

ГЛАВА

29

ГЛАВА



*«Развлекаемся,
словно дамы...»*

Витторе Карпаччо

1455/65 – 1524/26

Джорджо Вазари: «Витторе был поистине мастером весьма прилежным и опытным» (1550). Вроде бы и комплимент, но звучит как-то холодно, тем более – у Вазари, который с панской щедростью разбрасывается комплиментами. Впоследствии Карпаччо тоже оценивали сдержанно, в качестве своеобразного «примитивиста» ренессансной Венеции. Его технику сравнивали с «примитивизмом» Таможенника Руссо (Анри Руссо) и называли искусством «простодушного рассказа» или «хроникерской наивности». Во всем этом имеется и правда, но имеется и чушь.

Истина в этом имеется, ибо живопись Карпаччо немного отдает Готикой (готическим стилем рисунка), немного венецианским византизмом (византийской статичностью), в ней имеется много восточной орнаментальности и еще больше – «архитектурности». Антон Мария Занетти писал (1771), что классики (неоклассики) противопоставляют сложностям Барокко «простоту» Карпаччо, выросшую из Античности (уже Карло Рудольфи Анно Domini 1648 подчеркивал, что в картинах Карпаччо проявляется «жесткость древних мастеров»). У древних искало вдохновения все Возрождение, но по-иному. Когда мы видим развитое Чинквеченто, когда Беллини и "Belliniſci" (прежде всего – Джорджоне и молодой Тициан) подталкивают венецианскую живопись вперед, искусство Карпаччо предстает искусством застоя, если не сказать – регресса, так что на фоне современных ему гениев он просто обязан именоваться «примитивистом». Но для нынешнего зрителя, которому реализм давным-давно перестал импонировать, «примитивизм» Карпаччо становится современным. Впрочем, и тогда в его арсенале хватало новейших (ренессансных) штучек и фокусов.

Перелом в критике наступил благодаря тщательным и глубоким исследованиям итальянца Джузеппе Фьокко ("**Scarpaccio**", 1931). Он и его последователи – Теризио Пиньятти (1955, 1958), Гвидо Перокко (1960), Ян Лаутс (1962), Пьетро Дзампетти (1966), Микеланджело Мураро (1966) и т.д. – доказали, что мастера Витторе в скандальной степени недооценивали. Живописца ввели в почетную ложу Парнаса. Они же научили публику ценить и понимать венецианца. Карпаччо, до того – всего лишь умелый «иллюстратор», «рассказчик не самого высокого полета», традиционалист, не понимавший «новый вкус», рисовальщик, применявший жесткую готическую линию, детализовщик, по-старому развлекавшийся (без умеренности) мелкими деталюшками оказался ренессансным мастером *par excellence*, и вовсе не таким уже и анахроничным, как считалось ранее. Он использовал превосходную геометрическую перспективу, обладал замечательным чутьем к людской анатомии (первым, еще до Гольбейна Младшего, он совершенно верно написал тело Христа, лежащее параллельно плоскости картины¹). Персонажам своих картин он придавал вроде бы по-византийски мертвые лица, но весьма часто тот же самый физиономический византизм превращался в сенсационную лапидарность показа богатой психики человека с помощью весьма экономных средств, по образцу нынешней карикатуры. В конце концов – "*nobless oblige*" – гордость Венеции, колоризм «города дождей», под кистью Карпаччо сиял ясным светом, хотя и совершенно иным, чем у воспитанников или сотрудников Беллини.

Витторе Скарпацца (vel Скарпаччия; впоследствии первую букву обкорнали) по-разному подписывал свои картины, но всегда делал это весьма эффектным образом, на нарисованных листках бумаги (реже – в картушах), и практически всегда по-древнеримски, заглавными буквами. "VETOR SCARPAZO", "VICTORIS CARPATIO VENETI" (или же "VICTORIS CARPATIO VENETI OPUS"), "VICTOR CARPATHIUS" (либо же "VICTOR CARPATHIUS VENETUS PINXIT" или "VICTOR CARPATHIUS FINGEBAT"). Здесь видна претензия живописца, выражаясь «штампом», на бессмертие. Трудно сказать, сам ли это он выдумал или где-то подсмотрел, либо выучился этому от кого-то из своих учителей. Что поделать, ибо учителя его нам известны столь же достоверно, как даты его рождения и смерти, то есть – относясь к проблеме по-научному – остается только спекулировать.

¹ См. стр. 171 – примечание автора.



Витторе Карпаччо
«Принесение в храм»,
 фрагмент с подписью
 (1510, дерево, масло
 Галерея Академии, Венеция, Италия)

Тайны венецианского колоризма он усваивал через палитру Антонелло да Мессины (хотя и не непосредственно, а через живопись Альвизе Виварини и Бартоломео Монтаньи), затем – в мастерской Беллини (правда, намного больше он взял от Джентиле, чем от Джованни). Вполне возможно, что он был учеником или подмастерьем Джентиле (Марко Босчини, которого можно назвать «Анти-Вазари», называет Карпаччо «*почти братом*» Джентиле – 1660), а поскольку Джентиле Беллини путешествовал в Константинополь, откуда привез тайны левантийского колоризма (в

особенности, персидских миниатюр) – в палитре Карпаччо мы замечаем это оригинальное влияние без всякого труда. Можно даже заявлять, что ни у одного венецианца влияние ближневосточной палитры, с ее изысканностью и насыщенностью красок, не столь заметно, как у Карпаччо.

«Персидско-миниатюрная» палитра, а также традиция палитры мозаичистов придали света палитре Карпаччо. Но у него же звучит и отзвук Фландрии. Он накладывал деликатные, прозрачные тени, которые не глушили звучность красок и свет, близкий к свету, применявшемуся братьями ван Эйк. Его сияющая хроматика предсказывала приход «тонализма» XVI века, что полностью дезавуирует тезисы об анахронизме живописного умения Карпаччо, а феерическое золотистое свечение его картин (отзвук мозаичной живописи) достигалось им без использования хотя бы грамма золотой краски, что дает нам свидетельство мастерства его кисти. Другие художники, искавшие подобный эффект (например, Карло Кривелли), без золота обойтись не могли.



Витторе Карпаччо
«Лев св. Марка»,
 фрагмент с видом на Дворец дожей,
 собор Св. Марка и Кампанилу
 (1516, холст, масло
 Дворец дожей, Венеция, Италия)



Витторе Карпаччо
«Портрет рыцаря»
 (1510, холст, масло;
 218х152
 Музей Тиссена-
 Борнемиса,
 Мадрид, Испания)

По образцу многих своих земляков, Карпаччо писал абсолютно все. Камерные сценки, прелестные портретики, громадные панорамы, для дворцов и церквей, черпая сюжеты из религии, мифологии и легенды (например, из **«Золотой легенды»**²). В качестве **"Madonnere"** он оставался в тени Джамбеллино и Джорджоне; зато был знаменит в качестве творца монументальных житий святых (Иеремии, Стефана, Трифона, Августина, Иеронима, Георгия и Урсулы). Для нас же он является певцом Венеции тех времен, ее **«хроникером»**. По мнению некоторых исследователей – более дотошным, чем Антонио Каналетто, только это неправда, ибо Венеция Карпаччо кажется нам, скорее, иллюзорной, чем реальной, у нее имеются все признаки сна наяву.

В раннеренессансной Флоренции **«болтуном»**, **«хроникером»**, **«рассказчиком»** vel **«описателем жизни»** был Доменико Гирландайо. В Венеции конца XV и начале XVI века –

² **«Золотая легенда»** (лат. *Legenda Aurea*), сочинение Иакова Ворагинского (епископа Генуи), собрание христианских легенд и занимательных житий святых, написанное около 1260 г. Одна из самых любимых книг Средневековья, в XIV—XVI вв. стоявшая на втором месте по популярности после Библии.



Витторе Карпаччо
«Пресвятая Дева Мария за чтением»
 (~1505, дерево, масло и темпера;
 78х51)

Национальная галерея искусств,
 Вашингтон, США)

Коллекция Самуэля Г. Кресса

Витторе Карпаччо. Никто другой до Франческо Гварди не мог столь замечательно писать «Серениссиму» и ее обитателей. Венеция Карпаччо – это Венеция по-волшебному двойственная: реальная (портретируемая) и фантастическая, из яви и из снов, с улицы и из воображения, словно Восток, который, и в реальности и в сказках Шехерезады, всегда останется тем же самым Востоком. В рамках одного спектакля Карпаччо объединял формы видимого мира и формы, создаваемые фантазией, по-мастерски сплавля обе стихии. Двойственность в единстве, как гениальность и магия.

Таковыми же на его холстах, досках и фресках изображаются и венецианцы. По реальной улице, вдоль самых

настоящих стен, бесшумно продвигаются взятые из сна фигуры, одновременно реальные и живущие в нереальном «космосе». Материя плюс сон, мир, богатый реальными деталями, тем не менее – пропитанный поэзией сонного обмана. Все хором – трудности с рассказом и любовь к сказочности – дали ему имя *«наивного, поэтического визионера»*.

«Поэтами» были различные венецианские мастера, но Карпаччо творил своей кистью поэзию особенную, суровую, можно было бы сказать – шероховатую, в чем-то близкую поэтике Джентиле Беллини, такую далекую от поэтики Джорджоне. **«Спящая Венера»** Джорджоне и **«Спящая Урсула»** Карпаччо, это две абсолютно различные мелодии сна – аркадская и волшеббно-мистическая – обе по-своему красивые. Иногда только (непонятно, откуда) в картинах Карпаччо звучит отзвук Джорджоне, взять хотя бы маленький фрагмент **«Умершего Христа»**, где мужчина, сидящий у корней дерева, слушает другого, стоящего и играющего на трубе или флейте под другим деревом. Но, как правило, версификация рифм мастера Карпаччо – это гаммы застающих врасплох пространственных ритмов, странных (взявших что-то от Мантеньи) скал, архитектурных разломов и молчаливых человеческих профилей, различных видов тишины и отдающих Средневековьем настроений.



Витторе Карпаччо
«Сон св. Урсулы», фрагмент
 (1495, холст, масло
 Галерея Академии,
 Венеция, Италия)

Он не подтолкнул живопись на пути к прогрессу, ничего не изобрел, не был он и верстовым камнем искусства белого человека. Но он оставил несколько заслуженно прославленных картин. **«Умерший Христос»**, **«Портрет рыцаря»** (музей Тиссен-Борнемиса), **«Видение святого Августина»** (Венеция, Скуола Сан-Джорджо-дельи-Скьявони), **«Сон святой Урсулы»** и **«Куртизанки»** – самые знаменитые. Лично я обожаю куртизанок. То есть, нет – *"mille pardons!"*³ – **«Куртизанок»**! Ясное дело, **«Куртизанок»**, а не куртизанок, просто я, холера, оговорился!



Витторе Карпаччо
«Умерший Христос», фрагмент
 (1510, холст, масло
 Берлинская картинная галерея,

³ Тысяча извинений (фр.) – примечание автора.



Витторе Карпаччо «Куртизанки»

1490/1514, дерево, масло и темпера; 94х64
Городской музей Коррер, Венеция, Италия

Разброс предполагаемых дат её создания гигантский – четверть века! С 1490 по 1514 год. Правда, мастер, в соответствии со своей привычкой, написал листок (в левом нижнем углу) с датой и подписью, но можно прочесть только подпись ("Opus Victorijs Carpatio Veneti..."), а дату уже не разобрать, ее стерло Время. Вообще вся картина сохранилась плохо.

Вся? Или, скорее, фрагмент первоначального произведения, ибо, по мнению некоторых исследователей, имеющееся изображение было вырезано из более крупного первоначального варианта. Джузеппе Фьокко (1958) припомнил старинную копию (когда-то находившуюся во владении леди Аберконвей, а впоследствии – у венецианского семейства Минерби), где ребенок находился в центре, а не на левом фланге картины. Но даже тот кадр, который мы видим сейчас, очень хорош. Он обладает замечательной композицией с явно доминирующей правой стороной.

Иной тезис, выдвинутый Anno Domini 1963 Карло Л. Раггианти и Жилем Робертсоном, утверждает, будто бы «Куртизанки» и обрезанная снизу «Охота в лагуне» образовывали своеобразное (панданное?) целое. С этой спекуляцией боролся (хронологически) Пьетро Дзампетти (1966), Робертсон быстро вышел из спора, но в последнее время (первая половина 90-х годов) этот тезис вновь вернул к жизни Витторе Сгарби, намекая на то, что две упомянутые доски служили совместным украшением каких-то дверей. По мнению Сгарби, дуэт опечаленных дам (аристократок) ожидает возвращения их мужчин с охоты в лагуне, потому правильное название картины должно звучать как «Ожидание». Кто желает, пускай верит этому, мы же присмотримся к символике картины.

Итак, перед нами символическое бабско-звериное царство, поскольку птицы (павлин, попугай, два голубя) это символы (гордыни, стремления к украшательству, болтливости, воркующей парочки любовников), такими же символами являются и собаки (они символизируют мужчин, которых женщины дрессируют или дразнят своим коварством и насмешками). Яблоко на балюстраде является символом плодородия, а так же символом Евы; чертовски высокие сандалии-котурны на мостовой – это символ амбициозности, стремления подняться выше, для человека – это символ возвыситься самому и сделаться красивее (хотя именно такие «ходули» тогда и носили); палка, в зубах собаки и в руке дамы – это символ бича, с помощью которого женщины муштруют мужчин; платок в руке второй



Витторе Карпаччо
«Охота в лагуне»
 (1490/1514, дерево,
 темпера и масло; 77х65
 Музей Пола Гетти,
 Малибу,
 Калифорния, США)

дамы – это символ *"bonus amor"* (хорошей, ласковой любви; любви, о которой мечтают); окаменевшие, опечаленные лица дам символизируют отсутствие чувственного счастья или же отсутствие наличности, и т.д., и т.п. символики несложной, простейшей, словно готовый к бою фаллос, здесь полно.

Уже сама тема поразительна – мы видим очень раннюю (крайне редкую тогда в Италии), чистейшей воды жанровую сценку, ergo популярную впоследствии, особенно у фламандцев и голландцев, «сцену в интерьере» (действие разыгрывается на террасе беседки, на балконе или на веранде, имеющих характер замкнутого интерьера). Но для неискушенных зрителей, тема – это не жанр, а только лишь фабула или главные герои. Две дамы, две золотоволосые блондинки. Понятно – блондинки, как же иначе. *"Serenissima"* была знаменита золотыми дамскими прическами. Натуральный светло-русый цвет волос – везде редкость (исследования показали, что только 7% француженок являются натуральными блондинками), а уж в Италии – более, чем где-либо (речь идет о Европе). Итальянки, прекрасно зная, что *«мужчины предпочитают блондинок»*, красили свои волосы при помощи желтых химикалий и осветляли при помощи шляп *"Solana"* и солнечных лучей. Собственно говоря, *"Solana"* была даже не шляпой, а только полями шляпы, которые затеняли лицо, зато прическу – отдавали солнцу, которое и фиксировало окрашивание. Определенное количество сеансов загара для волос на раскаленной крыше дома превращало локоны в расплавленное золото, но кожа при этом никак не бронзовела; тело женщины в те времена должно было быть полностью закрытым, поскольку синонимом элегантности был снежно-белая бледность кожи. Другой парой синонимов были загар и вульгарность. Для усиления эффекта, куртизанки использовали темное постельное белье,





Витторе Карпаччо
«Встреча наречённых»
(из цикла «История св. Урсулы»),
фрагмент
(1495, холст, масло
Галерея Академии, Венеция, Италия)

которое по контрасту делало их тела еще белей – ночью эти тела светились, словно огонь во мраке. Через минутку я еще вернусь к коммерческому сексу, а мы – *"per una momenta"* – возвратимся к венецианкам-блондинкам.

Моряки иноземных судов, стоящих на якоре в венецианской лагуне, таращили глаза, поскольку балконы, террасы и крыши Венеции сияли золотом, благодаря дамским прическам. Голландские матросики оставили нам наполненный восхищением «репортаж» с Большого канала, украшенного светло-русыми прическами, словно флагами. Только они понятия не имели, что венецианки, грея волосы на солнце, делают это исключительно для того, чтобы высушить их после мытья или же для того, чтобы сильнее осветлить их естественный цвет. Откуда же взялось там громадное количество натуральных блондинок? Легенда гласит, что венеты (прародители венецианцев) – это виниды, а виниды – это славяне, прибывшие на берега Лагуны с севера. Геродот ничего подобного не писал, зато пишут чешские, немецкие и польские историки эпохи Романтизма. Адам Мицкевич исполнял данную мелодию уже в ходе первой лекции о славянских литературах в парижском *College de France* (1840); Эдвард Богуславский⁴ («История славян», 1880) поддержал этот тезис рядом источников и «доказательств»; после Второй мировой войны аргументы Богуславского поддерживал Казимир Улатовский⁵ (1964). Если бы этот миф был правдой, мы бы имели здесь изображение двух славянских куртизанок кисти Карпаччо.

«Куртизанки»? Часть историков считает это название глупостью, утверждая, что Карпаччо написал пару дам из благородного венецианского рода Торелла (или же Прели), герб которого украшает ваза, стоящая на перилах балюстрады. Мы не знаем, как назвал картину сам автор. В каталоге Лаццари (1859) картина фигурирует под названием «Две венецианские дамы», но в более раннем путеводителе Сельватико и Лаццари (1852) – как

⁴ Эдуард Ромуальд Богуславский (1848-1917), польский историк, публицист, славянофил.

⁵ Иосиф Казимир Улатовский (1884-1975), польский архитектор и историк архитектуры.



Витторе Карпаччо
«Куртизанка»
(~1505, дерево, темпера и масло; 30х24
Галерея Боргезе, Рим, Италия)

«Две развратные девицы». Сокращенное наименование – **«Куртизанки»** – дело рук Джона Рёскина (знаменитого британского эстета, критика и теоретика искусства XIX века), который обожал эту доску. Среди итальянцев первыми предложили такое название Густав Людвиг и Помпео Мольменти (1906, 1910). С названием этим сражался Джино Фоджолари (каталог белградской выставки итальянских портретов, 1938), вместе с Джованни Марьячером (каталог 1958), Гвидо Перокко (1960, 1967) и другими, предлагая наименование: **«Ребенок и две дамы на террасе»**. Гюнтер Бандманн (**"Melancholie und Musik"**, 1960) в качестве компромисса воспользовался мифологией, утверждая, что картина представляет легенду о Кирке (Цирцее), которая превращала людей в зверей и птиц. Ничего не помогло. Название **«Куртизанки»** vel **«Две куртизанки»** уже принялось во всем мире. В словарях, посвященных живописи (**"Larousse"**, **"Random House"**, Михаэль Левей **«От Джотто до Сезанна»**, et cetera), равно как в монографиях и альбомах по венецианскому искусству (exemplum **«Слава Венеции»** Даниэля Хьюгуэнина и Эриха Лессинга, 1993) – повсюду фигурируют **«Куртизанки»**.

Аналогично дело обстоит и с одинарной **«Куртизанкой»**. Ее называли **«Венецианской дамой»**, и даже святой (Пьянкастелли, 1891), но с тех пор, как Паола делла Перджола, изучая **«Куртизанок»** назвала ее бл...ю (каталог 1955) – никто уже не называл ее иначе. Честно говоря: а какая разница – скажет женоненавистник vulgo людоедик-антифеминист. Вся эта чушь о приличных бабах, богобоязненных супругах, невинных лилиях etc., яйца выеденного не стоит и такой же и останется до скончания веков – буркнет он. Никакое образование, никакая идеология, никакая религия и власть не в состоянии выиграть в поединке с биологией; это доказывает поражение всех церквей, всех педагогов, всех мужей и папчек, ergo – всех фраеров в мире – фыркнет он же. Приблизительно те же мысли высказывал современник Карпаччо, автор сатиры **"La Cortigiana"** (1526), великий Пьетро Аретино⁶. У термина **"cortigiana"** два значения: это и куртизанка, и придворная дама, дворянка.

⁶ **Пьетро Аретино** (1492-1556), итальянский писатель Позднего Возрождения, сатирик, публицист и драматург, ведущий итальянский автор своего времени, благодаря своим сатирам и памфлетам заработавший прозвище **«Бич государей, божественный Пьетро Аретино»**; некоторыми исследователями считается предтечей и основателем европейской журналистики.



По мнению Аретино, отчизной, раем, в вообще самым подходящим местом для женщины является бордель, поскольку именно там реализуется главное предназначение женщины («*Наиболее подходящим местом для занятий сексом является бордель. Бл..и, коровы и свиноматки проявляют желание, которому можно доверять*», и т.д.). Аретино, сын куртизанки, был экспертом, автором прејскуранта публичных домов Венеции (**"La tariffa delle puttane di Venezia"**) и – предвосхищая Китагаву Утамаро⁷ и Тулуз-Лотрека – относился к лупанару как к собственному дому (там он и умер), а неустанное «сношение» считал основной целью жизни. Его горячо поддерживал Баттиста Дзатти да Бресция: «*Что плохого в том, что мужчина еб... женицину? Или животные должны иметь больше свободы, чем мы? (...) Впрочем – без этого человечество и не существовало бы.*»

При жизни мастера Карпаччо, Anno Domini 1514 (по самым современным предположениям – это год написания **«Куртизанок»**), сенат «*Королевы Адриатики*» решил обложить проституток налогом. А чтобы это сделать, их следовало учесть. Перепись вызвала шок, ибо оказалось, что платным развратом открыто занимается 11 тысяч венецианских девиц (нищенством тогда зарабатывало на жизнь 187 жителей Венеции), в то время как в Риме – «всего» несколько тысяч (согласно римской переписи 1490 года – 6800). Так что «*Серениссима*» и «*Королева Адриатики*» была еще и «*царицей разврата*». Кстати, задолго до того – еще сто пятьдесят лет назад – «*очагом разврата*» называл ее Джованни Бокаччо в «*Декамероне*». Среди этих одиннадцати тысяч рядовые проститутки представляли собой абсолютное большинство, бл...кий плебс, армию платного Купидона; генералитет женщин «*безумных телом*» составляла пара процентов "*femmes d'amour*". Их уже трудно было называть «публичными женщинами» – ими пользовалась не широкая публика, а сословная и имущественная элита.

Средневековье плохо относилось к "*donne di facili costumi*" (женщинам легких нравов), "*puttane*" (проституткам), "*femmes de vie*" (женщинам доступным), "*fillettes de vie*" (девушкам доступным), "*femmes de joie*" (женщинам для развлечений), "*femmes joyeuses*" (веселым женщинам), "*femmes amoureuses*" (женщинам, занимающимся любовью) и т.д.

⁷ **Китагава Утамаро** (1753-1806), японский художник, один из крупнейших мастеров японской классической гравюры периода ее расцвета; прославился произведениями, посвященными гейшам квартала Ёсивара (альбом гравюр «*Ежегодник зелёных домов Ёсивара*», 1804).

Проституция несла бремя двойного позора: отвратительного греха и мерзкой болезни, приравняваемой к проказе и гомосексуализму (то есть, к «содомии»). Голоса, будто проституция – это «меньшее зло», ибо она защищает добродетельных дам от похотливых развратников, поначалу были тихими, а проституток постоянно осуждали и клеймили, наказывали насильственными переселениями, экзекуциями, позорными столбами, конфискациями имущества, переводом публичных домов в гетто и т.д. Только с тем же результатом можно было наказывать разлившуюся реку розгами. Бронислав Геремек⁸: *«Новейшая история дает нам множество радикальных примеров борьбы с проституцией, но все они были эффективными лишь тогда, когда сопровождалась физическим уничтожением»* (1972). Чушь – физическое уничтожение становилось эффективным средством лишь в отношении убитой женщины, но никогда – в отношении стремления женщин к проституции, то есть: в отношении проституции как таковой. Несколько столетий назад некий итальянский солдафон высшего ранга за один день, словно щенят, утопил 800 проституток, но либидо общества он никак не подавил. Черт подери всю эту биологию, но «древнейшая профессия» – бессмертна.

Ренессанс обожал Древность и часто брал пример с Античности, о чем я уже вспоминал. В соответствии с этой модой, возвращен был ранг и эксклюзивному разврату, а если бы не Контрреформация, быть может, была бы возвращена (на волне обезумевшего Гуманизма, который «философски», ergo святотатственно скрещивал *sacrum* и *profanum*) культовая проституция, по образцу многочисленных древних культур. Античность имела свою агиографию величайших «дщерей Коринфа»⁹. Менандр, Теренций или Аристофан воспевали их гораздо громче, чем Вийон – уличных девок. Демосфен произнес в храме блестящую речь в честь куртизанки Неаэры; Гарпал (казначей Александра Македонского) почтил гетеру Пифонику двумя статуями: в Афинах и Вавилоне; другая знаменитая гетера, Фрина, тоже имела свою статую; Теодату, куртизанку и модель для художников и скульпторов, разврату учил сам Сократ; Марк Антоний брал повсюду с собой проститутку Цитериду; Фемистокл на своей колеснице возил по Афинам четырех блудниц; Демо, Таис, Претия, равно как и их коллеги по профессии, муштровали великих монархов древнего мира; победу при Саламине греки приписывали молитвам куртизанок; Солон возвел храм Артемиды за деньги, полученные из публичных домов, и т. д. и т. п.

Я уже приводил статистические данные эпохи Возрождения, давайте теперь поглядим на статистику античную. В Коринфе, когда там насчитывалось 600 тысяч жителей, «работало» 20 тысяч проституток. Многие из этих «трудолюбивых» женщин было бл... при храме, визит же к такой храмовой девице рассматривался, *par excellence*, в качестве... религиозного акта. Только христианство искоренило подобный способ почитания божества. Христианство – но не Христос. Иисус относился к продажным женщинам очень снисходительно, первым евангельским примером чего может служить анонимная блудница, а вторым – Мария Магдалина, которая затем сделалась святой (другой благочестивой гордостью Церкви является Мария Египетская, которая 49 годами отшельничества каялась за 17 лет профессионального «разнузданного разврата»). Но уже у учеников Христа сердца были не столь терпимыми к блудницам и их клиентам; святой Павел, который *explicité* называл Марию Магдалину «*porne*» (публичная женщина, гулящая¹⁰), жестоко клеймил профессию бл...й, заявляя, что нельзя стать христианином, если пользуешься подобного рода услугами. Павел, кстати, недоверчиво относился ко всем представительницам женского

⁸ Бронислав Геремек (1932-2008), польский политик и историк; специалист по истории средних веков.

⁹ Термин «дщери (дочери) Коринфа» означающий «торгующая собой женщина», часто используемый в польско-язычной литературе, очевидно связан со специфической репутацией античного Коринфа, который был примечателен главным храмом Афродиты. При храме состояло более тысячи проституток (жриц). Они обслуживали богатых торговцев и влиятельных государственных лиц в городе или путешествуя с ними за его пределы.

¹⁰ Древнегреческие проститутки были разделены на несколько категорий. На самом дне лестницы находились порнаи (блудницы). Как следует из этимологии (слово *πέρνημι* означает «продать») к ним относились рабыни, принадлежащие сутенерам, которые получили часть доходов.

пола, так что феминистки именно от него ведут начало мизогинии, утверждающей будто бы любая баба является биологически обусловленной (детерминированной) проституткой, различны только масштабы этой склонности – от 10 до 100% (100% – это открытое и профессиональное занятие проституцией).

Во всей христианской системе Европы проституция была чудовищным бедствием, которое совершенно невозможно было победить. Проституцию пытались искоренить раз и навсегда многие известные монархи (Валентиниан, Людовик Святой, Филипп IV), только каждому из них приходилось аннулировать свои же рестрикционные декреты, возвращаясь древнеримской практике регламентации платного блуда. Столь же безрезультатными оказывались анафемы, которым предавал проституцию Ватикан. К тому же, для регламентированной проституции было найдено алиби – им была теория *«меньшего зла»*, согласно словам Птолемея из Лукки: *«Публичная женщина для общества является тем же, что и сток на корабле или сортир во дворце. Убери сортир – и загадишь весь дворец»*. Птолемей (современник святого Фомы Аквинского) приписал эти слова святому Августину, что окончательно сделало святого Августина покровителем легальной проституции (с тех пор всякий священник признавал святого Августина в качестве герольда *«меньшего зла»*), только было это недоразумением или просто – злоупотреблением. Дело в том, что Августин провозглашал тезис о том, что проституция и сводничество отвратительны, но необходимы для регулирования, выхода диких сексуальных порывов, вот только сделал это еще до своего обращения в христианство, то есть – он говорил это как язычник. Будучи христианином, подобные выводы он уже не делал, тем не менее, из него сделали святого покровителя бизнеса на проституции.

До самого конца XIX века теория *«меньшего зла»* была настолько общепринятой, что Шарль Шовен, автор исследования **«Христиане и проституция»** (1983), изучая труды различных моралистов, нашел лишь одного автора – святого Альфонса Лигуори (неаполитанский теолог XVIII века), который её критиковал. По словам Лигуори, признание и терпимость к проституции приносит больше вреда, чем пользы. В 1948 году папа Пий XII высказал идентичное мнение, а через несколько лет II Ватиканский собор осудил проституцию как *«оскорбление человеческого достоинства»* – уже безоговорочно.

Свой *«золотой век»* проституция переживала много раз, но литературными (мифологическими) эпосами отметилась только трижды. Странное дело, среди этих эпосов доходившее до оргий развратное Рококо не фигурирует. Почему? Похоже, весьма удачным является пояснение эксперта по Рококо, Джакомо Казановы: *«В наши счастливые времена продажные девушки совершенно не нужны, раз мы находим столько уступчивости у приличных женщин»*. Но это, что ни говорите, экспертиза надвременная, касающаяся всех эпох, следовательно, должны были быть какие-то иные причины, мне не известные, укравшие у Рококо его легенду борделя, в связи с чем подобными легендами отмечены всего лишь три исторических периода. Первый – Античность. Третий – Париже Второй империи и *«fin de siècle»* (вторая половина XIX века), когда управлявшие министрами кокотки получили литературные памятники от Александра Дюма-сына, Оноре Бальзака и Эмиля Золя, а эксклюзивные *«maisons de tolerance»* (свободные дома) предлагали богатым клиентам массу изысканных деликатесов для занятий и наблюдений (насилование девочек-школьниц или монашек, лесбийские извращения, секс групповой, машинный и садистский; зоофилия при участии немецких догов и ньюфаундлендов, и т.д.). Эпос же средний – это апогей Ренессанса.

Эпос этот никак не касался *«filles publique»* (обычных девок), а только лишь элитных метресс, которых во времена античности называли гетерами, а во второй половине XIX века – *«grandes horizontales»* (великими лежащими), *«mangeuses d'hommes»* (людоедками, пожирательницами мужчин), или сокращенно – *«cocottes»* (кокотками). В эпоху Возрождения их называли *«cortegiane»*. Звезды этой элиты потаскух носили гордое наименование *«meretrix honesta»* (честная или знатная бл...), составляя аристократию своей профессии. Во времена Карпаччо (первая половина XVI века) знаменитые европейские куртизанки (Фьямметта, Империя, Изабелла де Луна, Катарина ди сан Целсо, Тулия Арагонская и другие) блистали среди родовой аристократии, питаясь за княжескими

столами. Поэт, новеллист и хроникер, Джамбаттиста Чинцио Джиральди клеймил пером «лицемерие и сатанинские порывы» тех дам, но иные перья прославляли их образованность и таланты. Империя – была просто эрудиткой; испанка да Луна писала сатиры, Кася ди Сан Целсо замечательно играла на музыкальных инструментах, пела и декламировала. Чуть позже (вторая половина XVI века) звездой «*города дождей*» трудилась поэтесса Вероника Франко (у нее, между прочим, отдыхал король Генрих III Валуа), хотя в тогдашнем перечне венецианских шикарных проституток ("**Catalogo delle principali et piu honorate cortigiane di Venetia**") она имела всего лишь 204-й номер. Символом общественного статуса куртизанок является факт, что вплоть до 1548 года представительница цеха проституток заседала во время церемоний и различных итальянских праздников на почетной трибуне, вместе со светскими сановниками и епископами – в качестве единственной женщины в этой компании! Тридентский собор ликвидировал подобную честь железной рукой.

Венеция Карпаччо не отличалась от остальной Италии – над лагуной «*дамы горизонтальной профессии*» из элитарного полусвета играли равную, а то и большую общественную роль, чем женщины замужние или невинные девы. Кстати, эти делали все возможное, чтобы догнать первых в сфере развязности и разврата. Потому-то спор, изобразил Карпаччо дам из салонов или, скорее всего, дам из публичного дома, является беспредметным. Гораздо более любопытной была бы дискуссия относительно их возраста – вот сколько им лет? Женщин необходимо писать молодыми. Тем более – проституток. Итальянцы эпохи Возрождения считали, будто бы гениальность древнегреческого «*бога живописи*» Аппеллеса, заключалась не только в том, что он умел показать кистью, насколько чудесно женское тело, но и в том, что грек превратил куртизанку в богиню, в Афродиту Анадиомену. По следу Аппеллеса пошел Сандро Боттичелли, а вслед за Сандро и Аппеллесом – множество их коллег. Но не Карпаччо, который представил двух дам, уже несколько увядших. Потому название его картины "**Due giovani maliarde**" (**Две развратные молодки**) из старинного путеводителя (1852) отдает слепотой авторов книжки. Проституцией заниматься можно и без ограничения возраста (в Генуе A.D. 1993 старейшей работающей проституткой оказалась 82-летняя Паолина), но живописать следует только привлекательных бл...ей.

А привлекательность – это лотерея. Одни дамы теряют привлекательность после сорока, другие – после шестидесяти, рекордсменки – еще позднее. А знает ли кто-нибудь, сколько лет было Фрине, когда Аппеллес своим искусством пожертвовал ее тело богине любви? Фрина была самой знаменитой гетерой античности (IV век до нашей эры). Родилась она под именем Мнесарета и выросла неописуемо прекрасной. За ней закрепились два прозвища: Фрина (жаба – поскольку ее кожа имела оттенок слоновой кости, точно такой же, как на животе у жабы) и Решето (потому что она, словно сито, задерживала все то золото, которым осыпали ее мужчины). Во время празднеств и пиров в честь "*Потрясателя Земли*", Посейдона, женщина вошла в море абсолютно нагой, что настолько восхитило Аппеллеса, что в легендарной фреске он представил ее в виде Афродиты Анадиомены¹¹. Пракситель своим резцом представил ее в виде Афродиты Книдской. Ее обожатели поставили ей золотую статую в святилище Дельф. Древний мир преклонил перед ней колени. Красоту (не имеющую конкуренции) и сексуальную активность Фрина сохранила «*вплоть до поздних лет*». Так что Аппеллес мог изображать ее, когда та была дамой «*в годах*», со свидетельством о рождении в давние годы, но с молодым телом. Чего никак нельзя сказать о моделях мастера Витторе Карпаччо.

Они увяли весьма заметно, поскольку печаль и физическая пустота очень старят людей. Чтение монографий, посвященных жизни в публичных домах, или же воспоминаний

¹¹ Гетера отличалась непривычной стыдливостью, и обнаженной её увидеть было практически невозможно: общественные бани она не посещала, одевалась в плотные, а не прозрачные одежды, прикрывала волосы, прятала запястья, да и мужчин наедине предпочитала принимать в темноте. Только дважды в год, на Элевсинские и Посейдоновы мистерии она вставала в портике храма обнаженной, и, распустив волосы, шла через толпу в море, чтобы воздать почести богам. Как рассказывают антики, именно эта сцена вдохновила Аппеллеса на образ Афродиты, рождающейся из пены, и он написал с Фрины свою знаменитую картину «**Афродита Анадиомена**».



Анри де Тулуз-Лотрек
«В салоне на улице
Мулен»

(1894, холст, масло;
111,5х132,5

Музей Тулуз-Лотрека,
Альби, Франция)

обитательниц *"maisons closes"* дает образ чудовищной скуки, убийственной рутины, болезненного одиночества *"femmes d'amour"*. Об этой пустоте и об этой печали Гюстав Флобер писал своей приятельнице, Луизе Колет: *«Я обожаю проституцию такой, какова она есть, а так же за то, что она вообще имеется. Весь этот заряд желания и горечи, телесного безумия и звона золота, вся эта человеческая пустота и пронзительная печаль – один вид вызывает головокружение!»* (1853).

Две *"damigelle"*¹² Карпаччо сидят, словно окаменев, глядя слепыми глазами внутрь себя – быть может, они уже думают о Боге? А точнее: о Марии Магдалине, бывшей коллеге по профессии, которая сделалась святой? Рихард Мютер¹³: *«Карпаччо из великолепных зданий, голов и костюмов выстраивал роскошные новеллы (...) Он был поэтом, овевающим реальность прелестью сказок (...). Даже его две куртизанки, это блудницы с чистыми душами, поскольку он придал им вид святости»* (1888-1902). Что ж, святость является старческой привилегией ангелов, падших смолоду. Практически каждая проститутка любит Господа, и практически каждая становится ханжой к старости. Явление это настолько общеизвестное и настолько часто описанное, что на него жалко слов. Впрочем, все верующие женщины обладают большой свободой в половой жизни, благодаря религиозной жизни: они идут в церковь, оставляют там свои грехи и выходят, чтобы заработать на следующее посещение той же церкви. Когда стареют – ныряют в убежище крайнего религиозного посвящения, очень часто – монастырского. Массовая набожность отставных проституток привела к созданию для них прибежищ для восстановления добродетели и чести (первым был парижский монастырь Filles-Dieu, то есть Дев Божьих, основанный в начале XIII века для кающихся *"filles de joie"*).

Карпаччо должен был из первых рук знать хандру использованных женщин, поскольку писал ее точно так же, как через сотни лет после него писал ее знаток жизни публичных домов Анри Тулуз-Лотрек. Быть может, Витторе заходил в тот же самый венецианский бордель, которым управляли сестры Аретино, и в котором пьяный мессир Аретино отдал Богу душу, неудачно упав со стула. Быть может, Витторе разделял мнение Аретино, будто бы женская сексуальность находит идеальный выход в прибежище разврата.

¹² Барышни (ит.)

¹³ Рихард Мютер (1860–1909), немецкий критик и историк искусства.



Пабло Пикассо «Авиньонские девицы»
(1907, холст, масло; 243,9х233,7
Музей современного искусства,
Нью-Йорк, США)

И быть может, как и Тулуз-Лотрек (частый обитатель парижского публичного дома мадам Сюзанны на рю дес Мулен), Витторе знал, что и дамы, и куртизанки одинаково строго соблюдают манеры. Когда обительницы Салона мадам Сюзанны начинали вести себя слишком свободно, бордель-мама незамедлительно призывала их к порядку: «*Вы что, забываете где находитесь?!..*»

Однако, осознание глубины *spleen*'а престарелых "whores" было важнее. Молодых (веселых, танцующих, шалящих) или же старых (переутомленных, взбешенных, отвратительных) живописали многие. Среди прочих: Константен Гис¹⁴, Эдгар Дега, Фелисьен Ропс¹⁵, Обри Бердслей, Жорж Руо¹⁶ и Пабло Пикассо. Но только Карпаччо и Тулуз-Лотреку удалось ухватить кистью то состояние духа дряхлеющей путаны, которое столь трудно передать словом. Я бы назвал его тупой меланхолией. Это совсем не женский «счет совести». Это – мгновение женской фаталистической депрессии. Тот самый миг, когда экзистенциальная проза стучит в головку: тук-тук! Давным-давно ободраны перья и выпотрошены кишки с давних мечтаний и иллюзий, а вертел судьбы безжалостно пронзает тело от влагища до самой прически. Где-то слышно издевательское хихиканье дьявола. И что он так высмеивает, искусь-подонки? А он, дорогие дамы, высмеивает погубленную свободу.

Когда-то проституток именовали «женщинами легких или свободных нравов» (этот термин можно найти хотя бы в «Ревнивом эстремадурце» Сервантеса). Сегодня – после длительных боев – все женщины цивилизованного мира выбороли для себя феминистическую бытовую свободу или же – свободу нравов. Ее триумфальную эмблему написал Пабло Пикассо, показав нам авиньонских проституток ("Les demoiselles d'Avignon") сто лет назад. Эмблему финальной фазы – осенние листья эротического рая – Карпаччо написал пол-тысячи лет назад...

Этот свисающий словно кишка белый платок в бессильной руке – символ "*bonus amor*", которую так и не удалось догнать (а может – удержать)...



¹⁴ **Константен Гис** (1802-1892), французский художник. Острый наблюдатель нравов Второй империи, Гис стал объектом анализа Бодлера в его ключевом эссе «Художник современной жизни» (1863), где поэт развил свое понимание современности. Гису посвящено стихотворение Бодлера «Парижский сон».

¹⁵ **Фелисьен Ропс** (1833-1898), бельгийский художник-символист.

¹⁶ **Жорж Руо** (1871-1958), французский живописец и график, один из основателей фовизма.

ГЛАВА

30

ГЛАВА



**Трижды:
«Нет!»**

Ганс Гольбейн Младший

1497/98 – 1543

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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



Ганс Гольбейн Младший «Портрет Генриха VIII»

(1542, дерево, масло и темпера; 219х66,6

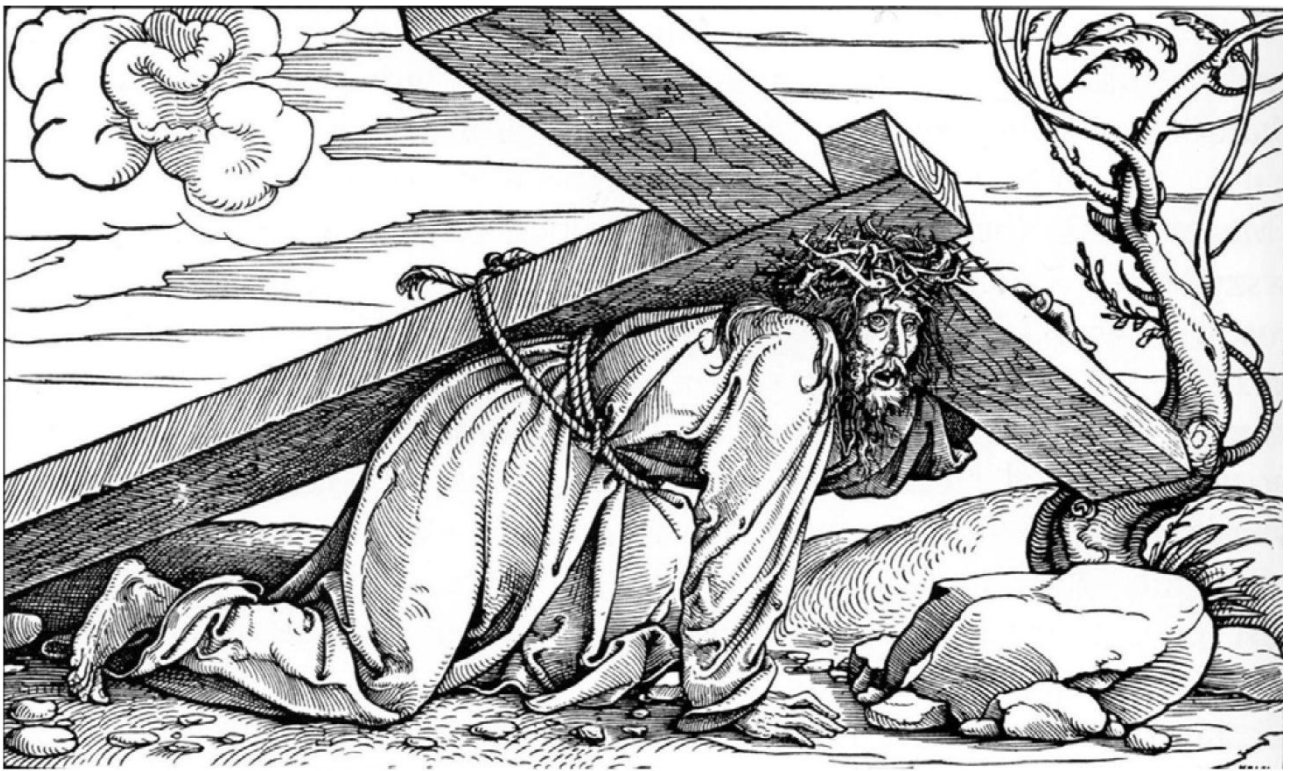
находился в собрании Говардов, замок Говард, Йоркшир, Великобритания

Продан на аукционе «Сотбис» в июне 2015)

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



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



Ганс Гольбейн Младший «Христос, несущий крест»
(?, гравюра; 17,1х27,7
Художественный музей, Базель, Швейцария)

чем на раскрасках Дюрера. Но он чувствуется!

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

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

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

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

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



Ганс Гольбейн Младший «Послы»

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

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

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

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

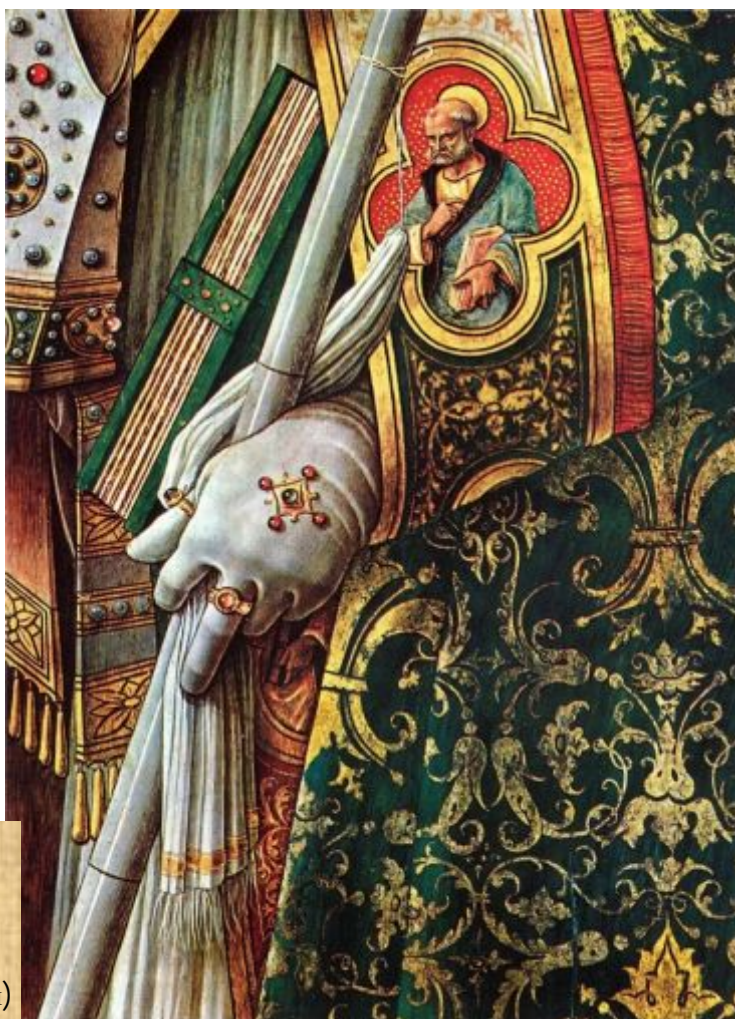


Квентин Массейс «Банкир с женой», фрагмент
(1514, дерево, масло
Лувр, Париж, Франция)

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

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

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



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



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

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



Уильям Скотс «Портрет Эдуарда VI»
(1546, дерево, масло; 42,5х160
Национальная портретная галерея,
Лондон, Великобритания)



Отверстие в раме,
через которое
необходимо смотреть



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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



Ганс Гольбейн Младший «Портрет Томаса Мора»

1527, дерево, масло и темпера; 74,9х60,3
Собрание Фрика, Нью-Йорк, США

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

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

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

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



Ганс Гольбейн
Младший
«Портрет купца
Георга Гизе»
(1532, дерево, масло
и темпера; 96,3х85,7
Берлинская
картинная галерея,
Германия)

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

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

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

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

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

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

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

"..... I declare
They shall inherit my pride,
The pride of people that were
Bound neither to Cause nor to State,
Neither to slaves that were spat on,
Nor to the tyrants that spat".

«..... я заявляю,
Они унаследуют мою гордость,
Гордость людей, что не были
Связаны ни с Делом, ни с Державой,
Ни с рабами, на которых плевали,
Ни с тиранами, которые плевали на них».

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

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



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

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

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



Ганс Гольбейн Младший «Мёртвый Христос в гробу»

1521-22, дерево, масло и темпера; 30,5х200
Художественный музей, Базель, Швейцария

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

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

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

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

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

¹⁴ Анатомия (староитал.)



Арнольд Бёклин «Плач Св. Марии-Магдалины над телом Христа»
(1867, холст, масло; 85х149)

Художественный музей, Базель, Швейцария)

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

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

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

¹⁵ Анатомический театр (лат.)

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

Алтарь Оберрида (?)



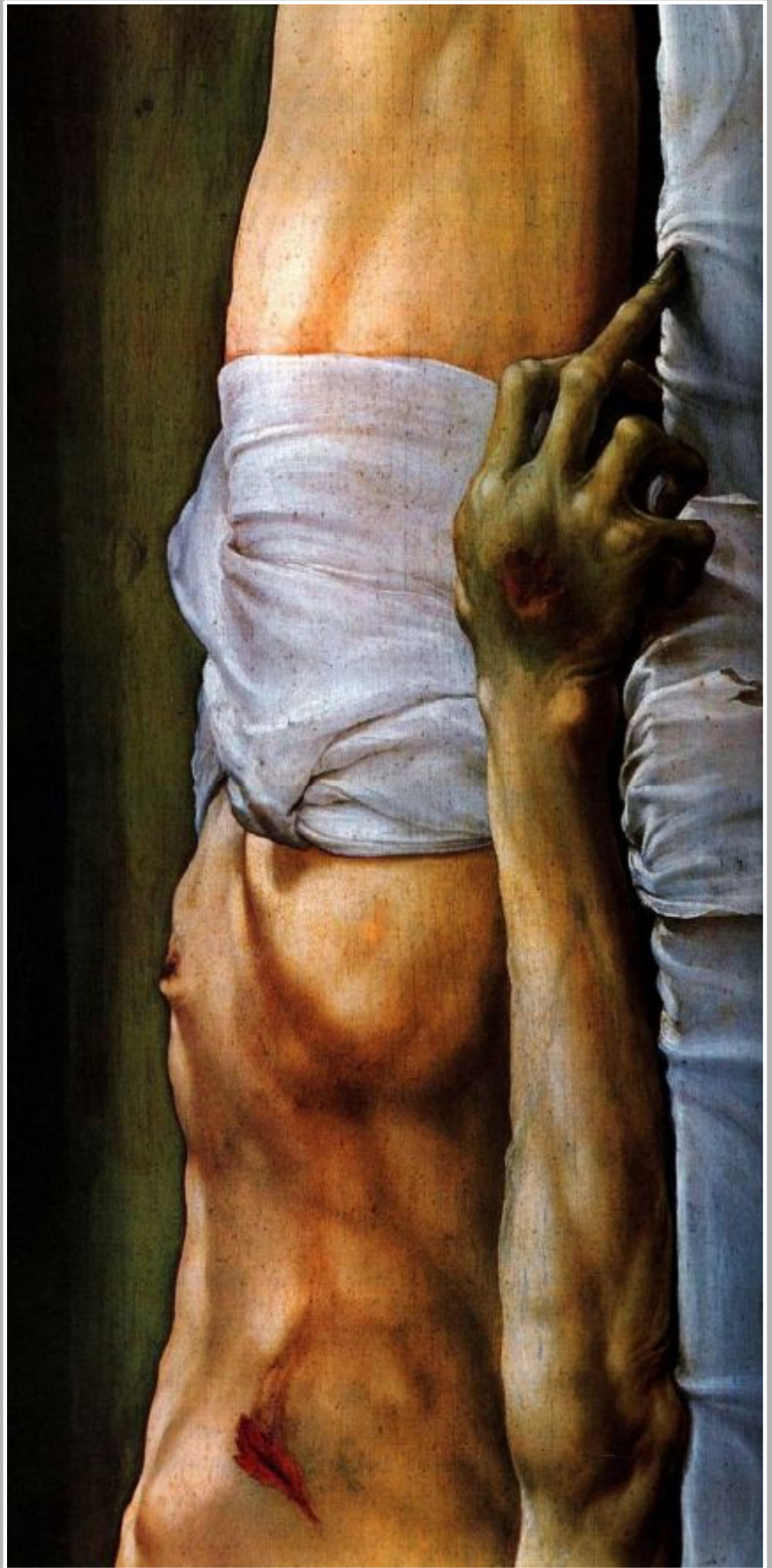


Пьетро Перуджино «Пьета со святыми»
(1493/94, дерево, масло и темпера; 168х176
Галерея Уффици, Флоренция, Италия)

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

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

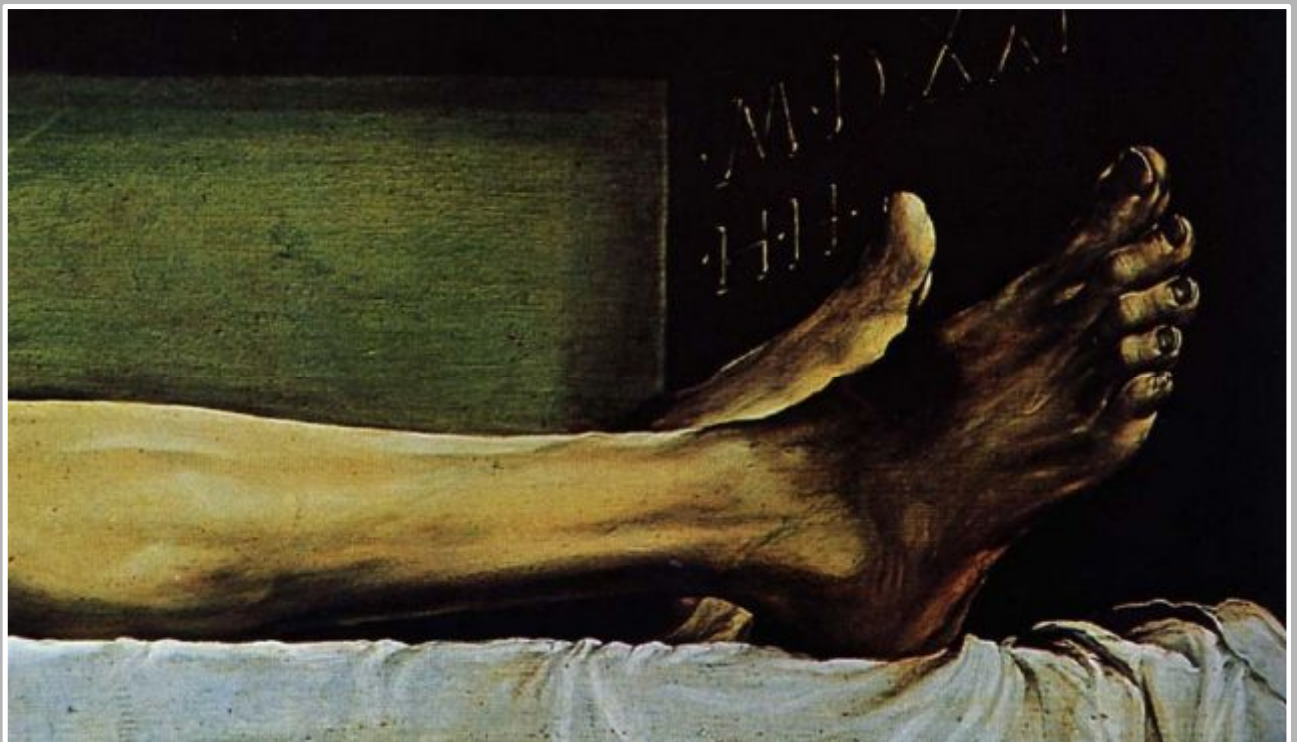
Веризм Гольбейна в базельской картине настолько груб, что У. Кристоффел говорит (1924) о *«признании в вере со стороны человека неверующего»*. Этот «варварский» веризм



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

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

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





Витторе Карпаччо «Cristo morto» или «Размышления над смертью Христа»
(1510, холст, масло; 145х185

Берлинская картинная галерея, Германия)

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

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

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

¹⁶ См. Том IV главу 41 – примечание автора.

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



Маттиас Грюневальд «Оплакивание Христа»

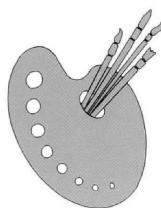
(перед 1523, дерево, масло; 36х136

Коллегия аббаства, Ашаффенбург, Германия)

взгляд) эгзегезой¹⁸ гольбейновской картины:

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

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



¹⁸ Эгзегеза – здесь, толкование.

ГЛАВА

31

ГЛАВА



Над прекрасным
голубым Дунаем

Альбрехт Альтдорфер

~1480 - 1538

Французский писатель и поэт XIX века, представитель позднего романтизма, но еще не вдохновитель «Парнаса»¹, Теофил Готье, в стихотворении «Меланхолия» признавался: *"J'aime les vieux tableaux de l'école allemande..."* – «Люблю старые картины немецкой школы...». Я тоже. Ими трудно не восхищаться.

Немецкие колоризм и люминизм имели двух гениев-авангардистов: Маттиаса Грюневальда и Альбрехта Альтдорфера. Когда я писал о Грюневальде, то утверждал, что тот опередил своей стилистикой, хроматикой, настроением и техникой множество направлений живописи: маньеризм, барокко, романтизм и экспрессионизм. Альтдорфер, хотя и по-своему, сделал то же самое, вместо шокирующего пред-экспрессионизма представив нам предвосхищение сюрреализма, поскольку сказочная ментальность толкала его к надреальности. И в качестве десерта, среди других своих «изобретений», он создал первый, идеально «чистый» пейзаж в живописи белого человека. Все более ранние «чистые» пейзажи, например, ландшафтики Альбрехта Дюрера, были графическими или акварельными; в живописи же темперой или маслом Альтдорфер опередил всех коллег-пейзажистов.

Жизнь Альтдорфера до 1506 года исследователям практически неизвестна. С 1508 года (тогда он получил формальный статус горожанина Регенсбурга) предположения мы можем сменить на достаточное количество фактов. Начиная он как позолотчик и рисовальщик, довольно быстро обучился резьбе, одно время занимался исключительно переплетением книг. Переплетным делом он будет заниматься до самой кончины, хотя в последние два десятка лет жизни кисть стала его любимым занятием.

Гравюры по дереву, по меди и офорты жителя Регенсбурга были исключительного класса, тут эксперты не жалеют Альтдорферу комплиментов. Вольфганг Хютт²: *«Техника рисунков Альтдорфера тянется от готической традиции. До Дюрера итальянцы (немцы тоже, но гораздо реже и случайнее) любили рисовать черной тушью на цветных или подкрашенных бумажных листах, накладывая затем сверху белую краску, для придания рельефности формам. Альтдорфер около 1512 года довел подобную технику до совершенства (...) В цикле посвященных мессе гравюр по дереву он дал вокруг фигур неочерченную светотень, которая – в качестве средства выразительности – впоследствии будет модифицирована Эльсхаймером и Рембрандтом»* (1973). Тематический разброс этих иллюстраций чрезвычайно широк (серия религиозных гравюр по дереву, серия изображений волшебниц, серия плутов и девиц легкого поведения, серия ландскнехтов и т.д.), настрой в них тоже самый различный – от откровенной набожности до «сатанинских кадров» (Карл Ойттингер), ну а влияний здесь столько, что сложно пересчитать (Дюрера, Михаэля Пахера, Ганса Бургкмайра, Лукаса Кранаха Старшего, Якопо де Барбари, Андреа Мантеньи, Маркса Рейхлиха et consortes).

Живопись Альтдорфера (как и любая иная) представляет собой случайное сплетением влияний (у него – североевропейских и итальянских), но этот результат оригинален (как у всякого незаурядного живописца), или же – точнее – весьма оригинален (как у всякого великого живописца), и он сделал Альтдорфера главным и не имеющим конкурентов мастером Дунайской школы (только юношеские произведения Кранаха представляют собой столь же любопытную проекцию данного течения). Среди всех немецких школ живописи (а их было тогда весьма много), эта завоевала исключительное положение благодаря хроматическим, пейзажно-пантеистическим и визионерским решениям Альбрехта Альтдорфера.

"Donauschule" vel *"Donaustil"* – этот термин имеет всего лишь столетнюю бороду. Anno Domini 1892 германский историк Теодор фон Фриммель, рецензируя докторскую ра-

¹ **Парнасцы (Парнасская школа)**, группа (движение) французских поэтов, объединившихся вокруг Теофила Готье и противопоставивших своё творчество поэзии и поэтике устаревшего, с их точки зрения, романтизма.

² **Вольфганг Хютт** (род. 1925), немецкий историк искусства и писатель.



Альбрехт Дюрер «Пейзаж южного Тироля»

(~1495, акварель на бумаге; 21х31,2

Музей Ашмола, Оксфорд, Великобритания)

боту об Альтдорфере (вышедшую из-под пера великой будущей звезды историографии искусства, Макса Фридлендера), воспользовался термином «*наддунайский стиль*» для характеристики общих черт южно-германской живописи данного региона (Линц, Пассау, Регенсбург). Более широко использоваться этот термин стал после издания книги Герхарда Иоганна Фосса о зарождении данного стиля ("**Ursprung des Donaustils**", 1907). За глубокий анализ данного стиля мы должны благодарить Альфреда Штанге ("**Malerei der Donauschule**", 1964). Откуда этот стиль взялся? В основном, благодаря влияниям Дюрера, что-то было взято у Пахера, а непосредственно – из живописи Рейхлиха и Рюланда Фрюауфа Младшего, которые весьма мило вплавляли фигуры в пейзажи. Начало Дунайской школе положило путешествие Лукаса Кранаха Старшего и Йорга Брея вдоль берегов Дуная в Вену (начало XVI столетия) – они написали тогда парочку картин, которые предопределили манеру. Кранох дунайствовал не слишком долго (только будучи молодым художником), но художественную традицию продолжили Вольф Губер, Альтдорфер и ряд менее именитых мастеров. Но только лишь молодой Кранох вместе с Альтдорфером создали в заданной манере произведения гениальные.

Альтдорфер самой судьбой был предназначен стать лидером «наддунайцев», поскольку был баварцем ерго туземцем, который родился, воспитывался и всю жизнь работал между Веной, Пассау и Регенсбургом, и у южных границ Тироля (в то время как Кранох с Бреем были там случайными гостями). То есть, придунайский пейзаж, его величественную силу он чувствовал как человек местный, и его пейзаж стал образцом для Дунайской живописной школы. Штанж отмечает, что Дюрера можно считать формальным отцом "*Donaustil*", поскольку тот «*природу сделал соучастником изображаемого действия*». Альтдорфер пошел еще дальше – сделал ее главной героиней своих произведений. Только это, конечно, вовсе не исчерпывает отличительных черт его манеры.

Наддунайская манера (иногда излишне громко называемая «стилем» или «школой») своеобразно соединяет региональные признаки северо-итальянского Ренессанса с позднеготической традицией южной Германии. Отчизна Альтдорфера (Бавария) была

естественной колыбелью для данного направления, ибо в ее альпийских долинах и в альпийском предгорье Зальцбурга пересекались дороги между Италией и Нюрнбергом, Аугсбургом, Ульмом и другими центрами германской культуры. Пересекались здесь и художественные направления, рождая местное искусство баварско-австрийского участка Дуная. Его определяющими чертами являлись: экспрессивность, тонированная мягким моделированием; соединение импульсивного рисунка с ярким, динамичным цветом; уже упомянутая пантеизирующая любовь к пейзажу плюс приличный заряд романтической сказочности его дунайского «сюрреализма». В полной мере все это мы видим у Альбрехта Альтдорфера.

Указанные выше признаки представляет нам «Сусанна в купальне» Альтдорфера, подавленная фантастической, «небоскрежной» архитектурой мега-дворца. В нем смешаны элементы ломбардской и венецианской дворцовой архитектуры, но в целом это творение бурного воображения художника. Художника и архитектора, как утверждают некоторые, только нет никаких свидетельств, чтобы Альтдорфер где-то чего-то строил; разве что его привлекали только лишь для надзора за строительством или же к каким-то административным функциям. Трудно также судить, не является ли его фантазмагорическая конструкция предложением «идеальной архитектурной формы» (мотив, которым весьма охотно занимались итальянские художники). Эта архитектура вовсе не «идеальная» – наоборот, она иррационально-визионерская, и таковым является все творчество мастера из Регенсбурга. Именно иррационализм, экспрессивность и необузданное визионерство отличают творчество Альтдорфера от творчества Дюрера или Гольбейна Младшего, послушных студийзов итальянского Возрождения, зато приближают к искусству Маттиаса Грюневальда, который тоже был неканоничным, *vulgo* непредсказуемым.

С Грюневальдом Альтдорфера сближает еще кое что: дикие цвето-световые страсти. Утверждения, будто бы в работе со светом и в сочетании цветов при создании "*chiaroscuro*" мастера эпохи Барокко его так и не превзошли (данный тезис чаще всего предлагает именно германская историография), это преувеличение, поскольку Альтдорфер так до конца и не освободился от готической колористики (среди прочего, и от «*локального цвета*»), тем не менее, он был великолепным, весьма оригинальным колористом. Даже когда он писал средневековым золотом, «золотил» по современной методе (золото не как листовой металл, а как одна из красок, элемент цветовой палитры). Можно сказать, что Альтдорфер «мыслил цветом», то есть, как колорист он соответствовал указанию, сформулированному Полем Сезанном: «Для художника единственной реальностью являются цвета. Ему нельзя мыслить разумом. Нет, он обязан мыслить исключительно глазами».

Когда мы хвалим колоризм Альтдорфера – прекрасным примером может быть «Воскресение» (пандан «Положения во гроб»), прежде находившееся в коллегии Святого Флориана под Линцем. Несмотря на многочисленные перерисовки, картина пробуждает эйфорические чувства экспертов своей экспрессией и хроматикой: «Благодаря силе экспрессии и тонкому подбору красок, это произведение может соперничать с любой современной психоделической картиной»³. Алхимия красочных пигментов здесь столь же лихая, как у Грюневальда, а экспрессия – ненамного слабее. Все залито сюрреалистическим светом. Рискованное жонглирование перспективой. На плите могилы пантомимически «растанцевавший» Иисус. Его хоругвь и Его плащаница, играющая роль одеяния, сверкают одухотворенной белизной. Гигантский золотой ореол, лишь немногим меньший, чем у Грюневальда, взрывается желтым, покрывая позолотой небо, затянутое багровыми, будто кровь, тучами – таких красно-золотых небес до Альтдорфера найти сложно. Сила «Воскресения» Грюневальда побольше, поскольку концепция там была более четкая, ясная, композиция – более чистая (здесь мы видим много хаоса), сцена – попроще (здесь мы видим легкий раскардак и суету), а религиозный мистицизм – просто поразительный (в то время как здесь он маньеристский или – почти маньеристский). Но цвето-световая симфония в «Воскресении» Альтдорфера заставляет зрителя подтянуться, поскольку она близка той, что

³ Цитата взята из сборника итальянского издательства "Mondadori" (1988), в котором отдельные статьи не снабжены именами авторов – примечание автора.



Альбрехт Альтдорфер
«Сусанна и старцы»
(1526, дерево, масло;
74,8х61,2
Старая пинакотека,
Мюнхен, Германия)

создавал Грюневальд.

Кто учил его так играть пигментами? Вполне возможно, что он выучился и сам, подглядывая за коллегами. Взять хотя бы Маркса Рейхлиха (ученика Михаэля Пахера), который мягко направляемой кистью накладывал сочные тона, побеждавшие средневековый «локальный цвет», а персонажей – гармонично соединял с окружением, получая пространственную целостность собственных композиций. Явное влияние палитры Рейхлиха на палитру Альтдорфера – это, одновременно, влияние на палитру всей "Donauschule". И раз уж зашел разговор о палитрах – германская палитра тех времен (в основном, палитры Грюневальда, Альтдорфера и Кранаха) по причине своего новаторства представляла очень сильную конкуренцию венецианскому хроматизму. Она оперировала иными приемами, ее стимулировали другие виды света (Андре Мальро: «Янтарный туман, затирающий венецианские контуры, кажется нам солнечным светом, в то время как у немцев контуры исчезают под влиянием света неестественного». 1957), но этот германский свет давал фантастическую свободу для игры с цветом, и вел к будущему искусства кисти столь же авангардистски, что и кисти венецианских гениев. Вот только эти гении нашли своих последователей, в то время как германский хроматизм исчез со смертью единственного (дюреровского) поколения.

Благодаря Альтдорферу, характерной отличительной чертой Придунайской школы является – помимо своеобразных цветов, своеобразного светового решения и своеобразного обожания пейзажа – определенный фактор, который можно охарактеризовать как наддунайскую сказочность. Альтдорфера распырала фантазия сказочника, подшитая пантеи-



Альбрехт Альтдорфер
«Воскресение Христа»
(1515, дерево, масло; 70х37
Музей истории искусства, Вена, Австрия)

змом или мистицизмом или даже эротической пикантностью (к примеру, в настенных росписях так называемой Императорской ванны, открытых только лишь Анно Домини 1887 после пожара регенсбургского Епископского дворца; кстати, это одни из немногих сохранившихся настенных росписей периода Реформации). У Альтдорфера нет места готическому травмирующему ужасу. Конвульсии протестантизма или ужасающая Крестьянская война не нашли какого-либо отражения в его искусстве (знаменитую **«Битву Александра»** трудно назвать метафорой упомянутой войны; это была метафора высшего, универсального порядка). Мистицизм его религиозных сцен обладает столь сказочным характером и столь явной увлеченностью художника природой (гораздо сильнее природой, колористикой и техникой кисти, чем религиозной сценой), что это – живопись, скорее, светская, а не культовая. Вольфганг Хьюит пишет, что *«Альтдорфер сделал многое для того, чтобы в немецком искусстве религиозная тема сделалась более светской»* (1973).

Альтдорфер сделал очень многое для того, что первая половина XVI века стала «золотым веком» немецкого искусства, превосходной конкуренцией Ренессансу Фландрии и Италии. А так же для того, что пейзаж стал самостоятельным (и одним из самых замечательных) видов живописи.



**Альбрехт Альтдорфер «Наддунайский пейзаж»
(Дунайский пейзаж с замком Вёрт в окрестностях Регенсбурга)**

1520/25, пергамент, наклеенный на дерево, масло; 30,5х22,2
Старая пинакотека, Мюнхен, Германия

Альтдорфер иногда подписывался полным именем и фамилией, иногда – только инициалами, сплетенными в монограмму, что была пастишем (квази-плагиатом) знаменитой монограммной подписи Дюрера. Это было выражением признательности, которую питал мастер из Регенсбурга к мастеру из Нюрнберга. Здесь он подписался как раз монограммой (в левом нижнем углу, на стволе дерева). Этой подписи не хватает даты, отсюда и спекуляции историков (предполагающих написание картины между 1520 и 1525 годами, скорее всего – в 1524). Вначале она была написана маслом по пергаменту, впоследствии пергамент переклеили на буковую доску, которая и окаменела в верстовой столб пейзажной живописи⁴.

Современник Дюрера и Альтдорфера, Иоахим Патинир (*«отец пейзажной живописи»*), всю жизнь гнался за духом *«чистого»* пейзажа (то есть, пейзажа без какого-либо анекдота⁵ или человеческой фигуры), но так его и не догнал⁶. Сделал это Альтдорфер, написав **«Наддунайский пейзаж»**. Еще раньше – как я упоминал – Дюрер создавал *«чистые»* пейзажи, но только акварельные (иногда – с небольшой подрисовкой маслом), так что произведение баварца является первым автономным, исполненным маслом пейзажем в живописи белых творцов (если не считать древних греков).

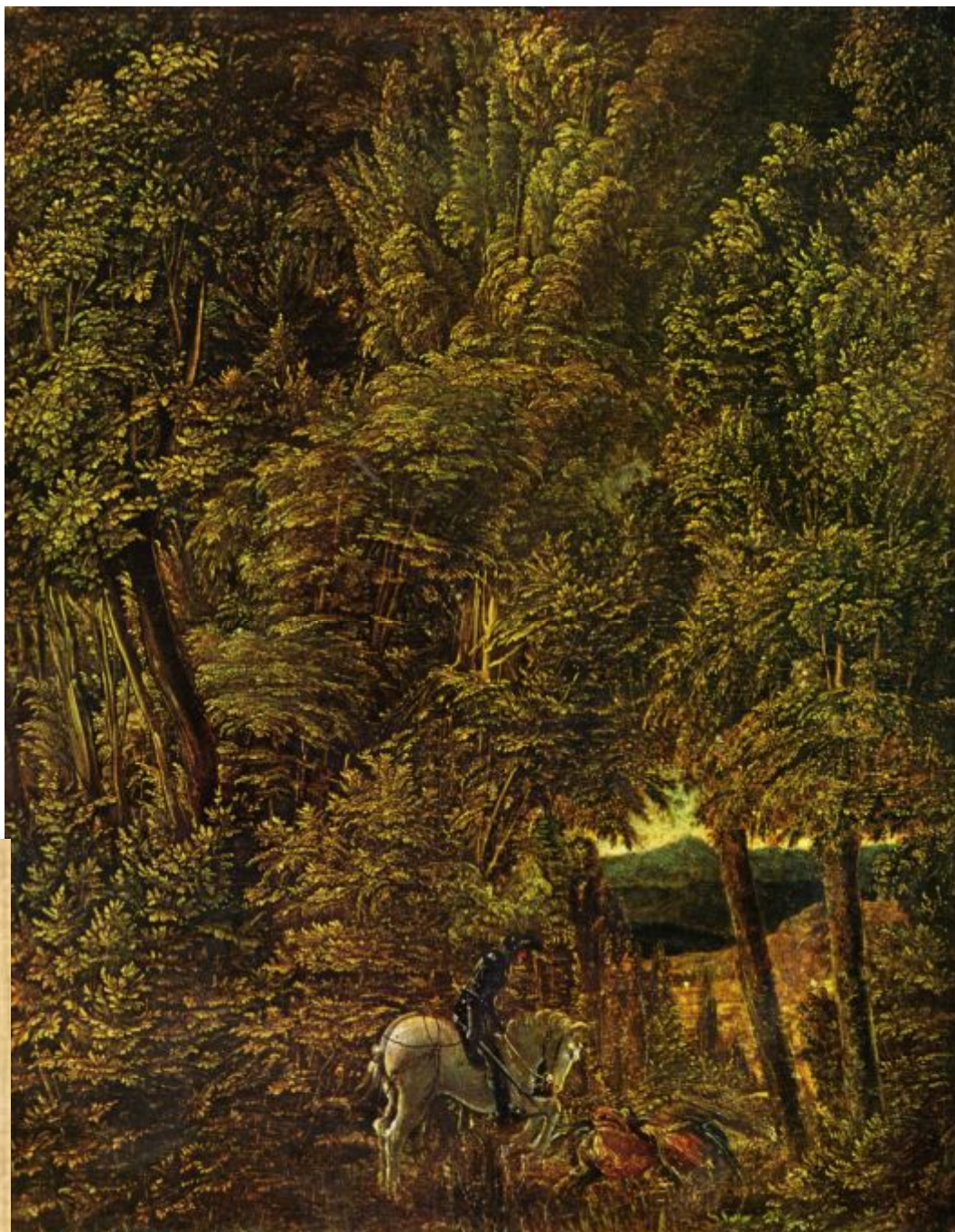
Путь Альтдорфера к этому ландшафту был весьма интересен. Уже **«Святой Георгий»** 1510 года имеет более 90% площади, занятой лесной чащей, а сюжетный стаффаж внизу (рыцарь с драконом) сведен к минимуму. Но еще не был полностью исключен. Годом позже Альтдорфер создает два рисунка тушью и акварелью, представляя пейзаж без какой-

⁴ Окаменела в исследовательской историографии, но некоторых слишком каменных лбов так и не пробила. Александр Войцеховский, создатель главной – на нынешний момент – польской монографии, посвященной пейзажной живописи (**«Из истории пейзажной живописи от Ренессанса до начала XX века»**, Варшава 1965), упоминает Альтдорфера всего лишь одним предложением, в котором объясняет, что Альтдорфера пропустит, ибо для него пейзаж был делом *«побочным»* (!!!). Этот идиотизм результат использования крайне устаревших работ, поскольку старые критики достойного сына Регенсбурга не знали. К примеру: в гигантском томе Эмиля Мишеля **«Les maîtres du paysage»** (Париж, 1906; 544 страницы большого формата) Альтдорфера не существует! (но там, по крайней мере, есть несколько слов о Патинире, которого Войцеховский совсем не замечает) – примечание автора.

⁵ См. примечание 10 на стр. 19.

⁶ См. главу 24 – примечание автора.

Альбрехт
Альтдорфер
«Св. Георгий и
дракон»
(1510, масло на
пергаменте,
наклеенном на
дерево; 28х22,5
Старая
пинакотека,
Мюнхен,
Германия)



либо истории, его: *«пейзаж ради пейзажа»*. То же самое он повторяет в 1517-1520 годах (датировка Франца Винцингера, 1952, 1963) серией из девяти офортов. Около 1520 года он исполняет три пейзажа непрозрачной акварелью. И только лишь после 1520 года решается на чистый пейзаж, исполненный в масляной технике.

«Наддунайский пейзаж», хотя писался в мастерской (а не на пленере), рисовался по пленэрному эскизу, и является он пейзажем фотографическим (так называемым *«портретом пейзажа»*), *vulgo*: пейзажем распознаваемым. Пейзажи, топографию которых можно очень точно определить даже сейчас, появились уже в XV веке (exemplum: **«Чудесный улов на Генисаретском озере»** Конрада Витца⁷ или **«Смерть святого Корбиниана»** Яна Полака); немецкая живопись знает много подобного рода произведений. Картина Альтдорфера представляет нам фрагмент местности возле Регенсбурга. Вьющаяся на первом плане дорога сегодня вьется точно так же, как и несколько сотен лет тому назад. Вдали виден замок Вёрт, городок Шеухенберг, озеро и горный массив, посиневший по законам красочно-воздушной перспективы. Вдоль дороги выстроились лиственные и хвойные деревья. Хвойные деревья – это ели. Никто и никогда не способен писать хвойные

⁷ См. том I, стр. 155 – примечание автора.



Альбрехт Альтдорфер
«Пейзаж с церковью»
(1525 (?), бумага, тушь и
акварель; 27,5х19,4
Галерея Альбертина,
Вена, Австрия)

леса лучше немцев (быть может, потому что хвойный бор был родиной германцев). Между Альбрехтом Альтдорфером и Каспаром Давидом Фридрихом (первая половина века XIX) немецкая живопись создала целую галерею портретов сосен, елей и лиственниц.

Более важный элемент, который объединяет **«Наддунайский пейзаж»** Альтдорфера с пейзажами Фридриха (тем самым, делая Альбрехта духовным предком Каспара Давида) – это романтизм и пантеистическая трактовка пейзажа. Вольфганг Хютт называет данный элемент *«романтизирующей стилизацией, характерной для пейзажей Альтдорфера и типичной для всей Дунайской школы»* (1973). Правда, эта романтизация не столь глубокая, как, например, у Клода Лоррена и у Фридриха она скорее ближе Якобу ван Рёйсдалю. Сочность красок, которыми Альтдорфер пишет деревья, и замечательно клубящиеся облака, предвосхищают картины Рёйсдала *par excellence*. Тем не менее, романтическая душа баварца подталкивала его не только к предвосхищению *«романтизма»* голландцев или французов XVII века, но и большого Романтизма, который будет цвести в веке XIX.

Царственная природа в качестве владычицы мира, ergo: альтдорферовский пантеизм производит весьма сильное впечатление, хотя размеры **«Наддунайского пейзажа»** невелики. Альтдорфер, которого обучали книжной иллюстрации (изготовление гравюр и картография), имел в крови мелкий формат сцен, в связи с чем значительная часть его про-



изведений – это, так называемое, кабинетное творчество. Среди своего поколения он был первым, кто работал, главным образом, для частных коллекционеров, тогдашних гуманистов, желающих украсить собственные кабинеты небольшими картинами. Этот вид североевропейского клиента «изобрел» Дюрер после своего итальянского вояжа (1495), пробивая дорогу *«искусству для гуманитариев-дилетантов»*. Только Дюрер и Кранах подкармливали потребности случайных покупателей время от времени (намного чаще они удовлетворяли потребности своих постоянных, сановных или церковных заказчиков), в то время, как Альтдорфер постоянных меценатов сторонился. Он сам выбирал себе темы, чтобы впоследствии искать покупателей для собственных картин. Его живописные полотна перемещались в комнаты, а его рисунки и гравюры – в альбомы собирателей, располагающих звонкой (и многочисленной) монетой.

«Наддунайский пейзаж», вместе с пейзажами Патинира, создал новый вид станковой живописи – маленькие североевропейские ландшафты. Уже до середины века они стали серьезным предметом нидерландского и германского экспорта, поскольку в Италии они были более популярны, чем в странах Севера. Anno Domini 1547 Джорджио Вазари пишет, что у каждого итальянского сапожника висят германские пейзажи. Через год Паоло Пино⁸ пытается объяснить, почему итальянских творцов этот вид живописи, которым фламандцы с немцами занимались с такой радостью, не заинтересовал. По мнению Пино так случилось потому, что северные европейцы без особой радости живут в *«диком пейзаже»*, которым можно наслаждаться только лишь благодаря живописи, но никак не воочию, в то время как итальянцы живут среди ландшафтов, являющихся *«мировым садом»*, которым можно любоваться просто так, без привлечения искусства в качестве посредника. Пояснение Пино является *“mal trovato”* – итальянские мастера, как правило, считали *«чистый»* пейзаж темой *«никчемной, недостойной»*, слишком уж приземленной по отношению к прекраснотворным религиозным или классическим сюжетам. Слава Богу, что Север так не считал, в чем заслуги Альбрехта Альтдорфера просто бессмертны. Слава **«Наддунайскому пейзажу»!**

⁸ **Паоло Пино** (ок. 1534-1565), итальянский живописец, известный своим литературным наследием. Его **«Диалог о живописи»** (**“Dialogo di pittura”**) был первым художественным трактатом, пытавшимся обосновать своеобразие Венецианской живописной школы.



Альбрехт Альтдорфер «Битва Александра Великого при Иссе»

1529, дерево, масло; 158,4x120,3
Старая пинакотекa, Мюнхен, Германия

Не имеющий конкурентов "*Meisterstück*" Альтдорфера. Одной такой картины достаточно в качестве билета в почетную ложу Олимпа.

Баварский герцог Вильгельм IV, желая украсить свой летний дворец циклом античных и христианских сцен, привлек к этому предприятию множество мастеров. Тематика, среди прочего, включала батальные сцены с участием знаменитых полководцев античной эпохи (Александр Македонский, Ганнибал, Цезарь, Муций Сцевола). Альтдорфер, которому достался македонец, разбивающий персидского царя Дария III при Иссе (333 год до нашей эры), похоже, чувствовал, что это наиболее важный заказ во всей его художественной карьере, поскольку для исполнения картины послал к черту свою карьеру чиновника. Ведь он был ответственным лицом в Регенсбурге и терпеливо поднимался вверх по лестнице городских должностей. Вершиной подобного рода карьеры является кресло бургомистра. Стать кандидатом на эту должность и написать картину Альтдорферу предложили в одно и то же время. Гены художника (а сам Альтдорфер был сыном художника) победили карьерные соображения, ergo: возможность реализации квази-божественной власти как творца победила охоту проявлять власть административную. Художник отказался от предложения коллег (городских советников), предпочтя реализовывать заказ герцога. И поступил весьма мудро – сегодня в Регенсбурге старых бургомистров никто не помнит, зато весь мир чтит творца «Битвы Александра».

Для тогдашних итальянцев картина площадью в неполных два квадратных метра – это средний размер, для тогдашних немцев и фламандцев – довольно большой. Для молодого Альтдорфера это был бы просто гигантский формат. Не следует забывать, что итальянская станковая живопись – это дитя фрески, а североевропейская – производное от миниатюристики (оформления книг), но уже в XVI веке северные европейцы начали догонять итальянцев в размере картин, и у Питера Пауля Рубенса мы видим холсты «гектарные». Альтдорфер, миниатюрист по образованию, только лишь в конце жизни строит композицию с основанием, большим собственного роста (1537 год – «Лот и дочери»). Фор-



мат и значение **«Битвы Александра»** были для него чем-то настолько необыкновенным и особенным, что он пытался перепрыгнуть себя самого. Что ему и удалось. А то, что удалось, он понял и сам, когда закончил работу, в связи с чем оставил на доске двойную роспись: монограмма, являющаяся пастишем монограммы Дюрера с указанием даты плюс полное свое имя (*"Albrecht Altdorfer zu Regensburg fecit"*). Историография по праву считает эту картину наиболее выдающимся произведением *"Donaustil"*, а Бавария – одним из величайших родившихся здесь шедевров. Картина расставалась с родной Баварией всего лишь на 15 лет (1800 – 1815), в эпоху Бонапарта.

Хоть сам я из тех, кто не бежит сражений, и с любовью относится к оружию, батальную живопись я не люблю. Среди моих любимых картин батальные полотна можно пересчитать на пальцах одной руки. Номер один, по моему мнению, это конечно же **"Dos de Mayo"** (**«Второе мая»**) Гойи, то есть, резня на мадридской Пуэрта дель Соль⁹. Номер два – это **«Битва Александра»**, но если бы главным здесь было само сражение, я бы не морочил голову ни себе, ни вам этой картиной. По сути своей, работа жителя Регенсбурга – это две картины: батальная (внизу) и пейзажная (вверху), а границей между ними является горизонтальная ось доски. Граница здесь проходит с точностью до миллиметра (ни один солдат не изображен выше линии, секущей верхушки шатров военного лагеря), так что это не случайность, а композиционный прием. Все просто – каждая из «половинок» рисунка не функционировала бы одна без другой, обе идейно сотрудничают, так что их автономность по содержанию, с точки зрения метафоры и эстетики, является чем-то второразрядным tout court. Но давайте-ка вначале поглядим на нижнюю часть картины – на битву.

Леонардо да Винчи называл войну: *"pazzia bestialissima"* (животное безумие, животное сумасшествие). Теоретически *"pazzia bestialissima"* должна волновать или пугать тогда, когда зрители стоят близко к сражающимся безумцам. И такие – если воспользоваться кинематографическим жаргоном – *«наезды»* давали нам многие. У Яна Матейко (**«Битва под Грюнвальдом»**), у Леонардо (**«Битва под Ангиари»**) или у Гойи (**«Второе мая»**) воины колют, режут, рубят друг друга на куски на переднем плане, их ярость распирает рамки произведений, их кровь брызжет на публику. С тем же результатом, с которым кровь каждый день заливает телевизионные экраны. Возникает вопрос: потрясает ли кого-нибудь подобная кровь и такая близость резни? Тем временем, у Альтдорфера мы видим что-то совершенно иное – дальний план, на котором роится туча обезумевших людских бактерий, человеческий муравейник, побужденный безумием убийства таких же анонимных врагов. Уже Паоло Учелло представил нам битву как анонимную резню (**«Битва при Сан-Романо»**, 1456), только то была резня геральдических куколок, настолько искусственная с точки зрения сценографии и перспективы, настолько абстрактная (ее эстетика более соответствует критериям нынешнему времени, а не Ренессансу), что она не могла бы испугать даже малых детей. Альтдорфер же способен потрясти своим подходом, наполненным реализмом и «муравьиной» дегуманизацией. Это лишение участников битвы индивидуальности, эта безличность военной ярости – разве не она является истинной, холодной, рутинной, чудовищно спокойной, театрально кошмарной *"pazzia bestialissima"* анонимной толпы гоминес сапиенс?

Но достаточно сунуть нос в самую фактуру доски (а еще лучше – воспользоваться увеличительным стеклом), чтобы понять: слова о безличности и отсутствии индивидуальности не до конца справедливы, поскольку Альтдорфер, чуть ли не с ювелирной точностью представил нам (индивидуализировал) сотни фигурок картины. Даже у персонажей в самой глубине сражения показана каждая пуговка, каждая пряжка и каждая кисточка на одежде или конской упряжи. Разве что самые дальние получили чуть меньше индивидуальности. Вот как сказала и как выросла многолетняя подготовка ювелира и миниатюриста. Альтдорфер с молодости, под влиянием двух известных миниатюристов, Бертольда Фуртмайера из Регенсбурга и Йорга Кельдерера из Инсбрука, и до конца своих дней сохранил натуру автора миниатюр.

⁹ См. главу о Гойе в VII томе – примечание автора.



Только это никак не помешало ему развивать и навыки пейзажиста. Людями как таковыми он интересовался маргинально (не случайно ли, что нам известен всего лишь один-единственный портрет, выполненный Альтдорфером?), в то время как окружающим людей пейзажем он занимался со всей страстью. В **«Битве Александра»** хаос людского муравейника представляет собой лишь столб пыли по отношению к монументальному пейзажу, раскинувшемуся на верхней половине доски. Так звучит первая метафора: человек – это пыль, природа – фараон, мир представляет собой кукольный театр, в котором все человеческое стоит лишь сожаления или насмешки. Остальные метафоры (а их здесь множество) тоже вращаются вокруг пантеистической ереси. Но перед тем, как перейти к ней, давайте-ка взглянем на верхнюю половину картины как на автономное творение, как на самостоятельный пейзаж.

Основанием панорамы является побережье. Город, порт, залив, наконец – гора, несущая два замка, и у подножия прячущая еще и развалины третьего. А дальше – скалистое и морское безбрежье, тонущее в синеве и световых аурах самого дальнего плана. Выше – небо, где облака соперничают в драматичной скачке, словно сражающиеся друг с другом когорты солнца (правый фланг) и луны (левый верхний угол), отображая эхом человеческую войну (или это людское сражение представляет собой отражение битвы стихий?). Живопись знает всего лишь пару небес подобной красоты. Красоту эту образуют: редкий, импонирующий монументализм и абсолютно фундаментальные атмосферные решения. Описывая небо уроженца Регенсбурга в **«Наддунайском пейзаже»**, Михаэль Левей хвалил *«удивительно тонкую прозрачность воздуха, позволяющую нам охватить легкие обрывки облачков и мягкую ауру над голубыми горами»* (1962), что подходит и к **«Битве Александра»**, но никак не объясняет секрета мастера. Каким образом сотворил он подобное чудо? Посредством своего феноменального, слегка безумного умения работать светом. В картине мы видим игру света трех видов: рефлексy Солнца и Луны, плюс свет искусственный, иррациональный, от некоего таинственного источника (им является воображение художника). Результат многолетних *«экспериментов Альтдорфера в попытках ухватить световые явления ночной, вечерней и утренней сцены»* (Вольфганг Хютт).



Робер Кампен «Рождество», фрагмент
(~1420/25, дерево, масло и темпера
Музей изящных искусств, Дижон, Франция)

И вот теперь мы можем поглядеть на всю доску. Глядим словно творец – с высоты птичьего полета. Тем не менее, это совсем даже не позиция Бога, поскольку полет слишком низкий, а послание пантеистическое, пантеизм же отрицает существование Бога как личности. По мнению пантеистов, Бог – это природа, окружение, мир, Вселенная, сила Космоса. Старинные виды пантеизма (азиатские и европейские) в эпоху Ренессанса делают новую карьеру в виде натуралистического пантеизма, основой которого была тогдашняя философия природы (Николай Кузанский, Джордано Бруно, Томмазо Кампанелла и др.), либо же как мистический пантеизм, базой которого была тогдашняя мистическая теософия (иногда и еврейская каббала). Современник Альтдорфера, выдающийся медик и алхимик, Парацельс, соединял человека, животное, растение, звезду, называя все существа и стихии детьми божественной мистерии. Этот дарвиновский способ видения природы¹⁰ – единство



Эдвард Мунк «Солнце»
(1908, настенная роспись; 542x788
стена Aula Magna (Большого зала) университета, Осло, Норвегия)

¹⁰ Наш современник, философ Янкелевич, правильно замечает, что «Чарльз Дарвин включил человека в природу». Художники делали то же самое, только по-своему – примечание автора.



Винсент ван Гог «Солнце в Сен-Реми»

(1889, холст, масло; 71х90,5

Частное собрание, Ницца, Франция)

всего (до Парацельса его провозглашал Николай Кузанский) – был проиллюстрирован кистями мастеров *"Donauschule"*. Альфред Штанге *«Дунайские художники средствами чистой живописи – красками и светами – объединяли людей и природу в космическое единство»* (1964).

Слово *«космическое»* играет принципиальное значение для мистического пантеизма наддунайской школы. Немецкий гуманист (врач, поэт, дипломат, историк и ученый) Иоганн Куспиниан, чей портрет был создан Лукасом Кранахом Старшим, писал (1502) венецианскому гуманисту Альдо Мануцио: *"meus aestuat anonus in cosmographia"* (*«космография воспламеняет дух мой»*) и требовал от художников, чтобы в одной-единственной картинке те старались представить весь мир, вселенную, Космос, что соответствовало леонардовской творческой концепции *"speculum universale"* (показывать все: людей, звезды, облака, фауну и флору – как единое целое). Никто не ответил на воззвание Куспиниана лучше, чем Альтдорфер. Питер Брейгель Старший vel Мужицкий пользуется славой суперпантеиста-пейзажиста, потому что он гениально представляет земное единство, но истинную космичность в те времена показал только уроженец Регенсбурга в своей **«Битве Александра»**, а точнее – в ее грозном небе, которое является очевидным символом Космоса. Для тех, кто мог подобной символики не понять – для того, чтобы представить собственное небо в качестве метафоры, *vulgo*: сделать его менее реальным – художник повесил между тучами огромный картуш с исторической надписью. Очень жаль, что этот картуш был подрезан и переделан (вместе со всей верхней частью картины) Anno Domini 1658, когда Иоганн де Пей реставрировал доску. Венчающий картину Космос по причине этой реставрации утратил какую-то долю своего размаха.

Космический размах пейзажа **«Битвы»** подчеркнут горизонтом. Он располагается очень высоко (северная манера), что, правда, имеет меньшее значение, чем факт, что горизонт этот выгнут дугой, чтобы представлять собой символ округлости земного шара. Другие символы делают картину вообще мега-символом шарообразного мира, панорамой



Джон Мартин
«Садак в поисках Воды
забвения»
(1812, холст, масло;
76,2х63,5
Городская художественная
галерея,
Саутгемптон,
Великобритания)

гигантской сцены мира земного – "*Theatrum Mundi*", которого до сих пор живопись белого человека еще не знала. На переднем плане ведется битва, решающая судьбы держав и обществ, битва вечная и вневременная (символом этой вневременности являются одеяния XVI века у античной солдатни). Выше бой ведут уже день и ночь, солнце и луна, как будто бы это они вдохновляют людей уничтожать один другого (здесь мы находим пластичное отображение старинного философского понятия "*natura naturans*" – природы действенной, творящей, проявляющей активность демиурга). Впрочем, бой солнца с луной является аллегорией другого порядка – он символизирует еще и вечное сражение мужского и женского начал, в то время как сражение закованных в броню людей символизирует лишь вечную глупость и кровожадность обезьян, вставших на задние ноги. Сцена содержит всю географию (горы, долины, реки, море, города, et cetera) и все стихии (Земля, Вода, Воздух и Огонь, символом которого является мега-солнце, раскаленное, словно внутренности гигантской плавильной печи). Абсолютно полный "*Universum*".

Могучие природные складки, монументальный пейзаж, высящийся над толпой людей-муравьев, мы видели и раньше (хотя бы в миниатюре Жана Фуке из «**Иудейских древностей**»), но столь апокалиптических солнц, играющих роль суверена "*theatrum mundi*", ранее искусство не знало (Робер Кампен подошел к этому довольно близко). Лишь впоследствии Винсент ван Гог будет писать гигантские солнца-божества, а Эдвард Мунк заполнит великолепным Солнцем огромную стену норвежского университета. Любопытное дело: самое красивое Солнце ван Гога (что из Сен-Реми) одни называют «**Закатом солнца**», а другие – «**Восходом Солнца**», и то же самое можно сказать про Солнце альтдорферской «**Битвы**». Но какое имеет значение, видим мы здесь восход или же закат солнечного диска? Мы видим Демиурга, представленного в виде Солнца.

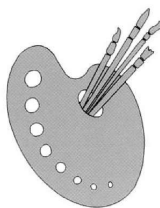
Пантеизм Альтдорфера расправил крылья брейгелевскому гению пантеизма, а его романтизм – вдохновил пантеизм Романтиков XIX века. Пейзаж **«Битвы Александра»** показывает, что его творец был романтическим поэтом. Не столь великим, как Джорджио Джорджоне, но (вне всякого сомнения) с более монументальным чувством. Это пантеистическое величие вернется, благодаря романтикам, которые, по образцу древних, считали Солнце Богом. У Фридриха человек будет всего лишь мизерным стаффажем в пейзаже, а у Джона Мартина – эхо величественной монументальности Альтдорфера прозвучит, словно королевский колокол.

* * *

«Битва Александра» должна была бы стать последним произведением мастера Дунайской школы, точно так же как **«Буря»** – стала последней пьесой стратфордского барда. Последующие работы Альтдорфера были с каждым разом все слабее и слабее, а написанный за несколько месяцев до гробовой доски крупноформатный **«Лот и его дочери»** уже не несет ни капли романтизма, пантеизма, в плане пейзажа – до крайности убогий. Он вообще лишь засоряет наследие художника. Старичку захотелось масштабной голой плоти (а масштаб здесь 1:1), получилось ритуально, тривиально и дебильно; было бы гораздо лучше, если бы мастер посетил какой-нибудь бордель *«над прекрасным голубым Дунаем»*, но не писал эту парную безвкусную обнаженку.



Альбрехт Альтдорфер **«Лот и его дочери»**
(1537, дерево, масло; 108х198
Музей истории искусства, Вена, Австрия)



ГЛАВА

32

ГЛАВА

**Саксонские
останки**
или
*«Мечтания отрубленной
головы»*

Лукас Кранах Старший

1472 - 1553

Последняя золотая германская кисть до наступления Романтизма.

Лукас Кранах Старший (точно так же, как Ганс Гольбейн Младший, Альбрехт Альтдорфер и множество иных мастеров) был сыном посредственного художника-мазилы. Сыновей он тоже обучил на художников, что в общей сумме дает нам четырех Кранахов, но отца Лукаса Старшего – которого сейчас называют Гансом Кранахом – Кранахом не звали, то есть, Лукас Старший Кранахом не родился. Фамилия их рода была то ли Мюллер, то ли Зундер, а может и еще как-то. Если Зундер, то легко догадаться почему Лукас Старший поменял это имя – "*Sünder*" по-немецки означает «грешник». Так это было или иначе, но Лукас взял себе фамилию от родного города Кронаха (в Верхней Франконии), а став старше – грешил кистью без всякой умеренности.

О первой четверти века жизни Кранаха нам практически ничего не известно. 1500 – 1504 гг. он провел в Вене, работая в наддунайской манере, затем (1505) поселился в Виттенберге, где стал придворным художником саксонского курфюрста Фридриха III Мудрого, резиденция которого была настоящей ареной для изящных искусств. С тех пор и до самого конца жизни Кранаха, его главными заказчиками будут саксонские Веттины (Фридрих Мудрый, Иоганн Твёрдый и Иоганн-Фридрих Великодушный). Благодаря их гульденам, Кранах создал так называемую Саксонскую школу.

Деньгами он распоряжался столь же умело, как и кистями (говоря точнее: кисточками, поскольку пользовался тоненькими кисточками, «внучками» живописи миниатюристов). Он получал постоянное жалование как придворный, гонорары за каждую картину, плюс компенсацию за холсты и краски. Вкладывал свои деньги он просто великолепно – Кранах был просто врожденным капиталистом: приобрел винную лавку, типографию, аптеку и несколько домов; занимал множество должностей (многолетний городской советник Виттенберга, трехкратный бургомистр и т.д.), а его функционирующая с 1507 года мастерская превратилась в настоящую фабрику по производству живописных полотен, слава которой была способна сравниться со славой мастерской Дюрера, а по числу подмастерьев и сотрудников – била все тогдашние рекорды. Все, производимое в этой мастерской, подписывалось особым знаком – гербом Кранаха.

Фридрих Мудрый настолько ценил придворного мастера, что уже через три года службы (1508) сделал его дворянином. Дворянину следует иметь герб, в связи с чем Кранах сделал собственным гербом свой художественный знак, представляющий крылатого змея (этим знаком он подписывал свои произведения с 1506 года, ранее – монограммой "LC"). Почему именно крылатый змей? Тут могли быть две причины. Крылатый змей походит на василиска, а василиск – средневековый герб живописцев (самое старое изображение этого герба мы находим на печати цеха эрфуртских художников XIV века). Вторая причина – это латинская форма фамилии Кранах. Правильно она звучит так: Lucas Cronaciensis, но сам Кранах предпочитал форму, латинизированную не совсем верно: Lucas Chronus (нам об этом известно, благодаря сообщению нюрнбергского юриста Кристофа Шерля, 1509), ибо Chronus = Кроносу, древнегреческому богу Времени, атрибутом же Кроноса (Крона) был крылатый змей. Кранах вложил ему в рот перстень с рубином (по мнению Вернера Шаде: символ достойных гонимых) и сделал своим дворянским гербом. В качестве печати он применял его для своих картин и гравюр (иногда добавляя монограмму LC), но не рисунков, поскольку они были совершенно индивидуальными, в то время как живописные холсты и гравюры были работой всей мастерской, содержащей какую-то часть труда помощников. В 1537 году подпись слегка изменилась – крылья змея, ранее торчащие вверх, словно хищный петушиный гребень, теперь немножко обвисли (словно бы их свернули или сложили), что должно было быть как-то связано со смертью старшего сына Кранаха, Ганса.

Творчество Кранаха – это два совершенно разных стиля. Ранний (1500-1504) – закладывал основы Наддунайской манеры. От этого периода остались несколько шедевров, среди которых **«Покаяние Иеронима»** (1502, Вена, Музей истории искусства), **«Бегство в Египет»** (1504, Берлинская картинная галерея), знаменитое мюнхенское **«Распятие»** (так



Подпись Кранаха 1537 г.
(крылатая змея, держащая в пасти перстень,
слева от правого колена Купидона),
фрагмент «Венеры и Купидона»
(~1540, дерево, масло
Частное собрание)

называемое «Распятие из Шлейзгейма») или «Портрет Куспиниана»¹, один из красивейших немецких портретов. Здесь Кранах соединял фигуры и природу, делая пейзаж носителем духовного климата, то есть, делал все, что так характерно для *"Donaustil"*. И этот пропитанный любовью к пейзажу лиризм до самого конца жизни будет отдаваться Кранаху, как сильная или слабая икота, в пейзажных фонах произведений (также как и ранние стремления к классицизму), но, в общем, стиль его подвергся сильнейшей мутации с момента раскрутки придворной мастерской. Курфюрсты были озабочены украшением собственных резиденций (Виттенберга, Торгау, Лохау, Кобурга и др.), поэтому каждый, кто рисовал для них, должен был кланяться золотому тельцу искусства декора. Кранах отбрасывает свой юношеский гуманизм, свою наддунайскую мягкость рисунка, и начинает практиковать холодный придворный стиль, объединяющий позднегоготическую жесткость и графичность с маньеризмом собственного разлива, столь приятным вкусу курфюрста. С годами он превратит его в по-настоящему странную, если учесть ренессансные тенденции XVI столетия, манеру названную «саксонским стилем Кранаха» или же «придворным стилем Кранаха».

¹ Иоганн Куспиниан (1473-1529), австрийский гуманист и дипломат. После смерти К. Цельтиса – глава гуманистов, группировавшихся вокруг Венского университета. Принадлежал к гуманистам «официального направления». Прославлению Габсбургов посвящено его основное историческое сочинение *"De caesaribus atque imperatoribus Romanis, opus insigne"*.



Лукас Кранах
Старший
«Портрет Иоганна
Куспиниана»
(1502/03, дерево, масло;
59х45
Собрание Оскара
Рейнхарда, вилла «Ам
Рёмерхольц»,
Винтертур, Швейцария)

Довольно легко заметить разницу между Кранахом ранним («гуманистическим») и Кранахом зрелым («маньеристическим»), представляя обнаженную женскую натуру. Вот четыре из многочисленных **«Венер»** Лукаса. На доске, написанной в 1509 году, богиня любви стремится к итальянским идеалам обнаженной красоты по-дюреровски, но не по методике Дюрера. Противоречие? Только семантическое, поскольку здесь Кранах дает нам пастиш **«Евы»** (1507) нюрнбергского мастера, но без характерной для Дюрера «научности» в решении анатомических проблем. Изучение пропорций человеческого тела, фетиш итальянцев и Дюрера, Кранаха никогда не интересовали. В результате он так никогда и не представил правильную голую даму (правда, мужчину тоже не представил). В строении тела петербургской **«Венеры»** масса ошибок (что станет недостатком всех голеньких девочек Кранаха), но она отличается от его более поздних **«Венер»** сильной классической манерой. Те же **«Венеры»**, которые стали появляться под конец третьей декады XVI века, совершенно не классические – это продукты маньеризированной Кранахом Готики, и в них звучат только очень слабые нотки итальянского классицизма.

На **«Венере»** из Эрмитажа имеется морализаторское двустилие: *«Всеми силами борись с любовной жаждой Купидона, дабы не овладела тобою Венера»*. Сам Кранах власть Афродиты весьма любил, но его первый патрон, Фридрих Мудрый, эротическое искусство презирал, так что неодобрительное отношение курфюрста необходимо было смягчить над-

писью. Саксонец проявил мудрость, достойную своего прозвища – гонорар выплатил, но приказал Кранаху не слишком часто раздевать дам кистью. Потому-то в течение последующих полутора десятка лет Кранах редко рисует голых теток, а уж если и разденет какую-нибудь нимфу, тут же приписывает предостережение типа: *«Не мешай сну нимфы святого источника!»*. Только лишь после смерти Фридриха Умника (1525) порнофилия Кранаха взрывается без каких-либо тормозов и морализаторских двустий. Очередные курфюрсты дамскую наготу обожают, так что за свои гульденны они получают легион Ев, Диан, Венер, Вирсавий, Лукреций, граций и нимф, нагота которых с формальной точки зрения является маньеристской, а по содержанию – пикантной и фривольной, поскольку Кранах на лишенных даже исподнего дам надевал громадные, богато украшенные шляпы (именно такие были тогда в моде у саксонских аристократок, но ведь обнаженность дамы плюс богатство шляпы в эффе́кте равны шутовской непристойности). А вот *«похабство»* и *«извращенность»* Кранаха (именно такими терминами характеризовала его творчество старая историография искусства) буквально истекают из его многочисленных *«садов любви»* – сцен, представляющих веселые совместные оргии, где царит полная обнаженность самок и самцов. Примером может служить *«Золотой век»*, наиболее пристойный фрагмент которого я привожу.

Об этой обнаженке Кранаха пишут: *«манекены»* и *«холодная чувственность обнаженных натур Кранаха»*. Какая еще чувственность? Здесь нет и грамма чувственного нерва, это всего лишь неестественная стилизация в псевдо-готическом стиле и застывающий с течением времени маньеризм (ма-ма: маньеризм манекенов). Но следует признать, что имеется здесь и острое чувство юмора. 75-летний Кранах создал крупную (121 x 184) доску *«Источник молодости»* (Берлинская картинная галерея): мужчины привозят своих стареющих жен в чародейский бассейн, где те купаются голышом, молодеют и выходят на другую сторону, где их уже ожидает толпа элегантных бычков, которые пользуются омоложенными телами по кустам. Полтора века назад Кристиан Шухард в монографии о творчестве Кранаха издевался над толкованиями *«Источника молодости»*: *«Паришвы́й интерес для постаревших мужей. Их ведь не омолодили. Теперь они могут лишь глядеть изда́лека и ругать себя за то, что их желания были столь неразумными»*.

Юмор просто превосходный, а искусство – не высшего полета. Именно такое мнение о кранаховских эротических опытах мы слышим до сих пор. *«Придворный стиль Кранаха»* все еще ценится ниже его ранних (наддунайских) работ. Но теперь – уже не столь низко, как в XIX веке. Ведь кое-что во вкусах поменялось. Пабло Пикассо радикально модернизировал вкусы публики, и благодаря тому же Пабло Пикассо манерность Кранаха Старшего перестала раздражать снобов, историков и зрителей. Вернер Шаде (1974): *«Только лишь вариации Пикассо на темы поздних картин Кранаха позволили зрителям осознать силу воздействия плоского цветового пятна»* (а Кранах очень часто применял крупное плоское цветовое пятно²). Подстраивающийся под классицизм веризм Ренессанса меньше изумляет сегодняшнего зрителя, чем гипер- и контрреализм. Все, что в прошлые века было *«манеризировано»* (исполнено под *«сюрреализм»*, *«кубизм»* или *«абстракционизм»*) или же исполнено *«примитивно»*, обладает оттенком современности, столь милой вкусам века XX. Поздний Кранах, которого еще в XIX веке считали *«малым мастером»*, стал сначала фаворитом элиты художественных бунтарей (Пикассо et consortes), для которых его контр-классическая стилизация означала именно бунт, нечто вроде еретической автономии, теперь вызывает уважение туристов – ходоков по музеям, ибо всяческая манерность (и сам Маньеризм) теперь возведены в ранг божества.

Тематическая и стилистическая эволюция Кранаха – от ранних религиозных и портретных работ, наполненных возвышенным гуманизмом, до поздних – рафинированных эротических изображений, подпитываемых декадентской придворной культурой и чувственной свободой таких кругов, как секта *«Gartenbrüder»* (*«Садовое братство»* – отсюда и *«сады любви»*) – была крайне радикальной. Сравнивая его картины 1502-1506 гг. и

² Участок картины или цветной контур, исполненные одним цветом без традиционной светотеневой моделировки.



Лукас Кранах Старший
«Венера и Амур»
 (1509, перенесено с дерева на холст, масло;
 оригинальные размеры 170х84,
 с позднейшими подрисовками 213х102
 Государственный Эрмитаж,
 Санкт-Петербург, Россия)



Лукас Кранах Старший
«Пейзаж с Венерой»
 (1529, дерево, масло; 38х26
 Лувр, Париж, Франция)

Лукас Кранах Старший
«Венера»
(1532, дерево, масло; 37х25
Штеделевский художественный
институт,
Франкфурт-на-Майне, Германия)



Лукас Кранах Старший
«Венера с Купидоном, крадущим мёд»
(~1530, дерево, масло; 81,3х54,6
Национальная галерея,
Лондон, Великобритания)



Лукас Кранах Старший
«Золотой век», фрагмент
(~1530, дерево, масло
Национальная галерея, Осло, Норвегия)

живопись трех последних десятилетий жизни, можно даже предположить, что эти произведения созданы разными художниками. Те, кто предпочитает Кранаха «первого» (наддунайского, классического), игнорируют сознательную застылость, маньеристическую схематичность (и т.д.) «саксонского стиля» мастера, а те, для которых «второй» Кранах подпитывает модернистские вкусы – на «первого» Кранаха не обращают внимания. Лично я не принадлежу ни к первым, ни ко вторым.

«Первый» Кранах обладает для меня достоинство предтечи *"Donauschule"*, интересного пейзажиста, в произведениях которого я уже замечаю милые мне маньеристические склонности (лихая конфигурация крестов и перспектива висящих тел в «Распятии из Шлезгейма»).

В отношении «второго» мои чувства амбивалентны. Хаос, толчея множества фигур, плохая композиция, ужасная пространственная перспектива во множестве его произведений – все это меня отталкивает, и мне глубоко плевать на то, что все это происходит у него в результате бунта против классики, или же, скорее всего, из недостатка мастерства, вследствие незнания классических канонов, которые пропагандировал Альбрехт Дюрер. Тем не менее, я люблю несладко сложенных немочек Кранаха, нравится мне их пикантность и манерность. Неверная анатомия этих голых дам мне никак не мешает, ибо тут дело не о геометрии и не о пропорции членов. Некий врач как-то сказал Пикассо:

«- Как знаток анатомии я утверждаю, что, с медицинской точки зрения, изображаемые вами люди вызывают массу нареканий.»

- Возможно, - буркнул в ответ Пикассо, - но, заверяю вас, они будут жить гораздо дольше ваших пациентов».

Голенькие дамочки Кранаха бессмертны.

Говоря, что мне нравятся его обнаженные натуры, я обратился к символу – это означает, что своеобразный, отдающий Готикой маньеризм придворного художника саксонских курфюрстов мне нравится тогда, когда он мелкокалиберный (ну ладно, среднего калибра) по формату, когда он лишен толкучки персонажей, панорамного хаоса, et cetera (все эти «сады любви», охоты и др.). Никакая из обнаженных натур Кранаха не является



Лукас Кранах Старший
«Распятие Христа» или
«Распятие из
Шлезгейма»
(1503, дерево, масло;
138х99
Старая пинакотекa,
Мюнхен, Германия)

экспонатом моего внутреннего музея (Музея Воображения – MW³), зато там висит несколько «саксонских» картин – всего лишь несколько, из огромного количества им написанных. Такая производительность была результатом расширения придворной мастерской, равно как и следствием быстрой руки. Кранах писал очень уверенно и молниеносно. Уже при жизни его называли «необыкновенно быстрым», и именно этот комплимент помещен на его надгробной плите в Веймаре (где художник умер). Только ведь скорость иногда бывает врагом качества.

Споры вокруг наследия Лукаса Кранаха Старшего продолжают до настоящего времени. Две юбилейные выставки (500 годовщина со дня рождения), 1972 и 1974 годов, подстегнули исследования и автоматически усилили противоречия среди кранаховедов. Только никакие разногласия уже не повредят бронзовому величию мастера, смерть которого загнала немецкую живопись в могилу на добрую четверть тысячелетия. Воскрешением для нее станет Каспар Давид Фридрих.

³ Вальдемар Лысяк «MW» (имеется и русский перевод этой книги, выполненный В.Марченко).



Лукас Кранах Старший «Мадонна с Младенцем»

1552, дерево, масло; 86,4х58

Коллекция Барбары Пясецкой-Джонсон, Принстон, Нью-Джерси, США

Как мне кажется, это самая красивая из всех **«Мадонн»** Кранаха. В 1906 году Ганс Титце доказывал, что ее создал кто-то из его учеников, но впоследствии Макс Фридлендер (1949) и другие признали картину собственноручной работой мастера.

Заказчики Кранаха, в основном, были протестантами, тем не менее, не раз и не два он брал деньги и у католиков. Его симпатии к Мартину Лютеру обросли легендой (художник неоднократно портретировал Лютера, иллюстрировал лютеровский перевод Библии, был сватом Лютера и свидетелем у него на свадьбе, крестил первого сына Лютера, а Лютер был крестным первой дочери Кранаха и т.д.). Все это благолепие между ним и Лютером вместе с Реформацией никак не мешало художнику постоянно писать сюжеты с Марией⁴, и быть может **«Мадонна»**, написанная им в Аугсбурге в 1552 году, была его последней картиной (нет сомнений, что это было его последнее произведение на религиозную тему). Хотя весьма вероятно, что последним произведением *«мастера Саксонской школы»* была голенькая дамочка в замечательной шляпе. Только он и Тициан столь часто создавали попеременно Мадонн для церквей и голеньких девиц для мастурбирующих правителей.

Большинство Мадонн Кранаха было представлено не полностью, а в половину или в три четверти фигуры, иногда практически без какого-либо пейзажного фона. Здесь же мы видим пантеистический пейзаж за спиной полной фигуры, что является отражением наддунайского дебюта Кранаха, но только совершеннейший профан мог бы квалифицировать данную картину в качестве произведения Дунайской школы. Специалист определит ее как пример нидерландских влияний, весьма сильных у Кранаха после путешествия в Низинные земли (1508-1509), где, среди прочего, он интересовался творчеством Квентина Массейса (Квинтена Метсиса) и Ганса Мемлинга (Мемлинка). Законы наддунайской школы заставляли устраивать брак пейзажа и людей, в то время как **«Мадонна»** из коллекции Барбары Пясецкой-Джонсон⁵ не представляет нам соединения

⁴ Одна из основных доктрин протестантизма – *Solus Christus* – гласит, что Христос является единственным посредником между Богом и человеком, и что спасение возможно только через веру в Него. Хотя традиционное Лютеранство чтит память Девы Марии и других святых.

⁵ **Барбара Пясецкая-Джонсон** (1937-2013), польско-американский предприниматель, филантроп и коллекционер. Получила диплом историка искусства в университете Вроцлава, затем продолжила учебу в Риме. В конце 60-х – эмигрировала в США. В качестве повара, а затем горничной, попала в

планов. Стаффаж приклеен к фону, словно переводная картинка, словно у Джованни Беллини или у нидерландских мастеров, и это разделение дополнительно стимулируют: резкое, графическое очертание фигур, интенсивная хроматика стаффаж, плюс диагональная композиция (наклон, начинающийся от кроны дерева на левом фланге, идущий через голову Марии и Ее ниспадающие волосы, до самого склона холма на правом фланге). И такая автономность двух планов позволяет мне рецензировать их раздельно.

Первый план – это коктейль влияний Дюрера и нидерландских художников: фигура не очень привлекательной Марии имеет небольшие пропорциональные и анатомические ошибки, жесткость и рубленость одежд, пирамидальная геометричность стаффаж, в конце концов – истинно ювелирная точность отображения мелочей. Волосы Марии можно пересчитать, как и волоски в шерсти дюреровского зайца. Растения у ног и вокруг Марии (ботанически-теологический символ райского «огражденного сада» из «Песни Песен», столь частый в связанных с Девой метафорах и мариологических толкованиях) – исполнены по образцу «гербариев» Дюрера. Детали одежды Марии – по образцу работ нидерландских «позолотчиков» (Робера Кампена и его коллег). От нидерландцев пришла эмалированность фактуры и фосфоресцирующие блики краев складок. Здесь же по-нидерландски богатая символика, главным элементом которой является виноградная кисть – зафиксированный традицией символ Евхаристии⁶, предсказание жертвенной смерти Спасителя (превращенное крови в вино). Среди учеников и обожателей Кранаха ходил анекдот о виноградной кисти, которую он настолько реалистично изобразил на столешнице, что это обмануло птицу, прилетевшую поклевать ягоды. Подобного рода истории все время сопровождают живопись белого человека – уже Джотто, якобы, нарисовал муху, которая обманула мастера Чимабуэ (и он захотел ее прогнать). Весьма знаменита была аналогичная муха Дюрера. Источником всех этих поучительных и веселых баек были аналогичные рассказы о «подвигах» древнегреческих художников Парразия и Зевксиса (последний нарисовал виноградную кисть, привлекая птицу, так что Кранах был здесь не первым).

Наблюдаемые на фоне, рядом с головой Марии, замок и скалы тоже являются символом (в соответствии с прославляющими Деву средневековыми гимнами, это – символ ее девственности), и эта констатация позволяет мне перейти ко второму плану – к пейзажу. Пейзажу, типичному для Кранаха, что объясняет исследователь его творчества Вернер Шаде: *«Пейзажные фоны Кранаха глубоко проникнуты воспоминаниями о его родных местах, о Южной Германии и Франконии. Все время мы находим там одни и те же детали. Облака, холмы и деревья, словно сценические декорации, образуют фон (деревья и кусты мастер охотно размещает рядом с фигурами или по краям кадра). Весьма частым мотивом являются замки с крепостными рвами и замки на скалах...»* (1974). Некоторые замки Кранаха даже можно опознать, ибо бывало такое, что топографическая верность вторила портретируемому пейзажу. Здесь, правда, пейзаж анонимен (стандартен) и – как я уже говорил – весьма автономен. Дитер Кёпплин правильно замечает, что зрелый Кранах *«оперировал вырезками, которые, хоть и представляют пространственную глубину, при этом сохраняют автономные свойства»* (1972). Тем не менее, давайте-ка поглядим на всю картину, как на цельное художественное произведение.

Хайнц Людеке высмеивает «Мадонн» Кранаха (1953, 1972): *«Холеные, ухоженные Марии с их вежливыми Младенчиками»*. Это правда, но что здесь смешного? Они что, долж-

дом Джона С. Джонсона, сына основателя и совладельца корпорации "Johnson & Johnson". Высказав однажды замечание, относительно купленной хозяином дома новой картины, Барбара Пясецкая так поразила его своей образованностью и опытом, что вскоре стала куратором художественной коллекции, а в 1971 – женой Джонсона. В 1983 г., после смерти мужа (и после напряженных судебных тяжб с другими наследниками) стала владелицей его состояния. Проживала в Монте-Карло и в Польше (где и умерла). По завещанию художественная коллекция Б. Пясецкой-Джонсон должна была быть продана на аукционе Christie's в пользу различных благотворительных фондов, основанных ею еще в 70-х годах.

⁶ Причащение, как одно из семи христианских таинств, при совершении которого верующие в виде вина и хлеба вкушают «тело и кровь» Христовы.



ны быть грязными, запущенными и поцарапанными своими вопящими Иисусиками? Далее Людеке заявляет: *«Ни в одной из своих картин Кранах не поднялся на те поэтические высоты, которых достиг Дюрер в «Житии Марии»*. Настоящий приступ кретинизма. И не только потому, что **«Житие Марии»** – это цикл гравюр по дереву, и различие техники уже делает сравнение странным, а потому, что **«Мадонна»** Кранаха пульсирует чудесной поэзией, которой Дюрер достигал крайне редко или же вообще не достигал. Тут я возвращаюсь к дунайским отзвукам.

Выше я уже упоминал, что отзвуки эти слабы, что доска из коллекции Барбары Пясецкой-Джонсон звучит «по-нидерландски». Это правда, но мы слышим и наддунайскую идилличность, а цветовая мелодия (трио синего, красного и разных оттенков зеленого), хотя и более холодная – близка дунайской. Все вместе: конгломерат Эльбы, Шельды и Дуная с преобладанием Эльбы и Шельды, но Дуная из этого трио исключать нельзя.

Нельзя исключать и чувств, вызванных этой лирикой. Джон Милтон в **«Утерянном рае»** (1667) устами одного из персонажей говорит, что добро может существовать только лишь без женщины, ибо Ева есть зло. Для правоверного католика подобное суждение крайне фальшиво, поскольку католик не представляет себе существование добра без Девы Марии, владычицы вселенского добра. Никакие обманчивые мифы, предлагаемые нам желтой прессой (здесь я имею в виду различных *«леди Ди»*, звезд кино или порнобизнеса, ритуально занимающихся в целях саморекламы филантропией и представляемых *«таблоидами»* в качестве ангелов благотворительности) – никогда не заменят добрым людям нимба Марии и культа Марии. Иконография этого «нимба-культа», исполненная не только кистями Боттичелли и Рафаэля, но и Кранаха – обладает (в отличие от фотоснимков, которые *«папарацци»* «щелкают» для гламурных журналов) вечной ценностью.

Только эта чарующая **«Мадонна»** вовсе не меняет того факта, что Лукас Кранах Старший в дамском вопросе признавал мнение, более близкое уже упомянутому высказыванию Милтона, чем утверждениям людей, изучавших жизнь Девы Марии. Доказательством чего (одним из множества) стал самый любимый мной *«Кранах»* – пленяющая своей эстетикой **«Саломея»**.



Лукас Кранах Старший «Саломея»

~1530, дерево, масло; 87х58

Музей изобразительных искусств, Будапешт, Венгрия

«Дочь Иродиады вошла, плясала и угодила Ироду и возлежавшим с ним; царь сказал девице: проси у меня, чего хочешь, и дам тебе; и клялся ей: чего ни попросишь у меня, дам тебе, даже до половины моего царства. Она вышла и спросила у матери своей: чего просить? Та отвечала: головы Иоанна Крестителя. И она тотчас пошла с поспешностью к царю и просила, говоря: хочу, чтобы ты дал мне теперь же на блюде голову Иоанна Крестителя. Царь опечалился, но ради клятвы и возлежавших с ним не захотел отказать ей. И тотчас, послав оруженосца, царь повелел принести голову его. Он пошел, отсек ему голову в темнице, и принес голову его на блюде, и отдал ее девице, а девица отдала ее матери своей» (Евангелие от Марка).

Так что, быть может, написанная Кранахом женщина, держащая на блюде прекрасную голову святого, это не Саломея, а ее мать – Иродиада. Но давайте останемся в рамках традиции, уважая уже закрепившийся ритуал.

Саломея с отрубленной головой Иоханаана (Иоанн по-еврейски) и Юдифь с отрубленной головой Олоферна были мотивами весьма популярными в эпоху между Средневековьем и Импрессионизмом. Теоретически это был один мотив – мотив хищной женщины, лишаящей самца головы (истории и мифологии известны многие подобные женщины: Данаиды⁷, Клитемнестра⁸, Иаиль⁹, жена Спитамена¹⁰, жена паши Али

⁷ **Данаиды**, в древнегреческой мифологии 50 дочерей царя Даная, убившие своих мужей в брачную ночь. Данаиды за своё преступление были осуждены в Аиде наполнять водой бездонную бочку; отсюда выражение «работа Данаид» — бесплодная, нескончаемая работа.

⁸ **Клитемнестра**, в греческой мифологии жена Агамемнона; пока муж воевал под Троей, вступила в связь с его двоюродным братом Эгисфом. Когда Агамемнон возвратился на родину, убила его. Клитемнестра погибла от руки сына Ореста, отомстившего за отца. Судьба Клитемнестры - сюжет трагедий Эсхила, Софокла и Еврипида.

⁹ **Иаиль**, женщина из родственного евреям племени кенеев. Её имя упоминается в Библии в связи с совершенным ею убийством Сисары, военачальника враждебного евреям ханаанского царя Иавина. Разбитый и преследуемый победоносным Вараком, Сисара укрылся в шатре Иаили, которая сперва напоила его молоком, а после того как он уснул, взяла кол от шатра и молот, подошла к спящему

Тепелинского и т.д. и т.п. – которым я посвятил целую главу¹¹ «Безлюдных островов»), но во времена Средневековья и Ренессанса между ними была принципиальная разница. Юдифь иногда представляли как Justitia (Справедливость), Castitas (Чистоту), Humilitas (Добродетель), и даже отождествляли с Мадонной, отрубавшей голову сатане, или же изображали символическим прототипом Экклесии (Церкви), в то время как Саломея неизменно была символом женского преступного греха. В XIX веке мотив Саломеи тотально победит мотив Юдифи, сталкивая ту на обочину творческих интересов; мотив Саломеи принял характер крайне непристойного в эротическом смысле: лишение головы Иоанна Крестителя перестает быть мстью Иродиады, бесстыдное поведение которой святой публично осуждал; все чаще это становится реваншем самой Саломеи, амурные предложения которой Креститель не пожелал испробовать. Для художников XIX столетия безвольное послушание матери было темой, совершенно лишенной драматического начала, а вот эротическое стремление к святому и кровавая месть отвергнутой самки – это уже было солидной порцией творческого мяса. Католицизм и протестантизм времен Краха подобных игр не допускали (хотя их тонкое предвосхищение мы находим в книге XII века **"Reinhardus Vulpes"** фламандского магистра Нивардуса¹²), можно было только подмигивать зрителю метафорами.

Лукас Крах Старший подмигивал неоднократно, нам известны несколько его «Саломей» и «Юдифей». Зная, что это он так подмигивал, Священное Писание я процитировал исключительно ради порядка, а для разгона упомянул Иродиаду, хотя здесь речь шла не о Саломее и ее матери, а о вечной женщине, породившей гинефобии. Один из историков (Е. Мюллер) спрашивал: *«А не является ли эта вечная тяга Краха к женщинам-хищницам, таким как Саломея и Юдифь, его выражением безжалостной неприязни к вечной Еве?»* Конечно вы правы, герр Мюллер! В каждом нормальном мужике сидит скрытый женоненавистник, который иногда вылезает на поверхность, чтобы женщин этих демаскировать. У писателей это чувство проявляется через перо и прозу, у поэтов – через перо и рифму, у скульпторов – посредством резца и камня, а у художников – с помо-

Сисаре и вогнала кол ему в висок с такой силой, что он пробил череп Сисары и пригвоздил его к земле. Последующие сорок лет были мирными для Израиля.

¹⁰ **Спитамен**, согдийский аристократ на службе у Ахеменидов. Возглавил народное движение против власти греко-македонян. Благодаря умелому руководству Спитамена и помощи кочевников восстание создало серьёзную угрозу для греков. В 328 году до н. э. был убит вождями кочевников, которые опасались мести Александра. По другой версии он был убит собственной женой.

¹¹ Глава эта называется «Богомолиада» (от насекомого «богомол»). Существует мнение, будто бы самка богомола откусывает голову партнера...

Что же касается Али-паши тепелинского (янинского, тебелинского), вот что написано в «Короле трэф» - главе, посвященной Али-паше и его прекрасной жене, гречанке Василики в книге В. Лысяка **«Ампирий пасьянс»**:

Али и вправду испытывал страх. Он боялся, что султан не проявит к нему милости. Единственным его обеспечением был Селим, которому было приказано взорвать сокровища, с помощью пороха, в случае отрицательного ответа из Стамбула. Отменой этого приказа должны были стать четки, переданные ему и которые паша не снимал ни днем, ни ночью, и которых вообще не мог их коснуться никто из непосвященных. Днем их коснуться не мог никто, а вот ночью? Ночью была Василики, которая неустанно размышляла над тем, что произойдет, если султан не простит пашу. Ответ было дать нетрудно: Селим, не моргнув глазом, сунет факел в ближайший бочонок с порохом, сокровища превратятся в пыль и затеряются в море руин, а разъяренные турки из мести и разочарования вырежут все население Янины, ее братьев и сестер, поклоняющихся одному Богу, и молящих у Него милости. И тогда она приняла решение, становясь на одну ночь «суккубом» Али. Когда паша заснул, она сняла у него с шеи четки и послала туркам. Василики повторила историю Далилы, ведь четки Али Тебелина были тем же, что и волосы Самсона.

Турки показали четки Селиму, и верный солдат погасил факел. Все сокровища достались Курииду, и теперь он уже мог не считаться с угрозами бунтовщика. (Перевод В. Марченко)

¹² Латинская поэма **«Изенгрим» (Ysengrimus)** предположительно Ниварда Гентского (закончена ок. 1148), представляющая цикл басен о проделках лиса Рейнгарда.



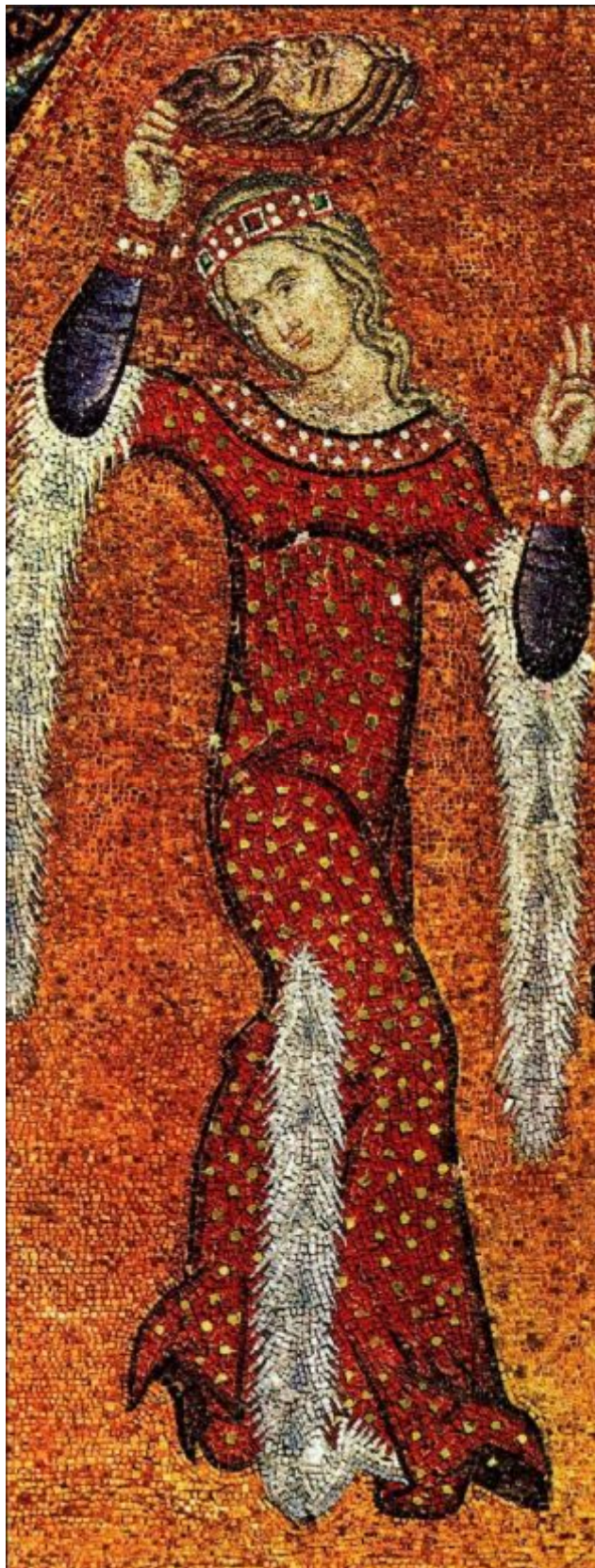
Лукас Кранах Старший
**«Юдифь с головой
 Олоферна»**
 (~1530, дерево, масло;
 87х56
 Музей истории искусства,
 Вена, Австрия)

щью кистей и красок. Венгерский Мицкевич, Шандор Петефи, ворчал в своем певучем, наддунайском языке:

*«О, женщина, ты зверь
 И хищный, и прекрасный.
 Яд в кубке драгоценном.
 Я пил его... (...)*

Сейчас сплетаю бич из солнечных лучей».

Бич в форме Саломеи из красок, контуров и светотеней плело множество мастеров. Они создали сотни изображений Саломеи. Несколько десятков этих картин стали знаменитыми. Полтора десятка – исключительны. Всего лишь несколько – феноменальны. Прекрасна римская «Саломея» Тициана. Но даже она – да и никакая из этих нескольких – не может сравниться, по моему мнению, с «Саломеей» Кранаха. «Саломеей» будапештской, которую – для различия (поскольку нам известны и другие «Саломеи» Лукаса Старшего) – следовало бы именовать «Саломеей Эстерхази» (до 1871 года картина



Анонимный средиземноморский мастер
«Саломея», фрагмент «Пира Ирода»
(1343/54, мозаика
Базилика Сан-Марко, Венеция, Италия)



Рогир ван дер Вейден «Саломея»,
фрагмент «Алтаря св. Иоанна Крестителя»
(ок. 1455, дерево, масло
Берлинская картинная галерея, Германия)



Квентин Массейс «Саломея»,
фрагмент «Триптиха св. Иоанна»
(1511, дерево, масло
Королевский музей изящных искусств,
Антверпен, Бельгия)



Хуан де Фландес «Саломея»,
фрагмент
(рубеж XV/XVI в., дерево, масло
Музей искусства и истории,
Женева, Швейцария)



Тициано Вичелио
«Саломея», фрагмент
 (~1516, холст, масло
 Галерея Дориа-Памфили, Рим, Италия)



Гюстав Моро
«Татуированная Саломея», фрагмент
 (1876, холст, масло
 Музей Гюстава Моро, Париж, Франция)



Франц фон Штук «Саломея»
 (1906, холст, масло; 115,5x62,5
 Городская галерея в доме Ленбаха,
 Мюнхен, Германия)



Карел Фабрициус «Саломея», фрагмент
 (1640/50, холст, масло
 Рейксмюзеум,
 Амстердам, Голландия)

находилась в коллекции князей Эстерхази). Кранах с одинаковым результатом мог бы назвать эту доску «Юдифью», «Менадой» или как-то еще, но это уже никакого значения не имеет, ибо – о чем уже упоминалось – он воспользовался вечным символом женоненавистничества. И воспользовался собственноручно. Хотя еще несколько десятков лет назад авторство Кранаха растворяли в деятельности его «мастерской» или вообще приписывали эпигонам. В эпической монографии, посвященной художественным мотивам «Саломеи» (Гуго Даффнер «Саломея», 1912) «Саломея Эстерхази» фигурирует как произведение "*Cranachshule*", то есть – художника из круга Кранаха¹³.

Она очень маньеристична, но «саксонский стиль Кранаха» объединял готические традиции (стылость под влиянием придворных вкусов) с маньеристическими тенденциями. Вольфганг Хютт пишет, что этот стиль – эта «манера, враждебная мещанскому реализму» – «наряду с деликатностью и тонкостью выражала придворное величие, льстящее придворной же публике (...) Действующие лица теперь излишне зашнурованы, их нижние части удлинены, головы приобретают высокие, закругленные лбы, зато лица делаются миниатюрнее и деликатнее» (1973). Все сходится – «Саломея Эстерхази» это идеальный пример «саксонского маньеризма». Резкий рисунок, готическая твердость форм, непропорциональность, спиральные линии контуров и деталей, в конце концов – щепотка наддунайского пейзажа и объединяющая все хроматика с замечательными (временами) решениями. И какой класс композиции!

Среди слабых мест Лукаса Старшего все отмечают чувство композиции. Как правило, сцену он выстраивал словно любитель, в особенности – панорамную сцену, композиция его портретов уже гораздо лучше. «Саломея Эстерхази» составляет исключение – композиция здесь практически безупречна, а геометрическая игра прекрасна. Эллипс блюда, вертикаль фигуры, прямоугольник окна и две окружности голов. Другого примера столь замечательной живописной игры геометрическими фигурами у Кранаха не найти. Зато можно обнаружить реплики множества формальных приемов, начиная от отрубленной головы, едва ли не соблазнительно красивой (в мастерской Кранаха хранились рисованные эскизы отрубленных голов Олоферна и Иоанна Крестителя, которые в течение множества лет использовались для написания картин с Саломеей и Юдифью; впервые, похоже, они были применены для Алтаря из Нойштадта, 1510-1512; рисунки эти бесследно исчезли). Другой постоянной «калькой» является скала, увенчанная громадным замком, банальный элемент пейзажного фона у Кранаха (кстати, пейзажные фоны Кранаха некоторыми – *exemplum* Рихард Мутер – ценятся выше, чем пейзажные фоны Альтдорфера). Очередной «повторяющийся элемент» – это одежда дамы.

Жорис-Карл Гюисманс в своем эссе "*À rebours*" (1884) описал костюм другой Саломеи, героини картины Гюстава Моро, и описание это один в один соответствует одежде «Саломеи Эстерхази»: «Парадное одеяние, вышитое жемчугом и обрамленное золотыми лентами – панцирь, произведение ювелирного искусства (...) Тут же приходят на ум изумительные насекомые, блестящие крылышки которых украшены карминными жилками, желтыми пятнышками, стальными прожилками и полосками павлиньей зелени». Оскар Уайльд в тюремном горячем бреду (в тюрьму его посадили за гомосексуализм), все время повторял следующий фрагмент описания Саломеи, вышедшего из-под пера Гюисманса: «Она носит искуснейшие украшения и прозрачные минералы, лиф корсета охватывает ее талию, и некий камень в её изящной брошке бросает отблески на ее бюст». Поглядите на доску Кранаха – разве здесь что-то не сходится?

Уайльд – раз уж я вызвал его к доске – был рабом темы «Саломеи». Она гостила в его мыслях днем и ночью, он говорил о ней безостановочно. И говорил вещи, которые исключали одна другую. Один раз он заявлял, что та была чувственной, но добродетельной,

¹³ Музей варшавского дворца в Виллянове имеет в своих собраниях очень близкую к будапештской «Саломее», практически идентичную по трактовке (кадр чуть поменьше, и с другим пейзажем) и по размерам (92x56 см), идентифицируемую как «мастерская Лукаса Кранаха Старшего». Картина эта, якобы, была собственностью короля Яна III Собесского, но доказательств этому нет – примечание автора.



так что убийства ей нельзя приписывать; в другой же раз провозглашал «безграничную жестокость сердца Саломеи» и кричал в ухо Гомера Карилле¹⁴ (~1890): «Об ни о чем не подозревающей, невинной Саломее, которая была всего лишь безвольным орудием – не желаю ничего слышать!» После чего мычал глупейшие дифирамбы: «Ее великоление – это бездна, ее возжеление – это океан! (...) Ее запах сжигает рубины, гасит изумруды, сапфир на ее пламенеющей коже мутнеет, а жемчужины на ее груди умирают от любви», и т.д. и т.п.

Драгоценные камни на розовой, прохладной коже кранаховской Саломеи от любви не умирают, они не мутнеют и не гаснут. Они кичатся холодным блеском живописной детальки (по-нидерландски) и придворной пышности (по-саксонски). Они столь же деликатны, как и ее лицо. Они столь же невинны, как и ее лицо. Камилло Семензато называл Саломею Крапаху «женщиной коварной, спонтанной и своеобразно невинной» (1992), что звучит несколько бессмысленно, ибо всей этой фигуре и этим глазам не хватает как раз спонтанности, зато вполне хватает холодной, женской сообразительности. Она вовсе не умная. Она кажется умнее, потому что хитрая. В ней имеется тот женский супер-разум, который отмечал Лев Толстой: «Если говорить вообще, женщина глупа и лишена чувства моральности, но если дьявол подарит ей на время ловкости, в его интересах она проявляет чудеса разумности, дальновзоркости и постоянства, чтобы сотворить что-нибудь отвратительное». Вернер Шаде всех «Саломей» и «Юдифей» Крапаху характеризовал как «памятник холодного ужаса». А ведь на первый взгляд она такая сладкая, такая хрупкая, такая деликатная и невинная... Хотелось бы сказать: дышит сладостью и невинностью.

Гюисманс феноменально сравнил «Саломею» с «изумительным насекомым». Каждое из этих двух выражений попадает в самую точку. Она и вправду изумительная, драгоценная, цветущая, но – хоть она и является противоположностью грудастой мясничихи, которую выдает нам за Саломею Рубенс – эта женщина вовсе не красива. Тоненькая худышка без бедер и ягодиц, с грудью от семи скорбей. Маленький хищный зверек. Разве что именно таким был при Крапахе идеал женской красоты для Саксонской династии, а может именно такой была мисс веттинского двора (любовница курфюрста) – но тогда пришлось бы отозвать приведенное выше мнение и принять термин «дьявольская красота», которым Артур Саймонс характеризовал (1903) «Саломею» Бёрдсли. Что же касается насекомых – она ассоциируется с самкой богомола. Самки богомолов пожирают самцов без необходимости совать их в кастрюлю, в холодном виде, начиная с головы. Чудовищность плюс ледяное спокойствие дают в сумме извращение. Лукас Крапах – «natürlich!» – понимал это превосходно.

Его изысканная дама, одетая в соответствии с придворной «haute-couture», сегодня могла бы служить гербом или знаменем победившего феминизма. Для экологов, которые близки к феминизму, тоже кое-что бы осталось – тот самый идиллический горный пейзаж. Вершина голубой горы располагается строго на высоте циничной полуулыбки Саломеи. А горы – они словно дамы. Чем сильнее, от всего сердца их любишь, тем больше уверенности, что когда-нибудь они сбросят тебя в пропасть, глупенький ты альпинист!

Кому я все это говорю? Ему. Тому самому придворному щеголю, который изображает Иоанна Крестителя. Той самой отрубленной голове, которая раскрывает губы, чтобы что-то сказать, и которая глядит на нас вовсе даже не гаснущим взором. Скорее: погруженным в галлюциногенные глубины, извращенным, напоенным эротической горячкой. Эти глаза все еще сладострастно мечтают. Но в польском языке имеется поговорка: «Мечтания отрубленной головы»...

¹⁴ Друг Оскара Уайльда. Оставил воспоминания о мучительном творческом процессе работы Уайльда над драмой «Саломея».



Лукас Кранах Старший «Меланхолия»

1532, дерево, масло; 76,5x56
Музей Унтерлинден, Кольмар, Франция

Меланхолия, психическая болезнь (в польской народной медицине: *rosępnica*¹⁵) или же психическое состояние, приближенное к депрессии (в польской энциклопедии Самуила Оргельбранда¹⁶: «*извращение чувств*») средневековыми мастерами изображалась (на страницах календарей и трактатов о человеческих «*комплексиях*») в качестве одного из четырех «*темпераментов*», определения которым дал еще Гиппократ.

Тему меланхолии или меланхолической шизофрении у художников я уже несколько раз затрагивал. Настоятель монастыря "Roode Cluster" под Брюсселем пытался лечить шизофрению Хуго ван дер Гуса музыкой. Пьеро ди Козимо был клиническим меланхоликом, которого никто не лечил, что, похоже, и укоротило его жизнь. Альбрехт Дюрер, Рафаэлло Санти (Санцио), Микеланджело Буонаротти, et cetera – перечень истинных или предполагаемых меланхоликов очень длинный. Еще более длинным является перечень творцов, которые кистями, резцами и графитовыми стержнями пытались портретировать меланхолию. Этот мотив сопровождает искусство белого человека с давнего времени, но только Возрождение подарило нам истинный производственный бум.

Те века (Дученто, Треченто, Кватроченто, Чинквеченто) уважали астрологов. Всякий мудрец знал тогда, что планетой меланхоликов является Сатурн, этого самого мудреца, повелитель и покровитель. Связи между Сатурном и меланхолией дождался целых библиотек монографических трудов, вершиной которых является "**Saturn and Melancholy**" Фрица Закля, Раймонда Клибанского и Эрвина Панофского (1964). Мне же остается лишь в нескольких предложениях представить мудрость сатурно-меланхологов.

Если бы мне буквально пришлось использовать только одно предложение, я сказал бы так: в средневековой культуре меланхолия была «*бякой*», зато в эпоху Возрождения сделалась «*цацей*». Предренессансную критическую меланхо-философию Панофский лапидарно излагает так: «*В качестве наивысшей из планет, старейший олимпийский бог, давний монарх Золотого века, Сатурн распределял богатство и могущество, но в качестве безжалостного Бога-отца и оледеневшей звезды, был низвержен с трона, кастрирован и заключен внутри Земли. Теперь он отождествлялся со старостью, бессилием, хандрой и*

¹⁵ Можно перевести как «мрачница».

¹⁶ **Самуил Оргельбранд** (1810-1868), польский книготорговец и издатель, в 1859-68 гг. выпустил первую современную польскую энциклопедию в 28 томах.



Доменико Фетти
«Меланхолия»
(~1620, холст, масло;
168х128
Лувр,
Париж, Франция)

всяческого рода бедами, до смерти включительно. Правда, меланхолики (рожденные под знаком Сатурна) могли, при благоприятных обстоятельствах, добиться богатства, власти и знаний, но только лишь за счет собственных добродетелей и счастья».

Радикальный поворот во мнениях имел место, благодаря грекофилии флорентийских неоплатоников, которые вспомнили, что, по словам Аристотеля, созерцательная меланхолия является благословенным состоянием, характерным для умов высшего порядка. Предводитель неоплатоников, Марсилиус Фицинус, то есть – Марсилио Фичино (гуманист, священник, врач, философ и астролог), прежде чем полностью отдаться Платону, изучал, среди прочего, и Аристотеля, по мнению которого, меланхолия – это супруга гения. Рассматривая достоинства меланхолии в аристотелевском духе, Фичино заявил (вторая половина XV века), будто бы все «*дети Сатурна*» (меланхолики) с самого рождения проявляют интеллектуальную и творческую предрасположенность или признаки гениальности. Говоря иначе: гений без меланхолии не функционирует. Благодаря подобного рода тезисам, меланхолия завоевывала все более благоприятное имя, хотя не везде и не каждая меланхолия. Протестант Роберт Бартон своей «*Анатомией меланхолии*» (1621)



Альбрехт Дюрер
«Меланхолия I»
(1514, гравюра,
24,3х18,7)

рьяно выступал против «набожной меланхолии», обременяя виной за эту «страшную болезнь» католических писателей и священников, то есть, гадких «папистов» (только лишь великий Джон Милтон вернет в Англии XVII века честь религиозной меланхолии, воспев ее в стихах). На континенте же «набожная меланхолия» практиковалась в качестве более благородной разновидности «сатурнианского темперамента», благодаря различным религиозным журналам (или откровениям испанских мистиков), а так же, благодаря богатой иконографии, агиографирующей эту меланхолию, впрочем, равно как и всякую иную (конкуренткой религиозной была светская меланхолия, «гуманистическая»).

Матерью всех современных представлений о меланхолии является знаменитая гравюра Альбрехта Дюрера («Меланхолия I»), появившаяся в 1514 году. Работу Фичино "*De vita triplici*" («Тройственная жизнь») в Нюрнберге печатал крестный отец Дюрера, так что Альбрехт, вне всякого сомнения, это сочинение знал. Знал ли его Крапах? Возможно. Но чтобы пропустить этот мотив через себя, знать ему было и не обязательно, поскольку заказчики требовали многочисленных копий и пастишей дюреровских работ (подобной работой мастерская Крапах занималась), в том числе – «плагиата» гравюры по меди с Меланхолией в главной роли. Сам Лукас Старший подражать формальным решениям Дюрера не намеревался, совсем даже наоборот.

Все немцы в то время были должниками знаменитого ментора из Нюрнберга – Дюрер во всех посеял большие или меньшие зерна собственного влияния. У Маттиаса Грюневальда

это влияние было мизерным. У Кранаха поначалу – очень сильное (наддунайский период), но впоследствии бунт Лукаса проявился в отрицании дюреровского классицизма, так что можно сказать, что «*саксонский стиль Кранаха*», со всей его ограниченностью, маньеристичностью, враждебным отношением к теории искусств и к научной перспективе, источником своим имел анти-дюреризм. Но только контр-дюреровское соперничество никогда не приносило Кранаху полного освобождения от влияний нюрнбержца, что сам Кранах чувствовал, и что должно было его ужасно злить. Для подобного рода эмоций в отношениях к ближнему, немцы слепили гораздо более подходящий термин (поскольку он требует всего одного слова), чем определения, придуманные любым другим народом: "*Hassliebe*" (любящая ненависть).

Искушение написать Меланхолию могло появиться у Кранаха еще и (помимо всего прочего) по причине родства между Хроносом и Сатурном, покровителем меланхоликов. Древнегреческий Хронос – это римский Сатурн, Так что Лукас Хронос обязан был интересоваться меланхолией. Она интересовала его кисть неоднократно, первый раз – в 1528, в последний – в 1533. Самые интересные его «**Меланхолии**» 1532 года, копенгагенская и кольмарская. Кольмарская божественна *tout court*.

Крылатая фигура, символизирующая людской гений, строгаёт деревянную палочку. Сама поза этой фигуры является бунтом против «мыслительской» позы дюреровского ангела (щека опертая на ладонь), которая стала штампом для множества творцов, изображавших Меланхолию (Гверчино, Абрахам Блумарт, Жорж де Латур, Ян Вермеер Дельфтский, Хендрик Тербрюгген, Франсиско де Сурбаран et cetera).

Из дюреровского чулана тайных знаний, то есть, из кучи астрологических, алхимических, космографических, художественных и всяких других символов, заполняющих кадр легендарной гравюры – Кранах взял только три: шар (символ совершенной формы), пса (символ Меркурия на службе Сатурну, ergo: символ поощрения научного знания) и похожего на Амура толстощекого putto, которого он размножил, нарисовав четырех малышей, играющих качелями. Над ребятней, среди клубов черных туч скачет квартет всадников Апокалипсиса, что, в свою очередь, означает, что голой детворой символизируется беззаботно играющее человечество, в то время, как вокруг идут кровавые войны, а грядут еще более убийственные, за которыми – неизбежный конец света. Куропатки – это, похоже, парочка, символизирующая любовь. Вид за окном стандартный – горы, увенчанные твердыней – традиционная пейзажная «*калька*» Кранаха. Нестандартной является лишь расположение всех фигур.

Своей гравюрой Дюрер сплавил две крупные иконографические традиции эпохи: представление Меланхолии как созерцательно-депрессивного «*темперамента*», и представление геометрии в качестве одного из "*artes*"¹⁷ (но не сильно геометризирова сцену, скорее – располагая Меланхолию посреди сбора геометрических атрибутов). Потому и пишут, что он представил нам "*Melancholia artificialis*" (Эрвин Панофский), «*меланхолическую геометрию*» (Ян Бялостоцкий) и т.д. В то время как Кранах – противник геометрических страстей Дюрера – решил максимально геометризовать интерьер кадра. И потому он играет всяческими угловатыми фигурами (окна, пол, стены) и сходящейся перспективой (стол и толстые стены), с последней – совершенно ужасно, что не может удивлять у мастера, сознательно и постоянно презиравшего все научные правила. К тому же и композиция кажется неуклюжей, жесткой, несколько схематической и отчасти стихийной. А все вместе – никак не коробит, а наоборот – восхищает зрителя, любящего современное искусство. Это совершенно нормально – все картины эпохи Ренессанса, плюющие на классицизм и уставную правильность Возрождения, льстят вкусу, сформированному Пикассо и компанией. Чем более живописное произведение странное, чем более оно неестественное, абстрактное, сюрреалистическое, одним словом: чем сильнее оно противоречит натурализму давних времен, тем лучше подкармливает оно нынешние вкусы (*vide* кукольные театры Учелло). А в данном случае у нас имеется и щепотка кубизма (игры с углами) и то самое, обожаемое самим Пикассо, «*плоское цветное пятно*» Кранаха (столе-

¹⁷ Искусств.





Рене Магритт
«Трудная переправа»
(1926, холст, масло; 80х65
Частное собрание)

шница, пол, крупные фрагменты стен), о чем Шейд писал: *«Линии делят кадр сцены на четко воспринимаемые, плоские части, где каждый немотивированный элемент становится центром, усиливающим воздействие иллюзии»*. Иллюзии притворщицы, а никак не реалистической. Для меня кольмарская *«Меланхолия»* Лукаса Кранаха предвосхищает творчество Рене Магритта.

Подводя итоги: разница между величественной, непрерывно репродуцируемой *«Меланхолией»* мастера из Нюрнберга, и практически неизвестной публике *«Меланхолией»* мастера из Виттенберга такова, как разница между натюрмортами голландцев (кучи, чащоба предметов) и натюрмортами испанцев (каждый предмет существует отдельно, сохраняя определенную дистанцию по отношению к другому). Дюрер сплел и смешал кучу символов – Кранах расставляет их свободно в кубистично-сюрреалистическом помещении, придавая целому характер игры фигурами и предметами, известной нам по холстам Магритта. Обожатель Магритта, которым я являюсь, не может быть безразличным к кольмарскому взрыву *«саксонского стиля»*.

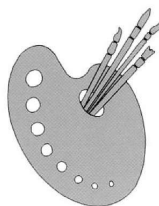
Я не могу быть безразличным к нему и в связи с ласкающим мои вкусы сказочным аспектом произведения, что, впрочем, каким-то образом, связано и с сюрреализмом. Доминирующим настроением сюрреалистической живописи всегда была сказочность представлений, но то же самое можно сказать о большинстве работ Кранаха. Это было отмечено уже давно и комментировалось по-разному; я привожу фрагмент размышлений Рихарда Мутера, который поначалу называет своего земляка *«академиком с темпераментом филистера»*¹⁸, а часть его наследия характеризовал как *«невыносимо»*

¹⁸ Человек с узким, ограниченным умственным кругозором и ханжеским поведением; обыватель, мещанин.

тошнотворное, с шаблонным рисунком и неискренним настроением», чтобы затем снять перед ним шляпу:

«Но именно в тот самый момент, когда мы уже навсегда хотим расстаться с этим засохшим педантом, с этим бесплодным богомазом и стареющим болтуном, неожиданно мы открываем, что тот же самый человек одновременно является творцом картинок, которые, благодаря своей идущей от самого сердца чувствительности и безыскусной простоте, принадлежат к числу наиболее милых и любимых произведений немецкого искусства. Такими являются те русоволосые, delicate Мадонны, которые в чужих галереях, среди огненных романских очей, глядят на зрителя открытыми глазами добродушных немок и приводят на ум немецкие народные песни, которые поются безыскусно, но от чистого сердца. Такими же являются и его рассказы об Источнике молодости, представляющие бассейн, наполненный водой, в который с одной стороны вступают старые чучела, чтобы выйти с другой стороны вполне пристойными девками. Такими же являются картины, изображающие историю Сусанны, в которых библейская сцена купания, прерванного настырностью сладострастных старцев, превращается, с истинно немецкой притворной скромностью, в невинное мытье ног. В этом мещанском, старосветском настроении кроется частица Германии недавнего прошлого (...) Разве можно представить себе нечто более прелестное, чем эти картинки, изображающие, якобы, античные мотивы, на которых балуются русалки и гномы из германских сказок и германской же романтической поэзии? Здесь нет и следа от философских медитаций Дюрера, который свои глубокие мысли облакает в античные одежды, здесь еще не режет глаз холодная, трезвая нормативность, которая впоследствии овладеет немецким искусством. Кранах воспроизводит старинные легенды, словно сказки рыцарских эпох» (1901).

«Меланхолия» принадлежит как раз к тем произведениям Кранаха, о которых Мутер говорил, что *«всегда их овеивает настроение немецкой сказки, не испоганенной академическим холодом»*, и которые кажутся нам иллюстрациями, вырезанными из книжечки для малышей. А поскольку в глубине души все мы дети и обожаем сказки – как же может нас не радовать такая картинка? Давайте отбросим все приписываемые ему научные, историографические толкования, а обратим внимание на это первое впечатление. Сказки – это последняя вещь, которой способны пренебрегать невольники реальности.



ГЛАВА

33

ГЛАВА



**Музыкальная
женская
полуфигурность**

Мастер женских полуфигур

живший около 1530 в Антверпене

История живописи белого человека насчитывает множество анонимных «Мастеров». Количество подобного рода анонимов уменьшается благодаря прогрессу исследовательских методик, а иногда – благодаря случайным открытиям. Особенно важны идентификации гигантов кисти, таких как Ангерран Квартон (Мастер Пьеты из Авиньона) или же Робер Кампен (Мастер из Флемале). Но Мастера Женских Полуфигур (МЖП) до сих пор идентифицировать не удалось, несмотря на все усилия и несмотря на то, что оставил он около полусотни картин.

Что же касается дат – нам известно лишь одно: этот фламандец около 1530 года работал в Антверпене, а вот родиться он мог и там, и в Брюгге. Иногда он писал религиозные сцены и пейзажи со стаффажными фигурами, но популярность завоевал, благодаря многочисленным небольшим картинам, представлявшим изысканных молодых женщин, которые читали, писали или занимались музыкой. Особенно – музицировали, на самых различных инструментах. Хотя художник изображал не одних только музыканток – их он изображал так часто, что точно так же его можно было бы называть Мастером Музицирующих Дам или Мастером играющих на различных инструментах девушек, вместо – Мастера Женских Полуфигур (заметьте, исключительно полуфигуры он тоже не писал, *vide* его Мадонн). Живописное королевство женского музицирования – огромная империя, монархами которой станут впоследствии Орацио Джентилески, Ян Вермеер ван Делфт и другие – начинается именно с МЖП. С его пикирующих и бренчащих полуфигур.

На картине Вермеера «**Урок музыки**» (Лондон, Букингемский дворец), мы видим двуступище: *"Musica Laetitiae Comes Medicina Dolorum"* («Музыка дружит с радостью и излечивает от огорчений»). То, что «музыка» и «лечение» связаны, сегодня знает чуть ли не каждый (много пишут о терапевтическом воздействии композиций Моцарта), но и в те времена секретом это тоже не было – давайте вспомним, что болезненную меланхолию ван дер Гуса лечили музыкой. Она, музыка, обладала (гораздо раньше живописи) статусом свободной дисциплины, причем, чисто научной, одной из четырех базовых дисциплин, образующих знаменитый *"quadrivium"* (геометрия, астрономия, арифметика, музыка). Французский композитор и поэт Гийом де Машо (XIV век) называл музыку «наукой, которая должна заставлять людей петь, танцевать и смеяться». Ренессанс превратил эту звучную науку в искусство, притом, более популярное, чем изобразительные искусства. Бальдассаре Кастильоне в своем «Дворянине» рекомендовал всякому итальянскому *"cortegiano"* близкое знакомство с музыкой, а север Европы не уступал югу, даже наоборот – именно оттуда (из Франции и Нидерландов) шла композиторская волна, которая реформировала, модернизировала, выстраивала основы современной музыки.

На появление музыки в домах, то есть, на ее популярность, живопись отреагировала без запоздания. И МЖП играл здесь весьма существенную роль. Он специализировался на небольших по размеру картинках, изображавших молоденьких музыкантш аристократичного вида, изображенных от пояса. Подобный тип трактовки – полуфигура, являющаяся не портретом, а персонификацией некой идеи или же аллегорией – распространился в XVI веке, что должна была стимулировать клиентура, которой подобная иконография нравилась. Классическими примерами могут здесь быть брюссельская «Лютнистка» или познаньская «Спинетистка». Рядом с каждой из музыкантш виден кубок, накрытый крышечкой, в связи с чем девушек издавна связывали с Марией Магдалиной и с ее драгоценными маслами (отсюда и старые названия: «**Мария Магдалина, держащая лютню**» и «**Мария Магдалина у спинета**»), но сейчас подобные идентификации с Магдалиной ставятся под сомнение – в кубке виден, скорее, символ богатства и высокого социального положения музицирующей дамы.

Творчество Мастера Женских Полуфигур проявляет стилистические влияния Квентина Массейса (Метсиса), Барента ван Орлея, Амбросиуса Бенсона и Иоахима Патинира. Определенная схожесть с картинами некоторых других мастеров стала источником гипотетических отождествлений: МЖП идентифицировали с Жаном Клуэ, с



**Мастер женских
полуфигур
«Мадонна с
Младенцем»**
(?, дерево, масло;
53,2х42,4
Государственный
Эрмитаж,
Санкт-Петербург,
Россия)

Лукасом де Хеером и с пейзажистом из Брюгге, Гансом Верейком (предположения Оттона Бенеша, 1943). Гипотеза Бенеша нашла больше всего энтузиастов, только она весьма сомнительна. Бенеш сравнивал пейзажи Верейка и пейзажи Мастера Женских Полуфигур, у которого, и правда, видно влияние живописи художников из Брюгге (Бенсон тоже был уроженцем Брюгге), но антверпенские элементы (к примеру, патинировские) у него видны сильнее, и они противоречат пейзажным решениям Верейка. Когда рухнула гипотеза, будто бы МЖП и Верейк – это один и тот же художник, рухнула гипотеза и о том, будто бы Мастер Женских Полуфигур входил в общество Брюгге.

Ян Белостоцкий и Мария Скубишевская выдвинули (или же повторили – только не знаю, кто высказал ее первым) гипотезу, будто бы «в характерном для Мастера Женских Полуфигур стиле работало несколько художников», поскольку «наверняка имелась большая потребность в картинах, темой которых служили элегантные дамы» (1979). Потребность была, только это не доказательство. Типичность женских лиц у МЖП отдает повторением (копированием) одной и той же матрицы, но это тоже не доказательство массового авторства наследия Мастера Полуфигур, поскольку могла быть у него такая икотка кисти, это его личное дело.



Мастер женских полуфигур
«Дама, играющая на
спинете»

(?, дерево, масло; 43х33
 Национальный музей,
 Познань, Польша)

Подобие лиц и подобие размышлений... Имеются художники, которые известны намного лучше, чем МЖП, только в известности такой намного больше сомнительных предположений, чем документальных фактов, достаточно вспомнить хотя бы казус француза Фуке, который вспомнился мне сейчас в результате именно схожести женских лиц у него и у великого итальянского живописца. Фуке, которому я посвятил главу в первом томе **«ЖБЧ»**, обладает нищенски выясненной биографией, потому что отсутствуют документы и можно лишь спорить о том, где он дебютировал (в Париже, при дворе Карла VII в Берри или же в Турени), равно как и по множеству других проблем. Среди этих проблем вечно горячей темой, похоже, навсегда останется пребывание Фуке в Италии, откуда он привез во Францию некоторые приемы Ренессанса и смешал их с влиянием французских миниатюр и готических скульптур, чтобы развить в собственный стиль. Упорные усилия исследователей принесли в этой сфере пару мелких результатов (например, было доказано его сотрудничество с Филарете¹ в Риме), но полноту счастья принесло бы только доказательство того, что в Италии Фуке видел картины Пьеро делла Франческа (в особенности, **«Милосердную Мадонну»** из Сансеполькро) – то есть, бесспорное доказатель-

¹ **Антонио Филарете** (собств. *Антонио ди Пьетро Аверулино*, по прозвищу *Филарете*) (около 1400 - около 1469), итальянский архитектор, скульптор и теоретик архитектуры.



Мастер женских
полуфигур
«Дама, играющая на
лютне»
(?, дерево, масло; 27,5х20,5
Коллекция Роберта
Финка,
Брюссель, Бельгия)

ство того, что он был в Сансеполькро. Что бы это дало? А то, что была бы подтверждена гипотеза (Роберто Лонги и других) о влиянии Пьеро делла Франческа на Жана Фуке (кстати, в 1957 году Лонги спекулятивно доказывал, будто бы Пьеро оказал заметное влияние практически на все тогдашнее искусство Франции, в том числе, и на Квартона!). До сих пор – и вот тут мы возвращаемся к проблеме подобия женских лиц – главным аргументом данной гипотезы является лицо Мадонны Фуке на «Меленском диптихе», лицо весьма таинственное, называемое и «порочным» (Дж. Эванс, 1848) и «святým, с иконной суровостью» (А. Шатле, 1957), но, что самое важное – похожее на лица Мадонн Пьеро (очень высокие, подбритые лбы, яйцеобразные овалы голов, форма носов, выдающиеся, округлые подбородки, тяжелые веки, практически скрывающие зрачки). Только все это очень сложно называть доказательством, ведь, возможно, это всего лишь отзвук тогдашней моды? Даже итальянский итинерариум (путевой дневник) Фуке (если бы его обнаружили) не был бы решающим доказательством, а подобных записок о его путешествиях у нас нет. Имеются всего лишь похожие одно на другое женские личики, как и у Мастера Женских Полуфигур.

А почему бы и не Мастерницы? Раз все здесь постоянно спекулируют, давайте спекулировать без опасений и дальше! Никто ранее не выдвигал женскую гипотезу, тогда обязан я, что тут подделаешь! Раз уж мы ничего не знаем о половой принадлежности МЖП –



Жан Фуке
«Мадонна с Младенцем среди ангелов»,
 фрагмент
 (~1450, дерево, масло и темпера
 Королевский музей изящных искусств,
 Антверпен, Бельгия) – слева

Пьеро делла Франческа
«Мадонна Милосердная», фрагмент
 (1445/60, дерево, масло и темпера
 Городская пинакотeka, Палаццо деи Приори,
 Сансеполькро, Италия) – слева внизу

Пьеро делла Франческа
«Беременная Мадонна», фрагмент
 (1460/65, фреска, перенесенная на металлическую
 пластину
 Кладбищенская церковь, Монтерки, Италия)





Маргерит Жерар
«Художница, пишущая
портрет музицирующей
дамы»
(начало XIX в.,
дерево, масло; 61х51,5
Государственный Эрмитаж,
Санкт-Петербург, Россия)

то не можем исключать того, что это была художница, дорогие мои дамы и уважаемые господа. А дамы писали картины уже тогда: монашки – с первой половины XV века (Катерина де Вигри² и другие), светские художницы – со второй половины XVI века (Софонисба Ангиссола³ vel Анджуссола). Быть может, именно факт того, что МЖП была женщиной и по каким-то причинам должна была это скрывать, и привел к тому, что сейчас столь сложно идентифицировать Мастера Женских Полуфигур? Сам я в это не верю, но ради порядка такую возможность предлагаю.

О брюссельской «Даме с лютней» Лео ван Пуевельде сказал: «Красивейшее из произведений Мастера Женских Полуфигур» (1962). Аналогичное мнение высказывал Робер Женай (1967). Равно как и другие знатоки и снобы. Лично я, дорогие хористы, заявляю *"votum separatum"*, вы ошибаетесь. Красивейшее произведение МЖП – это «Три музыкантши» из австрийской коллекции Харрахов. Туристам гораздо лучше известны «Три музыкантши» из петербургского Эрмитажа, рекламируемые как произведение Мастера, в то время, как это всего лишь созданная в мастерской художника слабая копия оригинала, находящегося в австрийской коллекции (мастерская МЖП рутинно множила пользующиеся спросом оригиналы). Кстати: коллекция Харрахов – это единственная серьезная частная коллекция из старых австрийских собраний. Входящие в это собрание «Три музыкантши» являются произведением, имеющим выдающееся значение, и не только

² Екатерина Болонская или Катерина де Вигри (1413-1463), итальянская католическая святая, основательница и первая аббатиса клариссинского монастыря «Корпус Домини» в Болонье.

³ Софонисба Ангиссола (ок. 1532-1625), итальянская художница, первая известная художница эпохи Ренессанса.



Реплика, выполненная
мастерской
Мастера женских полуфигур
«Три музыкантши»
(после 1530, дерево, масло; 53,2х37,5
Государственный Эрмитаж,
Санкт-Петербург, Россия)

вследствие своих художественных и содержательных достоинств, а еще и потому, что вроде бы, именно после написания этой картины художник и получил свое «полуфигурное» прозвище. Лично я сомневаюсь, что именно вследствие одной этой картины, но не сомневаюсь, что именно эта заслужила, чтобы её считали причиной награждения автора этим псевдонимом.



Мастер женских полуфигур «Три музыкантши»

после 1530, дерево, масло; 60x53

Коллекция графов фон Харрах, замок Рохрау, Нижняя Австрия

Другое название: **"Drei Jahrhunderte"** («Три столетия») – предлагает нам метафору более глубокую, чем чисто музыкальная что, похоже, удивило бы создателя картины. Хотя, черт его знает; в его времена употребление и злоупотребление аллегориями и самой различной символикой было столь любимым занятием, что возможны любые спекуляции в плане интерпретаций, только я остановлюсь исключительно на музыке. Ergo: на любовных воздыханиях и эротических мечтаниях, поскольку в символике Средневековья и Ренессанса музыка означала грешную чувственную жизнь (потому-то Церковь ее столь часто и осуждала), а различные музыкальные инструменты были метафорой того же самого, будучи символами гениталий или телесных форм мужчин и женщин. Научный анализ представления музыкальных инструментов как любовных метафор (exemplum: А.П. Миримонд **"La musique dans les allegories de l'amour"**, 1967) в настоящее время представляет собой часть музыковедения.

Средняя музыкантша ласкает губами флейту, то есть, древнейший деревянный духовой инструмент, ценимый в качестве магического прибора (заклинание змей, легенда о крысолове из Гаммельна, et cetera), и уже в античные времена служивший символом фаллоса, прибора воистину волшебного. В символике Средневековья (vide Иероним Босх) эта фаллическая аллегория воскресает, а потом (Ренессанс, Барокко), на холстах или досках великих и менее знаменитых художников от флейт в дамских ручках просто проходу нет. То же самое было и с лютней, которую прижимает к себе девушка справа. Форма верхней деки лютни неизменно символизировала женственность, а форма профиля лютни представляла сексуальную магию цифр 6 и 9, стремящихся к извращенному союзу. Наиболее деликатная интерпретация значения изображения лютнистки говорит о символе радостной, гетерочувственной жизни, хотя от лютнистки отдает гомосексуальной любовью – любовью талантливой лесбиянки Сафо. Более здравым смыслом обладает флейтистка, поскольку инструмент, на котором она играет, отождествляли с любовным партнером, так что лютня – символ женского лона – пригоден более музыканту мужчине (потому Хальс, Тербрюгген и другие с охотой писали лютнистов).

Третья дама никакого инструмента не держит – зато в ее руках фрагмент партитуры, более крупные фрагменты которой мы видим в правом нижнем углу картины. Эти ноты были идентифицированы без особого труда – это музыка Клодена де Сермизи на слова

поэмы Клемана Маро (к слову, МЖП давал ту же самую партитуру всем своим полуфигурным музыкантам). Распространение партитур по методу Гутенберга (первая половина XVI века) принесло взрыв популярности домашнему музицированию. Михаэль Левей: *«Чем для живописи было изобретение перспективы, тем для полифонии было изобретение печатной записи нот. Оно означало абсолютно новый способ присутствия музыки в общественной и частной жизни. Стоит обратить внимание на то, что первой печатной версией нот ("Harmonice Musices Odhecaton" Петруччи, Венеция, 1501) были, в основном, французские "chansons", которые очень сильно изменили свое итальянское подобие – мадригалы. Все это была музыка не церемониальная, а домашняя, расслабляющая, занимающая двух-трех человек, которым музицирование доставляло удовольствие (...). Теперь желающие могли учить практические основы музыки по учебникам, и тайное музыкальное знание стало доступным обычному «буржуа» (1967).*

Можно ли предположить, что эти три дамочки – дочери буржуев? Можно. Всех полуфигурных девочек МЖП пытались идентифицировать (например, брюссельская «Лютнистка» была идентифицирована как фрейлина Марии Венгерской или придворная дама короля Франциска I), так что и трио из коллекции Харрахов прошло тщательнейшую процедуру дешифровки. Искали папу, у которого приблизительно в четвертом десятилетии XVI века имелось три дочери приблизительно одинакового возраста, поскольку эти три мордашки выдают родственное подобие. Таких папаш было найдено двое. Согласно первой гипотезе, мы видим на картине дочерей патриция из Малина, знаменитого гуманиста, президента Эверарди (наиболее способная из дочерей, Изабелла, была художницей). В соответствии со второй гипотезой, которая считается наиболее приближенной к истине, это дочери конюшего Екатерины Медичи, Жана Мореля. Морель тоже был известным гуманистом (переписывался с великим Эразмом), у него была жена, гуманистка, очень красивая, необыкновенно умная женщина с прекрасным образованием, так что ничего удивительного, что дочери Мореля (Камилла, Лукреция, Диана) отличались талантами, а поэты без всякой умеренности прославляли их французскими и латинскими рифмами. Парижский салон Морелей блистал не только в литературном плане. Очень часто в нем музицировали, и нередко «оркестром» был семейный (сестринский) терцет.

Гипотеза под названием «сестры Морель» выглядит весьма достоверно, но она имеет одну слабость: полное отсутствие доказательств. Физиономическая предпосылка (схожесть сестер) – это тоже всего лишь спекуляция, вполне возможно, что Мастер Женских Полуфигур повторял (с очень небольшими нюансами) лицо одной и той же модели с миндалевидными глазами, алыми губами и с нежнейшим, присущим только новорожденным, оттенком кожи. Спекулировать разрешено каждому, так что и я отпущу поводья гипотез. В «Трех музыкантах» я видел бы один из двух женских трио очень музыкального феррарского двора князей д'Эсте, при котором тогда неустанно (ежедневно) проводились концерты. Или же это знаменитые, певшие и музицировавшие Три феррарские дамы (Лукреция Бендидио, Лаура Пеперара и Тарквиния Мольца; все они очень любили и инструментальную виртуозность в постели; у Мольца, в этом плане, была разработана особенно богатая жизненная партитура), или же – и, похоже, скорее всего – три прелестно музицирующие сестры – это синьорины Авогари, у одной из которых (Леоноры) был просто превосходный голос.

Нынешний мир (мир XX века) знает множество женских трио, которые являются отзвуком терцета, написанного фламандским мастером. Для меня таким отзвуком, ближе всего подошедшим к поэзии оригинала, является группа "The Corrs". Три прелестнейшие сестры Корр – Андреа, Керолайн и Шерон. Три молоденькие ирландки, владеющие различными инструментами и чрезвычайно похожие на моделей (на одну-единственную модель?) фламандца. Когда я пишу эти строки (1995), они начинают делать всемирную карьеру⁴.

⁴ **The Corrs** — ирландская фолк-рок-группа из города Дандолк, в состав которой входят члены семьи Корр: сёстры Андреа, Шерон, Кэролайн и брат Джим. The Corrs получили мировую известность, выступив на Летних Олимпийских играх 1996 года. С того момента они выпустили пять студийных



Ян Вермеер ван Делфт
«Любовное письмо»,
фрагмент
(1669/72, холст, масло
Рейксмузеум,
Амстердам, Голландия)

Эжен Делакруа утверждал, что религиозной живописью следует наслаждаться под звуки церковной музыки. Следовательно, изображения дам необходимо осматривать под звуки романтической или эротической музыки. Согласно античному представлению, *"musica mandana"* – источник музыки представляет ее родство с гармонией Космоса. Насколько же, представляется мне, источник музыки представляет ее родство с гармонией секса. С ритмом этих идеально овальных женских лиц, которые я вижу, наслаждаясь доской МЖП. Гениальный порнограф Ренессанса, Пьетро Аретино, признавал огромную силу музыки при попытках открыть дверь к девичьей добродетели, а Шекспир называл музыку «любовной пищей». В качестве эротического моста между полами начала она, на закате Средневековья, делать и живописную карьеру, которую кисти французского рококо увенчают гигантским концертом похотливых звуков.

В нынешней живописи музыка уже не *"en vogue"*, зато в нынешнем мире с удовольствием встречают хит-парады возбуждающих страсть эротических мелодий (исследования рынка показывают, что наиболее стимулирующими оргазм музыкальными произведениями являются «Болеро» Равеля и «Концерт номер два» Рахманинова). Диски с «сексуальными опусами» продаются как горячие пирожки. Лично я предпочту им свой собственный набор «постельных» хитов: свинг, Гершвина, романтическую гитару, романтическое пианино или фортепиано, хриплый саксофон в руках мастера, цыганские скрипки или флейту Пана.

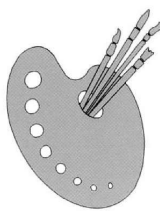
альбомов и несколько синглов, которые получили платиновый статус в разных странах. Их самый успешный альбом *"Talk On Corners"* получил мульти-платиновый статус в Австралии и Великобритании. С 2006 года группа взяла перерыв в творчестве, так как Шерон, Джим и Кэролайн занялись своими семьями, а Андреа – начала сольную карьеру. Так что автор пророком в плане карьеры группы не стал.



Ведущий музыкальный теоретик эпохи Возрождения, нидерландец Иоанн Тинкторис, убил средневековую теорию, будто музыка является наукой, провозгласив её искусством (некий историк музыкальной эстетики именует это убийство определением «коперниканское»). Тинкторис, помимо ранее признаваемых целей музыки (моральных, праздничных, религиозных et cetera), указал еще и на ее гедонистические цели: дарить естественное удовольствие ("*naturalis delectatio*"). Вот именно! Они были бы способны одарить меня массой удовольствия. Именно так я и представляю свой гарем. Маленький такой гарем – гаремчик. Я не араб, удовлетворился бы и тремя. Они бы мне играли и то, и се, а потом еще и это. Ну а затем – уже на бис.

Что я понимаю под «и то, и се, а потом еще и это»? Дорогие мои дамы (здесь я обращаюсь к наиболее любопытным читательницам) – совсем не то, что было бы обычной мелодией для дуэта, трио, квартета или квинтета. Возьмем, хотя бы, мадригал "**Ardita zanzaretta**" Карло Джезуальдо (XVI/XVII век) с либретто, являющимся пастишем стишка Тассо о нахальном комаре, кусающем даму в ее деликатную наготу. Три минуты жонглирования звуками в каком угодно темпе, выражающих любое настроение: идиллию и эйфорию, похотливую чувственность и трагедию. Трехминутный вояж через все музыкальные стили: от галопирующих ритмов до выразительных долгих тонов, от традиционной полифонии до странных гармонических прогрессий à la Луццаски⁵ и до хроматики, называемой сегодня «вагнеровской фальсификацией». Можно ли создать трехминутный шедевр? Такое случалось не только с Джезуальдо...

Вы хотите сказать, что «Храбрый комар» – это пятиголосный мадригал? Это правда, но они справились бы и втроем, опасаться нечего, эти музыкантши столь же способные, как и Леонардо.



⁵ Луццаско Луццаски (ок. 1545-1607), итальянский композитор, органист, клавесинист, педагог. Один из самых значительных мадригалистов и органистов в Италии XVI века.

ГЛАВА

34

ГЛАВА



*"Maniera
Fiorentina"*

**Якопо
Понтормо**
1494 - 1557

**Аньоло
Бронзино**
1503 - 1572

19 февраля 1850 года Эжен Делакруа, звезда живописцев французского Романтизма, записал на страницах своего дневника; *«В эпоху упадка искусства способны уцелеть только истинные таланты – таланты независимые (...) Средние художники подражают тогда отцветшей красоте великой эпохи, излишне подчеркивая смелые начинания прошлых мастеров, что является верхом дурного вкуса, либо же притворяются примитивами, презиравшими совершенство (...) Манерность приносит успех у заскучавшей публики, жаждущей новых впечатлений, только произведения, созданные вследствие манерности их авторов, очень быстро устаревают»*. Высказывая эту мысль, Делакруа думал, в основном, о музыке, но если бы даже он думал исключительно о живописи, слова его подходили бы к любой манерности и проявлениям маньеризма, если только не считать позднеренессансного маньеризма, поскольку тот породил несколько бессмертных художников.

Если представлять историографию в качестве арбитра искусства, то ее ответвление, изучающее Маньеризм – маньеризмологию – можно считать самым большим сумасшедшим домом, поскольку исследователи маньеризма напоминают пауков в банке. Одни считают его совершенно отдельным крупным стилем, другие – декадансом великого стиля (Ренессанса), третьи – специфическим направлением, из нескольких позднеренессансных (наряду с тогдашним академизмом, эклектизмом, караваджонизмом и остальными пред-барочными стилями), а их споры – подкрепленные самыми солидными аргументами – могли бы запутать мозги не только человека постороннего. Многообразие интерпретационных противоречий, отсутствие четких определений, перетасовка критериев et cetera, приводит к тому, что в отношении различных объектов возникают вопросы типа: а это произведение еще ренессансное или уже маньеристическое?, или же: оно еще маньеристическое или уже барочное? А чтобы было еще сложнее, граница между Барокко и Ренессансом проходит не только по телу Маньеризма, но и по творчеству гениев (Рафаэля, Микеланджело, Тициана, Тинторетто). Тициана мы безошибочно можем причислять к мастерам Возрождения, Маньеризма и Барокко.

Ни один из крупных стилей не был однородным в своих проявлениях. Тем не менее, в мешок Маньеризма суют явления настолько различные, что с эстетической точки зрения такая смесь близка, скорее к бессмыслице, чем к коктейлю. Потому и не удивительно, что многие ученые не применяют или же неохотно используют сам термин «маньеризм». Благодаря этой воздержанности, они ограничивают собственное поле ошибки и избегают ярости коллег, являющихся членами другой секты. Противник выделения маньеризма в отдельный стиль всегда будет тыкать в оппонентов пальцем, заявляя, что Тициана с Брейгелем или Эль Греко с Бронзино или Спрангером не объединяет ничего, кроме трех вещей: все они были млекопитающими, жили в одном столетии и умели рисовать красками.

Родиной маньеризма была Италия. Его первые импульсы – первые перчатки, бросаемые классицизму и натурофилии степенного Ренессанса – видны уже в **«Тондо Дони»**¹ Микеланджело и **«Пожаре в Борго»** Рафаэля (станцы Ватикана). А потом появляются отряды ярых маньеристов XVI века (Антонио Корреджо, Джулио Романо, Доменико Беккафуми, Джованни Баттиста Морони, Франческо Приматиччо, Франческо Пармиджанино, Джованни Баттиста Россо, которого называли Россо Фьорентино, Якопо да Понтормо, Аньоло Бронзино e tutti quanti), благодаря которым итальянский маньеризм был бы гигантом даже без Тициана, Тинторетто и Веронезе. Благодаря итальянцам, он охватил и север Европы. Во Франции, где его прививали Россо Фьорентино, Приматиччо и Никколо дель Аббате, он принялся словно виноградная лоза (школа Фонтенбло), ибо его фантастические и декоративные аспекты совпали с укоренившимся у французов еще готическим культом рисунка. В Нидерландах им занимались так называемые Романисты, художники, образцом для которых было итальянское искусство. Из Нидерландов маньеризм проник в Германию, в Прагу (где функционировал до великолепия маньеристический двор Рудольфа II) и в Польшу, а за Пиринеями свой специфический маньеризм практиковал грек

¹ См. том II, стр. 172 – примечание автора.



Россо Фьорентино (?) «Леда с лебедем»,
копия утраченной работы Микеланджело
(~1538, холст, масло; 105х141)

Национальная галерея, Лондон, Великобритания)

Доменикос Теотокопулос (Эль Греко). Среди указанных мною экстремальных случаев мы видим два крупных маньеристических полюса: от взрывов мистицизма Эль Греко до эротических вариаций Бронзино, Бартоломеуса Спрангера и пикантной школы Фонтенбло. Но формально почва была одна, итальянская, повсюду воспринимались итальянские образцы (что относится и к Эль Греко: раннего Эль Греко путали с Тинторетто и наоборот).

Маньеризм в Италии датируется 1520 – 1580/90 годами (самое дольше 1600 год). Североевропейский маньеризм угас около 1650 года. В те времена он так нигде не назывался, хотя применяли термин «манера» (*"maniera"*), выводя его, скорее всего, от *"manus"* («рука» по латыни), а если так, то первоначально он означал характер письма, а в более широком смысле: отличительную черту, чей-то стиль или же этап творчества. Некоторые связывают этот термин с «манерой» поведения рыцарско-придворной среды XIV-XVI веков (изысканные и исполненные грацией манеры), что в переложение на искусство означало некий идеальный способ работы художников. Но чаще этим термином обозначали эпигонство – моду на подражание великим мастерам, творение в манере гигантов, в особенности – в манере двух «божественных» соперников: Санти (*"bella maniera"*) и Буонаротти (*"maniera grande"*), при этом маньеристы охотно объединяли рафаэлевскую *"venustà"* (обаяние) с *"terribilità"* (динамика, мускулатура, экспрессивность) Микеланджело. Теория искусств XVI века породила определение *"fardi maniera"* (от *"fare di maniera"* – выполнить в манере) для творчества, презиравшего естественные образцы (Природу), и черпающего идеи только лишь из воображения, из эстетической схоластики, из набора образчиков старых мастеров, из технического умения и набитой руки.

Андре Мальро дал блестящее определение истине, что среди основных признаков любого маньеризма имеется «замена стиля стилизацией» (1957). И правда – формальная виртуозность для маньеристов была важнее каких-либо возвышенных доктрин. Вместо художественного диалога с Природой, что являло собой основу Ренессанса, они интересовались и занимались стилистическими конвенциями, подкармливаемыми фантазией

Джованни Баттиста
Морони
«Дворянин,
преклоняющийся перед
Мадонной»
(~1560, холст, масло; 60х65
Национальная галерея
искусств,
Вашингтон, США)
Коллекция Самуэля Г. Кресса



и отточенной техникой. Для высоких умов маньеризм не мог быть ни достойным стилем, ни вообще каким-либо взлетом – он был (в течение пары столетий) проявлением упадка творческих сил, декадансом искусства Возрождения. Существительное «маньеризм» (*"manierismo"*) первым применил Луиджи Ланци² в 1792 году. Этим термином в течение всего XIX века определяли все уничижительные явления Ренессанса, поскольку, с точки зрения эстетики XIX века, *"manierismo"* преступно растлевал классические нормы *"rinascimento"*. На защиту маньеризма как отдельного стиля первым, в первой четверти XX века, встал выдающийся австрийский историк и теоретик искусств (чешского происхождения) Макс Дворжак. Его защита упала на доброжелательную почву, поскольку приблизительно в то же время общество согласилось с фактом, что художник не обязан слишком верно (по-собачьему) копировать природу. Формировался плюрализм эстетических оценок, люди начали понимать всяческие давние отступления от реализма. Следовательно – стали уважать и маньеризм.

Это искусство, которое уже не желает быть классическим Ренессансом (сам я предпочитаю определение «классицистическим»), и которое еще не принадлежит Барокко, отождествлялось с кризисом ренессансного гуманизма, вызванным европейским религиозным *"terremoto"*. Европа раскололась пополам (на католическую и протестантскую), потому что христиане начали резать один другого во имя Христа. Вроде бы, одного и того же, но теперь уже, как бы, иного Бога для каждой из сторон. Разрыв паневропейских христианских связей стал шоком не только доктринально-географическим, но и принципиально-жизненным (личным) для всех европейцев, верующих в загробную жизнь: кому же теперь спасение, кому – вечное осуждение, кому – преисподняя, а кому – рай? Редко когда история столь сильно сотрясает миры людей. Обычное военное потрясение по сравнению с этим – семечки. Но маньеристические, весьма часто – откровенно религиозные, а иногда и про-тридентские³ взрывы религиозного мистицизма, demonstra-

² Луиджи Ланци (1732-1810), итальянский историк искусства и археолог.

³ Тридентский собор — XIX Вселенский собор католической церкви, открывшийся по инициативе Папы Павла III 13 декабря 1545 года в Тренте (или Триденте), и закрывшийся там же 4 декабря 1563 года, в понтификат Пия IV. Был одним из важнейших соборов в истории католической церкви, так как он собрался для того, чтобы дать ответ движению Реформации. То есть, термин «про-тридентский» можно рассматривать как «контр-реформационный».



Франческо Пармиджанино
«Мадонна с длинной шеей»
(1535/40, дерево, масло; 216х132
Галерея Уффици, Флоренция, Италия)



Россо Фьорентино
«Моисей защищает дочерей Иофора»
(1520/23, холст, масло; 160х117
Галерея Уффици, Флоренция, Италия)

ции спиритуализма, et cetera были всего лишь фрагментом нового направления в искусстве, а сама Контрреформация наверняка не была двигателем антиренессансной революции в изобразительном искусстве.

А не злоупотребляю ли я термином революция? Сомневаюсь. Но, возможно, более подходящим термином была бы контрреволюция, поскольку революцией было Возрождение, так что маньеризм следовало бы признать революцией против революции. Выражением «*контрРенессанс*» определил искусство маньеризма Т. Спенсер (1938), а Хирам Гайдн (1950) и Эудженио Баттисти (1962) назвали так свои монографии, посвященные маньеристическому искусству. И они были правы, поскольку основной целью всех маньеристов было разбить монументальный порядок классических (классицистических) композиций Возрождения, то есть – антиклассичность (антиклассицизм) *par excellence* (первым назвал маньеризм анти-классическим искусством, кажется, Вальтер Фридляндер в 1925 году). Классические правила искусства, в том числе – натурализм, маньеристы будут заменять своеобразным «сюрреализмом», абстрактным субъективизмом, деформацией, бунтарской свободой. Арнольд Хаузер дал своей, посвященной маньеризму, монографии название: *"Mannerism. The Crisis of the Renaissance and the Origin of Modern Art"* («Маньеризм. Кризис Возрождения и происхождение современного искусства») (1965), где он говорит, что, порывая с классицизмом, маньеризм стал первым шагом к современному искусству, к перелому XIX и XX веков.

Любое образованное дитя, если спросить его о главной отличительной черте современного искусства, скажет: антиреализм. Любой разумный историк искусств, когда спросить его об основной отличительной черте маньеризма, вместо выражения «*антиклассицизм*», скорее всего, воспользуется словом «*неестественность*», поскольку слово это более емкое, чем «*антиклассицизм*», оно означает «*антиестественность*» в смысле «*антиреализм*», но и в смысле «*чуждачество*». Попробуем проиллюстрировать оба этих значения.

Природа – Натура была главным фетишем Ренессанса. Верная имитация Природы было идеологией искусства Ренессанса. Теоретики (Ченнини, Альберти, Варки, Вазари, Дольче, Джилио и др.) рекомендовали копировать природу. Лишь некоторые (Вазари, Дольче, Пино, Зуккаро и др.) рекомендовали вместе с тем еще и соперничать с ней (*"emulando la natura"*) или даже вообще, преодолевать, побеждать ее (*"natura vinta dall'arte"*), в том числе, и благодаря соединению правды с выдумкой. Правда, это совсем не означало, что приоритет отдавался фантазии. Подобного рода склонности Джорджо Вазари называл «*отступлением от естественной манеры*» и весьма сочно клеймил самым различным образом (*"maniera bizzarra"*, *"maniera capricciosa"*, *"maniera ghirbizzosa"* – манерой странной, капризной, прихотливой). Само слово *"maniera"* до этого имело много значений (в качестве определения стиля творца), но в результате деятельности маньеристов, уничижительное значение сделалось доминирующим. Теоретик искусств XVII века Джованни Пьетро Беллори презрительно заявил, что «*манера*» – это «*фантастическая идея, основанная на творческой практике, а не на имитации действительности*» (1672).

Маньеризм был контрреволюцией как идеологической, так и персональной: маньеристы желали освободиться из-под власти «*богов*» Ренессанса. Они посчитали, будто бы великие мастера Возрождения в своей страсти познания, страсти открытий и воспроизведения Природы, ergo: в своем иллюзионистском реализме, дошли до предела, то есть, остается либо копировать (создавать пастиши) этого апогея или же следует противопоставить ему технически виртуозную концепцию, для которой источником – вместо Природы – станет воображение. А воображение, как всем известно, не знает границ – никакая эквилибристика, никакое безумие этой стране не чужды (Жак Буске называет маньеризм «*ярмаркой вседозволенности*» и «*развратом свободы*», 1963). Стимулированное нео-платоновской философией бахвальство о квази-божественном могуществе побуждало художников подстраивать действительности фантазийные шуточки без классицистического тормоза. То есть, священную корову Возрождения – Природу, в качестве исходного элемента для творчества, отправили на пенсию. Но культура (уже существующее искусство) и бравада (воображение), все же являются слишком лапидарным определениями. Ниже я с



Якопо да Понтормо
«Перенесение останков
Христа во гроб»
 (1527-28, дерево, масло;
 313х192

Капелла Капони,
 церковь Санта-Феличита,
 Флоренция, Италия)

большей тщательностью представлю неестественность маньеризма по пунктам.

Классические признаки ренессансного искусства, такие как веризм, иллюзионизм, объективизм, гармония (покой и равновесие) форм, масс и групп, упорядоченные композиции, натуральное освещение, натуральные краски, реалистическая глубина пространства et cetera – Маньеризм заменил противоположностью всех этих элементов, давая нам:

- Беспокойные, усложненные, иногда чуть ли не безумные композиционные построения, основанные на диагоналях, спиралях, эллипсах и т.д. Диагональная композиция, которую у Маньеризма перехватит обожающее ее Барокко, отдает странностью даже в камерных произведениях маньеристов, там, где далеко до многофигурного, взрывного "*gusto grande*", примером такой диагональной композиции может быть «Мадонна» Морони.

- Неестественные, странные, изломанные человеческие фигуры и жесты персонажей; искусственные позы, словно бы родом из чрезвычайно аффектированных *«живых картин»*; деформация тел, часто излишне вытянутых, ерго: растягиваемых, словно резина; жонглирование телами, словно шариками в цирке, чаще всего, во вращении; динамика взрыва или урагана.
- Измельчение пространственной глубины (второй план часто является той самой фанерой из поговорки), сцены излишне загромождены множеством персонажей, вплоть до недостатка воздуха (*"horror vacui"* – боязнь пустоты).
- Беспрецедентная, абстрактная палитра, наполненная ставящими в тупик, как бы нерешительными, но все еще нежными тонами (оранжевый, фиолетовый, стальная, серебряная или свинцовая серость; перламутровая белизна, темно-красный et cetera). Одни их названия говорят о многом: *«поцелуй меня, милашка»*, *«болеющий испанец»*, *«драконья кровь»* etc. Питер Майер: *«Палитра сознательно мрачная, горькая, понурая, но даже если она и светлая – из красок сочтется нечто трупное, болезненное, отбеленное; сами они кажутся полинявшими от стирки»*.
- Света фосфоресцирующие, искусственные, подвижные, скользящие по поверхности форм, совершающие весьма странные вещи: они подчеркивают преувеличенную пластичность фигур или же наоборот – гасят объемность, минимизируют глубину.
- Настрой картин демонический, фантастический, таинственный, гротескный, пропитанный ужасом tout court, и в то же время наполнен формами и фигурами, исполненными грации и шика, изысканностью самых замечательных королевских дворов, которых только знал мир.
- Иногда встречаются пустые демонстрации технической виртуозности (чаще всего, рисовальной, графической), что подчеркивал маньерист Джорджо Вазари, говоря, что речь здесь шла о демонстрации легкости исполнения сложных тем. Отсюда же страсть маньеристов к излишне роскошным орнаментам и декорациям, к украшательству ювелирного и арабесочного плана, к живописи в стиле мебельной обивки (vide пейзажи, которые ткал кистью Ян Брейгель Бархатный) или же в стиле вышивки (vide знаменитое платье Элеоноры Толедской, которое изобразил кистью Бронзино).

Мои любимые маньеристы, Якопо да Понтормо и Аньоло Бронзино (учитель и его ученик), были членами флорентийского или же пионерского братства маньеристов, которое появилось на свет из мастерской Андреа дель Сарто (помимо Понтормо оттуда вышли: Россо Фьорентино, Франческо Сальвиати и Джорджо Вазари). Наиболее талантливый, Якопо да Понтормо (Якопо Каруччи, которого прозвали Якопо да Понтормо), когда ему исполнилось всего 19 лет удостоился похвалы человека, который практически никогда и никого не хвалил, зато сварливо всех ругал, не исключая Леонардо с Рафаэлем. То был Микеланджело Буонаротти. Увидав фреску работы 19-летнего Якопо, он сказал: *«Судя по тому, что я вижу, этот юнец, если только он выживет и будет продолжать в том же духе, вознесет искусство до небес»*⁴. Что и случилось. Благодаря кисти Понтормо, я люблю маньеризм, и в этой любви я не одинок. Зато я был крайне удивлен, более того: шокирован, когда перелистывал некую *«известную»* монографию, посвященную Маньеризму.

Работа Джона Шермана *«Маньеризм»* (1967) объемом в несколько сотен страниц. Понтормо здесь упомянут – да, упомянут, но его картины не анализируются и не рассматриваются! – трижды. Он упоминается трижды, одним словом, en passant, при рассмотрении совершенно иных вопросов. Среди 101 (сотни и еще одной) иллюстраций нет ни одной репродукции произведений Понтормо! Одним словом: Якопо да Понтормо, гений маньеризма, в посвященной маньеризму монографии авторства господина Шермана не существует. Что означает, что эта монография более пригодна не для библиотек, а для мусорного ведра, в котором должна дожидаться монографии, посвященной Барокко, но без

⁴ Цитаты *«Жизнеописания...»* Вазари сверены по изданию 1956-71 гг., М., Искусство, т.1-5, перевод А. Венедиктова и А. Габричевского.



Аньоло Бронзино «Портрет Элеоноры Толедской с сыном»
(1545/50, дерево, масло; 115х96
Галерея Уффици, Флоренция, Италия)

Рубенса, монографии о сюрреализме – без Магритта и т.д. Тем временем, польские спецы по образованию посчитали, что среди множества иностранных монографий по маньеризму для земляков пригодна только эта, так что только её одну в Польше перевели и издали. Решение об этом было принято экспертами. Покойный Фрэнк Ллойд Райт⁵ (архитектурный гений) говаривал: *«Эксперт – это человек, переставший думать. Он знает».*

⁵ **Фрэнк Ллойд Райт** (1867-1959), американский архитектор-новатор, оказавший огромное влияние на развитие западной архитектуры в первой половине XX века. Создал «органическую архитектуру» и пропагандировал открытый план в архитектуре. Монография «**Фрэнк Ллойд Райт**» (1982) – одно из наиболее заметных произведений в библиографии Вальдемара Лысяка.

Что понимаю я, когда смотрю на произведение Понтормо? Я понимаю, что люблю его не только за его картину, но и за его способ жизни, за тот безлюдный остров, который он сам себе сотворил. Он был королем отшельников. Даже больше, чем Пьеро ди Козимо. Духовно и материально. Духовно – в соответствии с максимой Бенджамена Констана: *«Независимость ведет к одиночеству»*, что можно понимать двояко: что одиночество представляет собой горькую цену независимости, или же, что оно является сладкой наградой за независимый стиль поведения и жизни. Якопо П. был кристально независимым. *«...соглашался работать только тогда, когда ему вздумается, и только для того, кто ему нравился, да и то как бог на душу положит»* (Вазари, 1568). Он не принимал заказов даже от Медичи, если таков был его каприз, а как в голову стучало чего-нибудь другое – тогда соглашался сделать чего-нибудь и для Медичи. По причине этой гордыни ближние не любили Понтормо. А еще – из-за непрезентабельности в одежде. И по причине его одиночества. *«Якопо был человеком очень трезвого ума и строгих правил, а в жизни своей и в одежде скорее скупым, чем бережливым, и почти все время проводил в одиночестве, не желая, чтобы кто-нибудь у него служил или для него стряпал. (...) Иной раз, отправившись на работу, он настолько глубоко погружался в обдумывание того, что ему предстояло сделать, что часто ничего не делал целый день, проведенный им в раздумье»* (Вазари).

Собрав, наконец, необходимые средства, по собственному проекту он возвел себе дом, о котором так мечтал. Дом этот походил больше на башню, чем на жилище, и ближние критиковали художника за его странную пустынь. На самом верху этого дома имелась спальня, являющаяся одновременно и мастерской, поднимался же он туда по веревочной лестнице, которую *«втаскивал к себе на блоках, с тем чтобы никто не мог к нему проникнуть без его ведома и согласия»* (Вазари). Знающие меня люди, прочитав эту цитату, усмехнутся, точно так же, как усмехался я, читая Вазари, потому что в моем доме, доставшемся мне от родителей, и который я превратил в библиотеку и музей, сам я работаю и сплю в мансарде под крышей, а забраться туда весьма нелегко.

Рассказывая про Понтормо, Вазари отзывается о нем немного презрительно, зато он весьма точно оправдывает тоску творцов-одиночек к безлюдным островам: *«И хотя такого рода поведение Понтормо и жизнь его, которую он вел в одиночестве и по-своему, никем особенно не одобрялись, все же, если бы нашелся человек, который захотел бы найти для этого извинение, мог бы это сделать, ибо мы обязаны Якопо за то, что он сделал, и вовсе не должны его винить и порицать за то, чего ему не хотелось делать. Ведь, в самом деле, всякий художник должен работать тогда, когда ему этого хочется, и для того, кому хочется, а если сам от этого пострадает, сам и будет в этом виноват. Что же касается одиночества, то мне всегда было известно, что оно — величайший друг при работе, а если это даже и не так, то, думается мне, не следует все же корить того, кто, не обижая Господа и своего ближнего, проводит время по-своему и живет и работает так, как это лучше всего отвечает его натуре»*.

Осуждать Якопо можно всего лишь за одно – за страх перед смертью. У него был пунктик в отношении смерти, и он панически боялся ее, доказательством чему являются заметки в дневнике, который он вел. Но это ошибка. Опасаться и бояться следует глупости, слабости, никчемности, грязи или смрада, а смерти бояться не следует. Это – Великий сон, космическая бесконечность Божественной тишины. Ave, Белая Мадонна!

Умер он в безумии, как и другой меланхолик, Хуго ван дер Гус; безумие становится частым финалом для меланхоликов. В соответствии с предсказаниями Микеланджело (подкрепленными комплиментами от Рафаэля), Якопо *«вознес до небес»* свое искусство, основой которого был мастерский рисунок и рафинированная хроматика фресок и картин, написанных маслом, что по дереву, что по холсту. Его краски, тем более, если сравнивать с венецианцами, которые моделировали светом и цветами, иногда настолько прозрачные (по выражению П. Майера – *«смытые»*), что кажутся практически лишенными теней; а иной раз – наоборот, мы видим слишком сильное акцентирование светотени, сильные контрасты, но, несмотря на характер *«chiaroscuro»*, краски эти всегда иррациональны, и они совершают чудеса, примером чего является одно из прекраснейших произведений маньеризма – *«Сретение Девы Марии и святой Елизаветы»*.



Пьеро ди Козимо
«Сретение Девы Марии со
святой Елизаветой, со
святыми Николаем и
Антонием»

(1480/90, дерево, масло;
184,2х188,6

Национальная галерея искусств,
Вашингтон, США)
Коллекция Самуэля Г. Кресса

«Сретение», возможно, и не появилось бы, если бы не учеба Якопо. Во Флоренцию из своего родного городка Понтормо он попал, когда ему исполнилось 13 лет. Еще до того, как Микеланджело, Рафаэль и еще пара других проницательных наблюдателей отметили в девятнадцатилетнем юноше будущее флорентийской живописи – он обучался у четырех мастеров: поочередно у Леонардо да Винчи, у Мариотто Альбертинелли, у Пьеро ди Козимо и у Андреа дель Сарто, который, якобы, ревновал к таланту своего подмастерья. Три последних учителя – «козимисты» (Альбертинелли и Пьеро вышли из мастерской Козимо Роселли, а Андреа – из мастерской Пьеро ди Козимо), любили писать святых женщин в полный рост. «Сретения» в особенности являются тому примерами, пробуждающими сейчас волну восхищений. Якопо начал живописную карьеру со «Сретенний», поначалу плагиатно-пастишных, но затем, освободив свою кисть от чужих влияний, он создаст в Карминьяно шедевр, наголову побивающий «Сретения» его учителей и все «Сретения» последующих времен.

Иконографический стандарт визита Девы Марии к святой Елизавете – это две женские фигуры, стоящие лицом к лицу. Уже очень раннее Средневековье обогатило эту сцену сочувствующими или сопровождающими персонажами (например, мужьями святых женщин), и с течением времени сцена наполнялась народом, чтобы у Доменико Гирландайо вообще превратиться в представляющий целую толпу анекдот. Такой же многофигурной толкучкой событие представлено на одной из фресок Понтормо. Тем временем, на шедевре из Карминьяно Якопо изобразил всего лишь четыре фигуры. Пишут, что это произошло под влиянием гравюры по меди Альбрехта Дюрера «Четыре обнаженные женщины» vel «Четыре ведьмы» 1497 года (vide Сальваторе С. Нигро «Понтормо», 1994), что я считаю натянутой спекуляцией, хотя и головы за то, что она ошибочна, давать не стану.

Итак – всего лишь четыре osoby. Точнее: две продублированных osoby, поскольку приветствующих друга, представленных в профиль Марию и Елизавету сопровождают их двойники, изображенные *"en face"* (духи покровители?). Два дуэта, которые, все же, вызывают впечатление квартета (визуально они как бы сплетены), и которые заполняют доску между рамками вроде бы плотно, в соответствии со «страхом пустоты» (*"horror vacui"*) маньеризма. На левом краю картины далекий третий план: две микроскопические фигурки самцов (супруги Иосиф с Захарией?). Они меньше, чем ладони женщин – столь победной для дам диспропорции между полами искусство еще не видело. Впрочем, как и пристало манере, все здесь деформировано, в том числе, и святая телесность – к крупным те-



Мариотто Альбертинелли
«Встреча Марии с Елизаветой»
(1503, дерево, масло; 235x150
Галерея Уффици, Флоренция, Италия)



Якопо да Понтормо
«Встреча Марии с Елизаветой»
(1514, дерево, масло; 69x53
Галерея Уффици, Флоренция, Италия)

лам приставлены небольшие головы, нарушение масштаба совершенно очевидно. Тем не менее, оно не раздражает. Точно так же не раздражают (а ведь должны бы) громадные, «рубенсовские» тела героинь, которые поддерживают тонны тяжелых, развевающихся, по-готически жестких драпировок. Но, несмотря на весь этот тоннаж, дамы излучают деликатность. Настолько объемные, чуть ли не овальные – они ведь должны быть противоположностью гибкости. Тем временем нам они кажутся легкими, летучими, прихотливо изысканными (а изысканность была фетишем маньеризма), танцующими, и в этом своем «многогранном кружке» левитирующими над землей, как будто бы собрались взлететь в небеса. Истинное чудо маньеристской кисти! Некоторые «эрудиты» доказывают, что этот эффект достигнут, благодаря анатомическим ошибкам (уже указанным диспропорциям), отсутствию контрапоста персонажей (а его отсутствие и делает персонажей нереальными, лишая их веса), но мне кажется, что источником этого чуда является феноменальная колористика (оранжевый, розовый, фиолетовый, голубой, плюс цвета резеды и темно-зеленый), а также феноменальный рисунок, создающие основу беспокойной поэзии и метафизической глубины воистину божественного происхождения.

У упрямого, безразличного к мнениям остальных людей (и потому принимаемого за гордеца) отшельника Якопо имелся гениальный воспитанник – Аньоло Бронзино (Бронзино – это прозвище, которое стало фамилией художника; разные источники сообщают нам о принадлежности Бронзино к различным семействам: Аньоло ди Козимо ди Мариано, Аньоло Тори или Аньоло ди Козимо Аллори). Понтормо называли «учителем, другом, опекуном и чуть ли не отцом Бронзино»; вполне возможно, что он был официальным приемным отцом Бронзино, только никаких доказательств усыновления нет, имеются всего лишь домыслы историков. *"Maniera fiorentina"*, культивируемая кистями Понтормо и Россо Фьорентино, благодаря Бронзино продлила свой триумф на целых два десятилетия. Вместе со смертью Аньоло умер не только великий Маньеризм флорентийцев – закончилась вся ве-



Якопо да Понтормо
«Сретение Девы
Марии со святой
Елизаветой»
(1528/29, дерево,
масло; 202х156
Приходская церковь
Сан-Микеле,
Карминьяно, Италия)

личественная эпоха тосканской живописи. Бронзино был последним ее гением.

Занимался он и поэзией. Стихи «по случаю», сонеты, сатиры, юморески, шуточные *"capitoli"* (маленькие оды на самые разные темы; нам известны *"capitoli"* Бронзино о кисти художника и о редьке). Его поэзию обвиняли в определенной эротической тривиальности, которой он сумел избежать в своих живописных эротических произведениях. Тем не менее, живопись Бронзино так и не сравнялась со столь же глубокой поэзией, как меланхолия, которой пульсируют холсты и доски мастера Понтормо. Хотя, с другой стороны, эта живопись не настолько слаба, как хотелось бы заядлым критикам Маньеризма; по их словам, Бронзино – это бездушная стилизация, усложнение и жонглирование декоративностью ради самой декоративности, не исключая портретов, в создании которых он был виртуозом.

К 1540 году Бронзино стал самым популярным портретистом Флоренции, двора Медичи (он занимал пост придворного живописца у Козимо I, великого герцога Тосканы) и тосканской аристократии, точно так же, как Антонис ван Дейк – в Лондоне своего времени или Франсуа Жерар – в Париже своего. Вазари так пишет о портретах Бронзино: «Они столь



Якопо да Понтормо или
Аньоло Бронзино
«Дама в красном
платье» vel
«Дама с собачкой»
(1532/33, дерево, масло;
89,7x70,5
Штеделевский
художественный институт,
Франкфурт-на-Майне,
Германия)

естественны, что кажутся живыми, в них есть все, за исключением души» (здесь слово «душа» необходимо понимать в буквальном, а не в художественно-эстетическом смысле). За эти умения Бронзино должен был благодарить старшего наставника, «папашу» Понтормо. Их манеры не сильно отличались в плане мастерства, потому их картины часто путали. Контерфекты и одного, и другого художника обладают холодными цветовыми тонами, настроение в них сдержанное, представляют они личностей изысканных и неприступных, в застывших позах и в богатых одеяниях. Давайте сравним лучший женский портрет кисти Понтормо и самый замечательный женский портрет кисти Бронзино, и мы сразу же увидим общее происхождение обеих картин, которые с тех пор вписаны в перечень наиболее замечательных портретов в живописи белого человека.⁶

И общая претензия – вопреки восторгам Вазари: мертвенность, холодность, отсутствие души, невыносимая сухость, стылость, каменность («скульптурность») этих портретов. Графический контур и жесткость моделирования придают героиням этих картин вид подкрашенных гипсовых отливок. Жизненности – ноль. Фактуры, блестящие холодом

⁶ С предложенным автором сравнением не все однозначно и просто. «Дама в красном платье», которую автор приводит как знаковое произведение Понтормо, сегодня признана работой Бронзино (см. информацию на сайте Штеделевского института и др.). Это ломает всю систему авторского изложения и аргументации. Заменить данную иллюстрацию другой (или дополнить бесспорными работами Понтормо) невозможно («светских» женских портретов у него немного и они не идут ни в какое сравнение с «Дамой с собачкой»). Поэтому редакция ограничилась указанием на варианты авторства этого портрета.



Аньоло Бронзино
«Портрет Лукреции
Панчатики»
(~1540, дерево, масло;
104х85
Галерея Уффици,
Флоренция, Италия)

жести или эмали; лица с морозящим отблеском фарфора, под кожей не чувствуется пульсации крови, истинная керамическая живопись. Временами подобного рода критика принимала и хищную форму, *exemplum*: «*Портреты маньеристов отличаются холодным, нереальным колоритом, но у Бронзино он приобрел особенный, резкий металлический отблеск (...) Нас поражает как герои стереотипно держат головы, у них неприветливое выражение лица, проявляющее самые неприятные черты характера модели, и тупые, как будто бы мертвые или стеклянные глаза, на двух мужских портретах к тому же еще и косящие. Другой роднящей их чертой является жесткость, неестественность позы (...) граничащая с позерством, если не равнозначная ему*» (Антони Машлинский «**Маньеризм – кризис гуманизма**», 1993). Это я кратко изложил мнения критиков, а теперь перейдем к защите:

Это правда – модели маньеристов застыли, закованные в броню пышных одеяний, жестких и дающих чувство безопасности, словно доспехи. Но каменные лица этих моделей выдают некую внутреннюю боль, либо глубоко скрытое беспокойство, или разъедающую душу тайну. То есть, душа у них есть! Есть, потому что взгляд их вовсе не «*тупой, мертвенный и стеклянный*». Поглядите в глаза обеих дам – они ведь живут! За каменной маской – подавляемые страсти, усыпленные демоны, сухие слезы, мечты, воспоминания, все богатство женского мира, стесненное корсетом придворного этикета. И руки их тоже не вытесаны из камня. Вроде бы и мертвые, но слегка дрожащие. И этот ток чувствуется...

Когда пишут, будто бы контерфеты Понтормо и Бронзино представляют нам людей, презирающих зрителя – замороженных, спесивых, чуть ли не жестоких той жесткостью



П.П. Рубенс
«Святое семейство со св.
Елизаветой и св. Иоанном
Крестителем»
 (~1615, дерево, масло; 114,5x91,5
 Институт искусств, Чикаго, США)

XVI века, которая заставляла дрожать еще Стендаля – следует помнить, сколь суровый, чудовищно стеснявший итальянское «легкомыслие» испанский этикет принесла ко двору Медичи супруга Козимо I, герцогиня Элеонора да Толедо. Тот факт, что Понтормо и Бронзино могли кистями сфотографировать медичийско-испанскую *"grandezza"*, всего лишь одним силуэтом передать весь ужас и величие тамошнего этикета – уже заслуживает для них дополнительных баллов. Рембрандт гораздо лучше передавал душу модели, глубину души персонажа, но эти двое женскими фигурами раскрыли глубину эпохи и передали душу флорентийского двора. Если у кого-нибудь возникнут сложности с пониманием слова «элитарность», покажите ему этих двух дам в багровых платьях (кстати; ярко-красные тона Понтормо более красивы; этого сочного багрянца не смог скопировать ни Бронзино, ни кто-либо позднее – до сегодняшнего дня он остается непревзойденным, хотя его пытались копировать многие, например, Рубенс, ярко-красное платье Пресвятой Девы Марии которого вызывает оправданное восхищение).

Лицо холодное, неподвижное, кажущееся замкнутым, горделивое, словно маска из слоновой кости с золотом, но в глазах – в самой их глубине – и в деликатной, едва заметной гримасе губ (полуусмешка?) можно считать слова из фразы, выписанной среди меандров лабиринта на потолке спальни ее ровесницы, маркграфини Изабеллы д'Эсте (в мантуанском дворце): *"Forse che si, forse che no"* – «Может и да, а может и нет»... О какой даме я сейчас говорю – с портрета Понтормо или Бронзино? О каждой из них. И о двух портретах, остающихся гордостью живописи XVI века.

Третьим столь же знаменитым женским образом из того же круга был созданный Бронзино контрфетт Элеоноры Толедской в компании ее маленького сына (инфанта Джованни Медичи). Портрет, в котором – в чем Бронзино постоянно упрекают – он, прежде всего, увековечил собственную страсть к украшательству арабесками. Весь Маньеризм разделял с ним эту страсть к украшательству; не одни только тогдашние ткани, безделушки

или картины, но даже парадные и полевые доспехи были выполнены словно бы ювелирами. А кроме того, у Бронзино просто не было выбора, поскольку герцогиня Элеонора пожелала увековечить свое любимое платье. Нам известно, что оно было для нее номером один, поскольку именно в нем она завещала положить себя в гроб (просьба эта была исполнена).

Арабески платья Элеоноры в исполнении кисти Бронзино – это самые знаменитые арабески со времен перепутанных линий или же форм раннесредневекового декораторского



«Евангелие из Келлса»,
рукописные инициалы
(760, высота 33

Тринити-колледж, Дублин, Ирландия)

искусства (кельтского, острогорского, лангобардского и т.д.) первого тысячелетия нашей эры. Эти чудесные, динамические сплетения, очень близкие к абстракции нервические узлы, созданные пред-романскими мастерами, которые свою оптимальную живописную форму нашли в знаменитых ирландских миниатюрных иллюминациях **"Book of Kells"** («Евангелие из Келлса») ⁷ и некоторых миниатюрах других, столь же ценных евангелий, сам я называл во время лекций для студенческой братии *«варварским плетением»*. У Бронзино мы видим плетение уже ренессансной цивилизации, правда они (и цивилизация, и плетение) различаются не очень сильно, хотя разница во времени составляет почти тысячу лет. Быть может, это потому, что арабеска вечна, будто миф. Об этом писал Фридрих Шлегель (немецкий писатель, философ, историк и теоретик раннего Романтизма). Арабеску он называл *«самой древней, наиболее первобытной формой человеческой фантазии»*, утверждая, что *«этот искусно упорядоченный беспорядок, эта возбуждающая симметрия противоречий, это чудное, вечное наследие иронии и энтузиазма, что живет в самых малых частицах, образующих целое, образует, похоже, своеобразную мифологию»* (1800).

Мифологию маньеризма для меня отождествляет «симметрия» двух «противоречий» – два тематических полюса – страсть Понтормо к Деве Марии и эротическое произведение Бронзино. Мадонна из Эрмитажа и Венера из Лондона (занимающаяся сексуальной аэробикой) – это любимые картины Лысяка в сокровищнице «флорентийской манеры».

⁷ **Келлская книга** (также известная как **«Книга Колумбы»**, англ. Book of Kells), богато иллюстрированная рукописная книга, созданная ирландскими (кельтскими) монахами примерно в 800 г. Книга содержит четыре Евангелия на латинском языке, вступление и толкования, и украшена огромным количеством цветных узоров и миниатюр. В настоящее время хранится в библиотеке Тринити-колледжа в Дублине.



Якопо Понтормо «Мадонна с Младенцем, св. Иосифом и св. Иоанном»

1522/24, холст, масло; 120х98,5

Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, Россия

Несколько десятков лет назад Карло Вердиани писал: *«Чудесные Мадонны, воплотившиеся в прекрасных женщин нашей земли, усмехающиеся на фоне далеких, тоскливых горизонтов, для радости глаза нашего сошли со своих небес. Некоторые настолько слились со своим земным воплощением, что, похоже, забыли о Младенце на коленях, они блуждают мечтательным взглядом, выглядывая некую тайну...»* (1937).

Про «далекие тоскливые горизонты» можно было бы говорить относительно луврской Мадонны Бронзино, но никак не к лишенным глубины, размещенным на плоском фоне Мадоннам Понтормо, которые практически всегда к Младенцу очень ласковы, всегда им весьма тронуты, за исключением красивейшей из них, висящей в Эрмитаже, взгляд которой *«блуждает, выглядывая некую тайну»*. Только мне кажется, что он, словно у слепца, блуждает внутри Мадонны...

Когда мы рассматриваем «Мадонну» Бронзино, то, несмотря на все ее маньеристские атрибуты, включая излишне рафинированную, сверх-графическую форму, с сомнительной хроматикой и сложными сочетаниями цветов, она, все же, ближе сдержанному классицизму Рафаэля, чем неумеренности Буонаротти (хотя именно Микеланджело был в качестве мастера анатомии и рисунка идолом Бронзино). Тем временем, Мадонны и Младенцы Якопо П. безумствуют, закручиваемые будто шурупы, их ломают, гнут, моделируют *«косой проекцией»*, с применением столь лихой перспективы, что и Микеланджело не осмелился бы так рисковать. Здесь излишняя графическая рафинированность достигает едва ли не гротескной деформации, но разве ненатуральность не была целью Маньеризма? Никто не деформировал смелей, чем Понтормо, Пармиджанино, Бронзино и компания, потому-то многих они и раздражают. А меня – восхищают.

Понтормо создал множество Мадонн, бросающих миру вызов. Они рождены бунтарским духом Микеланджело и бунтуют шокирующей телесностью – в анатомическом плане. От Рафаэля у них только аристократизм, но это болезненный аристократизм гимнастов-шизофреников, обладающий графической прецессией, он разбалансирован, ходит волнами, танцует, он странен и переполнен неоднозначными *“pas”*, жестами, уклонами, обманчивостью, хотя не свободен и от застывания в акробатических или театральных позах;



Аньоло Бронзино
«Святое семейство со св.
Иоанном и св. Анной»
(1540, дерево, масло; 133х101
Лувр, Париж, Франция)

он несет бремя удивительно поэтичной печали. В качестве *"Madonnere"* Понтормо стал поразительным бардом, который божественно исполняет *"canzone"* Марии. Инструментальность всегда одна и та же – меланхолия. Его вечная меланхоличность (о которой пишет Вазари) видна в его **«Мадоннах»** столь же ясно, как и взрывной характер Микеланджело в *"terribilità"*⁸ фигур Сикстинской капеллы.

Для меня петербургская **«Мадонна»** Понтормо является королевой среди всех меланхолических Марий Якопо П. Она держит в руках типичнейшего понтормовского Младенца, которого очень деликатно можно было бы назвать психованным мини-акробатом, по-детски жестоко и абсолютно без задней мысли мучающего птичку (щегла?). Но от Ее лица исходит такая ностальгическая поэзия, что колени сами подгибаются. Когда мы говорим о рафинированном маньеристическом обаянии – для иллюстрации уже не надо никакого лучшего примера. Когда мы говорим о пикантности палитры – этого примера тоже достаточно, хотя цветовая гамма здесь не столь бледная (не такая *«застыранная»*), а более сочная, чем во многих других шедеврах маньеристов.

Когда-то этот холст считался работой Россо Фьорентино. Как работу Понтормо ее идентифицировала М. Щербачева (30-е годы). Сегодня практически все авторитеты согласились с этим. Все, кроме Крейга Хью Смайта⁹, по мнению которого автором был

⁸ Небольшой словарь: *"pas"* – шаг, ход, танцевальные па (фр.); *"Madonnere"* (ит.) – художник, изображающий Деву Марию; *"canzone"* (ит.) – песни; *"terribilità"* (ит.) – жестокость, безжалостность.

⁹ Крейг Хью Смайт (1915-2006), американский историк искусства эпохи Возрождения, видный специалист по творчеству Аньоло Бронзино.





Якопо да Понтормо
«Мадонна с Младенцем»
(~1525, дерево, масло;
88х64
Музей Сан-Карлос,
Мехико, Мексика)

Бронзино, только Смайт не прав, поскольку Бронзино располагал поэтическим талантом чуть меньшего калибра, сам он не выстроил бы столь глубокого настроения. Споры вызывают еще и святой Иосиф вместе с сопливым святым Иоанчиком Крестителем, размещенные на дополнительных (пришитых) боковых лентах холста, в то время как графический эскиз картины (в галерее Уффици) представляет нам только Мадонну и Младенца. Подшивку холста открыла реставратор О. Панфилова и выдвинула тезис (1974) о том, что края картины написал другой художник, но этот тезис всеми был признан ошибочным.

Я допускаю, что моя страсть к маньеристической царице Эрмитажа истинными гурманами живописи может быть признана ошибочной, но *"de gustibus et coloribus non est disputandum"* («О вкусах и красках не спорят»).



Аньоло Бронзино «Аллегория Времени и Любви»

1544/46, дерево, масло; 146,1х116,2

Национальная галерея, Лондон, Великобритания

Помимо портретов, Бронзино строгал и крупные композиции с религиозной и аллегорической тематикой. Придворный меценат эпохи маньеризма обожал затейливые аллегории мифологически-эротического содержания. Эта эротическая картина была заказана герцогом Козимо I в качестве подарка королю Франциску I Валуа, прекрасному знатоку искусства и выдающемуся пользователю прекрасного пола. Быть может, слишком усердному, поскольку утexas ложа наделили его «стыдной болезнью» (Брантом, 1666), от которой он умер молодым, чуть ли не сразу после того, как ему вручили подарок Медичи. Три столетиями позднее (1860) доска выпорхнула из Франции в Англию. Реплика, а точнее, вариация на тему оригинала, чуть побольше и побогаче оригинала, находится в венгерском Музее изобразительных искусств. Кроме того, Будапешт владеет тематически подобной доской Бронзино «Венера, Купидон и Зависть», только она не столь фривольна, гармония ее красок победнее.

Название можете сами выбрать из нескольких предлагаемых. Когда-то картину охотно называли: «Венера, Купидон, Безумие и Время», впоследствии – «Триумф Времени над Любовью», сегодня историки предпочитают более короткую и безопасную «Аллегорию». Безопасную, хотя бы потому, что символика доски окончательно еще не разгадана (например: где представлено то самое Безумие – в левом верхнем углу или же под крылом Амура?). Каталог персонажей, который я представлю ниже – это архив тайн, так что я не беру на себя ответственность за каждую идентификацию и за каждое слово. Впрочем, возможно, Бронзино разместил в правом нижнем углу две театральные маски, чтобы подсказать: нет ничего более легкого, чем смена ролей...

В идентификации трех главных героев (Венера, Купидон и Время) можно не сомневаться. Римская Венера (греческая Афродита) и римский Купидон *vulgo* Амур (греческий Эрос) обмениваются ласками в левой части картины. Вокруг них сплетена живая «рама» из нескольких персонажей, диагональным креплением для которой Бронзино сделал держащего клепсидру Отца Хроноса (Время) в правом верхнем углу. Чье лицо виднеется в левом верхнем углу? Большинство эрудитов предлагает Правду, но хватает и таких, которые



Аньоло Бронзино
«Венера, Купидон и Зависть»
 (1540/50, дерево, масло; 192х142
 Музей изобразительных искусств,
 Будапешт, Венгрия)

указывают на Ложь и на Безумие. Некоторые считают Безумием воющую и рвущую на себе волосы фигуру ниже, но большинство все же утверждает, будто бы это ругающаяся Зависть. Пухленький херувимчик, что бежит с правого фланга, чтобы обсыпать занимающуюся любовью парочку лепестками роз, символизирует Роскошь или же Удовольствие, но некоторые видят в нем Издевку *vel* Глупость. Подобное василиску создание у него за спиной (полу-девочка с милой мордашкой и человеческими руками, полу-дракон с телом змеи и задними конечностями хищника) – это Фальшь, которая крадется, неся в одной руке мед, а в другой – яд; хотя некоторые видят в этом монстре Удовольствие. Пытается ли Хронос накрыть любовников синим занавесом или сдирает с них покров, а Правда – помогает или мешает ему в этом? (злой взгляд Хроноса, похоже, указывает на то, что они друг с другом сражаются). Ну а напоминает ли гигантская, мускулистая рука Времени, венчающая кадр словно потолочная балка, что вскоре безжалостный Хронос превратит все это в ничто, в пыль и прах?

Стилистическую форму картины интерпретировать гораздо легче, чем ее символику, здесь никаких тайн нет – чистый, словно стопроцентный спирт, Маньеризм. Опьянеть можно мгновенно. Примером был Игнацы Витц, польский художник, график и критик, который сходил с ума от «Аллегории» Бронзино, хотя саму доску презирал. Он любил ее парадоксальным образом и не мог понять ее магнетической силы, то есть, сути собственного влечения; и потому на множестве страниц «*интимного дневника*» («Тавтологии», 1972) перемалывал собственную очарованность объектом презрения, бескрайнюю изумленность собственной очарованностью и бессмысленность борьбы с этой очарованностью. Именно так мужчины и сходят с ума по женщинам, которых пытаются остерегаться – в увлеченности Витца лондонская «Аллегория» исполняла роль классической *"femme fatale"*. Я и сам потерял от нее голову, но без предварительной нелюбви, а мгновенно – «с первого взгляда».

Называя это произведение чистой воды Маньеризмом, я несколько не преувеличиваю. Никакой преподаватель, которому нужно было бы объяснить студентам Маньеризм, пользуясь всего одной картиной, лучшей бы не нашел. Здесь мы видим все: виртуозный профессионализм, стилизацию, деформации, пикантность, изысканность, украшательство, позерство, удивляющие нас цветовые эффекты, анатомические диспропорции, что-то от издевки, что-то от вызова, "*horror vacui*" (адская плотность насыщения кадра фигурами). А все вместе – чудесная, маньеристская показуха. И если даже человек с колыбели терпеть не мог показушничества, он начинает его любить, остановившись перед «**Аллегорией**» – именно в этом колдовство и заключается. Ему не мешает ни отсутствие иллюзионной глубины, без которой водоворот голых тел делается как бы сплюснутым (словно в барельефе) и как будто бы выступает над мертвым фоном за пределы доски. Сама фактура по-маньеристски стеклянистая, что упомянутый Витц весьма удачно описал:

«Эффектное произведение живописи производило издали такое впечатление, как будто бы его исполнили не масляной краской или лаковой темперой на доске, а составили из выжженной эмали или фаянса со светлой глазурью, из благородного и хрупкого фарфора в глазури которого, покрывающей тонкий слой глины, отражаются и умножаются световые лучи, особенным образом способные сохранить исходящий как бы изнутри живой блеск. Впрочем, многие эксперты называют эту картину фарфоровой – настолько хрупкой она кажется».

Жаль, что эта цитата из «**Тавтологи**» – единственный осмысленный фрагмент болтовни Витца о доске Бронзино, все остальное – это психоаналитические, «фрейдовские» бредни о собственной "*Hassliebe*" (любовно-ненависти) к картине плюс цитаты из Шермана, профессионализм которого лично я считаю весьма относительным. Лабиринты психики человека, зачарованного «**Аллегорией**» (вопреки самому себе), кажутся мне не столь важными, чем телесные лабиринты, которые Маньеризм столь охотно применял, и я хочу в обязательном порядке ознакомить с ними профанов.

Для маньеристов движение показываемого персонажа ("*furia della figura*") означает некие выкрутасы, анатомические деформации и изломы, благодаря которым персонажи обретают динамическую мобильность языков пламени и змеиную гибкость брошенного серпантина. Рекомендации подобного рода мы находим в трактатах по живописи XVI века авторства Джованни Паоло Ломаццо и Паоло Пино (Ломаццо: «*Без змеиной формы персонаж не будет обладать привлекательностью*», 1584; Пино: «*В каждую картину введи по крайней мере один полностью вывернутый персонаж дабы продемонстрировать собственное умение*», 1548). По словам Ломаццо, Микеланджело уговаривал собственных учеников, чтобы те придавали своим персонажам спиральную форму, что, наверняка, является правдой, поскольку, среди всего прочего, такой спиралью (vide скульптуру «**Победа**» или эскизы «**Бичевания**») Буонаротти признавал или начинал развивать Маньеризм. В связи с этим, трудно удивляться тому, что в связанной с Маньеризмом каллиграфии, наполненной росчерками и арабесками, в искусстве печати, охваченной неосознанной тоской по грядущему Сецессиону¹⁰, заглавными литерами стали "*figurae serpentinatae*" («змееобразные»).

Линия, форма, фигура змееобразного серпантина ("*linea serpentinata*", "*forma serpentinata*", "*figura serpentinata*") издавна обладают статусом гордого «логотипа» Маньеризма. Уже великий английский живописец Уильям Хогарт доказывал ("**The Analysis of Beauty**", 1735), что маньеристская "*linea serpentinata*" является наивысшим гарантом красоты. Для скульптуры, где, скорее всего, следует применять термин «спираль», не имеющей конкурентов образец создал Джамболонья своим «**Похищением сабинянок**» (которое впоследствии станет источником вдохновения для рубенсовского «**Похищения дочерей Левкиппа**»), а в живописи – Бронзино своей лондонской «**Аллегорией**». В отно-

¹⁰ **Сецессион** (нем. Sezession, от лат. secessio - «уход»), название объединений художников в Мюнхене (1892), Вене (1897), Берлине (1899), отвергавших академические доктрины, выступивших провозвестниками стиля «модерн».



шении данной картины замечательно подходят слова святого Бернара, хотя они и касались скульптурных форм из средневековых монастырей: *"deformis formositas ac formosa deformitas"* («деформированная красота и красивая деформация»).

Рафинированная деформация всегда была условием роскоши. Из этого же кадра, прежде всего, лучится роскошь. Тот, кто представляет себе, будто роскошь – это куча банкнот, «домишко» в пару этажей, «мерседес» и электронный хлам, может увидеть – изучая глазом и носом доску Бронзино – что это слово означает на самом деле. Если он не почувствует запаха эксклюзивных духов, смешанного с ароматом атласной кожи – тогда он, должно быть, болен простудой кретинов (а эта болезнь неизлечима).

«Прежде всего – роскошь», – сказал я. И уже слышу вопль: – А почему не эротичность?! Эротизм – прежде всего! Разве копиями и репродукциями **«Аллегории»** не украшались в обязательном порядке интерьеры борделей? (vide фильм Менахема Голана **«Убить голландца»**)... Да, это правда, никакая другая картина не была столь же популярна в публичных домах, как шедевр Бронзино. Он пульсирует эротикой словно красный дискотечный фонарь. Давайте приглядимся к Венере. В ней имеется нечто не только от индийских богинь, изображающих руками ветряные мельницы, но и нечто от ритуальной потери сознания нагих женщин – потери сознания, являющейся той слабостью, которая обладает эффективностью челюстей пирании, в чем мог убедиться не один мужчина. Переполненная ленивой чувственностью, она держит стрелу Купидона, чтобы не уколоться самой, ergo: чтобы он не заразил ее любовным чувством; здесь речь идет исключительно о физическом наслаждении, о капельке секса. Правда, наш Амур и сам не думает о сердечных воздыханиях – правой ногой, похоже, он выталкивает в угол (в аут) голубка, символизирующего чистое и глубокое чувство. Формально, целуя Венеру, он поздравляет ее с победой в конкурсе красоты (в котором она превзошла Юнону и Минерву, а золотое яблоко, которое Венера держит в левой руке, это награда и в то же время аллюзия к библейскому греху Евы), но практически он уже начинает постельную игру лаская сосок партнерши (ласка сосков, причем, именно по-лесбийски, делается, благодаря картине Бронзино, страстью Школы Фонтенбло), в то время как сама партнерша приступает к профессиональным поцелуям («с язычком»). Так чего же не хватает подобному эротизму? Не хватает души эротизма – температуры.

С тех пор, как Сандро Боттичелли раздел женщину не библейскую, а мифологическую, vulgo светскую – обнаженный эротизм становится постоянной темой для живописи. Результат бывал горячим (словно афродизиак) или же холодным (только лишь ради украшения). Руфь Вестхаймер назвала бронзиновский поцелуй Купидона с Венерой «одним из наиболее извращенных поцелуев в истории искусств» и вместе с тем «одним из самых холодных» (1993). Другие (Питер и Линда Мюррей) пишут, будто бы в картине имеется «извращенность холода» (1967), что означает практически то же самое. Обнаженность вместе с извращением еще не возбуждают эротическую горячку, об этом известно каждому гинекологу, а в те времена об этом знали не только поклонники живописи, но и меломаны, для которых писались мадригалы на основе похабных текстов, тем не менее, настолько искусно подаваемые в плане исполнения, что они усыпляли слушателя чарами бесстрастного звучания. Этим звукам очень близка и хроматика **«Аллегории»** (крайне холодная, что намекает на замороженную чувственность), а ее эротизм – эротизм шаловливый, пикантный, но как будто излишне стилизованный, в конце концов, излишне благовоспитанный, чтобы раздуть серьезное пламя. Я говорю: серьезное, но остерегался бы заявлять, будто бы она не способна раздуть никакое. Выпяченная попка Купидона, хотя и бледнокожая (холодная) – «распалила бы фантазию Микеланджело» (Жиль Нере, 1990). Лоно Венеры, хотя и совершенно лишенное руна, словно нижние части животов у манекенов с витрины, лоно, которое, казалось бы, говорит: я не предназначено для копуляции! – манит к себе многих. Но многих и остуживает в их желаниях. Эти милые, непристойные, перламутрово-бледные, чисто резиновые (лишенные скелетов) тела, извивающиеся на фоне синей шелковой занавески, имеют в себе нечто чертовски роскошное, какое-то чувственное декадентство, но их них же лучится и что-то бесполое, что никак не действует на датчики чувств. Противоречие? Противоречие бывает сутью красоты.



Эрвин Панофский¹¹ так сформулировал дидактически-морализаторское алиби «бесстыдного» рисунка: *«Наслаждения земной любви мимолетны, а вот ее засады, опасности и муки весьма болезненны или даже губительны. Эту истину открывает нам не знающий жалости старец – Время»* (1960). Реализация благочестивого послания (отирающегося об эротическую непристойность так же, как отираются друг о друга тела Венеры и Купидона) опровергла его, явно одинаковым умыслом как самого художника, так и его инвестора, Козимо I, который пожелал обогатить коллекцию непристойностей похабника Франциска I непристойной обнаженной натурой. А непристойно вели себя тогда все, не исключая князей Церкви, вплоть до самого верха (папа Павел III во времена правления которого создавалась «**Аллегория**» Бронзино, приказал собственную комнату в Замке Святого Ангела украсить лепниной, изображающей разнузданные любовные игры Купидона с Психеей). Конечно, хватало и пуритански настроенных священников, которые бичевали картину Бронзино, но каждому прелату, цедящему сквозь зубы прямой вопрос: *«И что же это должно означать??!!»*, можно было ответить, строя мину наивного простака:

– А это, ваше преосвященство, аллегорически показанная пропасть, в которую ведет грешника бесстыдное злоупотребление утехами ложа. Вот здесь, в правом нижнем углу, лежат комедиантские маски, что свидетельствует о том, что перед нами изображается некий театр, ваше преосвященство. А вот тут, ваше преосвященство, в правом верхнем углу мы имеем Время, которое очень скоро превратит весь этот Содом и Гоморру в прах... и так далее.

Но, может быть, ответ был бы даже еще более конкретный:

– Это, ваше преосвященство, аллегория гнилой болезни, которую Провидение ссылает в качестве наказания на безбожных любовников. Эта вот плачущая фигура слева является символом дегенерации пораженных болезнью членов...

В 1986 году некий врач доказывал, что доска Бронзино представляет собой аллгорию сифилиса, а вывихнутая фигура слева является иллюстрацией тяжелой стадии этой венерической болезни. Подобного рода гипотеза – словно бальзам для прелатов-инквизиторов.

Разъяренных прелатов было много. Еще сто лет назад викторианский критик искусства Возрождения Джон Эддингтон Саймондс метал квази-церковные проклятия на

¹¹ Эрвин Панофский (1892-1968), американский историк и теоретик искусства.



эту картину, словно склочник выступая против *«бесстыдства»* изображения, которое он называл *«отвратительным»*. И тут он был прав, хотя мне и неизвестно, думал ли он о том же, о чем думаю я. Это ужасная живописная паккотня, но вовсе не потому, что Венера на ней голая и жаждущая постельных утех, что она занимается с малолеткой сексуальной аэробикой, что золотая женская фигурка, венчающая диадему Венеры бесстыдно расставила ноги, а все в целом представляет собой символ чувственной любви. Отвратительна эта картина потому, что рекламирует секс между матерью и ее ребенком – ведь Купидон был сыном Венеры!

Инцест часто гостил в живописи белого человека, под массой предлогов, а среди мотивов доминировало библейско-мифологическое трио: мотив *«дочерей Лота»* (Лот, проказничающий с собственными дочками¹²), мотив *«римского милосердия»* (дочь кормит грудью отца, замученного голодом в заключении) и мотив Афродиты, заигрывающей с собственным сыном. Античность освящала педофильский инцест этой парочки во время праздника Адониса, наполненного специфическими обрядами и завершавшийся походом несовершеннолетнего Купидона и совершеннолетней Венеры в спальню. Вопрос: сколько человеческих, обычных постелей было осквернено именно таким кровосмесительным извращением? Бесчисленное множество – ответом было просто астрономическое число.

Когда в марте 1993 года, после проведения множества бесед с врачами, сексологами, психотерапевтами, полицейскими, а так же – с их пациентами (жертвами педофилии), германский журнал **"Stern"** затронул дольше всего замалчиваемую тему-табу: сексуальная эксплуатация сыновей их матерями (показывая, насколько распространена подобного рода практика не только среди цветных, но и в обществах, именующих себя *«западной цивилизацией»*), статья была иллюстрирована репродукциями произведений Бронзино и Понтормо (целующегося с Венерой Амура Понтормо написал по картону Микеланджело). Парадокс – сегодня, в эпоху обезумевшей вседозволенности и *«свободной любви»*, материнско-сыновья эротика пробуждает большее отторжение и гнев, чем несколько сотен лет назад, ибо тогда люди практиковали теософию, положениям которой сегодня никакой обезумевший или совершенно авангардный теолог, никакой еретик или враг Церкви не посмел бы следовать.

¹² См. стр. 192 – примечание автора.



Вторая школа Фонтенбло
 «Портрет Габриэль д'Эстре и её сестры, герцогини де Виллар, в ванне»
 (~1569, дерево, масло; 96х125
 Лувр, Париж, Франция)

Согласно экзегетическим¹³ комментариям некоторых схоластиков и теологов XII века (Герхох фон Рейхерсберг, Руперт из Дойца, Гонорий Августодунский), Богородица была, в качестве Экклесии (Церкви), любовницей-супругой своего сына, а их потомством была духовная Церковь на Земле ("*Ecclesiae spiritualis*"). Эти мыслители интерпретировали библейское "*Osculetur me osculo oris sui*" («Да лобзает он меня лобзанием уст своих» – строку, начинающую **«Песнь Песней Соломона»**) как поцелуй Марии-Экклесии и Христа; Гонорий Августодунский писал *expressis verbis* о телесном соединении Мадонны и Её Сына: "*per carnem est Ecclesiae conjucus*"¹⁴.

В XV веке статьи Гонория были весьма популярны, в связи с чем символика союза Христос (любовник) – Мария (любовница) свободно сопровождала религиозную жизнь и изобразительное искусство. По мере того, как Ренессанс делался крепче, к Античности обращались словно к колодцу всякого рода мудрости, и на этой волне Христос (который попадал в сердца верующих стрелами любви) был признан новым воплощением Эроса, сына Афродиты (Венеры). Подобная идентификация автоматически должна была связывать Мадонну с Венерой. Психо-сакральная тождественность Марии-Венеры-Экклесии и ее обратная сторона – тождественность Эроса-Христа, стали неразлучными; образ Венеры наложился на иконографию Марии... и т.д. и т.п. Тридентский Собор сделает подобные забавы затруднительными. Сомнительно, чтобы перед собравшимися после Собора трибуналом Святой Инквизиции кто-нибудь пытался бы интерпретировать **«Аллегорию»** в

¹³ **Экзегетика** – раздел богословия, занимающийся истолкованием библейских текстов.

¹⁴ Единение с Церковью через тело (лат.)

соответствии с толкованиями Гонория Августодунского, Марсилио Фичино и других диалектиков того времени.

Шедевр Бронзини может быть извращенческим, кровосмесительным, педофильским, ergo «отвратительным» до тех пор, пока мы ломаем голову таким же образом, как делал это Лысяк выше. Когда же мы перестаем умничать, цитировать, копать, мы увидим только языческий алтарь Маньеризма. Чудо Маньеризма, а больше ничего.



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

Как и всегда, переводчик посвящает этот перевод своим близким и приятелям, для которых «Живопись белого человека» что-то значит. Но сегодня хотелось бы вспомнить о женщине из Польши по имени Вероника (фамилия, к сожалению, неизвестна). С ней переводчик виртуально познакомился на сайте «Меломан» (еще до того, как тот разделился на «старый» и «новый» по совершенно непонятным причинам). Вероника от всей души делилась с меломанами из бывших стран СНГ собственными музыкальными собраниями, писала очень сердечные комментарии. В то время не было многих файлообменников и торрентов, поэтому Переводчик попросил Веронику достать электронные версии «Живописи белого человека», книг, которые в Украине достать было просто нереально. И буквально через несколько дней от Вероники пришли драгоценные файлы... После этого прозвучали благодарности, обмен музыкальной и литературной информацией. Но, к сожалению, буквально через пару месяцев Вероники не стало...

Пусть данный перевод станет памятью об этом замечательном человеке.

*Марченко Владимир Борисович,
27.10.2013*

В IV томе

«Живописи белого человека» читайте:

Глава 35. Издевательское хихиканье пантеизма (Питер Брейгель Старший)

Глава 36. Могущество старости (Тициан)

Глава 37. Первое кино (Якопо Тинторетто)

Глава 38. Оперная палитра и женская диалектика (Паоло Веронезе)

Глава 39. «Грек» (Эль Греко)

Глава 40. Трио пред-пред-романтиков (Адам Эльсхаймер, Пауль Бриль и Йоос де Момпер Младший)

Глава 41. В блеске *«подвального света»* (Микеланджело Караваджо)

Глава 42. *«Говядина Рубенса»* (Питер Пауль Рубенс)

Глава 43. Хореограф аристократического балета (Антонис ван Дейк и Гейнсборо)

Глава 44. Хореограф крестьянской пантомимы (Луи Ленен)

Глава 45. Усмешки двух господ X. (Франс Хальс и Уильям Хогарт)



Kalokeros Smith.

