеждах женщин легкого поведения. Французы более века называли эту суперженщину Возрождения гетерой. Король Франциск I купил картину за 4 тысячи талеров (у самого мастера или же у его наследника, Франческо Мельци) для собственной коллекции в Фонтенбло. И пока Кассиано даль Понццо (A.D. 1625) не назвал модель Джокондой – в королевских собраниях она считалась куртизанкой ("Courtisane au voile de gaze").

Решением всех этих противоречий, похоже, может стать предположение, что Антонио де Беатис видел в замке Сен-Клу портрет Констанцы д'Авало (который впоследствии купил французский монарх), а портрет Моны Лизы оставался в Италии, и означало бы, что художник выполнил два аналогичных изображения. Подобное предположение подтверждают сделанные в XVII веке записки миланского художника, хроникара и теоретика, Паоло Ломаццо, что да Винчи писал две «Джоконды». Возможно – это так, а возможно – нет, здесь сложно приподнять вуаль тайны.



Фридрих Вильгельм фон Шадов  
«Портрет молодой женщины»  
(1832, холст, масло; 70x59,  
Старая национальная галерея, Берлин,  
Германия)



Школа Леонардо да Винчи  
**«Мадонна с веретеном»**,  
 копия утраченной картины мастера  
 (1501, холст, масло; 48,3x36,9  
 Частное собрание)



Леонардо да Винчи  
**«Св. Иоанн Креститель» или «Бахус»**  
 (1513/19, перенесено с дерева на холст, масло;  
 177x115  
 Лувр, Париж, Франция)



Леонардо да Винчи  
**«Св. Анна с Мадонной и младенцем Христом»**  
 (ок. 1510, дерево, масло; 168x112  
 Лувр, Париж, Франция)



Леонардо да Винчи  
**«Портрет Джиневры Бенчи»**  
 (1474/76, дерево, масло; 42x37  
 Национальная галерея искусств, Вашингтон, США)

существо, поверенное в тайны законов, которые разум желает вырвать у магии». Британец Уолтер Патер: «На ее лице отображается всякая мысль и весь опыт мира – анимализм Греции и животная дикость Рима, мистицизм Средневековья, рецидивы язычества и грехи Борджа (...). Она вела торгову дивными платьями с Востоком; она была матерью Елены Троянской, как Св. Анна – была матерью Марии; и ей все принадлежало, но только лишь как бренчание лир и вздохи флейт (...). Она старше окружающих ее камней; она словно вампир, много раз уже умирала, и знает тайны могилы; она спускалась в морские глубины, их мрак до сих пор окутывает ее; на лице ее отразилась ее душа со всеми своими болезнями...» и т.д. Африканский дикарь, которому показали репродукцию, воскликнул: «Должно быть, это жена дьявола или колдунья, разносчица болезней и злых чар!».

Демонизм, равно как и трансцендентализм и всяческая загадочность, святость, космичность или метафизичность, приписываемые «Джоконде», придают ей, по мнению авторов высказываемых мнений, надвременное измерение. Измерение вечного существования, бесконечности, но бесконечность является для одних идеальной метафорой женского биологического всевластия, а для других – противоположностью женской летучей (исключительно сексуальной) сферы влияния. Джордано Бруно воскликнул: «Любите женщин, если того желаете, но не забывайте о вечности!». Желал ли сам Леонардо, когда писал «Джоконду», изобразить вечность? Мы часто слышим, что именно так. И что судьба получила здесь свою эмблему, которую ничто не способно превзойти, ибо никакая иная картина не представила столь же феноменальным образом тайну существования на этом странном свете, так до конца и не познанном.

Так уж и никакая? «Портрет Федериго II да Монтефельтро», написанный Пьеро делла Франческа, не кажется мне в данном соревновании однозначно проигрывающим. Мы можем называть это вечностью, хотя точнее было бы определение: суть Времени. Да Винчи страстно увлекался Временем, он писал: «Я обдумываю истинную суть Времени, столь отличную от геометрии». Тем же следом идет, анализируя секрет «Джоконды», Рене Юиг<sup>31</sup>, профессор из College de France: «Здесь мы имеем существование – существование психическое, внутреннее, в том смысле, который придавал этому понятию Бергсон, к взглядам которого да Винчи бывает невероятно близок. «Джоконда» – это время, медленно протекающее в человеческом существе, время, населяющее тихую глубину души человека, выраженное не жестами или чувствами, а с помощью абсолютного покоя».

И с помощью легендарной улыбки – разве нет? У большинства людей в отношении «Джоконды» имеется ассоциация схожая с Чеширским котом – в конце осталась только улыбка – ибо непрерывно разгадывается значение этой улыбки. «Чего только не писали, чтобы интерпретировать улыбку Моны Лизы!» – фыркал ван Гог, а ведь со времен ван Гога до наших времен написано намного больше, чем до времен ван Гога со времен Вазари. Вазари славил ту «улыбку, настолько приятную, что он (портрет) казался чем-то скорее божественным, чем человеческим», тем самым инициировав потоп вердиктов.

Что же означает та гримаса, именуемая улыбкой, на самом деле являющаяся всего лишь полуулыбкой? Джоконда улыбается только левой стороной рта, то есть, в соответствии с указаниями ренессансной дамской галантности, которую свел в единое целое Аньоло Фиренцуола<sup>32</sup> в работе *"Della perfetta bellezza d'una donna"* (1541), но «этот складочка, – как выразился Пол Валери, – вызвала фразеологический потоп, который и утопил ее в хаосе интерпретаций, врачающихся вокруг термина «беспокоящая» и туманными отступлениями об изображенной на портрете женщины».

Тем не менее, давайте согласимся, что это улыбка, и подумаем: сколько глубины в этой улыбке? Рационалист, враждебный интеллектуальным завихрениям эстетов и философов, еще раз раскрыл бы Вазари, только уже на другой странице, где тот пишет, что Леонардо, желая развлечь модель во время позирования, приказывал забавлять ее музыкан-

<sup>31</sup> Рене Юиг (1906-1997), французский искусствовед, хранитель музейной коллекции Лувра (1927-1950), профессор Коллеж де Франс, член Французской Академии (с 1960 г.).

<sup>32</sup> Аньоло Фиренцуола (1493-1543), итальянский писатель.



Леонардо да Винчи «Дама с горностаем»

(1489/90, дерево, масло; 54x40

Музей Чарторыйских, Краков, Польша)

там, певцам и шутам, и те (как видим) справились со своим заданием – рассмешили. Объяснение для толстокожих, но не для олимпийцев; пан Лысяк, ведите себя серьезно! Пожалуйста. Улыбка Джоконды может быть усмешкой самки; может быть условной улыбкой (символом очарования портретируемой дамы, соответствующим регламенту «идеальной женской красоты» пера Фиренцуолы); может быть и усмешкой кошки, только что слопавшей канарейку; может быть трансцендентно волшебной, космической, зловещей или коварной насмешкой; она может быть улыбкой, украденной у греческих Кор<sup>33</sup> или у готических королев и святых женщин с фасадов соборов Реймса или Наумбурга, но самым существенным остается то, что никто не знает и никогда не узнает правды, вновь тайна Леонардо будет торжествовать. А если серьезно, стоит припомнить, что эта улыбка, которой

<sup>33</sup> **Кора** (др.-греч. κόρη — «девушка»), наименование типа древнегреческой скульптуры периода архаики; изображение женщины (всегда молодой), в статичной позе, одетой в традиционную греческую одежду, с архаической улыбкой на устах.

посвящено столько научных исследований, философских рассуждений, мистических откровений и метафизических бредней, не является монопольной собственностью «Джоконды», поскольку Леонардо приkleил точно такую же улыбку многим своим героям и героям – это был рутинный физиономический трюк да Винчи.

Имеются даже такие, кто утверждает, будто он приkleил ее самому себе. Рихард Мютер<sup>34</sup>: «Возникает предположение, что Леонардо символизировал этой картиной самого себя, свою собственную душу, непроницаемую и глубокую, словно дух Фауста, ибо сам он был таким же сфинксом, как и Мона Лиза» (1901). Отсюда рождается теория о «Джоконде» как автопортрете. Вроде бы идиотская, ведь благодаря паре портретов, мы знаем внешность Леонардо: величественный, бородатый старик, похожий на некоторых седых патриархов, известных нам благодаря фотографиям – на Дарвина, Толстого и Уолта Уитмена. Но разве Флобер не отождествлял себя с госпожой Бовари в знаменитом признании? Вместо того, чтобы верить, будто мудрость этого взгляда и этой полуулыбки была мудростью позирующей женщины-философа, я предпочитаю верить в глаза и губы Леонардо. В теорию зеркала (Дмитрий Мережковский: «Леонардо и Мона Лиза – это два зеркала, которые взаимно отражают и поглощают друг друга»). Так что я буду смеяться над различными глупыми теориями (например, над фрейдовской, будто бы Джоконда – это мать да Винчи, который этой картиной выразил собственный Эдипов комплекс), но не над теорией автопортрета. Автопортрета, источником которого стали (если Леонардо и вправду трактовал «Джоконду» как своего рода автопортрет) гермафродитские мечтания, довольно часто мучающие педиков. Так что же, трансвестит «Джоконда», а не «Джоконда»? Жорж Санд (не ведомая ли, слушаем, женской интуицией?) замечательно сказала по поводу «Моны Лизы»: «Это не личность, это идея, вполне возможно, даже идея фикс».

Сегодня эта *"idée fixe"* ужасно размножилась – «Джоконда» вдохновляет идеями орды маньяков. Директор Лувра, Пьер Розенберг, член «Клуба друзей Моны Лизы», говорил А.Д. 1996: «Исключительный и непонятый феномен Джоконды достиг таких размеров популярности, что нам следовало бы создать специальную ставку для музейного работника, который занимался бы систематизацией всего, что мы получаем на тему Моны Лизы (...) Между прочим, каждую неделю мы получаем письма, в которых обожатели Джоконды сообщают нам, что обнаружили оригинал картины. Вывод, который из этого следует: Лувр довольствуется копией».

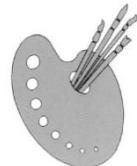
Картина сохранилась с изъянами. Исчезли колонны, стоявшие по краям кадра, поскольку доску из тополя обрезали с боков (с каждой стороны по несколько сантиметров), а окисляющиеся краски сменили колорит образа на зеленоватый. Но при этом не изменилась волшебная гармония фактуры, объединяющая персонаж и пейзажный фон. Здесь *"sfumato"* представлен во всей полноте своих достоинств. «Благодаря ряду практически незаметных переходов, персонаж и пейзаж сплавляются. Мы видим чувственную любовь Леонардо к сказочности мягкого полумрака» (К. Вердиани, 1937). У Пьера делла Франческа («Портрет Федериго да Монтефельтро») персонаж тоже имел пейзажный фон, но он от него полностью отделен. Леонардо сделал шаг вперед, обручив женщину и природу, сделав героиню фрагментом окружающего ее мира. Он сделал это не только при помощи *"sfumato"*, соединившего все формы картины, но и плавными контурами тела и местности, либо же с помощью таких приемов, как продолжение складки одежды, переброшенной через плечо, изображением в том же цвете дороги, вьющейся за изображенной на картине моделью.

Пейзаж «Джоконды» – пейзаж с высоты птичьего полета – не является типичным пейзажем; это вселенная из галлюцинаций, сюрреалистичный космос. Размах этого трансцендентного подхода нам прекрасно виден, когда мы глядим на произведения последователей мастера. Во всех копиях или пастишах «Джоконды» (начиная с «Маддалены Дони» Рафаэля) пейзаж реалистичен, хотелось бы даже сказать – географичен, топографичен, лишен поэтической иллюзорности оригинала. Кстати, пастиши на шедевр Леонардо писали в течение столетий, доказательством чему может быть пастиш Фридриха

<sup>34</sup> Рихард Мютер (1860–1909), немецкий критик и историк искусства.

Вильгельма фон Шадова в стиле бидермейер. А пастиш всегда является поклонением, обожанием, попыткой достижения, он дитя восхищения.

Сам да Винчи никогда не был до конца удовлетворен произведениями собственной кисти. «Джоконда» – единственное исключение. По-видимому, он сам испытывал нечто вроде изумления, когда писал эти несколько слов: «*Мне удалось написать по-настоящему божественную картину*».



В апреле 2015 г., после года научных исследований, американская художница Дженес Кортес (Jenness Cortez) объявила о завершении своей работы по восстановлению картины Леонардо да Винчи **«Мона Лиза»** в том виде, как картина могла бы выглядеть в момент её завершения, в начале XVI века.

Взяв за основу копию **«Моны Лизы»**, принадлежащую музею Прадо<sup>35</sup> и данные французского научно-исследовательского Центра реставрации, опубликованные в 2004 г., а также проанализировав большое количество исторических данных о картине и её

копиях, сделанных современниками Леонардо да Винчи (Вазари и др.), художница постаралась учесть все факторы, которые могли повлиять на изменение её внешнего вида за прошедшие пять веков (потемнение и пожелтение лака, полное исчезновение некоторых пигментов, природные химические реакции, изменившие оригинальные оттенки, последствия чисток и реконструкций, изменения деревянной доски, на которой написана картина, под воздействием влажности и пр.).

Обобщение исторического, научного материала и собственного опыта художницы позволили получить вариант изображения, который редакция сочла уместным привести в дополнение к авторскому тексту.



«Джоконда» Леонардо да Винчи  
в первозданном виде  
(по реконструкции Дженес Кортес)

<sup>35</sup> Наиболее ранняя из известных копий. Большинство специалистов сходятся во мнении, что она была написана в одно время с оригиналом, в мастерской Леонардо да Винчи, одним из его учеников (некоторые утверждают, что к ней мог «приложить руку» и сам Маэстро). Эта копия сохранилась гораздо лучше луврского оригинала.

Л

18

ГЛАВА

ГЛАВА

# Der deutsche gentiluomo

Альбрехт Дюрер

1471 – 1528



Его называли (и продолжают называть) «Леонардо Севера». Дюреру исполнилось всего 30 лет, когда его провозгласили «немецким Апеллесом» (поэт, современник Дюрера, Конрад Келтис, прославлял его в стихах как «нового Фидия и нового Апеллеса»). 1971 год ЮНЕСКО объявило – в связи с 500-летием со дня рождения художника – «Годом Дюрера».

Но имел ли «Леонардо Севера» что-то общее с настоящим Леонардо? *Natürlich!*<sup>1</sup> – и это можно доказать, обратившись к нескольким аргументам.

1. Дюрер, точно так же, как и да Винчи, был исключительно интересным мужчиной и обладал безупречным телосложением.

2. Дюрер, точно так же, как и да Винчи, был типичным (космополитичным и философствующим) гуманистом эпохи Возрождения.

3. Дюрер, точно так же, как и да Винчи, обладал огромной широтой интересов, от естественно-научных до фортификационных, не исключая интереса к подробностям и мелочам (с той же самой страстью, с какой Леонардо изображал складки одежды, Альбрехт изучал и набрасывал складки измятых подушек и подушечек).

4. Дюрер, точно так же, как и да Винчи, создал первые, в искусстве белого человека, чистые пейзажи, то есть, пейзажи, не содержащие стаффажа<sup>2</sup> (Леонардо – первом, Дюрер – акварелью).

5. Дюрер, точно так же, как и да Винчи, был теоретиком искусства, автором трактатов о правилах художественного творчества.

6. Дюрер, точно так же, как и да Винчи, в зрелом возрасте понял слабость живописи и (о чем свидетельствует Меланхтон<sup>3</sup> в письме в 1546 году), «уже не восхищался собственными работами, но временами вздыхал, глядя на свои картины, и размышлял над тем, чего им не хватает».

7. Дюрер, точно так же, как и да Винчи, имел довольно странную сексуальную биографию.

Этих подобий еще больше, но гораздо больше, чем сходств, имеется различий (в том числе, и по тем пунктам, которые я, скорее в шутку, чем серьезно, упомянул в качестве сходства), так что выдвижение Дюрера на звание «Леонардо Севера» является, говоря деликатно – преувеличением, а выражаясь прямо – шовинистической аберрацией немцев и блестящим пустословием дилетантов.

Поскольку *"ladies first"* («дамы обладают правом первенства»), начнем с того, что заинтересует, прежде всего, читательниц – с сексуальной жизни Дюрера. Папаша Альбрехта (Альбрехт Дюрер-старший, ювелир, приехавший из Венгрии в Нюрнберг), приказал сыну жениться. Невеста была не слишком привлекательной шестнадцатилетней девицей, превратившейся впоследствии в сухую и холодную квочку, которую муж абсолютно игнорировал. Потому ли у Дюрера не было детей? Историки подозревают его в модном среди тогдашних гуманистов «мизогинизме», сильно отдающим гомосексуализмом, источником же подобных предположений является письмо каноника из Бамберга, Лоренца Бехайма, где мы читаем о каком-то *"ragazzo"* (мальчике) Дюрера, но ведь у того же Бехайма мы читаем и о том, что «Дюрер *жаждет многих женщин*». Бисексуальность? Если и так, то почему же не сохранилось упоминаний о какой-либо (если игнорировать законную, брачную) женщине в жизни человека, который *«жаждал многих женщин»*?

Но давайте оставим постель и брак, поскольку не эта область отличает «Леонардо Се-

<sup>1</sup> Конечно (нем.).

<sup>2</sup> **Стаффаж** (от нем. *staffieren* — украшать картины фигурами), в пейзажной живописи, небольшие фигуры людей и животных, изображаемые для оживления вида и имеющие второстепенное значение. Страфаж получил распространение в XVI-XVII вв., когда пейзажисты часто включали в свои произведения религиозные и мифологические сцены. Нередко страфаж вписывался в картины не автором пейзажа, а другим художником.

<sup>3</sup> **Филипп Меланхтон** (1497-1560), немецкий гуманист, теолог и педагог, евангелический реформатор, систематизатор лютеранской теологии, сподвижник Мартина Лютера.



Альбрехт Дюрер «Поклонение волхвов»

(1504, дерево, масло; 100x114

Галерея Уффици, Флоренция, Италия)

вера» от оригинала, здесь важны верхние органы – руки и голова. Круг интересов нюренбержца был, и вправду, своеобразной ренессансной мульти-деятельностью, но по сравнению со всесторонней деятельностью, глубиной исследований, экспериментов и изобретений итальянца он был словно кухня вегетарианца рядом с китайской кухней. Точно так же, и живопись Дюрера по сравнению с живописью да Винчи – это, скорее, ремесло, чем искусство; это – земля рядом с Олимпом.

Немец, прочитав представленное выше мнение, выругается или завопит от возмущения. Для немцев Дюрер был, есть и будет Наполеоном кисти, великим европейским маэстро – *"Erzmeister des Pinsels"* (архимастером кисти). Гёте, когда плевал на Рококо, высказался: *«О, великолепный Альбрехт, высмеиваемый новаторами, меня намного больше радуют твои, словно вытесанные из дерева персонажи»*. Именно такими я их и вижу – твердыми, толстокожими, словно вытесанными топором. Другой немец, Генрих Вакенродер, обращался к Дюреру с похожими словами в 1797 году: *«Немногим дана способность понимать твои произведения и наслаждаться ними»*. Мне этого не дано. Я остаюсь совершенно равнодушным, когда слышу панегирик Томаса Манна, датируемый 1928 годом: *«Думать о Дюрере – это любить, улыбаться, вспоминать»*. Возможно, для этого следует иметь германскую кровь, или, быть может, любить, улыбаться и вспоминать по-немецки, что каким-то образом отличается от тех же вещей у других народов? Я, во всяком случае, когда размышляю о «Леонардо Севера», это не люблю, не вспоминаю и не смеюсь, а думаю о процессе мышления. О том творческом мышлении, что ведет к меланхолии.

Сам Дюрер выразил это так: *«Постоянная работа разума расходует самый легкий и деликатный компонент крови, тем самым вызывая меланхолическое состояние ума»*. Он



Альбрехт Дюрер «Меланхолия I»  
(1514, гравюра; 24,3x18,7)  
Кабинет гравюр,  
Кунстхалле, Карлсруэ, Германия)

был неизлечимым меланхоликом, как большинство гениев. Его современник, Меланхтон пишет о *"melancholia generosissima Düreri"*<sup>4</sup>. Вильгельм Ваэтцольдт<sup>5</sup> (1935) выдвинул предположение о «балансировании Дюрера между маниакальным и депрессивным состояниями»; Жан Делюмо (1967) – о предназначении гения, как человека *ex definitione* обреченного на печаль и одиночество, и т.д. и т.п. А ведь, как свидетельствует знакомый Дюрера, Иоахим Камерарий: «*Он совсем не отличался мрачной суровостью, наоборот, он любил веселые развлечения*». Только это с меланхолией, и даже с депрессией, не расходится. Дюрер был – как Боттичелли, Джорджоне, Рафаэль и множество иных мастеров – *"homo duplex"*, двойным, раздвоенным человеком; Дюрером внутренним (меланхолия) и Дюрером внешним (демонстрация радости жизни).

Говорить о дюреровской меланхолии – это означает представлять дюреровскую **«Меланхолию»** и наконец-то обосновывать право Дюрера на звание гения. Имея в виду – гения гравюры, которого никто у него не отнимет, даже такой



Альбрехт Дюрер «Самоубийство Лукреции»  
(1518, дерево, масло; 166x74)  
Старая пинакотека, Мюнхен, Германия)

<sup>4</sup> Щедрой дюреровской меланхолии (лат.)

<sup>5</sup> Вильгельм Ваэтцольдт (1880-1945), немецкий историк искусства, высокопоставленный чиновник прусского Министерства культуры; в 1927-33 гг. генеральный директор Национального музея в Берлине, профессор Берлинского университета.

критик, как я, который не в восхищении от дюреровской живописи. До Дюрера гравюры (и по дереву, и по меди) были грубыми и топорными; в этом плане Альбрехт совершил революцию, придав им тонкость, близкую к живописной, введя движение, глубину, светотеневое моделирование и другие приемы, до сих пор доступные только искусству кисти. Это стало откровением, гравюры Дюрера сделались образцами для граверов нескольких последующих эпох. Британский путешественник, Эдвард Райт, вояжировавший по Европе (1722), сообщает, что заключенный в тюрьму Дюрер сделал в своей камере с помощью перочинного ножа гравюру по дереву, изображающую Адама и Еву на райских лугах, за которую ему возвратили свободу. Этот анекдот – выдумка, но сам факт, что он ходил столь долго, уже представляет собой многозначительный симптом. Эразм Роттердамский с восхищением говорил об искусстве Дюрера-гравера: «Чего только не может он представить одним цветом, простой линией! Свет, тень, сияние, выпуклости и вогнутости, и, наконец, то, чего невозможно и представить: человеческие чувства, мысли и даже людской голос».

«Меланхолия» Дюрера, гравюра номер один, совершенно лишена людского голоса, ибо, во-первых здесь нет людей, и во-вторых – меланхолия должна быть молчаливой, в противном случае она перестает быть меланхолией. Среди экзегезовских толкований значения этой гравюры по меди имеются совершенно крайние – на одном полюсе: «Бессиление Гения, погруженного в разрушающее ум отчаяние» (Эрвин Панофский<sup>6</sup>); а на другом: «Визионерский транс Гения» (Фрэнсис Йетс<sup>7</sup>), то есть, противопоставление депрессии и печали. Как интерпретатору, мне ближе тезис Панофского – я вижу здесь проекцию рака психики, того состояния беспомощности, что порабощает душу и приводит к тому, что любое действие, всякое усилие подавляется в зародыше критическим анализом сознания. 1512-14 годы были паршивыми для психики Дюрера, им тогда овладели сомнения, есть ли смысл в занятиях искусством. Для него начал разрушаться столь долго признаваемый догмат, что искусству можно научить и что заниматься им возможно на основе рационально составленных правил (игры пропорций, перспективы, света, цветов и т.д.). Все это возможно, но для того, чтобы создавать шедевры, необходимо еще что-то – нечто из пятого, неземного измерения, загадочная божья искра. В живописи Дюрера ее как раз и не хватает. Не хватает поэзии, метафизики и мистики, которым никакая школа не научит. Гений – это нечто большее, чем мастерство.

Быть может, упомянутых аспектов и не хватает у Дюрера, поскольку остальных у него даже слишком много. Слишком много скрещенного с ученым ремесленника, который помешан на числах и формах, а не на красках, настроении и пространстве; его умелой рукой движет холодный мозг и канон, а не сердце и безумие. Леонардо тоже обладал душой исследователя, но в его произведениях эмпиризм порождал поэзию и тайну, в то время, как ученость Дюрера ведет только лишь к соблюдению художественных правил игры. Художес-



Альбрехт Дюрер «Мадонна Галлера»  
(1498, дерево, масло; 50,2x39,7

Национальная галерея искусств, Вашингтон,  
США)

чего невозможно и представить: человеческие чувства, мысли и даже людской голос».

<sup>6</sup> Эрвин Панофский (1892-1968), американский историк и теоретик искусства.

<sup>7</sup> Фрэнсис Амелия Йетс (1899-1981), английский историк культуры и искусства Ренессанса.



Джованни Беллини  
 «Мадонна с деревцами»  
 (1487, дерево, масло; 74x58  
 Галерея Академии, Венеция, Италия)

твенных? Скорее эвклидовских, поскольку хроматика Дюрера паршива, от нее несет любительщиной. Графический (и геометрический) темперамент подавляют у него чувство цвета и настроения. Давайте поглядим: он пожелал изобразить нагой красивую женщину. Результат? Фрау Лукреция встала с ложа и, неудовлетворенная очередным отсутствием оргазма, шантажирует своего любовника угрозой, что сейчас пронзит себя кухонным вертелом. Или же, мы находимся в кабинете медика: пришла, разделась и показывает, где у нее болит. Историки подсказывают, что образцом обнаженной натуры для Дюрера была «Леда» да Винчи, что весьма похоже на правду. Только дело в том, что «Лукрецию» писал аналитик, фанатично увлеченный пропорциями, а «Леду» – трубадур. «Леда» – искушает, а «Лукреция» – смешит. Североевропейский реализм, который у фламандцев не глушит поэзию произведения, здесь попросту уничтожает её тяжелой швабской солидностью. Першерон, вроде бы, и похож на арабского скакуна, но при этом, он настолько от него отличен, словно принадлежит к совершенно иному виду млекопитающих.

Тот, враждебный итальянской идеализации, натурализм Дюрера, отвращающий меня в его живописи, в графике Дюрера – восхищает. Вивисекционное обследование старости своей матери, достигнутое впоследствии лишь Грюневальдом, который тоже рисовал свою мать, полностью компрометирует стилизованное исследование старости Леонардо, которое ближе к карикатуре, чем к реалистическим эскизам. Только эта анатомическая брутальность стала врагом для кисти человека из Нюрнберга.

А ведь он желал перенести всю Италию в Германию. Он обожал Ренессанс Италии; перебирался за Альпы, чтобы углубить все, что было ренессансным, а потом выучить этому братию художников северной Европы. С этой целью он писал трактаты о мерах и пропорциях, а так же рекомендовал германским художникам приобретать итальянские кисти. Это была амбициозная попытка освобождения североевропейского искусства от местных привычек, равно как и от цеховых (ремесленных) зависимостей, и введения его в царство *"artes liberales"* (вольных искусств). Отчасти эта попытка удалась, поскольку флейтист из Нюрнберга играл красиво (как и флейтист-крысолов из Гаммельна), так что дети не остались безразличными к звукам чудного инструмента. Внутри заколдованной горы очутились пафос итальянской живописи, правильная итальянская перспектива и анатомия, хроматические решения Юга, надлежащие пропорции форм и, наконец, достоинство своего статуса. Только найти и безошибочно использовать – это не одно и то же. Так что, можно ли удивляться, если сам мастер Альбрехт не понял толком итальянского реформаторства? Дюреровские цвета, его краски так и не вышли из куколки «локального цвета», хотя большую часть времени своего обучения в Италии Дюрер провел у венецианских мастеров! Его лучшее «итальянское» произведение, «Мадонна с Младенцем», названная «Мадонной Халлера», является пастишем «Мадонны» Беллини и болеет тяжелой, топорной прелестью германского происхождения.

Дюреровское искусство кисти, которое меня так сильно отталкивает, не нашло бы места в книге моих любимых живописных изображений, если бы не два автопортрета. В особенности один, из этой пары, мадридский, стоит писательской мессы Лысяка.



Альбрехт Дюрер «Автопортрет в перчатках»

1498, дерево, масло; 52x41

Прадо, Мадрид, Испания

Существует проблема славы и общественного положения художников. И способы их саморекламы. Все это также было «изобретено» во времена Ренессанса. «Изобретено» в кавычках, поскольку Ренессанс этого не изобрел, а всего лишь «вспомнил забытое» времен средиземноморской античности, что была идеальным примером для Возрождения. Фидий, Апеллес, Зевкис, Скопас, Пракситель, Поликлет, Лизипп и множество других древних мастеров в языческие времена пользовались достойным признанием.

Христианские времена – это почти полторы тысячи лет поста. В монастырях, цехах, мастерских, в группах каменщиков, рисовальщиков, обработчиков, искусство является работой общей, *vulgo* анонимной. Впрочем, даже когда оно индивидуально, то все равно – анонимно. Создатель не подписывает собственных произведений, ему и в голову не придет такая безумная мысль. Ведь живопись и ваяние – это ремесло, точно такое же, как пошив сапог – а разве сапожник подписывает сделанные им тапки? В то время ценились «свободные искусства» – *"artes liberales"* (поэзия, риторика, логика и т.д.), а «обычные искусства» – *"artes vulgares"*<sup>8</sup>, которые в Средневековье называли «механическими» (скульптура, обработка древесины, живопись, гончарство и т.д.) уважали меньше, поскольку для занятия ими необходимы были мышечные усилия<sup>9</sup>. Статус «физического» всегда был ниже, а «умственного» – всегда царил, так что все, вроде бы, было правильно, только у амбициозных творцов Средневековья в сердцах кипела злость. «Физические» дисциплины (живопись, скульптура и строительство) только ожидали в те времена повышения до экстра-класса искусств.

Кто первый осмелился подписьаться? Этого мы никогда не узнаем наверняка. Нам известна сигнатура XII века, украшающая тимпан романского собора св. Лазаря в Отюне: *"Gislebertus hoc fecit"* («Делал Гислеберт»). Но это было исключением, точно так же, как исключением было прославление Чимабуэ и Джотто стихами Данте (XIII век) или же Мартини – Петrarкой (XIV век). Только эти исключения понемногу приоткрывали калитку в райские кущи. Флоренция заказала строительство собора художнику Джотто ди Бондоне

<sup>8</sup> Термин введен в V веке учёным Марцианом Капеллой – примечание автора.

<sup>9</sup> Деление (по крайней мере, теоретическое) на «свободные» и «механические» искусства существовало еще долгое время. В первом томе французской **«Энциклопедии»** (1751) Дидро, автор статьи **«Искусство»**, придерживается этого деления, что в то время уже было поражающим анахронизмом – примечание автора.



Альбрехт Дюрер «Автопортрет в шубе»

1500, дерево, масло; 67x49

Старая пинакотека, Мюнхен, Германия

только по одной причине – потому что он был знаменит! До этого монополией на славу владели: король, полководец-победитель, верховный священник; и ни в коем случае не мазила-художник. Джотто дополнил перечень монополистов.

XV век радикально изменил ситуацию. Строительство и украшение громадного числа роскошных помещений, плюс искусство, как статус престижа и как вложение капитала, равняются сверхспросу на искусство и, вследствие этого, подъем социального статуса творцов, которое в следующем столетии (XVI) создаст их настоящий культ. Когда А.Д. 1500 Микеланджело не подписал ватиканскую «*Пьету*» (впоследствии он сделал это тайком, ночью), он был анахроничен, поскольку теперь в Италии подписываются все и вся. Вскоре тот же гений начнет надменно ссориться с герцогами и папой, и великие Медичи начнут вставать, когда Микеланджело входит в комнату, поскольку Микеланджело был *"divino"* (божественным). Таким же *"divino"* был и Рафаэль. Каждый художник желает быть *"divino"* или, по крайней мере, *"artifex"*, *"pictor celeberrimus"*, *"statuarius"*<sup>10</sup>. Освобождение из ремесленных цехов начинает подъем на олимпийский Парнас индивидуализма, но пребывание там предусмотрено исключительно для гигантов резца и кисти.

Одной подписи уже недостаточно. Потомство должно знать и рожу художника. К тому же, этому учили и древние времена – Фидий поместил свое изображение в центре щита Афины-Парфенос. Христианская культура, вплоть до поздней Готики, автопортретов не знала (исключением был автопортрет византийского мастера Эвлалия в одной из сцен, украшавших церковь Святых Апостолов в Константинополе). Согласно сведениям, оставленным нам Вазари, в табернакле<sup>11</sup> флорентийской Ор Сан Микеле поместил в XIV веке свое изображение Орканья. Но лавина тронулась только лишь тогда, когда один из отцов Ренессанса, Лоренцо Гиберти, поместил собственное изображение на дверях флорентийского Баптистерия (1401). В эпоху Возрождения всякий художник и скульптор изображает собственное обличье. Отдельное, как Гиберти, или же «скрытое» в многофигурных композициях (Леонардо в «*Вечере*», Микеланджело в «*Пьете со св. Никодимом*», Рафаэль в «*Афинской школе*» и т.д.). Но в этом смысле всех оставил позади нюрнбержец. Ни о какой итальянской прививке речи здесь идти не может, поскольку Дюрер

<sup>10</sup> Художник, известный живописец, признанный (мастер) (лат.)

<sup>11</sup> Табернакль (от лат. *tabernaculum* – шатер), декоративно оформленная ниша со статуей святого.



начал игру с автопортретами еще в 13 лет, а впоследствии пек собственные изображения так часто, что из подобных «снимков» можно было бы сложить весь путь его взросления чуть ли не по годам. Ренессансный рекорд, весьма импозантный для того времени, хотя и далекий от абсолютного рекорда, который остается за Рембрандтом.

«Дюрер первым среди немцев взглянул в зеркало, чтобы спросить: «Кто я такой?» – сказал Вольфганг Браунфельс<sup>12</sup> (1964). Нужно быть немцем и сильно любить Дюрера, чтобы только этим – желанием психологической само-вивисекции посредством пера и кисти – объяснить страсть нюрнбержца к автопортретам. Это что же, он игрался зеркалом совершенно без привкуса мегаломании? Без гордыни полубогов? И даже богов, поскольку Дюрер несколько раз воплотился в Христа (в основном, в рисунках), что совершенно не имело precedента.

Общеизвестным примером является мюнхенский «Автопортрет» 1500 года, подправленный в начале 1520 года и содержащий длинную, импозантную подпись: «Альбрехт Дюрер, нюрнбержец. Так я изобразил себя добрыми красками в возрасте 28 лет». С формальной точки зрения этот автопортрет является эпохальным в качестве изображения художника-гуманиста эпохи Возрождения. И наверняка Дюрер именно это и имел в виду. Только он имел в виду и нечто большее – гораздо большее. Он представил себя в позе Христа-Триумфатора, наследуя готическую иконографическую схему Христа-Спасителя, разве что не благословляя нас рукой, но держа ее у груди (хотя расположена она так, как будто бы он только что опустил ее после благословения). Какая скромность, герр Дюрер! Впоследствии эта скромность станет намного меньше, когда он станет рисовать собственную наготу в виде наготы страдающего Христа.

Наглое дюреровское *"imitatio Christi"* (подражание Христу) (наглое, поскольку представлено было посредством изобразительного искусства, а не духовной инкарнации) имеет превосходное алиби, причем, алиби двойное. Первое из них обосновал Роланд Бейnton<sup>13</sup>: «Во времена Дюрера и Лютера небо было еще настолько ближе к земле, а понятия *"imitatio"* и *"conformatitas Christi"* были еще настолько живыми, что никто не связывал святотатственный смысл с изображением самого себя или своих друзей в образе Христа (...) Люди того поколения жили в неустанном представлении страстей, где каждый и все вокруг могли играть роль Христа» (1947). Второе же алиби Дюрера находит целую армию защитников:

По мнению историков и теоретиков, из мюнхенского автопортрета не исходило ничего святотатственного, ибо стилизация «под Христа» служит только идеи демонстрации того, что великий художник – это существо располагающее творческой силой, равной Божественной. Сколько же можно найти цитат для обоснования подобного тезиса! Мнение о том, что искусство возвышает творца над *"condition humaine"*, что позволяет ему сравняться с Богом, что делает его избранником, Богом вдохновенным и т.д., высказывало множество суперзвезд Возрождения. Ченнини внушал мысль о Божественном источнике искусства. Альберти писал, что «каждый мастер в живописи будет чувствовать себя вторым Богом». Леонардо заявлял: «Божественность знания художника приводит к тому, что замысел художника делается отражением Божественного замысла, когда тот с неограниченными силами приступал к созданию людей, животных, растений, плоды и земли». Фичино уверял, что «могущество человека практически равняется Божественному, ибо, как и Бог, так и людской дух, творят мыслью». Сам Дюрер был сторонником тезиса, что «талант художника происходит от Бога, которому мы тем более уподобляемся, чем больше умеем». Вот только уподобиться Ему, надев на автопортрете маску по импозантной схеме *"Salvator Mundi"* (Спаситель Мира), было грубой неумеренностью. Уж таким *"divino"* художник не является по своей творческой мощи. Кисть способна избавить только от скуки и серости, от глупости и уродства мира. «В самом лучшем случае, искусство не бывает

<sup>12</sup> Вольфганг Браунфельс (1911-1987), немецкий историк искусств, профессор Мюнхенского университета.

<sup>13</sup> Роланд Бейnton (1894-1984), американский историк протестантской церкви.

ничем большим, как только средством, позволяющим на время забыть о человеческой катастрофе, о людском падении», - очень верно заметил Исаак Башевиц Зингер<sup>14</sup>.

Я хочу, чтобы меня правильно поняли. Да, я могу согласиться с тем, что великие художники скорее избранники богов, чем дьяволов (дьяволы терпеть не могут художников за то, что те рисуют их с рогами, хотя ни один дьявол никогда не вступал в брак), но мюнхенский автопортрет рассматриваю как святотатство, ибо доска эта извращает библейский догмат, восклицая: «Человек создал Бога по образу и подобию своему!» А точнее: «Человек создал Бога по образу и подобию Альбрехта Дюрера!» Впоследствии весельчаки начнут украшать алтари мюнхенским автопортретом в форме коллажа или фотомонтажа (см. декабрьский номер *"Kunstgeverblatt"* за 1898 год). Нужно обладать воистину громадной мегаломанией и громадной спесью, чтобы натянуть на себя шкуру Бога. Что, впрочем, идеально Дюреру и не удалось. С избыточной точностью он копировал зеркальное отражение своих губ и взгляда, так что увековечена была не только интеллигентность портретируемого, но и его гордыня и хитрость. Их едва слышно, словно самый тихий шепот, и едва видно, как самую легкую тень – но они есть!

Джон Поуп-Хеннесси в 1966 году отважился усомниться в общепринятой дате создания **«Автопортрета в шубе»**<sup>15</sup>, хотя доказательством является сигнатура Дюрера. По мнению Поуп-Хеннесси, Дюрер не столько излишне серьезно отнесся к книге Фомы Кемпийского **«О подражании Христу»**, сколько был тронут упомянутыми выше утверждениями неоплатонистов относительно Божественной сути великих творцов, из чего следует вывод о том, что нюрнбержец писал свой мюнхенский автопортрет уже после второго посещения Италии, то есть – после 1507 года. Первое высказывание самого Дюрера относительно роли художника как демиурга и Божественного статуса великих мастеров фигурирует в его письмах, датированных (только лишь) 1512 годом. Это догадки, а что же с авторской подписью? Эта подпись фальшива, утверждает Поуп-Хеннесси, она была добавлена в картину позднее. Но большинство историков считает, что фальшива не подпись Дюрера, а тезисы Поуп-Хеннесси.

**«Автопортрет в шубе»** почти монохроматичен, сплошная коричневая краска. С точки зрения живописи намного более интересен **«Автопортрет в перчатках»** (второе название: **«Автопортрет с пейзажем»**), мое любимое произведение Дюрера. В первом была симметричная, церемониальная фронтальность, типичная для изображений Сына Божьего, здесь же мы видим светского персонажа, представленного от пояса и повернутого *"en trois-quarts"* (в три четверти). Фон с фрагментом пейзажа и сплетенные ладони позволяют именно это, а не мюнхенское произведение, называть – наполовину в шутку, наполовину серьезно – **«Джокондой»** нюрнбержца.

Автопортрет, висящий в Прадо, имеет подпись, более длинную, чем у находящегося в Старой пинакотеке: *"1498. Das malt ich nach meiner gestalt. Ich war sex und zwanzig jor alt. Albrecht Dürer"* (1498. Написал по своей внешности, имея двадцать шесть лет. Альбрехт Дюрер). В 1636 году Городской совет Нюрнберга подарил картину Томасу Говарду, лорду Арунделу, а тот – королю Англии Карлу I. Когда Карлу отрубили голову и устроили распродажу его коллекций (1654), картину приобрел агент короля Испании Филиппа IV, и автопортрет украсил мадридский Алькасар<sup>16</sup>. В 1827 году он попал в Прадо.

У **«Джоконды»** имелись горы на заднем фоне, и у Дюрера на заднем плане имеются горы. Там горы были сюрреалистическими и размытыми, здесь же они – реалистичные и четкие, нарисованные в жесткой манере, но Дюрер вообще был более умелым рисовальщиком, чем живописцем, так что автопортрет, прекрасный в плане живописи, в плане рисунка – еще лучше. Эти горы – память об Альпах, которые он пересекал по дороге в

<sup>14</sup> Исаак Башевиц-Зингер (1904-1991), американский еврейский писатель, жил и работал в Нью-Йорке. Лауреат Нобелевской премии по литературе 1978 года.

<sup>15</sup> Оригинальное название: **"Selbstbildnis im Pelzrock"**, что можно перевести и как **«Автопортрет в меховой накидке»**.

<sup>16</sup> Реаль Алькасар де Мадрид, дворец-резиденция испанских королей; сгорел в 1734 г. и на его месте был возведен Паласио Реаль де Мадрид, нынешняя резиденция испанских монархов.



Италию, чтобы обучаться Ренессансу на произведениях Беллини, Джорджоне, Рафаэля, Леонардо и Мантеньи, чтобы копировать их, чтобы пробуждать зависть итальянцев своим искусством гравера и своим северным веризмом, чтобы сделаться творцом-господином по итальянской моде. А затем учить немцев тому, что художник, занимающийся свободными искусствами – это аристократ. Мадридская картина, отзвук первой поездки Дюрера в Италию, служила как раз этому – саморекламе и пропаганде гуманистической *"dignitas"*<sup>17</sup> творцов. Болтовня о том, что это, якобы, его взгляд внутрь себя, меня может только насмешить. На самом деле это – самопропаганда Дюрера посредством кисти!

И еще это указание для коллег из северной Европы, указание, звучащее словно призыв к штурму для смельчаков, колонизирующих американский Дикий Запад в XIX веке: *"Go west, young man!"* – «Езжай на запад, парень!». Дюрер кричал: «Езжайте на юг, в рай!» И многие его послушают. В XVI веке чуть ли не каждый германский или фламандский художник будет рваться в Италию. Эта массовая эмиграция впоследствии вызовет критические замечания немецких историков, но можно ли удивляться тем художникам, что из душной провинции рвались в землю свободы? На Апеннинском полуострове владеющий кистью и штихелем *«паразит»* становился *«господином»*, в то время как о Германии великий Эразм в рекомендательном письме для Гольбейна писал: *«Здесь искусствастынут»*. Дюрер, после возвращения из Италии здесь *«стыл от тоски по солнцу»*. Сказка его жизни осталась в Италии, а в Германии он *«хирел от духоты филистерской клетки»*. Кто же произнес столь грубую фразу? Рихард Мутер, немец, гордость швабской историографии искусств. Так что, пусть Мутер расскажет вам о положении германских художников перед Дюрером и даже во времена Дюрера:

*«Итальянские мастера скачут по горным вершинам, словно «певец, что шествует рядом с королем», в то время как германский художник – это бедняга, принадлежащий к цеху, в одном ряду со стекольщиками, седельщиками, переплетчиками. Поначалу, в качестве подмастерья, он долгие годы отбывает срок у своего мастера, затем женится на его дочке или вдове, и так становится членом цеха. Здесь нет ни двора, любящего искусства, ни аристократических меценатов. Меценатом искусств здесь является богатый горожанин, который оплачивает создание алтаря, чтобы купить себе пропуск на небо (...) Так что сложно говорить о стиле в германском искусстве XV века. Первоочередное задание – это дидактика катехизиса и соблюдение четкости, доступности темы, что реализуется вульгарно, в основном, кистями подмастерьев, надрывающихся на мастеров (...) Картина обязана быть яркой, понятной, удовлетворяющей вкус публики. Потому художники наваливают краски толстым слоем, они кричат, вместо того, чтобы говорить, упрощают естественность карикатурой, чтобы сцену понял даже идиот. Они смешивают дикость и сухость, тупую размашистость и доморощенное усердие, мученичество и шутовство, потоки слез и потоки крови, чтобы напугать, рассмеять народец или же потрясти его. Нет никакой задумчивости и грации...»* (1899-1902).

Здесь Мутер имеет в виду итальянскую грацию, равно как и итальянскую задумчивость, взгляд на самого себя. И как раз именно эти черты Дюрер привез немцам из Италии, что показывает его мадридский автопортрет, но – как я уже упоминал – самопропаганда (самореклама) является здесь гораздо более сильным мотивом, чем продвижение итальянского искусства или же анализ внутренней жизни человека.

Об этом говорит костюм. В подобных костюмах нюренбергские художники никогда на людях не появлялись. Потому-то мы совершенно не видим здесь нюренбергского художника. Мы видим типичного *"gentiluomo"* в итальянском стиле, классического *"homo universale"* (светского человека) Ренессанса. Богатый, изысканно элегантный, претенциозный – денди эпохи Возрождения. Все амбиции мастеров *Rinascimento* (Ренессанса), весь их зарождающийся культ – вот в чем идея этого персонажа, исполненного с северным изяществом, то есть – с детальностью фламандского происхождения.

<sup>17</sup> «Достоинство» (лат.)



Альбрехт Дюрер «Праздник четок» или «Праздник розового венка»  
 (1506, дерево, масло; 162x194,5  
 Национальная галерея, Прага, Чехия)

Давайте поглядим на прическу, убранную по-аристократически в локоны – разве её писал не парикмахер? Это, как раз, и есть легендарная точность и четкость Дюрера. В своем «Исследовании травы» он, словно ботаник, запечатлел каждую веточку, каждый листик и каждый комочек земли; белку, рака, птицу, летучую мышь или кузнецика он рисовал и писал будто для зоологического атласа; шерсть зайца изобразил настолько тщательно, что можно различить каждый волосок. Человеческие волосы он воспроизводил столь же скрупулезно. Шокированный этим Беллини пожелал увидеть кисть, которая давала Дюреру подобную возможность. Альбрехт принес ему целую кучу обычных кисточек. Беллини, считая, что нюрнбержец обманывает его, да еще и насмехается, желая скрыть профессиональный секрет, буркнул: «Я просил не эти, а ту, особенную, без которой ты не смог бы писать волосы с такой точностью всего одним мазком!». Дюрер усмехнулся и тут же, самой обычной кистью, продемонстрировал Беллини северную веристическую тщательность, нарисовав женскую прическу из длинных волос. «Никому бы не поверил и никто бы меня не убедил, если бы я не увидел этого собственными глазами!» – рассказывал впоследствии Беллини землякам.

Сложно представить, чтобы сыну ювелира, смолоду работавшему в отцовской мастерской, эти тщательность и точность не вошли в кровь. Со временем Дюрер усовершенствовался в точности настолько, что воскресил древнюю легенду. Согласно ей, птицы слетались к винограду, нарисованному Зевксисом, чтобы клевать его. Но правда то, что слуги пытались согнать муху, нарисованную Дюрером в «Празднике четок» (сейчас



Альбрехт Дюрер «Заяц»  
(1502, бумага, гуашь и акварель; 25x22,6  
Галерея Альбертина, Вена, Австрия)



Альбрехт Дюрер «Куст дёрма»  
(1503, бумага, гуашь и акварель; 41x31,5  
Галерея Альбертина, Вена, Австрия)

этой мухи уже нет, ее смыли) и убирать написанную им по углам паутину. Это не легенда, это были иллюзионистские шутки нюренбержца. В его точности никто не сомневался. Но один немецкий офтальмолог обследовал глаза персонажей Дюрера, для профана являющиеся шедевром точности, и нашел в них кучу ошибок. Только это никакого значения не имеет, главное – факт, что когда мы глядим на перчатки с мадридского автопортрета, нам так и хочется прикоснуться к их тонкой замше.

Чудесный костюм. Дюрер обладал мудростью женщины, которая знает, что костюм красит человека. Эти глаза спрашивают: «Ты видишь, как красиво я одет?» Этот автопортрет должен был называться: **«Портрет нюренбергского Нарцисса»**.

Автопортрет – это влюбленность в самого себя. Только кто же не влюблен в себя? Кто из глупцов считает, будто бы он глуп? Быть может, я без всякого смысла цепляюсь к Дюреру-Нарциссу, немецкому *"gentiluomo"*, который должен получить свое ренессансное отпущение грехов. Ведь все Возрождение было патетически влюблено в самого себя, потому и все его искусство было огромным автопортретом, повторенным в тысячах скульптур и картин.

