

Waldemar Łysiak

MALARSTWO
BIAŁEGO
CZŁOWIEKA

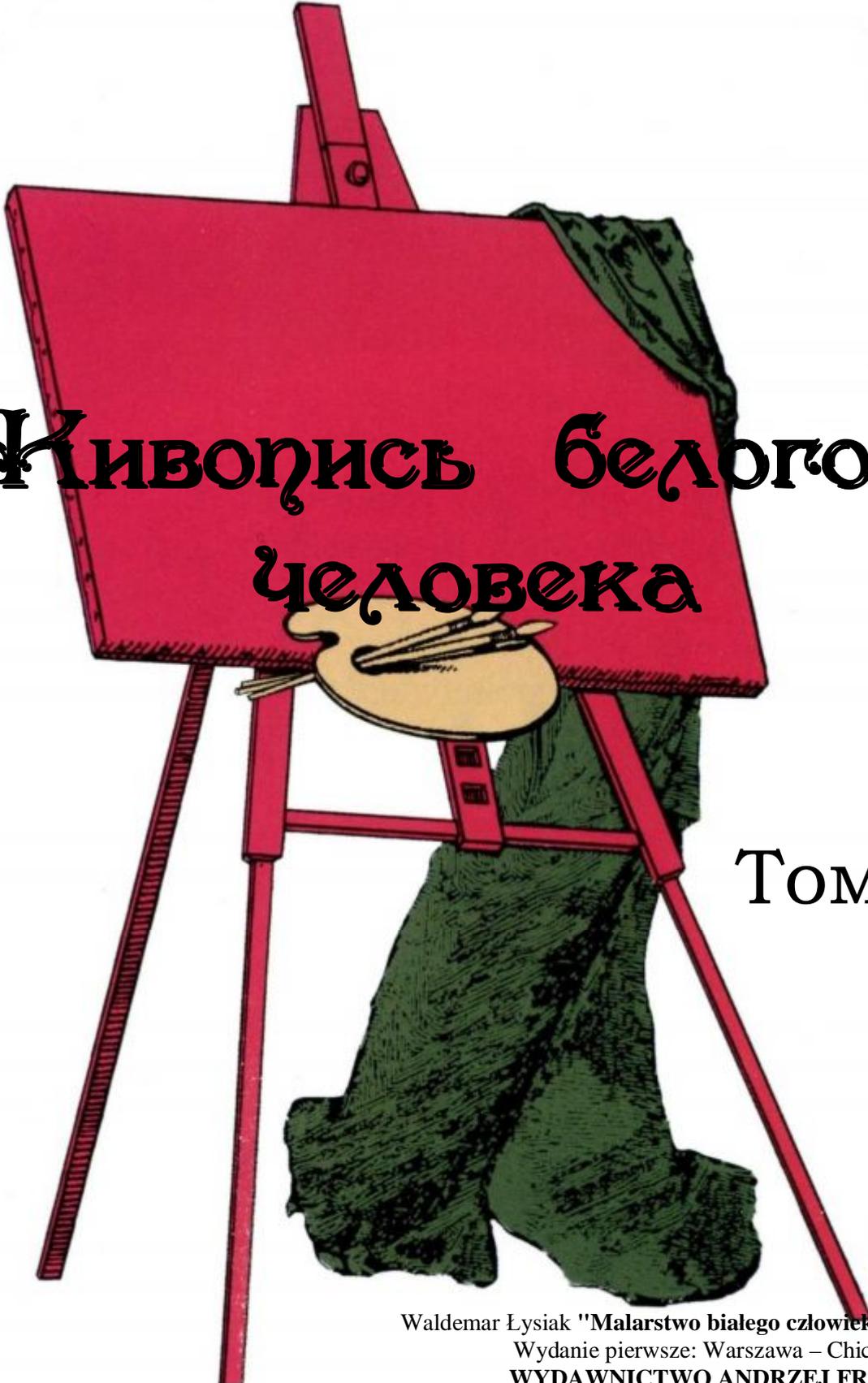


tom 3

Wydawnictwo Andrzej FRUKACZ

Exlibris

ВАЛЬДЕМАР ЛЫСЯК



Живопись белого
человека

Том 3

Waldemar Łysiak "Malarstwo białego człowieka" tom 3
Wydanie pierwsze: Warszawa – Chicago 1998
WYDAWNICTWO ANDRZEJ FRUKACZ,
EX LIBRIS – GALERIA POLSKIEJ KSIĄŻKI

Перевод Владимира Марченко®2014 г.
Оформление И. Райский, 2015 г.

Л



Предисловие

Л

Предисловие ко второму тому «ЖБЧ» начиналось со «счета совести»¹ за том первый, и буквально тоже самое мне необходимо сделать сейчас – разъяснить недоработки тома третьего, молясь, чтобы это не стало ритуальным обрядом, вплоть до последнего тома. Шанс, что моя молитва будет услышана, исключительно мал, поскольку на редакционную обработку каждого тома (сканирование, набор, вёрстка, корректирование и т.д.), у выпускающего «ЖБЧ» коллектива имелось всего лишь около четырех месяцев, что делало работу поспешной, часто – ночами и по выходным дням, а как я писал в предисловии ко второму тому, оправдываясь по поводу «буковок» тома первого: «*заклученный в мелочах дьявол обожает подобный темп*». Что же он нам подкинул на этот раз? Прежде всего, первую букву в имени античного греческого скульптора Зевксиса – это самая большая неприятность, устроенная нам «буковкой» во втором томе «ЖБЧ» (точнее – лишь в первом тираже второго тома). Второе место в этом «позорном списке» заняла буква «т», которая нейроны превратила в нейтроны.

В ходе борьбы с подобными «буковками», весьма немногочисленными, но крайне раздражающими человека, стремящегося выпустить произведение во всех смыслах совершенное, мы встречаем своеобразное «*сопротивление материи*», в отношении которого становимся совершенно беспомощными. Сам я являюсь типом полностью анахроничным ("old-fashioned man"), человеком XIX века, потому компьютера не имею и передаю редактору текст, напечатанный на чуть ли не столетней (!) пишущей машинке "Rheinmetall-Borsig", а редакционная машинистка «вбивает» этот текст в компьютер, делая при этом массу более или менее идиотских ошибок. Эти ошибки должна выловить корректура, и корректура их вылавливает, хотя о стопроцентном результате можно только мечтать. Но корректор у нас просто замечательный, так что «оказии» редки и ликвидируются уже во втором тираже каждого тома. Или, точнее: должны ликвидироваться. И тут мы возвращаемся к «*сопротивлению материи*»: «буковки» первого тиража первого тома «ЖБЧ» выловлены и исправлены, типография получила заново экспонированные пленки нескольких страниц, чтобы вставить их в так называемый «монтаж» для второго тиража, но отвечающие за это дело люди не поменяли все старые пленки на новые, и во втором тираже опять остались неисправленные «буковки». И что тут можно сделать? Понятное дело, типографских верстальщиков можно расстрелять. Но если начинать расстреливать верстальщиков, раньше или позже родится идея расстрела наборщиков, корректоров, сканерщиков и так далее, пока не доберемся до самого автора текста, что мне уже не сильно нравилось, посему, *polens volens*, эту идею я отбросил.

Капризы типографии обуславливают и качество репродукций, помещаемых в «ЖБЧ», то есть, качество элемента, которому я придаю решающее значение. Компьютерная доводка цветов отсканированных изображений занимает у нас очень много времени, поскольку я стремлюсь к тому, чтобы репродукции были наилучшими из существующих. Что и удалось в отношении более 50% репродукций в первом тираже первого тома «ЖБЧ» (благодаря чему он по праву завоевал прозвище «*роллс-ройса польской книги*»), но уже во втором тираже этого тома – хотя его печатали с тех же пленок, в той же типографии и на том же оборудовании – начали твориться «чудеса»: часть репродукций (например «**Портрет четы Арнольфини**» Яна ван Эйка или «**Мистическое обручение св. Франциска**» Сассетты) там напечатали еще лучше, но большая часть тиража получила чуть больше желтизны, а в некоторых репродукциях (например, «**Св. Иоанн Креститель**» ван дер Вейдена или «**Пьета**» Туры) баланс желтого был явно избыточным. Некачественно был отпечатан и первый тираж второго тома «ЖБЧ». Краски большинства репродукций в нем «сели», им не хватает насыщенности, «глубины», что особенно заметно при воспроизведении таких шедевров как «**Сикстинская Мадонна**» Рафаэля. И это стало для меня серьезным

¹ 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.

огорчением. Там же были слишком осветлены серые «обводки» вклеенных страниц и выделенных иллюстраций. К сожалению, редакционный коллектив и издатель зависят от капризов типографии, которая, помимо вещей просто замечательных, делает и определенные ошибки (хотя бы, неверно экспонирует печатные формы или неточно выставляет цвета на печатной машине), что уничтожает какую-то часть усилий большой группы людей, готовящих иконографическую часть «ЖБЧ».

Возникает вопрос: а стоит ли так напрягаться (на этапе «доводки» цветов) и так негодовать (на этапе оценки готового типографского продукта) по поводу искаженной цветопередачи, когда нам известно, что в плане колористики лгут все... оригиналы картин! Точно такого же мнения – что все произведения великих мастеров, наполняющие галереи и музеи, это «ряженые» – придерживается большинство нынешних экспертов, а особенно жесткие замечания на эту тему прозвучали из уст Джона Брейли, шефа отдела реставрации живописи нью-йоркского Музея Метрополитен. В том, что картина Рембрандта сейчас выглядит иначе, чем через пару дней после ее завершения виновата химия. Старинные субстанции, которые применялись для написания картин, в течение столетий меняли свои цвета вследствие химических реакций. Традиционный кармин был бледнеющим пигментом, синие эмали Веронезе (перемолотое в порошок стекло, окрашенное кобальтом в синий цвет) – серели, лазуритовая (ляпис-лазурь) синяя краска – чернела или зеленела, белая краска – интенсивно желтела, багрянец – выцветал и становился оранжевым и т.д. и т.п. Иногда это происходило не по причине изменения окрашивающей субстанции (пигмента), а перемен, происходивших внутри связующего (масла). В XVII веке некоторые голландские живописцы знали, что их зелень когда-нибудь станет коричневой, поскольку содержит медь, в связи с чем они начали искать лекарство против этого явления, смешивая синьку с куркумой – вот почему так часто мы видим теперь на голландских картинах синие листья. Применяемые в настоящее время синтетические лаки тоже искажают хроматику живописного материала. Старинная живопись – это в принципе, цветные минеральные компоненты (глины), связанные жирной субстанцией, а химическое моющее вещество представляет для них опасность – смывание старых (придающих желтизну) лаков редко обходилось без потерь, то есть, без того, чтобы «нечаянно» не смыть и пигменты (у Моны Лизы еще до XIX века имелись брови, которых ее лишили смывающие лак растворители).

Джон Брейли, по словам которого *«каждый художник проигрывает времени, и ничего тут сделать невозможно»*, является гением реставрации, тем не менее, он саркастически (самокритично) утверждает, что всякая реставрация наносит реставрируемому произведению какой-нибудь вред, и что идеальная реставрация просто невозможна (*«Исключений не бывает. Реставраторство – это профессия, в которой достигнутый результат человека всегда угнетает»*). Тем временем музеи, галереи, музейные хранители, меценаты, коллекционеры и маршаны уже давно, с истинным безумием реставрируют величайшие шедевры, ибо желают, чтобы те *«производили наилучшее впечатление»*, были *«как новенькие»*, лучше выставлялись или продавались оплачивающей зрелище публике. Перекупки, сдача в аренду, аукционы и выставки – любая оказия становится поводом для подчистки, ретуширования, подклеивания, подрисовывания изображений, но все это неотвратимо изменяет цветовую палитру. Но давайте скажем откровенно: даже если бы сейчас воскрес Рафаэль, чтобы лично вернуть оригинальную красочную палитру своей картине, он не смог бы сделать этого из-за отсутствия красок, ибо оригинальных красок уже не существует. Не существует ляпис-лазури, придававшей легендарную синеву плащам ренессансных Мадонн, которая привозилась из афганских месторождений, полностью исчерпанных в XIX веке (сейчас ее заменяют южноамериканскими лазуритами и определенным французским эрзацем, но это уже совсем не то). Когда-то смесь подлинного ультрамарина с белой краской давала феерическую синеву, в то время как смесь нынешнего ультрамарина с белой краской дает всего лишь грязную серость. Или красный цвет: найдите-ка сегодня тот красный цвет, который получали из марены вплоть до XIX века (сейчас его заменили синтетические красители). Откуда сегодня взять те темпера итальянских мастеров, связующие для которых делали из меда, воска и желтка? И т.д. и т.п.



Дерик Багерт
 «Св. Лука рисует Мадонну с Младенцем»
 (~1490, дерево, масло; 113x82
 Вестфальский музей искусства и истории
 культуры,
 Мюнстер, Германия)

Тем не менее, прошу вас не отчаиваться. Два представленных выше абзаца несколько демонизируют проблему (Брейли тоже преувеличивает), моя же обязанность заключается в том, чтобы дать репродукции, которые бы возможно более верно отражают красоту оригиналов, висящих в галереях и музеях. Зато в мои обязанности не входит тиражирование различных академических установок, касающихся живописи (я исключаю те из них, которые считаю вздорными), даже если речь идет об именах и фамилиях авторов. В третьем томе «ЖБЧ» пуристов-энциклопедистов может возмутить Джорджио Джорджоне (то есть, прозвище, использованное в качестве фамилии вместе с именем венецианского гения). Они не правы, греша отсутствием логики и последовательности (что я пояснил уже в предисловии ко второму тому «ЖБЧ», так что теперь повторяться не стану, а только спрошу: почему представленный в этом же томе Бронзино может носить взятую от прозвища фамилию вместе с именем, а Джорджоне такой привилегии недостойн?).

Теперь я перейду к проблеме критики. Когда стремительный «роллс-ройс» «ЖБЧ» получил несколько восторженных рецензий в некресной и нерозовой прессе (первая рецензия, очень объемная, появилась в "**Tygodniku Solidarność**" (Еженедельник «Солидарность»), красная и розовая пресса перешли в контрнаступление, заплевывая «ЖБЧ» политической и феминистической слюной, вместо того, чтобы выступать по сути. Сигнал дала безотказная "**Gazeta Wyborcza**"² пером некоей пани, по мнению которой Лысяк в искусстве не разбирается, потому что он расист, анти-феминист, анти-левак и вообще хам, что он мерзкий враг всех левых, политкорректности и постмодернизма. В качестве коронного доказательства невежества Лысяка в вопросах живописи «рецензентка» выдвинула тезис, что автор «ЖБЧ» «предпочитает округлое угловатому, а выпуклое – плоскому» (sic!). Святая истина, что я предпочитаю выпуклое в иных местах, а в живописи

² **Gazeta Wyborcza** (Газета избирателя) — современная ежедневная польская политическая газета. Одно из самых популярных периодических польских изданий. Издаётся с 1989 г., начала выходить для информационной поддержки независимой федерации профсоюзов «Солидарность» в предвыборной кампании; иногда рассматривается как таблоид.



Ян Минзе Моленар
«В мастерской
художника»
(1630/40, холст, масло;
91x127
Берлинская картинная
галерея, Германия)

люблю всяческих Пикассо с Шагалами. Точно так же я обожаю и Средневековье, о чем неоднократно упоминал, но «рецензентка» уже припечатала мне враждебность к средневековой культуре. Весь текст этой дамы состоит из аналогичных идиотизмов и мычания «выпуклое – плоское». Публицист правого **"Najwyższego Czasu!"**³, Яцек Скочковский прокомментировал «рецензию» **"GW"** остроумным абзацем:

*«Доминирующим признаком этой, назовем ее так, рецензии является определенный мировоззренческий тон и настроение, характерные для постмодернистов, для которых братан, малюющий на стенке граффити, равен Леонардо. То, что Лысяк осмеливается оценивать и напоминать нам про определенные каноны, автоматически доводит их до белого каления (...). Помещенный в газете текст топчет Лысяка и его книгу столь типичным для **"GW"** методом: с помощью вырванных из контекста цитат и явных переиначиваний».*

Не прошло и полутора месяцев после атаки **"Gazety Wyborczej"**, как по «ЖБЧ» нанесла удар её духовная сестра – красная **"Polityka"**⁴.

Здесь уже «рецензент» не обращался к каким-либо, даже идиотским, псевдосущественным аргументам в отношении плоскости и выпуклости («*Даже и не знаю, разбирается ли Вальдемар Лысяк в живописи*»), но с ходу мотивирует низкий уровень «ЖБЧ» расизмом и анти-левой политической ориентацией автора. Именно таким образом.

Изумленная подобной методикой художественной критики редакция правого еженедельника **"Nowe Państwo"**⁵ обратилось за оценкой «ЖБЧ» к экспертам, сотрудникам светских и церковных художественных учебных заведений, следующим образом мотивируя свою инициативу:

«Живопись белого человека» Вальдемара Лысяка стала событием издательского рынка в 1997 году. И не только в редакторском плане, но и с точки зрения своего существенного содержания. Эта брызжащая сочными красками, написанная живым языком, с одной стороны – глубоко личная, а с другой – основанная на обширных знаниях,

³ **Najwyższy Czas! (Самое время!)** – общественно-политический консервативно-либеральный еженедельный журнал. Издается с 31 марта 1990 г.

⁴ **Polityka (Политика)** – польский леволиберальный общественно-политический еженедельник; издается в Варшаве с 1957 г. По среднему объему тиража (около 138 тысяч экземпляров), газета является вторым по влиянию печатным СМИ в Польше.

⁵ **Nowe Państwo (Новое общество)** – общественно-политический журнал с консервативной ориентацией, выходящий с 15 марта 1993 года. С декабря 1995 г. – еженедельник. С ним, одно время, в качестве фельетониста и автора рисунков, сотрудничал сын Вальдемара Лысяка, писатель и актер Томаш Лысяк.

история европейской реалистической живописи, была чем-то новым и неожиданным. Мало того, что автор позволил читателям взглянуть на знаменитые картины до сих пор неизвестным им образом, неоднократно разрушая интерпретации авторитетов, но он сделал это так, что впервые книгу, излагающую историю искусства, можно читать, зажав дыхание. До сих пор на свет появились два тома из восьми, побив все рекорды по количеству проданных экземпляров. Издание «ЖБЧ» отразилось громким эхо на страницах правой прессы, но остальные средства массовой информации...»

Что сделали остальные средства массовой информации (красные и розовые) нам уже известно – либо замолчали «ЖБЧ», либо наехали на нее, применяя практически лишь политическую аргументацию (практически, поскольку мычание типа «плоское – выпуклое» только формально изображало аргументацию). Но тем самым был достигнут весьма важный эффект – эффект утешения среды. Молодые историки и студенты, изучающие историю искусств (вторые – массово) бьют мне «браво» посредством писем, но историк искусств, который публично похвалит «ЖБЧ» (причем, в правом еженедельнике!), совершит карьерное самоубийство, поскольку его среда находится под подавляющим террором розово-красных. Редакция "Nowego Państwa" получила всего четыре ответа, из которых только один – весьма симпатичное высказывание ректора краковской Академии изобразительных искусств, профессора Станислава Родзиньского (кстати, не историка искусств, а художника) – не был враждебным в отношении Лысяка.

Три других, негативных отзывов на «ЖБЧ» обладали одним общим признаком: отсутствием осмысленных, по сути дела, претензий. Сотрудница Института истории искусств Варшавского университета заявила, что «ЖБЧ» – «книга очень плохая», поскольку содержит «ошибки по сути», но не указала ни единой, ссылаясь на недостаток времени (sic!). Ксёндз, сотрудник кафедры Истории искусств Академии католической теологии, в беседе с журналисткой "Nowego Państwa", тоже что-то упомянул о наличии «ошибок», но когда его попросили указать на них, постарался избежать этого («для меня они не столь важны», «мне не хотелось бы уделять им излишнего внимания»), когда же собеседница его «прижала», он сформулировал парочку обвинений, настолько ложных, настолько же и комичных (являющихся признаком некомпетентности), что, отвечая на них я без труда показал всю их вздорность, и закончил данный пассаж утверждением: «*Меня смущает сама необходимость ответа на столь глупые придирки, совершенно безосновательно изображающие научную критику*». И, наконец, сотрудник кафедры Истории искусств Вроцлавского университета состряпал для "NP" эпистола, в которой, помимо десятка самых банальных «извращений» (например, приписывания мне не моих заявлений и даже не моих формулировок, надуманных проблем, связанных с источниками, приписывания мне тезисов, которых в «ЖБЧ» попросту нет, с помощью компиляций обрывков цитат, разделенных в книге расстоянием в 170 страниц печатного текста и касающихся совершенно разных проблем), отмечались, прежде всего, вопиющие антикатолические, чуть ли не порнографические святотатства и отступления, а все в целом венчал взрыв ненависти по отношению к антикоммунистам, с особыми отступлениями по поводу Вальдемара Лысяка, Антония Мачеревича, Яна Ольшевского и Ярослава Качиньского⁶.

Утверждение, будто бы в «ЖБЧ» нет или же не может быть существенных ошибок, было бы проявлением глупой гордыни. Я и не думаю утверждать что-либо подобное. Дж. Коллинс: «*Покажите мне людей, которые не совершили ошибок и я вам покажу тех, кто*

⁶ **Антоний Мачеревич** (род. 1948) – польский политик, историк, публицист, академический преподаватель, министр внутренних дел в 1991-1992 гг., зам. министра национальной обороны в правительстве Ярослава Качиньского, бывший начальник Службы военной контрразведки, депутат Сейма. **Ян Ольшевский** (род. 1930) – польский политик, адвокат и публицист. Деятель демократической оппозиции и защитник на политических процессах в ПНР, депутат Сейма, премьер Польши в 1991-1992 гг., член Государственного трибунала, советник Леха Качиньского по политическим вопросам. **Ярослав Качиньский** (род. 1949), правый польский политик; основатель и председатель партии «Право и Справедливость»; в 2006-2007 гг. — премьер-министр Польши. Брат-близнец погибшего в 2010 г. в авиакатастрофе под Смоленском польского президента Леха Качиньского.



Михаэль Свертс
«Мастерская
художника»
(~1650, холст, масло;
71x74
Рейксмузеум,
Амстердам, Голландия)

немногого достиг»; Э. Фелпс: «Тот, кто не совершает ошибок, не совершает вообще ничего»; Сократ: «Ошибка – это привилегия мудрецов; одни лишь глупцы никогда не ошибаются». Рыночный успех «ЖБЧ» будет множить искателей ошибок автора, их станут разыскивать целые сообщества моих врагов (и не только политических), но, пожалуйста, пусть этот процесс обязательно будет тщательным, а такие поиски – основаны не только на компетентности, эрудиции и т.д., но и на внимательном ознакомлении с текстом, поскольку его беглое просматривание может поставить критиков в смешное положение (например, меня обвинили, вопреки фактическому положению вещей, что, анализируя «Снятие с креста» ван дер Вейдена, я не сослался на Оттона Г. фон Симсона; или же, что, когда я пишу о Средневековье, то не ссылаюсь на авторов, которые положительно оценивают данную эпоху, и тому подобное).

Так вот, поскольку проводившиеся ранее поиски ошибок в «ЖБЧ» носили характер вошедшего в поговорку «поиска дырки в готовом костюме», могу подарить искателям «шпаргалку»: мой старший сын, Томаш, заметил, что в «Снятии с креста» Фра Анжелико мужчина, словно циркуль раздвигающий гвозди из ран Христовых, раздвигает три (а не два) гвоздя. Третий едва заметен (очень темный тон на фоне темной одежды), но он и вправду существует, что, правда, ни на йоту не меняет моего «циркульного» тезиса, поскольку трехлучевые (с тремя ножками) угловые циркули, служившие для переноса углов или определения трех точек одновременно, были популярны в XV веке. А теперь серьезно: я сам вижу в уже изданных томах «ЖБЧ» вещи, которые меня беспокоят или бесят. Я говорю уже не о «буквках» и фактических либо интерпретационных ошибках, а о провалах, vulgo: о недостающих элементах, о вещах, которые должны были здесь быть, но не оказались. Exemplum: я мог бы, комментируя авиньонскую «Пьету» Квартона, хотя бы мимоходом упомянуть о резных французских «Пиетах» того времени и хотя бы бегло рассказать о выражаемой ими идеологии культа Девы Марии (сложенные в молитве ладони, символизирующие мистическую жертву телом Сына). Недостатки такого типа, среди прочего, вызваны и жестким редактированием текста, чтобы «ЖБЧ» не разрослась до нескольких десятков томов (по той же причине я вынужден пропускать многих

замечательных художников – критерий их отбора я оговорю в предисловии к какому-нибудь из последующих томов).

Отличительной чертой всей предыдущей критики (псевдокритики) «ЖБЧ», помимо политических аспектов, было передергивание цитат. Это метод, древний как сама письменность, с богатейшими нюансами (фальшивой цитатой может стать даже подлинная цитата, но так коварно вырванная из контекста, что она высмеивает автора или переворачивает вверх ногами весь смысл его высказывания), а защищаться от этого крайне тяжело, поскольку необходимо приводить обширные фрагменты оригинального текста. С помощью подобной методики дурака можно сделать из любого – из Шекспира, Наполеона или из любого евангелиста. Столь же хлопотной для меня является и обычная ложь критикующих – например, утверждение, будто бы в «ЖБЧ» имеется нечто, чего в ней нет, или же наоборот. Если такой тип войны с «ЖБЧ», определенный явной злой волей или вредным злопыхательством (хотя, иногда, еще и небрежным прочтением) будет в средствах массовой информации продолжаться, я просто перестану тратить время на разъяснение подобных «искажений». На отзывы по исследованию "Nowego Państwa" я ответил письменно (причем, весьма развернуто) только лишь потому, что среди лживых измышлений, оскорблений (в том числе и непристойных, как во вроцлавском ответе) и демонстрации некомпетентности атаковавшей «ЖБЧ» троицы я обнаружил замечания, которые действительно стоят внимания и тщательного рассмотрения.

Упомянутый ксёндз из АКТ упрекнул меня в бедности языка изложения, назвав его «ужасным, провокационным, наполненным дурным вкусом». Он имеет право на подобное мнение. Точно так же, как на совершенно противоположное суждение имеет право студент факультета Истории искусств из Люблина, тоже священник, Гжегож Вонсовский, который, комментируя первый том «ЖБЧ», написал: *«Во-первых, благодарю за язык. Язык крови и пота (...). Возможно, это профессиональный изъян с моей стороны, что на холстах и досках, покрытых потом мастеров, я высматриваю мистические переживания. К счастью, пот этот цветной и стойкий. По этой причине кое-что все таки удастся увидеть. Во всяком случае, за язык, достойный переживаний, которые несут эти шедевры – благодарю».*

«Язык провокационный», – заявил критик из АКТ и добавил: *«Если основной целью этой книги должна была стать провокация, то ей это удалось».* Действительно удалось, к бешенству моих врагов, и действительно таковым и было намерение, имея в виду тот тип провоцирования, который замечательно расшифровала Анна Поппек, рецензируя «ЖБЧ» на страницах "Tygodniku Solidarność":

«Каждый из нас, сознательно или подсознательно, желает, чтобы его спровоцировали к размышлению. Вальдемар Лысяк и является именно таким гениальным провокатором (...). Магии сатанинского Вальдемара поддаются даже те, кто в последнее время пытается – за политические взгляды и острый язык – устроить ему, так сказать, темную (...). Это писатель, обладающий огромными знаниями и мастерским талантом играть словом».

«Играть словом» – какая удачная формулировка! Разве писатель занимается чем-то другим? Вы скажете: здесь речь идет об информации во всех ее аспектах, о развлечении, об уже упомянутой здесь интеллектуальной провокации и т.д. Согласен, только сила всего этого обуславливается силой примененных слов. Отчизной, домом, ложем писателя являются слова, которыми писатель работает, как архитектор камнями. Те слова, что рождают в мозгу канву повествования, и которые затем вооруженная пером рука и переносит на бумагу. Уста при этом молчат. Писательство является культурой тишины.

По мнению некоторых, это культура анахроничная, уже умирающая, а само рассуждение об искусстве является проступком или вообще преступной деятельностью. Подобный тезис провозглашал искавший оригинальность *par force* Гомбрович⁷, а еще рань-

⁷ Витольд Гомбрович (1904-1969), польский писатель. Большинство его произведений гротескны и высмеивают стереотипы польского традиционного историко-национального сознания.



Жак Сабле «Художник и его родители в мастерской»

(1781, холст, масло; 70x90

Музей изящных искусств кантона Во, Лозанна, Швейцария)

ше – Валери⁸ и другие. Нет ничего более обманчивого. Прав директор Музея Метрополитен, Филипп де Монтебелло, который буквально недавно (1997) заявил в интервью газете **"La Stampa"**: *«Общество настроено на восприятие слов. Люди не умеют смотреть – картину они понимают лишь тогда, когда она подробно описана, разъяснена при помощи слова»*. Тем временем, многие сомневаются в ценности слова в эпоху видеоклипов, как, к примеру, кинорежиссер Кшиштоф Занусси, по мнению которого *«письменное слово девальвировало, перестало быть носителем культуры, будущее принадлежит изображению»* (я цитирую сообщение Кристины Чубы, которая выслушала доклад Занусси в Католическом информационном агентстве). Тем не менее, слово пережило (без малейшего ущерба) массу подобного рода приговоров, выносимых уже несколько десятков лет, так что не будем спешить готовить для слова гроб. Изображение важно – поэтому **«ЖБЧ»** это равноправное супружество слова и изображения, сам я проливаю литры пота, следя за компьютерным «вылизыванием» красок «сканов» репродукций – но слово при этом бессмертно. Слово!

Так что я постоянно ишу для Вас слова. Процесс этот бывает маелой, но бывает и забавой, в нем имеется аспект самотерзания, но и аспект жонглирования, конечным же эффектом всего этого становится некая индивидуальная культура языка, свойственная только лишь мне, мой собственный, оригинальный стиль, который одних станет восхищать, вторых – отталкивать, третьих – трогать и раздражать одновременно, взять хотя бы замечательного публициста Анджея Гельберга, который, рекламируя **«ЖБЧ»**, отметил *«прежде всего замечательное писательское мастерство Лысяка»*, добавив, что оно *«время от времени, по причине свойственного автору темперамента и неожиданных ассоциаций – раздражает»*. Но, указывая на «соль», заявил, что именно такой стиль изложения *«превращает книгу в увлекательное чтение»*.

Примененный мною в **«ЖБЧ»** стиль изложения не является чем-то новым для Лысяка. Это означает, что он не был изобретен специально для **«ЖБЧ»**. Подобный стиль я применял уже давно. А вот способ преподнесения читателю истории искусства, который де-

⁸ **Поль Валери** (наст. имя — Амбруаз Поль Туссен Жюль Валери (1871-1945), французский поэт, эссеист, философ. Поль Валери известен не только своими стихами и прозой, но и как автор многочисленных эссе и афоризмов, посвященных искусству, истории, литературе, музыке.



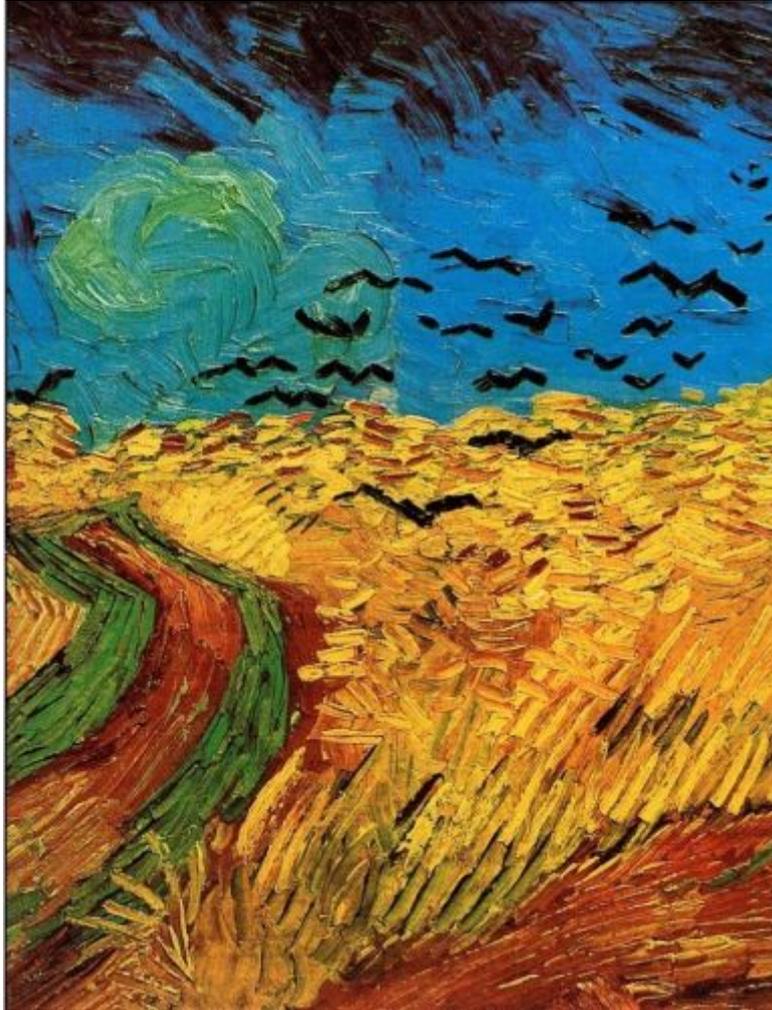
Анри Фантен-Латур «Ателье в Батиньоле»

(1870, холст, масло; 204x274

Музей д'Орсе, Париж, Франция)

монстрируется в «ЖБЧ», может претендовать на звание изобретения. Именно этого касался второй главный упрек, который стал результатом опроса "Nowego Państwa" – меня обвинили в применении неортодоксальной историографической техники, заключающейся в несоблюдении академических правил исследования искусства («Тем временем, у Лысяка мы постоянно встречаем экскурсии, выходящие за рамки искусства»). Как мне кажется, упрек этот является ключевым для всей формальной стороны «ЖБЧ», то есть, того способа, с помощью которого я представляю историю искусства, в связи с чем ему следует посвятить немного места и времени, чтобы, наконец, все стало ясным.

В опросе "Nowego Państwa" выделялся, о чем я уже упоминал, голос Станислава Родзиньского, который один-единственный не топтал «ЖБЧ». Рецензия профессора содержала одну замечательную фразу, которую стоит цитировать снова и снова, поскольку она несет в себе глубокое содержание и сама, без каких-либо комментариев, всю проблему поясняет. Фраза эта звучит следующим образом: «Если бы я был историком искусства, я бы смотрел на него совершенно иначе, «по-сектантски». Так вот, я являюсь историком искусства, бывшим многолетним сотрудником и преподавателем Института истории искусств и архитектуры Варшавской Политехники, доктором (мне милостиво не присвоили звания профессора, а поскольку сейчас титулы присваивают те же самые красные и розовые соколы, шансов на профессорство у меня нет до самой смерти), но я не являюсь академическим «сектантом», и ни на мгновение не желал сделать из «ЖБЧ» научную монодисциплинарную монографию. Ведь я к тому же еще и писатель, поэтому мне хотелось, чтобы «ЖБЧ» стала полифоничным, междисциплинарным произведением, с преднамеренными отступлениями в области поэзии, литературы, философии, социологии, мифологии, религии, быта, etc., etc. Это совершенно новая, не имеющая прямого прецедента модель рассказа об искусстве и комментирования искусства. Я прекрасно понимаю, что подобная модель вызывает бешенство академических догматиков, надрессированных на «единственно верный», академический, закостенелый способ представления (бешенство даже удвоенное, по причине восторженного приема «ЖБЧ» читателями), но поверьте, если бы мне пришлось писать «ЖБЧ» в соответствии с вашим, «доцентским» способом подачи



Винсент ван Гог
«Вороны над пшеничным полем»,
 фрагмент
 (1890, холст, масло
 Музей Ван Гога,
 Амстердам, Голландия)

материала, с шорами академических регламентаций на глазах, зачем бы мне было вообще трудиться? Ведь вы делаете это в течение десятков лет, какой же смысл переделывать ту же самую работу и тем же самым способом? Мне хотелось донести до людей великое искусство совершенно иным образом. И я его донес. Именно за это вы и желаете меня распять.

Этот мой новый способ изложения не означает отхода от научной тщательности – моя скрупулезность в этом плане нисколько не ослабла. Тем не менее, для того, чтобы сделать рассказ более легким, я сознательно отказался от научного аппарата (библиографических ссылок),

потому что огромное их количество обязательно вызвало бы неприязнь читателей, единственным же поклоном в сторону требований по указанию источника я сделал даты публикаций, вставляемые после упомянутых чужих открытий, прилагаемых тезисов и цитат – любой историк, имея фамилию автора цитаты и дату появления цитируемого текста, без особого труда идентифицирует публикацию, из которой данная цитата была взята, а обычным читателям подобного рода информация не так уже и важна.

Читателям нужна магия слова, которая лишь увеличивает удовольствие от рассматривания картин, поскольку, как верно заметил Лодовико Дольче: *«Главная цель живописи – доставлять удовольствие»* (1557). Или же утешение в горестях дня насущного, как считал Фридрих Шиллер (в 1827 году он написал в одном из стихотворений: *«Искусством смягчаются нам суровые тяготы жизни»*).

Не беспокойтесь, мои дорогие – хотя исполненные гадкими намерениями вороны и кружат над «ЖБЧ», моя машина мчит дальше. Знаете ли, «роллс-ройс» – это такая штука, которую трудно остановить.



Л

ГЛАВА

24

ГЛАВА

**Первый
пейзажист**
(или Эмансипация
пейзажа)

Иоахим Патинир

1475/85 – 1524

А

В 1962 году Олдос Хаксли¹ удивлялся: «Почему у европейских художников послепантической эпохи столько времени заняло открытие того, что природа мила, наполнена внутренним смыслом и ее можно изображать бесконечным количеством способов?».

Милые пейзажи появлялись в первой половине XV века у фламандцев (Робер Кампен, Ян ван Эйк и другие), а впоследствии и у итальянцев – в качестве фонов. Исключительно в качестве фонов. Они были второплановым, декоративным элементом, дополняющим портрет или религиозную сцену, но именно так делали первые шаги к реставрации эллинистического пантеизма. А во второй половине того же столетия родился уже чистый пейзаж, без человеческого (анекдотического²) стаффажа, но только лишь в технике акварели (Альбрехт Дюрер) и рисунка (Леонардо да Винчи), т.е. – графический. Большой живописи нужно было еще подождать, чтобы мастера открыли пейзаж в качестве самостоятельного элемента, или, точнее: чтобы они признали пейзаж достойным стать центральной темой картины. Человека, который наткнулся на эту идею, Иоахима Патинира (Патиньера, Патеньера) сегодня почитают как «отца пейзажной живописи»³.

Духовным отцом пейзажной живописи был некто совершенно иной – святой Франциск из Ассизи. Этот человек, который призывал горы, реки, леса, поля и виноградники возлюбить Господа, а зверей – называл своими братьями и сестрами, и о котором говорилось, что «птицы лесные слушают его проповеди» – отпустил грех природе, снял с нее проклятие, соединил ее с человечеством и с тех пор она могла быть фоном для божественного, для святых и для всяческого художественного стаффажа, то есть – для человеческих фигурок. До этого золотой фон исключал земное из живописной сцены. Теперь же пейзаж был оправдан, его мило приветствовали. Но должно было пройти какое-то время, прежде чем пейзаж был эмансипирован стараниями Патинира и последующих пейзажистов.

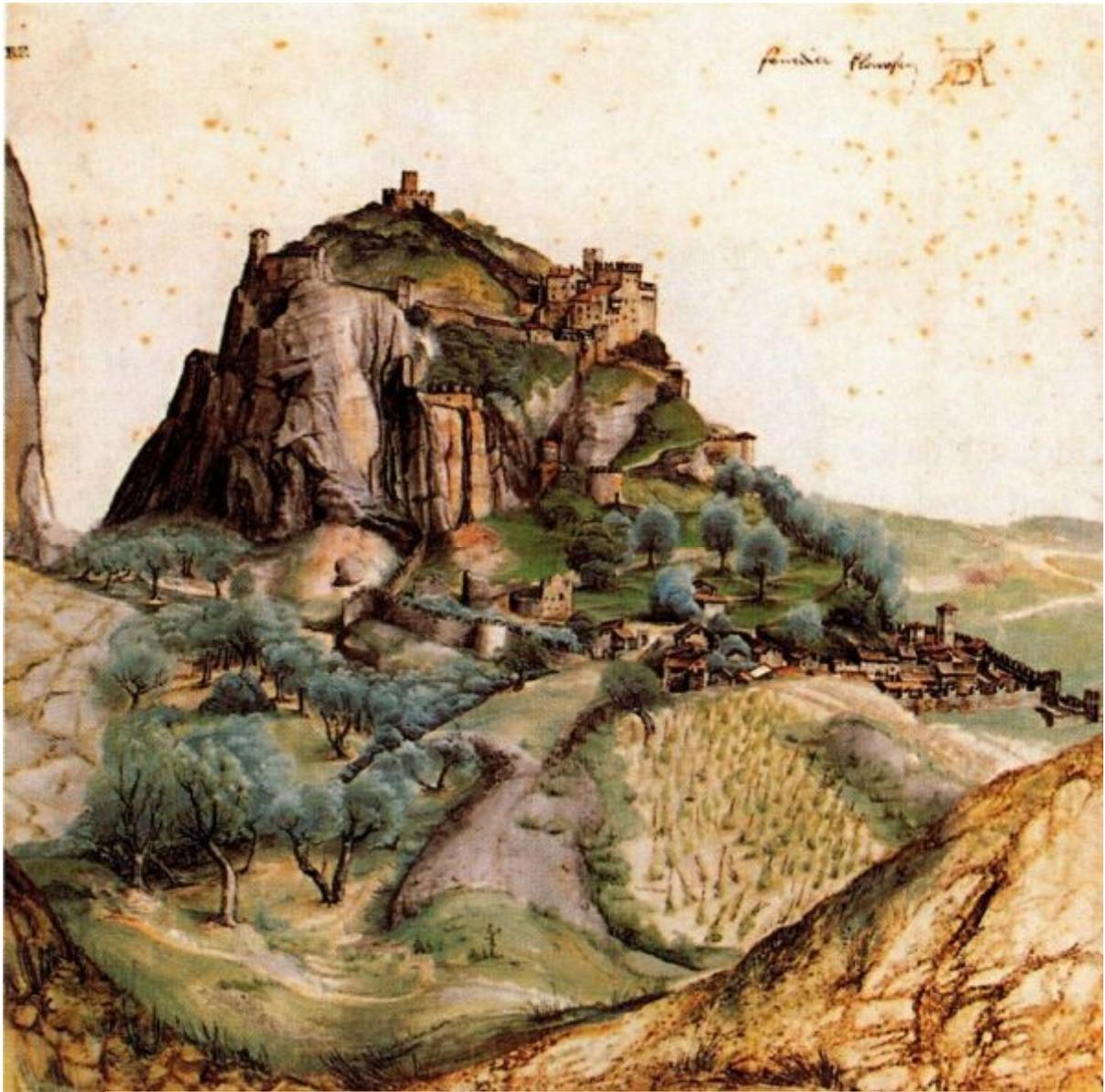


Леонардо да Винчи
«Тосканский пейзаж с
замком Монтелупо»
(1473, бумага, перо;
19,5x28,5
Галерея Уффици,
Флоренция, Италия)

¹ Олдос Хаксли (1894-1963), британский писатель.

² Здесь слово «анекдот» использовано в качестве синонима понятию «замечательное, чем-то выдающееся событие, о котором стоит рассказать (показать)».

³ Единственная в Польше работа по истории пейзажной живописи – книга, называющаяся «Из истории пейзажной живописи», изданная как «Работа Института искусств Польской Академии наук» (Варшава, 1965). Автор, Александр Войцеховский, начинает её с ван Эйка и Патиниру не уделяет ни единого слова, совершенно не замечая его, что является компрометацией. В том числе и Польской Академии наук – примечание автора.



Альбрехт Дюрер «Вид Val d'Arco»
 (~1495, бумага, акварель и гуашь; 22,3x22,2
 Лувр, Париж, Франция)

В XVI веке к Патиниру относились не столько, как к пейзажисту (хотя Дюрер своим пронзительным взором видел Патинира пейзажистом), сколько как к выдающемуся мастеру кисти. Художественный консультант короля Испании Филиппа II, Фелипе де Гевара, ставил Патинира (1562) в ряду нидерландских гигантов, приравнивая его к ван Эйку и ван дер Вейдену. Дюрер, который писал с Патинира портрет, которого одаривал собственными произведениями, и к которому приезжал в гости (в частности, он гулял на второй свадьбе Патинира в 1521 году), сказал коротко: «*Мастер Иоахим, замечательный живописец пейзажей*» ("*gut landschafftmahler*").

Был ли Патинир еще и достойным человеком? Спрашиваю я не без причины, поскольку Карел ван Мандер (кроме прочего, историк и теоретик искусств) в своей знаменитой работе "**Het Schilder-Boek**"⁴ (1604) представил Патинира как грубияна и пьянчугу, доказательством же этого у Мандера является история, будто бы постоянно пьяный Патинир очень плохо относился к своему ученику, Франсу Мостаэру. Только Франс Мостаэр родился после смерти Иоахима Патинира и был учеником Генриха Патинира (предполагаемого сына Иоахима), так что, похоже, ван Мандер путает двух Патиниров, великого и малозначительного.

⁴ «Книга о художниках» (голл.)



Джотто ди Бондоне
«Св. Франциск
проповедует птицам»,
фрагмент
(~1296, фреска
Базилика Сан-Франческо,
Ассизи, Италия)

А если бы Иоахим и был канальей – повлияло бы это хоть как-то на нашу оценку его творческих достижений? Совершенно нет, ведь уровень произведения и мораль творца – то есть, эстетика и этика – не имеют друг с другом ничего общего. Эта истина является истиной банальной, трюизмом, но мне кажется, что ее время от времени следует повторять, в особенности – наивным идеалистам, которых столь расстраивает пакостность гения. Оскар Уайльд убеждал в том, что *«Искусство находится вне границы морали»*, совершенно верно делая заключение, что *«внутренние добродетели еще не являются основой для творчества, хотя для художников второразрядных они могут стать превосходным основанием»*. Возьмем, к примеру, Казимира Малевича, супрематиста, верховного жреца искусства XX века, *«гения»*, перед которым падают на колени орды почитателей. Честное слово, очень трудно быть более отвратительным лицемером да и вообще, большей сволочью, чем он. Свою болезненную жену, Соню, он без жалости гонял на самые тяжелые физические работы, относясь к ней, словно к вьючному животному, перед родственником же откровенничал: *«Я не помогаю Соне потому, что занимаюсь искусством. И тебе советую делать то же самое, если желаешь быть художником. Я выдумал себе болезнь печени, а ты выбери себе почки или селезенку, и как только дело дойдет до того, что нужно таскать воду или еще какие тяжести, отговаривайся тем, что ты болен. Таким вот образом я справляюсь с женой уже пару лет»*. Безжалостно эксплуатируемая женщина вскоре подхватила туберкулез в тяжелой форме. Когда собиравшиеся по вечерам в квартире Малевича футуристы-абстракционисты не только вопили и жрали водку, но еще и дымили до упаду (а густой дым был вреден Соне), она кашляла еще сильнее, и тогда Малевич бежал к ней в комнатку и орал: *«Перестань кашлять, а то из-за тебя ничего не слышно, псыкрев! Перестань, а не то я тебя из дому выгоню!»* Вскоре смерть выгнала ее из дома, а Малевича никто не собирается изгонять из энциклопедий и учебников, потому что туда его привела



Гертген тот Синт Янс
«Св. Иоанн Креститель в пустыне»
 (1490/95, дерево, масло; 42x28
 Берлинская картинная галерея,
 Германия)

его эстетика, никак не следующая из его этики. Потому вопрос о моральности Патинира особого смысла не имеет.

Гораздо более важен другой вопрос: действительно ли, благодаря Патиниру, пейзаж выделился в качестве самостоятельного вида живописи? Да. Правда, под конец XV века голландец Гертген тот Синт Янс весьма искусно выстраивал пейзажные фоны своих картин (фоны очень подробные, в традиционном стиле), но от его работ было еще довольно далеко до признания автономной ценности пейзажа. Босхологи (например, Дж. Комбе) утверждают, будто бы Босх создал «прототип самостоятельного пейзажа» в его «воображаемо-вегетативной» разновидности, но у Босха пейзаж всегда являлся периферией – он всегда был заглушен драматургией фигурного стаффажа. У Патинира все с

точностью до наоборот.

Патинир первым понял, что милые пейзажики на фонах религиозных картин и портретов могут стать главной темой произведения. Вот он и начал писать пейзажи, притворявшиеся библейскими или мифологическими сценами, хотя по сути своей не являвшиеся ничем иным, как пейзажами. Это алиби припоминает знаменитый польский анекдот времен, когда Ян Матейко был ректором краковской Академии, и где он завел истинный террор исторической живописи. Студентам было разрешено писать исключительно на исторические темы. В один прекрасный день одного из студентов подловили на том, что он писал – о ужас!!! – пейзаж. Находчивый парень, спасая свою шкуру, начал объяснять, что «это именно та дорога, по которой король Владислав Локетек ехал к...» и т.д. Ven trovato.

Террор, который должен был переломить Патинир, был террором иного рода. Террором рынка. Художник XV века не занимался «искусством ради искусства», он не писал ради собственного удовольствия, для самого себя, нет, он работал на церковных и светских клиентов. Ему заказывали религиозные, мифологические и исторические сцены, и еще портреты; сами по себе пейзажи никого не интересовали. Но у Патинира было сердце пейзажиста – похоже, он был первым в истории пейзажистом по призванию. В связи с чем он просто хотел писать пейзажи. И он их писал, используя анекдотические поводы. «Повод» здесь – самое подходящее слово. Патинир изменил пропорции. У других пейзаж покрывает пять, десять, двадцать пять процентов картины за спинами людей и животных переднего плана, а у Патинира все наоборот – человечки переднего плана маленькие-маленькие, излагающая фабулу сценка покрывает несколько процентов площади холста и является по-



Иоахим Патинир «Харон переплывает Стикс»

(после 1521, дерево, масло; 64x103

Прадо, Мадрид, Испания)

водом для представления пейзажа, который занимает едва ли не всю поверхность. Классическим примером является «**Харон, переплывающий Стикс**». Несколько ангелов, несколько людей, несколько животных, трехголовый пес Цербер, стерегущий преисподнюю, Харон и человеческая душа, перевозимая в ту самую преисподнюю (нарисованную в поистине босховском стиле) – все это малюсенькие фигурки, окруженные громадным, словно Космос, пейзажем. Другой пример, «**Святой Иероним**» из Лондона. Глядящего льва святого мы едва замечаем. Чудовищный пейзаж раздавил две фигурки и гладит публику.

Не всегда повод мог быть столь мелким по размерам, поскольку клиент не всегда на это соглашался. Тогда передний план картины Патинира, в ее нижней части, оккупируют крупные людские фигуры, зато верхняя половина картины экспонирует пейзажную панораму. Сам Патинир эти крупные фигуры не писал, потому что ему не удавалось справиться с человеческой анатомией. Крупный фигуральный стаффаж ему писали Квентин Массейс (Матсис, Массис), Йоос ван Клеве или кто-нибудь из коллег (он же, в качестве ответного жеста, писал пейзажи на картинах собратьев по кисти). Примером может быть «**Искушение святого Антония**»: крупные фигуры на переднем плане (дьявольская ведьма-сводница и три молодки, бесстыдно завлекающие Антека заняться грехом) написаны Массейсом, зато «*космический*» пейзаж сверху – рукой Патинира, так что можно простым уравнением (Патинир минус Массейс равняется пейзаж) вычислить Патинира в качестве чистого пейзажиста. Но это всего лишь шутка; Иоахим никогда не создавал чистого пейзажа (хотя был весьма к этому близок), он всегда включал в него каких-нибудь актеров.

Среди источников вдохновения Патинира на первом месте следует поместить пейзажи (пейзажные фоны) Иеронима Босха; несколько дальше – влияние пейзажей Дирка Баутса и Герарда Давида (сам Патинир, якобы, был учеником Давида). И даже больше – некоторые произведения Патинира проявляют заимствования от иных мастеров. Что вовсе не меняет факта, что в 1515 – 1520 годах Патинир выработал собственную концепцию «*космическо-пантеистического*» пейзажа, которую впоследствии развили Альтдорфер и Питер Брейгель Старший. В чем заключалась эта космичность? В такой панорамной обработке пейзажа, словно бы мастер переделывал огромную карту в трехмерную модель, словно скульптурно обрабатывал ее. Патинир, словно птица, взмывает к облакам, чтобы ох-



Иоахим Патинир «Св. Иероним в скалистом пейзаже»
(1520?, дерево, масло; 36,5x34

Национальная галерея, Лондон, Великобритания)

ватить взглядом громадную площадь Земли – чтобы охватить взглядом целый мир. Его безграничные дали, из которых струится "*l'amour de l'espace*" (любовь к пространству), о которой писал брату Винсент ван Гог, имеют нечто общее с завоеванием континентов, в то время весьма модным, благодаря первым дальним океанским плаваниям. Зрителям того времени они давали суррогат громадьи Земного шара, открываемого в это же самое время Колумбами и описываемого путешественниками или географами; они были словно фотографии, которых так не хватало этим волнующим кровь сообщениям.

С точки зрения историков искусства, пейзаж Патинира – наполненный его характерными приемами (панораму всегда сторожат на флангах «свободно стоящие» скалы, пространственное единство подкрепляют громадные водные зеркала; третий план – это горные массивы; второй план – это всегда "*misa*", ergo, углубление территории, и т.д.) – это промежуточный этап между натуралистической косморамой на фонах Кампена и ван Эйка, пантеистическим изображением пейзажа у Брейгеля и поэтическим, идиллически-онирическим – у Клода Лоррена. Термин «воображаемо-вегетативный пейзаж», который уже применялся к пейзажам Босха, здесь идеально адекватен. Патинир не воспроизводил



Иоахим Патинир и Квентин Массейс «Искушение святого Антония»

(~1520, дерево, масло; 155x173

Прадо, Мадрид, Испания)

природные виды. Он конструировал пейзаж из воображения, объединяя различнейшие географические элементы так, словно создавал музей пейзажа: здесь – скала, там – река, чуть дальше – пропасть, рядом – долина и залив. Все в одном зале. То есть, это искусственные, придуманные, идеальные пейзажи, походящие на сонные видения – пейзажи из воображения. И вместе с тем, вегетативные, поскольку им хватало натуралистических деталей, основой для которых было наблюдение за природой.

«Изобретение» Патинира быстро распространилось по всей северной Европе. В южной – тоже, но не среди живописцев, а среди клиентов. Южноевропейские мастера (итальянцы) все так же занимались анекдотично-фигурной живописью, сторонясь чрезмерного экспонирования пейзажа («Буря» Джорджоне и некоторые более ранние картины Беллини были исключением из правила), зато все большее число североевропейцев специализировалось в пейзаже. К югу от Альп этот вид живописи находил множество покупателей, только итальянские художники, вместо того, чтобы пользоваться спросом, выражались о североевропейском пейзажном искусстве с презрением, называя его *"pittura minore"* (низкая живопись), *"bizzarria"* (чужачество) и *"quadri di stanza"* (комнатные картинки). И действительно, это были картинки или виды для украшения жилых комнат – в итальянских жилищах XVI века висело множество североевропейских ландшафтов. «Они столь радуют взор любителей искусства, что уже нет ни одной сапожной мастерской, где не висели бы немецкие пейзажи, помещенные там по причине их изящества и перспекти-



Иоахим Патинир «Пейзаж с уничтожением Содома и Гоморры»

(~1520, дерево, масло; 22,5x30

Музей Бойманса-ван Бенингена, Роттердам, Голландия)

вы», – писал А.Д. 1547 Джорджо Вазари (письмо к Бенедетто Вархи). Ради порядка – слово «перспектива» здесь означает: панорамная глубина.

Уже несколько раз, давая интервью, я говорил, что у меня имеется лишь одно суеверие – нумерология. Я верю в магические цифры, числа и даты, которыми Провидение, Судьба или же Сатана жонглируют неустанно, с издевкой на лице. Патинир, человек, мечтавший о «чистом пейзаже», о пейзаже, лишенном человеческой фигурки – умер в 1524 году. И в 1524 году Альбрехт Альтдорфер создал первый подобный пейзаж⁵.

⁵ См. Главу 31 – примечание автора.



Иоахим Патинир «Бегство в Египет»

?, дерево, масло; 17x21

Королевский музей изящных искусств, Антверпен, Бельгия

Существуют всего лишь четыре подписанные картины Патинира. Они имеют разную ценность. Жемчужиной среди этой четверки является мой любимый *«патинирчик»*. *«Патинирчик»*, потому что картина маленькая – небольшая досточка. Хотя Патинир писал картины и побольше (взять хотя бы те две из Прадо, которые я вам уже представил), но большая часть произведений мастера Иоахима получила размеры лилипутские. Причиной тому – традиция нидерландской живописи. Станковая живопись Италии выросла из фрески, то есть монументальность была у нее в генах, в то время как нидерландское – из миниатюры, то есть в ее генах – размеры миниатюрные.

В *«Бегстве в Египет»* мы видим большое количество связей с нидерландской традицией (традиционно высоко расположенный горизонт; типичные для фламандцев и голландцев интенсивные краски, положенные по методике, которая дает фактуру эмали; три живописных плана пространственной глубины, etc.), но самое важное здесь то, что картина показывает нам всего Патинира, ergo: Патинира *«космического»* (предшественника нескольких антверпенцев, Эльсхаймера, Лоррена и т.д.). И начнем мы с *«космоса»*:

Неподвижный пейзаж, видимый с птичьего полета и включающий в себя все те элементы, которые образуют земной шар: землю, воду и небо. Имеется там брабантская долина, контрастирующая с горными пиками, скалами и кручами (горы, играющие роль кулис и экранов, для Патинира это дело привычное, являющееся воспоминанием о родных, гористых окрестностях Мозеля, равно как и о популярных в то время описаниях переходов через Альпы и апеннинские склоны). Имеется вода (открытое море, залив и пруд). Имеется флора, дикая и возделанная человеческими руками, лесная, горная и низинная, словом – всяческого вида. Имеются дома, развалины, животные и люди. Присутствует драма, оскорбление, страх и боль, сухопутное путешествие, плавание под парусом и одиночество (белый всадник на фоне отдаленного леса). Наконец, имеется синее небо и облака, предсказывающие Якоба ван Рейсдала и Джона Констебла. Имеется все. Истинный, по тогдашней терминологии, *«образ мира»*, то есть то, что сегодня мы называем *«космическим пейзажем»*.

Пейзажи типа патинировского мы называем еще и, о чем уже шла речь, *«воображаемыми»*. Пейзаж *«Бегства в Египет»* является рожденным в видениях слепком, коллажем различных географических форм, тем не менее, он кажется нам где-то виденным, истинным. Живший в XVII веке теоретик искусств Филиппо Балдинуччи, писал: *«Искусство заключается в том, чтобы все было фиктивным, но казалось настоящим»*. Здесь мы имеем нереальную реальность, *«воображаемую»*, но по-настоящему красивую, и речь здесь идет именно об этом.



Глубина у нас здесь по-патинировски трехплановая. Нидерландская, открытая еще Мастером из Флемале (Робер Кампен) и ван Эйком концепция трех планов, образующих «перспективу» (коричневый, зеленый, синий цвет), эксплуатировалась кистями более слабых художников очень прямолинейно, жестко, образуя просто театральные кулисы, утрачивая мягкость переходов. Правда, подобным образом случалось грешить и неплохим живописцам, примером чему пейзаж одного из моих фаворитов, Йооса де Момпера Младшего, на котором фигурный стаффаж исполнил Ян Брейгель Старший, и который ни в чем не повинен, поскольку коричнево-зелено-синее «трехполье» создал сам Момпер. Вместо пространственного «континуума»⁶ здесь видно грубое "staccato" планов. Тем временем, у Патинира построение глубины «в три слоя», хотя и хорошо заметное, нюансируется гаммой промежуточных тонов, например, серостью коричневых скал переднего плана («Они могли бы быть родом с китайских рисунков тушью», – замечательно заметил швейцарец Петер Майер о подобных горных породах Патинира). Этот передний план обладает довольно теплым колоритом, в котором преобладают сильные зелень, охра и уставные коричневые тона. Второй план – это более светлая гамма охры, зелени и коричневого, но еще розовый с хромовой желчью. Третий план – это белизна, нежный фиолетовый оттенок, но прежде всего – ряд синих тонов. Эта холодная палитра второго, а прежде всего – третьего планов, была типичной для ранних картин Патинира. Впоследствии она обогатилась бархатистой, маньеристической зеленью неба и воды, что мы видели в «Хароне» и в «Искушении святого Антония».

"Painter's weak point" («Слабое место художника») для Патинира – это человеческие фигурки. В «Бегстве в Египет» они присутствуют не только на втором плане, где продолжается Избиение младенцев, но и на переднем, хотя никакой существенной роли не играют. Даже если это Святое семейство, оно представлено настолько незначительным, словно его нет вообще. Главенствует один только пейзаж. С точки зрения историка искусства, главным является только это изобретение – пропорциональное соотношение человека и природы в патинировском искусстве. До сих пор все крутилось вокруг человека. Здесь же все закрутилось наоборот... Природа и человек добились истинного соотношения и значения. Человек оказался на своем месте – маленький, будто муравей.



Йоос де Момпер «Прибрежный пейзаж с горами»
(1600/10, дерево, масло; 46,5x73,3
Частное собрание, Лондон, Великобритания)

⁶ Континуум (от лат. continuum – непрерывное), здесь – «непрерывность», «длительность».

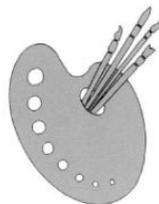


Герберт Рид⁷ (1931): «Если нам обязательно необходимо установить момент рождения современной пейзажной живописи, то для этой цели мы можем выбрать Патинира, в восхитительных, похожих на миниатюры картинах которого содержатся все существенные признаки пейзажа (...) Если мы желаем придать более точное название, тому свойству, которое выделяет пейзажную живопись, нам, скорее всего, придется назвать его «поэтичностью» – хотя, признаюсь откровенно, это свойство определено не слишком точно (...) Но вначале Патинир, а за ним Рубенс, после чего уже совершенно откровенно Пуссен, Клод Лоррен и Коро пытались выразить в пейзажной живописи некое небанальное состояние впечатлительности, для которого «поэтичность» является самым подходящим определением. Я бы даже

сказал, что это избыток поэзии... (...) Пейзажная живопись по сути своей является романтическим искусством».

Рид пропустил великую пред-лорреновскую трицу романтического пейзажа – Адама Эльсхаймера, Йооса де Момпера Младшего и Пауля Бриля⁸ – зато он был абсолютно прав, когда писал о патинировской романтичности. Именно этот аспект дощечки из бельгийского Королевского музея подогревает мою любовь к ней. Поэзия с романтичностью не пульсируют здесь столь сильно, как у Лоррена или же у Каспара Давида Фридриха, возможно, они более суровые или же более «примитивные», но они достаточно искусные, чтобы пробуждать и подкреплять мечты.

Пряатель Патинира, Альбрехт Дюрер, говорил: «Хороший художник внутри себя полон картин». Иоахим Патинир, мастер, известный только лишь историкам и ценителям, внутри себя носил множество пейзажей. У меня внутри навсегда останется его «Бегство». Не «Бегство в Египет» – а бегство к романтическому пейзажу за много-много лет до Клода и до Романтизма.



⁷ Герберт Рид (1893-1968), английский поэт, литературный и художественный критик, сторонник анархизма, крупнейший организатор и авторитет художественной жизни Великобритании 1920-х – 1950-х годов.

⁸ См. Главу 40 в томе IV – примечание автора.

Л

ГЛАВА

25

ГЛАВА

Садизм
+ ЛЮМИНИЗМ
= "concordia discors"

Маттиас Грюневальд

1460/80 – 1528

А

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

Фамилия его была не Грюневальд. Не существовало тогда художника с такой фамилией или прозвищем. Фамилия эта была приписана живописцу вследствие очень сложно теперь объяснимого *"qui pro quo"*¹, через полтора века после его кончины. Первый биограф художника, Иоахим фон Сандрарт, в своей книге **"Teutcher Academie"** (1675-1679) использовал фамилию «Грюневальд», что-то спутав или же выдумав по неизвестной нам причине, и эта фальшивая фамилия закрепилась, ergo, ошибка окаменела, и таких примеров в историографии полным-полно. Человека, которого мы сейчас называем Грюневальдом или же Мастером Алтаря из Изенгейма, при жизни называли Матис Готхардт-Нейтхардт (Готарт-Нейтарт, vel Нитарт, vel Нитхардт²).

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

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

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

² Именно Нитхардтом называет Маттиаса (Матиса) Грюневальда Большая Советская Энциклопедия.



Бог-Отец Грюневальда в
«Рождении Младенца-Христа»



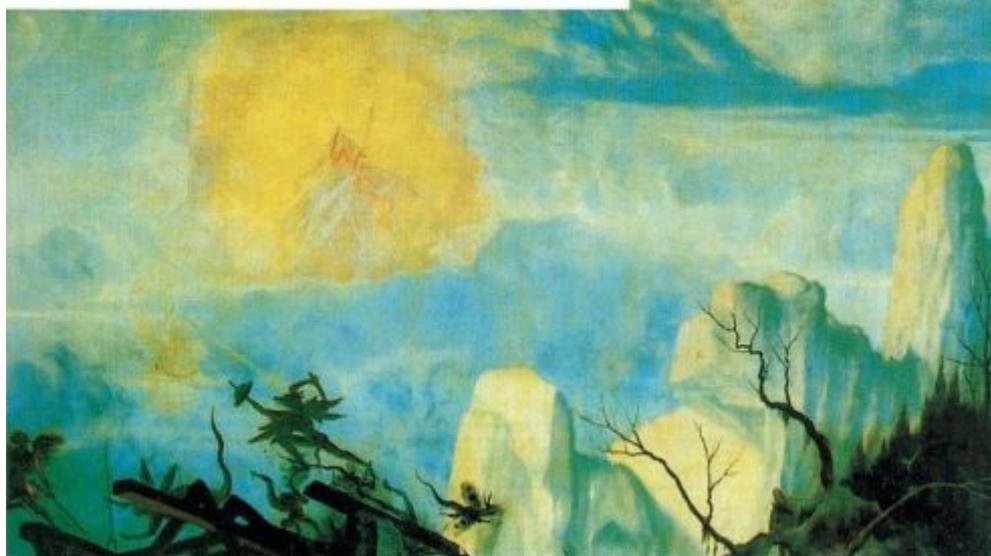
художников из-за это сделалось меланхоликами. Другое дело – можно ли верить сообщениям Сандрарта, когда нам известно, что Грюневальду он дал фальшивую фамилию, а Дюрера – совершенно бессмысленно – сделал его учителем? Грюневальда, в особенности, как человека, теперь всегда будут знать плохо.

В то время, когда он творил, его знали плохо и как живописца. Альбрехта Дюрера, Мартина Шонгауэра, Ганса Гольбейна Младшего, Ганса Бальдунга Грина или Кранахов повсеместно прославляли, некоторые из них были окружены милостями императоров и королей, а вот провинциал Матис Нейтхардт, кантональный художник, работавший для небольших городков, монастырей и архиепископов, ни в каком из тогдашних перечней великих художников не фигурирует. Мы находим упоминания о нем лишь в провинциальных архивах, где в качестве «*Мастера Матиса*», «*Матиса из Ашаффенбурга*» или попросту «*Матиса художника*» он отмечен без каких-либо комплиментов. Без них ему пришлось обходиться до самого XIX века, а его картины приписывались другим живописцам (в том числе Дюреру, Бальдунгу и Шонгауэру). Преклонение, который испытывал к таланту Грюневальда французский писатель Жорис-Карл Гюисманс³, вывело данную фигуру в широкий свет в самом начале века двадцатого.

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

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

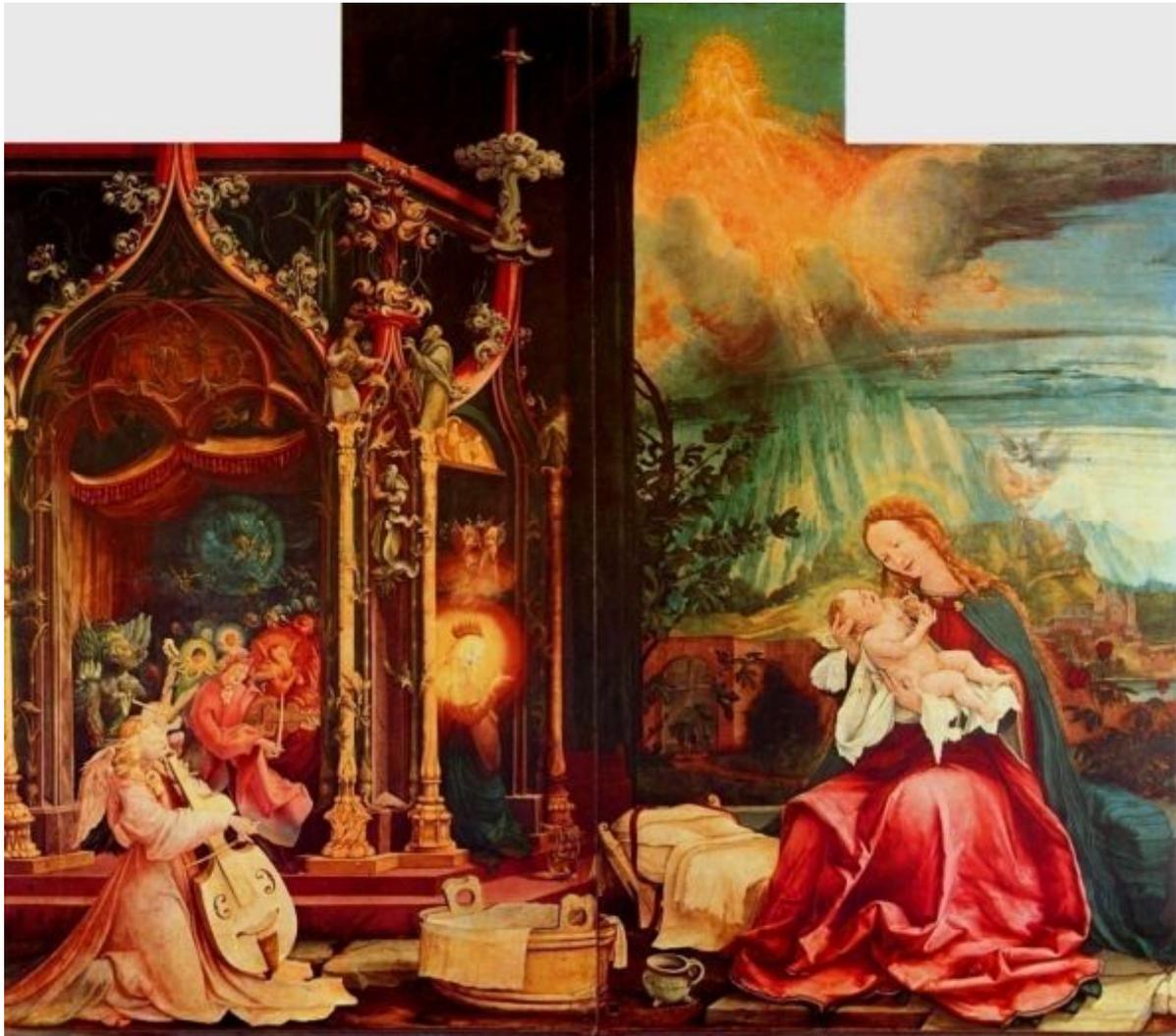
Бог-Отец Грюневальда в
«Искушении Св. Антония»



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

"Oeuvre" Грюневальда столь же слабо известны, что и его жизнь. Сандрарт перечисляет множество произведений, которых мы никогда не увидим, поскольку прах, огонь, вода и человеческая глупость исключили их из нашего обихода. Так что очень сложно с научной тщательностью проследить развитие живописной техники Грюневальда (нам внушают влияния Михаэля Пахера, Дюрера, Гольбейна Старшего и других), но даже оставшееся позволяет оценить гениальность этого живописца. Гениальность виртуоза красок. *«Мастер Матис был величайшим колористом германской живописи эпохи Реформации»* (Вольфганг Хютт, 1973). *«Средневековая любовь к великолепию, стойкости и стоимости самих красителей соединялась с современным способом обращения с цветом в смысле живописи, умением контрастирования, сочетания, градации, рефлексов, темных и светлых валёров⁴. Нитхардт применяет полную гамму радужных цветов и широкую шкалу валёров; использует он и золото (...) Он применяет бледнеющую и полностью исчезающую насыщенность в свете и блесках, но применяет и тень, почти черную. Похожий по сути метод, довольно распространенный в Италии со времен Леонардо, снизил уровень колористики в живописи центральной Италии. У Грюневальда же он достиг блестящего эффекта: чистота и звучность цвета, его «самосвечение» и вместе с тем таинственность, а так же очень широкое разнообразие акцентов. Под кистью Нитхардта даже столь банальный эффект, как "sangiantismo" (передача эффекта двухцветной измен-*

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



Маттиас Грюневальд «Концерт ангелов» и «Рождение Младенца-Христа»
 центральная панель второй развертки Изенгеймского алтаря
 (1512-15, дерево, масло; 265x304
 Музей Унтерлинден, Кольмар, Франция)

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

Ржепинскую я цитирую для того, чтобы показать, что люди, пишущие о цветах и красках Грюневальда, собственно говоря, пишут о его свете, распределении света – о рефлексах, валёрах, тенях – то есть, о световой магии Грюневальда, неразрывно связанной с магией его цветов и красок. Давайте поглядим на Бога-Отца, который несколько раз под кистью Грюневальда левитировал среди облаков словно эфирный фантом: весь силуэт и небо были написаны светом, они сплетены из света. Именно это «самосвечение» палитры Грюневальда, раскорячившейся между Готикой и фламандским Возрождением XV века да еще и венецианским люминизмом⁵ Джорджоне и Тициана, очень сильно вырывается вперед, к искусству Барокко и даже более дальним эпохам. Здесь мы имеем классическое единство противоположностей Грюневальда – Средневековье и гораздо более поздний авангард в одной и той же кисти.

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

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

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

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

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



Герард Давид
«Истязание Сисамнеса»
 правая панель диптиха
«Суд Камбиса»
 (~1498, дерево, масло; 182,2x159,4
 Муниципальная художественная
 галерея,
 Брюгге, Бельгия)

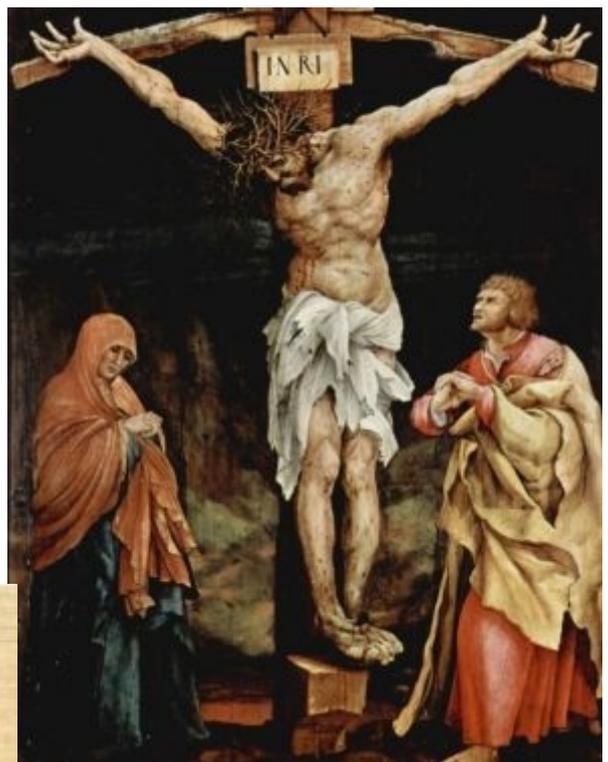


Маттиас Грюневальд
«Поругание Христа»
(1503/05, дерево, масло; 109x73,5
Старая пинакотека, Мюнхен, Германия)

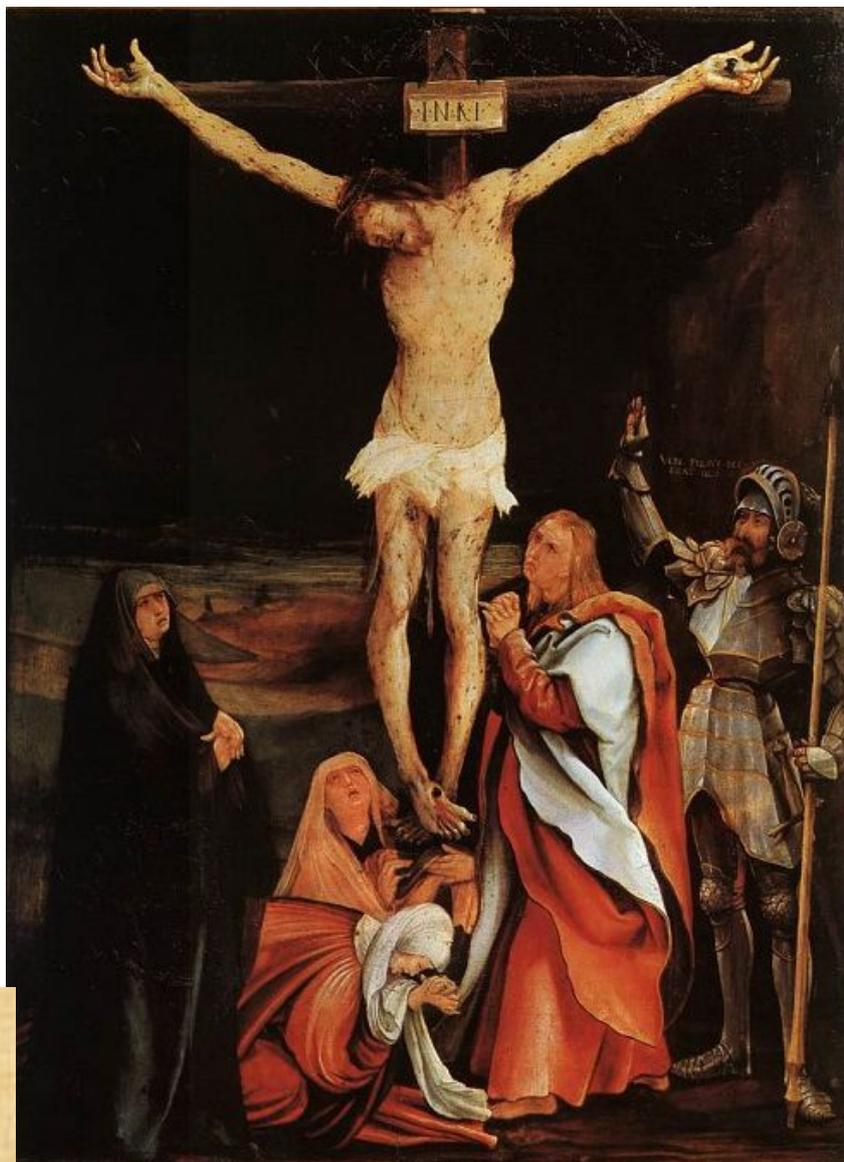
Садизм этот возбуждал протесты в течение столетий, да и сегодня возбуждает. Французский исследователь жизни Иисуса, автор пары монографий о Сыне Божьем, Жак Дюкюсне, в своем интервью (для журнала "L'Express") говорит следующее: «Десятки раз читал я Евангелия, и всегда меня изумляли многочисленные аллюзии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

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

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



Маттиас Грюневальд
«Распятие Христа»
(Таубербишофсгеймский алтарь)
(1523/24, дерево, масло; 193x152,5
Кунстхалле, Карлсруэ, Германия)



Маттиас Грюневальд
 «Распятие Христа»
 (~1501, дерево, масло; 73x52,5
 Художественный музей,
 Базель, Швейцария)

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

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

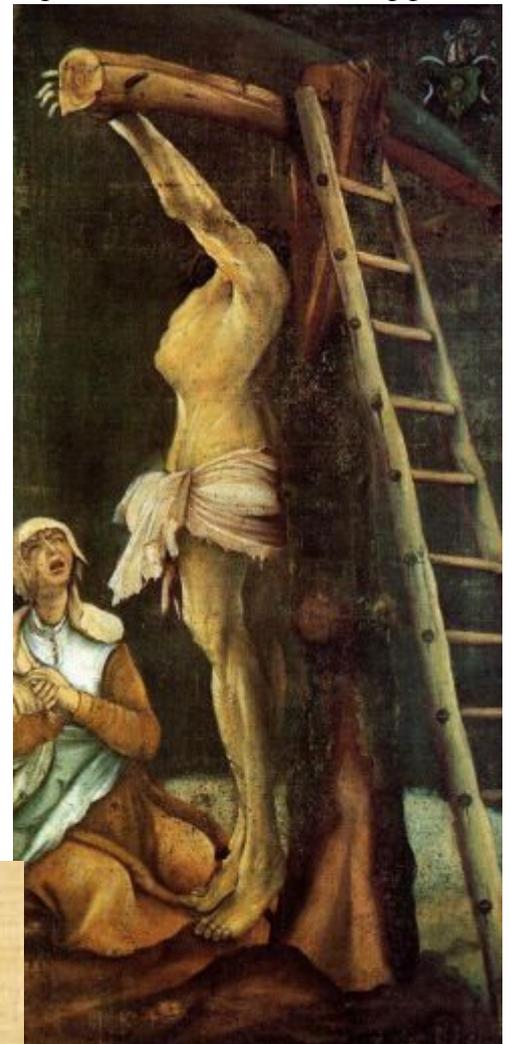


Маттиас Грюневальд
«Распятие Христа»
 (1510/20, дерево, масло; 61,5x46
 Национальная галерея искусств,
 Вашингтон, США)
 Коллекция Самуэля Г. Кресса

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

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

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



Копия выполненная Кристофом Крафтом с оригинала
 Маттиаса Грюневальда **«Плач Марии Магдалины»**
 (~1648, холст, масло; 156x76
 Картинная галерея князей Фюрстенберга,
 Донауэшинген, Германия)



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

Что они признали его антецедентом – пращуром собственного рода? И что символом экспрессионистской музыки стала опера Пауля Хиндемита «Художник Матис»⁶?

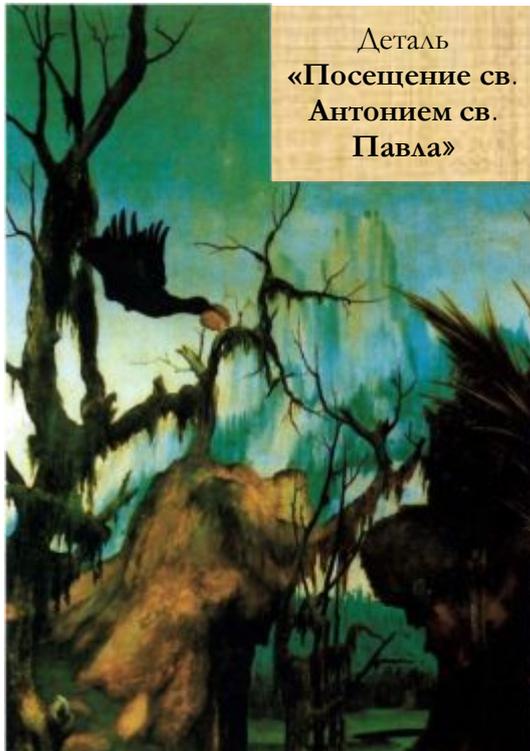
⁶ "Mathis der Maler" – одна из самых известных опер Хиндемита, написанная в 1933-1935 гг., в основе сюжета которой жизнь художника Маттиаса Грюневальда. Эта опера пользуется большим уважением среди музыкантов, но, как и большинство других его опер, редко ставится на сцене. (Одна из последних постановок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

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



Сказать: он был готическим; или: он был ренессансным; или же: был он готически-ренессансным – это сказать глупость. Да, он был готическим, благодаря своей средневековой мистике, символике, перспективе и т.д. Ренессансным он тоже был, благодаря натурализму. Но ведь он был и барочным – как люминист, великолепный интерпретатор света – предшественник Эль Греко, Жоржа де ла Тура, ноктюрнистов; и это в эпоху, когда немецкие художники (и не только они) мыслят еще рисунком. Грюневальд был и маньеристичным, благодаря собственным трюкам с красками. Был он классически-романтическим, благодаря своим религиозным «лирическим этюдам» (например, «Мадонна из Штуппах», напоминающая приемы Филиппа Отто Рунге в XIX веке или же картины назарейцев⁷). Был он романтическим совершенно в стиле рококо, в стиле Алессандро Маньяско («Посещение святым Антонием святого Павла», картина достойная монахов и отшельников Лиссандрино). Он был экспрессионистичен, благодаря хроматике и пробирающему драматизму собственных сцен. Отступая – он опережал. "Concordia discors". Его работы своей техникой

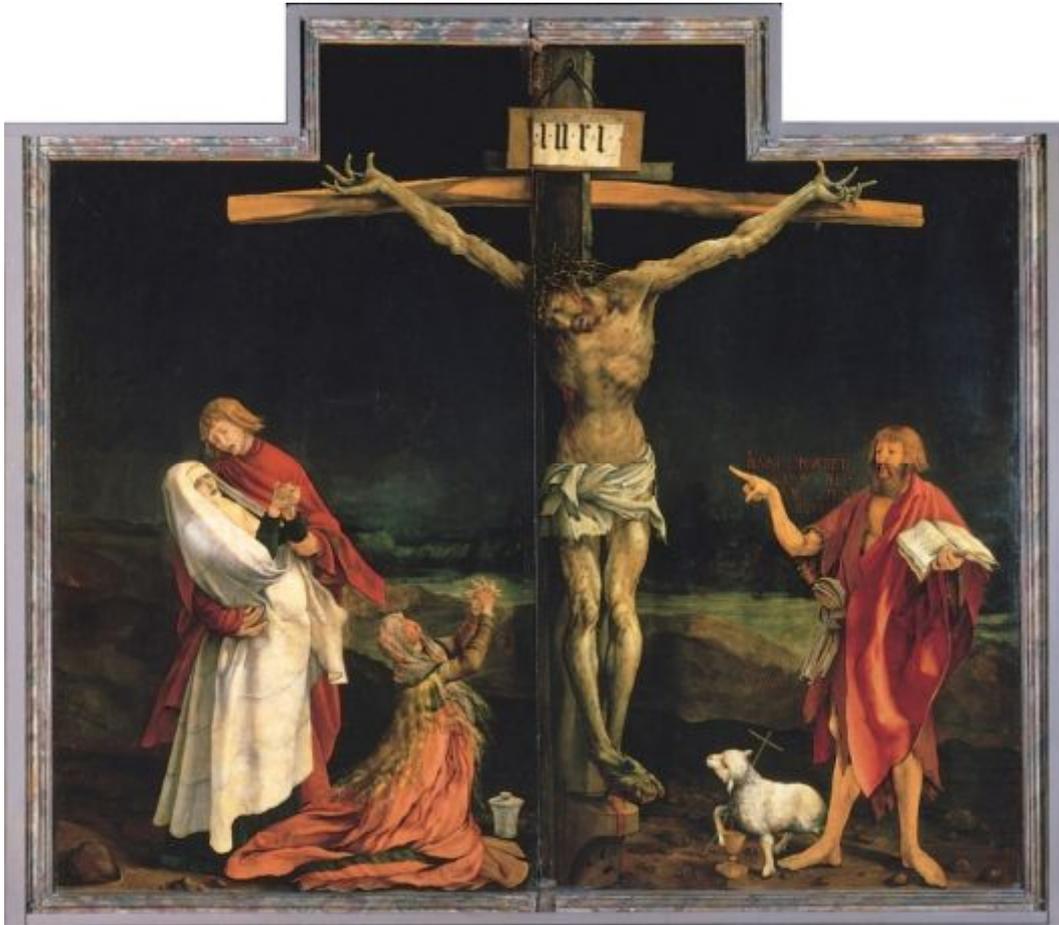
напоминают авангард XVIII и XIX веков – поглядите на пейзажный фон «Посещения святым Антонием святого Павла»! Ведь это же бегство от иллюзионизма Ренессанса в



Деталь
«Посещение св.
Антонием св.
Павла»

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

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



Маттиас Грюневальд «Распятие Христа»

центральная панель первой развертки **Изенгеймского алтаря**
1512-15, дерево, масло; 269x307
Музей Унтерлинден, Кольмар, Франция

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

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

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

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

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

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

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

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

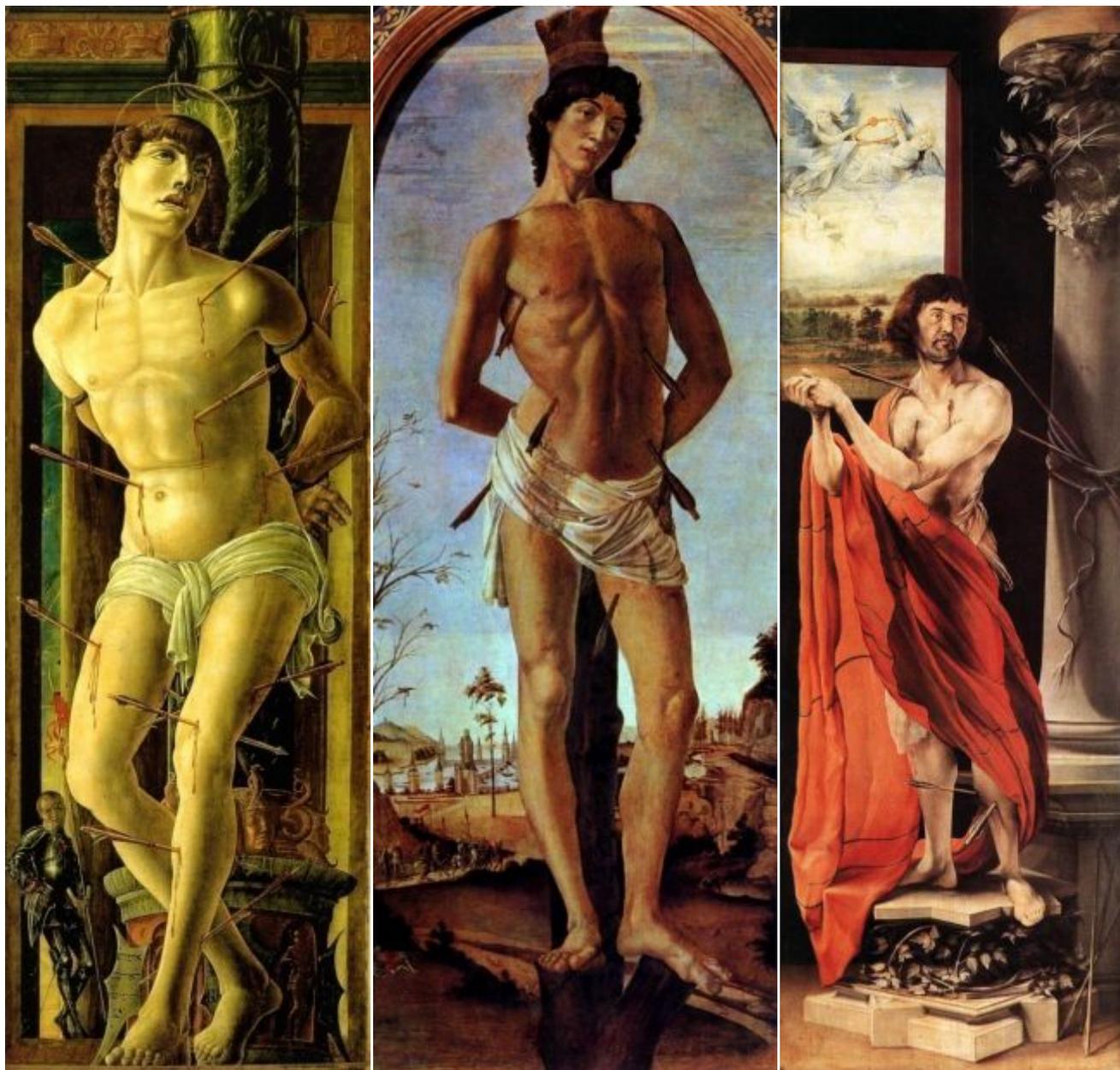
Страстям Христовым на Голгофе законную силу в изобразительных искусствах дала мистика страдания, распространяемая, среди прочих, Бернардом Клервоским (XI/XII века) и Франциском Ассизским (XII/XIII век). XIII век снял со Спасителя королевскую диадему, заменив ее терновым венцом. Чем больше укреплялись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

Принадлежность Грюневальда к течению готической экспрессивности, похоже, всего не объясняет. Но можно ли иначе пояснить уже устоявшийся в качестве термина «садизм» Мастера Маттиса, кисть которого по отношению к анатомии Христа была более жестокой, чем железо инквизиторов – в отношении еретиков? Можно. Когда мало знаешь о художнике, то в отношении его побуждений можно спекулировать свободно. Допустим, можно предположить, что «Распятия» Грюневальда (у него их, как минимум, пять, не считая рисунков) это драматический протест против идеализации не только Христовых мук, но против всяческих казней, поскольку данную процедуру (идеализацию), в особенности в Италии, довели уже до абсурда, буквально до опереточной пародии. Истязаемый и нашпигованный стрелами святой Себастьян по-итальянски (у Содомы, Мессины, Дженги, Туры, Косты, Мантеньи, Поллайоло, Перуджино, Беллини, Синьорелли, Боттичелли и многих, многих других) выглядит будто жиголо, напевающий "*O sole mio!*" под балконом не познавшей достаточного количества ласки замужней дамы или же девицы на выданье⁸. Но подобный тезис – тезис о противостоянии итальянской моде – в отношении Грюневальда является верным лишь на первый взгляд. Этот тезис еще можно было бы защищать с помощью дедуктивной логики, если бы не свидетельство, которое данную мысль просто уничтожает. Свидетельством этим является определенный фрагмент Полиптиха из Изенгейма:

Удивительное дело, как много художников-современников (первая половина XVI века) изображало мученичество святого Себастьяна. Полной уверенности у меня нет, но этот мотив, похоже, был чаще всего используемым мотивом Ренессанса (за исключением распятия Христа), истинным рекордсменом (ладно, с равным количеством баллов). Тысячи картин, отличающихся, главным образом, числом стрел, вонзенных в тело святого⁹. Художники, особенно смолоду, чуть ли не в обязательном порядке создавали собственные версии «Мученичества святого Себастьяна», словно школьное домашнее задание, в массе своей уважая «школьный» канон изображения жертвы таким образом, как будто бы у Себастьяна было каучуковое тело, совершенно лишенное нервов, следовательно – и болевых центров. Выглядит он словно подушечка для шпилек и иголок, и совершенно не мучается. Мученик без мучений – боли ни капельки. О чудо – «садист» Грюневальд тоже уважил этот стоический канон. На крыле Изенгеймского алтаря в качестве святого Себастьяна он нарисовал крепенького, дородного самца, которого, и правда, дырявят стрелы, но рожа у не-

⁸ См. том I стр. 93 – примечание автора.

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



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

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

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

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

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

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

Во времена Грюневальда эльзасская местность Изенгейм (Исенгейм, Иссенгейм) располагалась у военного тракта, что вел из Стрзбурга вдоль Вогезов по направлению к Бургундской бреме¹⁰. Монахи из Изенгейма, антониты, содержали в своем монастыре лепрозорий (госпиталь) для прокаженных, сифилитиков, эпилептиков и людей, страдающих «огнем святого Антония», болезнью, которая и сегодня не идентифицирована – нам известно, что это была некая разновидность проказы или гангрены, вызывающее гниение заболевание, требовавшее последующих ампутаций. Опять же, болезнь была заразной. Серьезная эпидемия «Святого огня» vel «Огня святого Антония» имела место в конце первого тысячелетия нашей эры. А.Д. 997 году хронист писал: «*Это скрытый огонь, который атакует конечности, пожирает их и отрывает от остального тела. Большинство больных гибнет в этом огне в течение одной ночи*». По нынешним предположениям эту «болезнь бедняков» вызывало употребление муки, загрязненной паразитирующей на зерне спорыньей. Антониты из Изенгейма лечили болезнь, еще и окропляя больных «священным вином» (вином, в которое в течение Пасхальной ночи погружали кости святого Антония). Двух других святых – обоих святых Иоаннов – считали помощниками при лечении эпилепсии, что может дополнительно объяснять их присутствие на флангах грюневальдовского «Распятия».

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

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

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



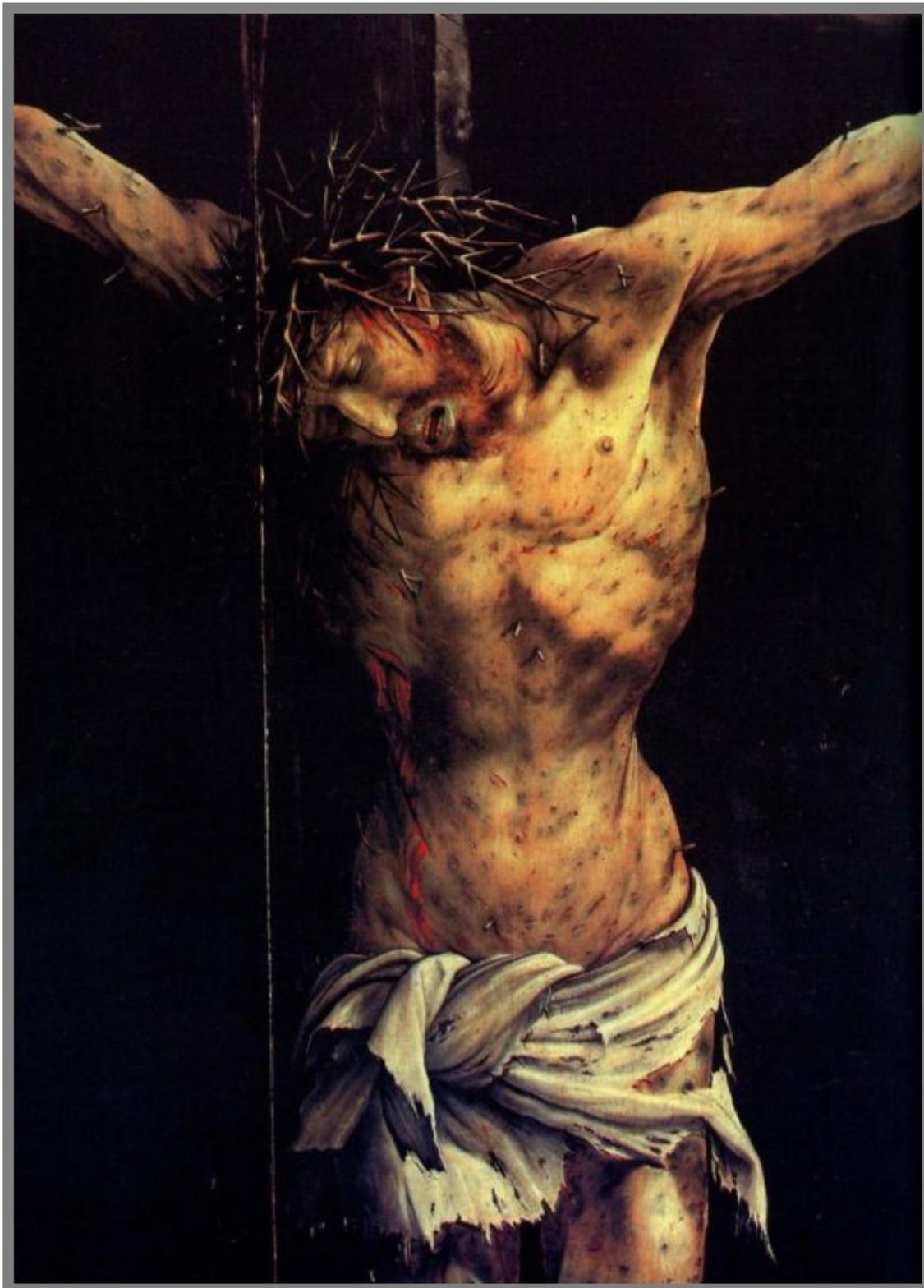
Итак – гниющий Христос монастыря Изенгейм отождествлялся пациентами здешнего лепрозория с их страданиями. И только Он – именно такой, каким представил Его художник – мог влить в них надежду, поскольку они сами видели, что несмотря на все свои раны, из мертвых Он восстал красивым, молодым, полностью регенерировавшим!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

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

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

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

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



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

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

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



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

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



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

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

станет. Мечтания Господа не оскорбляют.



Маттиас Грюневальд «Воскресение Христа»

правая створка второй развертки **Изенгеймского алтаря**
1512-15, дерево, масло; 269x307
Музей Унтерлинден, Кольмар, Франция

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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



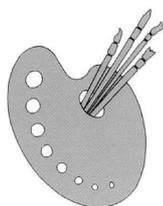


им видением, взрывом собственного гения. Здесь следует сказать даже больше. Картина ван дер Вейдена Фридландер мог приписать вечность во времени, но не мог бы приписать ей отсутствия конкуренции, ибо **«Снятие с креста»**¹² Фра Анжелико или **«Снятие с креста»** Рубенса вполне конкурентны, если говорить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

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

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

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



ГЛАВА

26

ГЛАВА

**Джамбеллино —
«Адам»
Венецианской
школы**

Джованни Беллини

1427/35 – 1516

В том самом 1515 году, когда Грюневальд закончил дело собственной жизни (Изенгеймский полиптих), венецианец Джованни Беллини (Джамбеллино) написал свой "*capolavoro*" (шедевр) – молодую венецианку перед зеркалом. Так что пришло время заняться Венецианской школой, беспорным «отцом» которой был Беллини.

Замечательный поток венецианского колоризма струился более трех сотен лет. Там было много любопытных кистей, но исключительные имелись только в начале (XVI век) и в самом конце (XVIII век). И еще одна значительная разница: в конце было пять гигантов (Джованни Баттиста Пьяцетта, Франческо Гварди, Пьетро Лонги, Джованни Баттиста Тьеполо и Антонио Каналетто), среди которых все два гения (Тьеполо и, в большей степени, Гварди), плюс несколько неплохих представителей второго эшелона, в то время, как вначале была целая толпа представителей второго эшелона, рвущихся в первый, а в ней – десяток гигантов (Беллини, Джорджоне, Витторе Карпаччо, Якопо Пальма Старший, Лоренцо Лотто, Якопо Бассано, Франческо Бассано, Тициано Вечеллио или Тициан, Паоло Веронезе и Якопо Тинторетто), из которых более половины завоевало славу гениев живописи. Что же вызвало эту разницу? Деньги. XVIII век для Венеции – «Королевы Адриатики» – пока еще век славы, но и век упадка. Могущество «Серениссимы» этого столетия не переживет. А поскольку биологическое поле любого организма перед самой смертью активизируется – в гаснущем солнечном свете города святого Марка проявились таланты Тьеполо и Гварди. А после этого – Солнце погасло, и Венецианская школа умерла.

Тема «Искусство и деньги» все еще ожидает своей монографии, которую должен создать коллектив из историков искусства и историков-экономистов. Сам я посвящу этой теме всего несколько предложений. Начнем с заключительного вывода: без больших денег нет большого искусства! Все эти глупости об умирающих от чахотки или от голода художниках, которые на продуваемых сквозняками мансардах творят шедевры, или же о том, что Винсент ван Гог в течение всей своей жизни не продал ни единой картины, можно поместить в разряд сказок (во-первых, одну картину он таки продал, но самым важным является то, что в течение всей жизни ван Гога содержал меценат-буржуй – его брат Тео). Британское правило ANC – "*art needs cash*" – действует постоянно. Да-да, «искусство нуждается в наличности», а не в одном только таланте.

Обратите внимание: в XV веке столицей искусства белого человека является Флоренция Медичи, где всего за несколько десятков лет вырос легион итальянских гениев, как будто бы итальянские мамы договорились, что будут рожать исключительно великих архитекторов, скульпторов и художников. Случайность? Конец фортуны Медичи был началом конца флорентийского "*genius loci*". В последующем столетии, XVI-ом, метрополией европейской живописи сделалась Венеция, поражающая всех количеством мастеров. В очередном, XVII-ом веке, пальму первенства перенимает маленькая Голландия. Народ, насчитывающий всего два миллиона граждан, порождает громадный отряд гениев, с Рембрандтом и Вермеером во главе, как будто бы теперь сговорились уже голландские матери! Когда после Второй мировой войны историография начала обращать больше внимания на экономические процессы (что позволило, среди прочего, гораздо лучше объяснить упадок Римской Империи), была разрешена загадка и упомянутых выше «чудес», связанных с географическим положением и числом гениев. Оказалось, что в XVII веке торговый флот Голландии был более многочисленным, чем флоты Англии, Франции, Германии, Испании и Португалии вместе взятых. То есть, ключ к загадке экономический – богатство! Именно то же самое мы имеем в Италии XV и XVI веков: венецианский флот (вместе с генуэзским) царил в Средиземном море, монополизировав коммерческие перевозки (в том числе, и замечательно развивающуюся торговлю с Левантом), а банкирская Флоренция Медичи притягивала все капиталы, и ее денежная единица, флорин, стал международным эталоном стоимости по всей Европе, долларом тогдашнего Западного мира. Повторяю: "*art needs cash*"!



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

Силой, душой, сутью венецианской живописи является цвет. Цвет для венецианцев было абсолютно всем, как в той обращенной к художнику апострофе¹ Джона Рёскина²: «Когда человек подышает у твоих ног, твое дело не помогать ему, а запомнить цвет его губ»³. Так чему удивляться, что, по мнению колористов, история живописи начинается в Венеции? Поль Сезанн сказал кратко: «То, что называется живописью, появилось лишь у венецианцев». Он имел в виду Джованни Беллини и двух его учеников, знаменитых «*Bellineschi*»: Джорджоне и Тициана.

Независимо от качества изложения (изложение будет через минуту) – неспециалисту не понять силы и оригинальности венецианского колоризма. Разве в Риме или Милане писали не красками? Но, если вы поставите для него рядом «Джоконду»

¹ Апострофа – стилистический приём, представляющий собою обращение к отсутствующему лицу как к присутствующему или к неодушевленному предмету как одушевленному.

² **Джон Рёскин** (1819-1900), английский теоретик искусства, художественный критик, историк, публицист. В своих трудах («**Современные живописцы**», 5 тт., 1843-60; «**Семь светочей архитектуры**», 1849; «**Камни Венеции**», 3 тт., 1851-53; «**Политическая экономия искусства**», 1857), развивая концепцию единства красоты и добра А. Шейфсбери, выступал с романтической критикой капиталистической цивилизации, враждебной искусству как синтезу природы, красоты и высокой нравственности, призывал к возрождению средневекового ручного труда, коллективных форм художественного творчества. Взгляды Рёскина во многом обусловили антибуржуазные элементы в эстетике прерафаэлитов, которых он поддерживал (книга «**Прерафаэлитизм**», 1851). В России труды Рёскина высоко ценились Л.Н. Толстым.

³ Рёскин, который обожал венецианскую живопись, сформулировал данную рекомендацию столь отважно, что не посмел представить ее в печатном виде – она осталась в рукописи «**Modern Painters**» – примечание автора.



Маринус ван Реймерсвале «Банкир с женой»

(1539, холст, масло; 83x97

Прадо, Мадрид, Испания)

Леонардо и какой-либо из портретов Тициана – он поймет. По сравнению с последними, «**Мона Лиза**» кажется написанной чуть ли не в одну краску, монохроматической. Вторую вещь этот же неспециалист поймет, когда вы сопоставите для него «**Венеру**» Боттичелли с «**Венерой**» Джорджоне. Тогда он поймет разницу между «*флорентийской графичностью*» и «*венецианским колоризмом*».

То, чего гений тосканских, ломбардских, римских художников достигал посредством рисунка (Сандро Боттичелли), «*скульптурности*» (Микеланджело Буонаротти, Андреа Мантенья) или формы – венецианский гений достигал цветом. Характерно, что в отличие от, например, флорентийцев – никто из венецианских художников не был архитектором и даже не интересовался скульптурой. Венецианцы считали живопись совершенно особой областью изобразительного искусства. Поскольку «*скульптурность*» форм Мантеньи для них была неприемлема, от него они взяли только сходящуюся перспективу, а все остальное – делали по-своему, с помощью света и цвета. Тосканскую графическую виртуозность, вершиной которой был Буонаротти, они отбросили полностью, и под этим следует понимать как финальную, так и подготовительную фазу создания картины. На последнем этапе цвет побеждал рисунок вплоть до дезинтеграции формы (на поздних холстах Тициана). На начальном же этапе композиционный план венецианские художники выполняли только лишь краской, без рисунка, без геометрических исследований и всяческих подготовительных комбинаций "*disegno*", что давало скорость, типичную для эскиза XIX века. Марко Босчини⁴ в одной из своих поэм («**Карта плавания живописца**», 1660):

«О божественная, венецианская скорость кисти,

⁴ **Марко Босчини** (1613-1678), венецианский писатель, художник и гравёр.



Леонардо да Винчи «Джоконда»
или «Мона Лиза»
(1503-19, дерево, масло; 77x53
Лувр, Париж, Франция)



Тициано Вичелио
«Портрет Изабеллы
Португальской»
(1548, холст, масло; 117x93
Прадо, Мадрид, Испания)

*Которая столь совершенно импровизирует пение,
За час ты способна сотворить больше,
Чем другие мастера – в течение недели».*

Только это никак не объясняет нам магии венецианского цвета. Когда я писал, что при сравнении картины ломбардца и венецианца любой непосвященный дойдет до понимания, я думал не о понимании сути, а лишь о способности заметить разницу. Так в чем же заключается тайна венецианского колоризма? Живописное, художественное пятно, заменяющее заполненный краской рисунок – это только часть ответа. Сильная насыщенность красок – это другая часть, но тоже мелкая, поскольку сильно насыщенные хромы мы видели ранее во многих регионах. Сутью же колористики живописцев *«города дождей»* становится свет!

Изобретение Мазаччо – светотень – применялась, начиная с XV века, по всей Италии. Но центрально-итальянские школы (умбрийская, ломбардская и тосканская) применяли *"chiaroscuro"*, в основном, ради усиления живописного «рельефа», то есть, для придания объемности форме. Их цель заключалась в создании иллюзии. Тем временем, мастера Венецианской школы, начиная с Беллини, применяли свет, прежде всего, для усиления цвета. Ибо они заметили нечто, что Леонардо да Винчи отрицал – то, что наилучшим художником является солнце, в особенности же, в безоблачный день, когда оно извлекает из предметов их колористические валёры. Это наблюдение легло в основу венецианского колоризма, став основной причиной того, что венецианцы противопоставляли рисунку цвет в качестве тотального ключа к живописи. Но почему именно в Венеции тайну света расшифровали столь глубинно? Быть может, это случай, но, возможно, причина в специфике местного климата. Дымка, поднимающаяся от венецианской лагуны, смягчает резкие (графические) контуры *«Королевы Адриатики»*, окутывая все романтическим, серебристо-изменчивым светом, в котором краски не теряют насыщенности. Весьма часто эта морская, «размывающая» контуры аура дает еще большее – подчеркивает сочность красок.

Сочные краски венецианцы любили еще и благодаря знакомству с североевропейской живописью (в основном, фламандской). Но раз уж мы говорим о внешних влияниях, нужно вспомнить и про Восток – Венецианская республика, благодаря своему торговому флоту, установила многочисленные контакты с Ориентом. И наконец – *"last but not least"* – старовенецианская, то есть византийская традиция – повсеместные в этом порту византийские мозаики, языком которых как раз и являются цветовые модули. С византийством, как стилем венецианской живописи, порвали только Беллини и Карпаччо (первый – гораздо решительнее), но мозаичный колоризм заразил Венецианскую школу любовью к яркому, сильному цвету.

Немаловажным для силы венецианского колоризма было и довольно раннее знакомство венецианцев с тайнами живописи маслом. Эта техника – изобретенная где-то на севере Европы и усовершенствованная Робером Кампенем и братьями ван Эйками – попала из Фландрии в Неаполь, а оттуда в Венецию ее привез в 1475 году сицилиец Антонелло да Мессина. Этим он оказал местным живописцам двойную услугу. Первая состоит в том, что поскольку фреска не выносит сырости (пропитанный соленой морской влагой воздух *«города дождей»* плохо влиял на фрески), масляная станковая живопись стала основным средством выражения художников *«Серениссимы»*. А вторая – в том, что масло дает более богатый и гораздо более насыщенный колорит, чем водные краски (фреска), эмульсии, не содержащие масел (яичные, казеиновые, клеевые и смоляные темперы) или смешанная техника – масло с преобладанием темперных пигментов – так что колористы о подобных красках могли только мечтать.

Это средство помогло венецианцам переложить их открытие (о том, что цвета стимулируются светом) в практику борьбы с многовековой священной коровой живописи – так называемым *«локальным цветом»*. *«Локальный цвет»* для многих мастеров Ренессанса –



Джованни Беллини
«Sacra Conversazione»
(Мадонна на троне со святыми Петром, Екатериной, Люцией и Иеронимом)
(1505, холст, масло; 500x235
Церковь Сан-Дзаккария, Венеция, Италия)



Джованни Беллини «Молитва о Чаше»

(1465, дерево, темпера; 81,3x127

Национальная галерея, Лондон, Великобритания)

понятие объективное и нерушимое, это характерный цвет данного предмета. Считалось, что если что-то является желтым (лимон), то оно остается желтым всегда, на свету и в тени, так что, при изображении этого предмета, нужно лишь менять тональность желтого на более светлую или темную. По данной теории и при ее практическом применении, цвет служил для определения всего на свете: было известно, что небо голубое, облака – белые, тело – телесного цвета, мебель – коричневая, трава – зеленая, et cetera. В темперной технике «*локальный цвет*» был постоянным и обязательным этапом во время создания живописного произведения. Сначала на доску или холст накладывался твердый грунт (молотый гипс, клей и свинцовые белила). Потом – на нем рисовали композицию и всяческие детали. Третьим этапом была подмалевка (смесь минеральных пигментов с яичным желтком). Четвертым – наложение «*локальных цветов*» тонким слоем. Пятым – выделение фигур светотенью посредством прозрачной лессировки, светлой – на освещенных и выпуклых фрагментах и темной – на углубленных и затемненных, причем, лессировка должна была иметь оттенок того «*локального цвета*», на который она наносилась. На последнем этапе матовую (темперную) фактуру картины иногда осветляли и придавали блеск прозрачным масляным пигментом (лессировкой), но гораздо чаще стеклестности добивались наложением на темперу толстых слоев смоляного лака.

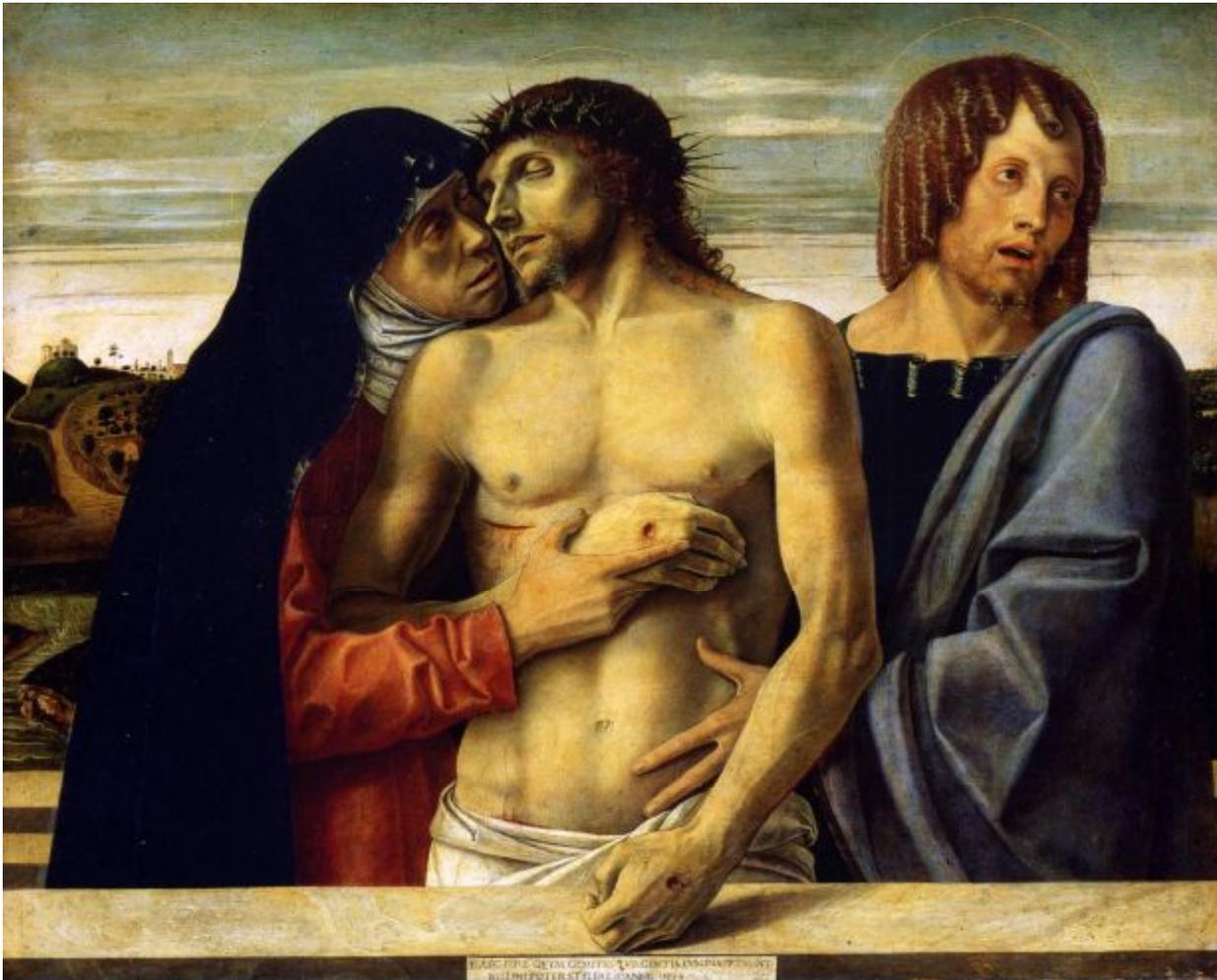
Чисто масляная (или же темперно-масляная с преобладанием масла) техника и венецианский отказ от подготовительного рисунка сокращали этот процесс и как бы лишали его формализма, давая большую, квази-импровизационную свободу кисти, а культ света, дирижирующего красками, низверг миф «*локального цвета*». В этом плане Беллини лишь ползал на четвереньках – революционером, заявившим, что цвет зависит исключительно от света (меняется под воздействием света), был его ученик Джорджоне. Радикальный последующий шаг на данном пути сделали лишь Джозеф Меллорд Тёрнер и импрессионисты. Тёрнер, Моне и компания имели в Венеции XVI-го века колыбель своих колдовских трюков со светом.



Андреа Мантенья «Принесение во храм»
(~1455, холст, темпера; 68,9x86,3
Берлинская картинная галерея, Германия)



Джованни Беллини «Принесение во храм»
(после 1460, холст, темпера; 80x105
Галерея Кверини Стампальи, Венеция, Италия)



Джованни Беллини «Пьета» или «Cristo Morto»
(1468/71, дерево, масло и темпера; 86x107
Пинакотека Брера, Милан, Италия)

Началось же все с Джамбеллино, точнее говоря – со «второго» Джамбеллино, потому что «первый» был еще «старомодным», готическим. Когда я говорю «началось» – то имею в виду Венецианскую школу, а не древнейший источник совместного танца света с цветом. Несколькими десятилетиями ранее, в первой половине Кватроченто, Доменико Венециано уже использовал «приянь цветов» ("amistà dei colori"), о которой мечтал Альберти, соединял свет, воздух и краску, желая сделать цвет равнозначным рисунку и освобождая его от слепой зависимости от формы. Доменико, хотя и родился в Венеции, был флорентийским мастером, так что «тосканский контур» играл у него, несмотря ни на что, слишком большую роль, а цвет слишком слабо зависел от света, чтобы можно было ему вручить пальму прародителя истинных колористов. В этом плане, подобную славу более заслужил бы его ученик, Пьеро делла Франческа, который «мыслил цветом» (то есть, по-венециански, а не по-тоскански), и у которого краски являются носителями света, что и дает ему золотую медаль среди колористов Кватроченто⁵. В отношении Венецианской школы XVI века колоризм Пьеро уже не такой авангардный – это другой, центрально-итальянский вид колоризма, уступающий цветовой лихости, которую демонстрируют нам "Bellineschi", но, вне всякого сомнения, оказавший на них сильное влияние (влияние Пьеро делла Франческа на технику «второго» Джамбеллино совершенно бесспорно).

Адам венецианского цветового рая, «второй» Джованни Беллини, родился между 40-м и 45-м либо же между 45-м и 50-м годом его жизни⁶. Ранее – был «первый» Джамбел-

⁵ См. Главу 14 во II томе – примечание автора.

⁶ Совершенно точно установить это невозможно, поскольку предположения относительно даты рождения Джамбеллино расходятся и находятся между 1427 и 1435 годами – примечание автора.

лино, традиционный, использующий готические (можно сказать даже – византийские) приемы, сильно засматривающийся на шурина, Андреа Мантенью. Беглой кистью он обладал, благодаря генам отца Якопо, известного венецианского художника (известным живописцем стал и второй сын Якопо Беллини, Джентиле Беллини). Писал он практически все что угодно: религиозные и мифологические сцены, камерные портреты («**Портрет дожа Леонардо Лоредано**»⁷, «**Портрет кондотьера**» и др.), равно как и размашистые многофигурные композиции и громадные алтарные холсты. Численно в его творчестве преобладают «**Пьеты**», «**Мадонны**» и так называемые «**Святые беседы**» ("Sacre Conversazioni"). Традиционной тематике «**Святой беседы**», к которой в Венеции обращалось множество мастеров (например, Виварини), Джамбеллино придаст – можно сказать – окончательный вид и окончательное настроение, наполненное внутренней собранностью и деликатной духовной связью участников, сердца которых бьются в унисон.

Польский художник Хенрик Готлиб сделал (1947) любопытное замечание: «*Беллини, еще близкий к наполовину плоскостной живописи, на самом деле представляет собой как бы улучшенную в эстетическом плане живопись итальянского Треченто. Колористика Беллини, при сухом рисунке, которую не спасают сентиментальные «выражения лиц» Мадонны и Младенца, невыносима в хорошо освещенных музейных залах. Зато в темных часовнях картины подобного типа уже не режут глаз. Благодаря своим излишне ярким краскам, они похожи на окна, пробитые в церковных стенах прямо в прелестный тосканский пейзаж*». Здесь мы имеем (помимо удачного замечания относительно размещения произведения искусства, смена которого изменяет восприятие, что относится ко многим религиозным картинам) совершеннейший винегрет в мыслях. Не будем даже говорить о столь школьной ошибке, как «*тосканский пейзаж*», поскольку пейзаж у Джамбеллино – венецианский или же универсальный, исполненный под венецианский; но суть в том, что Готлиб путает совершенно различные этапы творчества Беллини. «*Наполовину плоскостность*», «*сухой рисунок*» и традиции Треченто – это Беллини «первый», а «*колористика*» и «*сентиментальность*» – это Беллини «второй», совершенно не похожий на раннего.

Творчество «первого» Джамбеллино можно разделить на два этапа (кстати, творчество «второго» – тоже, поскольку на последней фазе творчества там заметно сильное влияние его ученика Джорджоне). Начальный (дебютный) – был периодом работы в византийском стиле, художник как бы создавал пастиш «греческой» традиции. Тогдашние «**Мадонны**» юноши, обучавшегося в мастерской отца, отражают дух икон XIII века, его «**Пьеты**» того времени – жесткие, словно у готических «*примитивов*». Второй этап – это уже подчинение влиянию Мантеньи (который в 1453 году женился на сестре Беллини, Николозии). Готическая резкость форм и сухость «*скульптурной твердости*» а-ля Мантенья там доминируют. Мы видим абсолютную схожесть творческих приемов, те же самые скалы бесплодного пейзажа и сопровождающие их «каменные» фигуры, ту же самую «графическую» каллиграфию языка, те же самые сражения с «*лягушачьей перспективой*» (примером могут быть два «**Моления о Чаше**», принадлежащие лондонской Национальной галерее)⁸, не свободные от одних и тех же ошибок. Случается и чистой воды плагиат («**Принесение во храм**»).

Шедевром «мантеньевского» этапа стала чудная «**Пьета**», которую в миланской Брере повесили напротив "**Cristo Morto**" Мантеньи, и которой дали идентичное название: "**Cristo Morto...**" («**Мертвый Христос с Богородицей и святым Иоанном Евангелистом**»). Это все еще Беллини а-ля Мантенья, но переходы от света к теням уже более мягкие, фигуры не столь жесткие, а поэзия звучит не только по-падуански или мантуански, но и по-венециански – той сонливостью и тишиной, характерной для более позднего творчества Джамбеллино. Даже раскрытые уста святого Иоанна кричат молчанием. Много лет назад, когда я писал в «**Зачарованных островах**» о "**Cristo Morto**" Беллини, то сконцентрировался именно на этом беззвучном крике. Я доказывал, что никакой крик не

⁷ См. Главу 14 во II томе – примечание автора.

⁸ См. том II, стр. 48 – примечание автора.

выражает отчаяния столь драматично, что вопль голосовых связок, окаменевших от боли, *«который словно пение сирены летит в пространство, поглощаемое открытыми, но ничего не видящими глазами, в вечность, непрерывно, дальше и дальше, бесконечно»*. Лицо святого Иоанна из **«Мертвого Христа»** – это самое страдающее лицо, которое когда-либо вышло из-под кисти Беллини. Сама картина, короновавшая мантеньевский путь Джамбеллино – была прощанием с Мантеньей. На арену выходит «другой» Джамбеллино, *«отец Венецианской школы»*.

Когда же свершилась метаморфоза, называемая *«преображением Беллини»*? Где-то между 1475 и 1480 годами. Прежде, чем я её опишу, давайте поглядим на крайне византийскую **«Мадонну»** папаши, Якопо Беллини, а потом на четырех **«Мадонн»** его знаменитого сынули, названного Джамбеллино – на **«Мадонну»**, выполненную немного по-византийски, на **«Мадонну»** по-мантеньевски, на **«Мадонну»** по-венециански и **«Мадонну»** в еще более венецианском стиле, можно сказать: а-ля Джорджоне. Четыре картины, символизирующие четыре фазы творчества Беллини, говорят сами за себя. Хотя вид их и не каждому даст понять суть эволюции техники живописца, но всякий может заметить разницу, свидетельствующую о направлении эволюционирования.

«Второй» Джамбеллино, самый выдающийся венецианский художник Кватроченто, мастер, благодаря которому венецианская живопись бросила перчатку Флоренции, смыл со своей кисти готичность, геометричность и мантеньевскую *«жесткость»*, высвобождая в своих картинах свет, цвета и настроения, которых до сих пор никто не видел. Вся жесткость ушла прочь, царить же начало светотеневое моделирование и краски, определяющие Венецианскую школу XVI века. Это был мост на пути от Мантеньи к Джорджоне, от типич-

Эволюция Мадонн Беллини



Якопо Беллини «Мадонна с Младенцем»
(~1450, дерево, темпера; 110,5x62
Галерея Уффици, Флоренция, Италия)



Джованни Беллини «Греческая Мадонна»
(перед 1460, дерево, темпера; 82x62
Пинакотекка Брера, Милан, Италия)

Эволюция Мадонн Беллини



Джованни Беллини
 «Мадонна с благословляющим Младенцем»
 или «Мадонна Потенциани»
 (до 1460, дерево, темпера; 54x39
 Музей Метрополитен, Нью-Йорк, США)
 Коллекция Роберта Лемана



Джованни Беллини
 «Мадонна с Младенцем», называемая также
 «Мадонна с грушей»,
 а ранее - «Мадонна Морелли»
 (1487/88, дерево, масло; 84,3x65,5
 Академия Каррары, Бергамо, Италия)

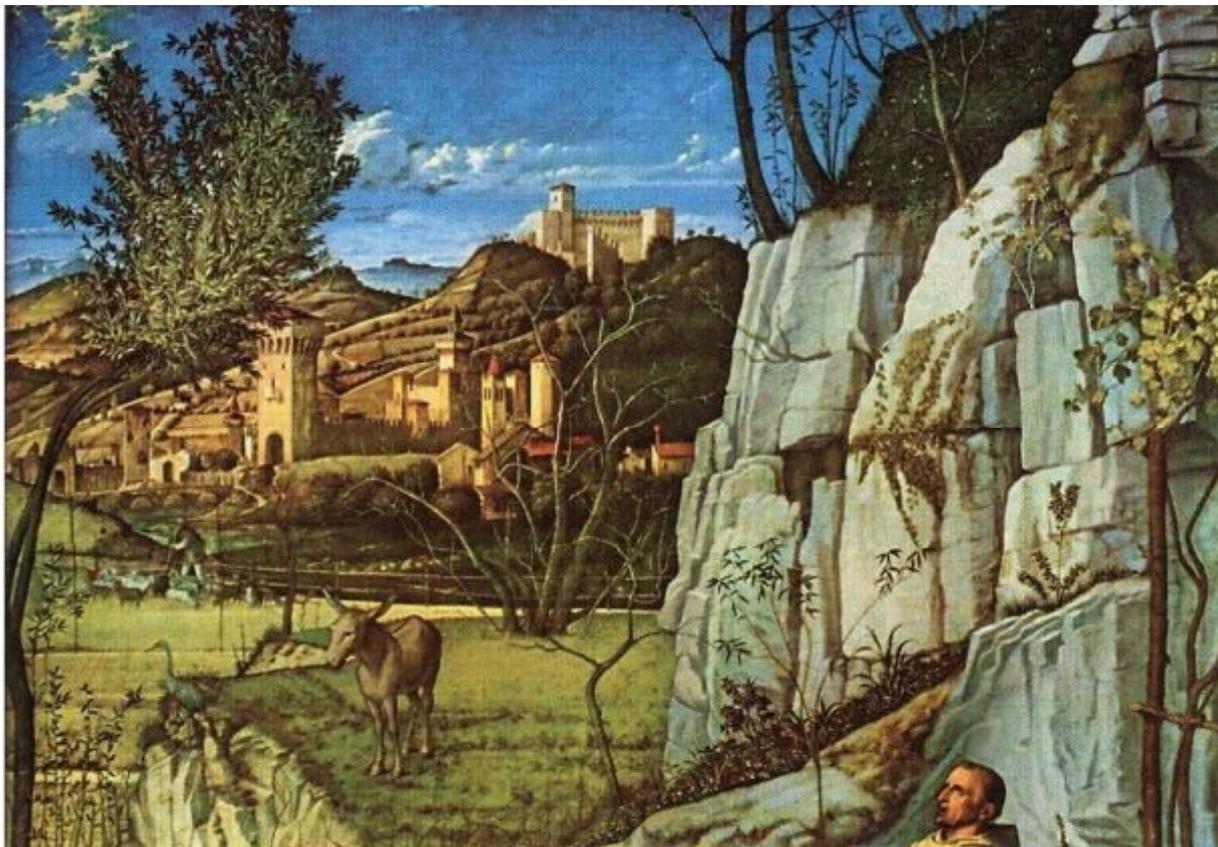


Джованни Беллини «Мадонна с благословляющим Младенцем»
 (1510, дерево, масло; 85x118
 Пинакотека Брера, Милан, Италия)

ного для Кватроченто твердого графического стиля к мягким формам, к светлой, лирической атмосфере и к колоризму. Эта новая техника, в которой графический абрис при создании форм и фонов уступил место внутренней пульсации света и цвета. Она родилась из различных, воспринятых и переплавленных влияний, сформировавших оригинальный инструмент, на котором Беллини наигрывал свои этюды. И влияния колоризма Пьеро делла Франчески, Антонелло да Мессины и нидерландской живописи играли здесь главную роль.

Живопись в чисто масляной технике (или же в смешанной, с большим содержанием масла), которую Мессина привез в Венецию, открыло, а может и определила рождение «другого» Джамбеллино. Он сделался членом клуба масляной живописи (чем заразил своих учеников, всяческих "*Bellineschi*" и "*Belliniani*"). Масло придало его работам нидерландский блеск и сочную колористику, а деликатные масляные лессировки позволили не только подчеркнуть сочетания красочных тоналностей, но еще и тонко передать воздушную перспективу, благодаря чему, пейзажи Беллини в плане качества возвысились до небес. Они глубокие, наполненные дыханием, в них присутствует атмосфера и пантеистическая мелодичность. По сравнению с ними пейзажи Мантеньи – всего лишь безжизненные театральные муляжи.

Едва ли не первым, среди знаменитых пейзажных фонов Беллини, стал **«Святой Франциск в пúстыне»**, где все еще проживает дух Мантеньи (россыпи камней со стенами, а также жестковатая графичность), но левую верхнюю часть картины Беллини уже выполнил таким способом, который впоследствии развернется под стать пантеистическим гимнам. Он никогда не писал природу на пленере – все время в мастерской, по памяти, благодаря воображению или по эскизам, воспроизводя мотивы венецианской "*terraferma*"⁹ или же выстраивая фантастические коктейли, пропитанные поэтичностью и религиозностью, но не имеющие сюрреального характера. Нам они кажутся видами совершенно естественными, проекциями пленэрных планов. Своего оптимума они достигли в его позднейших произведениях, в особенности – в легендарных **«Мадоннах»**, копии с которых или пастиши



Джованни Беллини «Св. Франциск в пúстыне», фрагмент
 (~1480, дерево, масло и темпера
 Собрание Фрика, Нью-Йорк, США)

⁹ Здесь: суша, в отличие от островной Венеции (ит.).



Джованни Беллини
 «Мадонна с Младенцем»
 (1505/10, дерево, масло; 50x41
 Галерея Боргезе, Рим, Италия)

творили толпы эпигонов (Биссоло, Таккони, Базаити, Псевдо-Базаити, Камполонго, Бартоломео Венето, Пенсабен, Катена, etc., etc.).

Покуда Джамбеллино жил, он считался величайшим мастером данной темы, так что его засыпали градом заказов, и из его мастерской вышло приличное число «Мадонн». Причем, не только в часовни и церкви, намного чаще – во дворцы и дома горожан, где они исполняли функцию, скорее символическую, более декоративную, чем культовую. «Мадонны» Джамбеллино, по сути своей, похоже, служат не религии, а эстетической красоте, равно как и вся венецианская живопись, которая не желает поучать или трогать наши чувства, но позволяет наслаждаться, дарит радость и отдохновение глазам зрителей. Лицо «Мадонны Потенциани» печально, а лицо Младенца – заплаканное, что представляет собой исключение, ведь все остальные «Мадонны» у Беллини не печальные. Но они и не веселятся – они серьезны, наполнены спокойствием и глубокой задумчивости. У каждой из них на голове венецианский платок "zendaletto", практически каждая образует с Младенцем треугольник и чуть ли не равностороннюю пирамиду, идеальным примером чего стала знаменитая «Мадонна на лугу».

Труды о «Мадоннах» Джамбеллино образуют очень даже приличную по объему библиотеку. Общее мнение приблизительно такое: самым предпочтительным для него типом Девы Марии стала "donna umile" – простая женщина из народа, которая покрывает голову квази-вдовьим монашеским покрывалом, она все время задумчивая или даже сонная (скорее, все же, сонная, чем погруженная в глубокую меланхолию). Сегодня Беллини радовался бы славой главного венецианского "Madonnere", если бы не незадача, что его ученики – Тициан и Джорджоне – творили в стиле собственного учителя столь же совершенных и даже более прекрасных «Мадонн». Но фактом остается то, что если бы не Беллини-учитель, то «Цыганская Мадонна» Тициана и Мадонна Джорджоне из "Sacra Conversazione" не были бы, по-видимому, столь божественными, какими они являются. Не



Джованни Беллини «Мадонна с Младенцем на лугу»

(1500/05, масло и темпера, перенесено с дерева на синтетическую подложку; 67x86
Национальная галерея, Лондон, Великобритания)

было бы в них той тонкости, что конкурирует с тонкостью и хрупкостью «Мадонн» Рафаэля. Не было бы в них столько поэзии, близкой к лиричности, совершенно чуждой сентиментальной переслащенности. Не было бы у них феноменальной колористики одежд и драпировок, наполненной замечательным кармином, рафинированной, сочной зеленью и совершенно сказочной гаммой синего цвета (от голубого до фиолетового). Отцом всех этих венецианских чудес был Джамбеллино.

Отцов пейзажного фона венецианских «Мадонн» необходимо искать во Фландрии и в центральной Италии, но Беллини пропустил все эти влияния через собственную технику и создал их местную версию. Как правило, сразу же за спиной его Мадонны мы видим зеленую занавесь или зеленый экран, приводящий на ум трон Царицы Небесной, а по бокам образующие просвет (или просветы) в глубину пейзажа. Намного реже мы видим чистый пейзажный фон, с которым Мадонна как бы связана, но очень формально, несколько искусственно – она как будто бы наклеена на панораму пейзажа. Пример «Луговой Мадонны» в этом отношении может быть символическим: пирамида действующих лиц представляет собой вырезку, вклеенную именно в данный кадр, хотя любой иной не был бы хуже (только Джорджоне соединит фигуры с пейзажем). Общим же для персонажей и пейзажей Беллини является венецианский колоризм, образуемый светом и тишиной, климат лирического молчания.

Павел Муратов¹⁰ удачно заметил, что чувственная атмосфера в картинах Беллини представляет собой средство, не менее сильное, чем очертания (формы) и краски. Я бы

¹⁰ Павел Муратов (1881-1950), русский писатель, публицист, переводчик, литературный и художественный критик, с 1922 – в эмиграции; автор книги очерков «Образы Италии» (т.1 – 1911, т.2 – 1912, т.3 – 1924, изд. в Берлине).

прибавил: еще и звуковая атмосфера, тишина, королевское молчание. Настолько блаженное, что опасно близко к состоянию «*нирваны*» (здесь «*нирвана*» – это засыпание и окружающая тишина), к которой стремится человек, измученный будничным существованием, желающий успокоения в раю. Тишина и неподвижность. Тишина и абсолютный покой. Беллини продуманно и последовательно избегает драматичности и резких движений, экзальтированных поз и страданий, поскольку они его никак не привлекают, он любит мягкость, сонливость, внутреннюю концентрацию; художник показывает нам людей, засмотревшихся в самих себя; мы слышим здесь мелодию интроспекции, это живопись для размышлений, отличающаяся от живописи, представляющей зрителям трагизм или пафос, точно так же, как современная «*аналитическая, рефлексивная литература*» отличается от приключенческой и от боевиков.

Давайте еще раз поглядим на «**Луговую Мадонну**». Уже первый план картины – Младенец, спящий на лоне Матери (именно там, где через три десятка лет упокоится распятый Христос) – символизирует удвоенную сонливость: младенческого и посмертного блаженства. Женщина погружена в молитву, хотя молитва эта более похожа на медитацию или размышления. Пейзаж тоже спит, чему никак не мешает пеликан, сражающийся со змеей (слева; этот мотив взят из «**Георгик**» Вергилия). Таковы все пейзажи венецианского мечтателя, обладавшего лирическим темпераментом и романтической душой. Все эти сельские, буколические, райские, заколдованные аркадийской магией картины – это дети чудесного сна. Облака неспешно плывут по синему небу, жизнь лениво течет на полях, дни неспешно переходят в закаты, волшебный свет окутывает фауну, флору и архитектуру теплыми красками и пропитывает атмосферу нотками меланхолической скуки. Вот каким образом Джамбеллино показывал нам Бога.

Венецианским художникам он показал дорогу. Путь указателем он был и по праву должности (с 1483 года был главным художником Венеции), и по праву таланта. Таланта громадного – Дюрер рекламировал Джамбеллино в качестве лучшего художника перелома веков, и хотя эта похвала слишком преувеличена, она говорит о многом. Город с мостами в виде верблюжьих горбов унаследовал от Беллини школу живописи, первое бремя которой (и первые сокровища) он вынес на собственных плечах.

Я же главным сокровищем Беллини считаю Мадонну, которую он раздел без какого-либо святотатства.



Джованни Беллини «Обнаженная женщина с зеркальцем»

1515, дерево, масло; 62x79
Музей истории искусства, Вена, Австрия

Работа З. Важбиньского «Живописная обнаженная натура Венеции в эпоху Ренессанса» (Варшава, 1967) – это объемная научная монография. Множество страниц, множество ссылок и примечаний. И ни единого слова о венском шедевре Беллини. Это все равно, что в монографии о сражениях Второй мировой войны ни слова не сказать об Эль-Аламейне или Арнеме, а в биографии короля Людовика XIV полностью проигнорировать госпожу де Лавальер.

Картине этой давали различные названия («Расчесывающаяся дама», «Туалет Венеры», et cetera). Дата создания совершенно бесспорна, поскольку мастер оставил подпись (*"Joannes bellinus faceibat M.D.X.V."*) на листке, лежащем возле обнаженного бедра, словно любовное письмо. Авторство – тоже бесспорно. Уже бесспорно, поскольку совсем недавно (перед Второй мировой войной) – удивительное дело – автором считали ученика Беллини, Франческо Биссоло. Состояние картины паршивое, но приемлемое, чтобы иметь возможность оценить класс. *"Capolavoro"* Джамбеллино.

Молодая, красивая, раздетая «мадонна» (дама) левой рукой поправляет прическу и богатый, украшенный жемчугами и вышивками платок. Делает она это с помощью двух зеркал. Одно она держит в правой руке, второе висит на стене за ней. Изумительная игра пары зеркал была изобретением Джамбеллино (другие впоследствии будут ее только лишь применять), но само представление, благодаря зеркальному отражению, вида сзади было первым лишь в Италии, поскольку во Фландрии Ян ван Эйк в «Портрете Арнольфини» показал этот трюк почти на сотню лет раньше. Для ученика Беллини, Джорджоне, этот фокус с зеркалами решил в пользу живописи актуальный в то время спор о том, какое из искусств – живопись или скульптура – является более высоким. По словам Вазари, Джорджоне объяснял скульпторам, что желая увидеть спины фигур, их необходимо обойти, живопись же, благодаря трюкам с зеркалом или отражением в воде, зрителей не заставляет трудиться (одной своей не сохранившейся картиной Джорджоне проиллюстрировал данную теорию – представил фигуру, видимую со всех сторон, благодаря трем отражениям: в воде, в зеркале и в отполированном доспехе).

До чувственности обнаженных женщин Тициана (также ученика Джамбеллино) этой госпоже далеко, но увенчанное золотисто-каштановой шапкой волос мягкое тело с кожей, напоминающей алебастр или слоновую кость – способно пробуждать чувства в мужчинах. Михаэль Левей: «До Беллини никто еще с такой силой не реагировал на поэзию чувств (...)



У него постоянно имеется пульсирующая атмосферная аура блистающего воздуха, где человек смело изображается созданным игрой теней и слегка приглушенного света, созревая, словно плод, в своем естественном окружении» (1967).

Венера ли это? Возможно. Фрагмент красного сукна, ниспадающего между бедрами, исполняет здесь роль руки, прикрывающей лоно по образцу "*Venus pudica*" (Венеры стыдливой), в то время как другая рука (держаящая зеркало), прикрывает груди именно так, как того требовал образец. Похоже, венская дама – это точный портрет той Венеры, которую видел Полифил, герой романа Франческо Колонны "*Hypnerotomachia Poliphili*"¹¹ (Венеция, 1499): «Видел я великоленную наготу Венеры (...) Молочно-белый лоб контрастировал с красивейшими золотыми волосами (...) Тело выглядело так, словно было вырезано из слоновой кости». Все сходится, это может быть Венера. Но точно так же это может быть и аллегория Тщеславия, как того желает Камилло Семензато (1992), что, впрочем, не отрицает и первого тезиса, ибо каждая Венера является живым воплощением тщеславия. Но наиболее точным мне кажется тезис, что это Мадонна, которую Беллини лишил Младенца и раздел! Попытаюсь обосновать этот тезис восемью пунктами:

1. Слово «мадонна» в Италии имеет как светское, так и церковное значение.

2. Более поздних «Мадонн» Джамбеллино многие историки называли «*религиозными лишь на первый взгляд*», поскольку все они квази-светские, предназначенные, скорее, для эстетического любования, чем для религиозного поклонения.

3. Само представление дамы с зеркальцем (увеличенная полуфигура без ног) и композиция произведения (фрагмент пейзажа сбоку) ничем не отличаются от конфигурации и композиции поздних «Мадонн» Джамбеллино.

4. Лицо дамы с зеркальцем – это то же самое лицо, которое мы видим у тех же поздних Мадонн. Задумчивое, засмотревшееся в будущее, внешним спокойствием прикрывающее внутреннее беспокойство. Такому пониманию совершенно не мешает отсутствие Младенца и полного комплекта одежды, ибо Дева Мария может быть показана здесь бездетной, а святые тоже должны заниматься собственным туалетом.

5. «Второй» или «другой» Беллини заменил «первого» тогда, когда Венецию охватили сильные гуманистические течения Ренессанса. «*Неоязычество*» Джамбеллино было отмечено его «*Аллегорией чистилища*» (около 1500, флорентийская Галерея Уффици) и увенчано «*Пиршеством богов*» (1514) и венской обнаженной натурой. Все эти картины Беллини творил в духе ренессансного синкретизма, объединяя элементы открыто языческие (мифологические) с христианскими, по гуманистической моде.

6. Гуманисты XV века, в поисках христианского откровения обратились к мифологии и начали синонимизировать милосердного Христа с божеством любви Эросом, что автоматически отождествляло Марию с Венерой, родительницей Эроса. Уже в третьей декаде Кватроченто на территории Италии появилась иконография мариинского типа, изображавшей фигуру Венеры вместо Богоматери. Чтобы оправдать такую тождественность, глава флорентийской Академии, священник Фичино, по образцу Платона разделил Венеру на Венеру земную (чувственную) и Венеру небесную (духовную, трансцендентную). Эту другую Венеру неоплатонисты и их сторонники в своих философских софизмах отождествляли с Мадонной.

7. Художники частенько профанировали и лишали Марию священного ореола. Пьеро делла Франческо показал Богоматерь на последнем сроке беременности¹². Караваджо изобразил ее на смертном ложе грязной, опухшей крестьянкой-утопленницей¹³. Фуке изобразил Марию придворной куртизанкой с вызывающе обнаженной грудью¹⁴. Макс Эрнст – жестокой теткой, которая безжалостно лупит маленького Иисуса по попе.

¹¹ Название можно перевести как «**Обильная эротическая хитрость Полифила**». Имя «Полифил» тоже говорящее: Всеми любимый, Всех любящий или Всячески (различными способами) любящий.

¹² См. том II, стр. 22 – примечание автора.

¹³ См. том IV, глава 41 – примечание автора.

¹⁴ См. том I, стр. 207 – примечание автора.



Джованни Беллини «Пиршество богов»

(1514, холст, масло; 170x188)

Национальная галерея искусств, Вашингтон, США)

Коллекция Джозефа Э. Уиденера

8. Венская обнаженная натура была, похоже, последней, предсмертной картиной Джамбеллино в его преклонном возрасте. Ему было уже 90 (или почти 90), он прекрасно понимал, что одной ногой уже стоит в могиле (умер он несколькими месяцами спустя), так что ничего не боялся со стороны людей, и прекрасно понимал, что Господь ему простит, ведь Господь любит красоту.

Уууфф!.. По поводу «Венеры» Боттичелли я не позволил себе провести столь смелую интерпретацию, хотя черты ее лица и лица «Мадонн» Сандро – это физиономии близняшек. Быть может, мне тогда помешал гомосексуализм флорентийца. Впрочем, я и сам не вполне уверен, что моя интерпретация на что-то годится. Женская обнаженная натура со стороны Беллини могла быть обычной демонстрацией того, что старость тоже может быть современной, то есть, по-неоплатоновски гуманистической. Уверенность в этом плане у меня лишь одна: старики обожают голеньких девочек. Вспоминается Ренуар, А.Д. 1918. Практически восьмидесятилетний патриарх импрессионизма, скрюченный ревматизмом, постоянно рисовал голых девиц, поясняя вьюноше, Модильяне, которому это занятие не нравилось, что обожает «несколько деньков гладить им попочки»... Седовласый Адам колористического рая Венеции был скромнее Ренуара – на старость он нарисовал себе только одну Еву.

Почему именно тогда, в последнем творении, достиг он вершины своего таланта? По-видимому, потому что в финальной картине собрались все технические навыки, которые он тренировал и оттачивал в течение десятков лет, словно композитор, всю жизнь шлифу-



Макс Эрнст
 «Мадонна, наказывающая
 Иисуса»
 (1926, холст, масло; 195х130
 Коллекция Кребса,
 Брюссель, Бельгия)

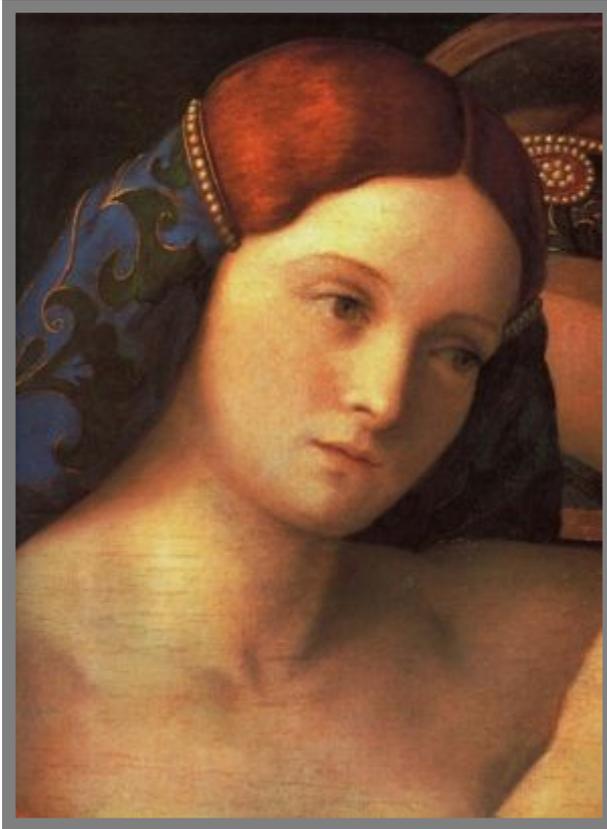
ющий качество собственных аккордов. А может и потому, что знал, что творит в последний раз, так что делал все не спеша, без горячки, ибо, стоя в шаге от могилы, времени имел целую кучу. Греческий комедиограф Алексид (IV/III век до нашей эры) прожил 106 лет и на закате жизни едва передвигался, тем не менее, не переставая сочинять и любя прогулки. Как-то раз его встретил знакомый и спросил:

– Что делаешь?

– В свободное время – умираю, – ответил ему старец.

Беллини, умирая, в свое свободное время писал эту чудную обнаженную натуру. Поскольку он ожидал близкую смерть, то, наверное, много думал о ней и пожелал, чтобы та была именно такая красивая, такая же голенькая, такая же искушающая – быть может, эта картина была выраженным в желании представлением о смерти, проекцией рая в мечтах? Или моя гипотеза бессмысленна?

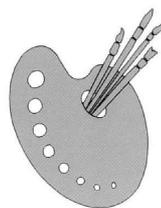
Некоторые поясняют феноменальное качество этой обнаженной натуры влиянием его гениального ученика, Джорджоне. «Обнаженная женщина с зеркальцем» и вправду пронизана Джорджоневской мелодикой, его таинственной лиричностью и экономностью композиции – но в живописи поздняя старость часто приводила на вершины творческой силы. Тициан, Хальс, Рембрандт, Рубенс, Веласкес или Гойя наивысшей мудрости творчества достигли перед самой смертью. Точно так же и Беллини. Его современник, вене-



цианский дворянин Марин Санудо, пишет: «Несмотря на возраст, рисовал старикан шикарно».

Обнаженная натура из венского музея и вправду шикарна. Здесь Беллини сплавил свет и цвет в художественное чудо, в калитку к Венецианской школе – одной из величайших живописных школ белого человека – воистину божественной. Высвобожденный светом цвет поглотил световые лучи и отдал их картине поэзией хроматизма (фактура), пантеизма (пейзаж за окном) и души, спрятанной в человеке столь глубоко, что никакой гадкий звук снаружи не калечит молчания. Империя тишины. Плюс империя гармонии. Гармонии красок, равно как и – вопреки тому, что писал я о разделенности Мадонн и пейзажей Джамбеллино – гармонии женщины с природой. Здесь они неразлучны, тождественны, объединены биологическим единством клумбы и цветка. Только лишь здесь.

Ах, это мягкое, меланхолическое, над-временное беспокойство, с которым ищет она свою молодость в зеркале...



Լ

ГЛАВА

27

ГЛАВА

**Поэзия кисти
с двумя
кончиками**

Джорджонциан

1507 – 1515

ԲԻ

Кистей с двумя кончиками, то есть, у которых волос имеется на обоих концах стилоса, никто не производил. Зато подобную кисточку можно легко сделать самому: достаточно связать веревочкой или проволокой (или даже склеить) стилосы двух обычных кисточек, и у вас появится двойное приспособление. Но теперь необходимо следить, чтобы оно не было гибридом – оба кончика обязаны петь соответствующую друг другу мелодию, они должны образовывать дуэт, хор. Кистью подобного рода мастер Джорджонциан написал больше шедевров, чем половина из известных мастеров одинарной кисти.

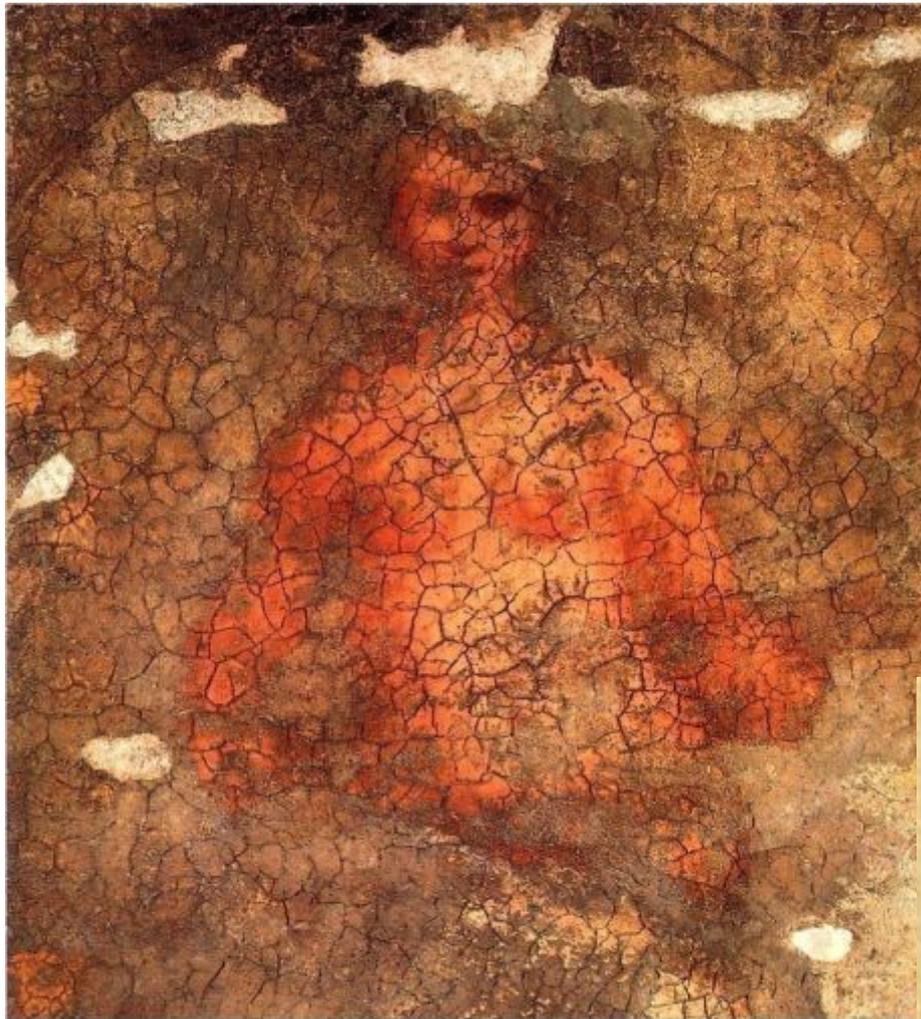
Вы никогда не слышали о таком художнике? Странно, ведь это один из крупнейших мастеров в истории живописи. И не надо принимать близко к сердцу то, что вы с ним незнакомы – я здесь затем, чтобы вы могли познакомиться.

Джорджонциан (полное итальянское написание имени: *Giorgioniziano Vecellio-Barbarelli da Castelfranco e Pieve di Cadore*) жил недолго. Так коротко, как не жил ни один из художников – всего восемь лет. Произведений своих он не подписывал. И вот тут уже шутки кончаются: я имею в виду совместные работы двух учеников Джованни Беллини – Джорджоне и Тициана.

Побратались они в мастерской Джамбеллино Anno Domini 1506 или 1507. В те времена они оба поддавались влияниям патрона, равно как и взаимовлияниям: молодой Тициан очень скоро сделался более "*Giorgionesco*", чем "*Bellinesco*", и точно так же быстро старший по возрасту Джорджоне воспринял некоторые элементы техники Тициана. Как-то раз они получили совместный заказ: им нужно было покрыть фресками стены Немецкого торгового дома (*Fondaco dei Tedeschi* – венецианского центра коммерческих сделок с Германией), который сгорел в 1505 году, и который до 1508 года реконструировали. Руководитель всех живописных работ, Джорджио Джорджоне, взял на себя стены со стороны Большого канала и моря. Тициан получил стены со стороны Мерчерии и моста Риальто¹. Оба написали там множество фигур крупного формата (в основном – обнаженная натура), и это была живопись довольно-таки схожая, хотя тогдашний эксперт мог бы, по-видимому, авторов различить – возможно, он распознал бы ониричность плюс погруженную в размышления лиричность Джорджоне и тициановскую любовь к пафосу, к героизму, к динамике – скорее, земной, чем сказочной. Но венецианские патриции были людьми необразованными, и они поздравляли Джорджоне с тем, что более всего ему удалось росписи со стороны суши (которые на самом деле выполнил Тициан), что – как рассказывает нам Вазари – весьма сильно смущало Джорджоне и сделало Тициана его врагом. В этом анекдоте стоит усомниться, Вазари вообще наплел массу глупостей. Хотя именно такую версию он мог слышать от самого Тициана, с которым встречался А.Д. 1541 и 1545). Тициан весьма часто заканчивал картины своего приятеля и учителя (или же писал в соответствии с его планами), чтобы можно было поверить, будто их разделяет вражда. Если даже такая и была, то очень и очень кратковременная.

Между 1507 и 1515 годами в кругу Беллини было написано не менее 25 картин, которых невозможно (даже применяя современную технику) приписать только лишь Джорджоне или исключительно Тициану. По атрибуции этих картин (Тициан или Джорджоне или, хотя бы, преимущественная доля кого-то из них) в течение последних ста лет велись самые жаркие споры маститыми историками искусства. Бои вели десятки видных авторитетов. Они их ведут и до сих пор, многие положения не согласованы донныне. Вполне возможно, что проблемы с авторством упомянутых картин так никогда разрешены и не будут.

¹ Специфический климат Венеции (морской воздух, сырость, ветер «сирокко» etc.), столь неблагоприятный для фресковой живописи, уничтожил все эти картины довольно скоро. Их очень малая часть известна нам, благодаря сделанным в XVIII веке эскизам Занетти. Оригинальные фрагменты сейчас находятся в венецианских Галерее Академии и Галерее Франчетти, а также – во Дворце дождей – примечание автора.



Тициано Вечелио или Джорджио Джорджоне «Обнаженная девушка»
 оригинальный фрагмент
 росписи фасада
 Фондако деи Тедески
 (1508, фреска; 250x140
 Галерея Франчетти,
 Ка д'Оро, Венеция, Италия)

Соавторство, ради которого я и выдумал «имя» Джорджонциан, та самая «общая» кисть Джорджоне и Тициана с двойным концом, имела и других (предлагаемых исследователями) партнеров-соучастников. Уже в последних декадах XIX века и в начале века XX-го яростные споры Кавалькаселле, Юсти, Морелли, Беренсона, Кука, Л. Вентури и многих, многих других, число которых прибывало с каждым годом, так смешали карты, что уже никто не был уверен, что тут Джорджоне, что – Тициана, что – Джорджоне и Пальмы Старшего, либо же – Джорджоне с Тицианом или Джорджоне и Себастьяно дель Пьомбо, либо же – Джорджоне и какого-то менее известного художника, возможно даже – одних только *"Giorgioneschi"*, без участия самого Джорджоне. Технический и аналитический прогресс позволил исключить множество совершенных бессмыслиц; сегодня споры идут, в основном, о Джорджоне и Тициане.

Вся штука заключается в том, что (при мелких различиях) техники живописи гениального дуэта имели в упомянутый период очень много общего. Более энергичный, динамичный, импозантный, земной (*ergo* телесный) темперамент Тициана, склоняющийся к исполненной величия эпичности, к наполненной патетикой и монументализмом декоративности, в конце концов – к наполненной эротизмом чувственности, столь отличающийся от интимной, мечтательной, онирической или лирической и деликатно чувствительной ностальгии кисти Джорджоне – в полную силу проявился несколько позднее. При жизни Джорджоне (который умер в 1510 году) и в течение еще нескольких лет, Тициан был *"Giorgionesco"*. Его собственную (пока что весьма скромную) оригинальность мы замечаем только тогда, когда он пишет собственные темы, когда творит только лишь в силу своей идеи. Но когда он дописывает незавершенные картины Джорджоне или же реализует концепции приятеля – это отличие либо исчезает, либо сильно подавляется, так что разглядеть его очень и очень сложно.

Демиургом общности техник Джорджоне и Тициана был Беллини. Из мастерской Джамбеллино оба наши героя вынесли дни и те же технические, идейные и настроенческие

склонности. Джорджоне первым полностью «рисовал» композицию без рисунка, одной лишь краской (впоследствии Тициан доведет этот прием до оптимального), но подтолкнул его к этому именно Джамбеллино. Он же сделал обоих гениев колористами, черпающими краски из светов. В отношении некоторых произведений Джорджоне, Роберто Лонги выразил справедливое мнение о том, что *«напрасный труд искать различия между тициановским светом и светом, который использовал Джорджоне»* (1946). Увеличение роли пейзажа, которое предложил Беллини (при использовании цветовой перспективы), Джорджоне, а за ним и Тициан, довели до совершенства. В конце концов, Беллини научил обоих, что живопись может быть *«немой поэзией»*.

Директива Горация *"ut pictura poesis"*², связующая функцию и идею живописи с функцией и идеей поэзии, директива, столь часто присутствовавшая у теоретиков эпохи Ренессанса, а в особенности – маньеризма (Джованни Паоло Ломаццо, Лодовико Дольче, et cetera), в Венецианской школе реализовывалась по принципу концерта³ (под этим словом необходимо понимать не только качество, но и музыкальные достоинства произведений⁴). Джорджоне и Тициан, урожденные поэты кисти, считали данную директиву священной максимой. Свои мифологические сцены и обнаженные натуры Тициан прямо называл *«поэзиями»*, но картины Джорджоне выигрывают у картин Тициана за счет глубины рифм. Да и произведения Джорджонциана проявляют бóльший заряд поэтичности, чем Тициан мог самостоятельно выжать из своей кисти. Некоторые из этих картин – это поэзия в ее высшем проявлении. **«Концерт»** Джорджонциана (Париж, Лувр) превосходит **«Концерт»** Тициана (Флоренция, Палаццо Питти) как бык овцу.

Четыре шедевра Джорджонциана – это тот самый **«Сельский концерт»** (vel **«Деревенский концерт»**), **«Спящая Венера»**, **«Мадонна с Младенцем, св. Антонием Падуанским и св. Рохом»** ("**Sacra Conversazione**") и, наконец, **«Цыганская Мадонна»** ("**La Zingarella**"). В **«Спящей Венере»** Тициан является автором пейзажа. Не всего. Быть может, приличной, а возможно – и мизерной его части. Большинство экспертов по праву признала за Джорджоне дремлющую Афродиту, в связи с чем гораздо чаще украшают этой репродукцией его биографии или посвященные ему монографии, я же буду анализировать это восьмое чудо света в главе, посвященной искусству Джорджоне. Совершенно обратная ситуация с **«Цыганской Мадонной»**. Считается, что Тициан здесь развил более раннюю концепцию своего старшего коллеги, посему "**La Zingarella**" украшает альбомы, прославляющие младшего коллегу; мы поговорим о ней в тициановской главе⁵. А вот **«Концерт»** из Лувра и **«Мадонна»** из Прадо все время находятся в состоянии ничьей, и это означает, что историография искусства в этих случаях выработала идеальный пат (полемисты зашли в состояние глубочайшей ничьей), так что репродукциями этих картин можно украшать обложки или суперобложки альбомов как Тициана, так и Джорджоне⁶. И так, между прочим, и делается. Сам я представлю шедевры Джорджонциана не столь детально, как они того заслуживают, ибо работу кисти двух венецианских виртуозов я желаю более подробно проанализировать в главах, посвященных конкретно им.

² Поэзия – как живопись. Гораций, **«Наука поэзии»**, 361-62.

³ Concerto (ит.) – гармонично, соразмерно, согласно.

⁴ О музыкальности венецианской живописи см. Главу 28 – примечание автора.

⁵ См. том IV, глава 36 – примечание автора.

⁶ «Официально» (согласно точки зрения «владельцев» – Лувра и Прадо) сейчас обе эти картины считаются ранними произведениями Тициана.



Джорджонциан «Мадонна с Младенцем,
Св. Антонием Падуанским и Св. Рохом»

~1510, холст, масло; 92x133
Прадо, Мадрид, Испания

Холст этот, который (по всей вероятности) с самого начала принадлежал испанцам, для меня постоянно ассоциируется с испанской же записью (касающейся некоего испанского священника и некоего художника), которую я обнаружил в старинном томе из собственного книжного собрания. Том этот носит название **«Большой иезуитский календарь на високосный год MDCCXL»** (то есть, 1740), авторства ксёндза-ректора Яна Пошакковского, изданный в Вильно Anno Domini 1739. Под датой *«1 Сентября, четверг»* там находится следующий пассаж:

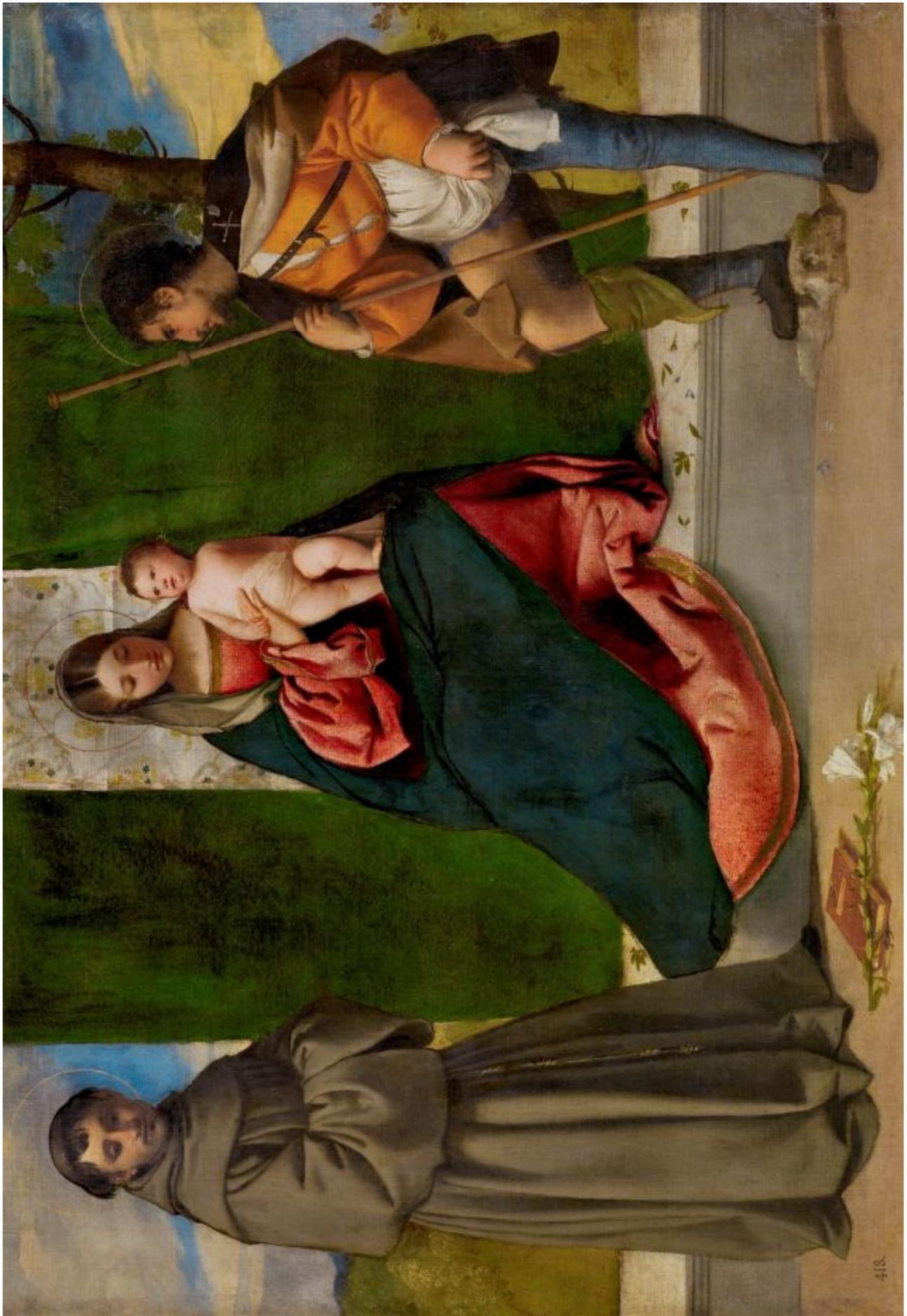
«... (священник) Мартин Альбертус Испанец, не раз почтенный видением Марии Девы, изображение которой он приказал художнику написать, увидав этот образ, сказал художнику: «Ах, насколько же далеко отошел ты от истины. Пресвятейшую Деву нельзя писать нечистой рукой: пойдя, омой грязь с души своей Кровью Христовой через Исповедь с Причастием, и увидишь, как красиво напишешь Образ». Сделал это художник, и такую пригожую Богоматерь нарисовал, словно Образ тот был рукой Божьей написан...»

Именно так я и думаю, восхищенным взглядом пронзая сказочно «пригожую» Мадонну Джорджонциана в Прадо. Она и вправду кажется *«рукой Божьей написанной»*. Насколько же глубинная исповедь должна была стать калиткой к этому шедевру...

Справа врач из Монпелье, святой Рох, защитник от заразных болезней. Слева – францисканский монах, святой Антоний Падуанский, о чем говорят лежащие у его ног книга и лилия. Эти двое меня не интересуют. Младенец, стоящий на левом колене Богоматери, тоже не слишком интересен, хотя его контрапост, плюс контрапост святого Роха, достойны восхищения. Если бы не Мадонна (чудное лицо и чудные цветовые симфонии ее одеяний!) – в **«Живописи белого человека»** этой картины не было бы.

В Испанию картина попала в качестве дара вице-короля Неаполя, герцога Медина де лас Торрес, королю Филиппу IV (около середины XVII века⁷). Anno Domini 1657, когда она украшала ризницу в королевском дворце Эскуриале, монах Франческо де лос Сантос помещает в своем **«Кратком сообщении...»** ее описание и делает фатальную ошибку, которая долго будет тяготеть над венецианским шедевром. Кастильцы называли Джорджоне Хорхоном (Jorjon), но монаху что-то стукнуло в голову, и он написал: Бордонон. Он явно думал о Джорджоне, поскольку, описывая другую картину, уточнил: *«Бордонон, учитель ве-*

⁷ В Музей Прадо картина попала в 1839 году – примечание автора.





Джорджо Джорджоне «Мадонна Кастельфранко»
(1504/05, дерево, масло; 200x152
Собор Сан-Либерале, Кастельфранко-Венето, Италия)

ликого Тициана». Никакого художника Бордонона не существовало, потому-то Диего Веласкес, узнав о такой глупой атрибуции, поменял ее на джорджоновскую, но, вместо того, чтобы приписать картину самому Джорджо Джорджоне, приписал ее одному из "Giorgioneschi", Порденоно (Джованни Антонио Личинио, по прозвищу Порденоне). Так начался сериал атрибуционных ошибок (например, Джованни Баттиста Кавалькасселле выдвинул кандидатуру не очень-то великого живописца Франческо Вечеллио).

Первым вернул Джорджоне авторство только лишь Джованни Морелли в 1880 году. Этот "copyright" в XX веке поддержало несколько известных ученых (Людвиг Юсти, Бернард Беренсон, Джордж Мартин Рихтер, Карл Ойттингер, Карло Гамба, Луиджи Колетти), и сегодня уже множество историков искусств не сомневается в том, что картина вышла из-под кисти Джорджоне при некотором участии Тициана. Столь же крупная группа известных авторитетов стоит за обратный вариант. Публику же информируют как угодно, в зависимости от вкусов авторов публикаций. Монументальное итальянское издание **"Opera Completa"**⁸ издательства Rizzoli, томом **"Tiziano"** (авторства Коррадо Кальи, консультантом которого был сам Франческо Валканонер⁹) заверяет нас, что авторство Тициана является несомненным, а каталоги и путеводители мадридского музея Прадо в качестве несомненного объявляют авторство Джорджоне¹⁰. Люди нерешительные используют версию третью, двойственную, то есть, наиболее безопасную: *exemplum* том «Джорджоне» авторства Стефано Зуффи, где картина подписана следующим образом: *«Джорджоне или Тициан»* (1991).



«Тицианистов» переубедить сложно, поскольку у них имеется много аргументов по хроматике, а колористический анализ – штука очень важная. Но ведь поэтическая атмосфера тоже важна, картина же в плане композиции и некоторыми мелкими деталями очень сильно похожа на раннюю джорджоневскую **«Мадонну Кастельфранко»** (кстати, колористика этих обеих **"Sacre Conversazioni"** очень близка). Сторонники Тициана контраргументируют, указывая на недостаточную естественность персонажей с картины из Кастельфранко, зато фанаты Джорджоне опровергают этот контраргумент разницей во времени – картина из Прадо писалась пятью годами позднее, более зрелым Джорджоне (уже Вазари утверждает, что начиная с 1507 года, Джорджоне, под влиянием Леонардо, начал писать более зрело).

Все эти сомнения привели к тому, что когда в 1955 году в Венеции (в Палаццо Дукале) устраивали большую ретроспективу Джорджоне и *"Giorgioneschi"* **«Мадонна»** из Прадо оказалась *"persona non grata"*. Но автор каталога выставки, Пьетро Дзампетти, упоминал о ней, когда писал: *«Что касается авторства этого чудесного алтарного образа, эксперты разделились на сторонников Джорджоне и сторонников молодого Тициана. Но в этой картине явно чувствуется дух мастера из Кастельфранко. Образ пульсирует подкупающей прелестью Джорджоне, а не драматическим темпераментом Тициана»*.

Я думаю точно так же. Заряд поэтичности, типичной для Джорджоне, пропитанной свойственной Джорджоне мелодией тишины, для меня является решающим аргументом, хотя я не забываю и то, что около 1510 года Тициан «подделывал» учителя так, что комар носа не подточит. Если прибавить к этому совершенно противоречивые экспертные заключения, не остается другого выхода, кроме признания автором этого произведения Джорджоне.

⁸ «Полное собрание сочинений» (ит.)

⁹ **Франческо Валканонер** (род. 1926), итальянский искусствовед. Занимая посты главы Управления художественного и исторического наследия Венеции и главного инспектора Министерства культуры и охраны окружающей среды Италии внес огромный вклад в сохранение и реставрацию культурных ценностей.

¹⁰ Очевидно данные автора несколько устарели (см. сайт Музея Прадо).



Джорджонциан «Сельский концерт»

1510, холст, масло; 110x138

Лувр, Париж, Франция

В 1863 году Эдуар Мане создал «Завтрак на траве» и отнес его в Салон, но жюри картину не приняло. Будущей звезде импрессионизма пришлось поместить ее в Салоне Отверженных. В результате разразился скандал. Буря обсуждений в кафе и прессе концентрировалась вокруг термина «аморальность», поскольку холст изображал одну голую тетку, а вторую – в так называемом дезабилье (vulgo: наполовину раздетую, расхристанную), устроивших пикничок с двумя мужчинами, одетыми по самые бороды. Сегодня историки и публицисты очень любят клеймить абсурдность критики Мане за аморальность. По их мнению, эта критика была просто комичной, поскольку в нескольких кварталах от Салона уже лет двести висела картина, пользующаяся всеобщим признанием и представляющая сценку чуть ли не столь же «аморальную». «Чуть ли не», поскольку на этой картине изображены две совершенно голые дамы в компании двух полностью одетых мужчин (эта картина – «Сельский концерт» Джорджонциана – для Мане был источником вдохновения). То, что критики Мане все же были правы я докажу в самом конце раздела.

Поначалу «Концерт» принадлежал семейству мантуанских Гонзага (бесспорных свидетельств, что её первой владелицей была знаменитая маркиза Изабелла д'Эсте Гонзага¹¹ не обнаружено). В 1627 году герцог Мантуи продал «Концерт» королю Англии Карлу I. В 1649 году картину приобрел французский банкир Эберхард Жабах; через 22 года (1671) картина обогатила собрания «Короля-Солнца», Людовика XIV (скорее всего, именно тогда она была обрезана сверху и с боков, чтобы соответствовать декоративным медальонам дворцовых стен). К Людовику картина попала как работа Джорджоне, и долгое время никто в данной атрибуции не сомневался. Только лишь в 1839 году Густав Фридрих Вааген на страницах своей работы "Kunstwerke..." приписал «Концерт» Пальме Старшему (Якопо Пальме, прозванному Пальмой иль Веккио). Итальянец Джованни Морелли, страстный поклонник Джорджоне, вернул авторство своему кумиру диссертацией, написанной в 1880 году. Но ранее (1871), другой итальянский историк искусств Джованни Баттиста Кавалькасселле, в качестве авторов «Концерта» указал на кого-то из эпигонов Себастьяно дель Пьомбо; позднее (1913), очередной итальянец, Лионелло Вентури, своей работой "Giorgione e il Giorgionismo" – уже на самого дель Пьомбо. Так началась ссора, продол-

¹¹ Изабелла д'Эсте (1474-1539), супруга маркграфа Мантуи Франческо Гонзага, ценительница искусства и покровительница знаменитых художников, одна из известнейших женщин итальянского Ренессанса, прозванная «примадонной Возрождения».





жающаяся до настоящего времени, у участников которой имеются всего два фаворита. Пальма, дель Пьомбо и более мелкие мастера кисти по дороге отпали.

В команду, игравшую за Джорджоне, вошли (не считая ее тренера, Морелли): Адольфо Вентури, Бернард Беренсон, Людвиг Юсти, Георг Гронау, Эмиль Мишель, Джордж Мартин Рихтер, Джузеппе Фьокко, Ганс Титце, Луиджи Колетти и Лионелло Вентури, который в 1954 году поменял свое мнение, датированное 1913 годом. Но экипаж, сражавшийся за Тициана, тоже состоял из маститых историков: Джордж Лафенестр, Луи Хуртик, Вильгельм Суида, Антонио Морасси, Роберто Лонги, Родольфо Паллуккини, Пьетро Дзампетти, Франческо Валькановер и т.д. Морасси признал (1966), что Тициан в **«Концерте»** настолько приблизился к *«лирическому натурализму»* Джорджоне, как ни в какой-либо другом из своих произведений, но о том, чтобы Тициан делился с кем-либо своим авторством, не может быть и речи, ибо динамика, колористика и света этой композиции весьма характерны для техники Тициана. Все, что сторонники Тициана отдают здесь Джорджоне (да и то, лишь в качестве предположения или исключения) – это начальная

композиция, но само исполнение – по их мнению – непосредственно тициановское. Почитатели Джорджоне, слушая подобные выводы, тут же сгибают руку в известном неприличном жесте. Тициан – как показало просвечивание рентгеновскими лучами – намалевал всего лишь одно дерево и тетку, ну и, возможно, закончил картину после смерти учителя, нагло перерисовав при этом всякие мелочи, но в целом произведение остается джорджоновским, так что вся слава принадлежит исключительно ему; Тициан никогда не умел выстраивать столь лирических композиций. В самом Лувре сотрудники-академики разделены на два лагеря уже давным-давно. Когда хранитель отдела живописи, Мишель Лаклотт, готов был (1979) голову отдать за то, что **«Сельский концерт»** – это произведение Тициана, несколько его коллег отправились искать уцелевшую гильотину. Монографы и биографы обоих гениев неустанно присваивают картину исключительно себе, так что, в зависимости от того, чью книгу мы возьмем в руки, репродукцию будем рассматривать или как произведение Джорджоне, или как Тициана. Но ведь это же Джорджотициан – *maestro doppio, signore e signori!*¹²

«Сельский концерт» – это значительная веха в живописи белого человека. Его называли вторым (после **«Бури»** Джорджоне) *«решающим моментом для будущего европейской живописи»*. Не по причине многообещающей тематики (буколической, о чем я еще стану говорить), а сочетания всей технической и формальной сферы, представляющей

¹² Двойной мастер, дамы и господа! (ит.) – примечание автора.



собой врата для будущих гениев и стилей. Через эти врата, именно из этой картины, поднялся к своему могуществу великий Тициан, а потом – рубенсовское барокко и, в конце концов, – Романтизм XIX века мастера Эжена Делакруа. От венецианского пикника.

Музицирование на траве. Маевка с голыми дамами и мелодией отдыха. Две парочки спрятались в тени дерева, возле колодца, благодаря которому можно промочить горло. Самое пекло уже ушло, но поздний послеполуденный мир еще жаркий. На втором плане изображен пастух, ведущий стадо; дальний план – это глубина пейзажа, размывающаяся в туманах и дымке воздушно-цветовой перспективы. Мягкий венецианский свет просвечивает всяческую форму – природу, людей, животных, пейзаж и горизонт. Типичный пример лиричности венецианцев, которые обволакивали женскую обнаженную натуру и пейзаж

теплой, вибрирующей атмосферой, и наглядный пример гармонии между человеком и природой, гармонии, доведенной до предела венецианскими мастерами.

Время течет медленно, словно бабье лето. Бальзамическое спокойствие, которое деликатно сопровождается двумя музыкальными инструментами. Одежды мужчин говорят о том, что один из них богач, а второй – бедный батрак. Дамские одеяния отброшены, так что дамы одеты в самый чудесный женский убор. Жаркие краски их тел выдают пульсирующий под их кожей биологический жар, но хотя флейта, которую держит женщина, и лютня в руках мужчины – это классические символы эротизма (лютня – средневековый символ женского секса, а флейта является древним фаллическим символом), и хотя любовник всегда отождествлялся с инструментом, на котором играет партнер в любовных заигрываниях – холст практически лишен эротизма, нагота в нем носит явно аллегорический характер.

Быть может, вся картина – это аллегория. Нам уже предлагали считать это аллегорией Музыки или Поэзии, подкрепляя тезисы графикой XVI века, в том числе, взятой из карт таро. Полу-аллегорическая интерпретация говорит о встрече или пикнике двух молодых людей, которые вовсе даже и не заинтересованы голыми дамами, поскольку их не видят, ибо нимфы для смертных были существами невидимыми. По данной теории левая голышка – это водная нимфа (похоже, она вливает воду в колодец, а водные нимфы питали источники вод), правая – лесная нимфа. Но это могут быть и другие античные богини из круга ренессансных "*Humanitas*", если только мы отбросим самый простой тезис: Джорджонциан показал нам пикник двух пар, городской (молодой дворянин или молодой мещанин со своей подругой) и сельской (земледелец или пастух со своей девушкой), или же это пикник молодого богача, сопровождаемого слугой, и двух дам, благородной (левой, с богатой укладкой волос) и низко-рожденной.

«**Сельский концерт**», как практически каждое замечательное произведение итальянского Ренессанса, должен был обладать поэтическими и литературными источниками. Имелись у него источники и социально-настроенческие. Атмосфера приязненного отношения к «*пастушеской идиллии*» у нас ассоциируется, в основном, с искусством Рококо, с Ватто, Фрагонаром, Ланкре, Патером и Буше, которые елисейско-пасторально-буколическими настроениями здорово снижали помпезный героизм. Тем временем, самое первое в живописи белого человека аркадийское направление дало нам Чинквеченто, поскольку тогдашние итальянцы – которым осточертели ярость сражений, фанатизм, реформы Савонаролы и кровь, проливаемая ради добычи и просто глупости – затосковали по аркадийско-сатурнианским состояниям души, к сценам без всяческих героев, мучеников, анахоретов и святых, по картинкам, в которых царят обычное земное блаженство, ленивая идиллия и ничем не замутненная природа.

Географическая Аркадия – это гористая местность Пелопоннеса (в центральной Греции). Легендарный «*золотой век Аркадии*» – это Древность (скорее мифологическая, нежели реальная), когда населявшие ее пастухи были счастливыми, лишеными забот, опасностей и всяческих предрассудков (в том числе, и в плане одежды); свое время они посвящали, в основном, эротике и музыке. Миф о подобной Аркадии был воскрешен в Венеции, когда неополитанец Саннацаро (Санназаро) издал свою «**Аркадию**» (1504), вдохновенную «**Буколиками**» Вергилия. «**Сельский концерт**» Джорджонциана мог быть иллюстрацией к произведению Саннацаро, либо же Вергилия или и того, и другого. Кроме того, картина могла иметь связь с изданной в 1505 году книгой Пьетро Бембо (знакового Джорджоне и приятеля Тициана), переполненной болтовней аллегорических персонажей на тему любви. Картина могла представлять отражение комментариев предводителя флорентийских неоплатонистов Марсилио Фичино, к «**Пиру**» Платона или же резонансом теории двух видов Любви (двух Венер): земной и небесной. «**Концерт**» мог иллюстрировать вдохновенную Овидием идиллию Анджело Полициано «**Орфей**» (утратив Эвридику, Орфей полюбил красивого юношу) или эзотерическую книгу Франческо Колонны «**Сон Полифила**», либо же пастушеские строфы древних поэтов (Феокрита, Каллимаха, Нонна или Лонга). А элегии Тибулла? А не известные нам, зато современные Джорджонциану пастушеские лирические стихи итальянцев? Сколько здесь возможностей! Так что устано-

вить, каким был непосредственный литературный источник картины, просто невозможно.

На все сто процентов мы можем быть уверены лишь в том, что своим холстом Джорджонциан оказался на высоте венецианского идеала (по мнению венецианских теоретиков, идеальное произведение искусства должно было объединять музыку, любовь и природу) и дал старт аркадийскому направлению в живописи белого человека. Райская страна (Аркадия), получив в этой картине свою гениальную иллюстрацию, вдохновила легион художников. С тех-то пор и начали множиться «буколические», «аркадские», «пастушеские», «сельские» сцены, что до вершины доведет в XVII веке кисть француза (работающего в Италии), Клода Лоррена, и чему французское рококо придаст свою болезненно-эротическую прелесть ("*fête champêtre*"), и чего не последним, хотя и наиболее громким эхо станет "**Déjeuner sur l'herbe**" Мане.

Перед тем, как создать свою картину, Мане скопировал луврский шедевр, желая – как сам вспоминал впоследствии – своровать хроматическое мастерство и ту феноменальную «прозрачность воздуха», которую выколдовал Джорджонциан. Это Мане не удалось. Впрочем, не ему одному. Жан-Франсуа Милле целый день копировал "**Concert champêtre**" и покинул Лувр в совершеннейшем расстройстве. «С тех пор я больше никогда не пытался копировать», – признался он приятелю, Альфреду Сенье.

Сам Мане тоже должен был испытывать горечь, но не по причине техники. Он создал замечательный пастиш «Сельского концерта», но проиграл Джорджонциану в сфере более высокой, чем просто фокусы техники. Имеется в виду женская нагота, точнее же, та «аморальность», в которой обвинила художника тогдашняя критика, сегодня высмеиваемая дипломированными «интеллектуалами», по мнению которых у критиков тамошнего времени были души фанатичных ханжей и пуритан. Конечно, некоторые из них именно такие души и имели, и наверняка "*communis opinio*" (общественное мнение) для искусства не может быть авторитетом, поскольку демократия может применяться во многих сферах человеческой жизни, но только не в области вкуса или эстетических склонностей, где единственной осмысленной правотой является объективность, ergo субъективизм. И со всей субъективной объективностью я утверждаю, что Мане свои подзатыльники заслужил.

То, что к его пастишу отнесутся как к бесстыдству, и что оно вызовет скандал, Мане предусмотрел еще до того, как взялся за кисть: «На мне не оставят ни единой сухой нитки. Впрочем, пускай визжат». Визжащих оскорбляла не женская нагота; в каждом третьем па-

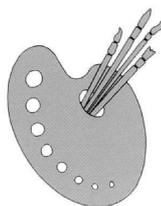


Эдуард Мане
«Завтрак на
траве»
(1863, холст,
масло; 208х264,5
Музей д'Орсе,
Париж, Франция)

рижском доме на стенах висело больше картин с обнаженной натурой, чем по полу бегало малышей. Взбесились они потому, что раздетые тетки (раздевшиеся, вроде бы, чтобы искупаться) сопровождают двух мужчин, застегнутых до последней пуговки, словно почетный караул. Мане мог бы ответить так: – Женщины были созданы для того, чтобы быть голыми, так что когда на пикниках (каких угодно, венецианских или французских) они сидят раздетыми рядом с совершенно одетыми мужчинами, они выглядят *"comme il faut"* (как следует). Только на это шуточное алиби никто бы не купился. Толпа на него и не купилась, поскольку была слишком старомодной, отсталой и богобоязненной, чтобы позволить себя обвести вокруг пальца парижскому «цыгану»¹³. А эстеты с экспертами не купились по причине собственной образованности. Гуманистическая аллегория Джорджонциана защищалась ренессансной философией (в том числе, и неоплатонической), в то время как сценка Мане рекламировала банальнейший эксгибиционизм, замаскированный купанием.

Если кто-то не понял нюанса, то, возможно, поймет, когда я обращусь к современнику Мане, символисту Одилону Редону. Критически сравнивая «**Завтрак на траве**» и «**Сельский концерт**», Редон преклонился перед венецианцами. Обнаженную натуру Джорджоне он охарактеризовал как «очаровательный гинекей», и обосновал это так: *«Умный художник представляет наготу женщины как наготу живительную, вдохновляющую, поскольку женщина ее не скрывает. А не скрывает она её потому, что художник поместил женщину в рай, а там в одежде потребности нет, так что и стыдиться тоже нет смысла. Это нагота не для чужих глаз, но для тех областей мозга, в которых расстилается идиллическая красота воображаемого пейзажа. Бесстыдство там не живет, нагота там не унижительна»*. Автора же «**Завтрака на траве**» Редон пожурил: *«Не обладающий интеллектом художник изображает обнаженную женщину так, что нам кажется, будто бы она через мгновение должна одеться (...). В «Завтраке на траве» Мане имеется девица, которая наденет платье быстро и с охотой, поскольку просидела голой, на холодной траве рядом с болтливыми, лишенными каких-либо идеалов мужчинами. Что они там говорят? Подозреваю, ничего красивого»* (1884).

Мужчины Джорджонциана, по крайней мере, аккомпанируют нимфам, играющим на флейте, а нимфам, подозреваю, подобные занятия музыкой очень даже нравятся.



¹³ Напомню, "bohémien" (франц.) – цыган, отсюда и "la bohème" – цыгане (фр.), по-польски «художественная богема» – "cyganeria".

Լ

ГЛАВА

28

ГЛАВА

**Музыкант
Дзордзон**

Джорджио Джорджоне

1477/78 – 1510

ԲԻ

Один из немногочисленных моих фаворитов. Без Джорджоне живопись белого человека была бы убогой.

Родился он в местности Кастельфранко (венетская *"terra ferma"*), которой поэты дали эпитет *"amorosa"*, поскольку тамошняя природа – мягкая, лиричная, мечтательная, наполненная убаюкивающим покоем, но вместе с тем и таинственной задумчивостью – дышит тихой чувственностью, что найдет свое глубокое выражение на холстах и досках Джорджоне.

Джорджио Барбарелли да Кастельфранко, прозванный Джорджоне. Современники называли его Цорци, Цорцо, Дзордзон¹ (в качестве Джорджоне он фигурирует впервые в 1548 году в «Диалогах» Паоло Пино; второй раз – в 1550 году, у Вазари). Уже при жизни он заслужил прозвище «Великий Джорджо», поскольку обладал телом гиганта и гением столь же гигантского калибра.

Нам мало что известно о его жизни, источников не хватает. Какие-то счета, несколько упоминаний в письмах, парочка сплетен Вазари и все. Тем не менее, можно смело заявить, что натура его была близка к рафаэлевской. Такой же превосходно образованный (интеллектуал-эрудит), такой же талантливый, настолько же оцененный, такой же красавец, в той же мере компанейский, так же разрываемый женщинами, точно так же умер молодым (в «возрасте Христа»), и точно так же – как гласят слухи – из-за женщины. Якобы, чумой его заразила одна из любовниц. Счастливицы эти нам неизвестны. Знаем мы (как и в случае с Рафаэлем) только одно имя – Чечилия, которая (аналогично Форнарине, модели Санти), стала супермоделью Джорджоне. Легенда гласит, что была она женщиной капризной и робкой (эта легенда, честно говоря, уже представляется тавтологией *ergo* плеоназмом). Ее прекрасные черты, ее золотые венецианские волосы, ее наполненные меланхолией глаза или ее прикрытые веки Джорджоне увековечил в лице «Мадонны Кастельфранко» и «Мадонны» из Прадо, она стала дрезденской «Венерой», нимфой в «Сельском концерте», матерью в «Буре» и Юдифью из петербургского Эрмитажа. Юдифь мягкая, кроткая, задумчивая, чарующая. Босую ножку она держит на голове мужика, которого только что зарубила огромным мечом палача. Никакой драмы. Точно так же спокойно и тихо чума убивает 33-летних мужчин.

«Юдифь» была исполнена посредством леонардовского *"sfumato"*, но по-джорджоневски. Да Винчи посетил город над лагуной Anno Domini 1499, и на какое-то время Джорджоне попал под влияние приезжего. Мрачность некоторых работ «Великого Джорджоне» («Старуха», «Лаура», «Портрет Броккардо», «Пастух со свирелью», «Юноша со стрелой») – это как раз и есть эхо тех увлечений. Но только мрачность, поскольку размытую светотень Джорджоне очень быстро переделал по-своему. Стремящаяся к темноте тень Леонардо подавляет цвет, глушит его, в то время как тень Джорджоне делает цвет более глубоким, интенсивным, она делает хроматику более деликатной, теперь каждый ее тон выстраивается валёрами с многоступенчатой градацией. У Леонардо светотень создавала форму, у венецианца царит цвет.

Тем же самым образом Джорджоне джорджонизировал все влияния (а на него повлияли: да Винчи, Беллини, Антонелло да Мессина, Чима да Конельяно, фламандцы) – все эти уроки он быстро усваивал (или тут же отбрасывал), дополняя их собственными находками и добавляя ту музыкальную гармонию красок, а также атмосферу и настрой, которые были свойственны исключительно ему. От Беллини он перенял всего лишь (или даже) нотку венецианской поэзии и венецианскую страсть к цвету, от Леонардо – пробирающую до глубины души таинственность сцен. А еще пейзаж, который стал для него чем-то большим, чем просто фон для персонажей – у них обоих персонажи располагаются не перед пейзажем, но в нем самом, они с пейзажем словно бы состоят в браке. Человек и природа феноменально слиты в единое целое.

¹ Zorzo, Zorzon. В итальянском языке "z" может произноситься как «ц» или же как «дз» — четких правил нет.



Джорджио
Джорджоне
«Юноша со стрелой»
(~1505, холст, масло;
48x42
Музей истории
искусства,
Вена, Австрия)

При рассмотрении наследия Джорджоне никакие слова не будут избыточными. «Феноменальный», «чудесный», «сказочный» и т.д. – всегда будут только лишь эвфемизмами, к какому бы аспекту творчества мы не обратились. Он был одним из тех гениев-метеоров, которые живут крайне недолго и таинственно, и которые в долю секунды совершают откровения для всего населения планеты Земля. Свои работы он не подписывал, многие "Giorgioneschi"² копировали его и подражали ему. Поэтому проблемы атрибуции его произведений все так же актуальны, а споры принимают вулканические масштабы. Формально "oeuvre" Джорджоне были установлены, благодаря венецианской выставке «Джорджоне и Джорджонисты» (1955), но «на практике каждый из исследователей Джорджоне составил для себя собственный каталог произведений, которые ему приписывает» (Урсула Кессельхут, 1970). Исследователи сходятся во мнениях в отношении буквально нескольких его работ. Но гениальность художника никаких споров не вызывает.

Джорджоне, равно как и Джамбеллино, писал все – религиозные, мифологические сцены, портреты и т.д. Но преобладает светская тематика, что является характерным, ибо стараниями венецианских художников светскость быстрее колонизировала живопись, чем благодаря римско-тоscanским живописцам, хотя повсюду светское меценатство (в том числе и буржуазное) играло уже значительную роль. «Орфей», «Пиршество богов» или «Женщина с зеркальцем» Беллини определяли то направление Венецианской школы, которое Джорджоне продолжил и развил. По сравнению с его работами, даже светские картины Джамбеллино кажутся нам богобоязненными. Венера Беллини – всего лишь полуголая, и она не возбуждает такого эротического желания как спящая полностью обнаженная Афродита Джорджоне. Здесь сложно говорить, будто бы венецианская Афроди-

² Здесь: подражатели Джорджоне.

та превзошла венецианскую Мадонну, тем не менее, она стала ее соперницей, новым воплощением идеала (как верно отметил Андре Шастель), да и то – благодаря Джорджоне, Тициану, Тинторетто, Веронезе плюс менее известным художникам – в масштабе, не сравнимом с другими регионами Италии.

Чем-то значительно более важным со стороны Джорджоне, чем окрыление светской тематики было окрыление им венецианского колоризма, развивающегося на венецианских же источниках света. Ах, эта волшебная светочувствительность кисти! И эта сказочная мягкость всяческих форм – та самая *"morbidezza Giorgionesca"* – вместо флорентийской жесткости рисунка! Беллини начал, но только «великий Джорджоне» привил Европе живопись, формы которой творятся не рисунком, но тончайшей игрой цветовых тоналностей и светотеневых валёров. И какие же чары мог он создавать светом и воздухом! Как нежно цветовые градации переходят из одной в другую! Его краски живут, более того, они обладают душой, о чем еще несколько сотен лет назад писал Босчини (*"Carta del navigar pittoresco"* – «Карта плавания живописца»): «Джордзон, ты был первым, кто привил краскам душу». Краски Джорджоне изменяются под влиянием атмосферы, через которую проходит свет, сцена обретает магическую «туманность», а формы – залитые светом – сплавляются с пространством в органически однородную поэму.

Только здесь я должен говорить не о ласках или поглаживании светом, но прежде всего, о построении светом форм – о творении объемов (материи) частицами света. В главе, посвященной Беллини, я писал: «Сутью колористики живописцев «города дождей» является свет». Является, ибо представляет собой фундаментальное колористическое средство, а поскольку цвет у венецианцев – это Альфа и Омега, то венецианский свет представляет собой строительный материал всей ткани. Говоря точнее – материи! Как здесь не вспомнить слова поэтов, что всякая форма «соткана из материи света». Как здесь не вспомнить тезисы философов, что свет – это главный конструктор вселенной. Как не вспом-



Джорджоне Джорджоне
«Юдифь»

(~1505, холст, масло; 144x66,5
Государственный Эрмитаж,
Санкт-Петербург, Россия)

нить тезисы философов, что свет – это главный конструктор вселенной. Как не вспомнить утверждения природоведов (в основном, ботаников), что без света Природа не существует. В конце концов, как не вспомнить здесь о мудрых словах физиков – Ньютона, Эйнштейна, Хокинга или тех чудотворцев из Стенфордского университета, которые буквально только что (1997) столкнули в ускорителе фотоны, превращая частицы света в частицы, обладающие массой. То есть – в частицы материи. Следовательно, они физически доказали, что можно создавать материю из света. В плане же эстетики это доказали венецианцы (Беллини, Джорджоне, Тициан e tutti quanti). Несколько сотен лет тому назад.

Исаак Ньютон писал: *«Разве не могут преобразиться друг в друга обычное тело и обычный свет? Разве большая часть активности тел не вызвана светом, который является соавтором этих тел? Преобразование тела в свет и света в тело обладает гармонической связью с порядком Природы – подобные метаморфозы должны доставлять Природе удовольствие»* (1704). Любителям искусства удовольствие доставляют венецианские метаморфозы, поскольку там свет преобразуется в форму картины и vice versa. Ранее и в других местах художники уже забавлялись подобным образом, но не столь смело. Венецианцы внедрили в живопись тоталитаризм света, что было равнозначно тоталитаризму цвета. И Джорджоне имел здесь принципиальный, весьма вдохновляющий на изобретательство удел. О его искусстве можно говорить словами вещуна, Зигмунта Красиньского³: *«Уже сам свет рисует картинку»*.

Порождающая свет цветопередача Джорджоне, построение им картины в виде цветового пятна, управляемого светом (с совершеннейшим пренебрежением к *"disegno"*) были такой же революцией во времена Возрождения, как в наше время – кубизм. Тициан пойдет к собственному эпохальному успеху именно этим путем. По этому пути пойдут многие. Уже в XIX веке *«джорджонизм»* называли целую *«школу»*, в которой было полно подражателей и продолжателей Джорджоне (легион художников, начиная с гиганта Вечеллио⁴, и кончая убожествами типа Личинио, называемого Порденоне или же Джироламо из Тревизо). Только никто из *"Giorgionesco"*, даже сам Тициан, не смог выколдовать тот заряд мелодической поэтичности, присутствующий в картинах мастера Джорджоне. Гения подделать невозможно, равно как и невозможно до конца объяснить. В особенности – гения поэтического и музыкального. Потому сейчас термин *«джорджонизм»* у меня ассоциируется – намного сильнее, чем с *«хроматизмом»*, или с *«художественным эпигонством»* – просто с *«романтизмом»*, с той романтической ноткой, которая будет оживать в каждом последующем столетии. Сильнее всего – у Якоба ван Рёйсдала, у Клода Лоррена, у Антуана Ватто и у романтиков XIX века.

Имеется в виду тот романтизм, где имеется шелест листьев, шум ветра и пение ручья, а так же молчаливые персонажи, вслушаающиеся в какой-то из этих звуков или во все сразу. В соответствии с правилом, что если что-либо может быть пошлым, то, как правило, пошлым и является – все это настолько тривиально, настолько сентиментально, настолько тошнотворно, что у большинства романтиков мы слышим всего лишь невнятное мычание и бормотание листьев, ветра и ручья, видя при случае кретина, идиотку или парочку придурков, заслушавшихся в эти глупости. Только лишь большие мастера кисти умели вдохнуть благородную мелодию и настоящую поэзию в китчевую открытку, добавив еще и группу осмысленных героев. Это удавалось Джорджоне, Лоррену и Фридриху. А поскольку наиболее прекрасными в плане романтики бывают ноктюрны, мы должны проливать слезы, поскольку исчезли два *«ноктюрна»* (*"notti"*) Джорджоне, о которых нам известно из письма венецианского агента Изабеллы д'Эсте. Если бы какой-нибудь из них нашелся и попал ко мне в дом, я умер бы совершенно счастливым человеком. Но я и так благодарен Богу, что сохранились *«Буря»* и дрезденская *«Венера»*. Обе картины – это чистейшая поэзия.

³ Наполеон Станислав Адам Феликс Зигмунд Красиньский (1812-1859), граф, польский поэт и драматург, причисляется к величайшим польским поэтам эпохи Романтизма наряду с Адамом Мицкевичем и Юлиушом Словацким.

⁴ Имеется в виду Тициан Вечеллио.



Джорджо Джорджоне
«Поклонение пастухов»
 (~1504, дерево, масло;
 90,8x110,5
 Национальная галерея
 искусств,
 Вашингтон, США)
 Коллекция Самуэля Г. Кресса

Поэзия – наиболее подходящее здесь слово. *«Великий Джорджо»* был не имеющим среди белых мастеров конкурентов поэтом... ну, может ех аequo с Лорреном, который обладал той же гениальностью отображения мира как сонной мечты, как сказочной страны, где тайны играют главенствующую роль⁵. Известно, что неподдельная поэзия – это нечто неперебиваемое (эту истину повторяли уже столько раз, что она превратилась в банальность). И поэзия Джорджоне именно такова. Никто не может интерпретировать **«Бури»**, хотя пытались уже сотни раз. Никто не может объяснить смысла **«Трех философов»** (кто знает, может это и не тройка философов – название дано не автором), хотя при попытках дешифровки применяли – помимо философского ключа – связку религиозных, мифологических, природоведческих отмычек, с использованием даже оккультизма. Поэтическая загадочность произведений Джорджоне, похоже, внушает нам, что они создавались для какой-то элитарной «секты» посвященных, масонов ложи сна и ложи тайны фантастической жизни, членом которой он был, или же исключительно для поэтов. Поэт Габриэль д'Аннунцио на страницах романа **«Огонь»** (1900) восхищается *«тайной вливания светоносной крови в жилы героев»* Джорджоне, и далее пишет: *«...я ищу его в тайне окутывающего его раскаленного тумана. И он кажется, скорее, мифом, чем живым существом»*.

Так что поэзия – слово подходящее, но имеется ключ получше. Музыка! Уже известный британский критик-эстет, Уолтер Патер, обратил внимание (1873) на музыкальность – *«музыкальное построение»* – главных произведений Джорджоне. Что, однако, не имеет много общего с тем фактом, что Джорджоне превосходно пел, сопровождая себя на лютне (Вазари: *«...тешился игрою на лютне, прекрасно пел и играл, так что часто бывал приглашен на разные музыкальные увеселения и собрания, устраиваемые знатными особами»*, 1568). Леонардо бряцал на арфе, Гейнсборо – на виоле да гамба, Тёрнер дул во флейту, Делакруа – сочинял, Веронезе изобразил себя, играющего на виоле (**«Брак в Кане Галилейской»**), а Тициан – себя, играющего на органе (**«Органист и Венера»**). Но большинство художников никогда не прикасались к какому-либо музыкальному инструменту, а среди них были творцы шедевров. Музицирование Джорджоне могло помогать в сотворении поэтического, меланхоличного, элегически-мечтательного настроения, но оно не могло его обуславливать – Лоррен с Фридрихом не музицировали, но кистями своими могли наигрывать поэтически-ностальгические ноты совершенно гениаль-

⁵ См. Том V, глава 53 – примечание автора.



Джорджио
Джорджоне
«Три философа»
(1507/09, холст, масло;
123,8x124,5
Музей истории
искусства,
Вена, Австрия)

но. Короче говоря: не обязательно заниматься музыкой, чтобы быть хорошим художником. Но нужно обладать музыкальной впечатлительностью, музыкальной душой, без которой живописи не существует.

Нить родства между живописью и музыкой – это трюизм. Наиболее глубинная красота (магическая, метафорическая, трансцендентная) находит оптимальное выражение всего лишь благодаря двум видам искусства – музыке и живописи. Даже поэзия стоит ниже (о чем писал эксперт, поэт Адам Мицкевич, прославляя *«непонятые знаки»* – звук и цвет – в качестве безошибочных носителей творческих замыслов); следовательно, тем более ниже, находятся скульптура и проза. Андре Мальро: *«Язык пластики не находит подобия в словах, вместо этого, он является таинственным братом языка музыкального»* (1957). В виду он имел то же самое, что и Мицкевич: братство цвета и звука. Музыкальные тона соответствуют тонам цветовым. Потому-то колористы всегда были ведущими «музыкантами» живописи, и хотя музыкальная метафора слишком часто применяется при анализе или восхвалении живописных палитр (*«Кандинский – музыкант цвета»*), подобного рода метафор невозможно избежать, ибо истиной является удачное замечание Яцека Вожняковского⁶, что *«аккорды цвета роднят живопись с таинственным, бесспорным символизмом музыки»*.

Вывод: не нужно быть музыкантом, чтобы быть хорошим художником, но невозможно быть хорошим живописцем, не будучи «музыкантом» – небольшой недостаток или избыток портит гамму и дает фальшивую тональность, как на холстах, так и на клавиатуре. Эжен Фрометен писал в заметках к *«Старым мастерам»*: *«Нужно быть художником, чтобы знать: картина обладает собственным ключом и тональностью, словно музыкальная партитура. Перед тем, как настроить краски, необходимо найти исходную точку. Имеются различные способы получения надлежащей и звучной гармонии произведений. Каждая гамма содержит свой смысл. В музыке тоже имеет значение, написано что-либо выше или ниже»* (~ 1875).

⁶ **Яцек Вожняковский** (1920-2012), польский историк искусства, писатель, публицист, обозреватель, журналист, редактор, издатель, переводчик художественной литературы, президент Кракова в 1990-1991 гг., профессор Католического университета в Люблине.



Джорджио
Джорджоне
«Урок пения»
(Три возраста)
(?, дерево, масло; 62x77)
Галерея Палатина,
Палаццо Питти,
Флоренция, Италия)

У Джорджоне видна... прощу прощения – слышна музыкальность. И слышна она столь сильно, как у немногих живописцев (только лишь музыкальность хроматики Антуана Ватто будет столь же звучной). Его палитра звучит гаммой более дифференцированной и тонкой, чем палитра Беллини, из которой она и родилась; его цветовые пятна – это последовательности музыкальных аккордов; из каждого его холста доносится плач флейты или звон слегка тронутой струны. Когда Марко Босчини писал: («**Карта плавания живописца**», 1660), что «*венецианские кисти импровизируют пение*» – слова эти могли касаться, прежде всего, Джорджоне. Сегодня каждый пишет о музыкальности картин Джорджоне как о чем-то совершенно естественном. Камилло Семензато: «*В его колористике мы не находим исключительной гармонии аккордов, а лишь такую интимную жизнь звуков, которые способны пробудить целую гамму наших эмоций и чувств*» (1992).

Целую гамму моих собственных эмоций и чувств пробуждают две картины музыканта Джорджоне: "**La Tempesta**" и «**Спящая Венера**». Послушайте-ка эти шедевры.



Джорджо Джорджоне «Спящая Венера»

1510, холст, масло; 108x175
Дрезденская галерея, Германия

Пара женщин из Дрезденской галереи вызывают метафизическую дрожь. Пара богинь, новозаветная и мифологическая, христианская и языческая, католическая и светская: «Мадонна» Рафаэля и «Венера» Джорджоне. Обладая двумя такими дамами, музей становится первейшим музеем земного шара.

В Дрезден картина попала под конец XVII века, когда саксонский Веттин (Август II Сильный⁷) купил ее у маршала Ле Роя. В списках королевской галереи поначалу (1707) она числилась как произведение Джорджоне, впоследствии (1722) – как произведение Тициана, еще позднее (1835) – как картина венецианского анонима, в конце концов (Рудольф Юлиус Бенно Хюбнер, 1856) – как копия творения Тициана, которую, скорее всего, исполнил Джованни Баттиста Сальви, называемый Сассоферрато, эпигон Доменикино⁸. Ярый «джорджонист», итальянский историк Джованни Морелли, вернул своему кумиру славу авторства в своем исследовании 1880 года. Его атрибутика нашла многочисленных оппонентов в XX веке, достаточно упомянуть Луиса Хоуртика (1930), Вильгельма Суиду (1933), Джино Фоджолари (1933-1934), Антонио Морасси (1942, 1954, 1966), Маурицио Боникатти (1964), а за ними хватало и множество других, не менее именитых исследователей. В пользу «тицианистов» работал амурчик, открытый у ног Венеры, поскольку он явно вышел из-под кисти Тициана. Амурчика зарисовали в ходе реставрационных работ 1837 года. Когда в 1843 году Иоганн Вильгельм Ширмер проводил очередную реставрацию (тогда живописный слой переносили на новый холст), он не решился открыть крылатое создание, поскольку плохое состояние рисунка делало это невозможным.

Тот же самый Амурчик, которого сегодня можно видеть только в рентгеновских лучах, имеет собственное ренессансное свидетельство о рождении. А.Д. 1521-1543 Маркантонио Микиэль⁹ вел дневник, в котором, среди всего прочего, приводил перечень

⁷ **Август Сильный**, также *Фридрих Август I Саксонский* и *Август II Польский* (1670-1733), курфюрст Саксонии (из династии Веттинов) с 1694, король польский и великий князь литовский в 1697-1704 и с 1709.

⁸ Итальянский художник Доменико Цампьеро (1581-1641).

⁹ **Маркантонио Микиэль** (1484-1552), венецианский патриций, писатель и коллекционер произведений искусства. Его «Записки», обнаруженные в конце XIX века, содержат ценные сведения о произведениях не только венецианских, но и художников других областей Италии.





Тициано Вечеллио
«Noli me tangere»
 (1511/12, холст, масло;
 109x91
 Национальная галерея,
 Лондон, Великобритания)

произведений Джорджоне, находившихся во владении венецианских семейств. У некоего Джероламо Марчелло он отметил: *«Холст с обнаженной Венерой за городом, спящей в компании Амура. Автором является Джорджи да Кастельфранко, но пейзаж и Амур были завершены рукой Тициана»* (1525). Эта запись, которой подкреплял свои выводы уже Морелли, идентифицируя картину в качестве произведения Джорджоне, послужила Карлу Ойттингеру (1944) для формулировки эквилибристической гипотезы, будто бы в Дрезден попала, отмеченная быстрым мазком Тициана в 1507-1508 годах, копия или реплика работы Джорджоне, созданной (приблизительно) в 1503 году, а Тициан впоследствии еще перерабатывал ее, дополнив Амуром и новыми фрагментами пейзажа. Сегодня эту гипотезу никто всерьез не воспринимает.

В настоящее время общепризнанной считается гипотеза (скорее всего, верная), подтверждающая инвентаризационную заметку Микиэля: Джорджоне картину не завершил, поскольку ему помешала смерть, и Тициан дописал недостающие фрагменты. Исследования Теризио Пиньятти и его коллег позволили утверждать, что часть пейзажа является тициановской, и что тициановскими являются драпировки полотнищ (характерные для Тициана аккорды белого и багрового цветов). Наверняка тициановскими считаются и многочисленные мелкие подрисовки, но возможно – это работа давних реставраторов.

В качестве коронного доказательства того, что, по крайней мере, весь пейзаж написан Тицианом, «тицианисты» указывают на верхний правый фланг картины. Там мы видим ансамбль зданий, идентичный ансамблю на лондонской **"Noli mi tangere"**, холсте, вне всяких сомнений тициановском. Но – даже абстрагируясь от факта, что Тициан часто репродуцировал или пастишествовал джорджоневские фрагменты – сила упомянутого «доказательства» лично мне не кажется такой уже решающей, что можно проверить в том

же лондонском музее. А висит там, бесспорно джорджоновский, холст под названием «**Закат**» или «**Пейзаж на закате солнца**», иногда называемый «**Эней и Анхиз**» (в связи с инвентаризационной заметкой Микиэля: «*Большой, написанный маслом, холст с Энеем и Анхизом*»). Фрагментом фона данной картины является группа строений – практически близнецов комплекса зданий из «**Спящей Венеры**»...

Сама Афродита – дремлющая столь искушающе – уже полностью "*Giorgionesca*". У нее лицо модели Чечилии, любимой женщины Джорджона, хотя сторонник Тициана наверняка пробурчит, что это никакое не доказательство, поскольку Тициан умел скопировать или изобразить любую мордашку. Только я посоветовал бы «тицианистам» помолчать, поскольку дописанным Тицианом амурчиком им можно крепко приложить. Тот самый Амур, держащий в руках птичку и лук (тот самый Купидон, которого записали справедливо, поскольку он сильно портил джорджоновский настрой картины) – это доказательство того, что у молодого Тициана была душа, скорее, декоратора, чем поэта.

Здесь мы видим чистейшую живописную поэзию. Теплый летний день; солнце уже не слишком резкое, сонная атмосфера смягчает контуры, а не отбирает отблеск у кожи. Девушка дремлет на шелках. Фактура пастозная, смелая, с широко наложенными колерами теплых тонов, хотя и не столь горячих, как у поздних обнаженных натур Тициана. Тело Венеры – светящееся, словно янтарь, облучающий всю сцену – это самое светлое пятно в кадре, классическое "*centro luminoso*" композиции. Практически ни малейшего движения. Только груди, кажется, слегка волнуются дыханием Морфея, а теплый воздух, похоже, обтекает тело и уносит его запах в глубину пейзажа, словно умолкшую нежную музыку. И тишина. Тишина сна, сплавляющаяся с тишиной еще не погасшего, но уже стремящегося к угасанию дня.

Когда мы говорим, что до Джорджоне никто, за исключением Леонардо да Винчи, не был виртуозом полного (чуть ли не «биологического») сплавления человека с природой, мы говорим о «**Буре**» и о «**Спящей Венере**». Только в «**Спящей Венере**» Джорджоне разыграл все это чуточку иначе, чем в «**Буре**» – ритмами. Пейзаж здесь представляет собой феноме-



Джорджио Джорджоне
«**Закат**», фрагмент
(~1505, холст, масло
Национальная галерея,
Лондон, Великобритания)

нальный аккомпанемент для лежащего тела, поскольку ритм изломов тела отражается эхом в ритме холмов и туч, как будто бы пейзажное эхо отвечало анатомическому звуку, или же, будто нежная мелодия природы была партитурой, написанной волнами тела, гармония которого пульсирует синусоидами тональностей. Музыка, порожденная музыкой, бесконечно отражаемая, словно время и вечность. Именно тот самый симфонический ритм перехода округлостей анатомии в эхо, формирующее структуру буколического пейзажа, дает нам возможность осознать всю суть, всю глубину музыкального гения Джордзона. Слава Богу, никаких классицистических аксессуаров, никаких тициановских купидонов – ничто не портит вневременности этого кадра, этого волшебного отдыха, этой поэзии человеческого тела, объединенного с природой.

В качестве ведущей «музыкальной интерлюдии» Венецианской школы у картины имеются конкуренты («**Буря**» и «**Сельский концерт**»). Но в качестве венецианской обнаженной натуры – это мелодия, у которой конкурентов нет. И не только венецианской. Это красивейшая *"nuda nel paese"* (обнаженная женщина в пейзаже) из всех воплощений данного мотива, созданных кистями белого человека. Я говорю здесь о мастерстве, о хроматике, о полноте сцены, но так же и о красоте Венеры. В данном случае необходимо привлечь весь итальянский словарь деификации женской красоты, ибо в этом теле имеется и *"vaghessa"* (чувственная красота) и *"venustá"* (изысканность, изящество) и *"maestá"* (величественность) и *"aria"* (здоровый вид, пригожесть), и *"grazia"* (очарование, прелесть). *"Venere ignuda"* (обнаженная Венера) Джорджоне это – используя определение Аньоло Фиренцуоли из его, изданного в 1541 году, учебника по рисованию женщин – *"perfetta bellezza d'una donna"* (идеальная красота благородной дамы).

Красота – это дело вкуса, здесь я говорю за самого себя. Она лежит, столь поэтичная в своем сонном опьянении и квази-бесстыдном жесте ладони, столь лишенная животной чувственности, что тем самым пробуждает мою звериную натуру, именно потому, что она такая. Раскорячившись на развороте «**Плейбоя**», она превратила бы меня в члена клуба сексуально воздерживающихся мужчин. Если слова бесстыдная невинность обладают каким-то смыслом, то только лишь здесь – а за пределами данного холста они, скорее всего, бессмысленны. Тициану подобного чуда добиться не удалось. Никому не удалось.

Соперничество в изображении Венеры между Тицианом и Джорджоне, точнее: погоня изображавшего Венер Тициана за «**Венерой**» Джорджоне, это тема, достойная драмы или, по крайней мере, сонета. Тициан – по образцу Апеллеса¹⁰ – написал целый гарем Афродит. Но если упомянутое соперничество рассматривать, для сравнения подходит всего одна тициановская «**Венера**» – «**Венера Урбинская**» – ибо она должна была, согласно замыслу ученика, затмить произведение учителя. Хотя она и получила иное оформление (интерьер комнаты вместо пейзажа), в анатомическом плане (конфигуративно) она была квази-репликой Венеры Джорджоне. Сам факт, что Тициан бросил подобную перчатку, должен выбить у «тицианистов» из головы желание приписать «**Спящую Венеру**» кисти Вечеллио. Без «**Спящей Венеры**» не было и ее тициановского эха.

Тициан сделал ошибку уже в предварительном забеге. Данный фальстарт – это уже упомянутый Купидон, которого он пририсовал «**Венере**» Джорджоне, чем превратил поэтичный, наполненный тишиной этюд в салонный китч типа: обнаженная и putto. С Купидоном шедевр Джорджоне был бы словно «**Мона Лиза**» с подносимым к губам пирожным. Несмотря ни на что, оно вызывало восхищение, становясь образцом для легиона последователей, авторов пастишей и т.д. Будучи одним из них, Тициан не пожелал унизиться точной, близкой копии репликой, вот он и изменил, что мог. Разбудил Венеру, поместил ее в доме, дал ей настенные украшения, двух дам в прислугу, собачку и т.д. Он создал великолепный холст, с точки зрения техники – истинный шедевр, цветовая материя которого более современна по сравнению с Джорджоне, в связи с чем, особенно среди художников, вызывает больше восхищения. Но я не художник. По мнению писателей, поэтов, эстетов, музыкантов и всяческого рода романтиков (не исключая историков искус-

¹⁰ Плиний сообщает, будто бы Апеллес писал много женской обнаженной натуры (в том числе, и Венер) для Александра Великого – примечание автора.



Тициано Вечеллио «Венера из Урбино»
(1538, холст, масло; 119,5х165
Галерея Уффици, Флоренция, Италия)

ства), в этом поединке Тициан потерпел бесславно поражение.

Венера Джорджоне не символична (какой была Венера Боттичелли), а реальна, а по отношению к Венере Тициана – вообще надреальна. Здесь можно воспользоваться античными и неоплатоновскими (из Фичино) категориями. Венера Джорджоне является чем-то средним между "*Venus Urania*" (Венерой трансцендентной) и "*Venus Pandemos*" (Венерой чувственной), в то время как Венера Тициана – это "*Venere vulgare*", девица из спальни. Венера Джорджоне небесная настолько же, насколько Венера Тициана земная (если не сказать, приземленная). Точно так же, насколько небесной является соседка «Спящей Венеры» по Дрезденской галерее – «Сикстинская Мадонна» Рафаэля, по сравнению с которой все иные Мадонны ступают не по небу, а по земле. Венера Джорджоне – это сверхженщина, богиня, воплощение идеала, сублимированная проекция мечты о женской красоте. Венера Тициана – это конкретная женщина, самка, которую можно поиметь, не вступая в брак. Первая скромно спит, вторая глядит в ожидании. Первая прикрывает ладонью бугорок лона, вторая нетерпеливо это лоно почесывает. Первая отрывает зрителя от будничной реальности, облакая весь мир кантиленой, другая кастрирует грех, лишая его привлекательности, исключая целый ряд помех. Ульрих Миддлдорф¹¹ очень верно назвал «Венеру» Тициана «картиной для спальни».

Тот же самый эффект, несмотря на все достоинства мастера, принесла и «Венера из Пардо», где Тициан усыпил Венеру и уложил ее правую руку под голову по примеру Джорджоне. Но здесь у него имеется алиби – другие живописцы, создававшие пастиши дрезденской «Венеры», потерпели намного более позорные поражения. Такой чистой поэзии, такой романтической мелодии, как Джорджоне, никто не умел извлечь из женского тела, многие же, причем, знаменитые (exemplum Пальма Веккио), затерли тему до скуки. Но и через несколько столетий тема эта все же будет жить, благодаря кистям нескольких масте-

¹¹ Ульрих Миддлдорф (1901-1983), немецко-американский искусствовед; в 1953-1968 гг. возглавлял Художественно-исторический институт (Институт Макса Планка) во Флоренции.



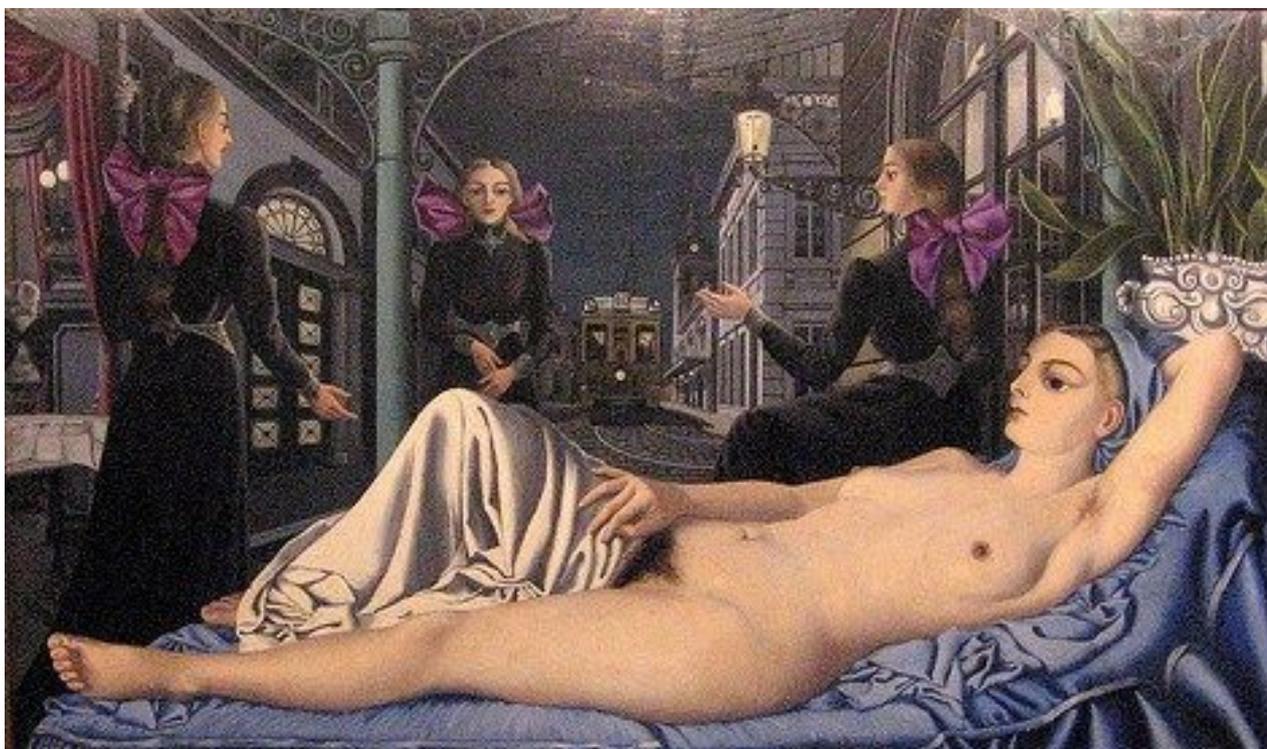
Джакомо Пальма Старший «Венера и купидон»
(1523/25, холст, масло; 118x209
Музей Фитцвильяма/Кембриджский университет, Великобритания)



Тициано Вичелио «Венера из Пардо», фрагмент
(1540/42, холст, масло
Лувр, Париж, Франция)



Йозеф Хейнц «Спящая куртизанка»
(~1600, дерево, масло; 80x162
Музей истории искусства, Вена, Австрия)



Поль Дельво «Общественное мнение»
(1948, холст, масло; 152,5x254
Королевский музей изящных искусств, Брюссель, Бельгия)

ров (Анри Жерве¹², Амедео Модильяни или Поля Дельво, нимфа которого видит сон наяву).

По мнению некоторых экспертов – и у самого Джорджоне спит не Венера, а нимфа, искусительница, посредница в цепочке мифологической эволюции между женщиной и богиней. Проблема, вроде бы, и не особо важная, ибо, кем бы она ни была, всегда к ней будут относиться слова одного из шекспировских героев: *"Most sure, the goddess!"* («Вне всякого сомнения – богиня!»¹³). Но тема эта настолько важна, что я желаю посвятить ей несколько слов.

Названия картин Джорджоне были даны не им самим, а жившими после него историками и инвентаризаторами. В связи с этим, сегодня каждый может называть голышку Джорджоне так, как он того пожелает. Сторонники нимфы напоминают, что именно в Венеции Anno Domini 1499 редактор Альдо Мануцио издал знаменитую, написанную чуть ли не тремя десятилетиями ранее, книгу Франческо Колонны «Сон Полифила» (*"Hypneromachia Poliphili"*), в которой шла речь о прекрасной, спящей в обнаженном виде нимфе. Издание украшала иллюстрация со спящей голышкой, в позе весьма схожей с позой героини Джорджоне, то есть, вполне возможно, для художника эта иллюстрация послужила источником вдохновения. В качестве поддержки своего тезиса, «нимфисты» рекламируют холст Лукаса Кранаха Старшего «Отдыхающая нимфа» vel «Нимфа, охраняющая источник», являющийся пастишем трактовки Джорджоне, и на котором имеется строка: *"Fontis nimpha sacri"*. Сторонникам Венеры на помощь пришел Тициан: он пририсовал Амура голышке Джорджоне, а ведь Купидон (Эрос, Амур) – это сын Венеры, а не какой-то там нимфы. Опять же, все голышки с которых Тициан рисовал пастиши а-ля-Джорджоне, именуются Венерами! Так что победные лавры следовало бы отдать сторонникам Венеры, тем более, что «королева Адриатики» во времена Джорджоне получила сильную прививку гуманизма (королевой *"Humanitas"* была богиня любви *"Venus"*) – Альморо Барбаро привез в Венецию нео-аристотельское мышление, Пьетро Бембо, в свою очередь, прививал неоплатонизм Фичино, для которого Венера представляла собой новое воплощение Богоматери.

Если во Флоренции – где *"nuditas"* (нагота) в качестве эмблемы *"humanitas"* (гуманизма) приобрела божественную формулу – Сандро Боттичелли был тем мастером, который своей «Венерой» бросил вызов живописной «Афродите» Апеллеса и скульптурной «Афродите» Праксителя, то в Венеции соперницей греческой Афродиты, ее ренессансным возрождением, стала «Венера» Джорджоне. Эти две дамы, две наиболее прекрасные Венеры итальянского Возрождения¹⁴ – весьма различны, хотя обе стыдливы. Но только лишь Боттичелли черпал вдохновение в античном каноне *"Venus pudica"* (Венеры стыдливой). Для Джорджоне же эллинистические реликты, эти *"pezzi di marmo"* (куски мрамора), украшавшие дома богачей, были полезны лишь при рисовании фрески Венеры на стенах Fondaco dei Tedeschi (1507 – 1508 гг.); впоследствии «занятия археологией» интересовали его уже в меньшей степени. Он уложил свою Венеру, в то время, как типичная *"Venus pudica"* стоит; можно сказать, что он создал новый канон – каноническую лежащую *"Venus pudica"*. Потому-то некоторые историки выдумывают, будто бы именно он придумал лежащую обнаженную натуру. Зигмунт Важбинский («Живописная обнаженная натура Венеции в эпоху Ренессанса», 1967) дважды, а следовательно – решительно, утверждает, будто бы Древность не знала обнаженной природы в лежащей позе. Это чушь – Античность представляла лежащую обнаженную натуру, мужскую и женскую, с помощью резца и красок¹⁵. Кстати, историки искусства, да и художники, играющиеся в историков искусств, частенько говорят глупости. Например, Генрик Готлиб плетет чушь (1947), будто бы между фигурой Венеры Джорджоне и дальними планами картины нет «пространственной» связи;

¹² См. Том VIII – примечание автора.

¹³ Слова Фердинанда из «Бури» (акт 1, сцена 2).

¹⁴ Удивительная вещь: Джорджоне и Боттичелли, творцы двух прекраснейших Венер Ренессанса, умерли одним и тем же, A.D. 1510! – примечание автора.

¹⁵ См. том II, стр. 79 – примечание автора.



Лукас Кранах Старший «Отдыхающая нимфа»
(1518, дерево, масло; 54x85
Музей изобразительных искусств, Лейпциг, Германия)

Михаил Алпатов¹⁶ видит данную «Венеру» в качестве «первого произведения ренессансной живописи, в котором обнаженная натура представляет собой ведущий мотив» (1959), как будто Боттичелли не создал гораздо раньше «Рождения Венеры»; et cetera, et cetera, я мог бы долго цитировать бредни «дипломированных специалистов».

Но давайте вернемся к лежащей обнаженной натуре. Вне всякого сомнения, она гораздо интереснее, чем стоящий и сидящий варианты, она демонстрирует всю прелесть дамской наготы или непосредственно саму женственность. "Wenere ignuda" (Венера нагая) Джорджоне – это "Venus felix" (Венера счастливая), хотя она и не похожа на греческий (стоячий) образец "Venus felix". Счастье человека частенько зависит от позиции этого человека, а позиция Венеры крайне выгодная. Позиция расслабленности и комфорта. В этой позиции все прелести чудесным образом выделены. Эрнст Гомбрич: «Боттичелли, когда писал свою Афродиту, еще не разрешил до конца проблему анатомизма» (1945). Сделали это венецианцы, начиная с Джорджоне. На первый взгляд, при этом Джорджоне отказывается от изложенной в учебниках «анатомической» или геометрической формы – его формула обнаженной натуры, похоже, является чисто реалистической (он пишет то, что видят мои глаза) и созерцательной (он пишет, чтобы доставить удовольствие глазам, равно как и другим чувствам). Но так только кажется. Тело дремлющей Венеры представляет собой восхитительно свободное упражнение в геометрии. Художник творит линзообразно-овальную фигуру, сплюснутую едва ли не так же, как анаморфный череп кисти Ганса Гольбейна Младшего, лежащий у ног дипломатов (лондонские «Послы»¹⁷). Овалы груди, левой ладони, правого плеча, живота, бедер и головы – это игра маленькими линзами внутри большой линзы. Тем временем лицо – идеально овальное (вот тут какой-то "pezzo di marmo" обязательно должен был иметься под рукой – уж слишком близок этот овал античной скульптуре!), было выстроено по божественным правилам, вычерченным на страницах альбомов с геометрическими эпюрами. Зеркальными являются очертания подбородка и лба, зеркальными отражениями становятся ноздри и вырез губ, такие же зеркальные отражения –

¹⁶ Михаил Владимирович Алпатов (1902-1986), видный советский искусствовед; действительный член Академии художеств СССР (1954), заслуженный деятель искусств РСФСР (1958), лауреат Государственной премии СССР (1974).

¹⁷ См. стр. 155 – примечание автора.

это дуги бровей и ресниц, нос делит лицо совершенно симметрично – этим личиком правит королева-симметрия. Если прибавить волосы (две зеркальные половинки прически, рассеченные пробором) – то правит и всей головкой. Головкой, которую вертикальная ось симметрии делит на четыре безукоризненно равных отрезка (разделительные линии пересекают губы, веки и верхнюю часть лба). Я всегда знал, что женщину можно замерить ладонью, но мне не было известно, что женская красота является функцией таких равных отрезков!

Природа (живое тело) + искусство (мертвая геометрия) = идеальная самка. То, что Пракситель сотворил резцом, Сандро и Цорцо сотворили кистями. По словам Лионелло Ломатцо, "*nuditatis*" (нагота) стала причиной бессмертия искусства эллинов. А венецианского искусства – разве не стала? Строфа, в которой придворный стихоплет, Бернардо Беллинчиони, прославлял Чечилию Галлерани и ее портрет («**Дама с горностаем**» Леонардо) – еще более соответствует «**Спящей Венере**»:

*«Кто увидит ее – хоть будет и поздно,
Чтобы увидеть ее живой – скажет: и этого хватит,
Чтобы понять, что есть искусство и природа».*

Имеется в виду понимание магии, с помощью которой искусство зачаровывает реальный мир, превращая реальность в сказку, и с помощью которой оно же зачаровывает мир сказки, создавая из них реальность. У Джорджоне – как писал Камилло Семензато – имеется «*приближение к пограничным областям сна, без необходимости покидать мир реальный, равно как и проникновение в глубины реальности, не теряя при этом хрупкости сна*» (1992). Это правда. Так что эпиграфом для шедевра, созданного венецианцем, я делаю фразу Шекспира: «*Мы сотканы из той же материи, что и наши сны*» («**Буря**», слова Просперо).

В ходе написания этой девушки Цорцо умирал. Умереть в момент ее написания, то же самое, что и умереть по ходу овладения ею – умереть в объятиях Венеры.



Джорджо Джорджоне «Гроза»

1503/08, холст, масло; 82x73

Галерея Академии, Венеция, Италия

Знаменитая **"La Tempesta"**. В первом десятке моих любимых картин эта занимает нерушимую и очень высокую позицию, медальную – или как говорят спортсмены: *«пьедестальную»*.

В нижней части – фигурный стаффаж, в середине – пейзаж, сверху – клубящиеся тучи, пересеченные росчерком молнии, которая заставляет светиться фосфорной белизной стены городка, столь типичного для венецианской *"terra ferma"*. А типичный для венецианских живописцев яркий свет, который, начиная с Джорджоне, гармонично объединяет природу и человека в пропитанном поэзией синтезе, здесь, благодаря этой молнии, делается практически волшебным, потому краски сияют, словно драгоценные камни, и точно так же, как эти камни, они пульсируют богатством рефлексов. Витрина ювелира, специализирующегося на изумрудах – зелень деревьев, кустов, травы, воды и туч – в сотнях оттенков: от зеленоватой синевы до зелени темной, переходящей в коричневый оттенок. Паноптикум венецианского колоризма.

Плюс венецианское, насколько же тонкое, *"chiaroscuro"*. По сравнению с этой, все выделяющей и все объединяющей светотенью, по сравнению со столь легким, таким непринужденным (может показаться, выполненным как бы нехотя) и таким – здесь придется воспользоваться *«маслом масляным»* – просвеченным по-венециански светом, *"sfumato"* Леонардо, пропитанное мрачной гаммой тонов, кажется тяжелым, словно танк. Так кто же тогда лучше соединил человека и пейзаж? Леонардо в *«Джоконде»* или Джордзоне в *«Буре»*? Формы, краски и валёры *«Бури»* составляют воистину божественное единство, потому многие отдадут Джорджоне пальму первенства, но само сравнение имеет в себе столько же смысла, что и рассуждения о том, что имеет лучший вкус: пятизвездочный коньяк или марочный виски – ведь это два различных напитка, каждый гениален в своем роде, а эффектом воздействия каждого из них является идеальная гармония человека с его внутренним (духовным) пейзажем.

Зато можно говорить о разнице между бурей Джорджоне и бурей Леонардо. **"Trattato della pittura"** да Винчи содержит главу **«Как изображать бурю»**. Там мы читаем, что ее следует представлять в форме мрачного, гремящего, проливного и громового апокалипсиса, вырывающего деревья с корнями, разгоняющего людей и сеющего тотальный хаос. Уроки Леонардо повлияли на многих творцов. Их изображения бури – это картины разрушительной стихии (например, **«Пирам и Фисба»** Николя Пуссена, 1651, Франкфурт-



Леонардо да Винчи «Буря»
 (~1503, бумага, красный карандаш; 19,х15
 Королевская библиотека, замок Виндзор,
 Беркшир, Великобритания)

на-Майне, Штеделевский художественный институт). Цорцо считал по-другому: если не считать одной молнии, из катехизиса Леонардо у него ничего нет. Буря не пугает людей, ураган, ливень и темнота отсутствуют, царит сонное, лирическое, если не сказать – буколическое, настроение. Собственно говоря, мы видим не бурю, а только ее герольда, первую молнию, как будто бы внезапно введение к "Benedictus" бетховенской "Missa solemnis" начинает крутить меандры на хмуром небе. Такого летнего разряда, что освежает тяжелую атмосферу, бояться не следует. Грядущий дождь станет аристотелевским *«катарсисом»* – силой, которая очищает, которая омывает, которая благословляет мелких человечков и дарит им крещение. Впрочем, буря и человечки – это дети одной и той же животворной энергии, небесной или земной – а дети от одной матери, как правило, ничего плохого друг другу не делают.

«Сельский концерт» Джорджонциана был, прежде всего, тоской по Аркадии. **«Венера»** Джорджоне, прежде всего, была тоской по любви. Тоской по чему является **«Буря»**? По тайне? Когда Камилло Семензато писал (1992), что *«глубокое чувство покоя здесь противопоставлено грозным силам»*, по-моему, он демонизировал проблему, ибо из **«Бури»** ничего угрожающего или страшного не исходит, но вот когда он же писал, что чувство покоя здесь противопоставлено *«тайне природы, как окончательной истине нашего существования»* – то был прав. Он по праву держал бы скипетр в королевстве историографов, если бы ему еще удалось и расшифровать таинственное содержание картины. Ибо гроза главной темой **«Бури»** вовсе не является.

Хлопоты с Босхом каждому кажутся очевидными, ведь Иероним Босх – рекордно сложный творец среди всех северных мастеров. Ту же самую сложность – что людям непосвященным кажется странным – среди итальянцев доставляет Цорцон (Ян Белостоцкий: *«Произведения Джорджоне и Босха – это наиболее сложные предметы для исследования»*). **«Буря»** породила не меньше спекуляций, чем **«Джоконда»**. Сотни исследователей заставляли работать собственную фантазию и эрудицию ради выяснения секретов **«Бури»**. Причем тайна датирования (до 1500, 1503, 1505, 1507/1508, 1510; собственно говоря, гипотезами по датировке «отметили» каждый активный год жизни Джорджоне) это сущая



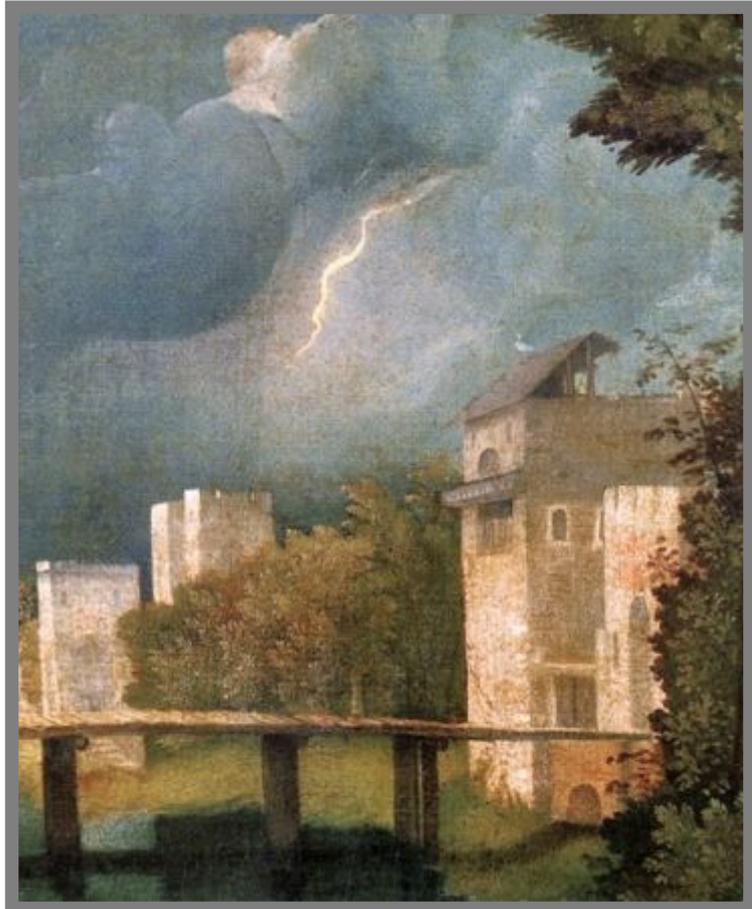
мелочь, по сравнению с секретами содержания и значения картины. На все предыдущие заумные рассуждения и дешифровки можно смотреть с сожалением, и даже не потому, что все они противоречат друг другу, а потому что нагло отдают кабинетным педантам право на насилие. Ибо всякий раз это насилие – принуждение чистой поэзии, чтобы та выражала нечто иное, кроме неопределенной красоты, чтобы рассказывала, предлагала нам какие-то байки. Превращать метафизику в анекдот, это то же самое, что из ребенка делать проститутку – подобному я всегда буду противиться. Но противится этому моя метафизическая душа, в то время, как моя испорченность историка-хроникера заставляет заниматься сутенерством, путем сведения фактов и домыслов.

Ключ здесь прост: желая расшифровать "**La Tempesta**", необходимо расшифровать две странные фигуры, настолько чуждые одна другой, словно супруги, объединенные лишь тем обстоятельством, что они очутились в одном «доме» – в одном кадре некоего холста. Справа сидит обнаженная женщина и кормит грудью младенца. Слева стоит мужчина с длинным шестом, будто вооруженный веслом гондольер либо же солдат с пикой или алебардой. Рентген показал (1939), что там, где сейчас стоит мужчина, первоначально сидела другая голая женщина, погружающая ноги в воды ручья, но Джорджоне левый фрагмент картины переписал. Уже один этот факт доказывает, что для Джорджоне (равно как и для всякого живописца чистых кровей, тем более – колориста) содержание произведения является делом второстепенным. Дьявол подшептывает мне на ухо: – Дурачок, если бы содержание для него было делом неважным, он не менял бы бабу на мужика, поскольку как мужик, так и баба, давали ему те же самые цветовые и композиционные возможности, так что замена касалась исключительно темы!..

Первую известную нам идентификацию содержания осуществил через два десятка лет после смерти Джорджоне инвентаризатор Маркантонио Микиэль, который увидел холст у первого его владельца, венецианского патриция Габриеле Вендрамино. Запись Микиэля звучит следующим образом: *«Небольшой пейзаж на холсте, с грозой, цыганкой и солдатом, писал Цорци да Кастельфранко»* (1530). Только цыганка с солдатом никак не стали фаворитами последующих историков. Равно как не являются ими святой Иосиф с Богоматерью – интерпретации **«Бури»** в качестве новаторского отображения сюжета **«Бегства в Египет»** мешают обнаженность женщины, исключенная в картинах с участием Марии. Зная, что у ренессансных картин частенько бывали античные или литературные источники вдохновения, и они становились определенного вида крайне герметическим кодом, предназначенным для эксклюзивных посвященных кругов (для тогдашних гуманистов), исследователи бросились в водоворот расшифровок мифологически-литературного характера. Стефанини обратился к *«венецианской «Божественной Комедии»*, то есть, ко **«Сну Полифила»** Колонны. В соответствии с данной гипотезой, картина Джорджоне представляет самого Полифила и нимфу. Франц Викхофф утверждал, будто бы тема взята из стихотворения Статия, а персонажами являются Адраст и Гипсифила. Эудженио Баттисти (1957) видел в джорджоновских персонажах бога Меркурия и нимфу Ио, кормящую младенца Юпитера, символом которого и должна быть молния на небе. Дальнейшие гипотезы, выводимые из греческих мифов, попеременно выводили в фавориты: Изиду и Меркурия (именно такое название картина носила А.Д. 1569, когда находилась в собрании семейства Вендрамино), Афродиту и Адониса, Ойнону и Париса и т.д. и т.п. Здесь годилась любая мифологическая пара. Те, которым никакая пара не подходит, утверждают, что Джорджоне изобразил древнейшие силы природы (ребенок, мужчина, женщина, окружающая природа и атмосферные разряды). Среди конкурентных кандидатов очутилась даже эротика мастера из Кастельфранко, в связи с чем картинку называли: **«Семейство Джорджоне»** или очень коротко – **«Семья»**. Э. Гомбрич предлагал *«мать с младенцем (будущим художником), выброшенную за город и найденную пастырем»* (1950). Все указанные выше предположения остаются просто домыслами; тема до сих пор скрывает свою тайну, хотя такая куча ученых педантов из шкуры вон лезет, чтобы расшифровать холст. И слава Богу, что скрывает.

Конкретная, анекдотическая¹⁸ тема искусству не нужна, и данная истина установлена была не в XIX веке. Венецианцы произведениям без определенного тематического сюжета дали прелестное название *"poesie"*. «Буря» могла быть эхом древнего вызова (Плиний утверждает, что греческий мастер Апеллес нарисовал бурю, то есть то, что изобразить невозможно); она же могла иметь своей целью видение еще более сложное – воплощение неопределенного, таинственного настроения, когда исчезает граница между миром реальным и фантастическим или онирическим; в конце концов, картина могла быть проекцией психического ego внутреннего мира живописца. Последнее предположение уже сильно отдает банальностью. Выписываются помпезные строки, будто бы Джорджоне писал «Бурю», мучимый *«трагической медитацией»*, *«меланхолической горечью»*, *«он вслушивался в подавляемые отзвуки собственной души»*, *«пожираемый противоречивыми чувствами»*, etc. Словесное выражение бывает излишне экзальтированным, но сама мысль вовсе не глупая. Художники часто отражали на досках и холстах состояния собственной души, свою боль, свою печаль, свое бешенство, свой трагический или меланхоличный или цинично-пессимистический резонанс чувств. Ночной, грозовой «Вид Толедо»¹⁹ Эль Греко или «Гроза над Дордрехтом» Альберта Кёйпа (~1650, Цюрих, Коллекция Бюле) – это и есть такие портреты души их авторов. В освещенном молнией пейзаже Джорджоне больше чувств, чем в бесстрастных пейзажах Кватроченто, и хотя в нем нет преувеличенной напряженности Романтизма – сколько же в нем романтичности! Ничего удивительного, что Стендаль любил Джорджоне.

Этот пейзаж (пейзаж со стенами Кастельфранко и вьющейся под ними речушкой), разве не он является здесь главной темой? Фигурный стаффаж переднего план был тогда обязательным, но «Буря» – равно как и доски Иоахима Патинира – кажутся протестующими против гомоцентризма Ренессанса, поскольку пейзаж там более важен, чем люди, благодаря чему он приобретает чуть ли не ранг автономности. Наиболее ранние итальянские упоминания о пейзаже, как о самостоятельном виде живописи, мы находим у венецианца Маркантонио Микиэля, который инвентаризировал *"molte tavolette de paesi"* (разные ландшафтики). «Бурю» он классифицировал как *"paesetto"* (пейзажик). По мнению умников, Джорджоне обладал пантеистическим отношением к природе, ибо гуманисты из Падуи оплодотворили Венецию всесторонним, в том числе – и экологическим – гуманизмом. Только я не уверен, желал ли он создавать новый вид живописи, изобретая квази-автономный пейзаж. Быть может, и так – в конце концов, он был изобретателем матрицы буколического пикника («Сельский концерт»). Но, возможно, он собирался заняться лишь композицией света, цвета и настроения, для которой природа всегда будет не имеющей



¹⁸ Под «анекдотом» имеется в виду не короткий, шуточный рассказ, а описание некоего исторического случая, часто – «с моралью».

¹⁹ См. том IV, Глава 39 – примечание автора.

конкуренции оправой? И еще – возможно, для него основной темой была та музыкальная тишина, что превращает пейзаж в симфоническую картину?

Райнер Мария Рильке в стихотворении «**К музыке**» называл ее «*тишиной картин*». Но музыка – это тишина только некоторых картин, ибо картины могут кричать, выть, шуметь или наигрывать прекрасные, но теплые мелодии. Флейта Пана порождает совершенно иную музыку, чем клавикорды, орган или скрипка. В пейзажах мастера из Кастельфранко мы слышим лютню, флейту или арфу, зато в картинах Рубенса слышны трубы и ударные ритмы. Уже ученик Джорджоне, Тициан, был музыкантом, играющим громче, величественнее, более страстно, чем его учитель, музыка которого – это интимная мелодия тишины. Именно поэтому Тициан, органист с картины с обнаженной натурой «**Венера и органист**», никогда в зрелых своих произведениях не исполнил той камерной нотки меланхолии, звуков лирической версификации, настроя очаровывающей тайны, являвшихся главной отличительной чертой живописи Джорджоне, которые заставляют зрителя чувствовать, что внутри себя он носит щепотку поэтической души – задумчивой души мечтателя.

В душе каждого человека может спать поэт, только он редко просыпается. Джорджоне как раз и является будильником. Нужно всего лишь войти туда, внутрь – встать между тем «*солдатом*» и той «*цыганкой*» и умолкнуть, глядя внутрь себя...

