

Waldemar Łysiak

MALARSTWO  
BIAŁEGO  
CZŁOWIEKA

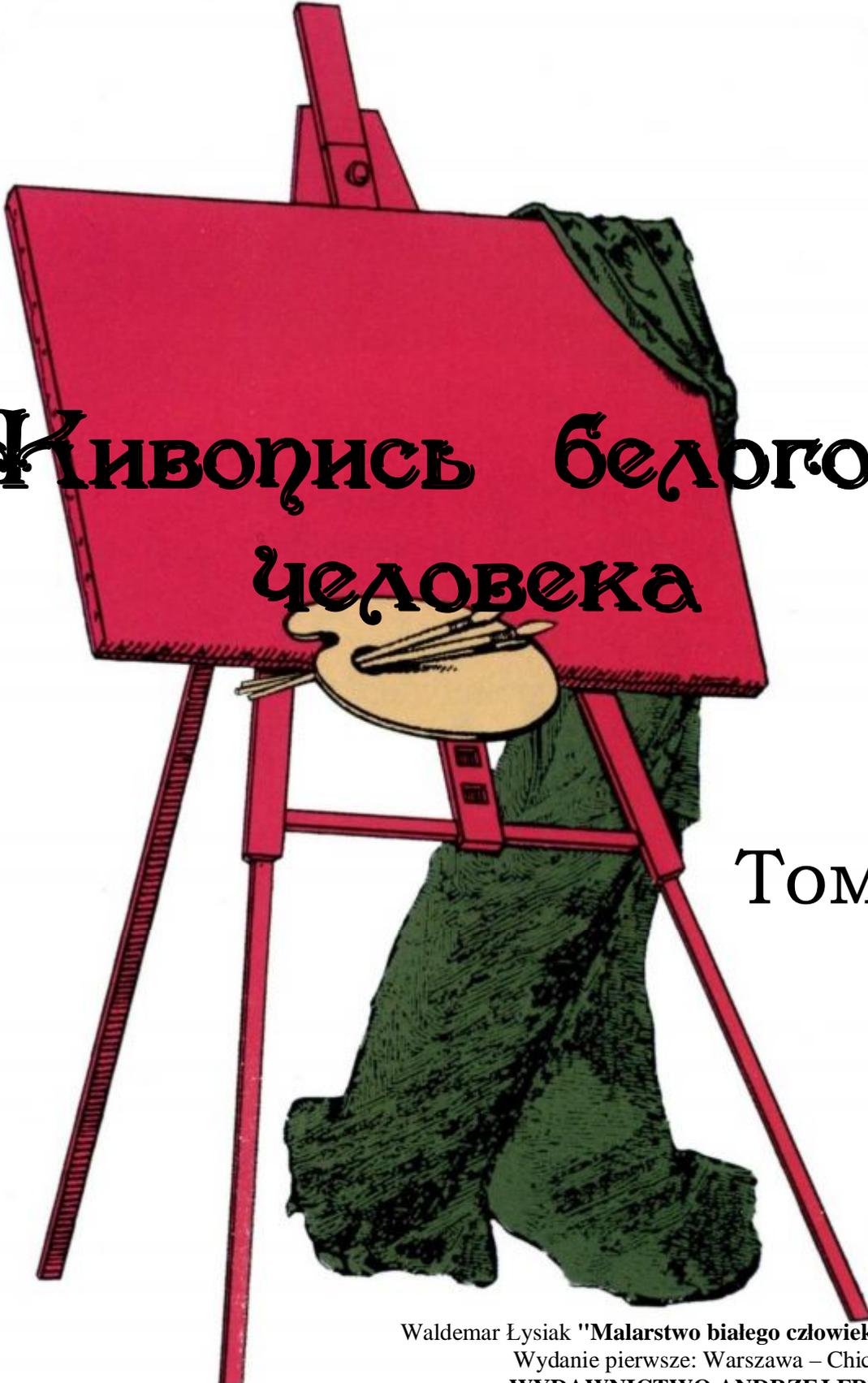


tom 4

Wydawnictwo Andrzej FRUKACZ

*Ex libris*

ВАЛЬДЕМАР ЛЫСЯК



Живопись белого  
человека

Том 4

Waldemar Łysiak "Malarstwo białego człowieka" tom 4  
Wydanie pierwsze: Warszawa – Chicago 1998  
WYDAWNICTWO ANDRZEJ FRUKACZ,  
EX LIBRIS – GALERIA POLSKIEJ KSIĄŻKI

Перевод Владимира Марченко©2015 г.  
Оформление И. Райский, 2015 г.

Л



Предисловие

Л

На сей раз я удовлетворен (в меру) и корректурой, и полиграфией, поскольку, в плане хроматики III том «ЖБЧ» отпечатали лучше, чем том II, и до сих пор мы обнаружили на страницах тома всего четыре мелких, не имеющих особого значения опечатки. Надеюсь, что и этот том не будет хуже в отображении красок, а мне мечтается, что он будет даже лучше, о чем мы все время умоляем печатников.

Радует меня и поднимаемый в отношении «ЖБЧ» шум. Любой, и черный, и золотой. Один из читателей в письме обратил мое внимание, что черный имеет явно политический характер, вызванной моими публицистическими выступлениями и против красных, и против розовых<sup>1</sup>. Это правда. Я напал на коммунистов, посткоммунистов и прочих леваков, так что левацкая "Polityka" и (совершенно независимо) некий вроцлавский коммуняка набросились не столько на «ЖБЧ», сколько на автора, по причинам исключительно идеологическим, vulgo политическим. Я атаковал ROAD, UD, UW<sup>2</sup> вместе с их медийным рупором ("Gazety Wyborczej" - GW) и в качестве реванша «Живопись» оплевала близкая к Михнику дамочка, являющаяся официальным советником нашего министра культуры от UW. Я напал на розовых, антикатолических диверсантов, действующих внутри Католической церкви, рассадником которых все в большей степени становится варшавская АТК<sup>3</sup> (в том числе, и на ксендза М. Чайковского, воинствующего филосемита, пропагандиста тезиса GW о преступно-антиеврейском Варшавском восстании) – так что со стороны АТК также пошла вызванная жаждой реванша контратака.

У всех этих нападков на «ЖБЧ» имелась общая черта – они были грубыми по форме, но чудовищно корявыми по сути, и этим весьма компрометировали самих авторов. Аргументы там были заменены эпитетами, а как только появлялась претензия по существу – она оказывалась пресловутым «выстрелом в молоко». Exemplum: Михал Яноха упрекнул меня (на страницах "Nowego Państwa"), что, анализируя доску Квартона «Коронация Марии» (том I «ЖБЧ», глава 11), я ошибочно указал 1439 год в качестве даты принятия догмата «о единосущности Бога-Отца и Сына», в то время как его «объявили на 1100 лет раньше, на Никейском соборе». Я ответил (также на страницах "Nowego Państwa"):

*«Этот догматический упрек изумляет меня. Ясно, что догмат о «единосущности» ("consubstantialis") Бога Отца и Сына Божия был принят на Никейском соборе, но в 1439 году, на экуменическом Флорентийском соборе, он был принят Восточной церковью и, в рамках заключенной именно тогда Унии, вновь был подтвержден для всей объединенной Церкви. Квартон же, когда 14 лет спустя писал «Коронацию Марию», отобразил в её композиции именно догматы Флорентийского собора (об этом свидетельствует, среди прочих, проф. Шарль Стерлинг, в свое время – хранитель Лувра)».*

Или же иной упрек – будто бы в моей работе нет анализа древнегреческой, византийской и русской живописи, создававшейся тоже людьми белыми. Этот упрек, скорее всего, следует от поспешного перелистывания, а не прочтения «ЖБЧ», ведь я уже в первом томе ясно излагаю, что «живопись белых людей» это исключительно реалистическая живопись, и что только именно этот вид живописи – достижение визуального реализма – будет героем данного произведения. Так зачем же я должен был анализировать

<sup>1</sup> «Розовыми» автор называет «перекрасившихся» коммунистов, пришедших к власти после Круглого стола 1989 года. Чтобы лучше ознакомиться с этими сражениями, необходимо читать политическую публицистику В. Лысяка, но она на русский язык не переводилась, да и вряд ли интересна нашему читателю – здесь и далее примечания переводчика; примечания автора выделены и оговорены особо.

<sup>2</sup> ROAD – Ruch Obywatelski Akcja Demokratyczna (Гражданское Движение «Демократическое Действие»; UD – Unia Demokratyczna (Демократический Союз); UW – Unia Wolności (Союз Свободы или Союз «За свободу») – польские партии либерально-демократического толка, выступающие за сохранение христианских ценностей на основе построения рыночного капитализма; в большинстве своем основаны бывшими лидерами польских коммунистов. Наиболее известные из них: Яцек Куронь и Адам Михник, против которых неустанно воюет Вальдемар Лысяк.

<sup>3</sup> Академия Католической Теологии (Akademia Teologii Katolickiej, АТК), с 1999 г. – Варшавский университет кардинала Стефана Вышиньского.

византийские «доски» (кстати, очень красивые, но принадлежащие совершенно другой опере)? Когда я читаю образчики глупости подобного рода, подающейся под видом научно аргументированной критики – меня охватывает злость, которая, правда, быстро и проходит, потому что вспоминаю каких «магистров», «кандидатов», «докторов»<sup>4</sup>, «доцентов», экстраординарных и ординарных профессоров наштамповала «Польская Народная Республика». Орды этих недоучек – псевдоэкспертов, псевдоспециалистов, псевдоученых, авторов «специальной» и «специализированной» литературы, переполняющей полки книжных магазинов и библиотек – сегодня сотрясают польскую науку и культуру. Златоустый мудрец «Кисель» (С. Киселевский<sup>5</sup>) уже давно зловеще пророчествовал подобного рода завал и диктатуру «полуинтеллигентского сословия»: «Народная Польша – это громадная школа полуинтеллигенции, все станут полуинтеллигентами, даже (и особенно) те, кто оканчивает высшие учебные заведения. Таким образом, у нас имеется псевдо-сословие, о котором я неоднократно писал в прошлом (...) Одного только не говорил – что все это будет столь нудным и глупым» (1970).

Он не сказал, потому что тогда еще и не знал, что мафиозность может быть столь же глупой и скучной, как плохая «научная литература». Но впоследствии оказалось, что при коммунизме даже мафиозность «только своих» аппаратчиков может быть до смерти нудной. Сегодня это точно так же, хотя прежние красные братства сменили вывески на демократические и практикуют социал-демократические или европейско-союзные «свободы». Но только среди них, в первую очередь, практикуется свобода «уничтожения людей, не принадлежащих системе». Цитату эту я беру из письма читательницы (историка искусства с высокими званиями, в настоящее время на пенсии), которая, воздавая хвалу «ЖБЧ», среди прочего пишет:

*«В этом болоте (среде историков искусства – В.Л.) я прожила кучу лет, хотя сегодня мне и кажется, будто это было всего лишь мгновение, но все же это продолжалось долго, и все это время я знала – хотя поначалу, конечно, не слишком уверенно – что вращаюсь среди змей и скорпионов. Я даже привыкла к этому, потому что должна была привыкнуть. Сегодня это называют мафией, а тогда называли кликой (...) Вы вызываете их ненависть в двойном плане. Во-первых, потому что написали превосходный, удивительный труд, такой истории живописи еще никогда не было. То, как Вы объединяете знания и поэзию, во мне самой будит зависть, хотя я испытываю к Вам только симпатию, но у них все это должно пробуждать только убийственные инстинкты, ибо они знают, что подобный уровень для них недостижим. Они прекрасно об этом знают, это их грызет и мучает, для них это – словно рак. А во-вторых, потому что они не могут Вас уничтожить, поскольку Вы снаружи. Вы не подчиняетесь им по службе и вообще административно. Вы не их сотрудник, член, подчиненный. Вас невозможно отставить, исключить, перевести на пониженный оклад, запугать немилостью, сослать в провинцию, дать какое-нибудь тяжелое задание, отобрать гранты или просто, по-военному, приказать замолчать. Они могут лишь облаивать Вас издали (...) Чем больший успех будет иметь Ваш труд, тем сильнее будет их стресс, их вызванный фрустрацией гнев, их внутренний дискомфорт, подпитывающий их враждебность к Вам (...) За то Господь будет Вам помогать, ибо Он видит, что Вы возводите храм. Прошу Вас завершить его».*

Завершу.

«Чем больший успех будет иметь Ваш труд...» Что же – чем большим успехом пользуется «ЖБЧ», чем большим становится тираж и продажи, тем больше приходит писем от удовлетворенных читателей, и тем больше появляется восторженных рецензий. Фрагменты этих восхищений мы цитируем и будем цитировать вследствие жестких требований редактора, для которого это имеет существенное значение в плане полемики и продвижения книг. Для моего инстинкта борьбы это также имеет значение (намного больше,

<sup>4</sup> В Польше (и тогда, и сейчас) научное звание «доктор» соответствовало нашему «кандидату», а "doktor habilitowany" – доктору наук.

<sup>5</sup> **Стефан Киселевский** (1911-1991), польский прозаик, публицист, композитор, музыкальный критик, педагог, депутат Сейма.

Иов Адриансзон Беркхейде  
 «В мастерской художника»  
 (1659, дерево, масло; 49х36,5  
 Государственный Эрмитаж,  
 Санкт-Петербург, Россия)



чем для собственной нескромности), ибо каждая такая цитата больно ранит моих врагов, которые ненавидят «ЖБЧ» (а сколько их ненавидит этот труд и без чтения, поскольку им хватает одной ненависти к Лысяку?). Помимо того, мы оба – редактор и я – осознаем, что этим цитированием нивелируем «гандикап» средств массовой информации: враждебная мне левая пресса заваливает рынок значительно большим числом экземпляров, чем пресса правая, отсюда следует заключение, что в стране, в которой левые партии рецензируют культуру скорее политически, чем по существу, вражеский огонь необходимо уравновешивать собственной пропагандой.

У нас есть что цитировать. Только лишь из одного панегирика – из текста гливицкого поэта Стефана Листоша (автора нескольких изданных томов стихов; например, «**Это уже история**», 1995 и «**Кого это касается**», 1997) – выпишем в качестве палки, чтобы гонять (или дразнить) шавок, облаивающих «ЖБЧ», семь метафор и прилагательных. По его словам, «ЖБЧ» – это труд «захватывающий дух», «кровь с молоком», «оригинальный», «монументальный», «неповторимый», «необыкновенный» и «превосходный». Пан Листош утверждает, что меня «Господь одарил небывалым талантом», после чего уточняет, называя меня «мастером польского языка». Последнее – семантическая сфера – для «ЖБЧ» весьма существенна, в связи с чем ей следует посвятить отдельный абзац:

Восхищения стилистикой «ЖБЧ» и претензии к ней уже сходились в схватке, о чем я упоминал в предисловии к предыдущему тому. Свободный разговорный стиль изложения (для одних читателей), или некоторая поэтичность отдельных фрагментов (для других) – иногда просто невыносимы, в то время как для третьих, четвертых и пятых все это вместе представляется просто восьмым чудом света. Если говорить в общем – врагов стилистики «ЖБЧ» коробит неакадемический язык изложения, резко отличающийся от традиционной, я бы сказал: канонической риторики, которой пользуется традиционная историография. В то же время, этот уставный язык научных публикаций (равно как и популярных изданий) уже давно вызывает молчаливое сопротивление массы читателей и публичные осуждения наиболее прогрессивных экспертов, ибо он явно создает барьер между лектором и публикой,



Лука Джордано  
«Рубенс,  
рисующий  
Аллегорию Мира»  
(~1660, холст,  
масло; 337x414  
Прадо,  
Мадрид, Испания)

делая историографию герметической областью знаний, предназначенной только лишь для посвященных. А также – для мазохистов, потому что скука и пытка – синонимы. Вместо того, чтобы объяснять, что подобный язык – это чопорный, деревянный «сленг» лишенных литературного таланта «усыпителей», я процитирую одного из наиболее выдающихся историков искусств века двадцатого, Эрнста Г. Гомбриха<sup>6</sup>. В предисловии к своей работе **"History of Art"** он пишет: *«Я старался избегать профессионального жаргона, поскольку предпочитаю говорить об искусстве обычным языком, даже если в нем прозвучит нотка упрощения или небрежности»* (1956). Я же предпочитаю говорить об искусстве своим собственным языком – обычным и необычным, шершавым и лиричным, прозой и песней – то есть, на своей собственной манер – профессиональные секреты которого известны только Лысяку, и целью которого отнюдь не является построение памятника стилистическому фиглярству и перетапливание букв, слогов и целых выражений в бронзу, как у Словацкого в **«Беневском»**:

*«Кто же сказал такое, что если б слова внезапно  
Превратились в живых существ,  
Родиною которых были литература и язык,  
Памятник мне вознесся бы, изваянный гласными буквами»*

Принципиальной целью моей манеры изложения является коммуникабельность, то есть живой контакт между моим пером и моим читателем, в соответствии с девизом того же Словацкого (**«Беневский»**):

*«Желаю я, чтоб гибкая речь  
Отобразала ярко все, о чем подумает рассудок,  
А иногда – чтобы была она, как молния быстра и ярка,  
Порой – как песнь печальная в степи,  
А временами – смутной, словно нимфы зов,  
Когда же нужно – прекрасной, словно ангелов язык.»*

<sup>6</sup> Эрнст Гомбрих или Гомбрич (1909-2001), австрийский и английский историк и теоретик искусства.

*Чтоб гения парящего крыло почувствовалось в ней,  
Должна строфа призывом быть, не удилами»*

Что – по мнению некоторых – мне удастся в «ЖБЧ». Например, по мнению Анджера Буллера. Пан Буллер опубликовал развернутую (многостраничную) рецензию на «Живопись» в журнале "Najwyższego Czasu!", приличный фрагмент которой посвящен стилистическим, языковым или даже «музыкальным» особенностям изложения:

*«В «ЖБЧ» отдельные аккорды настроений складываются в монументальную симфонию слова, смысла, который это слово выражает, и мыслей, на которые это слово наводит (...) Читатель, которому медведь не наступил на его внутреннее «ухо», отобрав возможность слышать мелодию письменной речи, сможет войти в нечто, напоминающее транс, в котором он разделяет немую боль Кефала и его четвероногого друга, транс, в котором он беспомощно склоняет голову перед пророчеством тотального уничтожения, прописанным на лице девушки из «Синагоги» Витца; транс, в котором, безотносительно возраста и пола, так же, как старику с картины Гирландайо, ему захочется прижать любимого внука к своему сердцу (...) «ЖБЧ» – это нечто, с чем ты общаешься. А общаясь с «ЖБЧ», ты общаешься и с ее автором – виртуозом пера, неоспоримым авторитетом в области искусства и истории, иными словами: ты общаешься с Учителем (...) Слава Учителю за то, кто он открывает глаза на дела и вещи, на которые слишком многие, даже из тех, что считает себя принадлежащим к «высшим интеллектуальным сферам», пялился не раз и не два, и все же чего то да не замечал, не понимал, не чувствовал...».*

И все же, существует проблема, более важная, чем стилистика и убедительность изложения, еще более важная, чем вся манера преподнесения материала в «ЖБЧ» – проблема междисциплинарности содержания этого труда. С формальной точки зрения, ничто так не раздражает академических стражей уставной научной корректности, как эта междисциплинарность. Вместо того, чтобы строго «придерживаться темы» (то есть, профессионально анализировать творчество конкретного художника или же разбирать колористику, сюжет и технику исполнения конкретной картины), Лысяк совершает многократное прелюбодеяние, раз за разом обращаясь к иным областям творчества, другим видам искусства, посторонним культурным или интеллектуальным зонам. Реагируя на подобные претензии, я заявлял (Предисловие к III тому «ЖБЧ»), что с полным сознанием сворачиваю «в области поэзии, литературы, философии, социологии, мифологии, религии, быта, etc., etc.», поскольку создаю «совершенно новую, не имеющая прямого прецедента модель рассказа об искусстве и комментирования искусства». Меня радует, что модель эта нашла столь широкое одобрение и у читателей, и у рецензентов, доказательством чему являются массовая корреспонденция и некоторые публикации в прессе. Например – выступление по данному вопросу Дамиана Чесельского, автора обширной (на полторы полосы) рецензии на страницах органа польской общины в Америке "Kuriera Codziennego" (США):

*«Мысль, приходящая в голову сразу же после прочтения «Живописи белого человека»: Вальдемар Лысяк доказывает в «ЖБЧ», что границы живописного произведения очерчиваются не только лишь кистью художника, а оно является соединением целой гаммы самых различных условностей и обстоятельств: исторических, философских, религиозных, психологических, общественных и т.д., которые соединяет воедино, на куске холста, рама картины. Так что знание культурного фона, хотя бы на элементарном уровне, является абсолютно необходимым, чтобы получать удовольствие от созерцания произведений великих мастеров. Нельзя основываться исключительно на эстетических впечатлениях, по крайней мере, если не желаешь походить на человека, которому все равно: осматривать картины при свете или же в полной темноте (...) Если обычный человек, который до сих пор не интересовался живописью, после прочтения «ЖБЧ» не пересмотрит своего отношения к искусству, то ему, скорее всего, уже ничто не поможет».*



**Франческо Фурини**  
**«Поэзия и Живопись»**  
 (1626, холст, масло; 180x143  
 Галерея Палаatina, Палаццо Питти,  
 Флоренция, Италия)

Пан Чесельский не забыл и о комплиментах языковому слою (стилистике «ЖБЧ»), а появляющуюся временами в моем изложении агрессивную риторику поясняет следующим образом: *«Было бы очевидной глупостью требовать от Вальдемара Лысяка покорности, проявляемой творцами душеспасительных книжек, поскольку такие как он, когда правит несправедливость, прорываются к Райским вратам с помощью кастета».*

Несправедливо – в отношении «ЖБЧ» – поступила другая газета эмиграции, чикагский **"Dziennik Związkowy"**. Прошлой зимой я был гостем польских землячеств Чикаго и Детройта. Мой визит

продолжался несколько дней, и каждый день пресса угощала своих читателей саженными статьями о Лысяке и его творчестве. Среди подобных статей появился и обширный текст Дариуша Вишневского на страницах **"DZ"**, где можно было прочитать, что *«Вальдемар Лысяк был принят Полонией с энтузиазмом»*, ибо *«Лысяк, он словно сахар – крепит»*. Но когда пан Вишневский дошел до «ЖБЧ» – стало страшно. Правда, он милостиво заметил, что интердисциплинарный метод изложения истории искусства со стороны Лысяка является очень верным, поскольку *«картина, так же, как и литература, иллюстрирует и отображает ту эпоху в которой она создавалась»* – но первое же предложение следующего абзаца наводит ужас, поскольку открывает проблему под названием *«расовость»*. Цитирую особенно бессмысленный фрагмент:

*«И все же, чем должна определяться живопись белого человека? Чем она должна характеризоваться? Цветом кожи? Вальдемар Лысяк убеждает нас, будто бы цвет кожи автора и созданная им картина имеют существенное влияние друг на друга, которое настолько существенно, что позволяет предложить разделение живописи не по художественно-историческим эпохам, но по расовому признаку».*

Ничего столь же idiotского я давно не читал. Оказывается, страх американской *«политкорректности»* (в соответствии с которой неграми были Сократ и Шекспир, а байки африканских *«гриотов»*<sup>7</sup> сопоставимы с ценностью европейского культурного наследия) умерщвляющее гасит мозги не только янки, но и живущих в США и Канаде поляков<sup>8</sup>. Море водки и бутылку в придачу тому, кто укажет на страницах «ЖБЧ» хотя бы одно предложение, которым *«Лысяк убеждает нас, будто бы цвет кожи автора и созданная им*

<sup>7</sup> Певец и сказитель у народов Западной Африки.

<sup>8</sup> Если Вы работаете в офисе, наберите на компьютере слово «негр» и убедитесь (как только что я сам), что это слово будет подчеркнуто красным. Нет такого слова в словаре "Word"а!

**Иоганн Ротгенхаммер**  
**«Аллегория искусств»**  
 (1610/15, медь, масло; 28x21  
 Берлинская картинная галерея,  
 Германия)



картина имеют существенное влияние друг на друга». Пан Вишнеvский, покажите хотя бы половинку такого предложения! Четвертушку! Словечко!..  
 Нынешняя универсализация культуры (в том числе и эстетики) изменила практически все давние отношения, но вплоть до начала XX века существенные взаимоотношения появлялись между произведением и культурно–географическим кругом, в котором это произведение рождалось. Цвет кожи не имел здесь буквального значения (только символично-метафорическое), примером чего могут быть два Александра: Дюма-отец и Пушкин, негроидная внешность которых

(оба по матери унаследовали негритянскую кровь) не помешала им создавать «литературу белого человека» по-европейски и гениально *par excellence*. Автор текста на страницах **"Dziennik Związkowego"** глубоко ошибается приписывая мне расовую манию. Скорее всего, несчастный дурачок из всей «ЖБЧ» прочитал одно название – «Живопись белого человека» – и тут же, в духе *"political correctness"*, сделал выводы. Если бы он потрудился открыть хотя бы Предисловие к I тому, то на страницах 20-23 он нашел бы объяснение этого названия, являющегося риторической фигурой, символизирующей факт, что только европейская культура практиковала реалистическую живопись (с использованием светотени, перспективы и т.д.).

Это название уже вызвало международную блокаду переводов и зарубежных изданий «ЖБЧ». Предложений у нас (у меня, и у редакции) было несколько (первое, два года назад поступило от известного издательского дома), и их было бы несколько десятков, если бы не «расистское» упрямство Лысяка. Ибо все заграничные редакторы, желающие издать «ЖБЧ», ставят совершенно категорическим, *"sine qua non"* условием, изменение названия труда, а Лысяк так же категорически посылает их подальше, что создает патовую ситуацию, у них вызывающую стресс, а для меня – совершенно безразличную, поскольку лишнее издание нужно мне, как в пословице *«кило замазки»*.

Расовые теории уже были в историографии искусства базисом для целых исследовательских школ и составляли содержимое толстенных томов. Причем я имею в виду не гитлеровские заумные извращения по данной проблеме, а серьезную и до сих пор ценимую историографию века XIX-го. Признанные авторитеты тогдашней историографии искусств – французские (exemplum, Ипполит Адольф Тэн<sup>9</sup>) и немецкие (exemplum, Густав

<sup>9</sup> Ипполит Адольф Тэн (1828-1893), французский философ-позитивист, эстетик, писатель, историк, психолог. Создатель культурно-исторической школы в искусствознании.



Арент де Гелдер «Автопортрет в образе Зевксиса»  
(1685, холст, масло; 142x169)

Штеделевский художественный институт, Франкфурт-на-Майне, Германия)

Фридрих Вааген<sup>10</sup>) эстетики и теоретики культуры – выстраивали свои заключения, основываясь на чисто расовых размышлениях.

«Расистами» были и ведущие художники XIX века. Exemplum – Ренуар, который рассказывал знаменитому маршалу Вояюру такую историю: *«Во время Выставки 1889 года мой приятель Бурти взял меня с собой, чтобы я мог ознакомиться с японскими гравюрами. Да, картинки там были – не отрицаю – очень даже милые; но на выходе я увидел кресло в стиле Людовика XV, совершенно простое, но мне захотелось это кресло расцеловать!»*. Впоследствии Ренуар представил проблему более научнообразно: *«Японские гравюры, вне всякого сомнения, могут быть интересны именно как японщина, то есть, при условии, что останутся у японцев. Любой народ должен избегать глупости, заключающейся в присвоении себе чего-то чужого, чего-то, принадлежащего совершенно иной расе. В противном случае быстро возникает искусство универсальное, лишённое собственного лица»*. Другого «расиста», великого писателя Олдоса Хаксли, я цитировал в предисловии ко II тому «ЖБЧ».

В конце нынешнего предисловия я обязан «отметить» хотя бы ряд проблем, вопросов, просьб, претензий, которые поднимают читатели в своих письмах. Просьбу молодого читателя из Новы Сонча представить «хит-парад» («первую десятку») наиболее выдающихся европейских художников я выполнить не могу, поскольку сама просьба – *“excuse”* – совершенно детская. Подобного рода рейтинги хороши в некоторых видах спорта, но в искусстве были бы забавой бессмысленной. Уже несколько раз, с помощью компьютеров, составлялись списки *«интеллигентнейших людей всех времен и народов»* (как правило, «выигрывают» Гете и Бонапарт), но никогда не было попыток составлять иерархии наилучших художников. Наверняка, не потому, что это было бы еще более глупо (никакая глупость людей еще не отпугивала), а только потому, что неизвестно, что нужно закладывать в компьютеры, какие качества и какие критерии. Мы можем выделять лучших среди видных, *“vulgo”* очерчивая ведущую или же первую лигу изобразительного искусства, но на самой вершине этого Олимпа ставить кого-либо выше по отношению к другим было

<sup>10</sup> Густав Фридрих Вааген (1794-1868), немецкий художественный критик.

бы безумием (безумием при попытке придерживаться объективности, поскольку субъективные предпочтения всегда останутся развлечением допустимым). Создание формальной иерархии в подобной сфере гарантирует компрометацию, даже если бы за дело взялся самый выдающийся эксперт. Здесь мне вспоминается великий художник, Эдуар Мане. Разве не был он выдающимся знатоком живописи? Как-то раз он очень серьезно сказал своему коллеге, Клоду Моне: *«Вы же дружите с Ренуаром, так что обязаны ему посоветовать бросить живопись. Вы же сами видите, что у него получается!»*.

Второй, касающейся корреспонденции, ограниченностью моих возможностей является то, что я не могу ответить на некоторые весьма специальные вопросы относительно авторов или произведений. Эта ограниченность вызвана как тем, что всех собак в данной проблеме лично я не съел, так и слабостью историографии, которая в отношении множества фактов, событий и проблем – связанных с техникой, хронологией, атрибуцией и т.д. – остается беспомощной. Беспомощность эта простирается между вопросами буквально трансцендентального уровня (Рене Магритт: *«Мне неизвестна причина живописи: точно так же, как я не знаю, почему мы все умираем и живем»*) и секретами ранга просто дьявольского, если принять, что *«дьявол в мелочах»* (что, например, могут означать слова Леонардо, написанные им на последней странице **«Мадридского кодекса»**: *«Я тот, кто родился прежде отца; я уничтожу третью часть человечества, после чего вернусь в лоно матери своей»*??). Жизнеописания многих художников изучены крайне паршиво (чем глубже в Средневековье, тем хуже), даты создания шедевров очень часто спекулятивны, их судьбы в отдаленные времена весьма туманны или совершенно неизвестны и т.д. Мне очень жаль, но я тоже не чудотворец.

Вместо этого я, человек современный, стараюсь давать новейшие сведения о живописи белых людей. Все претензии, которые вы предъявили мне в письмах (до настоящего времени: три или четыре, относящиеся к датам, и одна – касательно типа использованных пигментов) являются недоразумениями, источником которых является устаревшая научная литература, на которой основываются знания корреспондентов. Подобного рода casus (я назвал бы его образцовым) находится и в данном томе **«ЖБЧ»**. На страницах практически всех польских и зарубежных исследований по истории искусств, а так же во всех, даже новейших (1997/1998 годов издания) польских энциклопедиях – в качестве даты рождения Караваджо указывается 1573 год. Эта дата уже не актуальна, причем, это уточнение нельзя рассматривать в качестве сомнительной историографической второразрядной сенсации из тех, которые историки искусства охотно публикуют с целью прославиться (Вы наверняка заметили, что я безжалостно борюсь с подобной «журналистикой»). Микеланджело Караваджо родился в 1570 или 1571 году (вторая дата гораздо правдоподобнее), скорее всего – в Караваджо, хотя нельзя исключать и Милан.



**Якоб Альт**

**«Вид из мастерской художника»**

(1836, бумага, акварель; 52x48)

Галерея Альбертина, Вена, Австрия)

Несколько человек обратили мое внимание, что я делаю ошибку, когда пишу с большой буквы: Средневековье, Ренессанс, Маньеризм, Сюрреализм и т.д.<sup>11</sup> Дорогие мои – я делаю и другие орфографические ошибки и не позволяю «исправлять» их корректорам, размахивающих перед моим носом «*словарями безупречного польского языка*». Все эти «ошибки» я делаю везде, где по моему собственному мнению, словари ошибаются. Помню, как лет двадцать назад корректор, работавшая в некоем солидном издательстве эпохи ПНР терзала одного молодого писателя, вынуждая его (после страшных скандалов и под угрозой не издавать его произведение) согласиться с некоторыми словарными правилами орфографии, которые тот упорно игнорировал. Не прошло и двух десятков лет, как эта женщина, бывший корректор, случайно встретила бывшего молодого человека на улице и... извинилась перед ним, поскольку за этот промежуток времени большинство правил, что когда-то были предметом их спора подверглись изменениям, как раз таким, которые предчувствовал наглый юноша. Спецы по «*безупречному польскому*» время от времени осуществляют словарные революции. Вот практически только что (1998) Совет по польскому языку перевернул вверх ногами написание «не» с атрибутивными и отглагольными причастиями. Ручаюсь, что рано или поздно, этому уважаемому органу

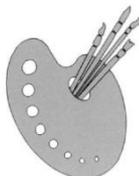


Алексей фон Явленский  
«Женщина с букетом цветов»  
(1909, холст, масло; 103x76)

Художественно-музейное объединение,  
Вупперталь, Германия)

придется изменить написание столь важных нарицательных существительных как Барокко, Неоклассицизм или Католицизм на такое, которое применяет Вальдемар Лысяк. Написание со строчной буквы названий стилей живописи и культурных эпох оскорбляет здравый рассудок и культурные приличия. Аминь!

Читательницам (да и некоторым читателям тоже) очень понравилась галерея «**Взгляд женщины**», которую я поместил в томе I как оправу для взгляда девушки, которую изобразил Петрус Кристус<sup>12</sup>. Дамы засыпают меня письмами, в которых упрасивают продолжить это начинание, а поскольку я никогда не мог сопротивляться женским просьбам – готов продолжать. Проблема заключается в том, что, хотя выразительный женский взгляд изображался замечательными мастерами, что дает мне широкое поле выбора (*"embarass de richesse"*), мне не хотелось делать этого *"par force"*, то есть без осмысленной тематической причины. Такая причина будет у нас в томе V – творчество величайшего живописца женщин, голландца Вермеера. Так что при завершении пятого тома я представлю вторую часть галереи «**Взгляд женщины**». Пока же – только букет цветов.



<sup>11</sup> Как правило, переводчик старается переводить, придерживаясь правил русской грамматики, но иногда, соглашаясь с автором, некоторые термины тоже дает с большой буквы.

<sup>12</sup> Кстати: владелица «**Портрета молодой женщины**» Кристуса, Берлинская картинная галерея, собирающая европейскую живопись XIII–XVIII веков, в настоящее время (1998) переведена из здания в районе Далем в новое строение на Потсдамской площади. В старом здании сейчас размещается азиатское искусство – примечание автора.

Л

ГЛАВА

35

ГЛАВА

**Издевательское  
хихиканье  
пантеизма**

**Питер Брейгель Старший**

**1520/30 – 1569**

А

Приятель Брейгеля, географ Абрахам Ортелиус, пишет, что Брейгель (Breughel, Brueghel) был лучшим живописцем XVI века. Неправда – он был «всего лишь» одним из гигантов живописи шестнадцатого столетия. Биограф Брейгеля, Жан Франсис, предполагает: «*Быть может, речь идет о величайшем живописце всех времен*» (1969). Нет – речь «всего лишь» об одном из множества выдающихся членов компании, занимавшейся живописью белого человека. Зато Франсис очень точно подчеркнул (первым же предложением собственного текста), что «*Брейгеля каждый выдирает для себя*». И продолжается это доныне. Одни считают его другом мужиков, другие – мещанином, изображающим крестьян с иронией; одни – гуманистом, презирающим политическую приземленность, другие – патриотом, глубоко переживавшим проблемы отчизны, истекавшей кровью под бичом испанцев; одни видели в нем вольнодумца, другие – сектанта и т.д. и т.п.

То, что жизнью Брейгеля постоянно спекулируют, множа «сенсационные» гипотезы и нагромождая интерпретации, вызвано множеством биографических «белых пятен» и неясностей. До сих пор продолжаются споры относительно даты и места рождения гения, наряду с общественным статусом новорожденного, то есть – о его классовой принадлежности. Довольно долго считалось, что он был уроженцем деревни (как об этом пишет первый биограф Брейгеля Карел ван Мандер, 1604), который молниеносно поднялся до буржуа и вошел в число ведущих североевропейских гуманистов. Сегодня мало кто верит в подобное чудо. Мы предполагаем, что он был родом из буржуазного семейства<sup>1</sup>. Практически ничего нам не известно и относительно религиозности Брейгеля, так что эрудиты строят гипотезы: от симпатий к протестантизму (был поклонником великого Эразма), до симпатий к католицизму (писал замечательные образы поклонения культу Девы Марии), не исключая пантеифилии или же пантеистической ереси (живопись Брейгеля просто переполнена пантеизмом<sup>2</sup>).

Нам известны две подруги Питера: сожительница и жена. В Антверпене он много лет жил со своей служанкой, патологической лгуньей, которую художник, в конце концов, припугнул тем, что станет всякое вранье отмечать, делая насечки на длинной палке, и как только палка заполнится насечками, лгунью выгонят. Это случилось довольно скоро. Вопреки столь замечательному анекдоту, связь со служанкой была разорвана по желанию родителей жены, чтобы мастер мог без затруднений жениться в Брюсселе на дочери своего первого учителя живописи Питера Кука ван Альста (ранее он носил свою будущую женушку на руках, поскольку был учеником у Кука, когда та была еще маленьким ребенком). Но упомянутая шутка про служанку и палку правдива в том, что Брейгель терпеть не мог лжецов. Под своим знаменитым «**Мизантропом**» он поместил двустишие: «*Ношу траур, ибо мир полон лжи*» (vel: «*Одеваю траурные одежды, ибо мир вероломен*»).

Гораздо больше, чем о жизни, мы можем размышлять о творчестве Брейгеля – ведь в нашем распоряжении все его наследие. Это позволяет скандалить с ученым видом, поскольку с конкретикой паршиво. Конкретикой, вне всяческих дискуссий, всегда остается техника. Брейгель писал и маслом, и (реже) темперой, а довольно часто (на доске, хорошенько загрунтованной мелом) – маслом с дополнением темперы; любил он подмалевки темперой (взять хотя бы его фоны) для смягчения резких переходов. Он один из немногочисленных живописцев XVI столетия не написавший ни единого портрета. Он единственный нидерландец XVI столетия не поддавшийся моде на итальянское влияние, хотя был в Италии. «Итальянские» следы можно найти у Брейгеля только «под лупой», но

---

<sup>1</sup> Уже в А.Д. 1567 Лодовико Гвиччиардини упоминает ("**Descrizione di tutti e Paesi Bassi**"), что Брейгель родился в Бреде, богатом городе Северного Брабанта. Приблизительно в 1700 г. было заявлено (совершенно бессмысленно), будто бы Брейгель происходил из аристократического рода, который дал миру еще и пару герцогов – примечание автора.

<sup>2</sup> См. «**Краткий словарь некоторых терминов и иностранных выражений...**», помещенный в конце тома.



Питер Брейгель Старший  
 «Мизантроп» или  
 «Неверность мира»  
 (~1568, холст, темпера; 88x88  
 Национальная галерея  
 Каподимонте,  
 Неаполь, Италия)

это именно следы, маргинальные элементы, в то время как основной мотив его творчества выражает локальный дух Нидерландов с не знающей конкуренции силой. Особенно я имею в виду произведения светской тематики – картины, положившие начало направлению абсолютно светской живописи Северной Европы.

Слава Брейгеля, весьма приличная еще при жизни, возросла после его смерти, что позволяло набивать кубышки сыновьям (Петру Младшему, называемому «Адским» и Яну, называемому «Бархатным»), которые копировали отцовские приемы или создавали пастиши его произведений. Но довольно скоро она скончалась, вытесненная эстетикой Барокко. Практически три сотни лет гений был забыт или презираем как производитель жанровых картинок, шуточных глупостей, изображений, представлявших пьянки и развлечения плебса, чаще всего – крестьян. Только лишь в конце XIX века бредней стало поменьше, а в первой трети века XX-го Дворжак, Фридляндер и другие решились возвратить Брейгелю скипетр архимастера. Несмотря на это, еще в 1950 году «**Британская энциклопедия**», посвятив Брейгелю всего лишь несколько строчек, сообщала, что это был малопримечательный мастер, занимавшийся «*потешными человечками, похожими на персонажей Тенирса, лишенный деликатности кисти этого мастера, правда, одаренный усердием и достаточной мерой комизма*»! Но сейчас Брейгель уже повсюду вновь обрел статус гиганта.

Гигантов извращают направо и налево, отдохнут и вновь начинают перелицовывать, потому у мастера Питера голова облеплена прицепленными ему историографией этикетками (эмблемами, прозвищами, определениями и характеристиками). Их там столько, сколько у мужа «свободной женщины» рогов. Конкретно же, его называют: продолжателем (или последователем) Босха, последним «примитивистом», болтуном, маньеристом, реалистом, космическим пейзажистом; дали прозвища: «Старший», «Грубоватый», «Мужицкий»; клички: «Питер чудак», «Питер шут», «Смешной Питер», «художник бурлеска» и т.д. Большая часть этих «псевдонимов», этикеток или прозвищ более или менее точна, поэтому, для понимания брейгелевских «*oeuvre*», к основным из них мы обязаны присмотреться внимательнее.

Эпигон Босха? Отчасти – да. Босха и Брейгеля объединяет не только бухгалтерская шутка Истории (от каждого осталось ровно по 40 изображений<sup>3</sup>) и факт, что обоих господ Б. олимпийцами признали только в XX веке, но и тематически-технические влияния. Брейгель много взял от Босха, делая гравюры с его рисунков (например, «**Большие рыбы поедают малых**», 1556), а впоследствии писал босхоподобные видения апокалиптического конца («**Триумф смерти**», 1562/64), оргию убийств («**Безумная Грета**», 1562) и демонологические котлованы («**Падение восставших ангелов**», 1562), но всего лишь на протяжении нескольких лет (1561 – 1564), что некоторые интерпретируют в политическом или религиозном плане, как аллегии, направленные против испанцев, или же метафоры реформаторских движений, разрывавших тогдашнюю Францию и тогдашнюю Фландрию. Но большую часть жизни все эти босховские монстры из средневековых bestiариев, странные людские создания, онирические кошмары с сексуальными галлюцинациями Брейгеля совсем не увлекали. Скорее всего, ему нравились символические ребусы, которых у него хватает, народные пословицы и поговорки, иногда он все это посыпал щепоткой алхимии с астрологией, но даже эти герметические шифры не обладают босховской концентрацией. Брейгель из коврика нидерландской традиции (общественной, религиозной, художественной) вытаскивает массу ниток, чтобы ткать собственные, совершенно оригинальные таписсерии.

«*Грубоватый*»? Да, много раз! Грубоватый насмешник или даже пересмешник, грубовато-ехидный морализатор. Здесь «грубоватый» означает толстокожий, но не осуждающий, а тепло и добродушно высмеивающий. Вспомним Рабле и Тиля Уленшпигеля. В то время полные грубоватого юмора персонажи из «**Гаргантюа и Пантагрюэля**» (1534) Франсуа Рабле были очень даже популярны. Столь же популярные, сколь и дерзкие, наполненные народным юмором и народной мудростью проказы, сложились в биографию брауншвейгского мужичка Тилля Ойленшпигеля vulgo Тилля Издеваки, изданную A.D. 1515<sup>4</sup>. Куколки Брейгеля мечутся (развлекаются, играют, жрут или танцуют) именно в уленшпигелевском гротескном мире. Но не всегда и не везде.

Иногда Брейгель пугает очень даже серьезно. Ван Мандер писал о художнике: «*Человек спокойный и хорошо устроенный, не слишком красноречивый, но любящий шутки в доброй компании*». Ради шутки Брейгель более всего обожал пугать – своим ученикам или знакомым он страстно рассказывал истории про привидения и духов. Свою публику он более всего пугал в 1562 году серией уже упомянутых босхоподобных сцен, но не они более всего пробуждают страх, а написанные в том же году «**Две обезьяны**», по сравнению с которыми созданное чуть позднее ex definitione страшное «**Избиение младенцев**» выглядит словно зимняя крестьянская ярмарка – волосы на коже от страха совершенно не поднимаются.

<sup>3</sup> Спорное утверждение (связанное с критерием подсчета). Творческое наследие Питера Брейгеля Старшего на сегодняшний день несколько больше, а Босха – несколько меньше этой цифры.

<sup>4</sup> Образ Уленшпигеля — бродяги, плута и балагура — начал складываться в немецком и фламандском фольклоре в XIV в. Обилие анекдотов и шванков об Уленшпигеле сделало этот персонаж собирательным. Затем сюжет был литературно оформлен в напечатанной в 1510 или 1511 году немецкой народной книге "*Ein kurtzweilig Lesen von Dyl Ulenspiegel, geboren uß dem Land zu Brunßwick, wie er sein leben volbracht hat...*" («**Занимательное сочинение о плуте Тиле, родившемся в земле Брауншвейг, о том, как сложилась жизнь его...**»). Вскоре последовала публикация лубочной фламандской книги "*Het Aerding Leben van Thyl Uylenspiegel*" (1515). Вслед за этим (уже в XVI веке) были напечатаны переводы «**Тилля**» на многие языки. Если верить народной книге, Тиль — историческое лицо. Он якобы родился около 1300 г. в Кнайтлингене, много путешествовал по Германии, Бельгии и Нидерландам и в 1350 г. умер от чумы в Мельне. Никаких свидетельств реального существования этого персонажа нет. Ключевую роль в реинтерпретации легенды сыграл знаменитый роман Шарля де Костера «**Легенда о Тиле Уленшпигеле и Ламме Гудзаке, их приключениях — забавных, отважных и достославных во Фландрии и иных странах**» (1867). В романтической интерпретации де Костера Тиль переносится в XVI век и становится символом народного сопротивления испанскому господству во Фландрии. После романа де Костера Тиль стал восприниматься именно как идеолог гёзов.



Питер Брейгель  
Старший  
«Две обезьяны»  
(1562, дерево, масло  
и темпера; 20х23  
Берлинская  
картинная галерея,  
Германия)

«Две обезьяны». Эта «микроскопическая» доска была, скорее всего, подарком кому-то из приятелей, и благодаря ей нидерландская живопись станет еще до Дарвина охотно применять параболу<sup>5</sup> «люди – обезьяны» (vide Тенирс<sup>6</sup>). Она дождалась самых различных интерпретаций, от метафоры личных неприятностей Брейгеля вплоть до аллегории двух провинций, поработанных испанцами. Подобного типа интерпретации по случаю – контр-императорские, контр-испанские, контр-римские (контр-папские), контр-инквизиторские – гения обворовывают, сам он мыслит в более универсальном масштабе. Понятное дело, я не утверждаю, будто бы в его творчестве не было политических шпилек (перед смертью он приказал жене сжечь наиболее смелые рисунки, которые могли бы навлечь на нее репрессии), но две печальные, лишенные свободы обезьяны, прикованные цепями к стене бойницы, за которой видно небо, птицы, море и паруса (воля) – это просто аллегория человечества *vulgo* людских кандалов. Живопись белого человека не знает другой столь же горькой и точной аллегории. Поэзия же не знает лучшей экзегезы этой картины, чем стихотворение Виславы Шимборской<sup>7</sup> «Две обезьяны Брейгеля»:

*«Таков мой извечный сон выпускницы:*

*две скованных цепью обезьяны в нише окна,  
а за окном — небо пляшет  
и море резвится.*

*Сдаю я историю человечества.  
Запинаюсь и плаваю.*

*Одна обезьяна, не сводя с меня глаз, благосклонно внимает,  
вторая — похоже что в забытьи,*

<sup>5</sup> **Парабола** (в литературе), близкий к притче рассказ иносказательного характера.

<sup>6</sup> И не только нидерландская живопись, но и живопись с графикой Франции (например, Шарден) и Южной Европы. Символическим примером может быть знаменитая «лаокооновская» карикатура Тициана (гравюра по рисунку Тициана). См. стр. 138 – примечание автора.

<sup>7</sup> **Вислава Шимборская** (1923-2012), польская поэтесса; лауреат Нобелевской премии по литературе 1996 года.

*а когда после заданного вопроса молчание повисает,  
та, другая, подсказку мне посылает  
тихим позвякиванием цепи.»<sup>8</sup>*

Мужицкий философ изложил проблему кистью, словно божественный философ.

«Мужицкий»? А как же – Брейгель любил подсматривать за крестьянами и рисовать их. Он часто ходил на сельские праздники или забавы, в том числе, и на свадьбы, прощенный или непрощенный, переодевшись в мужицкое тряпье и изображая родича кого-нибудь из новобрачных. Опасным предприятием это никогда не было, ведь семейство жениха никогда не знает всех родичей невесты и *vice versa*, семейство невесты не знает всех свояков жениха. А потом все увиденное переносил на холст. Живопись Нидерландов знала крестьянскую тематику начиная с XV века, но применялась она только по случаю, в качестве религиозной темы («Поклонения пастухов», из которых самое лучшее было создано Хуго ван дер Гусом<sup>9</sup>). Светская крестьянская тематика – в основном, ярмарочная, развлекательная – ворвалась в живопись в XVI веке, благодаря Дюреру, Брейгелю и парочке других художников. Но сегодня мы помним исключительно брейгелевских мужиков, что является заслугой его гениальности.

Жорж Марле: «Мужицкие и поучительные сцены Брейгеля лучатся мудростью, которая – пусть и черпает из народных источников – возвышается до уровня стоического наблюдения а-ля Монтень» (1963). Монтень? Не является ли данная параллель слишком уж громкой или слишком заумной? Нет, не является; Брейгель заслужил имя философа, точно

Давид Тенирс Младший  
«Обезьяны на кухне»  
(1640/50, перенесено с дерева  
на холст, масло; 36x50,5  
Государственный Эрмитаж,  
Санкт-Петербург, Россия)



Давид Тенирс Младший  
«Обезьяны курящие и пьющие»  
(?, дерево, масло; 21x30  
Прадо, Мадрид, Испания)

<sup>8</sup> Перевод Ирины Подчищаевой.

<sup>9</sup> См. том I стр. 235 – примечание автора.



Питер Брейгель Старший «Крестьянская свадьба»  
 (1565/68, дерево, масло и темпера; 114x163  
 Музей истории искусства, Вена, Австрия)

так же, как и Босх, у которого угрозой человеку были демоны и страшилища, но так же и людская глупость. Брейгель – великий насмешник, свысока отображающий мир глупцов, портретирующий обезумевший человеческий муравейник и личность, функционирующую по образцу пьяного шмеля – делал то же самое, что и Босх (хотя более грубовато, в то время, как Босх – более едко), и то же самое, что современные ему творцы-философы: Сервантес, Шекспир, Монтень, Рабле или Эразм Роттердамский. Сам он был убежденным сторонником, чуть ли не почитателем автора «**Похвалы глупости**». Можно даже сказать, что Брейгель – это другое воплощение Эразма; словно бы Эразм из Роттердама, который пером рассказал уже о человеке все, что только захотел, теперь дублирует те же самые истины красками, рассчитывая на то, что изобразительный язык будет понят лучше. А если кому-то теория инкарнации не подходит, представлю проблему следующим образом: Брейгель – это насмешник и морализатор, который посвятил свою жизнь переложению в картины книги Эразма из Роттердама. Именно по причине Эразмофилии (если отнестись к ней обобщенно), в творчестве Брейгеля голос интеллекта звучит более ярко, чем живописная техника, *vulgo*: «чистую живопись» превзошла чистейшая (терпкая или добродушная) издевка. Что, в принципе, всегда было ясно; уже упоминаемый нами Ортелий первый сказал, что Брейгель своими кистями показывает «*больше мыслей, чем живописного ремесла*» (после 1550).

И, наконец, пантеизм или же отождествление Бога с природой. Для Брейгеля природа была объектом культа, а пейзаж – алтарем в храме природы. У Брейгеля имелась особенная привычка наслаждаться пейзажами по методу Тиля Уленшпигеля и бравого солдата Швейка – «*вверх тормашками*»: он широко расставлял ноги, сгибался в поясе, опускал голову между ног и глядел, пока не уставал. Легенда гласит, что именно по этой причине – когда в один прекрасный сентябрьский денек А.Д. 1569 наслаждался панорамой Ворот Халле (в предместье Брюсселя) – он умер в расцвете сил, поскольку эта гимнастическая поза вызвала серьезнейшее кровоизлияние. Это весьма сомнительно, но правда заключается в том, что он перевернул «*вверх тормашками*» образчики итальянского классицизма. Вояжируя через Францию по направлению к Италии (1552-1553) он влюбился в альпийские и приальпийские пейзажи, сделав с них массу эскизных зарисовок. «*Северный Вазари*» (Карел фон Мандер)

пишет, что Брейгель пейзажи эти «проглотил», а когда возвратился из Италии, то «стал выплевывать их на свои холсты и доски» (1604). Все так, только «выплюнул» он их вопреки манере итальянцев. Ведь великие итальянские мастера XVI века творили титаническое, переполненное героями и героинями человечество, возвышая человека, в то время как Брейгель творит титанически сонные пейзажи, которым на человека глубоко наплевать, как их автору было наплевать на ренессансную, прекрасную человеческую анатомию. Великие итальянцы XVI века писали великолепных Богов и святых, в то время как он пишет только одну святыню, единственного Бога – Природу. Вот это и называется: ПАНТЕИЗМ.

Парадоксально, что несмотря на все свое анти-итальянство, пейзажи Брейгеля как бы следуют учению Леонардо. Они весьма близки леонардовской концепции природы, трактуемой как "*speculum universale*" (универсальное зеркало), о котором Лионелло Вентури писал так: «Леонардо да Винчи первым показал теоретически, что обязательным для живописи является представление мира как единого целого, в котором сочетается и людская фигура, и песок, и звезды» (1919). Кистью отображали это единство Джорджоне («Буря») и Патинир, затем – Альтдорфер («Битва Александра»). Брейгель представил эту идею уже убедительно, а венчающий все и вся аккорд сыграл Фридрих.

Об упомянутом уже единстве природы, которую писал своей рукой Брейгель, имеется точная характеристика «открывателя» этого живописца, Макса Дворжака: «Никогда ранее в истории искусства не была показана столь убедительно неразрывная связь всего естественного бытия. Меланхолия засыпающей природы и неожиданные признаки ее пробуждения к жизни, молчаливая сердечность зимы и жаркое буйство сбора урожая, атмосфера, создаваемая морозным или горячим воздухом, ностальгия вечера, ритмы местности, горы и долины, луга и дороги, смена времен года и изменчивость растительности, формируемой сменой времен года, тихие деревушки и труженики-крестьяне, радость и боль – все у Брейгеля представляет единую природу, все подлежит единому движению, процессу жизни» (1921). Это вам уже не просто пантеизм. Это уже пантеизм так называемый «космический».



**Питер Брейгель Старший «Крестьянский танец»**  
(1568, дерево, масло и темпера; 114x164  
Музей истории искусства, Вена, Австрия)



Питер Брейгель Старший  
«Крестный путь», фрагмент  
(1564, дерево, масло и темпера  
Музей истории искусства,  
Вена, Австрия)

Первым Брейгеля назвал «пантеистом» Макс Фридляндер в 1916 году. Не знаю, кто первым дал определение космичности брейгелевского пантеизма. В чем она заключается? В самых различных признаках, от точки установки камеры (на высоте птичьего полета, что позволяет охватывать взглядом громадные территории), до аспектов трансцендентных раг excellence. Ян Белостоцкий космичность пейзажных проекций Брейгеля определял так: «Вместо «анатомически-механического» сопоставления элементов, Брейгель показывает «динамически-органическую» непрерывность мира природы» (1956). Она была свойственна эре аргонавтов (познание земного шара) и космологов – Коперника, Галилея, Бруно. В особенности, в масштабе Джордано Бруно, пантеистически-мистическая vel анимистически-панпсихическая динамика мира которого, пускай и выросшая из учения Коперника, была намного ближе к искусству, чем математически-геометрическая теория Вселенной, предлагаемая Галилеем. Свое окончательное завершение пантеизм найдет в системе Спинозы, а бесконечное метафизическое живое пространство Джордано Бруно будет «рационализировано Декартом и формализировано Кантом» (Эрвин Пановский, 1954), но нам остался прелестный след этой космичности XVI века, управляемой, скорее силой "imaginatio" (воображения), чем холодным, абстрактным разумом математиков. След этот – пейзажи Брейгеля.

Там, где Брейгель делает героями мужиков («Крестьянская свадьба», «Крестьянский танец», «Свадебный танец», «Мужик и разоритель гнезд» и т.д.) – он занимается не пантеистической, а антропологической живописью. Там же, где желает быть пантеистом, предлагает простую философию: величие природы и ничтожность людей. Малюсенькие, похожие на куколок люди и гигантский пейзаж. Для искусства нового

времени человек сразу же становится героем, а природа – фоном для него, но Брейгель это соотношение развернул на сто восемьдесят градусов (имея в этом нескольких предшественников, например, Патинира и Альтдорфера). Впрочем, не в одних только пейзажах – а также и в многофигурных композициях (к примеру, «**Детские игры**» или «**Битва Масленицы и Поста**») – человечки Брейгеля представляют собой сборище мелких марионеток с геометризованными формами, с фигурами плоскими, нарисованными контурно или без контура, весьма часто – яркими контрастными цветами, пришедшими как бы с витража, которое Ксаверий Пивоцкий называл «*цветовой пестротой Брейгеля*» (1977). Художник практически не индивидуализирует персонажей – так ведь муравьев тоже никто не индивидуализирует. Человечество – это куча карликов, весело танцующих "*danse macabre*", способных на любую дурость и развивающих этот талант с пылом, достойным чего-то большего и лучшего. Их анатомическая причудливость, для одних – слабость художника, для других – гениальная легкость упрощения форм, отдает влиянием, которое на Брейгеля должно было оказать искусство современного ему пейзажиста Яна ван Амстла, у которого хватает «*приземистых фигур, сложенных из округлых и ритмичных форм, сохраняющих разнообразие поз и движений*» (Робер Женай, 1967). Здесь же отдает ученичеством у Кука и силой нидерландского фольклора. Сами же обитатели Нидерландов плохо разбирались в том, как драпировать одеждами телесные признаки олимпийцев.

Чуждость своего людского зверинца гуманистическому столетию Брейгель подчеркивает – как я уже упоминал выше – контр-ренессансной (контр-классицистичной, контр-итальянской) геометризацией анатомии персонажей. Михал Валицкий: «*Брейгель расчленяет своих персонажей на стереометрические фигуры, представляя их сочетаниями простейших объемных тел – шаров, пирамид, кубов*». Тем не менее, геометрическая страсть Брейгеля создавала не одних только человечков. Снова Валицкий: «*Этому его предпочтению мы должны быть благодарны за обилие колес, посуды, тарелок, горшков, зеркал, кубиков, мячиков, глобусов, гранатов, пузырей, яиц, раковин, кувшинов, колоколов; мы видим усиливающие впечатление цилиндричности стволы деревьев, бочки и ведра; равно как столешницы, двери и книжки, подчеркивающие акценты куба и квадрата*» (1957). До конца жизни Брейгеля не покинет желание геометризовать (упрощать) все, что угодно, за исключением растений.

Нам известно, какая картина была его завещанием. Последним его произведением считают «**Бурю на море**»<sup>10</sup> (похоже, самый замечательный шторм в живописи белых людей) – картину, обладающую фактурой как бы конца XIX или даже XX века, в том числе и потому, что в ней нет завершенности. Империя обезумевших вод. Волны бросают корабли, словно хрупкие игрушки. Величие природы по сравнению с ничтожностью человека, доведенное до экстремума, и все это превращается в универсальную параболу, что не мешает людям ученым выискивать еще и политическую метафору (А.Д. 1568 принц Оранский пытался освободить Нидерланды из-под господства испанцев, но потерпел поражение в борьбе с герцогом Альбой).

Похоже, что последний год своей жизни (1569) Брейгель сильно болел, поскольку последним годом его творческой активности был год 1568-й. Вообще-то, даже гиперактивности, так как в том году было создано несколько легендарных произведений, из которых каждое могло бы служить в качестве гениального завещания мастера. Помимо упомянутой «**Бури на море**» – «**Танец под виселицей**», «**Мужик и разоритель гнезд**», «**Калеки**» (vel «**Нищие**») и «**Слепцы**», которых считают едким, не имеющим конкурентов зеркалом ковыляющего куда-то рода людского.

По мнению историков, творчество Брейгеля представляет собой основание для последующих великих триумфов живописи Фландрии и Голландии, от Рубенса до Браувера, от зачатков смелой техники (Хальса) до богатой тематики (крестьянской, морской, зимней,

<sup>10</sup> По последним выводам экспертов, автор данной картины – Йоос де Момпер (об этом упоминает и В. Лысяк в Предисловии к Пятому тому второго издания). Но учитывая высокий уровень этого произведения, редакция приведет его иллюстрацию в главе 41, посвященной в том числе и де Момперу (см. стр. 170).



**Питер Брейгель Старший «Слепцы»**

(1568, холст, темпера и масло; 86x154)

Национальная галерея Каподимонте, Неаполь, Италия)

натюрмортов и т.д.). Говоря о значении Брейгеля для искусства Нидерландов XVII века, я вспомню слова Гёте: *«Великий художник способен достичь такого, что дух его произведения станет духом всего народа»*. Это правда. И все было бы просто замечательно, если бы не громадное неудобство, которое Брейгель доставляет человеку, которому для более подробной презентации нужно выбирать всего лишь три произведения одного художника – те же самые хлопоты, что еще будут у меня с Вермеером, Лорреном, Гварди, Тёрнером или Гойей. Но границы остаются границами, так что я выбираю три шедевра космического пантеизма: саркастический («**Падение Икара**»), буколический («**Охотники на снегу**») и насмешливо-издевательский («**Танец под виселицей**»). Каждый из них пытается противоречить тезису, будто в картинах Брейгеля живопись значит меньше мысли. Все эти три образца означают победу – тройной триумф искусства кисти, без малейшего ущерба для мысли.



### Питер Брейгель Старший «Пейзаж с падением Икара»

1555/57, перенесено с дерева на холст, масло и темпера; 73,5x112  
Королевский музей изящных искусств, Брюссель, Бельгия

Авторство Брейгеля подвергалось сомнениям (Э. Мишель 1931, Г. Едличка 1946). Некоторые (Г. Глюк, П. Фьеренс) оригиналом считали подобную картину Брейгеля, чуть меньшего размера (63 x 90 см), из нью-йоркской коллекции ван Бюрен<sup>11</sup>, а брюссельскую картину – ее копией или, самое большее, репликой-пастишем. Готтхард Едличка<sup>12</sup> оба эти произведения считал копиями утраченного оригинала. Тем не менее, большинство авторитетов (М. Фридляндер, Г. Марле, Г. Менцель, Р. Женай и т.д.) не сомневаются в том, что экс-доска из Королевского музея бельгийского искусства – это шедевр Питера Брейгеля Старшего. Что же касается даты, споров почти не было (между 1555 годом по мнению Ш. де Толнай и Ф. Гроссманны и 1558 годом по мнению Фридляндера и Л. фон Балдасса). Здесь соригинальничал лишь Робер Женай, предлагая 1562-63 гг., поскольку посчитал, будто бы *«практически импрессионистского совершенства работы со светом»* (1967) Брейгель не мог достичь столь рано.

Что же заставляет считать, что сомнения в отношении авторства необходимо отбросить? Анализ мастерства (техники и манеры), схожесть с некоторыми сохранившимися картинами Брейгеля (особенно с **«Морским боем в гавани Неаполя»** и **«Притчей о сеятеле»**); в конце концов, тот факт, что миф о Дедале с Икаром был единственной мифологической темой, которая Брейгеля заинтересовала (нам известно, что он рисовал и писал этот мотив несколько раз, но сохранился лишь эскиз Гефнагеля по рисунку мастера и краткие описания двух утраченных живописных полотен).

**«Падение Икара»** – это пейзаж не столько пантеистический, сколько антропологически-пантеистический, поскольку на первом плане мы видим крестьянина, точно такого же, как на **«Крестьянской свадьбе»** или на **«Крестьянском танце»**. Пейзаж, пропитанный лирикой, и в то же время по-брейгелевски суровый, чувственно холодный. Его не делает излишне сентиментальным избыточный романтизм и не переслащивает живописность побережья Средиземного моря (а здесь мы видим явную топографию берегов *"Méditerranée"*). Передний план полон коричневых оттенков. Красная рубаха пашущего мужика устанавливает цветовую доминанту всей сцены; выворачиваемые ножом плуга пласты земли являются метафорой приливных волн; кажущаяся деревянной лошадь является свидетельством любви Брейгеля к анатомической геометрии, но в ней же мы

<sup>11</sup> Собрание еврейского банкира из Брюсселя Дэвида ван Бюрена (1886-1955) и его жены Элис. В 1940 г. они успели бежать и вывезти свою коллекцию в США. После войны – вернулись в Европу. В 1975 г. в их брюссельском особняке был открыт «Музей Дэвида и Элис ван Бюрен».

<sup>12</sup> **Готтхард Едличка** (1899-1965), швейцарский искусствовед, профессор истории искусств Цюрихского университета, редактор журнала «Галереи и коллекционеры».

видим и ошибки изобразительного ремесла (неверное перспективное сокращение). Второй план – это пастух и отара овец, белое руно которых дает мягкий цветовой переход от коричневых оттенков переднего плана к более холодной (морской) гамме дальнего плана. Дальний план – уже скорее панорамный, чем пантеистически-космический взгляд на огромный залив, украшенный островками, рифами и парусниками и обрамленный кулисами скалистых берегов в соответствии со схемой пейзажиста Маттиса Кука (не путать с Питером Куком), эпигона Патинира и современника Брейгеля. Да, в соответствии с той же схемой, но без свойственной Куку искусственности.

Гениальность концепции «**Падения**» заключается в том, что единство всех элементов достигнуто здесь посредством чисто живописной (колористической) трактовки света – вся атмосфера картины прошита и вышита солнечными лучами. Благодаря этому – хотя передний план отделен от дальнего диагональю, секущей кадр по краю берега (замечательный *casus* диагональной композиции) – повсюду мы чувствуем ленивые флюиды полуденных часов, близость вечера. Солнце медленно ныряет за горизонт, разомлевшие лучи ласкают горы, порт, паруса и гладкую поверхность моря, тени удлиняются, даже борозды от плуга кажутся готовящимися ко сну. Столь чудный аромат предзакатных мгновений мало кто умел создавать; впоследствии виртуозом в этом сделается Лоррен.

Содержательная гениальность изображения столь же тонкая. Содержание картины, якобы, передает ее название. Миф этот известен всем, даже тем, для кого античная мифология представляет абсолютно белое пятно. Они могут не знать, что архитектор Дедал построил Лабиринт для царя Крита, Миноса; а убегая с острова (так как Минос сделал его пленником) воскликнул: «*Минос замыкает предо мною землю и воды морей, но у нас осталось небо!*»; они могут и не знать, что нам эта история известна благодаря «**Метаморфозам**» Овидия. Но каким-то чудом они знают, что Дедал смастерил крылья, склеивая птичьи перья воском и что он, вместе со своим сыном Икаром, взлетел в небо, но Икар приблизился к Солнцу слишком близко, лучи растопили воск, крылья рассыпались, и запальчивый юноша рухнул на землю и разбился. Именно об этом и говорит название картины. Только оно не выдает истинного содержания произведения.

На уже упомянутом нью-йоркском холсте (из коллекции ван Бюрена) виден парящий дуэт, сынок и папа, обладавший инженерной смекалкой. На брюссельском полотне Дедал отсутствует, хотя имеются исследователи, по мнению которых, малозаметное между деревьями и кустами тело умершего старца (на левом краю картины) – это тело Дедала (такое предположение в 1935 году выдвинул Шарль де Толнай). Сомнительно, скорее уже это иллюстрация к популярной в то время поговорке: «*Пахарь не останавливает плуг из-за чьей-то смерти*» (иные говорят об алхимической метафоре). Дедала здесь нет, и говоря откровенно – здесь нет и Икара! Имеются только его ноги, отчаянно дергающиеся над зеркалом моря. Вопреки названию, Икар Брейгеля не падает, а тонет после падения. Впрочем, никакого значения это не имеет, поскольку Брейгель имел в виду нечто совершенно иное, для чего содержание мифологического анекдота было всего лишь предлогом. Но, прежде чем я перейду к истинному содержанию картины, нам необходимо пояснить причинно-следственные и временные нестыковки, в которых упрекали Брейгеля.

Мне известны комментарии к «**Падению Икара**», в соответствии с которыми видимое на горизонте Солнце встает, а не заходит. Это чушь. Но и заходящее Солнце тоже не слишком-то подходит, ведь разве способно оно было растопить крылья Икара? – звучала претензия. Брейгель должен был показать Солнце в зените! – заявляли недовольные любители копаться в мелочах. Ответ был найден весьма остроумный: Икар падал долго, так долго, что Солнце успело скатиться к закату. Если Брейгель размышлял именно так, то в очередной раз доказал собственную гениальность. Этого мы не исключаем. По словам Ортеля (свидетеля, видевшего все воочию) Брейгель «*писал множество вещей, которые – как считалось – изобразить кистью было просто невозможно*». К такому «невозможному» причислялось и умение показать ход времени. Быть может, он хотел сделать это именно здесь?

Но нам известно, что хотел он здесь сделать наверняка. Он желал дать иллюстрацию безразличия природы по отношению к людской трагедии, и в этом заключается принци-



пиальное содержание «**Падения Икара**». Таково послание «**Падения Икара**». Это и есть главный герой «**Падения Икара**». Безразличие. У Брейгеля часто главного героя спихивают с переднего плана, и его даже трудно обнаружить (к примеру, в «**Проповеди святого Иоанна**» апостол «утоплен» в плотной толпе его почитателей). Мифологическое событие Брейгель делает второразрядным аспектом, следовательно – всего лишь предлогом. Важна бесчувственность. Крестьянину, пастуху, рыбаку и морякам плевать на трагедию, случившуюся рядом с ними. Они ведь должны были слышать вопль падающего, но этот крик никого не заставил даже задрать голову. Пастух, кажется, демонстративно глядит в небо (правда, существует теория, что его поза – эхо другой композиции, где пастырь наблюдает за полетом Дедала). Мир людей был и остается рассадником индивидуумов, совершенно безразличных к судьбам человеческого сообщества или к судьбам иных людей, поскольку своя рубашка ближе к телу. Так говорит Питер Брейгель Старший.

Упомянув о безразличии природы, я имел в виду и людей, являющихся ее частью. Разве не так? У Брейгеля люди, словно деревья, кусты или пучки мха – фрагменты природного «пазла». Природа не является для них фоном – она является их органической частью. Так что, если природа пантеистична – похоже, мы можем говорить о бесчувственности Господа в отношении людской драмы?.. Но будет лучше говорить о бесчувственности ближнего к ближнему, так безопаснее. О бесчувственности тех грубых фигурок, топорно вытесанные формы которых выдают влияние учителя (Кука) на обучавшегося у него Брейгеля. Их бесчувственность может иметь тройной источник – трижды «А» – Активность, Абсурд и Аркадию. Профессиональная деятельность (активность), ежедневный тяжкий труд не позволяет уделять внимание и тратить силы на чужие дела и проблемы («*Пахарь не останавливает плуг из-за чьей-то смерти*»). Тем более, дела и проблемы дурацкие. Дедал и его сын пытались превратить в реальность извечную мечту человека – летать словно птицы, но для людей приземленных (пастухов, пахарей и т.д.) подобные забавы – это абсурдные дуркования «городских» панов, «х... им в зад!» И, наконец, версия с Аркадией. Чародейская игра света придает всей сцене сходство с раем, парусники, кажется, плывут к счастливым островам, люди, похоже, видят сны наяву, трудятся во сне; все обладает каким-то сказочным характером, где некий вид сладкого наркотика отбивает чутье – так как тут заметить случившуюся рядом драму?

Что из этих трех «А» выбираю я? Выбираю мир шастающих мурашек, бесчувственных к судьбе ближних. И выбираю природу, бесчувственную к судьбе бесчувственных – пейзаж всегда оставался спокойным, когда по руслу рек текли гектолитры людской крови. Вот он, пантеистический сарказм Брейгеля. Но здесь имеется и нечто большее – коварство Брейгеля. Он всех нас сделал сообщниками этого равнодушия. Разве нет? Тогда вспомните, как вы сами рассматривали «**Падение**». Что сначала? Плывущие корабли, пашущий мужик, плящущийся в небо пастушок, ловящий рыбу рыбак. Пустив розовые слюни по причине пейзажа, мы едва замечаем ноги гибнущего Икара. А потом наслаждаемся панорамой залива, розово-голубой горной цепи и изумрудной глубины, которую едва-едва морщит слабый ветерок, не охлаждающий нагретого воздуха. Подобный воздух вызывает лень и негу, усыпляет чувства, отдаст человека на милость блаженства. Трагедия Икара зрителю точно так же до лампочки, как и тому пахарю, тому пастуху, тем морякам, всей природе, не исключая лошадки, что тащит плуг, и жирной птицы, что сидит на страже возле рыбака. С помощью собственной гениальности Брейгель обвинил не только своих марионеток, но и свою публику. Мы – главный штаффаж этой картины. С нас написали портрет без нашего согласия.

Через четыреста (плюс еще немножечко) лет после «**Падения Икара**» и его послания, проблеме бесчувственности в отношении страдания Уистен Хью Оден<sup>13</sup> посвятил

---

<sup>13</sup> **Уистен Хью Оден** (1907-1973), англо-американский поэт. Считается одним из величайших англоязычных поэтов XX века; писал в жанре интеллектуальной лирики, обращаясь как к социально-радикальной, так и к философско-религиозной проблематике. Лауреат Пулитцеровской премии в жанре поэзии (1948) и других литературных премий.

вторую (завершающую) часть прекрасного стихотворения "Musée des Beaux-Arts" («Музей изобразительных искусств»):

*«В «Икаре» Брейгеля, в миг гибели,  
Все равнодушны, пахарь – словно слеп:  
Наверно, он слышал всплеск и крик отчаянья,  
Но для него все это не было смертельной неудачей, –  
Белели под солнцем ноги, погружаясь в зеленое лоно  
Воды, а изящный корабль, с которого не могли  
Не видеть, как мальчик падает с неба,  
Был занят плаваньем, всё дальше уплывая от земли...»*



### Питер Брейгель Старший «Охотники на снегу»

1565, дерево, масло и темпера; 117х162  
Музей истории искусства, Вена, Австрия

В 1565 году Брейгель создал цикл картин, называемый сейчас «**Месяцами**» (вероятно, для антверпенского банкира Йонхелинка, который владел ими в 1566 году). Пока были известны только четыре картины (пражский «**Сенокос**» и три, являющиеся сейчас собственностью венского музея: «**Охотники на снегу**», «**Сумрачный день**» и «**Возвращение стада**») – их называли «**Времена года**». Когда была найдена пятая (ню-йоркская «**Жатва**»), модным стал тезис будто в цикл входило двенадцать полотен, но семь из них пропало. Противники этой версии указывают на архивную инвентарную заметку, в которой говорится о «*шести картинах с двенадцатью месяцами*» (эта заметка связана с Брейгелем) и говорят, будто бы мастер забабахал шесть досок, охватывающих по два месяца каждая, так что пропала лишь «**Весна**» или «**Майское дерево**» (которая нам известна по копии сына, Питера Младшего). В соответствии с первым тезисом – «**Охотники на снегу**» соответствуют декабрю, хотя упоминают и январь (Ф. Гроссманн и М. Онер), и февраль (Ж. Юлен де Лоо). В соответствии же с другим (более вероятным) тезисом – это декабрь и январь (Ш. де Толнай), или же январь и февраль (Дж. Глюк). Но все согласны в том, что «**Охотники на снегу**» являются главным шедевром этого цикла.

Используются различные варианты названия картины. Помимо «**Охотников на снегу**» – «**Стрелки на снегу**», «**Возвращение с охоты**», «**Зима**» и «**Зимний пейзаж**» (у очень немногих произведений живописи белого человека имеется целых пять названий, хотя и до рекорда здесь далеко). Охотников трое. Их сопровождает свора охотничьих собак. Псы и человечки, одинаково натруженные, с трудом бредут по глубокому снегу, спускаясь с возвышенности. Они идут мимо корчмы, у которой несколько человек укрощают костер, потому что пламя уже лижет кирпичную стену. А ниже разлеглась долина, наполненная замерзшей водой (река и пруды), где люди занимаются катанием на коньках и рыбалкой в прорубях. Дальний план – скованное льдом море (слева) и горный массив (справа).

Как обычно у Брейгеля, фигуры переднего плана (широкоплечие охотники) вовсе не являются героями картины. Что является совершенно анти-классицистическим, анти-итальянским решением. Типичная для художников с Апеннинского полуострова концентрация внимания зрителя на главном событии или герое картины Брейгелем отрицается практически демонстративно. Героя нам приходится разыскивать где-то в толпе, на дальнем плане (vide св. Иоанна), а внимание зрителя, вместо того чтобы фокусироваться,



Питер Брейгель Старший «Возвращение стада»

(1565, дерево, масло и темпера; 117x159

Музей истории искусства, Вена, Австрия)

рассеивается на множество точек, так как у Брейгеля важными становятся сразу несколько дел, или же все является важным в одинаковой степени. То же самое и с «Охотниками на снегу». Мы видим множество различных историй-анекдотов; последний замечаемый из них, это возгорание сажи в дымоходе хижины, которую сельские жители пытаются гасить, забираясь по лестницам. Дальше одни только силуэты городских зданий, скованные льдом морские суда, заснеженные горы и зимнее небо.

Брейгель распланировал здесь композицию и перспективную глубину изысканно и совершенно фантастически. Он применил две перекрещивающиеся диагонали, только скрестил их нетипично, вопреки традиционным «регламентам». Первая диагональ – точно так же, как и диагональ в «Падении Икара» – спускается по покрытым снегом деревьям и постройкам на трех холмах от левого верхнего до правого нижнего угла картины (то есть, от крутой крыши корчмы до замерзшей глади ниже мельничного колеса). Вторую диагональ в левом нижнем углу начинают собаки и охотники. Эта диагональ должна подниматься до правого верхнего угла (к самым горным вершинам) и, на первый взгляд, так оно и есть. Но четыре последовательно уменьшающихся, делающихся все тоньше, дерева переднего плана (те, среди которых мы видим ватагу охотников) ведут наш взгляд – как будто бы вдоль штакетника ограды – внутрь котловины, благодаря чему, вторая диагональ тоже опадает. Опадает к бесконечности космического пейзажа.

«Зима» завоевала репутацию одного из красивейших ранних видений «космического пейзажа». Концепции, теоретический источник которой находится в письмах Леонардо, а живописные первоэлементы – в миниатюрах Фуке и на досках Патинира, «соборная» же вершина видится в ландшафтах Фридриха. Такого рода пейзаж набирает величия, монументальности, космичности tout court, когда снимается на пленку из космоса, с высоты полета, что уже доказал Альтдорфер. Жермен Базен<sup>14</sup> верно заметил, что «Брейгелю, вне вся-

<sup>14</sup> Жермен Базен (1901-1990), французский писатель и искусствовед, в 1951-1965 гг. – главный куратор Департамента живописи Лувра.



ких сомнений, приличествует символ орла» (1963), ибо с высоты парящего кругами орла этот мастер наблюдает за мировым театром. И действительно – свои лучшие пейзажи Брейгель писал с точки зрения орла, кружащего над землей. Или, если кому-то больше нравится – с позиции Бога. В «Охотниках» символом этой позиции стала громадная птица, кружащая над катком замерзшего пруда.

И наконец, самое основное – состояние зимы! Весьма милые зимы ранее мы находим у североевропейских миниатюристов, но в большой живописи зимние ландшафты Брейгеля стали первыми и оплодотворяющими для целых поколений нидерландских пейзажистов. Впрочем, не только зимние. Брейгель первый европейский мастер представивший нам пейзажи, связанные не только с конкретным временем года, но даже с конкретным временем суток и видом погоды (ехemplum осенний «Сумрачный день»). Если же возвратиться к зимам: хотя со времен Брейгеля их рисовали тысячекратно, «Охотников на снегу» никому превзойти не удалось. Эта зима не имеет конкурентов среди зим в живописи белого человека, что уже достаточно для доказательства гениальности Брейгеля. Он мог бы написать всего лишь один этот пейзаж, и благодаря этому обязательно попал бы в золотую книгу художников.

Гениальность зимы Брейгеля заключается в 100-процентной «зимности» не только видимой, но слышимой и чувствуемой. Мы вдыхаем этот колючий, морозный воздух. Мы слышим эту ледово-снежную, потрескивающую тишину. Каждый сантиметр, каждый элемент, каждая область картины поет зимнюю мелодию *par excellence*. Здесь функционирует полный набор присущих только зиме признаков и атрибутов, кодифицированный впоследствии Гансом Зедльмайером<sup>15</sup> (1934):

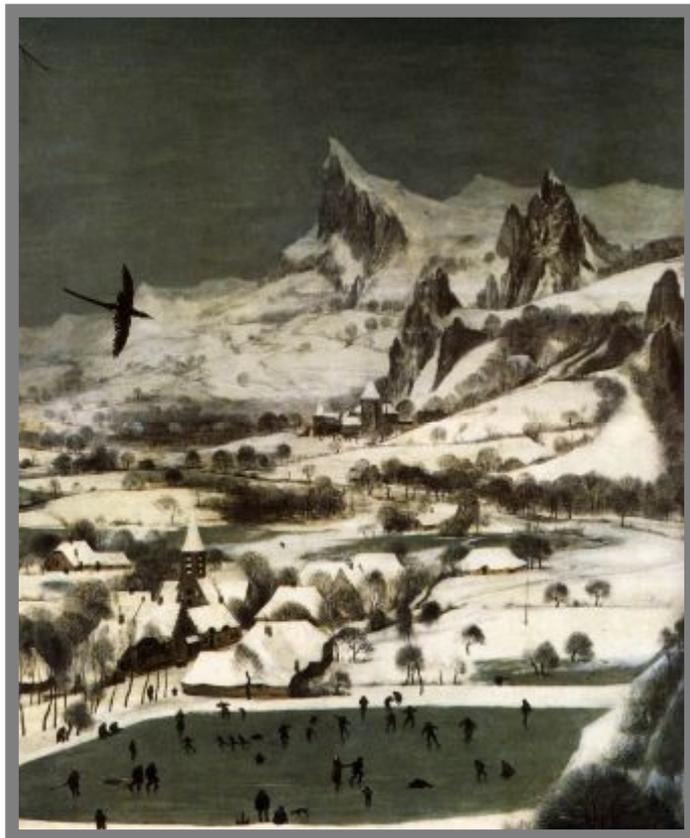
1. «Жесткость» (твердость контуров, очертаний, ветвей, силуэтов, плюс застылость воды и земли, снежного наста, тел людей и животных).
2. «Мороз» (впечатление холода, отсутствия тепла плюс холод цветовой палитры).
3. «Тишина» (снежный покров и отдаленность глушат любые звуки с дальних планов, а на переднем – собаки не лают, охотники не разговаривают и т.д.).
4. «Спокойствие» (впечатление зимней сказки, существующей в лени снежной Аркадии, ледовой идиллии).

Свет рассеян – никакой предмет, никакое тело не отбрасывают тени на девственно-белый снег. Желая получить такой ослепительно белый снег, творец должен был всему, что снегом не является, дать темную окраску. В том числе и небу – отсюда и тяжелые, просвечивающие подмалевкой, серо-зеленые небеса. В том числе и льду – отсюда и интенсивно-зеленая гладь замерзших прудов. Есть немного и других красок (красная, коричневая, желтизна огня), но нет и речи о «пестроте» «Детских игр» – палитрой брейгелевских пейзажей управляет тоновая гармония.

Контрасты – словно из черно-белой графики. Заснеженные ветви, темные людские и животные силуэты, такая же и растительность на фоне белизны снега, зелени льда и зелени неба. Во всем этом замечается некая схожесть с восточной и дальневосточной пластикой и декорацией. Эти похожие на арабески псы, охотники и птицы похожи на азиатские выкройки или марионетки в театре теней... Олдос Хаксли так писал об этом (1925):

*«Зимний пейзаж в особой степени пригоден для брейгелевского стиля, поскольку снег отличается тем, что все темные и цветные предметы, видимые на его фоне, кажутся очень четкими силуэтами. Во всех композициях Брейгеля снег дает тот же эффект, что и в природе. Все предметы и персонажи в его картинах (скомпонованных так, что очень сильно напоминают японскую живопись) – это тонкие, словно бумага, силуэты, размещенные на последовательных планах, подобно театральным декорациям в глубине сцены. Потому-то, рисуя зимние ландшафты, где природа следует его технике, он достигает буквально беспокоящей степени реализма. Эти охотники, спускающиеся с возвышенности к заснеженной долине и замерзшим прудам, выглядят словно само воплощение мороза со всем его арсеналом».*

<sup>15</sup> Ганс Зедльмайер (1896-1984), австрийский историк искусства; представитель так называемой «Новой» или «Второй Венской школы» искусствоведения.



Раньше считалось, что передать с помощью кисти полное впечатление зимы так, чтобы у зрителя стыли руки, а изо рта исходил морозный пар – абсолютно невозможно. Еще одна из живописных невозможностей, перечисленных Ортелием и другими критиками. Только Брейгель в очередной раз доказал, что живопись бывает искусством чародейским. Благодаря ему, когда мы думаем о зиме, то представляем именно то, что изображает картина из венской галереи.

Вот только сказать: гениальнейший портрет зимы – было бы, все же, мало. Здесь имеется и еще кое-что, о чем я уже упоминал, рассказывая о Патинире – любовь к пространству. Та самая "*l'amour d l'espace*" (из письма Винсента ван Гога своему брату Тео), которая для пейзажистов бывает наркотиком: голод краски, атмосферы, тайны, перспективы, бесконечности обозримого Universum-a.



### Питер Брейгель Старший «Танец под виселицей»

1568, дерево, масло и темпера; 45,9x50,8  
Гессенский земельный музей, Дармштадт, Германия

Одно из «завещаний» П. Брейгеля (похоже – буквальное, поскольку Брейгель в своем юридическом завещании отписал эту небольшую картинку жене). Возможно – его последнее законченное произведение. У него есть три других названия: **«Веселая дорога под виселицей»**, **«Радостная пляска под виселицей»** и (реже используемое) **«Сорока на виселице»**. У нас здесь целый сорочий дуэт. Первая сорока сидит на виселице, вторая – ниже, на пне. Обе являются символами – птицы символизируют зловеще-пророческие силы, это метафоры достойных веревки злых языков (сплетен, оговоров и т.д.). В народных верованиях все семейство вороновых (*"corvides"*) – птицы, которые предостерегают о несчастьи или же его пророчат.

Гете как-то выразился в отношении пейзажей Брейгеля, что они *«серьезны, от них исходит нечто зловещее»*. Констатация верная, но даже заряд скрытой угрозы никак не мешает поэзии, которая тоже исходит от ландшафтов Брейгеля. **«Танец у подножия виселицы»** очень романтичен, он мог бы служить источником вдохновения для романтических пейзажистов, от Сальватора Розы, Рёйсдала и Лоррена по самый XIX век. В картине отражаются воспоминания молодости (итальянского вояжа Брейгеля), с нее нас атакует пара-плэнэрная натуралистичность, хотя нам известно, что Брейгель на плэнэре никогда не работал. Впрочем, все его пейзажи воспринимаются нами словно результат «вскрытия» на месте, совершенно веристично, несмотря на то, что все они являются плодом фантазии (у Патинира, и у эпигонов Патинира эта натуралистичность не чувствуется). В конце концов, здесь мы имеем типичное для Брейгеля созвучие бесконечного пространства и бесконечного времени, создающие *«космичность»* его пейзажных творений. Это последний *«космический»* пейзаж гения. С последней громадной птицей, что парит над горизонтом словно символ наблюдения богов и своеобразная подпись художника.

Нидерландский высокий горизонт, характерный для всех пейзажей Брейгеля. Любимое им низкое, отяжелевшее солнце, которого мы не видим, поскольку оно находится за границей кадра (левой, о чем свидетельствуют тени). Отсюда и колорит: приглушенный, мягкий, словно бы гаснущий, вновь здесь отдает закатом. Остался и след пейзажного «трехполюя» (три цветовых плана пейзажа): коричневые и бурые тона – переднего, зелень – второго, стальная синева и серые оттенки – дальнего. Но след этот бьется в агонию, поскольку тональности незаметно переплетаются, переходя из одной в другую, дышат тем же самым воздухом и теплом атмосферы, купаются в одних и тех же световых пятнах и, заодно, дымках, туманах, испарениях. А на ржавые охры и розовые оттенки переднего плана напала икота перспективы, их бледные рефлексии видны на дальнем плане, наряду с рефлексиями зелени среднего. Брейгель феноменально передал вибрации воздуха и вибрации листвы (техника пуантилизма), что тоже сгущает кадр. Благодаря этой вибрации – формы



расплываются, а безбрежная цветовая и атмосферная перспектива достойна наивысших комплиментов. Благодаря той же вибрации, рождается явление жизненности, витальности брейгелевской природы, от листочков, поблескивающих капельками солнца, до человечков, танцующих, словно овощи с пружинками внутри.

У подножия замковой горы виден городок. День был ярмарочный. Обитатели окружающих сел должны были неплохо подзаработать, потому что настроение у них такое, что о-го-го! Волынщик забацал веселую музычку, и мужички пошли в пляс. Лесная тропка повела танцующих к холму с виселицей. Один из мужчин, стоящих на переднем плане, похоже, пытается достучаться до пляшущих (указывая на виселицу и стоящий рядом крест), но те продолжают веселиться. Это типичные дети Брейгеля – плоть от плот... прошу прощения, от кисти и краски. В Италии они могли бы служить исключительно карикатурным целям. Но на красоту, гармоническое строение тел, на обнаженную натуру и т.д., на все анатомические достижения итальянцев Брейгелю глубоко плевать. Он отвечает им пинка добрым фламандским деревянным клонпом. И создает фигуры нарочито уродливые: приземистые, мужицкие, толстокожие, грубоватые, временами уродливые – банду веселящихся собственной тупостью лилипутов. Их душа, психология, мимика Брейгелю тоже не интересны. Вместо людских чувств Брейгель дает им движения, позы, жесты – то, что дают куклам. А ума – ноль. Хоровод танцующих под виселицей людишек подобен рою жужжащих насекомых. Максимальное природоведческое единство фауны и флоры нашего мира.

Существует множество интерпретаций дармштадтской картины. По мнению Мишеля де Гельдероде, она является свидетельством народной формы бунта, заключающейся в том, что смехом, весельем, демонстрируемым под виселицей, у палача отбирали удовольствие в деле отбирания жизни. Для историков политизирующих, это метафора тогдашней, двойственной и страшной ситуации Нидерландов. Для тех, кто (как Эрвин Панофский) у каждого рисующего фламандца видят одни только символические (алхимические, астрологические, заключенные в поговорках и пословицах) шифры – картина иллюстрирует старинную фламандскую поговорку: *«Доплясться до виселицы»*, которая означает практически то же самое, что и старо-французское (а теперь и польское) выражение: *«Танцевать на вулкане»*, то есть – играть со смертью. А расширяя эту интерпретацию – мы видим метафору безразличия природы по отношению к человеку. В *«Падении Икара»* было безразличие к человеческой трагедии, здесь же – безразличие к людской беззаботной глупости. К человеку, которому место казни не говорит *"momento mori!"* и не мешает задирать ноги в пляске. Люди всегда с удовольствием веселились на местах казни (на Голгофе они танцевали бы точно так же, как и на этом холме, где веселья прибавляло бы распятие осужденного). И все-таки я вижу одно сильное алиби для человечества: после нескольких тысяч лет цивилизации, территориальная ситуация такова, что если бы люди захотели поплясать только там, где казней никогда не проводилось – плясать им пришлось бы разве что только на Луне.

Левый нижний угол картины доставляет дешифровщикам немалую сложность. Присевший там мужик справляет «большую» нужду. Что означает этот обосранец? Или речь идет об очередной профанации холма висельников? Или, скорее, это едкий комментарий мастера в отношении танцевальной процессии и в отношении всего рода людского – комментарий, близкий мыслям рассказчика романа *«Корабль»*<sup>16</sup>? Давайте отведем носы от этого неприятного запаха, а взгляд – от этого вида, намного лучше глядеть в бесконечную даль верхней половины произведения. Ведь это намного приятней, да?..

<sup>16</sup> Вальдемар Лысяк *«Корабль»* (1994): *«Сидя, покуривая и раздумывая, я наложил большую, мягкую кучу, неправильный конус, который чертовски вонял. Как правило, вонь чужого дерьма вызывает у нас отвращение, в то время как запах собственного вынести еще можно, но от этой кучи несло просто невозможно. Я поглядел на нее, застегивая штаны, и подумал: «Вот он – весь мир! Таков весь мир, и такова жизнь, и таково все! Аминь!»* - примечание автора.



**Питер Брейгель Старший «Калеки»**  
 (1568, дерево, масло; 19x21  
 Лувр, Париж, Франция)

говорим мы о деятельности демиургов и о различии между механическим воспроизведении реальности и ее художественной интерпретацией, намного более интересной, чем бессмысленность фотографической камеры.

\* \* \*

Питер Брейгель, гениальный предшественник жанровой и пейзажной живописи фламандцев и голландцев XVII века, творил в эпоху маньеризма, но сам маньеристом не был. По образцу Босха, он выстроил свой собственный, оригинальный мир, исключительно брейгелевский. И, возможно, именно эта черта – исключительность – связывает его с Босхом сильнее всего. Говоря о собственном мире, то есть, о характерном реализме Брейгеля, мы говорим (как и перед картинами всех великих мастеров) о своеобразном сюрреализме, о построении индивидуального и неповторимого мира. То есть,



Л

ГЛАВА

36

ГЛАВА

**Могущество  
старости**

**Тициано Вечеллио  
(Тициан)**

**1476/90 – 1576**

А

1 августа 1571 года престарелый Тициан написал письмо своему клиенту, королю Испании Филиппу II, с просьбой о выплате просроченных гонораров. В письме он упоминает, что ему уже 95 лет, в связи с чем, долгое время датой рождения гения считался 1476 или 1477 год. Но сейчас мы считаем, что Тициан прибавил себе десятка полтора годков, чтобы смягчить королевское сердце, и что умер он не достигнув или даже перейдя порог столетия, а лет в 86, самое большее – в 88-90. По случаю я упомянул полярные гипотезы даты его рождения, но год 1490-й (или его ближайшие окрестности) необходимо рассматривать более серьезно. Что же касается смерти, то долгое время утверждалось, будто бы Тициана (точно так же, как ранее его учителя и друга Джорджоне) убила чума, опустошавшая *«жемчужину Адриатики»*. Сейчас считается, что умер он просто от старости, во время безумствовавшей над лагуной эпидемии азиатской холеры. Так мы считаем потому, что противоэпидемические погребальные предписания в Венеции были крайне суровы (тела умерших от чумы незамедлительно хоронили за городом), а тело Тициана было выставлено в соборе и в том же соборе торжественно, как монарха, его положили в монументальную гробницу.

Но ведь он и был монархом. *«Воцарился в Венеции, затем – во всей Италии, в конце концов – над всем Западом, и оттиснул несмыслимое клеймо на всем развитии живописи»*, – пишет сегодня Андре Шастель. Другой Андре (Мальро) диагностирует причины: *«Его творчество дало всем художникам урок и освобождение»*. Впрочем, *empireum* славы Тициана продолжается (с небольшим перерывом в XVIII веке) уже почти что пол-тысячи лет. Вскоре после смерти Рафаэля (1520), Италия, вместе с Европой, признали мастера Тициано крупнейшим живописцем, а после смерти Буонарроти (1564) – величайшим и не имеющим конкурентов. В настоящее время часть экспертов и мастеров считает его «номером один» всей живописи белого человека, но широкая публика проявляет в отношении Тициана определенное безразличие, некий подбитый уважительностью холодок. Почему? Здесь безошибочный диагноз ставит Делакруа: *«Если бы человек жил сто двадцать лет, он предпочел бы Тициана любым другим художникам. Этот живописец не предназначен для молодых людей»* (1857). Эжену Д. я буду до смерти благодарен за осмысленное алиби, поскольку Тициана уважаю ужасно, но люблю как-то и не очень, причем, сомневаюсь, что доживу до 120 лет.

Тициано Вечеллио (Вечелли), сын провинциального нотабля, родился в горном Пьеве-ди-Кадоре, потому частенько его звали *«Горцем»*, что имело тот смысл, что поднялся он на очень высокую вершину. Он стал *«любимцем богов»*, то есть, римских пап, герцогов (д'Эсте, Гонзага и др.), коронованных владык (а среди них: императора Карла V и короля Филиппа II), аристократом (А. Д. 1533 Карл V присвоил ему титул графа Палатината), в конце концов – фараоном кисти, главой своей эпохи. Агиографов, рекламирующих его гений, ему хватало, начиная с середины XVI века (Паоло Пино в 1548 году провозгласил, что богами живописи являются Микеланджело и Тициан), но главную заслугу здесь необходимо признать за приятелем Тициана, знаменитым поэтом и гулякой Аретино<sup>1</sup>, который своим пером прославил имя Тициана на всех концах континента. Символичной, впоследствии все время цитируемой стала история с упущенной кистью, которую Аретино записал ради тициановской славы:

*«Ведомо ли вам, что Карл V, император Нидерландов, Франши-Конте, Кастилии, Арагона, провинций в Америке и в Италии, таких как Сардиния, Сицилия или же Неаполитанское королевство, а так же владений Габсбургов в Германии и т.д. и т.п., что именно этот великий Карл V, император Священной Римской Империи и Немецкого народа, как-то раз поднял кисть, оброненную Тицианом, точно так же, как в свое время так же*

---

<sup>1</sup> **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.



**Тициано Вечеллио**  
**«Вознесение Богоматери»**  
 (1516-18, дерево, масло;  
 690x360  
 Церковь Санта-Мария  
 Глорiosa деи Фрари,  
 Венеция, Италия)

*поступил Александр Великий, когда Апеллес уронил свое орудие?..»* (из пересказа Лодовико Дольче, 1557).

Не знаю, была ли то легендарная кисть-гигант Тициана (об этой кисти говорили, что она «громадная, словно метла»), но я уверен, что цитируемый анекдот слишком уж часто упоминают в качестве символа общественной (кастовой) эмансипации художников в эпоху Возрождения. Почему-то другим символом не стал факт, что за шесть месяцев до собственной смерти Тициан в энный раз пытается в письме выпросить у Филиппа II те гонорары, которые король Испании не платит уже 25 лет? Четверть века он забирал картины

художника бесплатно! А мы говорим о статусе, уважении, эмансипации... Правда, слишком сильно беспокоиться о кредитоспособности Тициана не следует. Он был богачом, капиталистом, жил на широкую ногу, умел позаботиться о собственных интересах (умел считать), а когда надо – умел и мошенничать, комбинировать и т.д. Не любил он платить налоги (а кто любит?), не любил сильных конкурентов (*idem*), не любил слишком уж способных учеников. Короче, ангелом он тоже не был.

Дебютировал он в качестве слишком даже способного ученика семейства Беллини, Пальмы Старшего и Джорджоне. Говоря формально: только Беллини, а Пальма и Джорджоне, зрелые коллеги, повлияли на юношу в плане наставничества, во время совместных работ. В особенности – Зорзон. Лимитированному хроматизму Беллини Тициан предпочел мягкую, смягчающую контуры и основанную на валёрах игру "*chiaroscuro*" Джорджоне, но довольно скоро преодолел джорджоновское влияние, его лиричную, сонную меланхолию, создавая совершенно противоположный мир, пульсирующий энергией и чувственностью, наполненный жизненной силой и динамизмом. Здесь и закопана тайна моих предпочтений – обожаю Джорджоне, поскольку сам я «дитя Сатурна» и люблю питаться меланхолической поэзией.

Извержение маньеристической и предбарочной стихии у Тициана охватило все его живопись, как религиозную, так и светскую. Бессмертной визитной карточкой первой из этих категорий будет роскошнейшая "**L'Assunta**" (**Вознесение Богоматери**) в той францисканской церкви, где Тициана и похоронили. Коктейль микеланджеловской динамики с рафаэлевским обаянием здесь делается неотразимым; гений скульптуры эпохи неоклассицизма Антонио Канова, выражал не только собственное мнение, когда называл "**L'Assunta**" прекраснейшей в мире картиной. Сомнительно, чтобы Тициану дано было видеть «Сикстинскую Мадонну», только лично мне кажется, что это тициановский ответ на шедевр Рафаэля. Ответ настолько неожиданный, что монахи, заказавшие «Вознесение», расторгли контракт, когда увидели завершённую доску. Ибо в ней они увидели слишком много светской чувственности, что шло наперекор их вкусам, сформированным более ранними, статичными и покорными «Вознесениями» Беллини и других венецианских мастеров. Только лишь когда императорский посол заявил, что охотно выкупит картину (он желал забрать ее в Вену), монахи передумали и повесили Мадонну в соборе.

Анти-джорджоновскую стихию светской живописи Тициана лучше всего представляет его дамская обнаженная натура. Здесь вечным символом будет противостояние между «Спящей Венерой» и «Венерой из Урбино»<sup>2</sup>. Обе лежат в зачарованном мире, но Венера Джорджоне сама является фрагментом волшебства, в то время как Венера Тициана – фрагментом Земли, лишенной метафоричности девицей, скорее – выжидающей самкой. Мастер этого и не скрывал, вкладывая ей в руку пунцовые розы, которые были метафорой постельной любви, сладострастной эротике, империи секса. Похоже, эти вещи были ему весьма близки, учитывая его знакомство с мессиром Аретино. Пьетро Аретино был писателем едким, о котором шли слухи, будто он является «бичом, хлещущим сильных мира сего» и что своим острым языком он не дает прохода никому, кроме Господа, да и то, только лишь потому, что они друг с другом не знакомы. По сути своей, Аретино не подкалывал Бога по другой причине – Бога нельзя было безнаказанно шантажировать, выманивая отступное за молчание или вынуждая «поддерживать дружбу». А дружба с Аретино равнялась сговору с виртуозом порнографии, с главным «свинтусом» эпохи. Нельзя точно сказать, были ли правдивы сплетни, будто Аретино устраивал сексуальные оргии в доме Тициана, но когда мы видим фрагмент «Аллегории трёх периодов жизни», где девушка держит над обнаженным животом любовника две флейты телесного цвета – одна направлена к губам, а вторую она как бы вытаскивает у молодого человека из-под тряпки, закрывающей лоно – то эротическая парабола читается здесь совершенно ясно, и, следует признать ее весьма смелой, в стиле аретиновских непристойностей.

<sup>2</sup> См. том III, стр. 109 и 113 – примечание автора.



Тициано Вечеллио «Аллегория трёх периодов жизни»

(1512, холст, масло; 90x150,7

Национальная галерея Шотландии, Эдинбург, Великобритания)

Свою живописную обнаженную натуру Тициан называл «стихами», «поэмами», хотя ни одна из них не пульсирует поэзией столь сильно, как **«Спящая Венера»** Джорджоне (сравняться с ней удалось только лишь второразрядному художнику XIX века Анри Жерве, который создал гениальную спящую красавицу<sup>3</sup>). Большая часть этих картин с обнаженной натурой делалась для сына императора Карла, короля Филиппа II, у которого набожность и чувственность безрезультатно боролись друг с другом (в 1554 году Тициан в письме заверял монарха, что представит ему, по возможности, самые различные образцы изображений женской анатомии). Поскольку учеников у него было много, Вечеллио мог «конвейерным образом» производить массу голых задниц, делая реплики или пастиши собственные произведения, примером чего могут быть многочисленные **«Данаи»** или же версии **«Органиста (либо же лютниста) с Венерой»** (от которого до **«Обнаженной, слушающей клавесин»**<sup>4</sup> Генриха Фюссли дорога столь же прямая, как от **«Венеры из Урбино»** до **«Олимпии»** Мане). Ренуар, великий певец обнаженного женского тела, вздыхал: *«Тициано! В нем имеется все. Тайна... глубина... «Венера и органист», прозрачность этого тела, которое так и хочется приласкать! И как же чувствуется здесь радость мастера, строящего это тело!»*. Поэт и знаток искусств, Теофил Готье, видел здесь не радость, а холодную рутину, когда так писал про обнаженную натуру Тициана: *«Без жара страсти, не возбуждаясь, демонстрирует он нам эротическую поэзию женского тела. И делает это со спокойствием Бога, показывающего Адаму голую Еву. Таким образом, он освящает наготу»* (1852).

Обнаженные Тициана ни в коем случае не святые, а гаремные одалиски, наложницы, содержанки. Да, чуть более одухотворенные по сравнению с *«говядиной Рубенса»*, только факта это никак не меняет. Ренуар верно заметил, что *«тициановских куртизанок хотелось бы поласкать»*. Лично я предпочел бы приласкать девицу Джорджоне или даже проститутку Жерве, но дело здесь не в том, ибо смысл тезиса Ренуара определяет словечко *«куртизанок»*, потому-то, когда у одного из историков искусств (у Владислава Томкевича) я прочитал, что голышки Тициана – это *«богини, лежащие в постели и ожидающие начала*

<sup>3</sup> См. том VIII, главу о Жерве – примечание автора.

<sup>4</sup> См. том VII, глава 71 – примечание автора.



Тициано Вечеллио «Венера и Купидон с органистом»

(1548/50, холст, масло; 115x210

Берлинская картинная галерея, Германия)

туалета», то чуть не лопнул от смеха, ибо, уж если то, что они ожидают, определять термином «туалет»... Хотя (подумал я минуту спустя), а почему бы и нет? Мужчины располагают косметическим средством, омолаживающим дам намного лучше, чем самый дорогой крем или самое волшебное молочко.

Вообще-то, слишком надолго я заикнулся на обнаженной натуре, в то время как Тициан тематически был художником весьма разносторонним. Его знаменитый холст, написанный в 1515 году, в XVII веке получил название "**Amore sacro e profano**" (кстати, историки до сих пор не сошлись во мнениях, какая из героинь, голая или одетая, является там аллегорией «любви земной»), и название это представляет собой безошибочный символ – и "*sacrum*", и "*profanum*" производились кистью гения одновременно, да и в количественном соотношении пропорционально: мифологические сцены, эпизоды из житий святых, картины христианские, Мадонны, портреты и т.д. Форматы любого вида: в то самое время (1516 – 1518), когда Тициан писал гигантско-патетический алтарь "**L'Assunta**", он создал камерную, интимно-приглушенную доску «**Динария кесаря**». Доска или холст – это



Тициано Вечеллио «Любовь земная и Любовь небесная»

(около 1515, холст, масло; 118x279

Галерея Боргезе, Рим, Италия)



Тициано Вечеллио «Венера и Адонис»

(1553/54, холст, масло; 186х207

Прадо, Мадрид, Испания)

тоже особого значения не имело; с одинаковым удовольствием записывал он и холсты, и доски. Записывал весьма всесторонне: кистями, шпателями, пальцами (пальцами он растирал краску, чтобы посредством полутонов гармонизировать сопоставления цветов).

Специалисты разделяют творчество Тициана на три этапа: ренессансный (приблизительно до 1530 года), маньеристический (приблизительно до 1550 года) и предбарочный или *expressis verbis* барочный (последняя четверть века жизни), что имеет определенное обоснование, только лично я это деление решительно отбрасываю. Маньеристическое беспокойство форм, усложнение композиции, драматизацию жестов, асимметричность проекций, нервность светотеневых контрастов, *vulgo* моменты, когда художник бросает вызов ренессансной (классической) серьезности, гармонии, симметрии, статичности видны в картинах Тициана и до 1520 года. Когда Мария Луиза Риццати хвалила «Вознесение»: «Уже одна эта картина помещает Тициана на Олимпе Возрождения» (1995), я недоверчиво крутил головой, поскольку вижу там маньеристически-барочную динамику и композицию, и слышу всего лишь слабые отзвуки ренессансного классицизма.

Зато полностью следует согласиться с таким определением: «Выдающийся колорист Венецианской школы». Имеются такие, кто утверждает, что он был кем-то еще большим – наиболее выдающимся колористом в живописи белого человека своего времени, поскольку столь мастерского владения цветом никто до него не достигал. Последующие великие мастера приползали к Тициану за наукой – Рубенс или Веласкес, который называл Тициана



**Тициано Вечеллио «Динарий кесаря»**

(1516/18, дерево, масло; 75x56  
Дрезденская галерея, Германия)

*«глашатаем живописи»*, являются здесь весьма красноречивыми примерами. Любили, копировали, созерцали мастера из Кадоре среди прочих: ван Дейк, Рембрандт, Пуссен, Ватто, Рейнольдс и Мане. Делакруа, когда писал: *«Все величайшие проблемы изобразительного искусства были решены в XVI веке»* – имел в виду Рафаэля, Микеланджело и Тициана. Точнее: колоризм Тициана, но, вероятнее всего, не рисунок. Понятно, знаменитое брюзгливое замечание Буонарроти, будто бы Тициан хорошо накладывает краски, но не умеет рисовать, было просто фырканием короля графичности, флорентийца, но любой истинный венецианец, начиная с Джамбеллино, рисунок презирал, делая эскизы красками. У Тициана (который, когда хотел, рисовал гениально) графичность,



**Тициано Вечеллио «Портрет мужчины в синем»**  
(1510, холст, масло; 81,2x66,3  
Национальная галерея, Лондон, Великобритания)

контурность исчезнут окончательно, снесенные венецианской палитрой, наполненной игрой света на основе интенсивных цветов.

Дилетантам же говорю кое-что, сказанное в главе о Беллини: принципиальным языком и золотым лавровым венком Венецианской школы является цвет. Хроматизм. Венецианцы = суперколористы. Вот почему в XIX веке колорист Сезанн воскликнет: *«Живопись, истинная живопись родилась вместе с венецианцами!»*. Тициан смог довести венецианскую цветовую виртуозность до истинного волшебства, поскольку пользовался великими достижениями своих предшественников, более всего – палитрой Джорджоне. Эта методика вытесняла так называемые *«локальные краски»*, шлифуя цветовую экспрессию и игру света. Здесь не могло быть и речи об анахроничном связывании пигментов с

общепринятыми или символическими цветами данных предметов. Цвета у Тициана не связаны с определенной материей, они являются функцией света, выстраивающего цвет. Здесь я имею в виду цвета Тициана зрелого.

То была замечательная эволюционная дорога. У молодого Тициана формы, равно как и надлежащие им конкретные цвета еще очень важны. У Тициана зрелого учитывается лишь идея формы вместе с идеей цвета, визуально-эстетическая абстракция. Уже юношеский **«Портрет мужчины в синем»** (принимаемый за портрет Ариосто) явил нам колористического гения. Сам портрет (лицо модели) является там ничем по сравнению с цветовой магией, которую наколдовывает атлас слегка примятого и шитого стежками рукава. Этот рукав мужской верхней одежды – красивейший рукав во всей истории искусств – это феноменальная *«голубая рапсодия»* за четыре сотни лет до Гершвина<sup>5</sup> (а в живописи – за два с половиной столетия до Гейнсборо<sup>6</sup>). Одним темно-синим пятном двадцатилетний щенок продемонстрировал могущество венецианского цвета!

Набираясь зрелости, Тициан будет стремиться к *«преобразованию цвета в качество чисто экспрессивное»* (Макс Дворжак, 1928), формируя цвета светом. То же самое делал еще Джорджоне (оба создают нечто ранее неизвестное – музыкальную симфонию для цветов и света, что-то вроде живописной симфонии Бетховена), только Тициан идет дальше по пути подобной оркестровки. С течением времени он начал редуцировать палитру, применяя все меньшее количество красок, пока не дошел до нескольких простых пигментов, которыми разыгрывал грандиозные хроматические концерты, но даже это не остановило его. Он сделал такое, что у других мастеров того времени – а сегодня у исследователей – просто в голове не помещается, нечто «неправдоподобное» – от одного до другого края картины использует вариации на тему одного-единственного цвета, который, всякий раз, оставаясь одним и тем же, обладает различными тонами и в различном сочетании звучит по-другому. И цвет этот уже перестает быть функцией света, а становится изобретением, плодом воображения (фантазии) художника. Примером может служить портрет Павла III с дуэтом любимчиков (парочка Фарнезе) – если не считать щепотки желтоватой серости, Тициан оперирует исключительно кармином, от тональности красного вина, переходящей в коричневый тон, до румян, переходящих в тепло персика, что при очень сложных, валёрных переходах и богатстве лессировки порождает просто сказочную, карминовую симфонию. И не единственную (vide **«Портрет Аретино»**). Подобные гениальные забавы Тициана его современник, критик Ломаццо называл *«хроматической алхимией»* (1584, 1590). И он был прав!

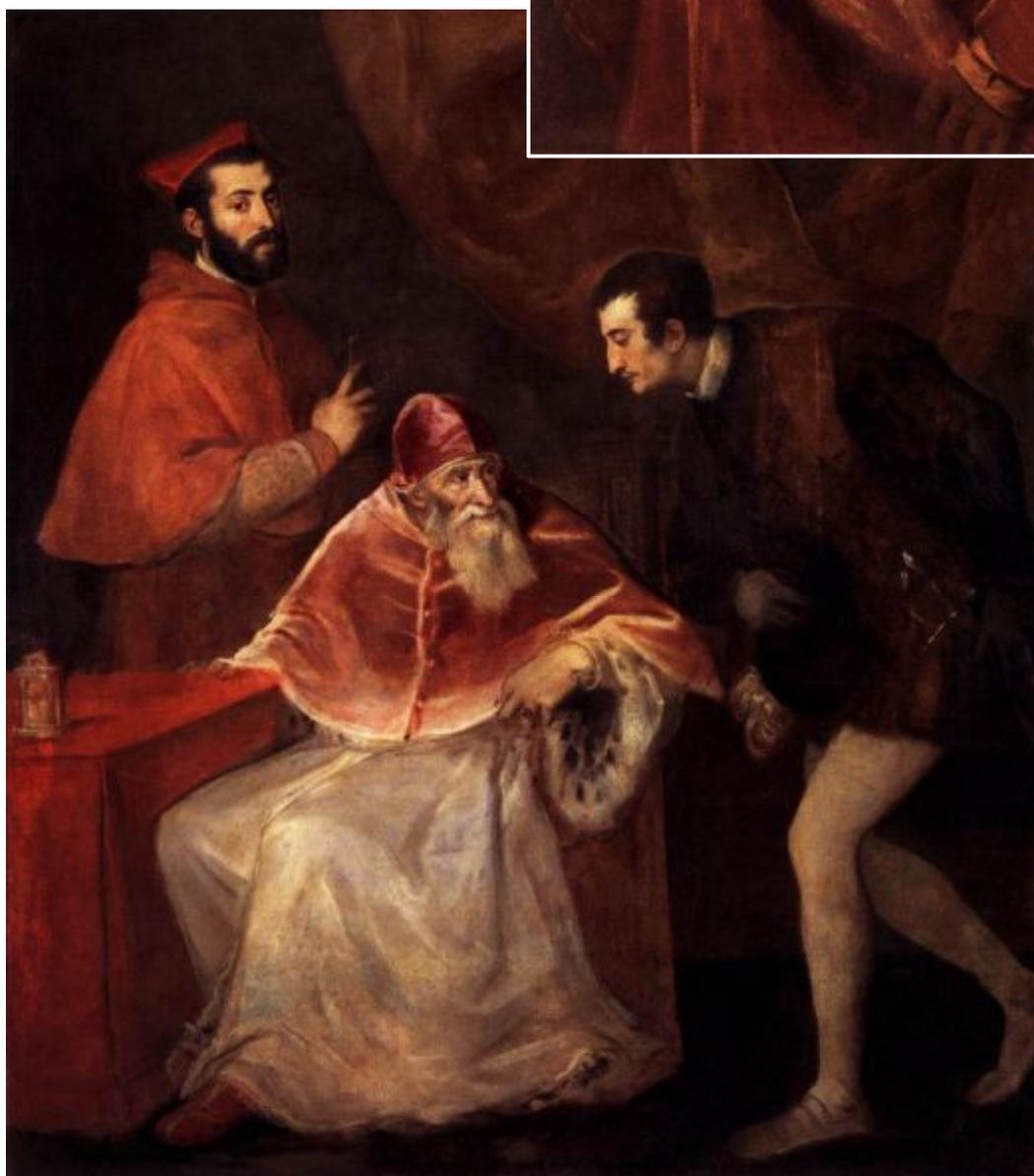
Свои самые совершенные произведения – свои *«capolavore»* – Тициан создаст под конец своей долгой жизни, приближаясь к девяностолетию. В 1995 году молодой сотрудник Института Макса Планка (Мюнхен), доктор Джеффри Миллер, исходя из аксиомы, что самок привлекает не только физический аспект, но и креативность (творческий гений) самцов, построил тезис, будто бы вершина творческой креативности мужчин совпадает с пиком их сексуальной активности, то есть проявляется до 30-го года жизни. Вся история развития культуры и цивилизации бесспорно доказывает, что тезис Миллера является совершеннейшей чушью. Творческая активность покрытых сединой старцев – совсем даже не редкость. Толстой, Микеланджело, Верди, Гюго, Фрейд или Гёте (**«Фауста»** он закончил, когда ему исполнилось 80 лет!) – это одни из множества. Из живописцев, помимо Тициана – Моне, Беллини, Гойя, Хальс, Лоррен, Энгр или Пикассо. Здесь я назвал всего лишь нескольких из титанов кисти, потому что они перешагнули барьер восьмидесятилетия, в то время, как следовало бы назвать ряд выдающихся художников, которые не дожили и до семидесяти. Несколько столетий назад шестьдесят лет жизни означало весьма преклонный возраст, ну а уж семидесятилетних считали просто мафусаилами.

Старость гения является – как и всякая старость – штукой с точки зрения биологии гнетущей, но вот с точки зрения творчества она может быть освобождающей, великолепно

<sup>5</sup> Понятно, автор здесь чуточку лукавит. Гершвиновская **«Rhapsody in Blue»** с синим цветом ничего общего не имеет. В названии рапсодии "blue" связано с настроением, печалью, блюзом.

<sup>6</sup> См. стр. 245 – примечание автора.

**Тициано Вечелли**  
**«Портрет Пьетро Аретино»**  
 (1545, холст, масло; 108x76  
 Галерея Палатина, Палаццо Питти,  
 Флоренция, Италия)



**Тициано Вечелли «Портрет Папы Павла III с племянниками,  
 Алессандро и Оттавио Фарнезе»**  
 (1546, холст, масло; 210x174  
 Национальная галерея Каподимонте, Неаполь, Италия)

живительной. Все, что когда-то было желанным и важным, сделалось несущественным и мелким. Все двигатели – влияния, стилистические зависимости, обязательства перед меценатами и собственная гордыня – теряют силу. Все художественные влияния и зависимости, тирания эстетики, традиции, рутины, культуры – превращаются в излишний балласт, который можно выбросить без какой-либо жалости. Возвращаются простота, естественность и детская непосредственность. Вновь приходят взгляд и темперамент ребенка. Исчезают какие-либо тормоза, теперь можно и поиграться. Имеется одна лишь разница между таким старцем и настоящим сопляком – старец уже познал океан знаний, носит его в себе. Потому-то, когда играет – делает это мастерски, создавая шедевры.

Нам известны несколько гениев живописи, у которых под старость, на краю могилы, все духовные силы, накапливаемая в течение всей жизни мудрость и высвобожденное хулиганство самого желторотого свойства, сконцентрировались в кончиках кистей, благодаря чему последняя мелодия, синтез всей жизни, завещание обыгрываются поразительно гениальным и великим образом. Здесь примерами могут быть Веласкес или Рембрандт, но Тициан – примером самым наглядным. Перешагнув рубеж восьмидесяти лет, он стал свободным, независимым и расшалившимся *«животным-живописцем»*, которым мечтает быть любой художник. Теперь он уже не выполнял никаких заказов (для это имела мастерская, свора учеников). Теперь он писал чуть ли не исключительно *"per diletto"*, ради собственного удовольствия. Только лишь для себя. Игнорируя все канонические правила живописи, *«мазюкая»* (размазывая) старческими пальцами краски по холсту, легко и небрежно, словно в насмешку. Ученики были перепуганы. Видя, что учитель все более и более решительно делает свои произведения *«странными»*, они втихую добавляли в краски немножко долгосохнущего масла, чтобы потом незаметно смывать вредные *«старческие»* выходки.

Паника охватила не только учеников. Общество рассматривало предсмертное творчество мастера из Кадоре как склеротический упадок гения. Для его современников все эти картины были непонятной, буквально оскорбительной мазней, другими словами – кичем. *"Arbiter elegantiarum"* живописи той эпохи, Джорджо Вазари отмечал, что самые поздние работы мастера *«...написаны мазками, набросаны широкой манерой и пятнами»* и беспокоился, что старик *«... лишится благодаря худшим вещам той репутации, которую он приобрел себе в лучшие годы, когда талант его еще не был на склоне и не тяготел еще к менее совершенному»* (1568). Вазари, сторонник живописи контурной, рисуночной (*"disegno"*), будучи приятелем мастера, от доброты сердца советовал другу, чтобы тот оставил живопись, поскольку сейчас он может производить одну только дешевку. Долгое время эти его последние картины и считали дешევкой. Знаменитый художник-неоклассицист, Антон Рафаэль Менг, бредит: *«На склоне жизни, в результате старческого расслабления мозга, Тициан сменил стиль, вкус его сделался низким и тривиальным»* (1762).

Импрессионизм, равно как и последующие течения изменили вкусы критиков настолько сильно, что сейчас поздние работы Тициана ценятся более всего. Виктор Лазарев<sup>7</sup> считает (1972), что среди всех картин всех эпох немногие способны сравниться с поздними тициановскими шедеврами, сравнение с ними *«обычно, бывает убийственным не только для хороших, но и для многих гениальных мастеров»*. Критики захлебываются от восхищения, поскольку в упомянутых поздних *«шедеврах»* Тициана виртуозность палитры достигает королевской или просто божественной гармонии, несмотря на эффекты, близкие к монохроматизму (или же – благодаря им), и превращается в феерическую цветовую магию ради самой себя, безразличную к содержанию произведения и форме предметов. Сами формы и предметы могли бы, собственно, и не существовать – осталось бы триумфально вибрирующее цветное пятно. Позднее творчество Тициана было уже весьма близко к этому – к сверхчистой живописи, которой управляют одни только цвета, следовательно: к абстрак-

<sup>7</sup> **Виктор Никитич Лазарев** (1897-1976), советский искусствовед, чл.-корр. АН СССР (1943). В 1924-36 гг. главный хранитель, заведующий картинной галереей, зам. директора по научной части Музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина; профессор МГУ (с 1961 г. – зав. кафедрой Истории зарубежного искусства).



Тициано Вечеллио «Нимфа и пастух»  
(1570/75, холст, масло; 149,7x187  
Музей истории искусства, Вена, Австрия)

ционизму. Насколько близко? Хотя бы так, как в «Тарквинии и Лукреции» (1570/75, Вена, Галерея Академии изобразительных искусств). Или же как в «Пастухе и нимфе», формы которых, пусть и четко-выразительные, перестают читаться – главной является игра красок, словно игра звуков в оркестровой симфонии. Фигуры же персонажей и горный фон обладают там идентичной субстанцией (фактурой), они сложены из подобной материи, из сямских атомов, и потому сливаются, проникают друг в друга, вибрируют совместно, словно пигменты Поллока. И словно предсказание девиза Сезанна: «Человек обязан полностью влиться в пейзаж». Это было революцией – живописи подобного рода мир еще не знал.

Если бы даже Тициан прожил в половину меньше того, что прожил – он все равно был бы помещен среди ведущих мастеров. Если бы он не создал своих последних произведений, той «мазни», что вызывала ужас среди его поклонников – он оставался бы виртуозом живописи. Но одним из величайших гениев живописи он стал, благодаря именно этим холстам, в сравнении с которыми все раннее творчество Тициана несколько бледнеет и несколько меньше, чем могло бы, восхищает знатоков. На подиум великого культурного наследия человечества живопись вступила еще до Тициана, но без него, без тициановской цветовой магии, империя живописи белых людей еще долгое время была бы империей более слабой. Ей не хватало бы той системы растворения цвета в свете, которую Джованни Паоло Ломаццо прозвал «хроматической алхимией», а через 350 лет Роберто Лонги<sup>8</sup> – хромати-

<sup>8</sup> Роберто Лонги (1890-1970), известный итальянский искусствовед и художественный критик, историк итальянской живописи, признанный специалист по атрибуции художественных произведений.



Тициано Вечеллио «Конный портрет императора Карла V при Мюльберге»

(1548, холст, масло; 332x279

Прадо, Мадрид, Испания)

*ческим бичеванием» и «магическим импрессионизмом».*

Тициан и «импрессионизм», даже Тициан и импрессионисты – это чрезвычайно увлекательные темы. Очень многие намекали и намекают на пред-импрессионизм свободного, словно птица старца, освобожденного, плюющего на все обязательные нормы и значительно опередившего свою эпоху. Уже Вазари дал поводы для подобного рода спекуляций. Оттолкнутый безумием хорошего знакомого, который пишет «мазками и пятнами», Вазари советовал: «...вблизи смотреть на них нельзя и лишь издали они кажутся законченными» (1568). И у Ломаццо (1584) мы тоже находим анекдот подобного содержания: когда Аурелио Луини (сын художника Бернардино Луини) пришел с визитом к пожилому уже Тициану, то заметил картину, которая показалась ему непонятной мазней, но когда он отступил на пару шагов и поглядел на это произведение еще раз, то увидел чудный вид. Осматривать с определенного расстояния нужно было и некоторые произведения Хальса, Рембрандта, Веласкеса, Гойи, да и других «нерях», использовавших «небрежную

технику». А разве не учили нас именно этому: «рассматривать с определенного расстояния» картины импрессионистов?

Когда «взорвалось» искусство импрессионистов, появились первые аналогии, и сам Бернард Беренсон<sup>9</sup> не удержался от параболы: «Удивительно, как сильно манера живописи пожилого Тициана напоминает некоторых ведущих французских художников конца XIX века» (1894). Лонги, в свою очередь, пишет так: «Нежные и летучие складочки, места, как будто бы поцелованные огнем, расплывающиеся следы, масса мелких прикосновений – все это напоминает болезненные шрамы Сезанна, когда тот пытался сотворить нечто, удававшееся Тициану без усилий» (1946). Без усилий, то есть – естественно, без «сезанновского отягощения форм цветом» (Лазарев, 1972). Подобного рода внушения и аналогии я мог бы цитировать долго. Только их количество не убедит меня в том, будто бы Тициан был далеким предшественником импрессионизма. Ведь принципиальная разница в технике между импрессионистами века девятнадцатого и всеми более ранними «пред-импрессионистами» в том, что более ранние мастера смешивали краски в мисочках или на деревянных палитрах, а импрессионисты – «в глазу зрителя» (импрессионисты накладывали, одно за другим, пятнышки чистых цветов, которые, рассматриваемые с определенного расстояния, смешивались в глазах зрителя, давая задуманный цвет).

Взаимодействие цветов, цвета, управляемые светом, цветовые тени, паразитские мазки и т.д. – это атрибуты Венецианской школы, которые будут базовыми для импрессионизма, вот только сами импрессионисты перенимали их не от венецианцев XVI века. Не брали они их у Хальса или Веласкеса, изобразительная техника которых временами, даже сильнее, чем техника Тициана, «предвосхищала» импрессионизм. Короче: Тициан не был пращуром импрессионизма, путать его импрессиивно-экспрессиивную технику (которую Марко Босчини в 1660 году определяет как «тычки» – "*pittura di tocco*") с техникой импрессионистов для меня сравнимо с абсурдом. Импрессиивность и импрессионизм (который, среди прочего, основывается на цветовом разделении солнечного спектра) близки, скорее фонетически, чем в плане живописи, так зачем же городить всякую чушь?<sup>10</sup> Тициан велик и без приписываемого ему пред-импрессионизма, пред-пуантилизма, пред-ташизма<sup>11</sup> etc.

Хокусай, полубог японских художников, утверждал, будто бы истинного мастерства достигнет, когда ему исполнится 110 лет. Умирая в возрасте 92 лет, он пожаловался, что ему не хватило как минимум пяти лет, чтобы стать великим живописцем. Сезанн в старости был доволен собой намного больше, хотя умер, когда ему исполнилось 67 лет: «Мне кажется, что потихонечку я продвигаюсь в мастерстве вперед». Тициан под конец жизни буркнул, что начинает учиться рисовать. Быть может, где-то в глубинах мозга у него уже пульсировали Моне со компанией, кто знает? Вопрос чисто риторический, так что отсутствие ответа меня не слишком волнует. Но мне хочется знать ответ на вопрос: буду ли я перед смертью уметь писать так, как мне бы хотелось?

<sup>9</sup> **Бернард Беренсон** (1865-1959), американский историк искусства и художественный критик, при жизни считавшийся крупнейшим авторитетом в области живописи итальянского Возрождения; автор обобщающего труда «Итальянские художники эпохи Возрождения» (1930).

<sup>10</sup> Например, Альфред Лигоцкий («Искусство Ренессанса», 1973) упоминает тициановский дивизионизм (разделение), «закрывающийся в том, чтобы разбить локальный цвет на маленькие пятнышки цветов солнечного спектра», что является многоэтажным нонсенсом и свидетельством катастрофического непонимания вопроса – примечание автора.

<sup>11</sup> **Пуантилизм** или **дивизионизм** – стилистическое направление в живописи неоимпрессионизма, возникшее во Франции около 1885 года, в основе которого лежит манера письма отдельными (неизолированными) мазками правильной, точечной или прямоугольной формы. Характеризуется отказом от физического смешения красок ради оптического эффекта. **Ташизм** – течение в западноевропейском абстракционизме 1950-60-х годов, наибольшее распространение получившее в США. Представляет собой живопись пятнами, которые не воссоздают образов реальности, а выражают бессознательную активность художника. Мазки, линии и пятна в ташизме наносятся на холст быстрыми движениями руки без заранее обдуманного плана.

**Тициано Вечеллио**  
**«Мученичество св. Лаврентия»**  
 (1557/59, холст, масло; 493x277  
 Церковь иезуитов, Венеция, Италия)

Мне нравится всего пара картин Тициана. Терпеть не могу его обнаженную натуру (которая в большинстве своем является предшественницей пышных рубенсовских дам, но лишена динамики тел Рубенса), не сильно трогают меня портреты (если не считать **«Портрета мужчины в синем»**, **«Портрета Изабеллы Португальской»**<sup>12</sup> и **«Конного портрета императора Карла V»**); практически во всех я вижу больше чудесной техники и божественной хроматики, чем иных достоинств. Восхищает меня, среди прочего, **«L'Assunta»** и ночная поэзия **«Мученичества св. Лаврентия»** (из церкви иезуитов в Венеции), но более остальных я люблю две картины: юношескую доску и выполненный в старости холст, которые представляют собой как бы рамки увлекательнейшего творческого пути гения венецианского колоризма.



<sup>12</sup> См. том III, стр. 64 – примечание автора.



### Тициан «Цыганская Мадонна»

1510/15, дерево, масло; 65,8x83,5  
Музей истории искусства, Вена, Австрия

Сказочно прекрасная "**La Zingarella**"<sup>13</sup>. Наглядное доказательство того, что Тициана учили Джамбеллино и Джорджоне.

Самым первым учителем «Горца» из Кадоре был Себастиано Цуккато, скорее, мастер мозаик, чем художник (для мастеров мозаики реальность представляется собранием цветowych пятен, что признают и все художники-колористы). Вторым – старший из братьев Беллини, Джентиле. «Слишком стылая и неестественная» манера Джентиле Тициану не нравилась, в связи с чем он перешел в мастерскую Джованни, где столкнулся с Джорджоне и силой Венецианской школы, то есть – венецианского колоризма. В "**La Zingarella**" влияния Джамбеллино и Джорджоне распределены поровну.

Джорджоне созрел мгновенно и еще совершенным юнцом был общепризнанным гением. Тициан дозревал чуть медленнее, отбрасывая уже упомянутые влияния, вырабатывая собственный – на все сто процентов – стиль. Влияния Беллини он преодолел быстрее; с влиянием Джорджоне прощался несколько дольше (точно так же, как когда-то Джамбеллино освобождался от влияния Мантеньи). «Цыганку» могли бы подписать и Беллини, и Джорджоне. Ведь это «Мадонна» довольно типичная для Джамбеллино (хотя и не симметричная), купающаяся в поэтической ауре Джорджоне. Если бы мы сказали: это Беллини, чуточку приправленный Джорджоне – ошибки бы не сделали.

До тех пор, пока с авторством Тициана официально не согласились, доску приписывали Джорджоне (Г. Кук, 1900; А Вентури, 1928 и др.) либо же участие Джорджоне отмечали (Г.М. Рихтер, 1937), Беллини, скорее, исключая (хотя здесь мы видим как бы желание возвратиться к чистому Беллини в рамках бунта против Джорджоне). Сила subtilной лирики Джорджоне говорила о себе более, чем композиционная и цветовая схема, выработанная Джамбеллино уже в XV веке. Но здесь следует признать, что большая часть исследователей «всегда» указывала на молодого Тициана как на единственного авто-

<sup>13</sup> К глубокому сожалению, Вальдемар Лысяк так и не раскрыл тайну, почему картина называется "**La Zingarella**" – «Цыганка». Головной платок Марии, действительно, сдвинут далековато, но он в наличии – так что «цыганкой», «распущенной» ее никак не назовешь... Имеющиеся объяснения типа: «Она названа цыганской по черным волосам, бледному лицу и темным глазам мадонны, которых мы уже не увидим на более поздних полотнах художника» не слишком убедительны.



**Тициано Вечеллио «Портрет молодой женщины»**  
(1511/15, рисунок мелом на коричневой бумаге; 41,9х26,5  
Галерея Уффици, Флоренция, Италия)

ра. Голоса Кука, А. Вентури и Рихтера раздавались как бы в сторонке. Слишком уж много приемов и вредных привычек Тициана торчит в этой картине, чтобы у нас могли быть какие-либо сомнения.

Во-первых: реализм. Несмотря на всю ностальгическую ауру, выдающую влияние Джорджоне, **"La Zingarella"** страдает реалистической «приземленностью» такого рода, что отличает гурий Тициана и богинь Джорджоне. Поэзия **«Мадонны Кастельфранко»**<sup>14</sup> и поэзия **«Цыганской Мадонны»** – это близкие мелодии, только во второй трансцендентности чуточку меньше. У наполненной прелестью, печальной, задумчивой, темноглазой и темноволосой Богородицы овал лица чуть крупнее, он «крестьянский» (а не ту ли самую пухленькую модель Джорджоне представил как **«Женщину с лавровой веткой»** или же **«Лауру»**, а Тициан изобразил на карандашном эскизе около 1511/15 годов?). Мадонны Джорджоне более гибкие; **"La Zingarella"** же обрела зрелую и обильную телесность, можно даже сказать: тициановскую, витальную а-ля Тициан. Да и младенец – это маленький стоящий воин, как большинство Иисусов-малышей Тициана (стоящих Младенцев изображал уже Беллини, только в них не было ничего от маленьких спартанских рыцарей или жаждущих битвы атлетов).

Во-вторых: хроматизм. Когда Эрвин Панофский писал, что тициановские цвета *«начинают сиять словно украшения и драгоценные камни»*, он думал о более позднем этапе творчества гения, но Богом и правдой клянусь, эта цитата немного соответствует и юношескому этапу. Ритуальные зеленые, алые и голубые цвета **«Мадонн»** Беллини здесь воссияли словно витрины ювелиров, хотя еще и не писались в технике *"di tocco"*, которая давала бесчисленное количество отблесков, ассоциируемых у Панофского с драгоценными камнями. Отзвуками Беллини, помимо палитры, остаются неподвижность, тишина, зеленая «тронная» занавесь, заполненное пейзажем «окно», плюс своеобразная, пока что не преодоленная *«рисуночность»*. Тициан признавал венецианское отрицание рисунка, характерное для позднего Джамбеллино и Джорджоне; провозглашал: *«Художник не обязан делать точных рисунков, ибо те затрудняют живописание»*. Но ранний Тициан «рисуночен» в том смысле, что довольно жестко сочетает крупные цветовые плоскости, которые сталкиваются, создавая впечатление контурности. Ничто лучше не свидетельствует

<sup>14</sup> См. том III стр. 90 – примечание автора.



Тициано Вечеллио «Мадонна семьи Песаро», фрагмент  
(1519-26, холст, масло)  
Церковь Санта-Мария Глорiosa деи Фрари,  
Венеция, Италия)

об эволюции техники Тициана, чем соседство по-беллиниевски «*рисуночной*» «**Цыганки**» и исполненной более чем через пол-столетия «**Мадонны**», написанной в старческой технике Тициана, то есть в технике «*магического импрессионизма*» (Лонги), где цвета и контуры очень сильно размыты светом.

И, наконец, пейзаж. Явное доказательство авторства Тициана, поскольку этот пейзаж является близнецом пейзажного фона "**Noli me tangere**"<sup>15</sup> и того пейзажа, что был выполнен Тицианом в «**Спящей Венере**» Джорджоне. Этот ландшафтик, гораздо менее жесткий, чем вся остальная картина (цветовые переходы мягкие, говорящие о будущем мастерстве) представляет собой – как и большинство пейзажных фонов юного Тициана – ностальгическое эхо, выражая тоску по родному Кадоре. Ганс Титце: «*Из своей горной отчизны Тициан забрал в город над лагуной умение воспринимать и переживать прелести природы (...) И хотя сам он мало занимался этим видом живописи, Тициан становится сотворцом итальянской пейзажной живописи*» (1936).

Я говорил о реализме Тициана и о пейзажном воспоминании про Кадоре, но это вовсе не означает, что пейзажный фон «**Цыганской Мадонны**» – это пейзаж самый настоящий и реалистичный. Тициан не занимался живописью на пленере, свои пейзажи он создавал из воспоминаний и мечтаний, из ностальгии и фантазий, поскольку исповедовал принцип "*Natura potentior Ars*" («*Искусство сильнее Природы*»), в соответствии с которым свободное художественное творение превосходит копирование действительности, то есть веристический реализм, *rag excellence*. Богу, чтобы творить, образцы не были нужны, Тициан же, по моде неоплатоников, считал себя демиургом (о своих завершающих растираниях пальцами красок, он говорил: «*Словно Бог*»). Не имеющим конкурентов прекрасным символом такого превосходства субъективного, нереального мира над фотографируемым, является анекдот про императора Карла V, который устал от правления и (вещь чрезвычайно редкая) сам отказался от короны, чтобы остаток жизни провести среди монастырских стен. Он пожелал взять в монастырь изображение своей покойной супруги, и выбирать у него было из чего, поскольку с императрицы Изабеллы портреты писали неоднократно. Но выбрал он тот портрет который Тициан сделал «*по памяти*», не видя модели – из воображения!

<sup>15</sup> См. том III, стр. 110 – примечание автора.



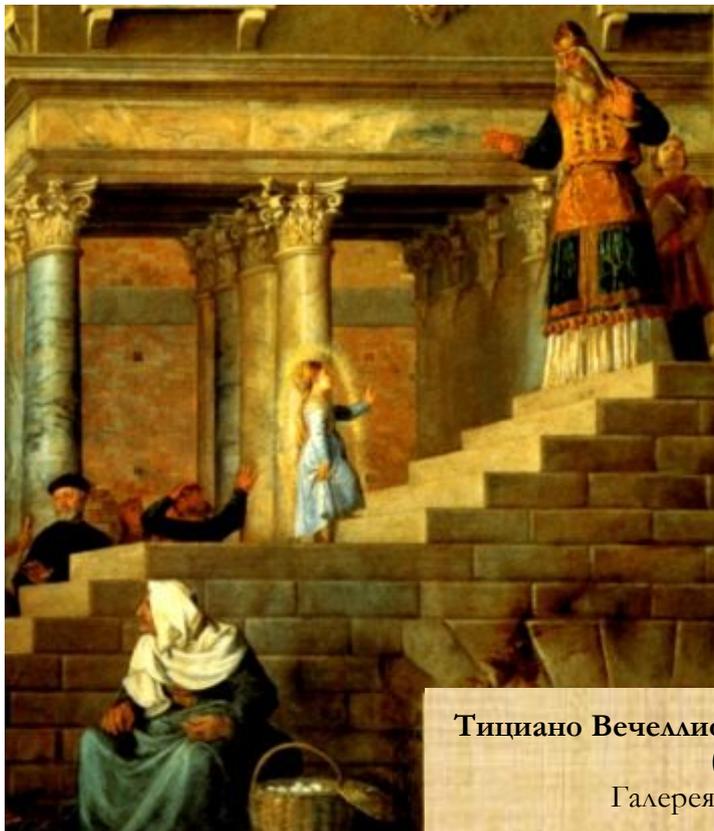


Тициано Вечеллио  
**«Мадонна с Младенцем»**  
 (после 1570, холст, масло; 75,6x63,2  
 Национальная галерея,  
 Лондон, Великобритания)

Некоторые исследователи (например Анжело Вальтер, 1978) считают, будто среди сохранившихся «Мадонн» Тициана, **"La Zingarella"** хронологически является первой. По анекдоту – первую свою «Мадонну» подросток Тициано нарисовал растительным соком на стене, в родном Кадоре, вот только байка эта звучит весьма подозрительно, поскольку уж слишком походит на мифические сказки про гениальное детство других мастеров. Что же касается хронологии картины, споры ведутся уже полтора столетия, и разброс здесь весьма широк (между предлагаемым Дж. Б. Кавальказелле концом XV века и предлагаемым и защищаемым О. Фишелем самым началом века XVI, и годом 1520-м, который в 30-х годах XX века предложили и аргументировали Ротшильд и Дж. Вилде). Сегодня преобладает тезис, будто бы это был плюс-минус 1510 год (Титце, Паллуччини, Морасси и др.) или же самое позднее – год 1515-й (Суида, Вентури), так что о первенстве нечего и говорить.

Упомянутый Вальтер рекламирует «Цыганку» не только в качестве наиболее ранней «Мадонны» Тициана, но и в качестве *«самого раннего из сохранившихся молитвенных образов Тициана»*. В этой формулировке более сильное, чем хронологическая проблема, сомнение пробуждает слово «молитвенный». Дело в том, что большая часть религиозных произведений Тициана (в особенности – Тициана молодого) содержит – по словам критиков – заряд светскости, затрудняющий молитвенность. Даже **«Вознесение Богородицы»**, о чем аргументировано говорит Нино Барбантини: *«Когда [Тициан] встал перед воплощением одного из самых одухотворенных сюжетов, которые только может представить себе христианин, то есть – Вознесением Девы Марии, он создал один из наиболее материалистических образов, что расстраивают гармонию алтарей и вносят беспокойство в католическую литургию. Эта картина лишает весь храм сакрального характера, и мы чувствуем это уже в момент пересечения порога святыни. В совершенно ничем не выделяющемся интерьере базилики dei Frari, в бледном свете нефа с остроконечной аркой, за пределами холодной атмосферы готических хоров, в аскетичном сердце абсиды, возведенной именно затем, чтобы собственной ребристостью замкнуть как можно больше небесного – над всем этим светится картина Тициана, воплощение победоносного, празднующего триумфа, тела»*.

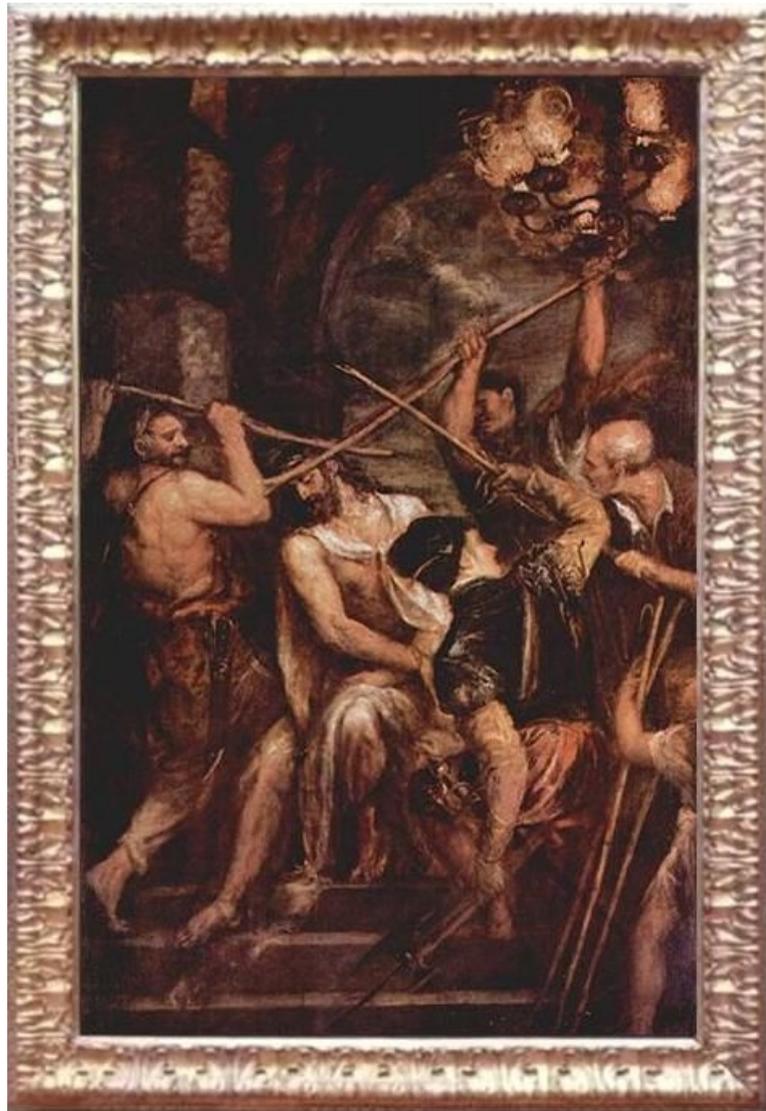
«Светскость» религиозных произведений мастера из Кадоро Барбантини объясняет убивающим всяческий мистицизм давлением Ренессанса: *«Вполне очевидно, что в период радостной, ненасытной молодости и в годы спокойной зрелости, он не мог творить кар-*



Тициано Вечеллио «Введение Марии в Храм», фрагмент  
(1534-38, холст, масло  
Галерея Академии, Венеция, Италия)

*тин, которые можно было бы считать религиозными, которые могли бы служить для украшения сакральных мест. От мистицизма его отделяла атмосфера языческой эпохи в диапазоне философских понятий и жизненной практики, активной вплоть до грубости, и хитроумной – до цинизма, в хаосе войн и политических трагедий, эпохи, обожаящей чувственные наслаждения. От мистицизма его отдалял и тот странный гедонизм, который и ранее вдохновлял местную живопись, но который, благодаря этому, сделался как никогда последовательным и выразительным...» (1940).*

Тем не менее, я мог бы опуститься на колени и молиться перед этой, вроде бы светской, Мадонной не только потому, что «в этой картине виден феномен венецианской живописи, которая переполнена поэзией, и дает наивысшее наслаждение эстету» (Ренате Бергергофф, 1972), но и потому, что доска эта наряду с "*profanum*", излучает и "*sacrum*". Этот "*sacrum*" можно чувствовать, а можно и не чувствовать. Лично я чувствую. Этот дуализм я чувствую во многих религиозных сценах Тициана, сильнее всего – на гигантском (345x775 см), монументально десакрализованном поле «**Введения Пресвятой Богородицы в Храм**», где трехлетняя девочка пробуждает особо глубинную мистическую нежность (Ave Maria!). Столь же глубокую, как тот «храбрец», замечательный толстенький карапуз Иисусик с «**Мадонны семьи Песаро**» (стр. 62) – который приподнимает ножку, чтобы сделать... что? Помахать ею, пихнуть, ударить?.. Только сейчас до меня дошло, что вовсе не сходя с ума от многих полностью завершенных творений Тициана, я схожу с ума в отношении различных фрагментов его произведений.



Тициан «Коронавание терновым венцом»

1570/76, холст, масло; 280x182

Старая пинакотека, Мюнхен, Германия

Шедевр, являющийся доказательством могущества почтенного возраста. Не имеющий конкурентов пример гениального псевдо-импрессионизма старца, о котором торговец живописными полотнами Никколо Стоппио, писал в 1568 году Иоганну-Якобу Фуггеру: *«Все утверждают, будто бы он уже не видит того, что делает, и у него так дрожит рука, что он уже ничего не может закончить»*. Действительно – даже сейчас сложно понять, какая из самых поздних картин мастера была закончена, а какая нет, но намеки о работе склеротика бессмысленны, поскольку во всем, что гений делал, была железная последовательность. Он лишь сменил манеру. Освободил свое искусство от формалистических трюков, отказался от какой-либо работы на публику и приказал пигментам высказаться по-новому. Цвета уже не ссорятся друг с другом, не толкаются, не функционируют самостоятельно словно крупные, суверенные пятна, а сотрудничают гаммами полутонов, исходящими один из другого звуками. В технике пожилого уже Тициана прозрачные лессировки не скрывают вибрирующих коричневатых подмалевков, тоненькие слои которых не мешают просвечиваться грунтам, а грунты то тут, то там обнажают фактуру холста. Нюансы художник доласкивал только пальцами. Для людей, признающих тосканский культ *"disegno"* (рисунка) или прозрачную декоративность Маньеризма – все это было уже небрежностью, печальным упадком гиганта. Для импрессионистов и постимпрессионистов это станет гениальной анархизацией техники





**Тициано Вечеллио**  
**«Коронование терновым венцом»**  
 (1542/44, дерево, масло; 303x180  
 Лувр, Париж, Франция)

(Писарро называл Тициана-старика «анархистом искусства»; Дега обожал тициановскую «анархизацию техники», а более всего – рисование кончиками пальцев).

Я сопоставил двух «Мадонн», чтобы показать различия между юношеским и предсмертным стилями Тициана. Если же мы сравним два его «Коронования терниями» – парижское и появившееся на тридцать лет позднее, мюнхенское – мы увидим разницу между Тицианом-маньеристом и Тицианом-авангардистом. В парижской картине был осуществлен брак между Маньеризмом (богатая колористика, резкая динамика, насыщенность, недостаток воздуха, композиционный хаос, акробатические жесты и конфигурация и т.д.) и Классицизмом Возрождения (архитектурное обрамление, бюст Тиберия, голова Христа походит на голову Лаокоона и т.д.), формы же обладают выразительным «рисунком», они четко определяются по валёрам. Тем временем, в мюнхенской картине,

являющейся тематической и композиционной репликой (композиция персонажей практически идентична), мы получили больше воздуха (архитектура открылась аркой в ночное небо), а традиционную пластику сменили формы, которые строятся только лишь цветами (с весьма скромной гаммой) и светотенью. Парижская версия была художественно-литературной, она реализуется в мире библейского анекдота, который рассказывает работающая в стиле Маньеризма кисть (эта раздражающая, женственная расстановка и моделирование ног Христа), но анекдот этот был настолько умелым, что в А. Д. 1802 сам Тёрнер копировал или, скорее, пастишировал картину акварелью. Тем временем, мюнхенская версия живет в мире «чистой живописи», которая является главным и единственным героем изображения. Вместо литературы – музыка красок, оркестровка пигментов. Тема отошла на второй, если даже не на третий план.

Тем не менее, полностью проигнорировать темы нельзя, ибо это канон Мук христовых. «...и, сплетши венец из терна, возложили Ему на голову (...) и плевали на Него и, взяв трость, били Его по голове» (Ев. от Матфея, 27, 29-30). Эти муки Тициан показал, хотя в них не чувствуется такой достоверности, как у Грюневальда, Жерико или Риберы, они не пахнут садизмом и кровью. Скорее – танцем статистов вокруг солиста. Это настоящий балет! У героического солиста Иисуса на мюнхенском полотне фигура мудреца, который чуть ли не со стоическим спокойствием сносит удары, наносимые ему палками палачей, образующих "corps de ballet", руководимый стройным юношей на переднем плане. Тем не менее, вся эта оргия избияния и облик Христа демонстрируют разницу между Тицианом-

Джозеф Мэллорд Уильям Тёрнер  
«Коронование терновым венцом по  
Тициану»

(1802, бумага, карандаш и акварель;  
12,7x11,5

Коллекция Тёрнера в Галерее Клор,  
Лондон, Великобритания)



гедонистом, певцом похожих на одалисок бабенок, и старцем, который, после многих лет существования, пришел к седой горечи и терпкой мудрости. Какая же это долгая дистанция от юношеских «Вакханалий», где он демонстрировал языческую, стихийную радость телестной жизни, близкую к эротической оргиофилии, до этого портрета человеческой духовной нищеты (животность) и боли, которой завершается миссионерская трагедия. Яркими были краски молодости. Красками старости

сделалась квази-монохромная палитра при главенстве коричневого цвета, с множеством серо-коричневых полутонов.

"Notturmo" – самый лучший ноктюрн Тициана, наряду с «Мученичеством св. Лаврентия». Контуры теряются в цветовой материи и в атмосфере полумрака. Вроде бы здесь есть два источника света – коптящие масляные лампы и спрятавшаяся за тучами Луна (что придает изображаемому черты сонного кошмара), только таинственная светотень рождена не этими источниками, она – продукт воображения художника, vulgo это дитя красок, она пульсирует изнутри, и в этом мы находим феноменальное предсказание Рембрандта.

Лессировки! Технику лессировки, которую сделали возможной масляные краски, применяли многие мастера, но Тициан довел ее до совершенства, накладывая иногда на одном участке по тридцать-сорок (!) прозрачных пленочек красок, чем получал тональности, абсолютно недостижимые в технике "alla prima". И именно эта забава – повторяю уже во второй или более раз – все эти цветовые чары для Тициана были важнее содержания, композиции и тридентского духа vel контрреформаторской идеологии картины. "Chiaroscuro" (скорей уж "scuro", чем "chiaro"), танцующая свой пигментный танец, расплавляющая границы фигур, поглощающая контуры, сливающая тела и предметы, затирающая планы. Чтобы достичь подобного эффекта, мало одной кисти, у которой имеются собственные законы, ограничивающие Сезам воображения; в ход идут пальцы, что позволяет живой плотью шлифовать переходы от самых ярких цветов до самых чувствительных, самых слабых полутонов. Ученик Тициана, Пальма Младший, дал нам свидетельство, что под конец жизни мастер «писал, скорее, пальцами, чем кистями»<sup>16</sup>.

Писал? Рисовал? Скорее – бичевал. Название мюнхенской работы должно бы звучать как «Бичевание Христа» или «Избиение Христа», поскольку мы наблюдаем не за самим моментом коронования терновым венцом, а за моментом избиения палками. А помимо издевательства над Сыном Божьим обладателями этих палок, мы видим здесь хроматичес-

<sup>16</sup> Многие гении писали пальцами, например, Гойя и Тёрнер. Дега пальцами создал более десятка своих лучших холстов – примечание автора.

кое бичевание, избиение кадра дробинками красок, безумно вспыхивающих и гаснущих тонов, полутонов и четвертьтонов, в мрачном воздухе, в дыхании хмурого, ночного неба и в конвульсивном, странном, искусственном свете, словно бы сам Сатана дирижировал здесь этой симфонией нанесения боли, этим балетным вихрем жестокости и страданий, упиваясь напитком космической живописной оргии, апокалипсиса псевдо-импрессионизма родом из XVI века, когда брызги красок пятнают не только холст, но и все вокруг: пол, стены, лапы, глаза, рога, копыта и экстаз автора!



Л

ГЛАВА

37

ГЛАВА



**Первое кино**

**Якопо Тинторетто**

**1518 – 1594**

А

Якопо Робусти, прозванный Тинторетто. Единственный среди титанов Венецианской школы XVI века, кто родился в Венеции. Скорее всего, А. Д. 1518, хотя предлагались и другие даты (между 1512 и 1524). Умер он – подобно Джорджоне и Тициану – во время эпидемии чумы, но не из-за нее. Его отец был красильщиком ("*tintore*"), отсюда и прозвище "*tintoretto*" (мальш-красильщик), которое обрело статус фамилии, в том числе и благодаря малому росту Якопо.

Низкий рост титанам никак не мешал (vide Наполеон Великий). Тинторетто вошел в элиту титанов, что является трюизмом, в то время как менее банальным тезисом является мнение Джона Уокера, бывшего директора Национальной галереи искусств в Вашингтоне: *«Если спросить кого-либо из современных мастеров, кто был величайшим из венецианских художников, вполне возможно, что тот ответит – Тинторетто»* (1963). Да, такое возможно, хотя чаще указывали бы на Тициана (лично я бы поставил на Джорджоне). Уже в XIX веке Джон Рёскин считал Тинторетто более великим, чем Тициан. Сторонники Тинторетто (сколь бы не бессмысленными были подобного рода рейтинги) имеют целую кучу аргументов. В его лучших произведениях – псевдотеатральных композициях, предвосхищающих кинематограф – виден не только венецианский зенит Маньеризма, но и сокровищница эстетических нововведений, равно как и чудесная живопись, освобожденная от каких-либо канонов и управляемой безудержной, визионерской фантазией и просто нечеловеческой техникой. Кисть Тинторетто предлагает публике "*embarass de richesse*": цирковой пафос и очаровывающую поэзию, хаос и геометризацию, тишину и взрывы, лиризм и трагическую драму, графику и цвет, свет и тени, тонкость и нервность, статичность камня и движение, которого живопись до этого не знала. Все, что было придумано в живописи до него, Тинторетто освоил до абсолютного совершенства, чтобы жонглировать всем этим с лихим воображением, будто бы съехавший с катушек демиург, творец мира, и с аристократическим жестом, с той превосходной свободой кисти, которая до настоящего времени вызывает восхищение, лишённое какого-либо сарказма. Жан Делюмо назвал все это *«ловкостью, практически слишком уж совершенной»* (1967).

Для большинства современников эта ловкость Тинторетто не была слишком уж совершенной, скорее – поверхностной, бесцеремонной, а все благодаря тому, что была слишком уж быстрой. Художника прозвали "*il furioso*", ходили сплетни, будто он пишет тремя кистями одновременно. Широкие, размашистые мазки или молниеносные касания кисти, быстрые полосы или точки – этот *«эскизный»* способ наложения красок придавал основную фактуру этим полотнам. Среди легких, светлых, как бы неохотно брошенных импасто и среди жемчужно переливающихся «пуантилистических» капелек часто просвечивают сплетения нитей холста (в зрелой фазе творчества художник наносил пигменты практически сухой кистью, что не скрывало структуры полотен и придавало картинам вид эскизов, но никак не завершённых работ). Глядя на технику Тинторетто мы чуть ли не слышим этот свист кистей, результатом которого стало более 300 произведений, в большинстве своем – гигантских (из них около сорока считаются шедеврами *par excellence*).

В довольно часто цитируемой сегодня историками "**La Carta del navegar pittoresco**" (1660) Марко Босчини читаем: *«Если бы ты видел нашего Тинторетто, когда он пишет картины, то мог бы подумать, что видишь одного из неуспокоенных духов, такую смелость и легкость руки демонстрировал он»*. Быть может, здесь и жужжит некая нотка осуждения; у современников Тинторетто осуждения частенько смешивались с комплиментами, он восхищал и сердил одновременно. Джорджио Вазари отдает ему *«кесарево»*, но сильно крутит носом, поскольку терпеть не может беглой техники Тинторетто, которая станет бросать на колени только зрителей XX века. Пьетро Аретино хвалит молодого Якопо, тем не менее, упрекая его за *«небрежность»*, *«юношескую спешку в исполнении»* и утверждая, будто бы Тинторетто пишет персонажей *«быстрее, чем размышляет о том, что должен писать»*. И нужно было самому быть гением, чтобы распознать гениальность маленького венецианского красильщика – один лишь Тициан мог сделать это без труда. И, как расска-



Якопо Тинторетто  
«Крещение Христа», фрагмент  
(1579/81, холст, масло  
Скуола Сан-Рокко, Венеция, Италия)

зывает анекдот, сделал это. Его мы находим у хроникера венецианского искусства Карло Ридольфи ("Maraviglie dell' arte" – Чудеса искусства, 1648). Ридольфи утверждает, будто бы Тинторетто был учеником Тициана, и что мастер уже через десяток дней выгнал слишком способного парня из мастерской – из ревности!

Действительно ли Робусти был учеником Вечеллио? Мы не знаем, а точнее: у нас нет уверенности. Поговаривают, будто бы учителями Тинторетто были Бонифацио де Питати, Андреа Скьявоне, Порденоне, Парис Бордоне и т.д. Могли быть, но могли и не быть, подтверждений этому нет, а предпосылками таких предположений являются влияния стилей упомянутых художников на технику Тинторетто. И влияний таких было еще больше, его вдохновляли Джузеппе Сальвиати и Пармиджианино. А Веронезе! Определенный этап творчества Тинторетто (середина 50-х годов XVI века) – этап, из которого лично я более всего люблю малоизвестное вашингтонское «Лето» – называют «веронезевским», поскольку малыш-красильщик обезьянничал тогда мерцающую, плотную пикторальную ткань, колористику и персонажей своего младшего соперника. Наконец, Тициан и Микеланджело, которые оказали на Тинторетто огромное влияние, что вовсе не означает непосредственного обучения. Вполне возможно, что Тинторетто вообще был самоучкой и учителей в ремесле не имел.

Вопрос: а мог ли он, будучи самоучкой, получить звание мастера-живописца (цеховой титул) около двадцатого года жизни (1539)? Так и подмывает признать, что да, ибо он все делал с гоночной скоростью, даже детей (пять дочерей и трое сыновей; все трое стали художниками).

Еще подмывает поверить Ридольфи и видеть гениального Тинторетто в мастерской гениального Тициана, что делается часто, сравнивая манеры и характеры обоих гениев. Тинторетто, похоже, имел характер более приличный (более прямолинейный, откровенный, vulgo: более благородный) и, похоже, вел себя тоже поприличнее, поскольку не бегал в сад



**Якопо Тинторетто «Лето»**  
 (~1555, холст, масло; 105,7x193)  
 Национальная галерея искусств, Вашингтон, США)  
 Коллекция Самуэля Г. Кресса

Тициана на оргии, режиссируемые мессиром Аретино, несмотря на то, что с Аретино знакомы они были (Тинторетто, что-то рисовал для Аретино, и когда заказчик начал уж слишком придираться, он тут же успокоил критика, вытащив пистолет!). Невозможно проверить байку о том, что клиента, требующего написать контерфект, отослал к Бассано, имеющего реноме «портретиста всякого скота» – а ведь она служит истори... пардон, биографическим хиромантам для возведения статуи святоши. Тициан рисовал исключительно из корысти, Тинторетто же распирало бескорыстие (ему даже случалось отказываться от гонорара, лишь бы только получить для себя конкретную работу) – вот как должен звучать тезис. Правды мы не знаем, а связанные с контрактами штучки Тинторетто для меня пахнут, скорее, прагматизмом, чем отсутствием финансового инстинкта. Давайте-ка лучше вернемся на арену живописи.

Был ли Тинторетто маньеристом, или, скорее: до какой степени был он маньеристом? – вот как звучит вопрос, относительно которого до сих пор ломают копья исследователи. Ответ: он был маньеристом в буквальном смысле. Поначалу он был эклектическим маньеристом, исполнявшим малоценные коктейли из второплановых влияний, затем – маньеристом по определению и высокого класса, и наконец – супер-маньеристом *vel* сверх-маньеристом, то есть, маньеристом самим по себе, одной из тех редких птиц, что парят над стилями, направлениями и эпохами, создавая собственное сверхкачество. Именно это и заставляет снимать с Тинторетто этикетку маньериста. Но ведь подобный номер можно было бы устроить с Тицианом, маньеризм которого довольно слабый, но не в отношении Тинторетто, у которого мы видим весь клинический репертуарчик маньеризма – от удлиненных фигур, изысканных позочек и левитирующих персонажей, до диагональных композиций, анти-венецианской линейности и "*figurae serpentinae*". Когда Тинторетто перескочит через весь этот каталог трюков – он вновь создаст Маньеризм, только еще более безумный. А создаст он Сверхманьеризм или же Тинтореттизм.

Он был вечным перескакивателем, известным бунтарем. Живя и творя в Венеции, он бросил перчатку практически всему, что породило и сформировало Венецианскую школу. Вопреки анти-рисуочности и тонкой градации теней в венецианской живописи – Тинторетто поставил на своеобразную реабилитацию графичности и контраста. Вопреки ностальгической мелодичности пасторальных пейзажей – он поставил на демонические фоны "*manierismo*". А после того, признав маньеристические приемы слишком уж формали-



Якопо Тинторетто «Рай», фрагмент  
(1578-79, холст, масло  
Лувр, Париж, Франция)

зированной игрой трюков ради трюков, своеобразным классицизмом или даже академизмом Маньеризма, он разбил всю эту маньеристскую схоластику с даже большим пылом, чем тот, с которым маньеристы разбивали правила классицизма Ренессанса. Тинторетто взорвал маньеристский канон порывистостью уже, собственно говоря, барочной, чуть ли не сюрреалистической, выстраивая космос, наполненный неземной динамикой в ауре неземного света. А все правила, все каталоги образцов – выбросил в окно, доверяя лишь собственной фантазии и творческой горячке.

С чего весь этот цирк начался? Формально, с «Чуда святого Марка», но практически – с домашнего кукольного театра. Тинторетто любил музыку (он устраивал семейные концерты, играя с дочкой Мариеттой, кстати, неплохой портретисткой), а историки искусства любят находить параллели между его картинами и полифонической музыкой второй половины XVI века, вспоминая, в особенности, венецианских композиторов Габриэли. Только музыкальность всей тогдашней Венецианской школы предмет настолько затасканный, что уже стал банальностью. Как и сценичность, в особенности – «оперного» Веронезе и «театрального» Тинторетто. Когда А. Д. 1994 шумно отмечали 400-ю годовщину смерти Тинторетто, у большинства статей «по случаю» в названиях имелось слово «театр» («Живопись – это театр» и т.п.). Витторио Сгарби писал тогда на страницах "Europeo" о различных аспектах тинтореттизма, но особенно много – о театральности гения:



Якопо Тинторетто  
«Происхождение  
Млечного пути»  
(1572/82, холст, масло;  
148x166  
Национальная галерея,  
Лондон, Великобритания)



Якопо Тинторетто «Умывание ног», фрагмент  
(1547, холст, масло  
Прадо, Мадрид, Испания)

*«Тинторетто более других творцов понимал, что живопись, являющаяся фокусом, иллюзией, обманом, внешней оболочкой – является театром или же наиболее популярной формой художественного выражения, отличающейся громадной силой выражения и коммуникативностью, то есть чем-то, что непосредственно приближается к истинной жизни, хотя правдивой жизнью и не является (...) А если живопись – это театр, то она, как театр, должна быть движением, светом, пространством».*

Тинторетто обожал театр (проектировал театральные костюмы и машины) и желая, чтобы его живопись имела «движение, свет и пространство» родом из театра, он режиссировал сценографию собственных холстов, вылепливая восковые фигурки. Эти куколки он размещал на глиняной модели территории или же размещал в деревянные домики с дверьми и окнами. Затем он вешал архитектурно-марионеточные группы у потолка, чтобы анализировать различные перспективные сокращения и кинетические возможности. В конце концов, подсвечивал все это с различной силой и с разных направлений, чтобы иметь возможность изучить эффекты освещения. Только лишь потом брался за кисть. Вот почему, многие его картины обладают характером подвешиваемых под потолком вертепов: театрально позирующие персонажи выполняют плавные поворотные движения левитирующих в космическом пространстве тел. Или же мы видим внутренности театра кукол, увеличенных до размеров людей, так что этот театр превращается в огромное сценическое пространство, где царят резкие движения и декоративный византизм.

"*Furia delle figurae*" – взрывная динамика персонажей – Тинторетто своей колыбелью должна считать, по-видимому, полную экспрессии сцену стаскивания штанов в «Умывании ног» 1547 года. Через год стартует тинтореттовский орбитальный цирк, вдохновленный сикстинским парадом «космонавтов» (парящих библейских персонажей) Микеланджело. Первым «космонавтом» Тинторетто был святой Марек<sup>1</sup>. Еще раз передаю слово Старби:

<sup>1</sup> Было время, когда предполагалось, что таковым был ангел, парящий над процессией паломников в «Путешествии св. Урсулы», поскольку ту картину датировали как очень раннюю 1545-1546 гг. Л. Колетти – вопреки мнению большинства историков – утверждал (1940, 1953), что «Путешествие» работа позднего периода творчества Тинторетто. Сейчас мы принимаем датировку Р. Палуккини (1950), с 1554-1555 гг. создания, несмотря на заметные в «Путешествии» влияния Скъявоне – примечание автора.



Якопо Тинторетто «Чудо святого Марка»

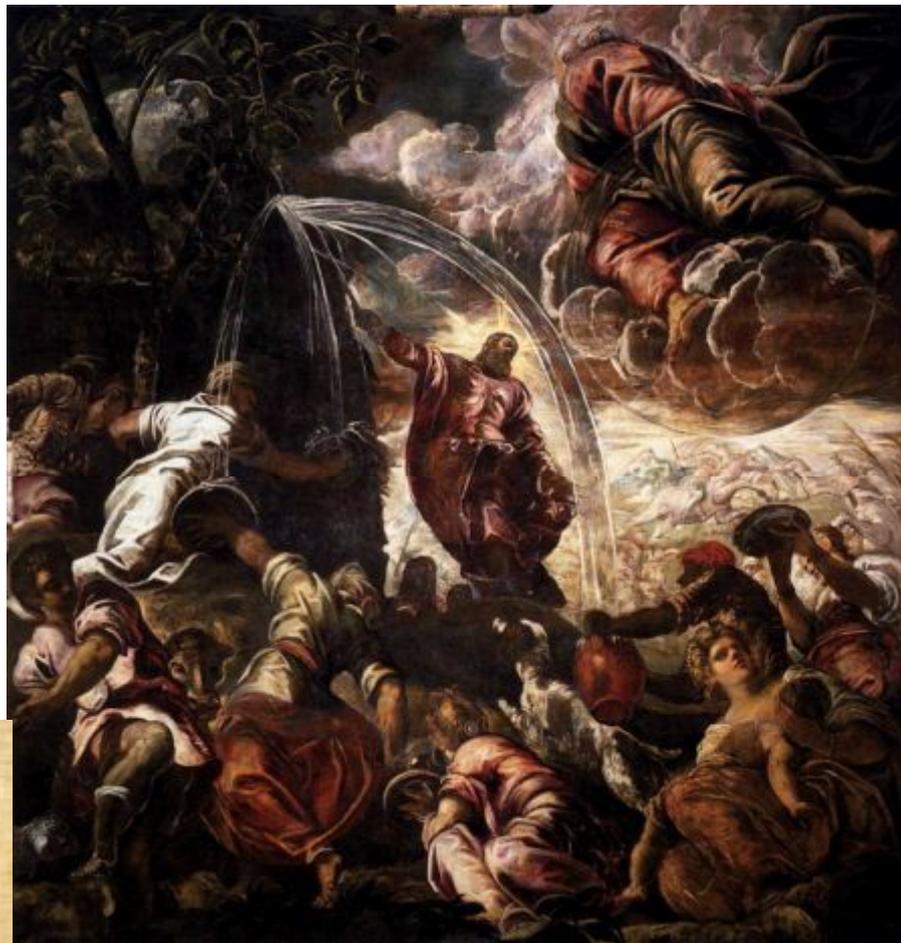
(1548, холст, масло; 416x544

Галерея Академии, Венеция, Италия)

*«Когда мы встанем перед написанным для Скуола Гранде ди Сан-Марко знаменитым «Чудом св. Марка», произведением прославившим его создателя (...), мы видим чистойшей воды театр, такой, который можно спутать с жизнью. Ибо, ну что здесь является невероятностью или неправдоподобием? Если бы плащ святого опал чуточку ниже, возможно, мы бы заметили трос, который удерживает апостола, позволяя тому совершать эволюции в воздухе, и фокус был бы раскрыт, вся магия улетучилась бы. Только в живописи, гораздо сильнее, чем в театре, фикция не является синонимом фальши. То, что глаз зрителя принимает за правду – правдиво. Таким образом, невообразимое чудо становится возвышенной проекцией святости, а человек, слетающий с небес, обретает ранг чудотворца. Именно так Тинторетто воспринимал художественные течения, которые разовьет Контрреформация. Если мы назовем искусство «достойным мошенничеством» (взяв этот оборот из названия трактата Торквато Аккетто XVII века) – это будет означать, что истины веры могут быть представлены глазам христианина в форме волнующих чар (...). Живопись – как совершенная иллюзия» (1994).*

Атеистические подтексты Старби не отрицают того факта, что он довольно метко замечает своеобразную искусственность воздушного выпендрежа куколок Тинторетто. Все эти свисающие с потолка веревки мы чувствуем, хотя и не видим. Так что давайте перестанем впаривать чушь про «совершенную иллюзию». Головокружительные редукиции и взрывная кинетика Тинторетто – это анти-иллюзионистский иллюзионизм tout court! Реализм же получает солидный пинок под зад. Марко Босчини, когда несколько сотен лет назад писал о Тинторетто, хватался за голову:

*«Все кипит и все взлетает, словно стрелы лучника,  
Никогда нигде не видел чар такого рода,  
Камнем стынет ртуть, и тут же – человек парит как птица,  
Властной силою искусства...» (1660)*



**Якопо Тинторетто**  
**«Моисей, высекающий**  
**воду из скалы», фрагмент**  
 (1575/77, холст, масло  
 Скуола Сан-Рокко,  
 Венеция, Италия)

Никто больше не творил тогда проекций, столь далеких от реальности, столь визионерских, родом из таких галлюцинаций, что становятся прямо сюрреалистическими, родом из сна, из кошмара, из безумной фантазии. И никто не дирижировал так группами героев и толпами статистов. Поначалу – будто театральный режиссер, а впоследствии – словно киношный творец монументальных композиций, экспрессивность которых превышает декоративность, поскольку сценой управляют диагональные сечения, драматические световые эффекты и присутствующее повсюду движение. Движение всего – от наискось пульсирующих глубинных планов картины до акробатических пируэтов персонажей. У Тинторетто любая масса преобразуется в вибрацию. Не потому ли Джорджо Вазари (1568) сказал о Малыше-Красильщике: *«Страшнейший мозг в истории живописи»*? Не потому ли Антуан Мария Занетти (1771) вторил ему, когда писал: *«Пугающий гений»*?

Карло Ридольфи говорит (1648), что на стенке мастерской юного Тинторетто висело кредо: *«Рисунок Микеланджело, колорит Тициана»* (что звучит будто девиз, целью которого было все время напоминать основной вектор избирательной кампании, который повесил над своим столом ставший впоследствии президентом США Билл Клинтон: *«Экономика, придурок!»*); эта же, заставляющая не забывать приоритеты, вывеска Тинторетто отдает для меня одним из тех дурно пахнущих анекдотов, которые прищипливают мастерам *post mortem*, чтобы дать краткую характеристику их технике). В отличие от Тициана, Тинторетто очень много рисовал, среди прочего, копируя картины Буонаротти. Когда молодой Фиалетти спрашивает, как стать настоящим художником, мастер Якопо поясняет:

– Нужно рисовать, рисовать, все время рисовать! Сила живописи в рисунке!

*«Сила живописи в рисунке!»* – тезис в Венеции весьма необычный. Основанием этой анти-венецианской ереси стало обожание Якопо линейности Микеланджело. Что вовсе не означает, будто бы он предал Венецию и презирал колоризм. Он был превосходным колористом, в зрелых его картинах превосходства рисунка над цветом мы не видим. Если бы упомянутое превосходство существовало, колорист Сезанн не писал бы Эмилю Бернаруду: *«Да, я разделяю ваше восхищение искусством храбрейшего из венецианцев; мы почитаем Якопо Тинторетто»* (1904).



Якопо Тинторетто «Св. Георгий и дракон»  
(1555/60, холст, масло; 157,5x100,3  
Национальная галерея, Лондон, Великобритания)



**Якопо Тинторетто «Похищение Елены»**

(около 1578, холст, масло; 186x307)

Прадо, Мадрид, Испания)

Говоря о палитре Тинторетто, следует поначалу тяжело вздохнув, ибо ее весьма сложно изучать, поскольку она плохо перенесла влияние времени. Любая живопись плохо переносит воздействие времени – это проблема лаков, консервации и химии, то есть, особенностей пигментов, которыми пользовался художник. Выдающийся консерватор произведений искусства, Джон Брейли (глава отдела консервации и реставрации живописи нью-йоркского музея Метрополитен), когда его спросили, всякий ли мастер проигрывает схватку со временем, ответил: *«Абсолютно каждый. И спасения как не было, так и нет»*. Но имеются проигравшие больше других, поскольку имели несчастье использовать краски, гораздо быстрее меняющие цвет или быстро темнеющие. Все произведения Яна Купецкого<sup>2</sup> (ведущего мастера среди позднебарочных портретистов) превратились в «ноктюрны»; уже в 1864 году Энциклопедия Оргельбранда горько сетовала, что его работы *«со временем очень потемнели»*. Тинторетто как раз из тех главных неудачников. Павел Муратов<sup>3</sup>: *«Какого же Тинторетто мы видим в галереях, где потемневшие краски и пожелтевшие лаки придают его произведениям фальшивую тональность? Все те бурые холсты, что носят имя Тинторетто – это руины его искусства»*. А ведь Муратов жаловался в первой четверти XX века; что же мы можем сказать сейчас? Можем лишь горевать о том, что климат Венеции (солёный морской воздух), где хранится больше всего холстов Тинторетто, плохо на них воздействует (те картины художника, которые столетия назад выехали в Вену, Мадрид или Лондон, сохранили живой колорит, более близкий к первоначальной палитре). И теперь мы должны рассуждать относительно хроматики Якопо, пользуясь *«руинами»* великих "oeuvres".

Тинторетто учился *"bel colorire"*, изучая (и копируя) картины Тициана, Веронезе и других великолепных мастеров, но историков более всего волнуют связи между его палитрой и палитрой Тициана и Веронезе. Под их влиянием Тинторетто ликвидирует зрелищные контрасты красок и меняет (около 1550 – 1555 годов) холодную палитру устав-

<sup>2</sup> **Ян Купецкий** (1667-1740), чешско-словацкий художник.

<sup>3</sup> **Павел Муратов** (1881-1950), русский писатель, публицист, переводчик, литературный и художественный критик, с 1922 – в эмиграции; автор книги очерков **«Образы Италии»** (т.1 – 1911, т.2 – 1912, т.3 – 1924, изд. в Берлине). Неоднократно переиздавалась и в наше время.



**Якопо Тинторетто «Сусанна перед зеркалом»**

(1552/54, холст, масло; 146x193,6

Музей истории искусства, Вена, Австрия)

ных маньеристов, заменяя ее палитрой более венецианской, наполненной светлыми золотисто-желтыми тонами, приглушенной зеленью и великолепнейшими тичиановскими красными оттенками, стремящимися к пурпуру или даже фиолетовому, либо же к коричневатым тонам вина (а желтый в это же время приближается к цвету меди). Влияние Тициана окажется более глубинным и длительным, чем влияние Веронезе, только никогда кисть Тинторетто не обретет тичиановской хроматической смелости. «Тинторетто пересек границы цветовых условностей, свойственных своей эпохе, и приблизился чуть ли не к импрессионизму», – пишет Витторио Сгарби. Чуть, Якопо Тинторетто не приблизился даже к псевдо-импрессионизму седого Тициана, то есть, к тичиановской дезинтеграции форм, к тичиановскому уничтожению линии цветом и, посредством силы хроматической материи, к полному отождествлению формы с цветом. Никогда его рисунок не растворился в тичиановской тайне полутонов, в той хроматической магме, с помощью которой Тициан строил собственный мир. Почему? Потому что, когда столь же много, как Тинторетто, вы взяли у Микеланджело – невозможно ждать полной идентификации формы и цвета.

Вступившие в брак "*disegno*" (рисунок) Микеланджело и "*colore*" (цвета) Тициана были для Тинторетто важными изобразительными средствами, но если бы он и вправду желал повесить свое кредо на стене или на дверях мастерской, он, прежде всего, назвал бы другое средство: свет. Травестируя уже упомянутый здесь избирательный лозунг президента Клинтона – можно считать, что векторное, заставляющее помнить про главный приоритет, указание Тинторетто звучало бы так: «Свет, придурок!». Некоторые произведения Тициана и Тинторетто (в особенности, портреты), благодаря этой особенности, пугали, но, как правило, техники обоих гигантов спутать трудно именно потому, что принципиальным языком Тициана стал цвет, а у Тинторетто – освещение! Тинторетто удавалось делать со светом вещи более лихие и сложные, чем делал Тициан. У последнего свет был эффектом внешним – чем-то, что моделирует форму, падая на нее. У Тинторетто тоже, но не всегда. Иногда (как впоследствии у Рембрандта) – тинтореттовский свет исходит изнутри формы.

Знаменитый «внутренний огонь» ("*fuoco interiore*") Тинторетто. Давайте сравним двух голеньких богинь обоих мастеров. Венера Тициана смоделирована светом, исходящим

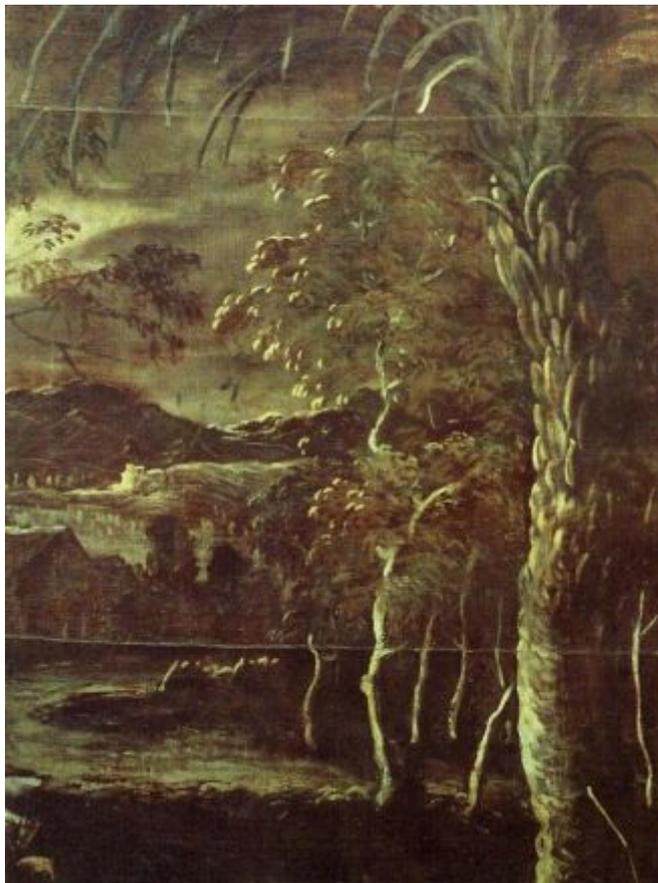


Тициано Вечеллио  
**«Венера перед зеркалом»**  
 (~1555, холст, масло;  
 124,5x105,5  
 Национальная галерея  
 искусств,  
 Вашингтон, США)  
 Коллекция  
 Эндрю У. Меллона

от внешнего источника, в то время, как Сусанна Тинторетто лучится загаром, словно жемчужина с лампочкой внутри, в результате чего, ее тело становится как бы бледным солнцем, имеющим форму женщины. Эти лучи моделируют всю композицию, мерцают среди деревьев, опрыскивают пучки листьев и т.д. – они воздействуют на все остальные формы изнутри. Но пульсирующее ими тело – главный источник света, лучи исходят от него, изнутри. Или, возьмем, ноктюрны обоих гениев. Тициановские красавы, но мистическая флуоресценция тинтореттовской **«Святой Марии Египетской»**, где атомы ночных огней фосфоресцируют, словно снег под луной – это один из красивейших ночных пейзажей во всей живописи белого человека.

Хотя в плане цвета Якопо так и не сравнился с Тицианом, а в плане рисунка – с Микеланджело, он превзошел обоих драматической силой экспрессии. Что в отношении Тициана не было так уж сложно, но превзойти *"terribilitá"* Микеланджело было нелегко. Тем не менее, ему удалось – кинетика фигур Якопо выигрывает, наиболее динамичные фигуры Микеланджело по сравнению с ними выглядят статичными, лишенными какого-либо движения. Можно сказать, что эта кинетика венецианца является космонавтско-цирковой: парящие тела вызывающим образом презирают законы тяготения, а их масса столь резко преобразуется во вращения вокруг воображаемых осей, что захватывает все вокруг, и тогда, кажется, вращаются все элементы сцены, не исключая почвы; вся картина обретает желание взлететь по спирали в небеса. При таком вращательном движении змееподобная динамика **«Похищения сабинянок»** Джамболоньи<sup>4</sup> и, тем более, **«Похищения Европы»** Веронезе

<sup>4</sup> Джамболонья, Джованни да Болонья (настоящее имя *Жан де Булонь*; 1529-1608), флорентийский скульптор-маньерист и представитель раннего барокко. Мраморная скульптура **«Похищение сабинянок»** (1583, Лоджия Ланци, Флоренция) — признанный шедевр этого мастера.



**Якопо Тинторетто**  
**«Св. Мария Египетская», фрагмент**  
 (1583/87, холст, масло  
 Скуола Сан-Рокко, Венеция, Италия)

перестают нам imponировать, поскольку они не свободны от гравитации (кстати, Рубенс, засмотревшись на Тинторетто и Джамболонью, впоследствии подарит это резкое, спиральное движение и своему «Похищению дочерей Левкиппа»).

Так что, не один только свет. То, что *«Тинторетто делает из любого, даже мелкого праздника принципиального героя своей живописи»* (Старби) – это истина банальная, любой преподаватель обязан произнести ее. Но он обязан прибавлять: и движение! Свет и движение до изобретения кинематографа – вот два главных героя Тинторетто, доказательством чему могут служить хотя бы те картины, которые я представляю ниже, в качестве своих любимых произведений мастера Якопо.



### Якопо Тинторетто «Распятие»

1565, холст, масло; 536x1224  
 Скуола Гранде ди Сан-Рокко, Венеция, Италия

С XIII века в Венеции появлялись так называемые Школы (Scuole) – благотворительно-религиозные объединения-братства светских лиц, которые в качестве покровителя брали себе какого-нибудь святого. У них имелись собственные пышные резиденции и собственные виды благотворительной, образовательной, религиозно-просветительной и какой-либо иной деятельностью. Тинторетто работал, как минимум, для трех Школ: Школы св. Троицы (Scuola della Trinità), Школы св. Марка (Scuola di San Marco) и Школы св. Роха (Scuola di San Rocco). Здание для последней Школы было завершено в самом начале третьей четверти XVI века, а в 1564 году Братство св. Роха объявило конкурс для художников, желающих декорировать интерьеры Школы. Времени было немного, конкуренты «забавали» рисуночные эскизы проектов. Только один, благодаря своей молниеносной технике кисти, успел выполнить готовое живописное полотно – *"il furioso"* Якопо де домо Робусты. Так он покорила заказчиков, после чего привлек их обещаниями работать чуть ли не даром и в результате «захватил» весь гигантский контракт на декорирование всех интерьеров Scuola di San Rocco.

Писал он все эти декорации *"con furioso entusiasmo"*<sup>5</sup> (Занетти) в 1565 – 1587 годах. Двадцать три сезона, два этажа здания (первый и второй этажи), несколько десятков холстов, большинство из которых обладает размерами спортивной площадки. Сложно сказать, каким было участие сотрудников (некоторые утверждают, будто бы большую часть работы выполнил сам мастер). Было отмечено участие музыкантов, которые аккомпанировали мастеру Якопо при работе, что прекрасно сочетается с темой, столь охотно пережевываемой историками: *«музыкальность венецианского колоризма XVI столетия»*. Отмечены были и слова восхищения – Sala Granse (Большой зал), весь заполненный иллюстрациями из Ветхого (потолок) и Нового (стены) Завета, представляющими один из крупнейших религиозных циклов итальянской живописи – был назван *«венецианской Сикстинской капеллой»*.

Первой комнатой, которую Тинторетто украшал в Школе святого Роха, был Sala dell' Albergo (в прошлом – рефекторий), а первым законченным холстом – **«Распятие»**. Работая над **«Живописью белого человека»**, я не имел удовольствия до сих пор представлять столь гигантской картины. И совсем даже не рекордной. **«Рай»**, созданный Тинторетто для Залы Большого совета венецианского Дворца дождей обладает еще более импонирующими размерами (700 x 2200 см) и считается самым крупным холстом, который когда-либо был

<sup>5</sup> С яростным энтузиазмом (итал.).



покрыт живописным изображением. По праву ли – это уже проблема **«Книги рекордов Гиннеса»**, а не моя. Моей проблемой сейчас является холст из Scuola di San Rocco, которое мастер подписал: *"Iacobus Tintoretus faciebat"* (кстати, еще он подписывался: *"Jachomo Tentoretto pitor"* или как-нибудь еще).

Хроматика **«Распятия»** многих неприятно поражает. Винсент Трояновский думал об этой картине, когда писал: *«Его [Тинторетто] композиции, особенно крупные, содержащие множество фигур, в плане колорита являются негармоничными, поскольку черные массы теней на них сильно контрастируют с более резкими цветами, выдержанными в зеленоватом, свинцовом тоне»* (1911). Черная краска была любимой у Тинторетто, а тинтореттовская зелень когда-то была свежее, но со временем холодела (Мария Ржепиньская: *«явное охлаждение гаммы; зеленоватый призрачный отсвет поздних картин иногда переходит в тона, средние между не слишком насыщенными фиолетовым и коричневым»*, 1986). **«Распятие»** наполнено зеленью, которую следует расположить между ранним и поздним колоритом Тинторетто, не забывая при том, что краски его со страшной силой темнели. Тем не менее, они вызывают восхищение современных творцов (XX век сделал Тинторетто членом олимпийской элиты). Художник Генрих Готлиб пишет после посещения Скуолы ди Сан-Рокко:

*«Два этажа Scuola San Rocco, наполненных гигантскими холстами Тинторетто, распирает вулкан темперамента и живописных видений. Если мы приблизимся к этим картинам, которые на расстоянии воспринимаются, в основном, как желто-коричневые, например, к картине под названием «Распятие», то откроем в ней бесконечную гамму тонов, то резко контрастирующих друг с другом, то хроматически обтекающих форму – будто развитая из одного аккорда мелодия. Но в такую живопись, которую мы наблюдаем в Scuola S. Rocco, переплавляется вся жизнь человека, без тормозов, без оглядки на доктрины и стиль эпохи. Потому-то она такая убедительная и правдивая, и потому мы чувствуем в окружении этих холстов, что живопись может быть для кого-то высвобождением всех сил и жизненной энергии. Несмотря на громадные размеры, холсты эти выглядят словно эскизы, спонтанно рожденные воображением»* (1947).

Не только воображением, но еще и радостью. Сезанн, якобы, увидев луврский эскиз к **«Раю»** для Palazzo Ducale, воскликнул: *«Это сколько же нужно терпения, чтобы создать видение столь необычное!»* Если Сезанн и вправду воскликнул это, то он ляпнул глупость. Ибо гигантские видения мастера Тинторетто порождены не терпением, а безумной радостью творения. Быть может, слишком гигантские? Слишком драматизированные? (уже неоднократно писалось о тинтореттовской *«излишней драматизации»* сцен). Слишком ошеломляющие? Знаменитый критик и теоретик Рёскин, посетив Венецию, издал книжку **«Камни Венеции»** (1851-53), чтобы британские туристы чувствовали себя над лагуной увереннее. Картины из Школы святого Роха он пристойно описал. Кроме одной. **«Распятие»** настолько ошеломило его, что критик забыл про анализ или хотя бы краткое описание произведения, написав лишь, что ему нельзя портить непосредственного контакта между зрителями и этим произведением, *«которое ускользает от какого-либо анализа и выше каких угодно похвал»*. Мне труднее, хотя бы пару слов сказать я обязан.

Первое впечатление: это хаос (в хаотичности крупных групповых сцен венецианца обвиняли часто, иногда – по делу). Мы видим толпу, которая, как нам кажется, беспорядочно клубится вокруг места казни на горе, называемой Голгофой. Только во всем этом безумии имеется геометрический метод, напоминающий нам ортодоксальное Возрождение. Мы имеем здесь строжайшую симметрию произведения с распятым Христом в качестве вертикальной оси кадра, а клубящаяся толпа формирует четкий круг вокруг арены для распятий, и она «взвешенно» размещена в соответствии с подобными пропорциями (левая и правая группы уравнивают друг друга, в то время как средняя группа переднего плана усиливает симметрию, работая как «цоколь» вертикальной оси).

Ренессансна по своему характеру и анатомия главного героя – фронтальная, не деформированная, не безумствующая наискось или в конвульсиях, без маньеристских лихих сокращений и изгибов. Христос статичный, патетичный, достойный, импонирующий, торжествующий – замученный Бог, который в предчувствии собственного трона и величия

раскидывает руки не столько для того, чтобы их приколотили гвоздями, сколько для того, чтобы охватить ими целый мир. Или же, чтобы парить на парашюте или на крыльях, которые у него за спиной приняли вид огромного ореола. Христос «гигантски-прометеевский» (У. Неббия). Тем не менее, не Христос-великан. Он и не страшный, как Иисус Пьеро делла Фраческа, ни чудовищно крестьянский, как мученик Грюневальда, ни преувеличенно мускулистый, как персонажи Синьорелли или Буонаротти. Хотя микеланджеловские "*maniera grande*" и "*terribilità*" были путевыми указателями Тинторетто («Распятие» как раз представляет собой идеальную проекцию данного тезиса), но «накачивание» мышц персонажам а-ля Буонаротти никого из венецианцев не интересовало. Якопо писал Христа для помещений Школы святого Роха неоднократно, иногда по образцам североευропейской (в основном, дюреровской) графики, но только в «Распятии» дал ему классическую (классицистическую) ренессансную анатомию – тело эллинского бога.

Все остальное выводится из Маньеризма и предвосхищает Барокко. Здесь можно найти массу маньеристических упражнений относительно того, чтобы сделать людскую позу или жестикующую наиболее странной. Имеется здесь барочное жонглирование массами и всяческими видами геометрических трюков: горизонтальные полосы и неожиданные диагональные оси, спирали, пирамиды (треугольники), эллипсы; чего еще не хватает? Мастер творит со сценой совершенно неправдоподобные вещи – мы наблюдаем за феноменально подвижным пространством, сжимающимся и разжимающимся, как будто им манипулируют волны таинственных течений. Толпа клубится в экстазе. Статичного нет ничего. Темное, грозное небо, деревья, территория – похоже, все здесь дрожит, трясется, скрипит, поворачивается, кружит, пульсирует и участвует в конвульсивной драме, символизирующей трагедию всего человечества. Это уже не Голгофа – это уже вся Земля, переполненная горячкой убийства по решению суда, "*Imago Mundi*" (Образ Мира) столь же правдивый, сколь революционно правдивой была гелиоцентрическая доктрина Коперника.

Коперниканскую аналогию в отношении живописи Тинторетто провел Отто Бенеш (1958). А кто первым выдвинул киношную, кинематографическую аналогию? Наверное, Эли Фор<sup>6</sup> в 1921 году, хотя еще далеко было до изобретения панорамного экрана<sup>7</sup> (параллель которого с форматом «Распятия» просто идеальна) и до голливудских цветных блокбастеров на библейскую тематику («Распятие» выглядит словно кадр одного из них). Впоследствии уже все станут использовать это сравнение. Сартр в «Королеве Альбемарль» называет Тинторетто умелым режиссером, который «недостаток чувств» заменяет кинематографическим видением пространства. Еще раньше Л. Рудрауф заявлял (1955), что картина Тинторетто доказала, что живопись способна конкурировать с кино, показывая движение, полет, изменчивость и головокружительную, динамичную структуру пространства. Et cetera, et cetera; нам известны многие подобные размышления относительно Тинторетто и кинематографии. Все очень просто: Венеция была колыбелью будущего видения кино.

<sup>6</sup> Эли Фор (1873-1937), французский историк искусства и эссеист, автор фундаментальной «Истории искусства» в 5 томах (1919-1921).

<sup>7</sup> В СССР подобный экран (как и кино) называли «широкоформатным».



### Якопо Тинторетто «Тайная вечеря»

1592/94, холст, масло; 366x568

Собор Сан-Джорджо Маджоре, Венеция, Италия

Испанец Диего Веласкес во время первого своего посещения Италии скопировал «Распятие», поскольку оно его восхитило. Еще сильнее был он восхищен «Тайной вечерей», и копию с нее он делал, сходя с ума от восхищения. Я тоже схожу с ума от восхищения, но пером, а не кистью, поскольку пером владеть умею.

"Cena" (по-итальянски «Тайная вечеря»<sup>8</sup>) в репертуаре Тинторетто представляет собой прямо ритуальную позицию, он создал около 10 вариантов этого сюжета. Эта, для церкви Святого Георгия, была художественным завещанием мастера Якопо (который уже раз прощальное произведение гения оказывается вершиной его творчества, кульминацией, визитной карточкой гения?). Многочисленные заказы становились причиной того, что – как и у Тициана – у пожилого Тинторетто большую часть работ выполняла мастерская или братство мастерской. Но самые важные вещи Тинторетто – равно как и Тициан – писал без помощников. «Тайную вечерю» для церкви Святого Георгия он наколдовал сам.

Наколдовал вопреки традиции статичных композиций «Вечери», но одну традиционную систему все же сохранил: участники пируют сидя. А ведь он мог все сделать и по-другому, все-таки у нас конец XVI века, когда ученые вдруг вспоминают, что во времена Христа люди пировали лежа (говоря точнее: полулежа) вокруг стола, для чего служили специальные ложа. Благодаря книгам, таким как "De Triclinio" Чиаккониуса

<sup>8</sup> Не совсем. "Cena" по-итальянски означает просто «ужин», «Тайная (или Последняя) вечеря» – это "l'ultima cena" или же "la Cena". Фонетическое сходство разных языков способно сыграть неосознанную шутку или же придать новое, дополнительное значение выражению или слову. У Вальдемара Лысяка имеется замечательная повесть (переделанная из пьесы) – «Цена» (Cena). Ужин там имеется, причем, тайный, с моментами предательства и евангельскими отсылками. Так что же имел в виду Автор, давая название своему произведению?



**Якопо Тинторетто**  
**«Тайная вечеря»**  
 (1579/81, холст, масло; 538x487  
 Скуола Сан-Рокко, Венеция, Италия)

(1588) или **"Tableaux sacrés"** Ричеома (1601) – художники, ищущие исторической достоверности и желающие представить Древность по-настоящему, начинают изображать Христа с компанией, празднующего *«по-римски»* или *«по-персидски»*. Подобного рода представлений было немного (более всего известны работы Пуссена), но эта мода представляла собой определенное искушение для противников традиции. Правда, анти-традиционалист Тинторетто гнался за новаторством иного рода, так что историческая достоверность для него и для его **"Cena"** значения не имела.

Здесь мы имеем полный репертуар тинтореттовских штук, все на месте. Пространство – «аксонометрическое», управляемое диагоналями, идущее наискось в глубину, оно в пух и прах разбивает традиционные, фронтальные и симметричные проекции **«Тайной вечери»**. В то же время, это очень подвижное пространство, сжимающееся и растягивающееся по закону волшебной-мистической конвульсии, в ритме экспрессивных спазмов. Строительным материалом для этой апоплексии являются маньеризированные тела персонажей и бешеная динамика подсветок различного рода – гораздо больше светов, чем цветов. Какая-то невидимая сила, похоже, засасывает всю сцену, от левого нижнего угла до правого верхнего, что дает нам *«убегающее»* пространство, живущее по законам так называемой *«убегающей перспективы»*, по скосам, столь обожаемым барочной живописью. Классическая гармония **«Тайных вечерей»** а-ля Леонардо да Винчи была здесь нокаутирована слишком сильно даже для великих мастеров Барокко (Рубенс видел в **«Вечере»** из Сан-Джорджо исключительно хаос!), что уж говорить о публике тех времен. Тинторетто был для нее малопонятен, только зрители XX века восхищаются этим изумительным синтезом пластической силы, кинетической энергии, хроматическим и световым мастерством, которого до Тинторетто никто достичь не смог.

Чтобы взяться за другие имеющиеся здесь «изобретения» Тинторетто, я должен сначала упорядочить упомянутое пространство по смыслу. Давайте забудем, что Тинторетто создал *«иллюзионистский эффект кружения стола»* (Л. Колетти, 1944) и на мгновение заставим замереть весь спектакль, а вместе с ним и стол. Что мы видим? Что среди всех диагоналей, идущих от левого нижнего до правого верхнего угла (две линии голов, стол, полосы паркета, край тени от стола) главным является внешний продольный край столешницы, который делит кадр на *"sacrum"* и *"profanum"*. Справа от этой диагонали мы имеем кухонную приземленность, нечто вроде задних помещений харчевни, где среди говора и суеты бегают еще и домашние животные – все это проза, наполненная физической силой и пафосом. Сакральная поэзия, наполненная призрачной тишиной, вечностью и чудом Евхаристии, залитая серно-желтыми бродячими светами, в мистическом полумраке, в неожиданно пульсирующих контрастах красок и оттенков нереального *"chiaroscuro"* – слева от главной диагонали, где Христос является титульным героем. Но исключительно титульным.

Многие мастера (в том числе и Леонардо) помещали Спасителя в середине композиции **«Вечери»**. Тинторетто тоже разместил Иисуса на вертикальной оси кадра, мо-



жете сами проверить линейкой. Но, по причине безумия диагональных *«убегающих перспектив»*, Христа как бы вытолкнули из центра, а точнее: его всосали куда-то в глубину вечернего соборща. Мы идентифицируем Его только лишь благодаря тому, что нимб Его чуточку больше, чем нимбы апостолов. Преламявая хлеб, Сын Божий причащает их. Он раздает им свою кровь и свою плоть в форме вина и опреснока, следовательно: раздает всем нам, спасает все человечество. Он делает главное дело, то самое, ради которого Отец сослал Сына на муки Голгофы, мы же, тем временем, едва замечаем это, потому что хитрый художник утопил Иисуса в маньеристической чаше персонажей и в предбарочной динамике элементов, манящих наш взгляд. Кого же следует именовать истинным героем картины?

Перед тем, как я этого героя назову, давайте приглядимся к его родителям. Мать нам уже известна – ею является уже упомянутое пространство. Пространство конвульсивно жадное, заглатывающее дикие сокращения, акробатические жесты, косые перспективы, кормящееся манией все диагонализировать, спиральной динамикой вздымающихся движений, сталкивающихся направлений, искусных пируэтов и т.д. Глубина, вовлеченная в экстатический пляс пьяных светом призраков. Ибо свет является отцом главного героя сцены – лучащегося кинетизма *vel* кинетического излучения, совсем не важно, как он там зовется.

Тинторетто, постоянно лавирующий между тенью и светом, продвигал экспрессивно-динамическую функцию света очень настойчиво и выработал собственный люминизм, несколько диковатый, наполненный неожиданными контрастами сияния и мрака, с прибавлением галлюцинативного светового мистицизма, что Шарль де Толнай определил как *«спиритуализация живописной материи»* (1960). До *«Тайной Вечери»* из Сан-Джорджио не было лучшей иллюстрации этого синдрома, чем *«Крещение Христа»* из Школы святого Роха, где персонажи второго плана прозрачны, словно сотканые из летучей, прозрачной материи или же вышиты серебристой нитью, блестящей на темном фоне листвы. Нам они кажутся процессией нематериальных сущностей; астральных или лунных духов, которых облучает отсвет, пробивающийся сквозь клубы черных туч.

*«Вечеря»* для церкви Сан-Джорджио стала высшим сеансом мистического люминизма Тинторетто (Сгарби называет это *«бегством в неконтролируемый мистицизм»*). Свет взрывается здесь (да, именно взрывается, а не излучается) от двух источников: от нимба Иисуса и от огромной масляной лампы, висящей под потолком. Это как будто неожиданная вспышка двух сигнальных ракет, осветивших поле битвы. Потолок лижут дымы масляной лампы, принимающие формы херувимов, они волнуются, вибрируют, трепещут крыльями, выстраивая неземную, визионерскую, галлюцинативную атмосферу, наполненную искрящейся люминесценцией и сказочным настроением. Таинственная сила, словно ток Божественного эфира, развеивает ее, а точнее – свивает, спаивает, антропоморфирует так, что она *«принимает прозрачную форму фосфоресцирующих привидений, вплавленных в необъятные пространства»* (Джузеппе Фьокко, 1929).

Что, эта тесная вечеря и должна быть *«необъятным пространством»*? Ну да – ведь это же вся вселенная! Это не интерьер харчевни – это внутренняя часть космоса, как будто бы его писал не Тинторетто, а Джордано Бруно, и словно бы не Бог, а Сатана управлял тем безумием, в котором реальность и надреальность, физика и метафизика встретились в буквально экспрессионистском танце. Но, разве Люцифер не означает: *«Несущий свет»*? И разве не был Тинторетто повелителем света? Разве не сделал он из этого холста королевства колдовского люминизма? Свет, словно вибрирующая плазма, слепит и стимулирует движение. Свет, будто ветер, уносит пространство, разликает воздух и закручивает торнадо. Свет волшебный и патетический, святой и святотатственный, тождественный библейскому деянию и являющийся мотором каббалистической экспрессии, творящей жизнь, мир, вселенную, космос, таинственное над-человечество – все на свете.

Михаэль Левей писал о Тинторетто и люминизме Тинторетто: *«Его дерзость принесла нам в дар новый вид художественного мастерства, настолько же личный, как и почерк, где реальности был дан голос только лишь затем, чтобы исполнять роль проводника для света»* (1962). И правда, здесь мы ближе к сюрреализму, чем к иллюзионизму Возрождения; мы ближе к сказке, чем к Библии (благодаря эктоплазматичес-



**Якопо Тинторетто «Крещение Христа», фрагмент**  
(1579/81, холст, масло)  
Скуола Сан-Рокко, Венеция, Италия)

ким, несомым дымным заревом призракам ангелов, сцена приобретает характер народных баек о мертвецах, которые возвращаются, чтобы делиться с живыми хлебом), но ближе всего она искусству кинематографа XX века. Совершенно удивительные, странные, волшебные, сюрреалистические света Тинторетто уже называли «над-светом», имея в виду над-художественный иллюминизм – иллюминизм, принадлежащий иному средству передачи. Сто лет назад мы могли бы предполагать, что речь идет о театральной сценографии. Сегодня же нам известно, что световой покер Тинторетто, вместе с динамикой

его персонажей и пространственных планов, был предсказанием кинематографа братьев Люмьер и империи по имени «Голливуд».

Генезис кинематографического света в живописи белого человека, все эти люминистические эффекты, которые киноискусство откроет заново через несколько столетий, были порождены Тинторетто и его продолжателями (Караваджо, Рембрандт, Жорж де Латур). Это благодаря ним *«и стал свет»*. Но Тинторетто был хронологически первым иллюзионистом пред-кинематографического люминизма, к тому же никто так и не превзошел кинетических цирковых забав Тинторетто, без которых кинематография мало чем отличалась бы от театра. Но насколько же сильно шокировали они несколько сотен лет назад. Как тревожили! Вазари шептал побелевшими губами: *"E il piu terribile cervello che abbia avuta mai la pittura"* – *«Самый чудовищный мозг, который когда-либо проявился в живописи»*...



Л

ГЛАВА

38

ГЛАВА

**Оперная палитра  
и женская  
диалектика**

**Паоло Веронезе**

**1528 – 1588**

Л

Урожденный Паоло Кальяри. По городу, в котором он родился – Вероне – его назвали Веронцем (Веронезе). Как художник он был чистойшей воды венецианцем, мастером цвета. И вместе с тем – чемпионом украшения. Веронезе – это помпезный декоратор. Если не считать цветовых эффектов и украшений, картины его мало что способны предложить. Для человека, ищущего в изобразительном искусстве истинную поэзию, глубокие чувства или же потрясающие драмы, творчество Веронезе будет пустыней без тени и спасительного колодца. Зато здесь полно блестящих миражей, что манят своей пышностью.

Хотя Паоло Веронезе рисовал и писал все, что только пожелаешь (мифологические аллегии, христианские видения, портреты), специальностью его были гигантские декорации, переполненные монументальными лестницами, колоннадами, балюстрадами и террасами с толпой элегантных венецианцев. «Элегантных» здесь означает – модных. Не только мифология, но и деяния апостолов, евангелия или жития святых являются поводом показать не только обычаи с развлечениями, но и тогдашние моды. В этом плане Веронезе не был изобретателем. Не он первым переключал сцены из Священного Писания в псевдорелигиозный, если не сказать – языческий театр, где все носят современные художнику костюмы. Мы видели это у Гирландайо и у других мастеров. Но называемые религиозными грандиозные приемы и пиры вероно-венецианца стали просто символом подобных занятий. Сегодня в качестве подлинных мы каталогизируем более 300 картин Веронезе, но помним вряд ли больше, чем охотнее всего представляемые им вакханалии, те церемониальные, истекающие едва приглушаемой чувственностью пиры, благодаря которым он сделался певцом разгула и роскоши венецианского общества.

Из множества холстов с девицей Марией работы Веронезе я помню лишь архитектурно богатое «**Благовещение**» из галереи Уффици и феноменального Младенца, который во сне тормозит ручкой свою пипку («**Святое семейство**»). А кто помнит различные веронезевские «**Распятия**» и «**Снятия с креста**»? Всеобщее сознание отмечает исключительно те пышные пиры, которые формально являются иллюстрацией библейских или евангельских сцен, но практически являются фотографией венецианской пышности, апофеозом богатства «*Серениссимы*», рекламой роскоши, беззаботности, жизненной силы «*Королевы Адриатики*». Мы смотрим на ужинающего хлебом Христа в Эммаусе или же на свадьбу в Кане Галилейской, а видим фантастическое обжорство во время венецианского карнавала. Христос сидит за столом и слегка испуганным взглядом спрашивает: - Отче, что я делаю здесь, в этом гнезде разврата?!..

Излишне волноваться не следует, Христос здесь – это актер, комедиант, ведь мы же находимся в театре. Все персонажи Веронезе, все его женщины и все его мужчины, физически похожи друг на друга словно родственники, они обладают характером людей, переодетых в сценические костюмы и разыгрывающих монументальный спектакль. Когда же мы прибавляем характерную музыкальность венецианской живописи, то в результате получаем оперу – и это самое подходящее слово. Творчество Веронезе лучится поэтикой оперы, так что если кто-то любит оперу, он будет любить веронезевские мегапроекции. Если кто-либо любит Паваротти, он постоянно видит его среди актеров сцен, созданных Веронезе. Если нас привлекает костюмированная пышность – декораторские шедевры мастера Паоло станут для нас пиром богов.

Тем, кто желает чего-то большего, с Веронезе непросто. Они должны признать, что в плане мастерства он практически сравнялся с Тицианом, поскольку овладел всеми венецианскими фокусами (построение формы цветом, виртуозная интерпретация света, тени и пигмента и т.д.), так что критиковать могут исключительно отсутствие тициановской драматической глубины или же недостаток ностальгической поэзии Джорджоне. Они могут сказать: Веронезе был виртуозным рассказчиком, он украшал, вместо того, чтобы потрясать или успокаивать душу. Pardonnez moi, а что в течение большей части жизни делал мессир Тициано? Чем иным занимались Тинторетто и Рубенс? Все они рисовали подобные мега-спектакли, следовательно, занимались декораторством в гигантских масштабах. У



Паоло Веронезе «Святое семейство со св. Варварой и св. Иоанном»  
(1560/70, холст, масло; 86x122  
Галерея Уффици, Флоренция, Италия)

Тинторетто имеется побольше космоса (читай: «космонавтики»), у Тициана – побольше цветowych арий, у Рубенса – намного больше тела и сексуальной энергии, но у Веронезе все это имеется, только под оперным соусом, который еще через двести лет станет преследовать Тьеполо. Плафонные перспективы *"al di sotto in su"*, переполненные кружащимися по орбите «космонавтами», в исполнении Веронезе настолько барочные, что Барокко только и останется, что заниматься плагиатом с них. Впрочем, Барокко примет больше решений Веронезе, чем Тинторетто, включая персонажей, что осуществляют птичьи эволюции. Символичным в этом плане является громадный плафон во Дворце дождей – «Триумф Венеции» – который может служить гербом предбарочного направления Венецианской школы.

Существует мнение, будто бы Веронезе так и не удалось то, что под конец долгой жизни удалось Тициану: он так и не освободился от декоративной манеры, от чистого украшения. А желал ли он вообще освобождаться? По-видимому, он слишком любил оперную пышность, стихийность, *«импонирующую всему и всем животность»* (Дж. Рёскин) собственных произведений, чтобы бунтовать против *"decorum"*. Я упомянул Рёскина, который является замечательным примером человека, не любившего разнузданной декоративности Веронезе, но изнасилованного веронезевским техническим мастерством. Вояжируя по Италии, Рёскин был, скорее, сторонником своеобразного пуританства и примитивизма, так что упивался, в основном живописью Фра Анжелико. Но потом приехал в Турин, зашел в Савойскую галерею и встал перед «Соломоном и Царицей Савской». Значительно позднее (1885-89) он опишет этот момент на страницах воспоминаний (*"Praeterita"*):

*«Когда раскрыли окна галереи, холст осветился полным полуденным светом. С площади перед дворцом, вместе с волнами жаркого воздуха, доносились звуки военного ор-*



Паоло Веронезе «Брак в Кане Галилейской»

(1562-63, холст, масло; 677x994

Лувр, Париж, Франция)

*кестра. Строгая гармония и четкая дисциплина марша показались мне более религиозными, чем евангелические гимны. Мною овладело совершенство красок и совершенство звуков, и это подтвердило мое давнее мнение, основанное на заповеди из иудейского канона, будто бы все, что сделано с любовью и тщательно – сделано божественно».*

Рёскин пишет далее, что понял тогда, что силой творцов не обязательно должна быть чистота, а именно «импонирующую всему и всем животность», только в воспоминаниях Рёскина внимание привлекает нечто иное. Во-первых, музыкальность венецианской живописи, сотрудничество звуков и красок. Различных звуков. Музыка военного оркестра, которая совершенно не соответствовала бы Джорджоне или Тициану, Веронезе подходит (хотя оперная подошла бы гораздо лучше). Во-вторых, сила венецианского колоризма. «Мною овладело совершенство красок...» Что правда, то правда. Паоло Кальери можно называть декоратором, неспособным достичь глубины, потрясти или тронуть душу, но невозможно отобрать у него мастерского чувства света и цвета. Все это радостное украшательство выражалось шкалой хроматизма и валёров, уровень которой просто сенсационен.

Когда я размышляю о колоризме Веронезе – то думаю о «натюрмортах» Веронезе. С этим он у меня ассоциируется. Это только лишь на первый взгляд бессмысленно. Дело в том, что натюрморты – это произведения чисто декоративные, которые для художников представляют повод похвастаться техникой, в основном – в плане цвета. И когда я мысленно пробегаю по "oeuvre" Веронезе – то вижу живописный рой. Склонные к полноте аристократки, нимфы, венецианские вакханки и куртизанки, боги, банкиры, святые и солдаты; обезьяны, собаки, коты и всякого рода птицы; дорогие материи, коврики, венки и бижутерия; скульптуры, аркады, вазы, столовое серебро и бокалы; миски, заполненные гроздьями винограда, яблоками, гранатами и бананами. Все это смешано, спутано, переплетено – словно грандиозный цветочный букет: один гигантский «Натюрморт» мастера Веронезе.

Эжен Фромантен, сравнивая творчество Веронезе с творчеством Рубенса и выражая



**Паоло Веронезе «Триумф Венеции»**  
(~1583, холст, масло; 904x580  
Зала Большого совета, Дворец дожей, Венеция, Италия)

при том почтение Веронезе («он великолепен»), прибавил и ложку дегтя: «*стиль холодноватый, искусственный, нарочитое богатство, цвета матовые, напоминающие темперу...*» (1876). Почему француз увидел в палитре Веронезе одну только матовость? Хроматика его, иногда матовая, а иногда насыщенная, по-венециански блестящая, противоречит подобному мнению. К тому же она очень богатая и очень удачно контрастирует-гармонизирует массы холодных и темных тонов. Эти картины залиты дневным светом, раскрывающим царственную гамму цветов, по сравнению с которой, палитра Тициана наполнена хроматической аскезой. Преобладают легкие и светлые тона, свойственные фресковой живописи, что не может удивлять, поскольку Веронезе дебютировал как автор фресок, и он превосходно освоил эту технику, а потом использовал все ее достоинства на холстах, залитых солнцем, более светлых, чем у остальных венецианцев, холстах, приближенных своей палитрой к пленэрной живописи. Под конец жизни палитра Веронезе несколько потемнела, наверняка, вследствие тягот старости.

Тинторетто «считал картину завершенной, когда ему удавалось реализовать собственное фабулярное видение, а на все остальное – тщательную, гладкую отделку фактуры – ему было плевать, поскольку она не была связана с основной целью» (Эрнст Гомбрих, 1950). Веронезе – наоборот, «вылизывал» свои фактуры, выглаживал их, старался избежать впечатления «эскизности», но при том оставался чистокровным живописцем в том смысле, в котором нынешний авангард повышает ценность искусства старых мастеров. «Живописность» Веронезе, то есть то, что Эжен Мюнц называл «независимостью художника от темы» (1889), а пред-романтик Иоганн Фюссли «грубой тиранией Веронезе в отношении темы», его «превосходством его цветовой правды, являющейся музыкальной гаммой» или радостная игра красками в качестве наиболее важной для художника темы – причина того, что Веронезе обожали колористы XIX века. Сезанн восклицал: «Если вы любите живопись – то любите произведения Веронезе!» Его обожали звезды импрессионизма, поскольку в технике Веронезе имелись интуитивные штучки, которые превосходили технику импрессионистов. Теофил Готье так писал о хроматике Паоло: «Его цвета, если бы функционировали самостоятельно, были бы скучноватыми, но благодаря сочетаниям, влияя друг на друга, они обретают основную силу и блеск» (1880). Это взаимодействие соседствующих красок, которое через четыреста лет станет основной (пускай и реализованной технически несколько иначе) манерой импрессионистов – у Веронезе было всего лишь одним из элементов живописной независимости. Другие элементы (содержательные) в эпоху Контрреформации могли быть просто опасными (или, скорее, всего лишь тягостными). Суд инквизиции над Паоло представляет собой *exemplum*, который вспоминают весьма часто, но столь же часто чрезмерно демонизируют.

Контрреформаторский Тридентский собор, благодаря своему воинственному пылу, принял постановления, касающиеся также и живописи (в основном, религиозной). Епископам было рекомендовано строго контролировать художников и их произведения. Писателям было приказано писать уставы пристойного рисования, равно как и критические тексты против живописи неприличной. И уже в 1564 году Андреа Джилли да Фабриано публикует жесткую критику многочисленных живописных произведений, в том числе и ватиканских фресок ("**Dialogo degli errori dei pittori**" – «Диалог относительно ошибающихся живописцев»). Впоследствии появится истинный вал подобных публикаций, требовавших внесения в запретные списки (индекс) и внимания инквизиции. Венцом этой волны печатной продукции станет фанатически резкий памфлет архиепископа Болоньи, Габриэля Палеотти "**Discorso intorno alle imagini sacre e profane**" («Всестороннее обсуждение изображений возвышенных и земных») (1585). Тем не менее, несмотря на предостережения, а иногда и угрозы, ни один из художников наказан не был. Во всяком случае, никто из известных; про суровые приговоры нам неизвестно. Церковь была для этого слишком умна, она прекрасно понимала – как сегодня понимают разумные политики – что со средствами передачи информации задираться нельзя. Вместо того, чтобы карать, лучше привлекать к себе, делая живопись своим союзником. Благодаря этому, католическая пропаганда была намного более эффективной, чем была бы без участия кистей. Процесс Веронезе – если это крайне вежливое прослушивание можно назвать процессом – предста-



Паоло Веронезе  
«Поклонение волхвов»,  
фрагмент  
(1573/78, холст, масло  
Церковь Санта-Корона,  
Виченца, Италия)

вляет собой явление уникальное.

Конфликт между Веронезе и инквизицией был вызван профанированием религиозных сюжетов. Веронезе, о чем я уже упоминал, не был первым, кто одевал героев Ветхого и Нового заветов в современные модные одежды и рассаживал среди современной ему архитектуры; так художники развлекались уже давно. Но он был первым, у которого богобоязненные женщины или спутницы Христа выглядели, словно венецианские куртизанки. Это приводило в ярость многих князей Церкви, только Веронезе обвинили не в этом: воспользовались предлогом не столь стыдливым, более легким для христианских дискуссий. Воспользовались для этого «**Тайной вечерей**», которую Веронезе написал для трапезной венецианского монастыря Святых Иоанна и Павла А. Д. 1573. В том же году, 18 июля, художник предстал перед трибуналом Святейшей инквизиции во Дворце дождей.

Инквизиционный процесс Веронезе, вопреки желаниям врагов католической церкви, которые это судебное рассмотрение драматизируют, был мягким – простым вежливым диалогом. В то время в ходе инквизиционных рассмотров пытки еще не применялись, разве что тогда, когда речь шла о государственной измене, деятельности против государства, но и в таком случае гораздо чаще предпочитали виновного выпустить, чтобы его где-то в тихом месте прикончили «*неизвестные преступники*», чем возбуждать недовольство официальным применением драконовских средств. Позаботились и о том, чтобы сам процесс Веронезе не получил известности того рода, которая могла бы повредить Церкви. Если бы это дело рассматривалось через пару сотен лет, газеты долго питались бы «жареными» фактами, а репортаж с судебного заседания стал бы журналистским бестселле-



Паоло Веронезе  
«Мистическое  
обручение св.  
Екатерины»,  
фрагмент  
(~ 1575, холст, масло  
Галерея Академии,  
Венеция, Италия)

ром. Но в те времена венецианские власти крепко держали своих только-только выползавших на четвереньках из колыбельки писак. Кстати, именно тогда и как раз в Венеции появился термин газета в качестве определения информационного периодического издания. Дело в том, что когда Веронезе писал «Свадьбу в Кане Галилейской» (1562-1563), граждане Венеции платили за прочтение печатного листка "Notizie scritte" («Печатные новости») мелкую монетку, называемую "gazetta". Это название очень скоро и повсюду было принято в качестве названия периодических печатных изданий. Но давайте вернемся к процессу Паоло Веронезе.

У него спросили, зачем в священной сцене он написал: «карликов, собак, попугаев, пьяных шутов, негров, германских ландскнехтов и другие глупости». Из «других глупостей» можно отметить хотя бы типа, который ножом колуется в зубах, но в общем речь шла о том, что Тайная вечеря Христа представлена исключительно светской, и по-настоящему грозными были здесь не негры или пьяницы, а швабские солдаты, то есть – лютеране, главные враги католицизма. Паоло разоружил судей пояснениями, что все это изображено ради декорации, и что каждый мастер кисти любит украшать свои сцены живописными мотивами, которые никак отрицательно не влияют на евангельскую тематику. При этом он, вроде бы, сказал следующее: «Мы, художники, пользуемся свободой шутов и поэтов. А мужиков с алебардами я нарисовал для того, чтобы показать: богатый хозяин дома может позволить себе подобного рода охрану...» и т.д. Тициан, якобы, чуть не задушил Веронезе в объятиях за остроумный отпор, данный цензорам от имени всех художников. Приговор трибунала был следующий: маэстро Веронезе должен холст переписать. Только Веронезе не стал менять ничего, кроме... названия картины! Новое название – «Пир в доме Левия» (или же «Ужин в доме Левия») – инквизицию удовлетворил.

Сегодня этот холст пользуется репутацией одного из главных шедевров Веронезе, особое восхищение пробуждает здесь «проекция живописного стаффаж на фантастический архитектурный фон» (Родольфо Паллуччини, 1939). Относясь с должным уважением к мо-



**Паоло Веронезе «Пир в доме Левия»**

(1573, холст, масло; 550x1278

Галерея Академии, Венеция, Италия)

нументальной красоте этой картины, сам я предпочитаю не столь величественные, а более камерные работы мастера Паоло. В особенности, две проекции женственности на фантастический экран мизогинизма потомков праотца Адама.



### Паоло Веронезе «Неверность»

1565, холст, масло; 190x190

Национальная галерея, Лондон, Великобритания

«Неверность» – это одна четвертая серии холстов, который сегодня называют «Лондонские аллегории любви», потому что все четыре экспонируются в Лондоне и изображают полный супружеский цикл дамы: супружество («Счастливый союз»), первые годы брака («Уважение»), последующие годы супружеской жизни («Разочарование») и измену («Неверность»). Что касается даты, серьезных споров нет – повсюду принимается 1565 год, плюс-минус пару лет (Дж. Фиокко, 1934; Л. Колетти, 1941). Р. Паллуччини (1963-64) пытался сдвинуть дату создания на десяток лет, но безрезультатно.

Должно удивлять распространенное утверждение (vide каталог Национальной галереи, составленный Филиппом Хенди), будто бы любовную тетралогию Веронезе писал для императора Рудольфа II Габсбурга, известного мецената искусств. Меня это удивляет, поскольку в 1565 году Рудольф был всего лишь тринадцатилетним подростком, и до его первой (венгерской) коронации оставалось еще добрых семь лет. Зато мне сложно принять чью-либо сторону в споре о первоначальном местонахождении аллегорий. В соответствии с французской гипотезой 1742 года, все четыре холста были предназначены для украшения какого-то плафона. Подобное мнение оставалось догмой в течение двух столетий, да и сегодня некоторые исследователи могут его защищать. Но другие утверждают, указывая на особенности перспективных сокращений, что квартет должен был украшать стены – высоко, под самым потолком.

Аллегии, пускай и наверняка написанные не для Рудольфа, попали в пражский дворец Рудольфа. Быть может, еще при жизни императора (он скончался в начале 1612 года). Опись императорской коллекции в 1637 году отмечает веронезевский квартет. В 1648 году Прага пала жертвой шведов, которые все четыре картины вывезли. Будучи собственностью шведской королевы Кристины, они украшали комнату замка Скокlostер



Паоло Веронезе  
 «Счастливая связь»  
 (1565, холст, масло;  
 187,4x186,7  
 Национальная галерея,  
 Лондон, Великобритания)



Паоло Веронезе  
 «Уважение»  
 (1565, холст, масло;  
 186,1x194,3  
 Национальная галерея,  
 Лондон, Великобритания)



Паоло Веронезе «Равнодушие» или «Разочарование»  
(1565, холст, масло; 186,6x188,5

Национальная галерея, Лондон, Великобритания)

(неподалеку от Упсалы); впоследствии все четыре попали в Рим (вместе со всей коллекцией свергнутой королевы); они побывали во владении различных коллекционеров (среди них герцог Орлеанский и граф Дарнли), пока не осели на берегах Темзы (1891), где и представлены вниманию любителей живописи. Меня, в частности, восхищает **«Неверность»**, единственный среди четырех аллегорий идеально квадратный холст. Но совсем не потому, что я обожаю равносторонние прямоугольники.

Хроматика квартета автоматически позволяет распознать кисть Веронезе. Сцены написаны с обычной у него свободой и легкостью вибрирующими, ясными красками, наполненными чудными, чисто веронезевскими, серебристо-розовыми и серебристо-зеленоватыми тонами. Но венецианскую цветовую впечатлительность, которая стремилась к тому, чтобы определять все и вся окрасом, здесь сопровождает рисунок, взятый Веронезе у Буонаротти. Взятый, возможно, несколько академически и, следовательно, несколько спорящий с основами Венецианской школы, только это противоречие у Веронезе нас не корбит, потому что бывают такие противоречия, которые сами по себе являются душой красоты. Сикстинская школа Микеланджело чувствуется и в *"terribilità"* этих композиций. Более всего – в **«Неверности»**: между троицей массивных персонажей пульсирует бурное течение, мы чувствуем энергию катапульты, динамику натянутого перед выстрелом лука. Разве плечи блондинки не напоминают дугу лука, из которого ее тело через мгновение выстрелит в направлении ветвей и далее, в бесконечность неба? Михаэль Левой определяет позу обнаженной блондинки как *«неустойчивые качели»* между руками двух самцов, но одна ассоциация другой никак не мешает.

Картина дошла до наших времен в ужаснейшем состоянии (множество мелких ретушированных: на небе, на плечах женщины, на руке правого мужчины и т.д.), но, слава Богу, что она вообще сохранилась, поскольку явление, по-библейски названное женским вероломством, не имеет лучшей иллюстрации в живописи белых фраеров. Превосходным вступлением в тему является третья картина цикла **«Разочарование»**, где подружка-сводница оттаскивает жену от мужа, которого обездвигил Амур, символизирующий слепую любовь рогоносца к вероломной супруге. Четвертая картина, названная **«Неверностью»** или же **«Изменой»** (принятые названия аллегории свой самый старый документированный источник имеют в каталоге коллекции герцога Орлеанского 1727 года), представляет нам вероломство уже испробованное и желающее быть испробованным снова и снова. Раздетая блондинка манит мужа, сжимая его руку, а другой рукой, втайне, кладет в ладонь ухажера *"billet doux"* (любовную записку). Предпринимались попытки разобрать стертый, едва видимый на записочке текст; К. Гулд предлагает: *«Кто мною владеет»* или что-то в этом роде, но твердой уверенности нет.

Бесспорным остается лишь женское вероломство, как заверяют нас авторы всех времен и народов, начиная с творцов Ветхого завета, через Брантома, и до Исаака Башевиса-Зингера, который десятки раз, чуть ли не в каждой своей новелле повторял, что женщина была и всегда будет предательской сучкой. Конечно, лишь чуть более неверной и коварной, чем мужчины. Мужчины они ведь более скромные: это неправда, что мужчина желал бы трахнуть всех женщин земного шара. Всего лишь половину. А вот баба желала бы переспать с каждым мужчиной на Земле. В особенности, баба или дама замужня. Все те жены, торчащие груди которых демонстрируют безграничное безразличие к своим мужьям...

Начиная с жены исходной, с библейской Евы (которую древние иудеи называли Хавой, то есть, Жизнью, но которая в райских садах носила имя Иша), которую змей соблазнил благодаря магнетизму своей, увенчанной головкой, концовки туловища, слишком похожей на возбужденный и торчащий фаллос. Эта первая жена должна была появиться, якобы, из ребра своего супруга, что феминистки оспаривают (vide работу Анник де Сузенель **«Время покончить с адамовым ребром»**), утверждая, будто бы в течение столетий переводчики неверно понимали иудейское выражение *"tsela"*. *"Tsela"* – это не только ребро. На иврите записываются исключительно согласные каждого слова, что дает нам возможность различной артикуляции прочитываемого слова наряду с их различной интерпретацией. Например: *"Bereszit"*, первое выражение **«Книги Бытия»** можно перевести как: *«В начале»*, но можно и: *«во главе»*, *«в принципе»*, *«кладу сына»*, *«творит»*, *«постановляет»*, *«связь огня»* и *«семья»*. Так что, быть может, феминистки и правы, ибо там, где речь идет про *"tsela"* – имеется в виду вовсе не адамово ребро? Но тем самым они попадают в ловушку. Потому что другие переводы древнееврейского *"tsela"* это: *«мрачный аспект»*, *«темная сторона»*, *«черная зона»*, *«кривой огрызок»* Адама. Следовательно, коварная половина Ева – это злая, никчемная, вредная половинка мужчины. Хотя... прелюбодеяние – это вовсе не женская монополия.

В давние времена прелюбодеяние для дамского пола было вдвойне опасно, поскольку паршивое состояние контрацепции грозило очень скоро возможностью забрюхатеть или же познать прелести венерических заболеваний, а эти возможности и прелести грозили смертью от железа (от железа вытравливающей плод акушерки или от железа изгоняющего позор рогатого муженька). В 1186 году находчивый капеллан Андреас Капелланус сварганил учебник по прелюбодеянию, названный им **«О науке куртуазной любви»**, где советовал изменять без проникновения и эякуляции, то есть – без финала. Такие отношения он называл *«чистой любовью»*, которая *«стремится к поцелуям, объятиям и сдержанному контакту с обнаженным предметом любви, но не к конечному овладению, то есть – к утрате семени»*. Как видим, Капелланус был сторонником теории Аристотеля, что посредством убытка сперматозоидов у самцов расходуются *«витальные флюиды»* и отмирают мозговые клетки. Он рекомендовал различные ласки, в особенности рекламируя ценность поцелуев (еще очень долго, даже в литературе романтиков, поцелуй будет заменой или метафорой оргазма). Хитроумные дамы разделяли это мнение относительно значения уст, но при том открыли их более богатую сексуальную полезность, в связи с чем, практи-





**Ганс Мемлинг «Тщеславие»**  
 центральная часть триптиха  
**«Земное тщеславие**  
**и Божественное спасение»**  
 (~1480, дерево, масло; 22x14  
 Музей изящных искусств,  
 Страсбург, Франция)

куемая «чистая любовь» сильно отличалась от капелланусовской и массово истребляла мозговые клетки прелюбодеев.

Несмотря на то, что генетика тогда не была известна, Паоло Веронезе, казалось, понимал, что сексуальное вероломство является проблемой психобиологической, то есть, практически детерминантой, но вопреки определенным стереотипам, у женщин измена становится геном более доминирующим, *vulgo* необходимостью. Почему? Потому что женщины больше мужчин любят запретные плоды (во времена запрета на спиртное множество дам в США спились только лишь потому, что употребление алкоголя было незаконным). Ergo: заповедь «*Не прелюбодействуй!*» исполняет роль дьявольского соблазна к прелюбодеянию. Украсть жену легче,

чем украсть бутылку водки или автомобиль. И вообще, бессовестно легко спереть у другого мужчины его бабу, о чем все крутые парни прекрасно знают, да и кто из них не занимался подобным видом спорта? Почему бессовестно? А потому что во всем этом нет твоего особенного умения (ума, ловкости, харизмы etc.) – любовницы ожидают этого с самого утра, замужние и незамужние, счастливые и несчастные, абсолютно все.

Женщины до эксгибиционизма откровенно признаются в этом, достаточно почитать откровения знаменитых писательниц, таких как Маргарет Дюрас или Барбара Картленд<sup>1</sup>. По мнению мисс Картленд, мужская неверность по сравнению с женской предрасположенностью к изменам – это семечки. Высокую траекторию измен накручивает соответственная активность женщин. Эта постоянная женская мысль: кому бы подставить п...? А ведь не каждый мужчина святой; не каждый из них способен сказать вставшей у него на пути женщине, как сказал Христос: "*Noli me tangere!*" («*Не прикасайся ко мне!*»). Так что карусель супружеской измены кружит словно земной шарик вокруг двух тепленьких полушарий Солнца. И будем откровенны: мужики тоже в этом виноваты. Полно ведь таких придурков, которым бы изменяла и купленная в секс-шопе надувная кукла. Полно ничего не представляющих из себя мужей, которые своим поведением сами просят наставить им рога. Поначалу – молодой, распаленный Ромео, а потом, не пройдет и пары лет, как эта скотина поворачивается к стенке и храпит! *C'est la vie.*<sup>2</sup>

Случается – если мужчина по-настоящему любит и у него хватает ума – он становит-

<sup>1</sup> **Маргерит Дюрас** (настоящая фамилия Донадьё, 1914-1996), французская писательница, сценарист, режиссёр и актриса. **Барбара Картленд** (1901-2000), английская писательница, один из наиболее плодовитых авторов XX века. Стала знаменитой благодаря своим многочисленным любовным романам.

<sup>2</sup> Такова жизнь (франц.)

ся трагическим мавром, пытаемым придуманной им же самим изменой своей любимой с алебастровой кожей. Только ведь не каждая любимая позволяет себя прихватить на горячем, вследствие чего ревнивое воображение такого типа называется болезненным *vel* преступным. Гуманизм (читай: лесеферизм, пермисивизм<sup>3</sup>) нового времени эффективно искоренял это недомогание, стыдя, насмехаясь, заглушая скулеж преданных мужей и любовников. "*El lamento del kornudo*" (рыдания рогоносца) вышли из моды – модным стало терпимо относиться к ухажерам женушки. Прелестный путь: от бешенной ревности Средневековья до официальных любовников супруги в эпоху Рококо, всех этих "*patiti*", "*cicisbeo*", etc., наличие которых просто диктовалось обычаями, их следовало иметь, принимать, кормить и поить, чтобы не тебя не считали последним грубияном. У рогоносца на холсте Паоло Веронезе уже имеется это современное выражение лица...

Мотив женской неверности эксплуатировался в живописи библейской иконографией, и главной героиней этих картин является жена Потифара<sup>4</sup>. Это все же несправедливо, ибо – о чем мало кто помнит – господин Потифар (высокий чиновник при дворе египетского фараона) был евнухом *vulgo* кастратом, то есть его супруга не так уже и виновна, как это следует из различных «**Жен Потифара**» (холстов и досок), которыми забиты музеи белого человека. Среди светских изображений женской неверности картина Веронезе стоит на подиуме. Но для меня она может помещаться даже на троне всей империи изображений, оставленных нам этим мастером. Только ли для меня? Гигантские по своим размерам, перегруженные композиции Веронезе вызывают у современного зрителя инстинкт отторжения – в них всего слишком много. Слишком много персонажей, слишком много драпировок, слишком много «*византийской*» помпезности и «*ярмарочного*» богатства, слишком много суматохи и шума. Очень сильно, излишне навязчиво, глаза разбегаются. Эти картины даже как-то грубовато расходятся с эстетикой людей, воспитанных на ван Гогах, пикассо и браках. Цикл «**Аллегорий любви**» лишен этой «избыточности», а жемчужина цикла, «**Неверность**» – лишена полностью. Там всего в самый раз. Здесь мы находим виртуозный живописный синтез и безошибочный синтез умственный. Первый из них радует глаз, а второй – просветляет мозги. То же самое даст нам и «**Диалектика**», которую я представляю ниже.

<sup>3</sup> **Лесеферизм** (от фр. *Laissez-faire* – пусть делает) невмешательство, здесь – отсутствие общепринятых норм половой морали, полная индивидуальная свобода сексуальных отношений. **Пермисивизм** (от польск. *permisywizm* – вседозволенность), один из постулатов либеральной этики, означающий безграничную терпимость к поведению других. Утверждает, что моральные запреты совершенно не нужны и вредны, и действия отдельных лиц не следует судить с точки зрения морали или социальных норм.

<sup>4</sup> Тем, кто давно не перечитывал Ветхий завет, стоит напомнить: **Жена Потифара** — безымянный персонаж, супруга хозяина Иосифа, находившегося в египетском рабстве, которая возжелала прекрасного юношу и захотела добиться его благосклонности. Когда же он вырвался от неё, она обвинила его в попытке изнасилования, показав плащ, который он потерял, за что Иосиф был брошен в тюрьму.



### Паоло Веронезе «Диалектика»

1575/77, холст, масло; 150x220  
Зала Коллегии, Дворец дожей, Венеция, Италия

Сначала цитаты:

Делакруа, рисуя женскую фигуру, отметил в своем «Дневнике»: *«Помнить о простоте, изображая голову (...) Хотя свет и тень в плане валёров практически одинаковы, но холодные тона света и горячие – тени, в достаточной степени акцентируют целое (...) Благодаря именно этому эффекту, Веронезе и достигал своей чудесной простоты (...) Еще он отличается отсутствием мелочей, что позволяло ему сразу же устанавливать локальный тон. Этой простоте его научили водные краски; простота драпировки своеобразно воздействует на остальные элементы. Сильный контур, которым он очерчивает, когда необходимо, свои фигуры, еще больше усиливает впечатление простоты контрастов света и тени, гораздо лучше выделяя формы. В отличие от Тициана, Веронезе не заявляет претензий, чтобы каждой своей картиной рождать шедевр. Это мастерство неделания лишнего в любой части произведения, которое придает ему столько простоты, следует из навыка к украшательству (...) Принцип небольшой градации валёров, теней и светов, необходимо применять, в особенности, рисуя людей юных, ибо, чем человек моложе, тем сильнее прозрачность кожи способствует подобному трюку» (1847).*

Эта цитата, говорящая о Веронезе весьма много (в частности, о том, что начинал он с фресок, и о его врожденной склонности к украшательству), подходит сюда безошибочно, «рисуночность» и работа валёрами «Диалектики» характеризуется цитатой очень верно. Что же касается красок, идеальной будет цитата из текста Джузеппе де Лоджу и Марио Абиса: *«Веронезе был мастером цветовых модуляций. В одинаковой степени виртуозно он пользовался пурпурными тонами и зеленью, и очень щедро разбрасывался бирюзовой синевою, которую мы называем «веронезевской». Эта синева часто переходит в холодный или серебристый белый или же приобретает тон слоновой кости, либо становится мато-*

вой под влиянием доминирующих жемчужных оттенков» (1975). И все это мы видим на этом холсте, одном из четырех перевернутых "Т", который сам Веронезе, при помощи учеников и своего брата, Бенедетто Кальяри, написал (вместе с семью холстами другого формата) для плафона Залы Коллегий Дворца дождей. Работу он начал А.Д. 1575, а уже А.Д. 1577 последние готовые картины можно было вставлять в богатые «растительно-фруктовые» рамы, выполненные Франческо Белло.

Паутина, которую держит женщина, изображаемая в качестве символа диалектики, показывает весь умственный гений Веронезе, проявившийся именно в таком рассмотрении темы. Ибо диалектика (по-гречески "*dialektiké*"), родоначальником которой считается Зенон из Элеи, с древности была искусством запутывания, обмана и облапошивания простаков, хотя поначалу (Сократ, Платон) ее принимали за благородное искусство логической или абстрактной спекуляции<sup>5</sup> или же диалога (отсюда и название): межличностного или внутреннего, души с самой собой. Но уже Аристотель указывал на отрицательные черты диалектики, а софисты применяли ее в качестве методики придания фальши внешнего вида правды, в результате чего, в конце концов, выражения «диалектик», «софист» и «лжец» (шулер мыслями) стали синонимами. Кант называл диалектику «логикой обмана», спекулятивным путем в бездорожье, от здравого смысла и реализма. Гегель и Шлейермахер<sup>6</sup> пытались диалектику реабилитировать, но медвежьей услугой ей оказал марксизм, сделав фундаментом собственной «философии», так называемого диалектического материализма. Марксистская диалектика объясняла все на свете – развитие и нюансы исторических процессов, механизмы функционирования природы и всей Вселенной, тайны человеческой души, причины духовных противоречий и чаяния народных масс – но таким образом, что, в конце концов, стала синонимом мошенничества и с грохотом развалилась. Нужны будут поколения, чтобы вернуть термину диалектика его высокие значения, восходящие к Античности, когда ее отождествляли с железной логикой и философией (до тех пор, пока ее не замарали софисты).

Мизогин, гинефоб, антифеминист любит сравнивать женщину с пауком. Это делали неоднократно. В искусстве отличился Веронезе своей «Диалектикой»; в литературе – Зингер своей «Усадьбой» ("The Estate", 1969). Цитата: «Женщины, существа со слабым характером, переполненные хитростью, коварные, всегда готовые взять верх над мужчиной, чтобы тут же ему изменить (...) Во всех женщинах таится инстинкт паука, как в гран-даме, так и в посудомойке (...) Женщины обладают перверсией натурой (...), они оплетают мужчину настоящей сетью, чтобы, в конце концов, уничтожить его». Эти фрагменты книги Зингера всегда, в качестве иллюстраций, должны сопровождаться двумя холстами мастера Веронезе – «Диалектикой» и «Неверностью». Но для объективности эти холсты не должны сопровождаться только лишь мнениями мужчин, поскольку умные и честные женщины говорят то же самое. Прочитав прекрасную актрису и режиссера, Кристину Янду<sup>7</sup>: «Женщины гораздо более жестокие, грубые, предательские по сравнению с мужчинами. У тех сердца намного лучше. Скорее всего, сатана – это женщина» (1998).

У «Диалектики» имеется и второе название (можно считать его запасным; но историки искусства часто приводят его): "*L'industria*". По-итальянски это значит «промышленность», так что трудно не догадаться, что Веронезе, изображая женщину, держащую паутину, имел в виду мифологическую Арахну, искусную ткачиху из Лидии, которая вследствие проигранного состязания с богиней Афиной повесилась, но была воскре-

<sup>5</sup> **Спекуляция** (в философии) – отвлечённое рассуждение, тип теоретического знания, которое выводится без обращения к опыту («спекулятивное суждение»). **Спекулировать** (о чём-либо, по какому-либо поводу, на какую-либо тему) — отвлечённо рассуждать. Отсюда *спекулятивный* в значении «умозрительный».

<sup>6</sup> **Фридрих Даниэль Эрнст Шлейермахер** (1768-1834), немецкий философ, теолог и проповедник. Общефилософские воззрения Шлейермахера изложены в его «Диалектике», появившейся в печати только после его смерти. Под диалектикой он понимает искусство философского обоснования.

<sup>7</sup> **Кристина Янда** (род. 1952), польская актриса кино и театра, прозаик, кинорежиссёр. Дебютировала на сцене в 1976 г., на экране — в фильме Анджея Вайды «Человек из мрамора» (1977). Снималась в фильмах Анджея Вайды, Кшиштофа Занусси, Анджея Жулавского и др.





шена Палладой в виде паучихи и впоследствии стала синонимом ткацкого ремесла. Вне всякого сомнения, Веронезе учитывал это, но не будем забывать, что в его времена промышленное (производственное) значение слова "industria" было второстепенным (ибо промышленность тогда еще лежала в пеленках); а вот первым значением было: сообразительность, ловкость, причем, в отрицательном смысле (всяческого рода мошенников, фармазонов, аферистов в Италии тогда называли "cavaliere d'industria").

О какой же ловкости идет речь на полотне Веронезе? О той, которую пером анализировал современник Веронезе, Брантом: *«Обычно дамы, занимающиеся сладким любовным ремеслом, бывают отъявленными лгунями, и слова правды от них не услышишь, ибо привычка постоянно врать (а попробуй не соври, сама же в*

*дурах и останешься, того и жди беды!) мужьям и любовникам по всякому поводу в любви и ее превратностях, а также привычка клясться, что «я, мол, принадлежу одному тебе, и никому другому», заставляет наших прелестниц лукавить и кривить душою на каждом шагу, о чем бы ни шла речь — о делах ли, о прочем; таким женщинам веры ни в чем нет»* (Пьер де Бурдей, аббат де Брантом *«Галантные дамы»*<sup>8</sup>).

Пермисивизм, лесеферизм, культ ультратерпимости и феминистический терроризм нынешнего мира делают совершенно излишней ложь непосредственную, то есть искусство наглого утверждения, будто бы белое – это черное или наоборот. Хватает диалектики. Чтобы проиллюстрировать ее описательно, процитирую фрагмент текста Зигфрида Шобера из журнала *«Штерн»* (11.03.1993). Этот номер *«Штерна»* сообщил нам, что согласно анкетного опроса, 70 процентов жен изменяют своим супругам (число может быть и заниженным, ибо *«женщины признаются не столь охотно, как мужчины, которые любят бахвалиться своими любовными подвигами»*. Шобер начал свою статью с пересказа типичной истории:

*«То была любовь с первого взгляда. Клаус, который работал у своего отца в магазине строительных материалов, и Нина, женщина-архитектор, вступили в брак очень скоро и делали все, чтобы показать другим, какая из них замечательная семья. Нина быстро родила малыша, и Клаус чуть не лопнул от гордости. Когда ребенку исполнилось три года, Нина поехала на конгресс, проходивший во Флоренции. Там она познакомилась с итальянским архитектором, меланхоликом-сибаритом, совершеннейшей противоположностью энергичного Клауса. Она не влюбилась сразу, но отправилась с итальянцем в постель. «Даже не знаю, исходила ли инициатива от меня, – говорит она. – Я продолжаю с ним встречаться. Это не один только секс, но нечто другое, быть может, гармония». Она ищет объяснения собственной неверности, и вот ей в голову приходит мысль, что между ней и Клаусом «все было преувеличенным». Преувеличенно богатым был дом, преувеличенным благосостояние, преувеличенной была любовь, да и сам секс тоже был преувеличенным. Она попросту испытывала полное пресыщение. Женщина не могла дольше*

<sup>8</sup> Цитируется по изданию «ИД «Азбука-Классика», СПб, 2007; пер. И.Я. Волевич и Г.Р. Зингер.

*делать того, что делал Клаус – поддерживать эти «обманчивые» любовные чувства. Что же делать, неспособность к этому лежит в людской натуре...»*

Ну конечно. Неспособность, неверность; плохо, потому что слишком хорошо; человеку сложно выдержать пресыщение благосостоянием, и тэ дэ и тэ пэ, бла-бла-бла, я оправдана, мой мальчик. Золотой лавровый венец софистов этой Нинке!

Веронезе великолепно представил нам портрет Евы-Нины. Обнаженной, между Клаусом и макаронником, и одетой, проверяющей, достаточно ли крепка сеть. А потом еще и привставшую на колени, словно оперная солистка на сцене, что исполняет арию во славу паутин...

Гений диалектики – триумфальная подлость. Ибо в нашей жизни более всего раздражают не ложь или иные грязные штучки, но сам факт, что любая подлость всегда находит свое вербальное оправдание, и диалектически оправданная, идет выступать на бис с безнаказанным удовольствием.



Л

ГЛАВА

39

ГЛАВА

*«Грек»*

**Доминикос Теотокопулос  
(Эль Греко)**

**1541 – 1614**

А

Доменикос Теотокопулос, названный Эль Греко. С его именем сегодня творят то же самое, что вытворяли и тогда, когда он жил. Теотокопулос, Теотокоупоулос, Ткокопулос, Теотокуполус, Теотокополос, Теотокопули, Теотукуполи... Авторы нынешних словарей и художественных сборников выбирают версию по своему разумению. А историки искусства должны обширные сведения о нем вышивать спекуляциями, поскольку нам известно множество фактов, но ровно столько же остается и «белых пятен», относящихся к жизни «грека из Толедо». Даже его греческое происхождение не совершенно бесспорно, поскольку Крит, родной остров Теотокопулоса, издавна населяли многочисленные семьи испанцев, так что, вполне возможно, приехав в Испанию, он возвращался к своим генетическим корням, в страну предков.

Испанской раздражительности, порывистости, упрямству он научился не в Мадриде или в Толедо, они были в его крови с рождения. Историки смеются, что чуть ли не каждый реализованный им заказ завершался судебными разбирательствами, в которых художник подавал иски, чтобы докучать своим инвесторам. Из чего легко можно сделать вывод, что был он патологическим скупцом и сутяжником. Действительно, он выставил несколько исков клиентам, но вовсе не потому, что обожал судиться, как Мантенья. Просто, он был слишком горд, чтобы позволить себя ошипать заказчикам, которые постоянно нарушали контракты (под любыми предложениями выплачивали художникам гонорары гораздо меньшие, чем было договорено). Эта же гордость сопровождалась и дерзостью, поскольку он тащил в суд Церковь, самого главного клиента и главного диктатора тогдашней Испании. Понятное дело, дерзость сопровождалась гордыней. В отношении «**Погребения графа Оргаса**» он бросил: «*Что же, действительно, за этот рисунок я получил меньше, чем он стоит. Но правда и то, что потомки поместят меня среди главных гениев испанской живописи!*» Истинный гений не грешит, когда вот так хвалится, хотя католическая этика для гордыни исключений не делает.

Его демонстративную "grandezza" терпели, среди прочего, и потому, что всем импонировала его ренессансная разносторонность. Эль Греко имел превосходное гуманистическое образование, он собрал библиотеку, наполненную литературными и философскими сокровищами, дискутировал с тогдашними светилами науки, политики и искусства, а в качестве художника занимался не только живописью, но также архитектурой и скульптурой. Очень любил жить «на высшем уровне», в роскоши, что стоило громадных денег, в связи с чем постоянно был должником, хотя хорошо зарабатывал. А чтобы так зарабатывать, множество произведений он клепал и без заказов, ради банальной продажи, и массово производил копии собственных картин (нам известны 17 реплик знаменитого "**Espolio**", но их могло быть и больше, опять же, не все сохранились). Для этого, после завершения каждой новой картины он тут же делал ее уменьшенную копию, которая впоследствии служила «матрицей» для реплик. Трудно назвать это иначе, чем фабричной деятельностью.

Никакому мастеру не выносят окончательного приговора за все его наследие, а только лишь за его ведущие произведения – за шедевры. Тем не менее, полное "oeuvre" может служить для самых широких выводов. Оставшиеся нам труды Эль Греко представляют собой зеркало современной ему Испании – таков будет вывод. Они являются феноменальной иллюстрацией испанской души времен Филиппа II, Лойолы, Лопе де Веги, святой Терезы, святого Хуана де ла Крус и Сервантеса. Без Эль Греко нам были бы неведомы богобоязненно-мистические страсти тогдашних испанцев, вся их пульсирующая жаром Контрреформации религиозность. Без его кисти мы не узнали бы вытянутых лиц идалго, той расы господ и завоевателей, эпопея которых в те времена постепенно заканчивается; их взгляда, лунатически всматривающегося в уходящее величие; взгляда усталого, серого, но, тем не менее, бросающего миру презрительные вспышки, словно толедская сталь; их гордых губ, кончики которых уже начинает пожирать пессимистическое декадентство; их остроконечных, седеющих бородок, врезающихся в плотные воротники из белых кружев, словно ржавчина, уже разъедающая империю. Если бы не Эль Греко, узнали



Эль Греко  
 «Портрет дворянина»  
 (1577/84, холст, масло; 81x66  
 Прадо, Мадрид, Испания)

бы мы красоту женщин этих идалго, дам Старой Кастилии? Будучи художником, он одновременно был и хроникером.

Будучи художником, он демонстрировал стиль столь индивидуальный, что подобного рода отличие мы находим мало у кого из мастеров. Не имеющий специального образования человек никогда не различает картин давних великих мастеров, у него все они путаются. Исключением, подтверждающим правило, является Эль Греко, которого узнают все. «Странность» его стиля отпугивала учеников и стала причиной того, что у него не было эпигонов (за исключением сына, Хорхе Мануэля, мазилы), зато привлекла фальсификаторов искусства в XX веке. Оригинальность манеры Эль Греко и легкость его подделки – это явный парадокс. Пишет Хозе Гудиоль<sup>1</sup>:

*«Парадоксально, что стилю Эль Греко легко подражать»* (1973). Но можно ли столь же легко его охарактеризовать? Формально – это был Маньеризм, говоря точнее – надманьеризм, и он был более надманьеристичным, чем надманьеризм Тинторетто. Многие могут сказать, что это был архиконтрреформаторский маньеризм. Это правда, только я предпочитаю говорить, что стиль Эль Греко был маньеризмом мистическим.

Религиозный мистицизм невозможно проиллюстрировать лучше, чем холстами *«Грека из Толедо»*. Никто не представил более глубинного портрета мистического экстаза. Истинное изображение мистического спазма мы снова же находим только у него. Мир Эль Греко мистически надземной, сюрреалистичный, но не театральный, поскольку в нем больше духа внутреннего размышления, чем молитвенного жеста; в нем больше огня, чем дров; больше пульса, чем кровеносных сосудов. Все его картины являются дорогой к Богу, манифестацией ультрарелигиозной эмоции. Похоже, это должно свидетельствовать о том, что мастер был ревностным католиком, религиозным фанатиком, мистиком tout court. Было ли так на самом деле? Чистосердечный католицизм Эль Греко, символизируемый, среди

<sup>1</sup> Хозе Гудиоль Рикарт (1904-1985), испанский архитектор и историк искусства; в числе его работ – монография о творчестве Эль Греко (1971).



Эль Греко  
 «Снятие пятой печати  
 Апокалипсиса»  
 (1610/14, холст, масло;  
 225x193  
 Музей Метрополитен,  
 Нью-Йорк, США)

прочего, почитанием святого Франциска из Ассизи (мастерская Эль Греко выпустила более 120 изображений «Бедняка»!), сомнению не подлежит, а судебные скандалы, по искам против Церкви, с делом никак не связаны. Но о религиозном фанатизме Эль Греко мы можем лишь рассуждать, равно как и о его мистицизме. Зная «светскую жизнь» мастера, сложно видеть в нем слишком уж погруженную в себя натуру; здесь можно вспомнить едкую фразочку Станислава Ежи Леца «Мистик то он мистик, а котел гуляша умял». А когда признали фальшивкой уникальное письменное «доказательство»...

После Первой мировой войны итальянский исследователь творчества Эль Греко сообщает, что его студент, молодой югослав, раскапывая материалы городской библиотеки Сплита, обнаружил письмо Джулио Кловио. Сам Кловио – знаменитый римский миниатюрист XVI века, тоже иностранец, по происхождению хорват – был покровителем Эль Греко в городе над Тибром. Письмо содержит воспоминания о визите Кловио к Эль Греко. Прекрасный, солнечный день, а «Грек» сидит в полнейшей темноте, все шторы на окна задернуты. Встревоженный Кловио умоляет, чтобы Доменик вышел на дневной свет подышать воздухом, но тот отвечает, что не может, ибо солнечный свет гасит для него внутренний свет созерцания. Когда письмо было опубликовано, историки набросились на него как дракон на девственницу. Религиозный экстаз мастера был доказан! Теперь можно было, не стесняясь, спекулировать о том, будто бы он желал – в соответствии с учением святого Хуана де ла Крус – «все дальше продвигаться в глубины», к мистическим откровениям и к галлюцинациям толедской эры. Можно было вспомнить, что труды Игнатия Лойолы (основателя ордена иезуитов), равно как и комментарии к ним, рекомендовали закрывать окна для религиозных медитаций, ибо «тревога о смерти клеймит душу темнотой» (в этих же работах давался совет о том, чтобы рядом имелся череп или иное *"memento mori"*, картины и символы смерти – *"qualche ritratto della morte"*).



Эль Греко «Мученичество св. Маврикия»  
(1580-82, холст, масло; 448x302  
Капитул монастыря Сан-Лоренцо де Эскуриал, Испания)



Эль Греко  
«Молитва о чаше»  
(1590/98, холст,  
масло; 102x114  
Художественный  
музей, Толедо,  
Огайо, США)

Можно было цитировать Эпиктета:

*«Не забывай – когда закроешь двери,  
И темень комнату окутает –  
Чтоб ты не говорил, что ты один.  
Неправда то, ибо внутри  
Твой демон есть – и Бог»*

Можно было бы много чего, пока не было доказано, что «письмо из Сплита» – фальшивка, гамбург ученного скандалиста для того, чтобы подставить ножку коллегам. Мистическая «морда» Эль Греко несколько поблекла, но мистицизм, исходящий из его религиозных холстов, спекуляциям не поддавался. Говорится о влиянии испанского мистицизма на изначально мистическую (как ни говори, византийскую) душу Эль Греко. Антонина Валлентин: «Испанская мистика, находящая выражение в доктрине великих святых, поэтов и визионеров того периода, глубоко укоренена в прошлом Испании. Традиция мистицизма пришла к ней с Востока (...) Эта традиция мистицизма, образующая как бы фундамент испанской мысли, близка тому наследию Византии, в котором имелось множество различных элементов, чтобы создать весь этот мистический мир. Эль Греко, вздымаемый на волнах своего времени, отдает дань этому течению, которое становится в Испании все более мощным (...) Эль Греко, точно так же, как и святой Хуан, отождествляет свет с Богом...» (1948) и т.д.

Действительно, если уж ты являешься уроженцем Византии, но обитателем Испании Филиппа II, святой Терезы из Авило и святого Хуана де ла Крус, коктейль двух мегамистик может стать взрывоопасной смесью. Эту смесь уже называли «мистическим византизмом Эль Греко». Еще ее называли «ультраконтрреформаторской живописью», содержащей «средневековый заряд набожности в упаковке маньеризма». Это определение защищалось утверждением, что творчество Эль Греко лишь тематически остается на службе Контрреформации, в то время как в плане мастерства оно абсолютно свободно. Неужели? Его творчество свободно с точки зрения техники (техники кисти), но нельзя сказать будто бы оно освобождено формально – формы буквально дышат Контрреформацией. Человечес-



Эль Греко  
 «El Espolio» (Раздел одежда Христа)  
 (1577-79, холст, масло; 285x173  
 Кафедральный собор, Толедо, Испания)

кие тела у Эль Греко – словно языки пламени инквизиторского костра, подхватываемые ветром вверх, кружащие в атмосферных торнадо и всасываемые небом. Или же просто как языки пламени набожности, ибо эта живопись является отражением религиозной экзальтации испанцев, усиленной контрреформаторской горячкой. Разделял ли ее «Грек»? Или же он был всего лишь гениальным интерпретатором духа эпохи?

Византия + Италия + Испания = Эль Греко. С точки зрения мастерства. Так что теперь давайте поговорим о мастерстве и о манере. Стандартная формула, наикратчайшим образом характеризующая творчество Эль Греко, звучит так: *«В своих произведениях он соединил византийскую живописную традицию с венецианским цветовым совершенством и с испанским религиозным воодушевлением»*. Это формула, вульгаризирующая истину, но не делающая ее неправдой. Что он взял с родного Крита, где властвовала иконописная традиция? Определенные формальные предпочтения (композиционные, перспективные, хроматические), о которых поговорим позднее. Родители его были богаты, так что в Кандии (нынешний Ираклион) он получил образование, соответствующее статусу обеспеченного человека. Он уже был художником, когда прибыл в Венецию (около 1567 года), под властью которой находился тогда Крит. В Венеции, в Риме и в Парме почти десять лет он изучал великую живопись и набивал руку, копируя картины Тициана (Эль Греко даже считали учеником Тициана, но мы не знаем, можно ли это понимать буквально), Веронезе, Корреджо, Бассано, Пармиджанино и, особенно, Тинторетто, который восхитил его своей дерзостью, потому ранние итальянские картины Эль Греко – это, в большей степени, наработки Тинторетто. В 1575 или 1576 году он покинул Италию, чтобы вступить в брак с Испанией. Навсегда.



Эль Греко  
«Св. Иоанн Креститель и  
св. Франциск»  
(~1600, холст, масло; 110x86  
Галерея Уффици,  
Флоренция, Италия)

Италию он бросил потому, что при убийственной конкуренции быструю карьеру он там сделать не мог. На Пиренейском полуострове он желал жениться на новой столице империи, на Мадриде, но не удалось. Якобы, для того, чтобы обратить на себя внимание короля Филиппа, он создал «Аллегорию Священного согласия» (называемую «Сном Филиппа II»), после чего король заказал ему «Мученичество святого Маврикия», и эта картина – слишком диссидентская по отношению к традициям испанской живописи – не завоевала монаршего одобрения, после чего двор перестал обращать внимания на Эль Греко. Тогда он поселился в Толедо, где мигом обрел славу и признание, хотя свой стиль не поменял. «Экстравагантность» его кисти иногда заставляла кого-то и дуться, но такие холсты как «El Espolio» («Раздел одежд Христа») или «Погребение графа Оргаса» повергли на колени всех толедцев и половину Испании, принеся бродяге, называемому здесь «Греком» гигантскую популярность. Он заставил испанцев полюбить «византийский Маньеризм». Теперь давайте познакомимся с этим Маньеризмом поближе.

В особой степени «византизм» Эль Греко проявляется в плоскостности проекций. Жак Лассань: «Его способ размещения форм в пространстве не имел в себе ничего классического. Как истинный византиец Эль Греко понимает живопись как искусство поверхностей, в связи с чем отвергает трехмерную иллюзию, а глубину выстраивает посредством деформации» (1973). Художник Генрих Готлиб: «Цвета и свет здесь не моделируют форм, как у Тициана или итальянцев Возрождения, а подчиненные дисциплине двухмерного холста, держатся плоскости. И даже если иногда Эль Греко каким-то персонажем или пейзажем проникает вглубь холста, цвет пятна никогда не растворяется, контур не рассеивается в воздухе, как в пейзажах Тициана или Рембрандта. Этот принцип построения картины пятном, параллельным плоскости холста, несомненно визан-

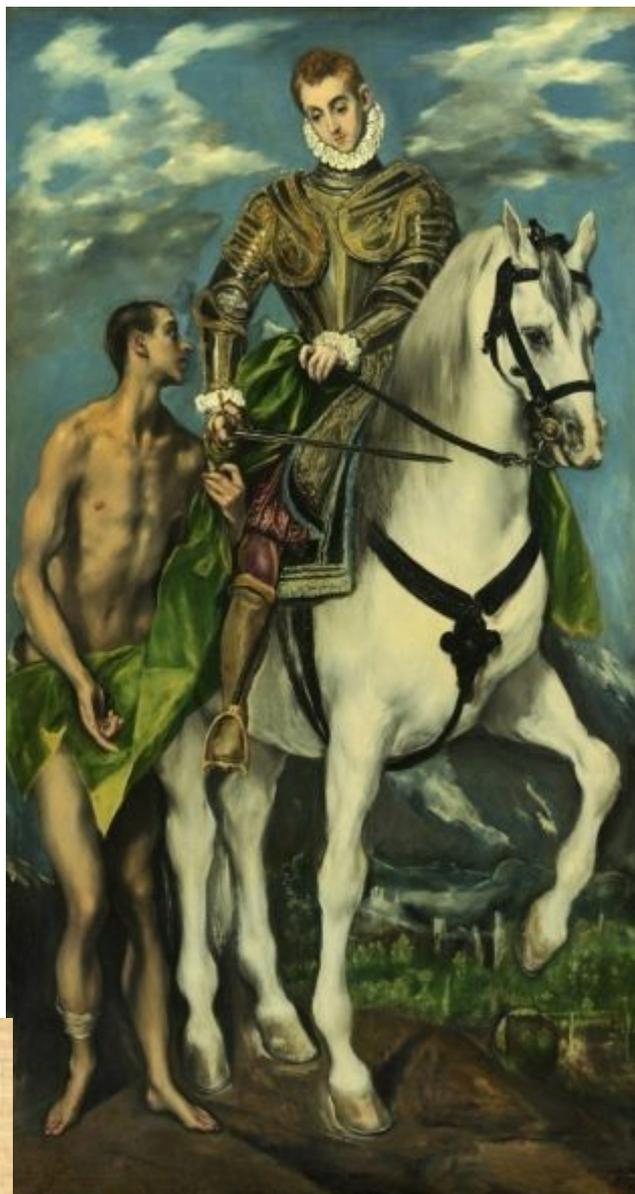


Эль Греко  
«Апостол Андрей»  
(~1610, холст, масло; 70x53,5  
Музей изобразительных искусств,  
Будапешт, Венгрия)

тийского происхождения. Воспитанный в дисциплине плоскостной живописи, после долгого сожительства с живописью и живописцами Ренессанса в Италии, Эль Греко уже не возвратился к абсолютной единой плоскости или же к плоскостности византийской фрески, но в то же время ни в каком из периодов собственного творчества он не поддавался объемному моделированию формы по образцу и по подсказке скульптуры, как-то делали итальянцы Возрождения» (1947).

Широкое плоское пятно Эль Греко, те огромные «драпировки», гектарами набрасываемые на холст, современников явно озадачивали. Лопе де Вега, когда писал о великом художнике, произведение которого, наблюдаемое вблизи, состояло исключительно из пятен, наверняка думал об Эль Греко. Тесть Веласкеса, Франсиско Пачеко, посещая как-то мастерскую Эль Греко, был напуган этими «ужасными пятнами» ("cruelles horrones"). В тот раз он спросил у мастера, что сложнее в живописи: рисунок или цвет? Эль Греко ответил, что цвет. То есть, крупные пятна он применял не потому, что те были более легкими в исполнении (своим «Погребением графа Оргаса» он доказал, что способен и на квази-фламандскую детальность), а только лишь потому, что предпочитал такое средство.

Палитра Эль Греко: изысканные, резкие, иногда яркие, иногда холодные цвета (морозная синева, мрачная зелень, убийственный фиолетовый, режущая лимонная желтизна, пылающий алый, а рядом – пепельная серость, черный и белый) были коктейлем всех трех влияний: византийского, итальянского и испанского. Итальянские классики не смогли заразить его теплом своих палитр, до самого конца жизни он использовал по-византийски холодные тональности, а когда использовал еще более холодные – те выдавали цветовую гамму маньеристов и отголоски бывших повелителей Испании, мавров (к примеру, мавританская колористика кафеля и стен в зданиях Толедо). Все цветовые оттенки Эль Греко стремятся в холодным областям спектра: красные – к карминам с примесью пурпура (знаменитые «багрянцы Эль Греко», в которые он, якобы, подмешивал голубиную кровь, а

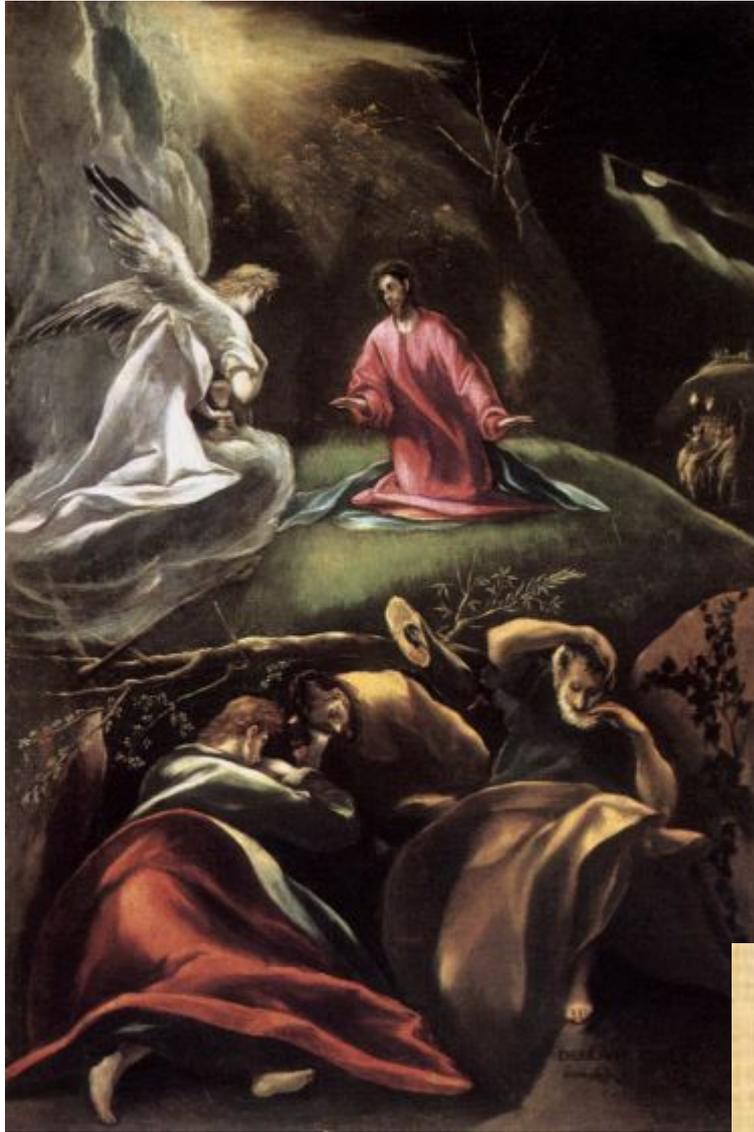


**Эль Греко «Св. Мартин и нищий»**  
 (1597/99, холст, масло; 193,5x103  
 Национальная галерея искусств,  
 Вашингтон, США)  
 Коллекция Джозефа Э. Уиденера

источником вдохновения для него был цвет популярного тогда испанского соуса); зеленые – к аквамарину и темной растительной гнили; желтые – к незрелому зеленоватому лимону; белые – к голубоватым и серым оттенкам; синие – к темной синеве с примесью золы; коричневые – к темным бордовым и кроваво-красным тонам. Резкость и богатство этой эффектной палитры были наследием критской школы живописи, хотя Эль Греко осовременил ее влияниями итальянцев, а техника наложения пигментов (лихие импасты плюс тонкие затирки) была родом исключительно из Италии. Все на картинах Эль Греко строится посредством одной и той же цветовой и фактурной материи: тела, тучи, одежды, лица, скалы и природа.

Перейдем к валёрам<sup>2</sup>. Как и Тинторетто, Эль Греко пользовался восковыми и глиняными моделями (у него их было несколько сотен) для исследования композиционных, а в особенности – светотеневых проблем. Вериста результаты могут шокировать. Нервные, переползающие или скачущие с предмета на предмет вспышки света Эль Греко взял у Бассано, чтобы развить этот прием. У него эти вспышки напоминают колдовскую флуоресценцию, а источники света и направления его распространения невозможно открыть. Колористика, которой наплевать на световые реалии, это анти-венецианский отклик Византии, отклик совершенно понятный – сферы неземные, сферы, подчиняющиеся чуду, не знают никаких ваших Ньютонов и Эйнштейнов. Во всем испанском творчестве «Грека из Толедо» мы видим отражение мистической теории света, которую Франческо

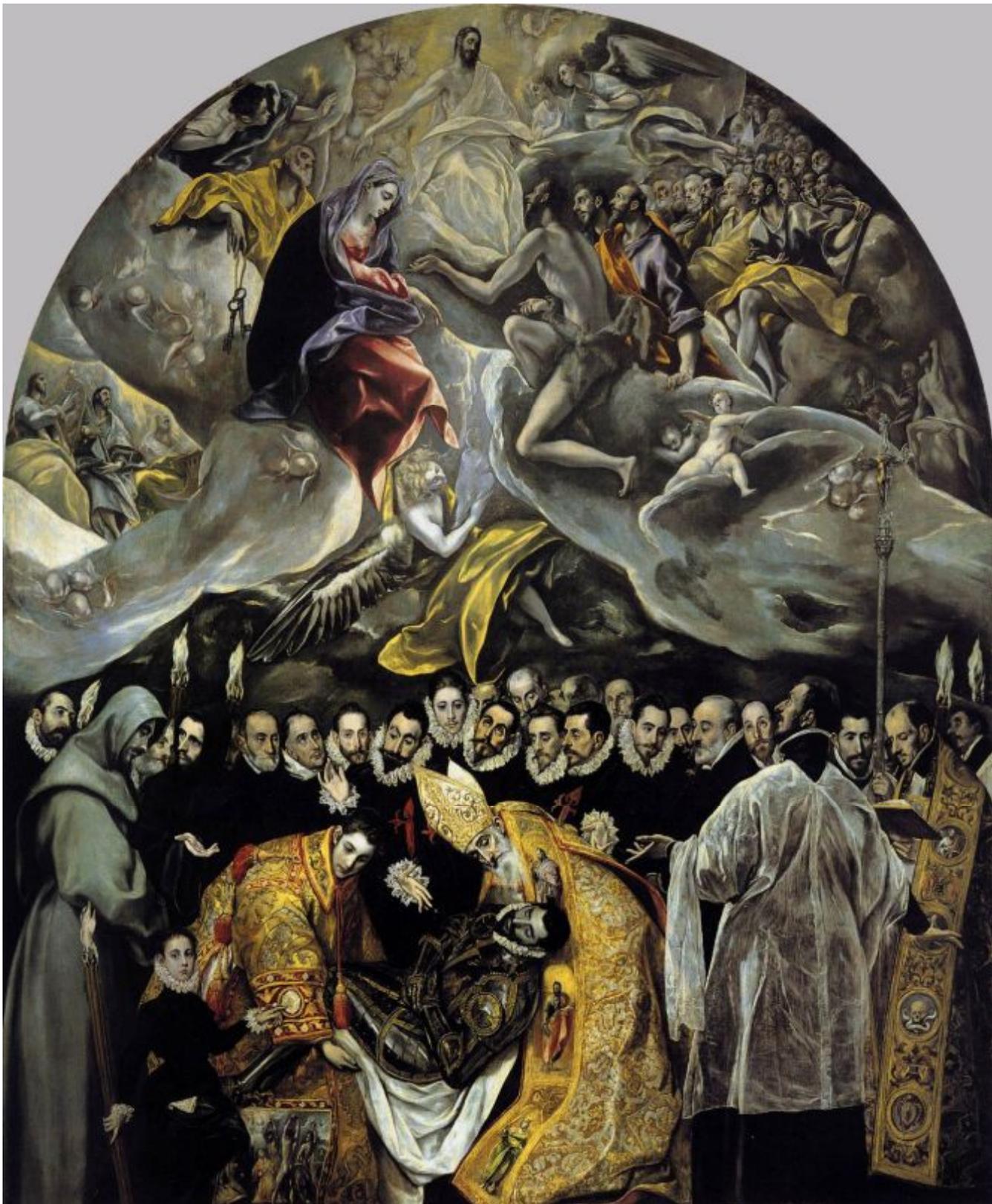
<sup>2</sup> Здесь: света, тени и цвет в живописи (интенсивность красок в зависимости от интенсивности светов и теней).



Эль Греко  
 «Христос в Гефсиманском саду»  
 (1605/10, холст, масло; 170x112,5  
 Музей изобразительных искусств,  
 Будапешт, Венгрия)

Патрици изложил в своем труде "**Nuova de universis philosophia**" (Эль Греко эту книгу имел). Как холодноватая хроматика Эль Греко служит смещению изображаемого в сфере мистики, вознесению библейской, литургической или погребальной сцены в неземной, божественный, духовный мир, так и грубые, неожиданные столкновения валеров (светов и теней), наряду со вспышками доминирующих цветов (в виде холодного желтого и белого тонов) служили усилению экспрессии мистических сцен. Все эти дикие контрасты "*chiaroscuro*" и фосфорные кульминации сегодня могут немного отталкивать, но не будем забывать, что они неприятно поражают нас в музеях и в альбомах с репродукциями, в то время как мастер писал для мрачных часовен и церквей.

Я уже упоминал об экспрессивности. Даже без диких светотеней, у Эль Греко она была бы слишком сильной по причине экспрессивных деформаций, поз, движений и жестов персонажей. Эль Греко – как и всякий чистокровный маньерист – буквально вызывающе презирает человеческую анатомию, рисуя сверхстройных участников действия, как будто бы их тела были растянуты на пыточных ложах инквизиции, или же они представляют собой струи дыма, поднимаемые дующим снизу ветром. Когда эти фигуры стоят на земле – они явно готовы взмыть к небесам в метафизическом полете, или по крайней мере – левитировать в состоянии транса будто группа факиров. Холсты Эль Греко демонстрируют всеобщее прекращение действия закона тяготения, отсутствие силы тяжести, здесь редко случается падение (скорее, мы видим обратное проявление силы гравитации – здесь, раз за разом, «падают» в небо). Результатом становится частое нагромождение персонажей, расположенных один над другим. Специалисты определяют это как конструкционные (композиционные) отзвуки Византии (снова), что является правдой; «дитя икон» должно



Эль Греко «Погребение графа Оргаса»  
(1586, холст, масло; 480x360  
Церковь Санто Томе, Толедо, Испания)

было нести генетическое и практическое бремя византийского искусства, но лично я хотел бы заметить, что испанское изобразительное искусство так нагромождало группы персонажей еще на сотню лет ранее (vide Педро Берругете), так что Эль Греко, даже если бы прибыл в Испанию из Пекина, а не из Византии, мог те же «этажи» подсмотреть где-нибудь между Мадридом и Толедо.



Эль Греко

«Мадонна с Младенцем, св. Мартином, св. Агнессой и благочестивыми женами»  
(1597/99, холст, масло; 193,5x103)

Национальная галерея искусств, Вашингтон, США)

Коллекция Джозефа Э. Уиденера

При жизни гигантом он был лишь в Испании, в особенности – в Кастилии. А после смерти перестал им быть даже там. Хотя автор сонета-эпитафии называл *«Грека»* гением *«повыше Апеллеса»* (1614), а Веласкес считал мастера из Толедо образцом, стиль Эль Греко долгое время раздражал и отвращал вкус испанцев. В 1714 году *«испанский Вазари»* Антонио Паломино-и-Веласко<sup>3</sup>, громогласно осуждает *«чудовищные ошибки в рисунке»* и *«жесткие краски»* Эль Греко. В 1800 году Хуан А. Сеан Бермудес, автор словаря великих испанских художников, с кислой миной называет живописные произведения Эль Греко *«экстравагантными»*. В 1881 году Федерико де Мадрасо (директор музея Прадо!) характеризует их как *«неуместные карикатуры»*. Если сами испанцы так оплевывают его, стоит ли удивляться, что чужеземцы делают то же самое, и даже известный французский романтик, Теофил Готье, увлеченный творчеством Эль Греко, когда пишет о нем (*«Voyage en Espagne»*, 1845), смешивает поклоны с пинками.

В первые годы XX столетия многотомные истории искусств либо полностью пропускают гения, либо рассматривают маргинально и написанное является совершеннейшей чушью (vide Хелдейн Макфолл). *«Бедекеры»*<sup>4</sup> коронуют несколькими звездами пересахаренных святых Мурильо, а героям Эль Греко скупаются дать хотя бы одну. Даже столь известный исследователь, как Карл Джасти, характеризует творчество Эль Греко диагнозом *«монументальный случай вырождения художника, не имеющий параллелей в истории искусств»* (1897). Объемные польские исследования искусств в течение всей первой половины XX века Эль Греко либо не упоминают совсем, либо посвящают ему пару предложений (или даже пару слов!).

Поворот в общественном мнении осуществили художники-колористы и два писателя – историки искусств, француз и немец. Начали фанатики цвета. Сам Эль Греко тоже был фанатиком цвета. Юлий Фельдхольм определяет это весьма точно: *«Цвет является смыслом и содержанием картины, он содержит в себе свою собственную философию; цвет, отважно накладываемый полосами, на большие плоскости, с импровизаторским презрением к мелочам, с безошибочной уверенностью кисти, глубинно точен и болезненно интенсивен даже не своим тоном, но эмоциональным воздействием. По сравнению с ним, на второй план отходят скученные, многократно закрытые контуры. Цвет, краска – это стихия, он говорит сам за себя. В цвете таится весь Эль Греко. Ничего удивительного, что гений его открыли и оценили лишь импрессионисты, но обожают его и художники современности. Первые видели в нем слаженное действие цветовых пятен, вторых восхищают упрощенность и деформация форм, их синтез в цвете»* (1961).

Особенно значительным был культ Эль Греко, исповедуемый Сезанном (хотя выдающийся французский колорист знал работы Эль Греко в основном по гравюрам!), а впоследствии – такой же культ, исповедуемый Пикассо (Пабло Пикассо, в *«голубой период»*, удлиннял фигуры по образцу персонажей Эль Греко). Но в первой декаде XX века Сезанн и Пикассо не были еще популярны, а следовательно – не могли быть авторитетами для снобов или, тем более, для толпы. Переломным стал 1910 год. И не потому, что именно тогда в свет вышла серьезная монография по творчеству Эль Греко, автором которой был Сан-Роман Фернандес (двумя годами ранее появилась такая же толстая монография Мануэля Б. Коссио), а потому, что немец Юлиус Майер-Грефе опубликовал **"Spanische Reise"**, а француз Морис Барре – **"Le Gréco ou le Secret de Tolède"**. Оба превозносили Эль Греко до небес (при этом Майер-Грефе без всякого смысла пинал Веласкеса), но прогремела, прежде всего, книга Барре, положив начало мировому культу испанца как предшественника и по-

<sup>3</sup> Асискло Антонио Паломино де Кастро и Веласко (1653-1726), испанский художник эпохи Барокко, более известный как автор труда *«Музей живописи и шкала оптики»* (1715-24), в третьем томе которого помещены биографии множества мастеров испанского Золотого века.

<sup>4</sup> *«Бедекеры»* – путеводители по разным городам и странам (путеводители Карла Бедекера, вследствие непревзойденной достоверности и издательского качества, стали нарицательным названием для изданий такого вида). С 1844 г. *«Бедекеры»* ввели пятизвездочную систему рейтинга достопримечательностей, которую с тех пор переняли и другие путеводители. Таким образом, начало формироваться представление об обязательных местах для посещения.



Эль Греко  
«Поклонение пастухов», фрагмент  
(1612/14, холст, масло  
Прадо, Мадрид, Испания)

кровителя чуть ли не всего современного искусства. Благодарные испанцы назвали одну из улиц, ведущих к собору в Толедо, именем Барре.

Майер-Грефе: *«Словно Данте и Шекспир – Эль Греко был изобретателем языка (...) Для так называемых современников, этот старый мастер является предком, на которого все время можно ссылаться»* (1910). Какой язык имеется в виду? Язык деформаций, язык анти-натурализма. Выведенная из маньеризма склонность Эль Греко к деформированию, его нелюбовь к веристической иллюзии, все его предпочтение поэзии ирреальной сферы реализму – должны были восхитить, к примеру, сюрреалистов. В экстатических, типичных для снов, видениях испанца они находили свою колыбель, свой рай, свое Эльдorado. Точно так же, как и он, они считали, что живопись не обязана быть миметической, она не обязана копировать природу; и еще они обожали его за то, что он был предводителем тех мастеров (от Учелло до импрессионистов), которые бросают вызов *"mimesis"*.

Представители иных современных направлений тоже много должны греческому испанцу. Жозеф-Мари Ло Дюка: *«Деформации Эль Греко очень часто сходны с деформациями Модильяни»* (1937). Энрике Лафуэнте Феррари: *«Все современное искусство, начиная с Импрессионизма, а в особенности – с так называемого Постимпрессионизма, использует принцип изменения форм, который является чем-то большим, чем банальное подражание. Эль Греко был одним из предшественников этого открытия, потому он воскрес только лишь в эпоху, которая испытывала непреодолимую потребность в наполненных экспрессией деформациях»* (1969). Именно: экспрессия, экспрессивность, экспрессионизм XX века. Три первых декады столетия. Шок мировой войны, травма нищеты, голода, утраты идеалов, социальные напряжения, религиозные волнения, боль и ярость, экстаз и страсти – все это стало колыбелью европейского (в особенности, немецкого) экспрессионизма, покровителями которого был дуэт давным-давно покойных святых: великого алхимика кисти Грюневальда и великого дезорганизатора реализма Эль Греко. Пара чародеев света и цвета.

Подводя итог: никакой из живописцев того времени не продвинулся столь же далеко, как *«Грек»*, в деле дематериализации реальности, в преобразовании ее в одухотворенные, наполненные экспрессией видения, в направлении анти-натуралистической трактовки форм, света и цвета. От мистического маньеризма к галлюцинирующей экспрессивности – так можно кратко охарактеризовать его творческий путь. А его влияние – следующим образом: от критской иконописи до Сезанна, Пикассо, сюрреализма и экспрессионизма. Построить живописный мост между Византией и XX веком – на это способен только лишь гений!



### Эль Греко «Пьета»

1578/85, холст, масло; 120x145

Коллекция Ниархосов, Париж, Франция

Эта греческая религиозность – явление весьма странное. «Имел я твою Богоматерь!» и «Имел я твоего Христа!» – подобного рода ругательства у греков весьма популярны. И в то же время культ Христа и Богородицы в Греции очень сильны. И всегда были. Эль Греко своей кистью выражал этот культ неоднократно.

Он считался (и не безосновательно) замечательным *"Madonnero"*, который культ Богоматери вывез с Крита, где легендарная икона «Мессопандитисса» была священной реликвией острова, как в Польше – Ченстоховская икона Божьей Матери. Толедцы же называли его *"el Christero"*, поскольку все время он писал сцены с участием Христа. «Пьету» Ниархосов он написал сразу же после прибытия в Испанию. Подписал он картину странно: *"doménikos theotokópolis"* (различные версии подписей Эль Греко позволяют историкам применять различные версии написания его фамилии) и, похоже, реплики никогда не делал (нам никакая реплика не известна), что было довольно странно, поскольку он повторял чуть ли не все свои произведения, некоторые – по много раз, не исключая других версий «Пьеты».

Эта «Пьета» – названная развернуто: «Умерший Христос, оплакиваемый Богоматерью, св. Марией Магдалиной и св. Иосифом» – воистину отличается от других. И в то же время, она очень типична для Эль Греко. Это означает, что она особенно красива, и что ею можно проиллюстрировать многие типичные для Эль Греко приемы. Здесь мы видим своеобразный каталог маньеризма, от *"horror vacui"* (уплотняющего сцену «страха перед пустотой») до анатомических искажений и холодной хроматики. Холодной в мистическом смысле, по сравнению с палитрой Эль Греко. Говоря точнее: по сравнению с чудесно сдержанной палитрой Эль Греко, лишенной резких багрянцев и парочки других крикливых цветов – всего лишь немножко лимонной зелени, немножко желтого, немножко голубого, а все вместе, даже белый пигмент – какое-то пепельное, сероватое, серебристое, купающееся в смолисто-черных оттенках, словно в меланхолически мягкой атмосфере картины.

Мягкость, деликатность, спокойный вариант мистицизма Эль Греко. Никакого отчаяния, никого извержения боли, никакого воя или стонаний, только лишь затаенная печаль, меланхолическое страдание, наполненное пониманием того, что смерть *"non est exitus, sed transitus"* – означает не конец, а переход (в иное состояние, в иное бытие, в вечный триумф). Редкая для Эль Греко сила тяжести (тяжесть и инерция Христа) не меняют того факта, что Иисус кажется нам огромной белой птицей, которая спит, чтобы через мгновение проснуться и улететь в небеса.

Какой же это рафинированный Спаситель! Тело худенькое, словно растение, в нем есть что-то от альбатроса, но что-то и от гончей и от змеи (вспоминается маньеристский постулат Джованни Паоло Ломатцо, что «форма должна быть живой, словно ползущая змея», 1584), а еще что-то от меандров ар-нуво, и что-то – от вибрирующих линий Боттичелли, но прежде всего – от произведений ван дер Вейдена и Микеланджело. Конструируя анатомию Иисуса, Эль Греко непосредственную идею воспринял от этих двоих.

Микеланджеловской частью вдохновения были, конечно же, скульптурные «Пьеты». В основном, похоже, самая знаменитая, ватиканская (из Собора св. Петра). Здесь не может быть особых сомнений, хотя историки искусств уже неоднократно заблуждались, выводя маньеристические конфигурации фигур различных мастеров кисти из статуй, созданных резцом Буонаротти. Наиболее разительным примером является мнение (высказанное самим Кеннетом Кларком<sup>5</sup>!), будто бы Бронзино в «Аллегории Времени и Любви» взял образец тела своей широко известной Венеры из «Пьеты св. Никодима» или «Пьеты Палестрины» Микеланджело, что выглядит весьма правдоподобно, когда мы сравниваем снимки этих произведений, но совершенно неправдоподобно, когда сопоставляем даты их создания – картина Бронзино старше упомянутой «Пьеты» почти на десятилетие, так что следовало бы предположить, что это Буонаротти брал за образец работу Бронзино, только это было бы совсем глупо. Одним словом: дамы и господа, относитесь к подобным «открытиям» спокойно...

**Аньоло Бронзино «Аллегория»**  
(~1544/46, дерево, масло; 146,1x116,2  
Национальная галерея, Лондон, Великобритания)



**Микеланджело Буонаротти «Пьета Палестрины»**  
(~1555, мрамор; высота 253  
Галерея Академии, Флоренция, Италия)

<sup>5</sup> **Кеннет Маккензи Кларк** (1903-1983), британский писатель, историк искусств, директор лондонской Национальной галереи в 1934-45 годах.



Раз уж мы оказались на стыке Микеланджело – Эль Греко, стоило бы упомянуть, что «Грек» ценил Буонаротти исключительно как скульптора; Буонаротти-живописца он считал мазилой (нам известны два весьма критичных высказывания Эль Греко, которого раздражала рисуочность живописного искусства Микеланджело). Сикстинский «**Страшный суд**» заставил Эль Греко фыркнуть: «- Если бы сбросить на землю все это творение, я мог бы его воспроизвести столь же умело, но не оскорбляя нравственности!».

Таким образом тело Христа у Эль Греко имеет отзвук скульптурных «**Пьет**» Микеланджело, но я замечаю столь же сильное эхо «**Снятия с креста**» кисти ван дер Вейдена. Картина фламандца вызвала восхищение короля Испании Филиппа II, который приказал выполнить ее копию (1569) для собственной коллекции. Впоследствии Мария Венгерская приобрела оригинал и подарила его Филиппу (1574). Случилось это перед самым прибытием Эль Греко в Мадрид, так что нет никаких сомнений, что «Грек» видел произведение фламандца. Либо оригинал, либо копию, а может – и то, и другое. «**Пьета**» Ниархосов является тому доказательством. Здесь имеются сильные заимствования; это чуть ли не квази-плагиат, когда речь идет о конфигурации рук<sup>6</sup>.

Персонажи «**Пьеты**» из коллекции Ниархосов демонстрируют три источника влияний. Христос – как я говорил выше – был внуком ван дер Вейдена и Микеланджело. Святой Иосиф и, в особенности, золотоволосая Мария Магдалина – преклонение Эль Греко перед Венецианской школой. А Богоматерь – воспоминание о Крите, то есть, об искусстве Византии. Во времена Эль Греко критские мастера оптом привозили в Венецию своих архаичных и примитивных «**Черных Мадонн**»<sup>7</sup>, но многие итальянские клиенты предпочитали эту византийскую строгость «*бесстыдности*» слишком уж смелых, слишком уж светских, слишком вызывающих, слишком обнаженных «**Мадонн**» Возрождения. Мадонна в «**Пьете**» Ниархосов – это критская «*Черная Мадонна*», представленная маньеристом. Она по-критски "*glykophilousa*" (Богоматерь умиленная), по-критски "*elousa*" (Богоматерь милостивая) и по-критски же "*cardiotissa*" (Богоматерь скорбная). И в то же время – это портрет любовницы маньериста. Это донья Херонима де лас Куэвас, мать сына Эль Греко, Хорхе Мануэля, которую биографы называют «*единственной любовью гения из Толедо*». Он так и не женился на этой женщине (быть может, она слишком быстро умерла), но, как правило, давал ее лицо героиням собственных картин. В первый раз, похоже – держащей Вераикон святой Веронике (Музей де Санта Круз в Толедо). Антонина Валлентин: «*Для Эль Греко она стала воплощением всех женщин, ибо с момента встречи с ней, все святые, которых он писал, имели ее черты лица*» (1948).

Крайне редко шедевры Эль Греко обладают подобным зарядом меланхолической лирики. Это, плюс чудесная цветовая гамма, взятая из очага чародея, причина того, что всякий раз, когда я смотрю на этот образ, то смотрю долго.

<sup>6</sup> См. Том I, стр. 148 и 151 – примечание автора.

<sup>7</sup> **Чёрной Мадонной** в религиозной иконографии обычно называют картины или статуи, изображающие Деву Марию (Мадонну) с ликом крайне тёмного оттенка (к такому типу изображения относится в частности образ Ченстоховской Божьей Матери). Поскольку на данной картине Богоматерь не отличается заметной «смуглостью», автора следует понимать в более широком смысле, как отмечающего архаично-византийские черты в её изображении.



### Эль Греко «Лаокоон»

1608/14, холст, масло; 137,5x172,5

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

Понятия «Эль Греко» и «Толедо» сегодня настолько же неразлучны, что стали едва ли не синонимами, как «Каналетто» и «Венеция». Этот город, выстроенный на скале, с трех сторон омываемый подковой желтых вод Тахо, город, окутанный испарениями кастильских легенд и дымами религиозных процессий, буквально только что утратил славное имя испанской столицы (в 1561 году Филипп II перенес столицу в Мадрид). «Грек» устроился там около 1576 года.

Там же он и умрет после почти сорока лет аристократического (только, Боже упаси, не разгульного) существования.

Толедо он писал неоднократно, в основном, в качестве пейзажного фона на своих картинах. Для историков это крайне важные фоны. Для испанцев, и особенно – для кастильцев. Дело в том, что, как благодаря его портретам идальго, мы знакомимся с цветом мужской Испании той эпохи, а благодаря Мадоннам и женщинам-святым – с красотой женщин Кастилии, так и благодаря изображениям Толедо мы узнаем характер этого города. Никакой урожденный испанец с заданием не справился, понадобился пришелец с Крита, чтобы ухватить кистью душу испанского города. Точно так же, некий поляк (Корженёвский<sup>8</sup>), когда-то попал в Англию, чтобы лучше любого англичанина выразить (пером) английский дух, питаемый поэзией морей и океанов. И совершенно не имеет значения факт, что изображения Толедо у Эль Греко никогда не были фотографиями, потому что мастер жонглировал архитектурой, смешивая реальные и фантастические строения, тасуя их, переставляя и т.д. Ему была нужна не топографически-веристическая панорама, а душа города. В «**Лаокооне**», где мы видим довольно много реальных толедских строений (в том числе королевский дворец Алькасар, собор Санто Томе, городские стены с украшенными гербом воротами Бисагра), Толедо исполняет роль древней Трои.

Лаокоон, троянский жрец Посейдона или Аполлона, был родственником царя Трои, Приама. Его драматичную смерть первым описал, кажется, Арктинос (Арктинус) из Милета,

<sup>8</sup> **Джозеф Конрад** (псевдоним *Юзефа Теодора Конрада Корженёвского*, 1857-1924), английский писатель. Поляк по происхождению, получил признание как классик английской литературы.

а впоследствии, в «Энеиде», переработал Вергилий. На Лаокоона, который на берегу приносил жертвы богам, напали два морских змея, чтобы после ужасной борьбы убить самого священника и двух его сыновей. Одна версия мифа говорит, что наказание назначил Аполлон (вопреки воле божества, Лаокоон нарушил обет безбрачия и создал семью), вторая – что кара была делом рук Афины, поскольку Лаокоон протестовал против деревянного коня, которого греки «подбросили» для коварной победы над троянцами (знаменитые слова: *«Боюсь я греков и их подарков!»*<sup>9</sup> произнес именно Лаокоон).

14 января 1506 года некий Фелис Фредис, перекапывал свой виноградник на Эсквилинском холме в Риме, неподалеку от старых терм Тита, и выкопал эллинистическую статую – выполненную в I веке н.э. копию с оригинала, старшего лет на 100-150. Благодаря сообщению Плиния, было выяснено, что это знаменитая группа Лаокоона, истинная звезда среди древнеримских мраморных скульптур. Для Италии и всей Европы Ренессанса она была откровением, весь мир сошел с ума от этой скульптурной группы и эллинистической истории. Писатели, поэты, музыканты и художники тут же с энтузиазмом начали отдавать дань Лаокоону своим искусством. Среди графиков и живописцев это даже приняло масштабы эпидемии, над которой желчно насмеялся Тициан, запустив в оборот карикатуру: гравюру по дереву со своего рисунка, где роль Лаокоона и его убиваемого змеями потомства играют обезьяны.



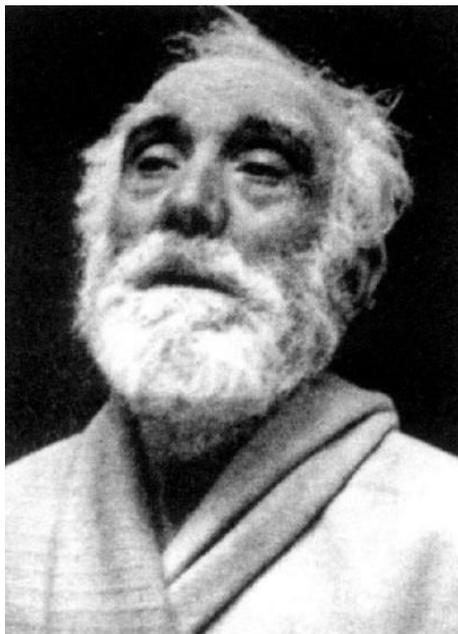
Никколо Больдрини  
«Обезьяний Лаокоон», фрагмент  
(перед 1532, гравюра по рисунку Тициана)



Агесандр, Полидор и Афинодор  
«Лаокоон и его сыновья»  
(ок. 50 до н. э., мрамор; высота 242  
Музей Пия-Климента, Ватикан)

<sup>9</sup> В русской классической традиции, освященной то ли Гнедичем, то ли Жуковским, эта фраза звучит как *«Бойтесь данайцев, даже дары приносящих»*. Протестовал Лаокоон против того, чтобы коня затащили в город. Троянцы Лаокоона не послушали, с радостью наблюдали за тем, как морские чудовища расправились с жрецом и его сыновьями, радостно сделали пролом в городских стенах и закатали «троянского коня» на площадь. Остальное – известно.





Лица Лаокоона и Св. Петра у Эль Греко,  
а также современный снимок пациента испанского дома для  
умалишенных

Экспрессивная динамика группы Лаокоона, равно как ее *"serpentinatae"* (змееподобные) линии оказали громадное влияние на искусство Маньеризма и Барокко. Среди испанцев первым заинтересовался этой мраморной скульптурой Алонсо Берругете. Эль Греко, который наверняка видел статую во время своих римских каникул, взял только тему. Точно так же, как во всем творческом наследии Питера Брейгеля-старшего оказался всего лишь один мифологический мотив, реализованный пару раз (миф об Икаре), так и во всем огромном наследии Эль Греко оказался всего лишь один мифологический анекдот из классической сокровищницы, тоже реализованный пару раз (посмертные каталоги наследия Эль Греко упоминают несколько **«Лаокоонов»** различного формата). А это означает, что *«Грек»* вовсе не тосковал по античным корням Греции, Лаокоон же нашел свое место в его сердце совершенно по иной причине. Старость любит подобного рода травму, такую автобиографическую горечь.

Как я уже сказал: только лишь тему. Единственная проекция Эль Греко, вдохновленная сокровищницей Классицизма не обладает хотя бы тенью классицистической формы, хотя два лежащих тела выявляют знакомство с речными божествами Микеланджело (теми, что из Капеллы Медичи). В Капелле Медичи был маньеризм Буонаротти, а здесь – маньеризм Эль Греко, причем Эль Греко последних лет жизни, то есть – первых лет XVII столетия; и Эль Греко здесь более *«чудной»* vel *«экстравагантный»*, чем ранний. Произведения, порожденные Эль Греко, всегда были наполнены лучащимися ритмами, деформациями, сокращениями, застающими врасплох пропорциями, в них присутствуют фигуры с телами, растянутыми словно жевательная резинка, со слишком маленькими головками, с истерическими жестами, в акробатически-цирковых позах, но под конец жизни (хотелось бы сказать: по примеру Тициана) Эль Греко делается еще более авангардным,

vulgo: нетипичным. Хозе Гудиоль: *«Это уже настолько смелые решения, что никто в его эпоху, и никто после него, не отваживается их продолжить. В конечной фазе (...) деформация уже отказывает в послушании законам чисто оптическим, она напитывается экспрессионистскими ценностями, но картины качественно ничего не теряют, примером чего являются «Лаокоон» и «Пятая печать»...»* (1971).

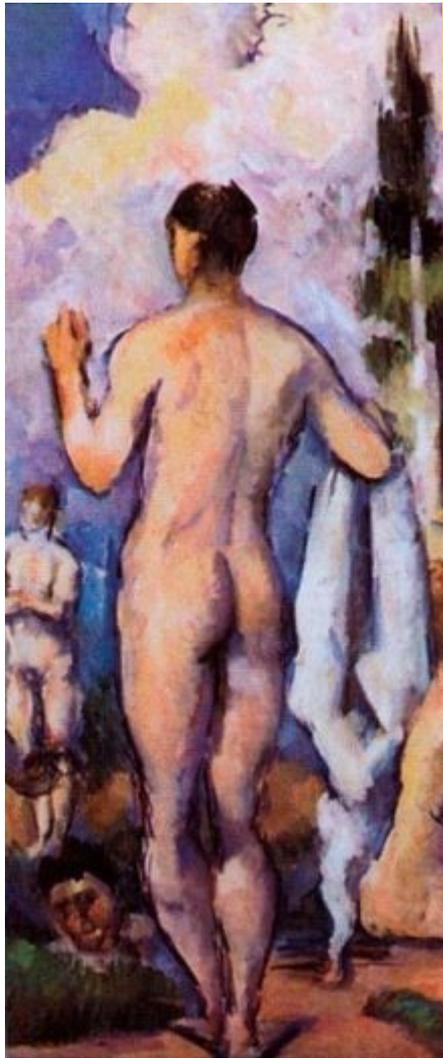
И «Лаокоон» и «Пятая печать Апокалипсиса» были населены обнаженными телами с упрощенными формами; исключением является только сам Лаокоон, лицо которого мастер прописал более подробно. Каждый, кто знаком с творчеством Эль Греко – прекрасно знаком и с физиономией Лаокоона, ибо тот же самый натурщик служил художнику для написания других лиц (прежде всего, для рисования лиц святых Петров). Существует гипотеза, будто бы черты своих мистиков Эль Греко выискивал в толедском приюте для умственно больных (Грегорио Маранон доказал, что «Грек» его посещал), и что пытались подтвердить с помощью фотографий современных испанских сумасшедших, и что Лючиано ди Пьентро объясняет следующим образом: *«В галлюцинативном мире безумцев, в их потерянных взглядах при явном отсутствии духа, Эль Греко, возможно, отметил определенную общность с экстатичной мистикой святых, точно так же, хотя и совершенно иным образом, отдаленную от будничных переживаний реальности»* (1976).

Гениталии двух крайних обнаженных фигур «Лаокоона» когда-то были замалеваны цензурой с целью соблюдения нравственности. Тканевые повязки были удалены с их бедер и лон в 1955/56 годах, во время реставрации картины. При случае открыли лицо и колено третьей фигуры справа, в центре, между женщиной и мужчиной. Этого персонажа записал сам Эль Греко, так что его раскрытие искажает окончательную концепцию художника. Почему он записал эту фигуру, мы не знаем. Гадать было бы легче, если бы мы знали, что означают другие фигуры, образующие эту дамско-мужскую пару. Мужчина – это, похоже, мстительный Аполлон, хотя предлагают и Посейдона. Если же говорить о женщине – чаще всего упоминается Кассандра (любовница Аполлона, дочь царя Приама) и Артемида (vel Диана, сестра Аполлона), хотя некоторые мудрецы в качестве действующего лица предлагают Антиопу<sup>10</sup>. А.В. Пальм убеждал всех (1969), будто бы нагой дуэт – это Адам и Ева. Что же касается вскрытой при реставрации головы между ними – говорят, будто бы она должна была символизировать "pentimento" (раскаяние, сожаление).

«Лаокоон» является незавершенной картиной – утверждают некоторые исследователи, а большинство из них считает, что это случилось вследствие того, что работу прервала смерть Эль Греко. Доказательством незавершенности как раз и должны быть те фигуры с правого фланга, оставленные как на эскизе. Но, как я уже упоминал, Эль Греко – словно Тициан – со временем давал все большую свободу собственной кисти, а это означало дорогу к эскизной технике. В первые годы XVII века стиль Эль Греко преобразился в «галлюцинирующий экспрессионизм», столь сильно наполненный сильнейшими деформациями и «эскизными» персонажами, что теоретики XIX века станут объяснять это астигматизмом (дефектом зрения) или буквально безумием художника. Тем временем, здесь видно нечто иное – живописная свобода гения, который трансформирует реальность в артистические видения, не подлежащие ограничениям традиционных правил. Классицизму конец! Finito!<sup>11</sup>

<sup>10</sup> Антиопа, в греческой мифологии дочь фиванского царя Никтея и Поликсо. Забеременев от Зевса, явившегося к ней в образе сатира, Антиопа в страхе перед гневом отца бежала из Фив в Сикион, где стала женой сикионского царя Эпопея. Никтей перед смертью завещал своему брату Ликосу насильно вернуть Антиопу в Фивы. Ликос отправился в поход на Сикион, убил Эпопея и привел домой плененную Антиопу, которая по дороге, у подножия горы Киферон разрешилась двойней - Амфионом и Зетом (по приказу Ликоса они были брошены на произвол судьбы). Антиопа, терпевшая в течение многих лет притеснения со стороны Ликоса и особенно его супруги Дирки, однажды бежала из Фив и нашла своих сыновей, которых подобрал и воспитал пастух. Узнав мать и услышав о ее страданиях, они пошли походом на Фивы, свергли Лика, а Дирку казнили, привязав ее к хвосту дикого быка, и тот затаскал ее до смерти.

<sup>11</sup> "Finito" (конец, заверченный) является выражением как итальянским, так и испанским – примечание автора.



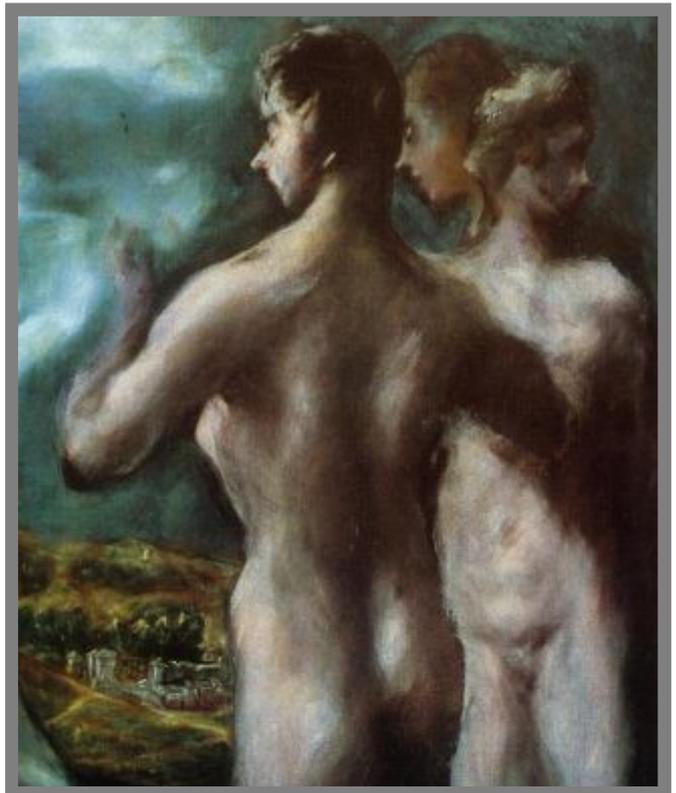
Поль Сезанн «Купальщица», фрагмент  
(1890/94, холст, масло  
Музей д'Орсе, Париж, Франция)

Только лишь импрессионисты и постимпрессионисты опускаются перед «Лаокооном» испанского виртуоза на колени. Сезанн, который, впрочем, сам называл свои картины «воспоминаниями из музеев» (свидетельство Ренуара) – явно стащил из «Лаокоона» правую мужскую фигуру, чтобы вставлять ее в различные версии своих «Купальщиц». Когда мы сравниваем голышей Эль Греко с голышами Сезанна, прекрасно видно, что вторые не столь далеко отошли от классицизма, как первые.

Сам мифологический анекдот является мелким предлогом. Его подробности здесь не слишком-то и важны; правда, на втором плане виднеется легендарный троянский конь (у Эль Греко это, скорее, лошадка), но змеи – вопреки традиционному изложению мифа – не сжимают своих жертв, не душат и не раздавливают, а кусают, убивая ядом. Танцевальность, хореографическая расстановка всей группы, связывает ее с «матерью» (эллинистической скульптурой) гораздо сильнее, чем тема и название (испанское название картины: **"Muerte de Laocoone"** – «Смерть Лаокоона»). К картине пытались подобрать и религиозные (христианские) ключи с целью ее интерпретации, ибо змей в Священном Писании – символ греха, а Лаокоон с сыном, которые еще сражаются со змеями, спасения ищут не среди языческих божеств,

стоящих рядом, а с мольбой подымая взоры к католическому небу над Толедо.

А небо очень даже завораживающее – прямиком из живописи XX века (уже в 1934 году Робер Делоне назвал Эль Греко главным среди старых художников предшественником современных направлений XX века). Если зря не тратить слов: небо – экспрессионистское. Им управляет тот же самый ритм, который моделирует неровности почвы и анатомию тел, то же самое экстаическое возбуждение, та же самая деформация, в конце концов – та же самая колористика, поскольку облака, которые зеркально отражают жесты героев, обладают и цветом их тел. Пара справа, которая, похоже, готовится взлететь в небо, и юноша слева, выглядящий словно циркач, жонглирующий обручем, представляют собой застужку для трупа, города и умирающего Лаокоона, а нервные тучи выстраивают балдахин всей травмы типично живописным образом (такие нервные, темные, безжалостные небеса часто присутствуют у позднего Эль Греко). Так что же мы видим: боль Лаокоона или боль творца?



Здесь историки искусства демонстрируют редкое согласие: на этом холсте нашел свой выход старческий пессимизм «Грека». Одни утверждают, что речь идет о городе (первые годы XVII века были последними годами величия Толедо, признаки декаданса были тогда заметны даже слепцам, отсюда и троянская метафора), но другие – что здесь представлено страдание самого художника перед лицом приближающегося вечного сна. "*Camino de la soledad*" (дорога одиночества) гения часто заканчивается такой травматической разочарованностью или такой болью, которая стимулирует творчество.

И какой все же великолепный кадр! Пантомима огромных синтетических обнаженных фигур, извивающихся в синеватом свете, чтобы документировать конец «Грека», конец «имперского Толедо», завершение Классицизма...



### Эль Греко «Вид Толедо»

1597/1610, холст, масло; 190x121  
Музей Метрополитен, Нью-Йорк, США  
Коллекция Генри О. Хавемейера

Современные Эль Греко великие испанские писатели включались в гонку по прославлению Толедо. Сервантес называл этот город *«гордостью Испании, светом искусств, святым градом»*. Лопе де Вега восклицал:

*«О чудный и преславный, Толедо величавый (...)  
Испании ты сердце, ее источник жизни,  
Ты словно сердце в человека теле».*

Трижды столица (вестготов, мавров, испанцев), гордящаяся своеобразным *"genius loci"*, являющимся смесью нескольких культур (иберийской, мусульманской, еврейской), свой красивейший портрет получила от человека, прибывшего из дальних краев. Если бы не Эль Греко, имя Толедо в мире звучало бы сейчас гораздо скромнее и тише.

Как и «Лаокоон», «Вид Толедо» мог быть последней картиной Эль Греко. Датируется он совершенно противоречиво: 1595/1600 (Гарольд Э. Уити), 1600/1602 (Х. Зёхнер), 1604/1614 (М. Мураро). Исключительность этого произведения так и подбивает признать за ним славу завещания гения, но близким к истине и наиболее достоверным признали предположение Р. Палуччини: около 1610 года.

В чем же состоит та исключительность, о которой шла речь? Во множестве вещей. Во-первых, здесь мы имеем единственный «чистый» (совершенно свободный от людских или животных фигур, одним словом: от стаффажа) пейзаж Эль Греко. Другой «Вид Толедо с планом города» (Толедо, Музей Эль Греко) не был столь безлюдным. Во-вторых: «чистый» пейзаж в испанском (и в южно-европейском) изобразительном искусстве того периода представляет собой вещь уникальную, ибо одни только нидерландцы занимались тогда подобный живописью. В-третьих, это живописное представление бури, с которым мало какая «Буря» способна сравниться. В-четвертых, это превосходное представление «теологии темноты», разрабатываемой и практикуемой мистиками той эпохи. В-пятых, это



Эль Греко «Вид Толедо с планом города»  
(1610/14, холст, масло; 132x228  
Музей Эль Греко, Толедо, Испания)

гениальный и совершенно передовой в искусстве белого человека автопортрет, выраженный через пейзажную сцену. В-шестых, это первая в живописи Запада экспрессионистская нерелигиозная картина. В-седьмых, это вообще произведение родом из XIX или даже XX века! Кеннет Кларк: *«Исключительная картина, разрушающая все правила пейзажной живописи XVII века и спорящая со всем духом средиземноморского искусства. Она скорее, близка духу Романтизма XIX века, но Тёрнер был не таким болезненным...»* (1956). Джулиан Гальего: *«Картина, написана столь современно, что даже трудно понять, каким образом нечто подобное могло быть создано в самом начале XVII века».*

А теперь по очереди. Начнем с пейзажа города. «**Описание Толедо**», созданное пером Франсиско де Пиза, является ровесником «**Вида Толедо**» кисти Эль Греко. Цитирую фрагмент: *«Расположение возвышенное, суровое, укрепленное, труднодоступное, ибо на обрывистой гранитной горе (...) Отовсюду, чуть ли не окружая, течет Тахо (...) Берега реки, то приближающиеся к городу, то удаляющиеся от него, увенчаны густой зеленью: богатые, тенистые рощи и привлекательные сады. У самого города река сужается словно канал, поскольку втекает в узкое скальное ложе...»* А теперь посмотрим на рисунок: все сходится. На переднем плане выцветшая кастильская земля, покрытая буйной, сочной зеленью, мельницы и сады Сафон, сужающееся русло реки, которая и дальше, меандрами, окружает город. На втором плане та же самая, но уже более гористая земля, выстроенный еще римлянами мост Алькантара и (слева) замок Сан-Сервандо. На дальнем плане – город, названный «нагромождением домов», собственно так и выглядящий. Сколько же здесь реализма, любой туземец сразу же распознал бы готико-арабский характер зданий или же местные породы цвета сланца с лиловыми тенями. Но ведь пейзаж этот – совершенно нереалистичный, это чисто поэтическое видение, окрашенное драматизмом, чуть ли не шекспировским, которому далеко до пленэрных ландшафтов.

В «**Лаокооне**» Толедо играло роль Трои. В «**Распятиях**» – роль Иерусалима. Любое Толедо у Эль Греко было метафорой, параболой, аллегорией, символом, всем, чем угодно, только не самим собой. Мастер выстраивал эти виды из нескольких постоянных элементов (дворец Алькасар, монастырь Санта-Фе, госпиталь Тавера, ворота Бисагра, укрепления) и нескольких случайных, не копируя их, а моделируя по-своему, привязывая ко всему этому придуманную архитектуру. Сегодня педанты создают целые перечни архитектурных «искажений» Эль Греко. Они тычут пальцем туда, где он неправильно представил реаль-



ность (например, в **«Виде Толедо»**: правая башня моста Алькантара была квадратной, а художник изобразил ее восьмигранной!, шпиль собора перенес влево от Алькасаара! и т. д.), что только обогащает художественное преклонение перед Толедо, приблизительно так, как наукообразные рассуждения филологов возвышают гениальную поэму.

Не будучи реалистическим пейзажем, **«Вид Толедо»** является феноменально новаторским примером экспрессионизма Эль Греко. Многие признанные художники XX века могли бы позавидовать *«Греку»* в свободе кисти, технике и хроматическом воображении. Все на холсте строится пламенной *«чистой живописной материей»*. Призрачно холодные тона (синие, зеленые, белые, серые, черные, плюс шепотка желчи и коричневого), наложенные вроде бы беспорядочно, быстро, квази-эскизно, да плюс к тому же нервные, вибрирующие света (помигивания, вспышки, отблески) и подобные им линии (зигзаги, эллипсы, волны) создают таинственное настроение, пропитанное беспокойством, страхом. Быть может – Апокалипсиса? Призрачное, галлюцинирующее видение, горящее грозным люминизмом.

Грозы часто посещают Толедо. Как-то раз молния ударила в открытое окно мастерской Эль Греко, не доставив ни малейшего вреда мастеру. Монах Ортензио Феликс Паравичино тут же накропал сонет **«О молнии, попавшей к художнику в комнату»**. Он представит молнию в качестве орудия мести Юпитера, которого Эль Греко победил, кистью своей создавая мир более прекрасный, чем мир божеств. Молния должна была уничтожить холсты живописца, но, увидав волшебные краски, пощадила их. Для художников и поэтов многих эпох гроза, буря (леонардовская проблема<sup>12</sup>) представляли твердый орешек; большинство из них ломали на этом зубы, а успеха добились немногие. Даже живший в XVII веке Петер Мюлье, которого за постоянное живописание бурь и гроз наградили прозвищем "Cavalier Tempesta" (Кавалер Буря), своими молниями, которые среди бела дня точнехонько попадают в объекты на земле, возбуждает у нас, скорее, смех, чем ужас. Что уже говорить о ночной грозе! Сама ночь уже представляется сложной задачей, хотя и такой манящей. Ван Гог мечтал: *«...написать эффект ночи... быть может, звездную ночь и пейзаж, все в желтоватой зелени...»* В июне 1879 года он писал брату из Васмэ:

*«Несколько дней назад, около одиннадцати вечера тут безумствовала ужасная гроза (...) Когда я той ночью присматривался к буре, вокруг был абсолютный мрак, и только молнии на мгновение пробивали темноту, создавая особенные эффекты. Стоящие неподалеку в поле громадные, одинокие, мрачные здания шахты Маркассе, походили на Ноев ковчег, который должен был выглядеть именно так, среди ливня, когда свет молний разрывал мрак Потопа. Еще тем же вечером, находясь под впечатлением грозы, я прочитал в Библии описание кораблекрушения».*

Когда глядишь на **«Вид Толедо»**, возникает впечатление скорой гибели. Чувствуется Апокалипсис, надвигающийся на заснувший город. Убедительное, квази-монохроматичное небо Эль Греко конвульсивно вибрирует под вспышками молний, которых мы не видим, но их разрывы рикошетом расходятся среди туч, прорываются фосфоресцирующими рефлексамии к земле, заставляя светиться фосфором все – окружающую землю, деревья, воду и контуры домов. Все серебрится, пульсирует огнем, пылает, как будто вспышка магния вырвала сцену из мрака, отбрасывая мерцающие отблески на каждую деталь. Эти травы переднего плана, вроде бы зеленые, волнуемые ветром огоньки масляных ламп, та *«желтоватая зелень»* ночи, о которой мечтал Ван Гог, и архитектура, словно бы отлитая из стекла, которое, вместо того, чтобы пропускать свет, его задерживает. Магический люминизм, придающий совершенно статичному виду иллюзию экспрессивного движения. Великое искусство!

И в то же время – психоаналитическое. Можно ли одним лишь пейзажем представить состояние людской души? Да, можно, хотя холодные рационалисты и будут это отрицать. Один из приятелей сказал Дега:

– Говорится, будто пейзажи отражают состояние души...

<sup>12</sup> См. том III, гл. 28, стр. 119-120 – примечание автора.

Дега в ответ фыркнул:

– Скорее, состояние зрения. Мы, художники, столь претенциозным языком не пользуемся.

Ложь, художники все время пользуются языком поэтов, философов и психологов. Знаменитый живописец эпохи Романтизма, Карл Густав Карус, видел финальную цель пейзажной живописи в том, чтобы определенный духовный настрой человека выразить через воспроизведение параллельного состояния природы, в пейзаже, символизирующем духовную жизнь. Творчество всех романтиков – это доказательство данного тезиса (и не только романтиков XIX века), и чаще всего, пейзаж, являющийся проекцией состояния души, представляет собой портрет души художника – его автопортрет.

Великий испанский философ Хосе Ортега-и-Гассет предьявляет «Греку» обвинение в том, что он, в отличие от элегантного Веласкеса, был нахальным. Веласкес, закончив писать, уходит и оставляет зрителя один на один с картиной, продолжает философ, в то время, как в каждой картине Эль Греко виден, прежде всего, сам Эль Греко. Если у Ортеги-и-Гассета и есть что-то комичное, то именно это обвинение. Во-первых, поскольку он сформулировал полуправду. Эль Греко, в своих картинах с наличием персонажей, вытаскивает наружу не столько свою, сколько общечеловеческую психологию, основные движения людской души, то есть, делает практически то же самое, что и Шекспир, вместе с целой ордой драматургов и рифмоплетов. А во-вторых, даже если этот диагноз и был правильным, его нельзя ставить в вину мастеру. В случае «**Вида Толедо**» все верно – здесь имеется автопортрет Эль Греко. А это означает, что он умел использовать свой талант совершенно сенсационно.

«*Пейзаж внутреннего состояния художника*», vulgo: автопортрет состояния его души или сердца, может быть зеркалом многих чувств, которые детально распознать крайне сложно, так что у исследователей имеется широкое поле для спекуляций. Не живописное ли это представление человеческого одиночества, той самой, типичной для творцов "*camino de la soledad*" (дороги одиночества)? Или же это глубинная интроспекция души, измученной собственным бессилием, разорванной в клочья, озлобленной на свое окружение, инквизиторскую Испанию тех времен? Или же это портрет гнева? Грозовое небо над Толедо наводит на подобные предположения. Полоса застроек кажется сползающей вниз, словно белая пена бешенства, выплюнутая обезумевшими тучами. Размышляя о стихийной символике пейзажа, философ Фридрих Теодор Фишер пояснял, почему в шуме бури слышен гнев, хотя и без всяких пояснений это понятно каждому сопляку. Через несколько десятков лет после Эль Греко, гениальный голландец Якоб ван Рёйсдал, столь же глубоко заглянет в собственную душу пейзажем «**Еврейского кладбища**», используя чуть ли не идентичные трюки (призрачная архитектура и окружение, грозовое ночное небо, вспененный, как и у «Грека» поток, каскад белых стен и т.д.)<sup>13</sup>. Вспоминается и Ван Гог:

*«Ты, возможно, считаешь, будто бы я представляю все это слишком мрачно? Наша жизнь – это чудовищная реальность, сами же мы идем в бесконечность. Все есть, как есть, и будем ли мы смотреть на все более или менее мрачно, сути вещей это ни в чем не изменит. Так я размышляю, к примеру, ночью, когда не могу спать, и точно так же думаю во время грозы, на вересковой пустоши, или вечером, при печальном закате».*

Фатализм Ван Гога близок к трансцендентности. Пейзаж Эль Греко – этот крик замученной человеческой души – уже чистая трансцендентность, извержение мистицизма tout court. Живущие в одно время с Эль Греко испанские мистики, в особенности, святой Хуан де ла Крус<sup>14</sup>, рекламировали мрак в качестве католического средства для размышлений, сформировав (под конец XVI столетия) доктрину, которую впоследствии назвали «*теологией мрака*», «*теологией темноты*». Своими заключениями, в том числе, поэмой «**Темная ночь**» ("**Noche oscura**", 1578), которая была написана в камере толедской тюрьмы, святой Хуан убеждал всех, будто бы ночь должна быть не временем для греха, а со-

<sup>13</sup> См. том VI, гл. 55 – примечание автора.

<sup>14</sup> Святой Хуан де ла Крус (имя в миру Хуан де Йепес Альварес; 1542-1591), христианский мистик, католический святой, писатель и поэт; реформатор ордена кармелитов.

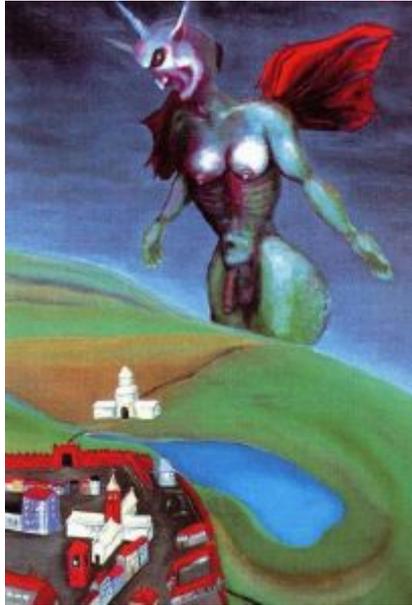


стоянием, способствующим духовному общению между человеком и Христом. Такую ночь он называл Ночью Духа, а единственным по-настоящему важным для него светом был свет веры, проясняющий сердца мистиков. Полное изложение «*теологии темноты*» св. Хуана мы находим в трактате с идентичным наименованием, что и тюремная поэма («**Темная ночь**», 1582-1585), но еще гораздо раньше св. Игнатий Лойола в своих «**Духовных упражнениях**» ("**Exercicios espirituales**", 1548) провозглашал то же самое, рекомендуя темноту в качестве средства, способствующего религиозной собранности и настрою: «*Избавиться от сияния дневного света, закрыв двери с окнами...*» и т.д.

Шутник, который перед Второй мировой войной столь интеллигентно (если говорить о содержании) подделал письмо Джулио Кловиво, воспользовался "**Noche oscura**" либо "**Exercicios espirituales**", а может и комментариями к ним (таких было полно, поскольку как иезуиты Лойолы, так и реформированные кармелиты св. Терезы и св. Хуана, где только могли, распространяли «*теологию мрака*»), либо всем вместе. А вот чем пользовался Эль Греко? Нам известно, что он читал "**Exercicios**". Письма св. Хуана де ла Крус в печатном виде были изданы только лишь в 1618 году, но содержание их не было тайной и ранее. Эль Греко, будучи эрудитом и библиофилом, мог даже знать изданное в 1604 году произведение великого Кеплера, воздающее хвалу темноте, только не в мистическом, а в астрономическом смысле.

А что нам известно о внутренней жизни Эль Греко? Горькая темнота, к которой правило Лойолы о набожном сосредоточии без внешних огней подходит столь же удачно, как и та, упомянутая Ван Гогом, строка Евангелия<sup>15</sup>: «*И свет во тьме светит*»? "*Camino de la soledad*", к которой так подходят строки из «**Духовной песни**» Хуана де ла Крус, поскольку там святой, помимо темноты, воспекает одиночество, то есть, убежище израненных любовью и тропу к высотам общения с Богом? Собственно говоря, все холсты Эль Греко (исключая портреты) являются страстными диалогами между ним и Богом, они горячо убеждают людей и самого себя, что Бог существует. Они и представляют собой ту дорогу к желанному Богу, трудный подъем по ступеням мистической лестницы к наивысшему кругу посвящения. Неужели не хватило ступеней?.. Над головой зловонная пустота мрачной ночи, чуть ниже – пространство без малейшей искорки жизни, все умирает, кроме дьявола, который в тишине наслаждается своей усадьбой. Так, похоже, думал Эпиктет, когда говорил: «*внутри тебя находятся твой Бог и твой демон*». Именно так, по-

<sup>15</sup> «*И свет во тьме светит, и тьма не объяла его*». (Иоанна, 1.5)



**Лешек Вожняк «Вид Толедо со стороны дьявола»**

(1986, холст, масло; 135x90)

Собрание В. Лысяка, Варшава, Польша)

хоже, размышлял Лешек Вожняк, рисуя «**Вид Толедо со стороны дьявола**» в качестве ответного удара Эль Греко. Но действительно ли так думал сам великий «*Грек из Толедо*»? Не знаю. Знаю лишь, что ночной «**Вид Толедо**» вошел в первый десяток моих любимейших произведений живописи белого человека, с легкостью чуть ли не беспечной, зато королевским шагом *par excellence*.

