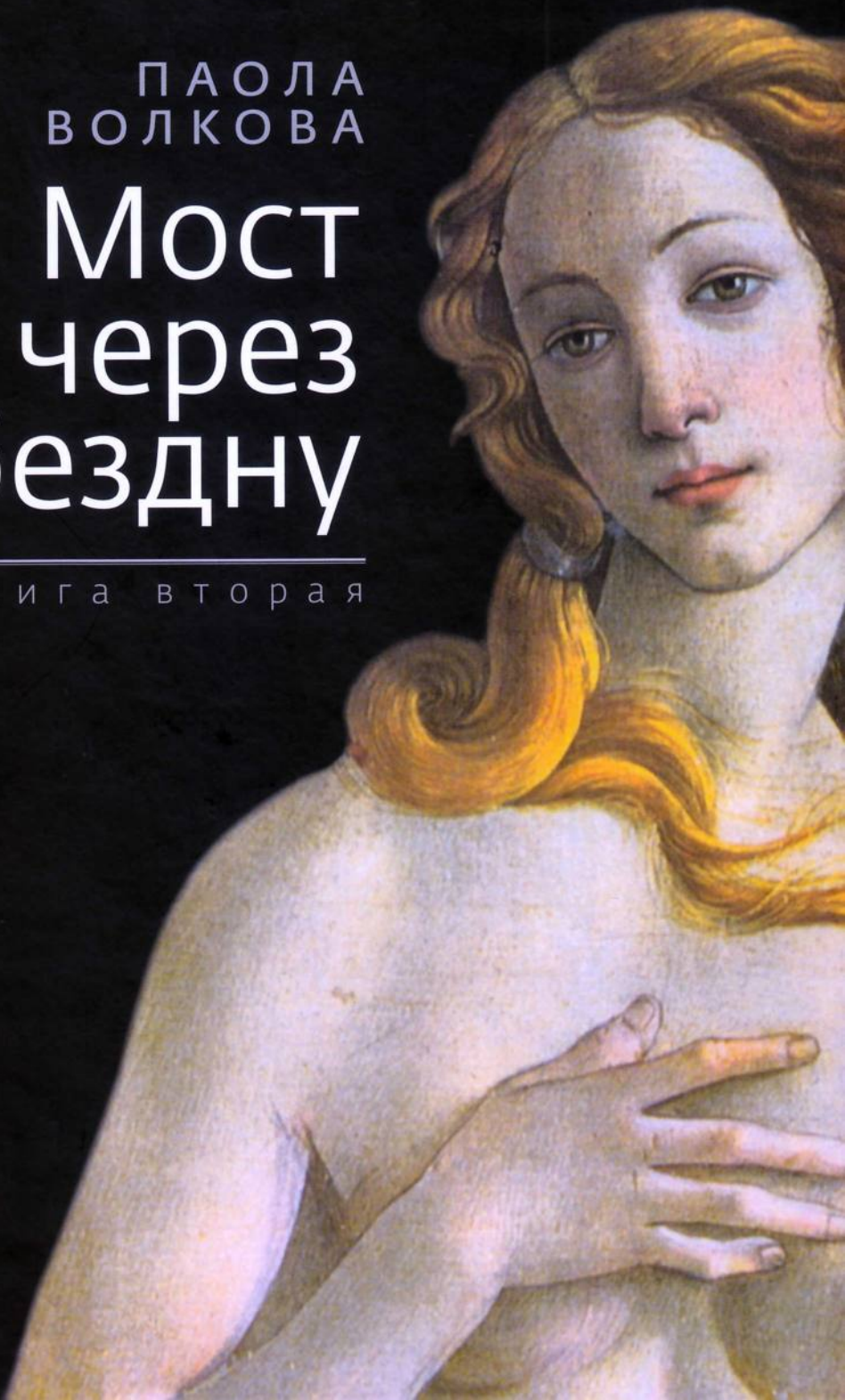


ПАОЛА
ВОЛКОВА

Мост через бездну

книга вторая



УДК [7.03:008](4)
ББК 71.05(4)+85(4)
В67

Подготовка литературного материала
Ольга Свирина

Подготовка иллюстративного материала
Александр Щукин

Художественное оформление
Олег Ерофеев

Волкова, Паола Дмитриевна.

В67 Мост через бездну / Паола Волкова. — М.: Зебра Е, 2015. — 224 с., ил.

ISBN 978-5-906339-34-8

Во второй книге Паолы Волковой «Мост через бездну» читатель с первых страниц оказывается вовлеченным в уникальную интерактивную экскурсию. Он становится одновременно слушателем и действующим лицом. Следуя за умелым рассказом, погружается в палитру чувств и красок, отвечает на вопросы автора, соглашается или не соглашается с ним и даже участвует в экспериментах.

Автор ведет своего читателя от фресок Джотто и полотен великих гениев Возрождения к «Гернике» Пабло Пикассо, от иконы Андрея Рублева «Троица» к «иконе» XX века «Черному квадрату» Казимира Малевича, предлагает увидеть знакомые любому образованному человеку произведения мировой живописи с новой, неожиданной точки зрения, удивительным образом соединяя в своих рассказах искусство и философию дня вчерашнего, сегодняшнего и завтрашнего.

Для широкого круга читателей.

ISBN 978-5-906339-34-8

© Волкова П.Д. (наследники), текст, 2014
© Издательство «Зебра Е», 2014

О Г Л А В Л Е Н И Е

Глава первая
Посредине мира 5

Глава вторая
«Троица» 25

Глава третья
«Поцелуй Иуды» 43

Глава четвертая
«Primavera» 59

Глава пятая
«Корабль дураков» 77

Глава шестая
«Святая Анна с Мадонной
и Младенцем Христом» 95

Глава седьмая
«Меланхолия» 111

Глава восьмая
Капелла Медичи 129

Глава девятая
«Менины» 145

Глава десятая
«Возвращение блудного сына»159

Глава одиннадцатая
«Ночное кафе»177

Глава двенадцатая
«Черный квадрат»193

Глава тринадцатая
«Герника» 211

Глава первая

Посредине мира



Чья рука летучая как пламень,
По страстным путям меня ведет?
Под ногой не гулкий чую камень,
А журчанье вещей вод.

М. Волошин

И стены пасмурной тюрьмы
Одною силой жизни мы
Перед собою раздвигали.

М. Волошин

Он шел босым в одном лишь рубище по лесу. Пал хлопьями снег. А он шел неведомо куда, оставив отчий дом, и пел. Он пел о Боге, о любви, о страстной и бесплотской всеобщей любви к людям, Богу, земле, птицам, травам...

Хвала Тебе за землю, нашу мать,
Которая нас на себе покоит,
Заботится о нас, плоды приносит
И травы разные и пестрые цветочки...¹

Он ничего не боялся, не имел расчета, сердце его было преисполнено Богом и поэзией. Его звали Джованни Бернардоне, и был он единственным сыном богатого торговца сукном и другими тканями в городе Ассизи в Умбрии.

¹ Цветочки Франциска Ассизского. Перевод А. Ельчанинова. — СПб., 2006. — С. 336.

Джованни Бернардоне — юноша впечатлительный, утонченный — плоть от плоти окружающей его мягкой поэтичности родной Умбрии.

Тающая синева небес, тонкая очерченность холмов, пушистость раннего цветения картин Рафаэля, Перуджино, Пьеро делла Франческа. Весь настрой нежной, молодой, однако и твердой, таинственной земли Тосканы способствовал деятельному поэтическому гению этих мест. Тогда, на рубеже XII-XIII веков, возникла мода на любовную и религиозную песенную лирику странствующих бардов, менестрелей и жонглеров из Франции. Странствовали группы и балаганы в праздники и ярмарочные дни. Но особенно популярны были жонглеры, которые умели всё: и петь, и ходить на руках, и быть или казаться чуть-чуть юродивыми.

Легенду о «жонглере Богоматери» знали все. Молодой человек не знал ни молитв, ни грамоты, но страстно, всем сердцем возлюбил Пречистую Деву. Свое служение он доказывал, выделявая антраша, исполняя песни-молитвы собственного сочинения. Однажды во сне Пречистая явилась ему и в знак благосклонности укрыла сына своего покрывалом, обласкала улыбкой, сиянием глаз небесной чистоты. Эту легенду очень любил юный Джованни. То была куртуазная культура впечатлительного и бурного времени. Джованни был молод, абсолютно включен в жизнь: пел, любил стихи, любил компании. Его прозвали Франческо, т. е. французистый. Не знаю, правда ли это. Но так утверждает англичанин Гилберт Честертон в книге «Св. Франциск Ассизский».

Смолоду Франческо был, как говорится, «безбашенным». Кутил, воевал, не очень-то оглядывался на деньги. Однако был все же тщеславен и во всем хотел первенства. Уходя из дома на войну, громко крикнул на площади, да так, чтобы слышали все: «Я вернусь великим вождем». В этом вызове угадывается потомок древних латинян с непременным классическим образованием и любовью к цитатам из классики. «Максимы Цезаря» юноши из хороших семей знали твердо. Но не каждый мог громко пообещать, что станет великим вождем. До военных действий тогда не дошло. Джованни Бернардоне вернулся в Ассизи больным. Это и был первый сигнал свыше, поворотный момент «Пути». Во сне он услышал слова из Евангелия от Иоанна: «...мир мой даю вам не так, как мир дает...» (Ин. 14:27).

Эти слова обрели судебное значение. Во-первых, отныне Джованни больше не во власти земного отца своего, но лишь Отца Небесного, который его избрал своим посланцем. Наступило время свободы от авторитетов земных: «...не так, как мир дает...» Он (и это во-вторых) призван свыше «мой мир» дать людям. «Мой» — это чей же? Того, видимо, кто явился во сне со словами Евангелия от Иоанна? Или «мой», т. е. не Джованни Бернардоне, но уже Франциска из Ассизи.

Франциск не был самоуправцем, но среди людей — свободным, а у Бога — служкой.

Тобурное время призывает радикалов различного толка, в том числе и новых святых. Не всё и не всегда можно объяснить. Время, о котором идет речь,

рекрутировало людей особого толка. Настоящих духовных вождей, одержимых идеями преобразования сознания и духа. Появились характеры страстные, лишенные чувства самосохранения, «пассионарии» в прямом определении, данном Львом Гумилевым. Объяснить, конечно, можно всё, но в то же время и нельзя. Почему от нашего внимания ускользает время столь глубоких новых явлений? «Богородичный культ», соединившийся с культом поклонения «Прекрасной Даме» — платонической царице воинов-паломников и поэтов. Канон «коронации Богородицы», изображение ангелоподобных блондинок с алыми губками и розой на груди? Она «уже была» до эпохи Возрождения. Культ «Нотр-Дам» (как мы уже говорили) был создан святыми схоластами вроде тщедушного «цистерцианца» Бернарда, а не чувственной художественной богемой XV века. И в то же время именно Бернард Клервоский оскотил великого Абеляра, певца Элоизы, интеллектуалки и страстной возлюбленной ученого... Не роман Бальзака все-таки, но его предшественник. Бернард, чья душа — чистилище борьбы света и тьмы, был канонизирован всего через двадцать лет после смерти, в 1174 году.

В 1234 году канонизирован испанский монах Доминик де Гусман Гарсес. Он родился в семье испанского идадьго в 1170 году, а умер в Италии, в Болонье, в 1221 году. О значении ордена доминиканцев (псов Господа) в политической и культурной жизни Европы и России мы еще будем говорить в дальнейшем. Последователем Доминика был Гусман Альберт Великий (1193-1280), признан-

ный «учителем Церкви». Его деятельность связана с Падуанским, Парижским университетами, Регенсбургом (где он был епископом), с Кельном, где умер. Его сочинения по вопросам теологии, философии, античной филологии и алхимии насчитывают 38 томов. Альберт Великий поклонялся Аристотелю и был настоящим исследователем природы и (что очень важно) систематизатором. Его труды по ботанике, географии, минералогии, о действии вулканов и многие другие не утратили актуальности в современной науке. Поражает универсализм ученого в сочетании с истовостью католика-доминиканца.

Учеником Альберта Великого был Фома Аквинский (1225-1274). Фома Аквинский создал комментарий к Библии и 12 трактатов об Аристотеле, книги о Цицероне, арабском ученом Авиценне, еврее Маймониде. Фома Аквинский свои труды объединил в два фолианта: «Сумма философии» и «Сумма теологии». Он занимался проблемами познания, психологии, а труды по «пассивному» и «активному» интеллекту, на мой взгляд, интересны и сегодня. Он писал о разнице научного познания и «сверхъестественного откровения», т. е. то же самое, что пишем и мы сейчас. О том, чему можно и чему нельзя обучить. Св. Фома Аквинский четко понимал разницу между обучением и одаренностью. В переводе на современный язык понятий это означает, что в Литинституте научить статью Пушкиным невозможно никакими усилиями. Эллинист и доминиканец, мистик-схоласт и современный мыслитель в XII веке? Он имел диспут со

св. Бонавентурой-францисканцем, верным последователем св. Франциска, о бытии Божьем и о доказательствах того бытия.

Св. Бонавентура (вот парадокс) умер от аскезы, т. е. истощения, недоедания, будучи кардиналом папы и генералом францисканского ордена. Он, как и Фома Аквинский, был ученым многогранным, всесторонних интересов. Знал античность, занимался алхимией, создавал (задолго до Парацельса) лекарства.

В отличие от святых книжников, интеллектуалов своего времени, Франциск интеллектуалом не был. Он не писал научных трудов. Он был поэтом, писал стихи и песни о Боге и его творении. Он не «восходил» к учености, но «спускался» к чистоте и наивности детства. В этом было его отличие и огромная сила. Та самая «слеза ребенка», о которой писал Достоевский, ибо в культуре ничего не может потеряться.

И валлийский миф именно в это время, на границе XII-XIII веков, творит реальность истории короля Артура, идеального рыцаря, творит утопию «чаши Грааля». И все же, если вспоминать о духовных подвижниках времени, «богах места», сегодня это св. Франциск, который открывает «золотые ворота» Возрождения тем, что являет собой образ свободной, умиротворяющей, могучей личности, человека гармонии и ответственности. В отличие от других духовных подвижников своего времени Франциск был не социален, не зависел от общества, но был свободен и шел к цели творения «своего мира» прямо, не считаясь с социальной реально-

стью. Не имея пристанища, никакого дома, он был как лист, гонимый ветром. Нищий, не имеющий ничего, даже смены одежды, он был знаменит и почитаем не менее пап и политиков своего времени. И есть секрет его публичности и популярности уже при жизни. Его «центральности». Какое странное сочетание «малости, меньше видимого» и гигантизма. Отказа и тщеславия.

Когда в 1220 году св. Франциск с двенадцатью «братьями» пришел (точно рассчитав, ничего не рассчитывая) в Рим в Латеранский дворец к папе Иннокентию III, тот, уже зная его по слухам, ахнул. Перед сияющим владыкой стоял грязный босоногий нищий. Легенда гласит, что папа «послал его к свиньям» (ругательство). Но Франциск понял все буквально и смиренно пошел к свиньям. Ночью же папе приснился сон, будто падает Латеранский собор и давешний нищий подпер его плечом. (Этот сюжет часто изображается художниками в житийной живописи св. Франциска.)

Когда наутро еще более грязный и вонючий нищий снова предстал перед папой, вопрос об учреждении Ордена странствующих нищих братьев был решен и скреплен папской буллой, а устав будущего ордена уже был написан. Франциск не сомневался в своей победе.

Пылинка Бога, бездомный нищий аскет, питавшийся объедками, называл себя «вестником Великого Господа», а еще «ликующим в Господе» и «потешником Господа». «Потешник Господа» выступил на сцене Италии как рупор Господень, и его слушали все, и все слушались. Потому что он действительно

был избран «ликующим в Господе», сам знал это и умел внушить всем людям без разбора их социального значения: от разбойника до папы, от прокаженного до богача. Вот она, демократия пред очами Господа, и вот он — Франциск — его посланник. Его современники — в кельях-кабинетах, лабораториях, а он — на открытой сцене, на подмостках мира.

Франциск ходил в окрестностях Ассизи около 1207 года и просил «Христа ради» не хлеб, но камни. Франциск никогда не просил подавания хлебом и деньгами. Из камней же он восстановил разрушенную часовню св. Девы под именем Порциункула и жил возле нее в ветхом шалаше. «Не берите с собой ни золота, ни серебра, ни меди в пояса свои, ни сумы на дорогу, ни двух одежд, ни обуви, ни посоха» (Мф. 10:9-10). Он бросил посох и опоясал себя веревкой. «Потешник Господа» обрел свой классический отныне облик. На вопрос «Что угодно Господу: молитва или проповедь?» стал проповедником.

Биографию св. Франциска давно принято разделять на периоды. Каждому периоду предшествует некое событие, знамение. Во-первых, это был уход из родительского дома. Всё оставить, всё отринуть, уйти и в рубище петть под снегом. Какой театральный образ! Что поделать — Франциск выражает в театральности свой национальный характер, национальный жест. Всё очень серьезно и театрально одновременно. Во всем открытая взору театральность: вот он учит птиц, вот изгоняет дьяволов из Ареццо — диалог с современниками, диалог психологического воздействия на современников. В этом

сила и отличие св. Франциска. Он актер разомкнутой сценической площадки, большого пространства. Он — в центре.

Переходу к новому этапу — проповедничеству, странствиям, охвату мира, неистово и с детской улыбкой — предшествовало погружение в молчание, отшельничество, пещера.

Мы не однажды говорили о том, что есть пещера. Это всегда сакральное место нового рождения или полного преобразования. Из пещеры не выходят, но являются в новом обличье. Пещера, где укрывался два года Франциск (примерно до 1209 года), сегодня — неперемнное место паломничества. Туристическая достопримечательность Тосканы.

«Пещера св. Франциска» находится в Ла-Верна, недалеко от дома, где родился Микеланджело. Рядом церковь, украшенная панно и скульптурами великой семьи художников-керамистов Делла Роббиа. Пещера же расположена в небольшом «райском саду», где цветут розы, журчит святой ручей, летают птицы. К пещере можно подойти и даже как-то втиснуться внутрь, но представить реальную жизнь в ней невозможно. Франциск любил свою аскезу и нищету, как богач любит деньги, эпикурец — радости жизни. Он упивался отрешением и свободой. И там, где он находился, всегда и навсегда благоухание Эдема.

Это парадокс: и наг, и скромн, и тих, а все бряцает литаврами, горит медью, шумит молвой. Ни одно из мест, где ступала нога нищего проповедника, где он присел, вырыл колодец, поставил отметину своего пребывания, не потеряно. Можно предложить маршрут — «Путями св. Франциска».

Он никогда не был в забвении. Его ясной таинственной тени вот уже более 800 лет.

У св. Франциска была своя Прекрасная Дама. Любовь небесная — святая Клара! Родом Клара была также из Ассизи. Ей было семнадцать лет, когда Франциск, скажем так, похитил Клару из богатого отчего дома. Совершенно классический вариант любой новеллы «галантных времен». Вспомним современника Джованни Бернардоне (св. Франциска) француза Пьера Абеляра, теолога и ученого, соблазнившего свою ученицу прекрасную Элоизу. Какое тяжкое наказание понесли оба за свой грех! Оба окончили жизнь в монастыре, скажем, не совсем добровольно. Абеляр же был наказан лишением мужских достоинств, т. е. оскотлен. Человек, по велению которого Абеляр был оскотлен, — Бернард Клервоский. Заклятые враги под конец жизни стали даже друзьями. Евнух социально не опасен. Вот они, «страстимордасти» XII века.

Не то — св. Франциск. Не припомню, чтобы у кого-либо из святых была такая Прекрасная Дама.

Безумья и огня венец
Над ней горел.
И пламень муки,
И ясновидящие руки,
И глаз невидящих свинец,
Лицо готической сивиллы,
И строгость щек, и тяжесть век,
Шагов ее неровный бег
Все было полно вещей силы.

М. Волошин

Клара по силе духа, последовательности, вере была ровней св. Франциску. Прекрасные дамы земных владык. Ута, завернувшаяся в длинный плащ, ждущая рыцаря Эхгарта. Придуманные и реальные дамы рыцарской культуры. Донны и музы поэзии и живописи грядущих эпох рождены воображением и гением творцов. Клара была реальностью. Она — соратник новой миссии проповедника.

Сбежавшая из дома Клара стала духовной ученицей и спутницей Франциска. В ночь побега их тени можно было разглядеть на фоне костра на холме близ Ассизи. Они преломили хлеб и говорили о Боге. И никогда никаких сомнений высокой миссии, насмешек, сплетен, кривотолков. Затем к Кларе присоединилась ее младшая сестра. Любовь небесная всегда сильнее любви земной. Клара не замечала житейских невзгод. Как и Франциск, она любила лишения, нищету, целомудрие, голод — точно так же, как иные любят наряды, достаток и блуд. Благодаря св. Франциску Клара создала свой женский монашеский орден. Это орден «кларисс», он живет и здравствует доныне. Его устав, составленный св. Кларой (иногда «кларисс» называют вторым орденом св. Франциска), имел много нововведений. «Клариссы» сосредоточились на обучении пению, рукоделию, домашним премудростям. Жизнь «кларисс», уставно-строгая, была разнообразна и милосердна. Сестры милосердия берут начало в монастырях «францисканок».

Однажды св. Франциск, мыслящий глобально, решил остановить крестовые походы и обратить му-

сульман в христианство. Недолго думая, он кинулся в Сирию, прибыл в штаб крестового похода к осажденной крепости Дамнете и быстро нашел ставку неверных. Он говорил с султаном и вполне искренно полагал, что убедил султана и его двор принять христианство и крещение. Чудом было его возвращение живым. Безумный этот поступок был вполне в духе «лютни Господа». Он не думал об опасности или провале. Франциск был свободным человеком, и эту свободу и демократию он предложил своему времени. Ты ничем не связан, кроме обета перед Господом, ты равно готов помочь всем и всех понять. Вот почему ни в одном из своих подвигов Франциск не сомневался. Любовь и взаимное понимание предлагал он своему времени. Для Франциска все были «братьями», и он создал орден «братцев-францисканцев». «Братец», «сестрица» — его любимые обиходные слова. Всегда весел и вежлив, любезен со всеми без исключения. Без исключения братьев и сестриц малых: зайцев, птиц, лесного населения.

«Друг мой заяц», «друг мой осел». Он просил прощения у кошки. Однажды, собираясь проповедовать в лесу, где пели птицы, он вежливо обратился к ним: «Сестрицы мои птички, если вы сказали что хотели, дайте сказать и мне». И все птицы смолкли, чему мы безусловно верим. Бог одинаков в любви к своим творениям.

Веку крестовых походов, всеобщей войны против всех, жестокости и предательства св. Франциск с наивностью ребенка, силой воли воина и целеустремленностью политика противостоял всемерной и всемирной добротой, нежной улыбкой, сло-

вом «братцы». И мир прислушивался к его слову. Он имел сторонников. Власти посмеивались наивности его утопий, но поддерживали это противодействие разрушению. Мир для него, как для поэта и святого, был яростен, чист и целен.

Однажды некий дворянин по имени Орландо де Кьюзи с землями в Тоскане подарил св. Франциску гору. То была гора Альверно в Апеннинах. Правила ордена запрещали принимать деньги, но о горах ничего не говорилось. Св. Франциск принял гору. Он уходил на гору, чтобы молиться и поститься, и никого не брал с собой. И там, при странных обстоятельствах, ему было явление серафима.

Гора, равно как и пещера, — отметины судьбы избранных. Пещера — утроба земли, место нового рождения. Гора — вертикаль. Ось мира. Близость неба, восхождение. Пещера (ясли) — место рождения Иисуса. Свет горы Фаворской — место Преображения. Франциск как бы повторяет, не копирует, но воспроизводит житие Спасителя. Он тень и лютня Владыки. Правильность пути праведнического. Он восходит к горе и становится «посредине мира». Посредине мира на земле, посреди людей, животных, птиц, деревьев. И на вершине Альверно, которая (вершина) сама посредине, в центре мира. Именно там получил он знак неоспоримого сопричастия Учителю. Одиноким Франциск там был пронзен и забылся в экстазе, а когда очнулся, увидел следы гвоздей на своих ладонях. Это были стигматы распятого Господа. «И он мне грудь рассек мечом, и сердце трепетное вынул» — это Александр Сергеевич о явившемся ему в «пустыне ахлой и скупой, на почве, зноем раскаленной» се-

рафиме. Явление серафима поэту — окончательное определение, последнее уточнение формы поэта-пророка.

Всю жизнь одолевая свой Путь, под конец жизни он воскликнул: «Никогда, никогда не предавайте этих мест! Куда бы вы ни шли, где бы ни бродили, всегда возвращайтесь домой» («Цветочки Франциска Ассизского»).

«Даруй мне заронить любовь в сердца
злобствующих,
Принеси благодать прощения ненавидящим,
Примирить враждующих,
Укрепи верою сомневающихся
Даруй мне возродить надеждой отчаявшихся,
Одари радостью скорбящих» —

эту молитву о мире написал святой Франциск Ассизский, в миру Джованни Бернардоне.

Бернард Клервоский, равно как и св. Доминик, были в миру политиками с дальними решениями. Св. Франциск заключил в объятия весь тварный мир, призывая «милость к падшим». Его девизом были любовь, уважение, любезность, братство. И пока он шел по земле, ему казалось, что все так и было. Лев Толстой, принц Гаутама, Ганди или Франциск, или доктор Швейцер пребывали в этом мире, придавая земной оси нужный градус наклона.

Однако после смерти св. Франциска, похороненного на родине, в Ассизи, орден пережил разные времена и смуты, но чистоту, которую нес маленький человек в рубище, подпоясанном ве-

ревкой, утратил. И не слетались сестры-птички, и не приходил братец-волк и братец-заяц. Память о дивном гении и чуде обросла «житиями» и «легендами», а его деяния описаны были множественно. Навсегда остался его образ и след его борозды.

После смерти св. Франциска многое изменилось. Братья спорили о том, в каком направлении двигаться. Впрочем, обычное дело: после смерти лидера паства остается без поводыря. Орден нищенствующий, а монастыри богатые. В данном случае для нас интересны некоторые последователи Франциска, а не весь орден.

Несомненно выдающейся личностью был Бонавентура (о котором мы уже упоминали), канонизированный Сикстом IV в 1432 году (в миру Джованни Фиданца). Тонкий теолог, алхимик Бонавентура был «генералиссимусом» ордена францисканцев и следовал такой строгой аскезе, что говорили, будто он умер от истощения, будучи уже не только главой ордена, но и кардиналом Григория X. Св. Бонавентура глубоко понимал тезис о межъязыковом братстве, о понимании и духовном слышании друг друга людей разноязыких. Изучая главные языки, он стал лингвистом и переводчиком. Переводы знакомят, роднят народы, приобщая их к духовным ценностям чужой культуры. Среди прочего Бонавентура перевел арабский текст о загробном странствии пророка Мухаммеда в сопровождении архангела Джабраила по аду. Данте Алигьери был хорошо знаком с этим популярным текстом в переводе Бонавентуры. Так что переводческая

деятельность — францисканство чистой воды. Бонавентура, будучи аскетом и теологом, тем не менее увлеченно занимался опытами получения «философского камня». Камня он не добыл, но получил лечебные порошки, т. е. был врачом-фармацевтом и лечил людей.

Францисканские ученые, последовательные в своем искании путей единения, отличались от принципиально антиинтеллектуального, интуитивного своего лидера. Но, вникая в суть учения, были людьми «мира в мире».

Францисканский монах-аскет падре Оливери (тосканец) в XVII веке пришел в Тибет. И с тех самых времен и донныне установлен «великий путь» тибетских монахов в Италию, где они популярны, имеют широкую поощрительную деятельность, о чем можно написать отдельное исследование «Францисканский католицизм и тибетский даосизм».

И уже в наши дни, в 1933 году, глава Францисканского археологического института во Флоренции брат Антонио Фармуцци возглавил поиски в Иордании библейской горы, с вершины которой вознесся пророк Моисей. Археологи нашли гору Небо, создали там музей, доказали историчность места. А когда работа была закончена, подарили весь свой труд государству Иордания и уехали домой. Чтобы не было помех в работе, они предварительно купили на собранные деньги никому не известный участок земли с горой, а когда закончили весь цикл работ — отдали гору Небо и ушли. Мы уже говорили, что гора — всегда середина мира. Вершина — некая точка, а вокруг панорама, и ты — в центре, нет, посредине мира. Когда ты на вершине горы Небо, нет

сомнений в том, что именно из этой точки пророк Моисей ушел к Тому, Кто его послал на землю. Гуманистическое францисканство — самая актуальная сегодня позиция. Это бескорыстная помощь миру, и понимание, и осознание себя через других, и ответственность «посредине мира».

Глава вторая

«Троица»



«Преподобный отец Андрей Радонежский, иконописец, прозванием Рублев, многия святых иконы написа, все чудотворныя...» (*«Сказание о святых иконописцах»*, XVII в.). Андрей Рублев. Величайший иконописец Древней Руси.

Гениальность Андрея Рублева на сегодняшний день не вызывает никаких сомнений ни у кого. Это имя, освященное отечественной и мировой славой. С Андреем Рублевым связана целая эпоха в национальной московской школе живописи конца XIV — начала XV века. С именем Андрея Рублева и с именем Феофана Грека связан великий расцвет русской живописи, как иногда даже говорят — первый русский Ренессанс.

И все же для нас Андрей Рублев остается автором великой «Троицы». Какое же чудо, что до нас дошла не только эта икона, но что до нас дошла эта икона, соединенная с именем мастера.

К сожалению, об Андрее Рублеве известно немного. Даже даты его рождения и его смерти до сих пор считаются недостоверными. Он был монахом

Троице-Сергиева, а затем Спасо-Андроникова монастыря. В Троицком монастыре Андрей Рублев находился в послушании у Никона, ученика основателя монастыря Сергия Радонежского. По словам «Сказания», Никон «повелел» Рублеву написать икону Троицы «в похвалу отцу своему, святому Сергию чудотворцу».

Андрей Рублев жил в эпоху крупных исторических событий. Первое упоминание, документально засвидетельствованное, об Андрее Рублеве относится к 1405 году. Запись в московской «Троицкой летописи»: «Тое же весны почаша подписывати церковь каменную Св. Благовещение на князя великого дворе, не ту, иже ныне стоит, а мастера бяху Феофан иконник Гръчин, да Прохор старец с Городца, да чернец Андрей Рублев, да того же лета и кончаша ю...» (М. Приселков. *Троицкая летопись. Реконструкция текста.* — М.-Л., 1950. С. 459). И вот это свидетельство имеет очень большой и глубокий внутренний текст. Во-первых, надо обратить внимание на то, что Благовещенская церковь была церковью великого князя, это была личная великокняжеская церковь. Домовый храм стоял на великокняжеском дворе близ сеней дворца, поэтому в старину он еще назывался «Благовещения, что на Сениях». А кто тогда был великим князем и вообще что такое великий князь в Москве в 1405 году? На этом моменте стоит остановиться подробнее, потому что очень мало сведений в отношении того, кто был тогда великим князем и, собственно говоря, чем он славен. А великим князем на Москве был тогда Василий I. Он был сыном Дмитрия Ивановича Донского, и этот факт в то время и в жизни Андрея Рублева играл очень большую

роль. Это был переломный момент в освободительной борьбе русского народа против татаро-монгольского ига. Василий Дмитриевич запомнился потомкам как князь твердый и осторожный. После победы на Куликовом поле Дмитрий Донской прожил всего девять лет, в своем завещании он передал не только Московское княжество, но и Владимирский престол старшему сыну Василию, не испрашивая на то разрешение ордынского хана. Василий, воспользовавшись усобицей в Золотой Орде и разгромами Золотой Орды Тимуром, прекратил выплату дани и поездки за ярлыками, то есть, по сути, отказался признавать власть Золотой Орды над Русью. Затем последовал разорительный набег Едигея в 1408 году, когда разрушены были многие города и земли Московского княжества, а Русь снова вынуждена была возобновить уплату дани, но оборонявшуюся Москву Едигею взять не удалось. Василий I был первым князем Московским, это был просвещенный для того времени человек, волевой, очень сильный, человек, способствовавший немало не только возвышению Москвы, но и формированию вокруг Москвы больших земель.

Именно Василий I в Кремле поставил свою церковь, семейную, Благовещенскую. И расписывать эту церковь пригласил совершенно определенных людей, тех людей, которые были уже хорошо знакомы как великие художники. Что же сделали эти художники: и Феофан Грек, и старец Прохор с Городца, и Андрей Рублев — внутри Благовещенской церкви, тем более что сказано в летописи, что они летом того же года и закончили, то есть работали всего полгода? А сделали они очень много. Когда мы

говорим, что художники пишут церковь, это означает, что они делают и фрески, и иконы. Так вот, в церкви Благовещения впервые в России был полностью расписан и сложен иконостас. До Благовещенской церкви полного иконостаса нигде, ни в России, ни, тем более, в Константинополе, ни в Балканских странах, Сербии или Болгарии, где тоже расцвела средневековая живопись, не было. Как, почему, каким образом сложился этот иконостас? Ответа на этот вопрос нет, лично автор его не знает, но иконостас был создан. Иконостас — как определенный смысловой, даже мистический, порядок распределения икон. Иконы всегда после Благовещения так распределяются в иконостасе. Какой это переворот в искусстве и какое это великое событие — это мир, обращенный к человеку. Весь божественный мир, обращенный к человеку. Он смотрит на человека, и человек как бы предстает перед ним. Может быть, именно с этого момента, поскольку каждая церковь имеет свой иконостас, начинает развиваться древнерусская живопись. Не только фреска, но живопись, потому что каждой большой церкви требуется свой иконостас.

В то время, когда Московское княжество стало центром объединения русского народа для борьбы с игом, средоточием русской культуры стали монастыри. Люди покидали насиженные места и уходили в дремучие леса, где начинали новую, полную нужды и лишений жизнь, стремились к уединению, внутреннему совершенствованию, сосредоточенности. Но, в отличие от восточных отшельников, они стремились к практической деятельности, вели неутомимую трудовую жизнь, собирали вокруг

своих келий людей. Близ Москвы таким центром стал Троице-Сергиев монастырь. Так вот, Андрей Рублев принадлежал именно к тому обществу, его единомышленниками были те люди, которые исповедовали самый высокий, самый жесткий, самый требовательный к себе образ жизни. В год празднования тысячелетия Руси Андрей Рублев был канонизирован в лике преподобных. К лику преподобных причисляют монашествующих святых, прославляемых за подвижническую жизнь. Андрей Рублев — святой из монашествующих, своими подвигами и святостью жизни стяжавший высшее нравственное достоинство (*Православный энциклопедический словарь*).

Стоит сказать об очень важном внутреннем союзе между людьми, которые вместе работали, между Феофаном Греком и Андреем Рублевым, они были единомышленниками не только в работе над иконостасом, они были единомышленниками гораздо более глубокого толка, потому что все были связаны, вне всякого сомнения, с неким духовным центром. Тогда духовным центром России был Радонеж. Был Сергей Радонежский. И Феофан Грек, и, безусловно, Андрей Рублев, они исповедовали высокую духовную практику. Эта духовная практика называется исихазм. Одним из ее основателей был Макарий, образ которого написал Феофан Грек на стене церкви Спаса Преображения на Ильине улице в городе Новгороде в 1378 году. Это первая известная сохранившаяся работа Феофана Грека. Очень редкое изображение в России.

Что есть исихазм? Перевод звучит по-разному: безмолвие, мир, тишина, спокойствие, покой, уединение. Но если взять основной смысл этого понятия,

то слово «исихазм» обозначает молчание. Это очень большая внутренняя сосредоточенность. Вы помните, Андрей Рублев в фильме Андрея Тарковского молчал более 20 лет. Андрей Рублев был исихастом (молчальником) и «всех превосходил в премудрости» (Кузьмина В. Д. *Древнерусские письменные источники об Андрее Рублеве. Андрей Рублев и его эпоха.* — М., 1971. — С. 113). Вообще, исихазм проповедует самый высокий нравственный образ жизни, не только аскетизм, не только молчание, но поведение, определенный тип поведения людей в обществе. Наверное, это можно назвать повышенной ответственностью за все, что они делают. Это был такой противовес расхлябанности, разъезженности не только дорог, но разъезженности душ. Это тема примера, который давали эти люди своим подвижничеством, своим поведением, своей несуетной речью, своим молчанием, а не ложным болтливым словом. Как оно было тогда необходимо и как исихазм необходим сейчас. И, по всей вероятности, исихазм необходим всегда, особенно в тяжелое лихолетье и в эпоху тяжелых распадов внутренних и розни. Ведь если брат на брата, если один брат приводит татар для того, чтобы истребить другого брата, конечно, требуются какие-то очень высокие примеры. Человек, написавший «Троицу», не только был зрелым человеком, гениальным художником, но это был человек необыкновенно широкого мировоззрения.

Наш рассказ пойдет о «Троице». Сколько уже о ней написано, наверное, автору трудно будет сказать что-то новое. И все-таки хотелось бы попытаться рассказать об этой вещи нечто, что вас приблизило бы к ней.

Старейшее из известных изображений Франциска, созданное еще при его жизни; находится на стене монастыря св. Бенедикта в Субиако



Латеранский дворец



Витторио Кривелли.
Св. Бонавентура



Бонавентура Бблингьери.
Св. Франциск и Сены из его
жзни. 1235 г.



Св. Клара



Франциск Ассизский



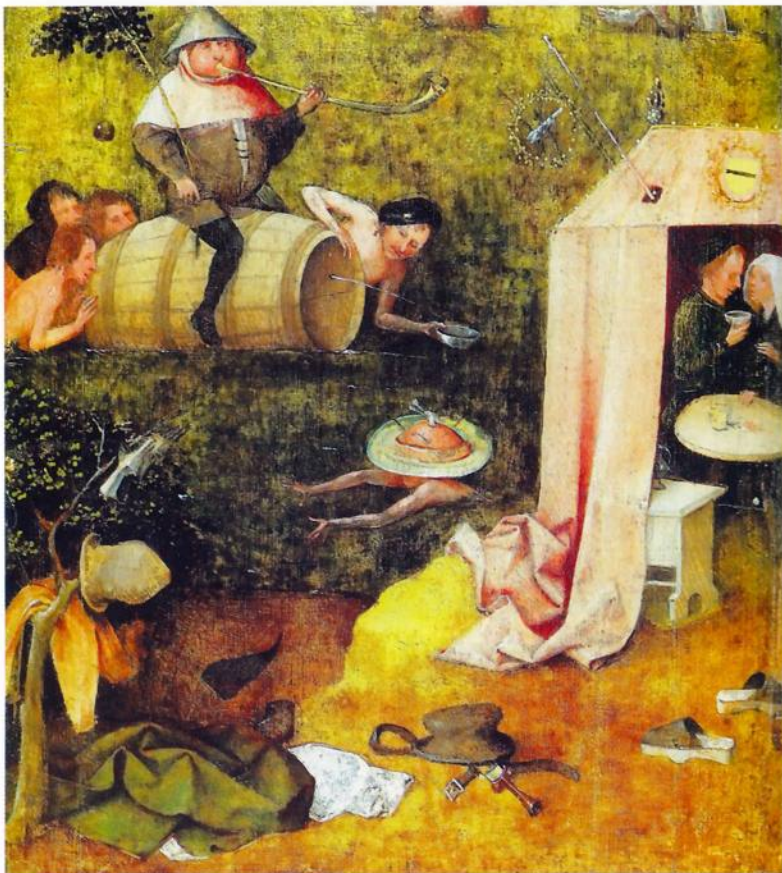
Фреска работы Джотто ди Бондоне. Смерть Франциска Ассизского. Кон. XIII в. Базилика Санта-Кроче, Флоренция



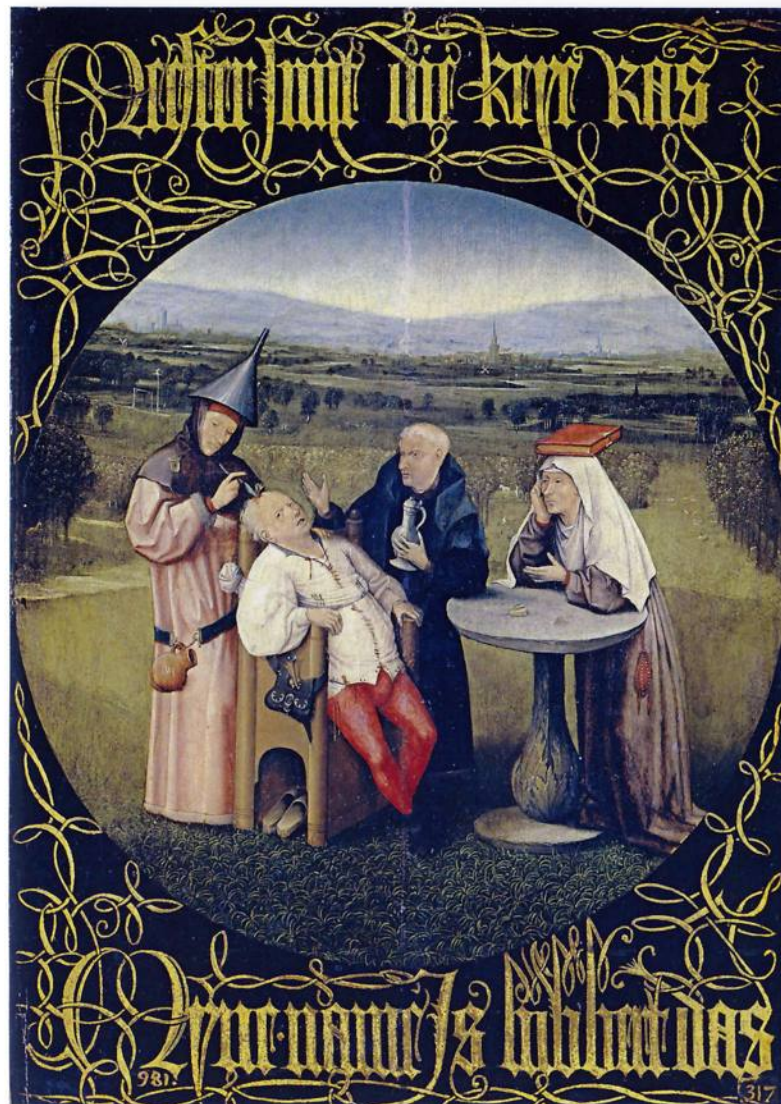
Базилика Святого Франциска в Ассизи



Иероним Босх. Сад земных наслаждений (триптих).
Ок. 1500 г. Музей Прадо, Мадрид



Иероним Босх. Аллегория чревоугодия и любострастия. 1500 г.
Художественная галерея Йельского университета, Нью-Хейвен



Иероним Босх. Извлечение камня глупости.
(Операция глупости). 1475–1480 гг. Музей Прадо, Мадрид



Иероним Босх. Корабль дураков. 1490–1500 гг.
Лувр, Париж



Лукас Кранах. Портрет Мартина Лютера. 1532 г.



Титульный лист Библии, переведенный Мартином Лютером на немецкий язык. 1534 г.



Себастьян Брант. Сатирическая поэма «Корабль дураков». 1494 г.



Энн Портер.
Американская
писательница, автор
романа «Корабль
дураков»



Кадр из фильма Стэнли Крамера «Корабль дураков», 1965 г.



Сандро Боттичелли. Предполагаемый автопортрет. Фрагмент
картины «Поклонение волхвов», 1475 г. Галерея Уффици,
Флоренция



Сандро Боттичелли. Весна. 1482 г. Галерея Уффици, Флоренция



Сандро Боттичелли. Пьета (Оплакивание Христа). Ок. 1495 г.
Музей Польди Пеццоли, Милан



Сандро Боттичелли. Портрет молодой женщины (Симонетты Веспуччи?). Ок. 1476–14800 гг. Государственный музей, картинная галерея, Берлин



Лоренцо Великолепный Медичи

Практически всегда до Рублева «Троицу» писали по совершенно другому канону, и писали абсолютно иначе, по существу иначе, принципиально иначе.

Ветхозаветная Троица. Эта икона повествует — если икона может повествовать: она имеет свою внутреннюю, каноническую, но драматургию — о ветхозаветном событии, которому отдан нижний ряд. В основу сюжета была положена 18-я глава Книги Бытия, где рассказывается о том, как Бог в виде трех мужей или ангелов явился праотцу Аврааму и его жене Сарре. Считалось, что в этом месте Ветхого Завета говорится о прообразе Пресвятой и Единосущной Троицы. Однако до Рублева иконописцы изображали только бытовую сцену:

«И явился ему Господь у дубравы Мамре, когда он сидел при входе в шатер [свой], во время зноя дневного.

Он возвел очи свои и взглянул, и вот, три мужа стоят против него. Увидев, он побежал навстречу им от входа в шатер [свой] и поклонился до земли,

и сказал: Владыка! если я обрел благоволение пред очами Твоими, не пройди мимо раба Твоего;

и принесут немного воды, и омоют ноги ваши; и отдохните под сим деревом,

а я принесу хлеба, и вы подкрепите сердца ваши; потом пойдите [в путь свой]; так как вы идете мимо раба вашего. Они сказали: сделай так, как говоришь.

И поспешил Авраам в шатер к Сарре, и сказал [ей]: поскорее замеси три саты лучшей муки и сделай пресные хлебы.

И побежал Авраам к стаду, и взял теленка нежного и хорошего, и дал отроку, и тот поспешил приготовить его.

И взял масла и молока и теленка приготовленного, и поставил перед ними, а сам стоял подле них под деревом. И они ели» (Быт. 18:1-8).

Давайте проанализируем: праотцы Сарра и Авраам бездетны. Однажды к дому подошли три путника, Авраам принял их, он и жена его Сарра посадили путников за трапезный стол, и Авраам повелел слуге заколоть жертвенного тельца. Но мы-то с вами знаем, что такое ветхозаветная жертва, связанная с Авраамом и Саррой, мы знаем, что такое агнец заколотый, ведь потом Господь будет испытывать Авраама, он повелит ему привести своего сына Исаака и принести в жертву Богу:

«Бог сказал: возьми сына твоего, единственного твоего, которого ты любишь, Исаака; и пойди в землю Мориа и там принеси его во всесожжение на одной из гор, о которой Я скажу тебе» (Быт. 22:2).

Это тема жертвы, она проходит сквозь вертикаль, потому что, подобно тому как Авраам положил Исаака на жертвенный камень, Бог Отец послал Бога Сына во искупление грехов, поэтому по центру иконы обязательно центральная фигура среди ангелов, или среди этой Троицы — Сын Божий. А над ним всегда дуб Мамврийский, потому что этот мертвый дуб, бесплодный дуб, который олицетворял бесплодие Сарры, этот дуб зацвел после того, как путники ушли, чтобы покарать огнем и сжечь грешные города Содом и Гоморру.

В 1915 году в журнале «Аполлон» писатель и поэт России Максимилиан Волошин опубликовал заме-

чательную статью «Чему учат иконы?». И в этой статье он пишет о том, что иконописцы никогда цвет случайно не употребляли. «Новизна открытия лежит прежде всего и главным образом в тоне и цвете икон... У красок есть свой определенный символизм, покоящийся на вполне реальных основах».

А цвет в иконе всегда символичен, то есть цвет в иконе всегда несет еще один смысл. Не только изображение, естественно условное, символическое, каноническое, ликовое, иконное, сюжета праздников, но очень большое значение имеет цвет. Вот эта икона, Ветхозаветная Троица, написана красным цветом, даже не красным, а иконной киноварью и вся в такой киновари, написана таким насыщенным киноварным наваром — цвет славы, жертвы, крови, искупления. Главной темой иконы была тема онтологической жертвы, ее принятия, и того, что и Сын Божий тоже является жертвой.

Каким же надо было быть художником, будучи иноком и чернецом, какую надо было иметь смелость внутреннюю и, не побоимся этого слова, свободу для того, чтобы написать эту тему Троицы совершенно иначе. И никакой не Ветхозаветной Троицы, а просто по-другому переосмыслить содержание иконы. Рублев отсекает ветхозаветный ряд и сосредотачивает свое внимание только на изображении Троицы, но уже не путников, а трех фигур. Он сосредотачивает свое внимание на буквальном религиозном определении Святой Троицы, на определении понятия «Троица», ибо Святая Троица есть суть-единство, неделимость и неслиянность. Это не сюжет, это есть понятие, «Троица» как понятие. Обратите внимание, что ангелы сидят и спинами

упираются в края Ковчега. Мы с вами проследим за этой линией: начнем от спины правого от нас ангела, который в синем хитоне и зеленом гиматии. Вот мы ведем эту линию, мы ведем ее по плечу, потом по голове передается линия среднему ангелу и чуть склоненной голове от нас левого ангела, там линия замыкается и снова уходит в край Ковчега. Эта сфера, или, как это точнее сказать, арка, как бы круг, вписанный в арку, — это и создает ощущение их суть-единства: Бога Отца, Бога Сына, Бога Святого Духа, это их суть-единство, единосущность.

Но более всего поражает то, с каким глубоким проникновением в понятие, изложенное языком графики, языком рисунка, языком искусства, Андрей Рублев трактует другую тему, не единосущности, а неделимости, потому что понятие делимости-неделимости — это всегда внутреннее. А как же они неделимы? Если вы возьмете и «глаз свой поместите внутрь иконы», и будете следовать мысленной траектории: «идти» по линии головы левого ангела к голове правого от нас в зеленом гиматии ангела, через его голову, абрис вогнутого, лишенного совсем плоти тела, через колено вниз, к левому ангелу, потом на колено левого ангела, через него, через голову, упретесь в края Ковчега, что вы видите? Вы видите чашу. Точно вычерченную чашу. Это та чаша, которою молился Богу Отцу своему Бог Сын в Гефсиманском саду между двумя эпизодами: сном апостолов и поцелуем Иуды, в роковой момент, когда Он обратился к своему Отцу.

«И, отойдя немного, пал на землю и молился, чтобы, если возможно, миновал Его час сей;

и говорил: Авва Отче! всё возможно Тебе; прinesi чашу сию мимо Меня; но не чего Я хочу, а чего Ты» (Мк 14: 35–36).

«говоря: Отче! о, если бы Ты благоволил пронести чашу сию мимо Меня! впрочем не Моя воля, но Твоя да будет» (Лк. 22: 42).

Это та чаша, которая находится в центре композиции «Троицы». Обратите внимание, как у этой чаши чуть-чуть асимметрична форма, она немножко сдвинута в сторону, она не совсем по краю симметрии, то есть там есть неправильность, которая обязательно должна быть, неучтенный элемент, который придает всему этому такое волнение художественное, внутреннее, какой-то диссонанс. Вместе с тем, вы, когда смотрите на этот предмет, стоящий в центре, вы не скажете: «Вот эта чашка», а вы говорите: «Чаша», потому что слово «Чаша» с большой буквы, потому что здесь всё с большой буквы. И в Чаше — жертва, вы видите там жертвенную кровь. Вот эта Чаша — которая Они — и есть эта чаша, Они и есть неделимость, не вокруг которой, а Они и есть эта Чаша и неделимость. Вы ясно видите ее двойное содержание, потому что центральная фигура внутри этой чаши оказывается. А центральная фигура — это фигура Христа, это фигура Сына Божьего.

До чего всё это изысканно, изящно с точки зрения искусства, до какой степени это непосягаемо, как именно художник создал этот образ неделимости и неслиянности. Какими простыми лаконичными средствами, какими прозрачными и текучими линиями Андрей Рублев организовал все это пространство.

И, наконец, последняя тема неслиянности, которая для нас совершенно очевидна, потому что три фигуры совершенно по-разному охарактеризованы. Фигура, которая от нас справа, охарактеризована тем цветом, который объединяет всю икону: знаменитым рублевским голубцом, потому что не говорят, что цвет голубой, а говорят голубец. Замечательно совершенно отец Павел Флоренский, православный священник, знаменитый богослов, религиозный философ, говорил о цвете как о чистоте, о цвете как о выражении нравственности. Он говорил это о Рублеве. У Андрея Рублева нравственный цвет, он чистый, там есть чистота.

Но цвет есть цвет, и вместо густой киновари, где тема жертвы, славы, крови, у Андрея Рублева тема синего голубца, чистого неба, высокого духа, тема единого неба, единого голубца. Вот она объединяет всё: и Бога Сына, и Бога Отца, и Бога Святого Духа.

Как тонко: на Боге Отце — зеленый гиматий. Очень правильно замечает Максимилиан Волошин: зеленый цвет — это цвет тварности, всегда цвет тварности, а Бог Отец есть Творец всякой твари, всего земного, Он мир сотворил и на нем — зеленый гиматий. На Сыне — густой голубец — гиматий. А вот хитон — замечательного цвета, это цвет томленной вишни, цвет «пьяной» вишни. Это цвет, соединяющий в себе землю, которой писали великие и длани, и ноги. Это земля, смешанная с киноварью. Цвет земли и крови — это Его цвет. И, наконец, Дух Святой. Мы не знаем, каким цветом это было раньше, но это смесь голубого и еще какого-

то призрачного, неуловимого цвета, определить который очень затруднительно в названии и который создает не просто бесплотность, а нечто уже бесплотное-бесплотное. У каждой из фигур определена неслиянность с другой сутью, они индивидуализированы очень.

Мы можем углубляться в религиозное содержание иконы, но если посмотреть на это произведение Андрея Рублева как на картину, то картина эта есть гениальнейшее произведение изобразительного искусства по своим художественно-изобразительным качествам, по своей невероятной одаренности. Эта картина — действительно нечто единственное. Взять понятие и это понятие превратить в образ, этот образ сделать до такой степени нежным, до такой степени трепетным, до такой степени очищенным, почти звуковым, или, наоборот, не звуковым, а выразить в нем молчание.

Конечно, икона Св.Троицы Андрея Рублева — многострадальна. Очень долг ее путь в шестьсот с лишним лет. Конечно, доска ветшает. Конечно, даже такие краски, находящиеся под слоями записей, тускнеют, они страдают от реставрации. И, несмотря ни на что, когда мы входим в зал иконописи Третьяковской галереи, мы видим совершенно замечательный Деисусный чин, который висит в этом зале, гениальную совершенно маленькую икону «Успения Богородицы» Феофана Грека, потом смотрим на «Троицу» Андрея Рублева и понимаем, что нам в жизни повезло: мы видим одно из величайших чудес света.

«Нас умиляет, поражает и почти ожигает в произведении Рублева вовсе не сюжет, не число «три», не

чаша за столом и не крылья, а внезапно сдернутая пред нами завеса ноуменального мира, и нам, в порядке эстетическом, важно не то, какими средствами достиг иконописец этой обнаженности ноуменального и были ли в чьих-либо других руках те же краски и те же приемы, а то, что он воистину передал нам узренное им откровение. Среди мятущихся обстоятельств времени, среди раздоров, междоусобных распрей, всеобщего одичания и татарских набегов, среди этого глубокого безмирия, растлившего Русь, открылся духовному взору бесконечный, невозмутимый, нерушимый мир, «свышний мир» горнего мира. Вражде и ненависти, царящим в дольном, противопоставилась взаимная любовь, струящаяся в вечном согласии, в вечной безмолвной беседе, в вечном единстве сфер горних. Вот этот-то неизъяснимый мир, струящийся широким потоком прямо в душу созерцающего от «Троицы» Рублева, эту ничему в мире не равную лазурь, более небесную, чем само земное небо, да, эту воистину пренебесную лазурь, несказанную мечту протосковавшего с ней Лермонтова, эту невыразимую грацию взаимных склонений, эту премирную тишину безглагольности, эту бесконечную друг пред другом покорность мы считаем творческим содержанием «Троицы». Человеческая культура, представленная палатами, мир жизни — деревом и земля — скалою, — всё мало и ничтожно пред этим общением неиссякаемой бесконечной любви; всё — лишь около нее и для нее, ибо она — своей голубизной, музыкой своей красоты, своим пребыванием выше пола, выше возраста, выше всех земных определений и разделений, есть само небо, есть сама безусловная

реальность, есть то истинно лучшее, что выше всего сущего. Андрей Рублев воплотил столь же постижимое, сколь и кристально твердое и непоколебимо верное видение мира» (Павел Флоренский, статья «Троице-Сергиева лавра и Россия», 1919 год).

Глава третья

«Поцелуй Иуды»



Я человек, я посредине мира,
За мною — мириады инфузорий,
Передо мною мириады звезд.
Я между ними лег во весь свой рост —
Два берега связующее море,
Два космоса соединивший мост.

Арсений Тарковский.

«Посредине мира»

Эти стихи Арсения Тарковского — идеальный эпиграф к обозначенной теме. «Два космоса соединивший мост». Мы в этой главе будем говорить о художнике Джотто, а еще точнее — сосредоточимся на одной его картине, вернее, фреске, которая называется «Поцелуй Иуды». Именно этот эпиграф, именно эти слова: «Два берега связующее море, Два космоса соединивший мост», «я посредине мира» — это очень важные слова, которые характерны не только для Джотто, но и для всей эпохи, в которую он жил.

Джотто жил на сломе двух столетий: тринадцатого и четырнадцатого. Вот ровно середина его жизни пришлась на слом двух столетий. И эпоху эту принято во всей мировой культуре называть эпохой Данте и Джотто, потому что Данте Алигьери и Джотто ди Бондоне были современниками. Данте и Джотто — ключевые фигуры в искусстве Проторенессанса. Именно их творчество концентрирует в себе существенные особенности этого этапа и дает наиболее глубокое и совершенное воплощение его прин-

ципов. Джотто заложил основы изобразительного искусства эпохи Ренессанса, Данте своей великой поэмой «Божественная комедия» создал основы общенационального итальянского литературного языка. И Джотто, и Данте сделали первые шаги. Но именно эти шаги стали неоценимыми, важными, стали основой будущего расцвета, основой Возрождения. Выдающийся советский философ, доктор философских наук, профессор Мераб Мамадашвили о Джотто когда-то сказал: «Джотто вышел в трансцендентный ноль». Эта сложная фраза заставила его слушателей очень смеяться, но, немножко подумав, мы решили, что точнее все-таки сказать нельзя. То есть Джотто начал с нуля. Просто то, что Джотто ди Бондоне сделал в искусстве, вернее, то, что он предложил искусству, до него никто и никогда не делал. Джотто начал с нуля. И, может быть, именно в этом смысле каждый гениальный человек выходит в трансцендентный ноль. Микеланджело вышел в трансцендентный ноль, Сезанн вышел в трансцендентный ноль, Казимир Малевич вышел в трансцендентный ноль, то есть они начинали с нового, с нуля. Вот в этом смысле да, Джотто вышел в трансцендентный ноль, потому что о нем можно сказать совершенно спокойно и уверенно: именно с Джотто ди Бондоне начинается современная европейская живопись. До него в европейском мире была принята икона, то есть византийская живопись. Биограф итальянских художников Джорджо Вазари сообщает нам легенду, бытовавшую в то время (а может, это правда было так), о том, что Джотто был учеником художника Чимабуэ, которого называют родоначальником нового итальянского стиля. Художник

Чимабуэ, отправляясь по своим делам из Флоренции в Веспиньяно, а мы знаем, что именно там родился и жил в детстве Джотто, совершенно случайно увидел маленького 10-летнего мальчика, который пас овец и в это же время рисовал на скале овцу с натуры. Узнав, что Джотто нигде искусству рисования не учился, Чимабуэ чрезвычайно был удивлен и спросил, не хочет ли ребенок пойти учиться к нему. Мальчик с радостью согласился, и Чимабуэ, с разрешения отца Джотто, увез его с собой во Флоренцию, где Джотто и начал свой творческий путь. Конечно, ученик превзошел своего учителя. Данте еще при жизни Джотто, в 1314–1321 гг., писал в «Божественной комедии»:

Кисть Чимабуэ славилась одна,
А ныне Джотто чествуют без лести,
И живопись того затемнена»

«Чистилище», XI, 94–96; перевод М. Лозинского

Во Флоренции находится один из старейших и самых знаменитых музеев мира изобразительного искусства, архитектором которого, кстати сказать, был выше упомянутый нами Джорджо Вазари. Речь идет о знаменитом «дворце канцелярии», или, как его называют, палаццо, о галерее Уффици. Так вот, в Италии, в галерее Уффици рядом висят две картины, две «Мадонны»: большой алтарный образ «Мадонна с Младенцем» (около 1285) Чимабуэ и «Мадонна Онъисанти» (или «Мадонна на троне», или «Мадонна Маэста») (ок. 1310) Джотто ди Бондоне. Когда вы смотрите на обе эти «Мадонны» и сравниваете их, даже если вы ничего не знаете об искусстве, а

просто смотрите на одну картину и на другую, для вас разница не только между двумя художниками, а между двумя эпохами, между двумя совершенно разными принципами — эта разница для вас совершенно очевидна. Вы видите абсолютную разницу, вы видите, что художники по-разному видят этот мир. Картина Чимабуэ «Мадонна с Младенцем» необыкновенно изысканна, необыкновенно изящна, хочется сказать, что Чимабуэ не только художник византийский, средневековый, он удодник готический, его Мадонна бесплотна, изумительно красива, декоративна. Долгие пальцы, длинные руки не держат младенца, а делают знак, что они его держат, лицо ее передает принятый в византийской живописи канон, восточный: узкое лицо, долгие глаза, тоненький нос, печаль в глазах. Это плоская, бесплотная, каноническая условная живопись, иконы лика, не лица, не типа личности, а лика. А рядом висит икона, а точнее скажем, картина Джотто «Мадонна Онъисанти». На троне, инкрустированном красивом троне, в стиле, который тогда только был принят, только входил в моду, такая инкрустация мрамором, сидит женщина широкоплечая, мощная такая, молодая, с румянцем во всю щеку, крепко держит руками крепкого младенца. Прекрасная белая рубашка подчеркивает ее тело, ее телесность, ее мощь, и она спокойно смотрит на нас. В лице ее нет страданий, она полна высокого человеческого достоинства и покоя. Это уже не Мадонна, это уже не икона Богородицы, это уже мадонна в итальянском узком смысле и понимании этого сюжета, то есть это и Мария, и прекрасная дама. Мы возьмем на себя смелость сказать очень рискован-

ную вещь: то, что сделал Джотто в живописи, продержалось в европейской живописи до импрессионизма. Именно Джотто ди Бондоне создал то, что на современном языке называется композиция.

А что такое композиция? Это то, как видит художник сюжет, как он его себе представляет, как он, как будто бы очевидец, представляет себе, как это происходило воочию. То есть художник сам является сценаристом, режиссером и актером в своих картинах. Картины Джотто — это некий театр, в котором действуют актеры, где режиссирует этими актерами он, художник, и говорит: «Вот я там был, вот слово вам даю, я при этом присутствовал, а было это так», и начинает рассказывать, как это было. Мыслимо ли это для средневекового сознания? «Я это видел, а было это так» — должно быть то, что сказано в Писании, а не то, как ты это видел. То есть Джотто является личностью, именем, отвечающим за то, что он пишет, и отвечающим за то, что было это так. И «Поцелуй Иуды», эта фреска написана «очевидцем действия».

Где-то в 1303 году Джотто получил замечательное предложение, заказ: расписать маленькую церковь, Капеллу Скровеньи, или, как ее называют, Капелла дель Арена в Падуе. Собственно, эта итальянская церковь и прославилась благодаря фресковому циклу работы Джотто, уникальному по целостности, художественному ансамблю, включающему сцены из цикла земной жизни Христа и Богородицы. Биограф Джотто Джорджо Вазари оставляет очень интересные сведения, он говорит о том, что Джотто приехал расписывать Падуанскую церковь, ненадолго опередив свою компанию, то есть своих товарищей. Точно так же, как в Средние века Андрей Рублев

писал со товарищи, точно так же и на Западе церкви расписывал художник, имеющий имя большое, со товарищи, то есть со своей художественной бригадой. Конечно, Джотто привлекал к работе и учеников, и помощников, ведь всего росписями было покрыто более 900 кв. м стен, а росписи продолжались в течение 852 дней, то есть более двух лет.

Фреска, о которой мы говорим, — «Поцелуй Иуды» — это та фреска, которую Джотто писал сам. Мы хотим рассказать о ней не только потому, что, по всей вероятности, это одна из немногих чисто авторских работ Джотто, как «Троица» у Андрея Рублева, но еще и потому, что она действительно очень полно раскрывает личность самого художника.

Давайте посмотрим, что пишет Писание о предательстве Иуды и как Джотто рассказывает нам об этом.

«, когда еще говорил Он, вот Иуда, один из двенадцати, пришел, и с ним множество народа с мечами и кольями, от первосвященников и старейшин народных.

Предающий же Его дал им знак, сказав: Кого я поцелую, Тот и есть, возьмите Его.

И, тотчас подойдя к Иисусу, сказал: радуйся, Равви! И поцеловал Его.

Иисус же сказал ему: друг, для чего ты пришел? Тогда подошли и возложили руки на Иисуса, и взяли Его.

И вот, один из бывших с Иисусом, простерши руку, извлек меч свой и, ударив раба первосвященникова, отсек ему ухо.

Тогда говорит ему Иисус: возврати меч твой в его место, ибо все, взявшие меч, мечом погибнут;

или думаешь, что Я не могу теперь умолить Отца Моего, и Он представит Мне более, нежели двенадцать легионов Ангелов?

Как же сбудутся Писания, что так должно быть?

В тот час сказал Иисус народу: как будто на разбойника, вышли вы с мечами и кольями взять Меня; каждый день с вами сидел Я, уча в храме, и вы не брали Меня.

Сие же всё было, да сбудутся писания пророков. Тогда все ученики, оставив Его, бежали» (*Евангелие от Матфея 26:47-56*).

Когда мы смотрим на фреску «Поцелуй Иуды», мы сразу выделяем центр композиции, в этом центре происходит главное драматическое событие. Мы видим, как Иуда, обняв Христа, поглощает его. И эти две фигуры центральные — это центр композиции. Мы видим справа первосвященника Иерусалимского храма, показывающего пальцем на Христа, если мы проследим за движением его пальца — как раз упремся в лицо Христа. А слева мы видим апостола Петра, который хоть и отрекся трижды, пока трижды пропел петух, но все-таки вытащил хлебный нож и этим ножом отрезал ухо, и мы видим, как он с этим ножом кидается на Иуду, но путь ему преграждает толпа. И если мы проследим за направлением руки: «Вот он», и за направлением ножа, то увидим, что эти линии сходятся над плащом Иуды, просто на лицах, поэтому мы можем сказать, что центром композиции являются даже не две фигуры, соединенные вместе, а два лица. И вот с этой точки интересно эту композицию прочитывать.

Если мы внимательно посмотрим на эти два лица, которые, несомненно, не целые фигуры, а два лица — ядро, которое является центром композиции, то мы увидим огромную разницу в трактовке этих лиц. Благородное, какое-то серьезное, сосредоточенное, прекрасное лицо Христа, золотые густые волосы, светлое чело, спокойный взор и вот эта вот чистая шея, такая колонна шеи. Так Христа, как героя, как изумительно красивого человека, будет потом, сто лет спустя, изображать итальянское Возрождение. Вы знаете, это очень важно. Это не изможденное, измученное страданием, истекающее на кресте от копья Лонгина тело, это не умученная плоть, а это прекрасный мужчина, полный сил. И к Христу приближает свое лицо Иуда, как будто черный кабан, черный поросенок. И если лоб у Христа выпуклый, то у Иуды — вогнутый, как у неандертальца, и маленькие глазки под нависшими лобными костями всматриваются в Его глаза. Джотто дает посмотреть на этого человека, на предателя, близко, на его физическое уродство, и Джотто первым физическое уродство отождествляет с уродством нравственным и физическую красоту и совершенство — с красотой нравственной и совершенной. Это путь, по которому в дальнейшем пойдет эпоха Ренессанса, тот путь, по которому всегда Иуду будут изображать уродом, как, скажем, на картине Леонардо да Винчи «Тайная вечеря», когда Иуду показывают как существо всегда уродливое. И вот здесь, как нам кажется, самое интересное. Это то, чего вообще никто в европейском искусстве практически не делал: центром композиции являются даже не эти два лица, а центр композиции перенесен на психологическое состоя-

ние, внутреннее. Внутреннее, происходящее только между двумя этими людьми, потому что между этими двумя людьми происходит объяснение, безмолвное объяснение, объяснение глазами. Снизу этот толстый, нескладный, уродливый Иуда Искарот всматривается в лицо Христа, он ищет для себя какого-то ответа, не оправдания даже своего поступка, а чего-то, чего он не знает, он хочет узнать, что является причиной его такого страшного падения. А Христос не отвечает ему взглядом, Иуда ничего не может прочесть, у Христа очень спокойное лицо, Он спокойно смотрит на Иуду, не презирает его, не отвечая ничего, отражая его взгляд. Это называется пауза. Такая пауза лучше всего удастся в кино и, безусловно, в театре, особенно в современном театре. Пауза, зависшая пауза. И тут — дуэль глаз — и пауза. Нам кажется, что происходит очень бурное действие, а на самом деле действие останавливается в кульминационной точке, оно все подвешено к паузе, к молчанию, к секунде до того, как Иуда поцелует Христа. В трактовке Джотто Иуда не целует Христа, он только приблизился к нему, здесь что-то такое есть, что понятно только двум людям, и больше никому. Здесь есть такое объяснение, которое понятно только между двумя людьми, и оно — главное, потому что поцелуй — это уже следствие, это точка, это финал, а вот драматургия, настоящая драматургия, — вот в этом психологическом выяснении отношений. В паузе.

По силе того, что есть пауза в картине, с Джотто может сравниться только Рембрандт. Рембрандт, который жил в семнадцатом веке, его психологические паузы. Можно привести в качестве примера

картину Рембрандта, которая, кстати сказать, находится в нашем Государственном музее изобразительных искусств им. Пушкина, это «Артаксеркс, Аман и Эсфирь» (1660 г.). На картине изображено событие, описанное в Книге Эсфирь:

«И пришел царь с Аманом пировать у Эсфири царицы.

И сказал царь Эсфири также и в этот второй день во время пира: какое желание твое, царица Эсфирь? оно будет удовлетворено; и какая просьба твоя? хотя бы до полуцарства, она будет исполнена.

И отвечала царица Эсфирь и сказала: если я нашла благоволение в очах твоих, царь, и если царю благоугодно, то да будут дарованы мне жизнь моя, по желанию моему, и народ мой, по просьбе моей!

Ибо проданы мы, я и народ мой, на истребление, убиение и погибель. Если бы мы проданы были в рабы и рабыни, я молчала бы, хотя враг не вознаградил бы ущерба царя.

И отвечал царь Артаксеркс и сказал царице Эсфири: кто это такой, и где тот, который отважился в сердце своем сделать так?

И сказала Эсфирь: враг и неприятель — этот злобный Аман! И Аман затрепетал пред царем и царицею.

И царь встал во гневе своем...» (Книга Эсфирь, 7:1-7).

В этой картине действие тоже остановлено на паузе: уже сказала Эсфирь, еще ничего не решил Артаксеркс, но уже понял ответ Аман — между ними вот эта пауза. Или возьмем картину Рембрандта «Блудный сын». Да в общем, какую картину ни возьми, это волшебство. Это психологическая драматургия, трагичность паузы.

Всегда о Джотто пишут, не просто пишут, а даже это стало каким-то немножко ироническим: что открыл Джотто? Перспективу. Этот факт очень смешно обыгрывается в одном из самых знаменитых фильмов Федерико Феллини «Амаркорд» (1973 г.), когда в школе учительница по искусству говорит: «Что создал Джотто?», а ученики хором ей отвечают: «Перспективу». Так вот, никакой перспективы Джотто не создал, это неправильное убеждение, он не перспективу создал, он создал другое пространство картины.

Под этим пространством следует понимать действие происходящего, и это действие происходит не просто как историческое действие, оно происходит и как психологическое действие, оно происходит как энергетическое действие.

Эта толпа вошла, она не просто вошла, она вошла в ночи, и по темному небу факелы горящие вправо-влево колеблются, мы чувствуем это движение на фоне неба, мы чувствуем волнение и наэлектризованность толпы. Что интересно в этой массовке, так это то, что массовка отнюдь не индифферентная. В этой толпе, если посмотреть внимательно, разработан почти каждый участник. Там есть просто невероятно переданные состояния. Например, есть одна очень любопытная пара, расположенная справа от Иуды: военный человек в поножах железных, и у него от напряжения просто шея вытянута, и рот открыт, и глаза выпучены. Он своей металлической поножей наступает на голую, босую ногу молодого человека, который стоит с факелом. Этот молодой человек даже не дрогнул, он даже не чувствует боли, даже внимания не обращает, что на нем стоит мужчина в железной поноже, так он напряжен, что боли

не чувствует. Вот как найти такие детали художнику? Найти не тогда, когда искусство уже привыкло работать с такой драматургией, а когда оно еще ничего этого не знало, когда Джотто был первый, но и последний, потому что он, что называется, не только поставил, но и решил огромное количество задач. Джотто не только создает композицию: «Я, Джотто, это решение драматургическое вижу так, вот мои действующие лица, вот мой хор», а когда он еще и разрабатывает это психологически, когда он еще показывает в одном действии многовременность.

Посмотрим внимательно на картину: действие происходит здесь и сейчас, в данную минуту, в данную секунду, то есть время подвешено к минуте, еще секунда — и можно расходиться, все кончено, спектакль окончен. Но пока еще этого не произошло, это напряжение мгновения, на которое все намагничено.

Второе время — это время историческое. То, что показывает Джотто, — историческое действие. Это один из центральных эпизодов историй Христа, которые входят в Страсти Христовы.

Но Джотто нам показывает и время вечности, безгранично и очень интересно, обратим внимание, как он это делает. Края фрески режутся под кулисы, они режутся просто по лицам и по фигурам, мы легко можем себе представить, предположить, что там еще много-много-много людей. Их так много, их очень много: полный город, полная страна, полный земной шар, их столько много, что они не вмещаются туда. Вы можете представить себе, какое огромное количество людей видят это действие из другого пространства и другого времени. Это выхо-

дит за пределы сюжета, это больше, ваше воображение должно подсказать, насколько это больше.

И еще, в этой фреске есть одна тонкость, которая вообще невероятна с нашей точки зрения: на самом заднем плане есть одна фигура, она как бы сдвинута от оси центральных фигур вправо, чтобы мы ее видели хорошо. В профиль к нам парень с надутыми щеками, раздутыми как шары, смотрит в небо и трубит в алефанта, то есть в рог из слоновой кости, инкрустированный золотом, он трубит вверх. А что это значит? Что это значит, что он, единственный на этой фреске, кто трубит вверх? Ангелы трубят вверх! Воскрешение из мертвых! Когда они трубят вниз, это набат, Страшный суд, а когда они трубят вверх — это воскрешение из мертвых. И здесь идет воскрешение из мертвых. Джотто показывает: Иуда еще не поцеловал Христа, а там уже трубят воскрешение из мертвых, славу, бессмертие.

Если подробно, досконально разобрать каждую из фресок Джотто, то можно заметить, что все они вызывают изумление и недоумение. Каким образом один человек за одну свою жизнь, не имея прецедентов, выйдя в трансцендентный ноль, создал с чистого листа современное европейское искусство, композицию, композицию как действие, композицию как причинно-следственную связь, композицию как временное действие, насытив его разновременностью и очень большим количеством психологических оттенков?

Джотто ди Бондоне — редкая фигура, когда он был и временем ценим, и во времени остался как величайшая фигура художника. Джотто ди Бондоне — человек, начавший с нуля.

Я — это тот, кем угасшая живопись снова воскресла.
Чья столь же тонкая рука, сколь и легкой была,
В чем недостаток искусства, того не дала и природа,
Больше никто не писал, лучше — никто не умел.
Башне ль дивисься великой, звенящей священной медью?
Циркулем верным моим к звездам она вознесена.
Джотто — прозвание мне. Чье творение выразит это?
Имя мое предстоит долгим, как вечность, хвалам.

Эпитафия на могиле Джотто, поэт Анджело Полициано

Глава четвертая

«Primavera»



Алессандро ди Мариано ди Ванни Филиппеи (Сandro Боттичелли), представитель флорентийской школы живописи, знаменитый итальянский живописец — это особое место в искусстве раннего Возрождения, это особое место в искусстве сегодня. Имя великого итальянского художника Сандро Боттичелли известно даже тем людям, которые искусством почти не интересуются. Просто оно постоянно на слуху. И, конечно, очень широко известна его картина «Весна», которая по праву считается символом раннего Возрождения. Оригинальное название одной из самых знаменитых картин Сандро Боттичелли «Весна» — «*Primavera*».

Судьба этой картины, которая была написана в 1478 году, более пятисот лет назад, необыкновенная. Она разделила трагическую участь «Джоконды», «Черного квадрата» Казимира Малевича. Эту картину растащили на цитаты, ее растащили на календари, платки женские, на дизайн, ее растащили целиком и по элементам, хотя, конечно, судьба

невероятная. Ведь «Primavera» — абсолютно элитарное произведение искусства, изысканное, таит в себе огромное количество стилистических загадок, прославлено было в начале XX века, в ней находили основу стиля либерти, т. е. раннего модерна. И вдруг это произведение наряду с «Джокондой» становится предметом какой-то невероятной агрессии. Хотя, может быть, эту агрессию понять отчасти можно, потому что красиво сверх меры, а раз красиво сверх меры, то почему бы ее не на платок, не на абажур, не на чашечку? В общем, судьба этой картины необычна и двусмысленна.

Именно поэтому мы хотим вернуться к изначально «Primavera», к тому, как она была написана, что послужило основой для ее написания и чем вообще или кем был Сандро Боттичелли и его знаменитая картина «Primavera» в те далекие времена, в последней трети XV века.

По своему рождению, по своему обучению, по своей жизни Сандро Боттичелли, или, как его звали, Алессандро ди Мариано ди Ванни Филиппи, был флорентийцем. Для того, чтобы представить себе, что такое Флоренция второй половины XV века, никакого воображения не хватит, никаких наших самых смелых представлений об этом времени, когда маленький город вскипал гениальностью, потому что не было поэта, не было писателя, не было художника эпохи Возрождения второй половины XV века, который не прошел бы через флорентийскую школу. Мастерские художников, кипение жизни, огромное количество приезжих купцов, торговля, политические интриги — над всем царила династия Медичи.

Медичи — пример того, что такое просвещенные деньги в культуре. Просвещенные деньги — когда банкиры, предприниматели делали деньги для того, чтобы дать их тем, кто создает бессмертие. Эти деньги не в карманы уходили бездарям и проходимцам, а это те деньги, которые служили основанием для творения золотого фонда мировой культуры. Золото бессмертия. Это были те люди, которые знали, что их бессмертие зависит от этого гения, от этой реализации, и в этом была их собственная гениальность. Такому человеку не жалко было вкладывать деньги в бессмертие, он поменял деньги на бессмертие, и, в нашем понимании, это даже очень хороший обмен, потому что сами Медичи были такими же великими людьми, как Сандро Боттичелли, Микеланджело Буонарроти, Леонардо да Винчи.

Флорентийцы. Всё кипело в этой маленькой чаше, все вскипало, и Сандро Боттичелли был одним из подлинных центров этой жизни, потому что Сандро Боттичелли был великим художником, но он также был и придворным. И он был не простым придворным, он был театральным художником. Боттичелли ставил театральные постановки дома Медичи. Он оформлял охоты. Он оформлял турниры. Сандро Боттичелли был обаятельным, обходительным, он обожал Лоренцо Великолепного, он был практически членом семьи. Но более всего он был другом младшего брата Лоренцо Великолепного, он был другом Джулиано Медичи.

Джулиано Медичи был таким идеальным рыцарем, как описывает его история, как описывают его историки. Он никогда не скандалил, не

судачил со своим братом, не делил с ним ничего, он был прекрасным братом и был идеальным рыцарем. Джулиано Медичи осуществлял какую-то такую функцию при дворе Лоренцо Великолепного, которую сам Лоренцо и многие другие люди выполнить не могли, потому что они были заняты политикой и делами. Сандро Боттичелли был «золотой молодежью», его занятиями были охоты, турниры, праздники, любовь, он был чем-то очень похож на герцога Орсино из «Двенадцатой ночи» Уильяма Шекспира.

Джулиано Медичи по законам того времени, по высшим законам того времени, был отчаянно влюблен. Он был влюблен в совершенно очаровательную женщину, прелестную женщину, потому что в городе любовь была разлита, в городе просто царила любовь, обязательно надо было быть в кого-то влюбленным. Что, в общем, не означало, что послезавтра кто-то кого-то не убьет или не отравит. Именно по законам того времени все должны были любить красавицу, а этой первой красавицей Флоренции была Симонетта Веспуччи. Это была Прекрасная Дама времени: это густые золотые волосы, украшенные какими-то драгоценностями, это выбритый выпуклый лоб, такой немножечко вздернутый, уточкой, нос, остренький подбородок, чуть-чуть впалые щеки, огромные синие глаза, покатые плечи, печальная задумчивость в глазах и, вместе с тем, необыкновенно манко-чувственный внешний облик.

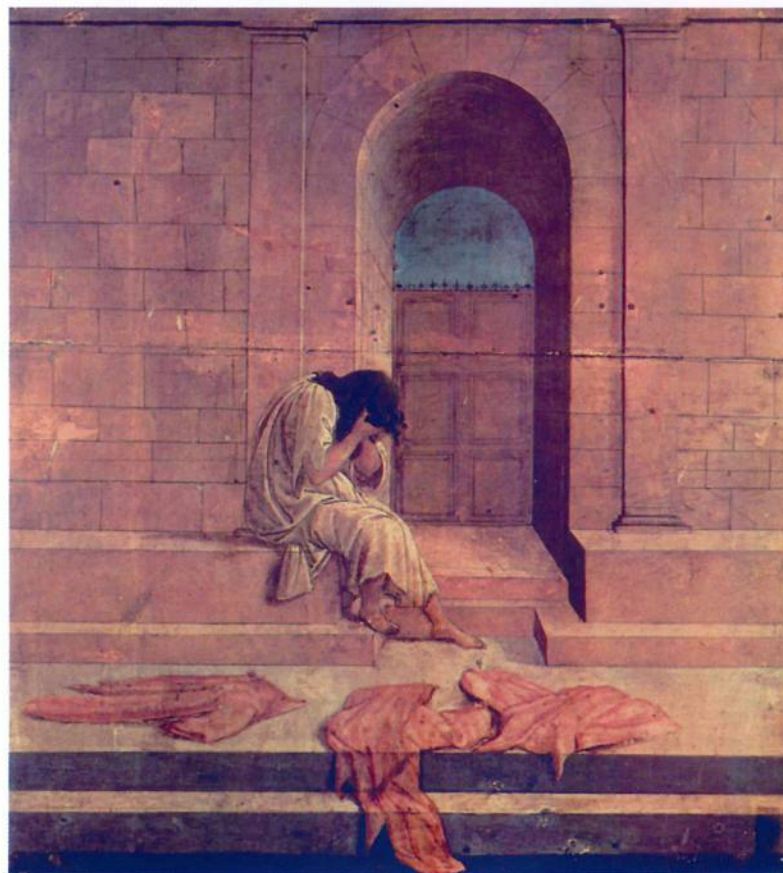
Симонетта стала кумиром и идеалом красоты для многих флорентийцев. Ее сравнивали с Беатриче и Лаурой, с нимфой и родившейся из пены Вене-



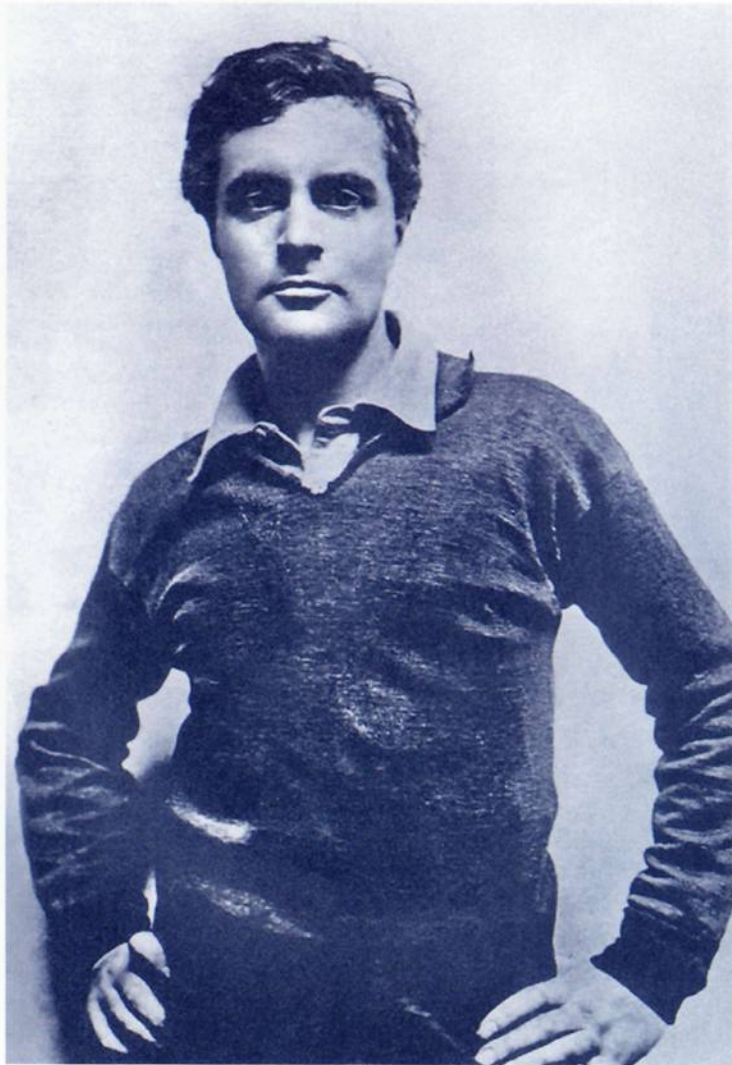
Сандро Боттичелли. Портрет Джулиано Медичи. 1476–1478 гг.
Национальная галерея искусств, Вашингтон



Герцог Орсино и Виола из «Двенадцатой ночи» Вильяма Шекспира



Сандро Боттичелли. Покинутая. 1495 г.
Галерея Палловичини, Рим



Амедео Модильяни



Амедео Модильяни. Обнаженная из прошлого. 1917 г.



Амедео Модильяни. Портрет
Жанны Эбютёрн в шляпе
и ожерелье. 1917 г.



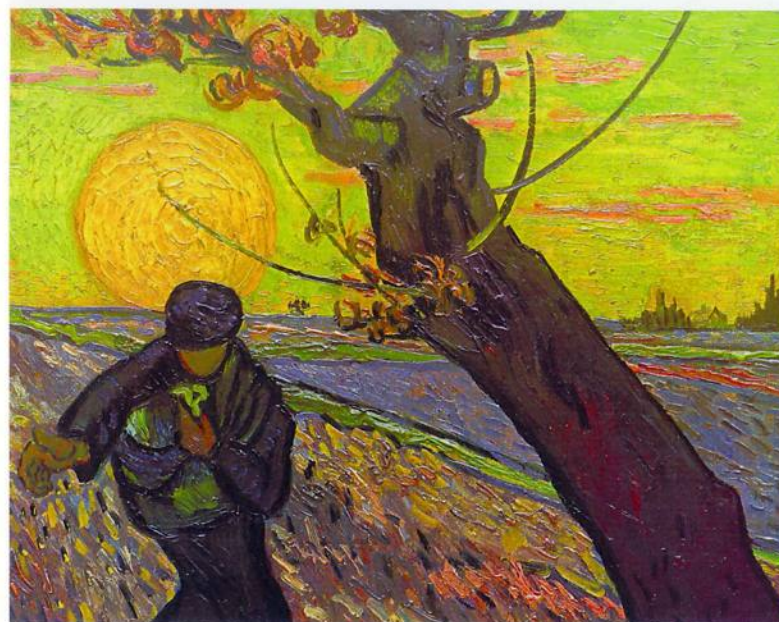
Амедео Модильяни.
Портрет Луни Чеховской
с веером. 1919 г.



Винсент Ван Гог. Автопортрет с отрезанным ухом и трубкой. 1889 г.



Винсент Ван Гог. Сеятель (подражание Милле). 1881 г. Государственный музей, Нидерланды



Винсент Ван Гог. Сеятель. 1888 г. Музей Винсента Ван Гога, Амстердам



Музей Винсента Ван Гога в Амстердаме



Винсент Ван Гог. Звездная ночь над Роной. 1888 г.



Винсент Ван Гог. Терраса ночного кафе. 1888 г.



Винсент Ван Гог. Подсолнухи. 1887 г.



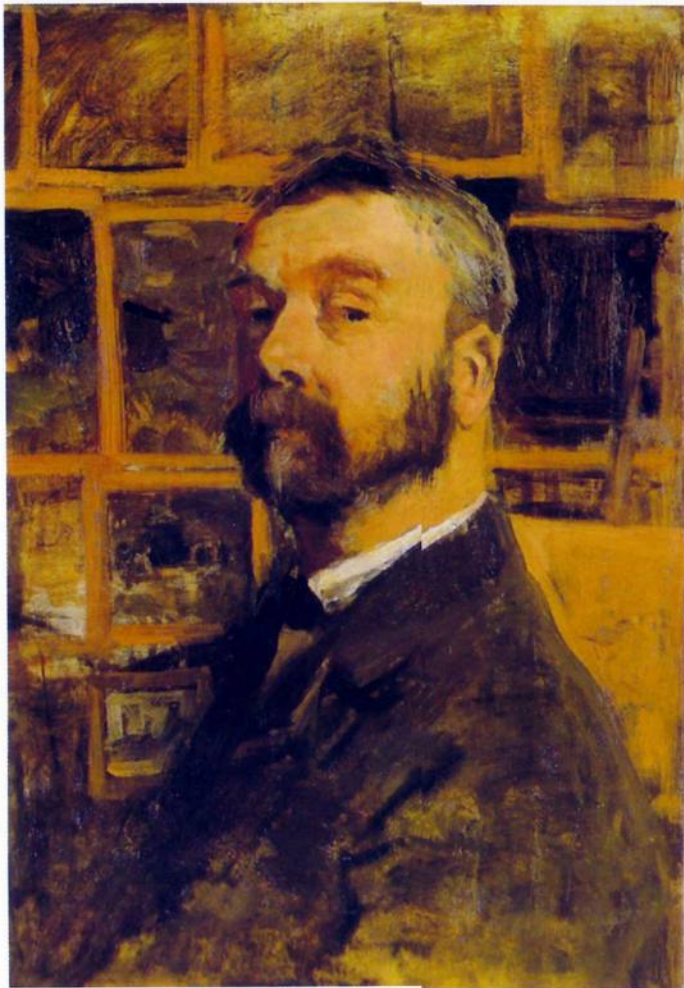
Винсент Ван Гог. Персиковое дерево в цвету. 1888 г.



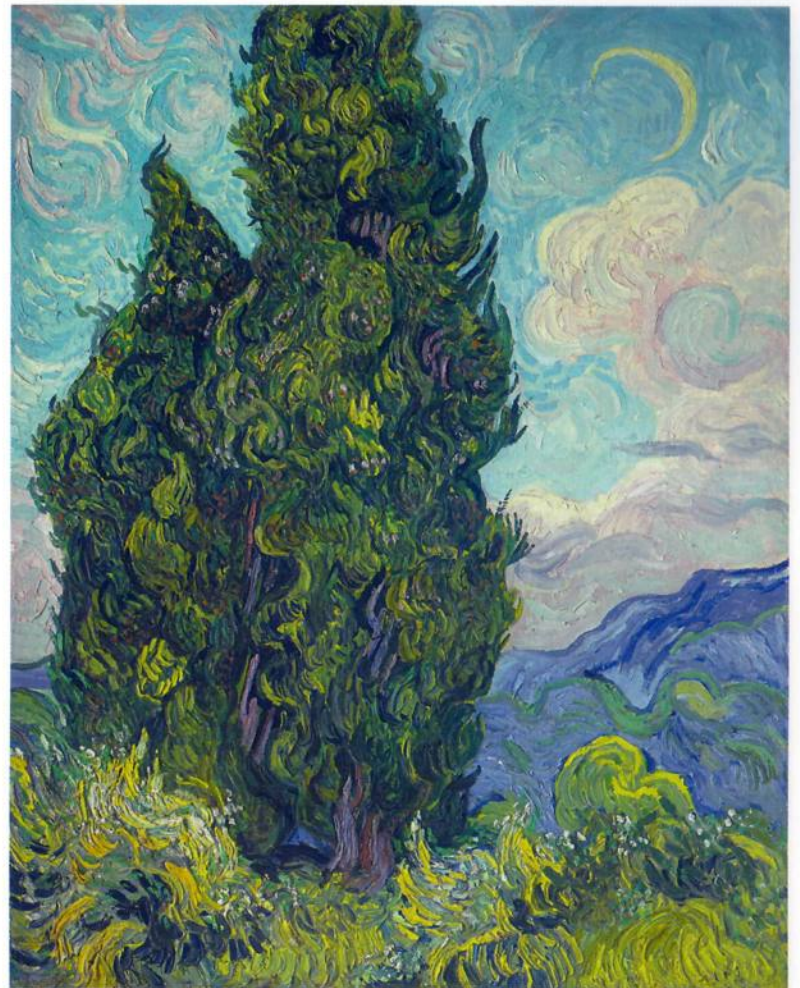
Письмо брату Теодору



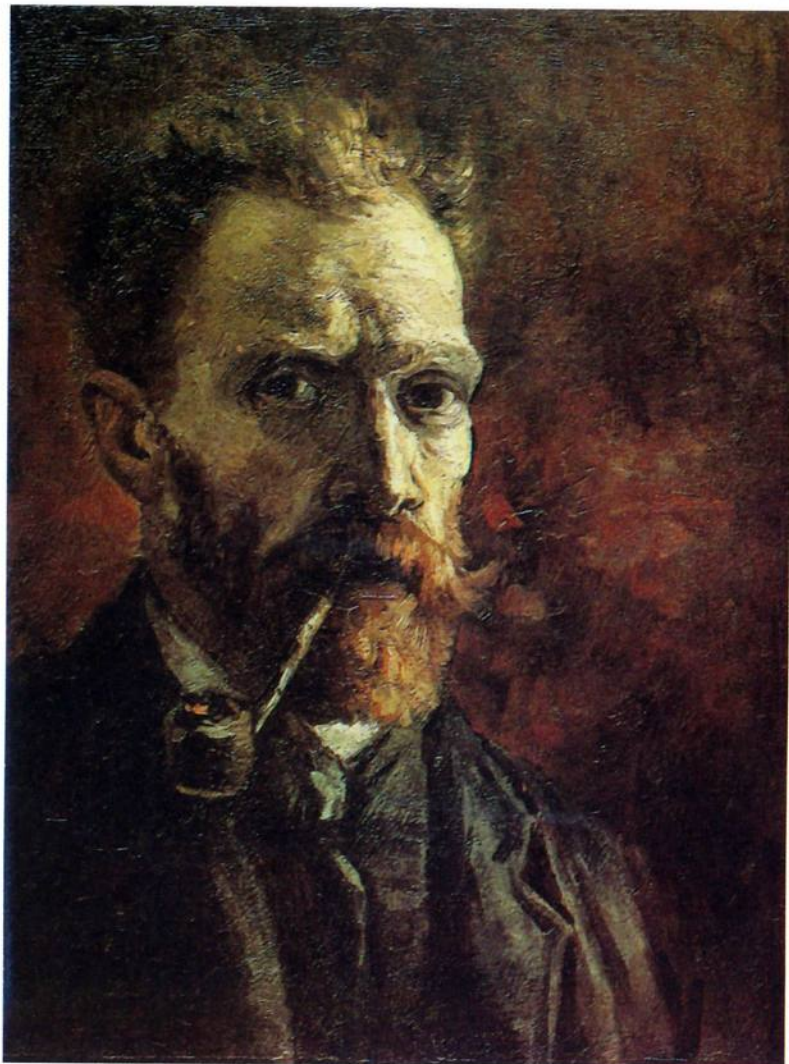
Теодорус Ван Гог



Антон Мауве



Винсент Ван Гог. Кипарисы



Винсент Ван Гог. Автопортрет. 1886 г. Музей Ван Гога, Амстердам

рой. Итальянский поэт Анджело Полициано, будучи придворным поэтом и другом Лоренцо Медичи, так описывал Прекрасную Симонетту (на итальянском это звучит как *La Bella Simonetta*) в своей поэме «Стансы на турнир»:

Она бела и в белое одета,
Убор на ней цветами и травой
Расписан; кудри золотого цвета
Чело венчают робкою волной.
Улыбка лета — добрая примета:
Никто, ничто ей не грозит бедой.
В ней кротость величаява царицы,
Но гром затихнет, вскинъ она ресницы.
Спокойным очи светятся огнем,
Где факелы свои Амур скрывает,
И все покоем полнится кругом,
К чему она глаза ни обращает.
Лицо небесным дышит торжеством,
И дуновенье каждое смолкает
При звуке неземном ее речей,
И птицы словно подпевают ей...

Пер. Евгения Солоновича

На знаменитом турнире, устроенном Лоренцо для флорентийцев, где в поединке младший Медичи победил Франческо Пацци, Симонетта была избрана королевой и увенчала голову победителя венком из фиалок и поцелуем. Симонетта Веспуччи царила на турнире, в ее цвета были одеты люди, выступающие на турнире, в ее цвета была одета свита Джулиано, который всем говорил:

— Посмотрите, как она прекрасна!

И все говорили:

— О, как она прекрасна!

— Это самая прекрасная женщина в мире! Это богиня! — говорил Джулиано.

— О да, это богиня! Это самая прекрасная женщина в мире! — Они все обязаны были быть в нее влюблены, потому что они были друзья князя. И еще потому, что так было принято, и здесь немалое влияние оказала «Новая жизнь» Данте.

Симонетта умерла очень рано, ей не было еще и 30 лет. Многочисленные поклонники Симонетты, чтобы выразить свою печаль и горечь утраты, писали стихи, читали сонеты Петрарки:

Повержен лавр зеленый. Столп мой стройный
Обрушился. Дух обнищал и сир.

Чем он владел, вернуть не может мир
От Индии до Мавра. В полдень знойный
Где тень найду, скиталец беспокойный?
Отрада где? Где сердца гордый мир?
Все смерть взяла...

*Сонеты на смерть мадонны Лауры, CCLXIX;
пер. В. И. Иванова, 1915*

Когда были похороны Симонетты Веспуччи, Лоренцо указал другу на далекую звезду и сказал, что ушедшая Симонетта была так же прекрасна, как и та далекая звезда.

В 1477 или 1478 году во Флоренции произошло очень странное и очень тяжелое событие: Пацци, которые были одним из самых знатных родов Флоренции, составили заговор против Медичи. В один из дней, когда Медичи после мессы сходили со сту-

пеней кафедрального собора Санта Мария дель Фьоре, Пацци хотели убить Лоренцо Медичи, но Джулиано заслонил собой своего брата. И даже перед смертью, как говорят, этот юноша произнес что-то вроде прощального монолога, что наконец-то он может жизнь свою отдать за брата своего, великого человека.

И вот когда исчезли они оба: когда умерла Симонетта и когда так романтично и драматично погиб Джулиано Медичи, они превратились в настоящих героев для Боттичелли, они стали его сном, они стали его наваждением, они стали его уникальными и единственными героями. Художник писал их бесконечно. И если при жизни своих героев Сандро был другом Джулиано, а поклонялся Симонетте как Прекрасной Даме Джулиано, то после смерти их обоих места переменились, и Симонетта в творчестве Боттичелли заняла первое место. Именно после смерти Джулиано в 1478 году Сандро Боттичелли пишет картину «Primavera» — «Весна»: не тогда когда ушла Симонетта, а тогда, когда Джулиано ушел тоже. Для поэта и романтика это имеет очень большое значение. Сандро Боттичелли был первым настоящим поэтом-романтиком, в центре творчества которого стоит любовь и трагическая утрата любви.

«Primavera» — картина действительно необыкновенная, потому что когда вы ее видите в галерее Уффици, вы не верите своим глазам: такая это красота, это красота на все времена. XX век эту красоту обожал, это красота особая, ущербная немножко красота. «Primavera» не похожа на другие картины эпохи Возрождения, потому что вообще художники

эпохи Возрождения — повествователи, рассказчики, там повествование, которое любили художники эпохи Возрождения, когда они показывали драматургию происходящих событий, взаимодействие героев, а здесь ничего этого нет. Герои Боттичелли как бы рассеяны по полю картины, они как бы разделены на группы, вовсе между собой как будто бы не контактирующие, они как тени в каком-то заколдованном лесу, и ни одна из этих теней не касается другой, хотя они и разбиты на группы.

А дело все в том, что принцип организации, принцип художественной организации пространства этой картины очень необычен. «Primavera» написана музыкально-ритмически, весь ее строй — музыкально-ритмический. Или поэтический очень. Если посмотреть на эту картину, то вся абсолютно композиция читается справа налево, и читается она как музыкальная тема:

три фигуры справа, которые составляют аккорд,
две вместе: ветер Борей и Хлоя,
и третья нота, отделяющаяся от них, — Primavera —
Весна.

Пауза. Цезура.

Фигура, отдельно стоящая, совершенно отдельно, такой одинокий голос.

Над ней царит Купидон, маленький беспощадный слепой бог, конечно же слепой, он не ведает, в кого и как он попадет. В этой отдельно стоящей фигуре есть такая хрупкость, такая зыбкость, что она вовсе не похожа на победительницу Венеру, скорее даже, может быть, на Мадонну, а может быть, на го-
тическую Мадонну.

И эта женская фигура делает такой странный жест рукой, как толчок, и как будто бы именно от этого толчка происходит вдруг знаменитый танец трех Граций, которые кружатся в этом лесу и которые расшифровываются как трактаты любви: любовь — это любовь земная, это любовь небесная и это любовь-мудрость. И одна без другой не существует, и эти три Грации тоже соединены между собой.

Раз, два, три. Аккорд, опять три, опять цезура.

И вдруг — мужская фигура, фигура Меркурия. И если все женские фигуры повторяют один и тот же образ незабвенной Симонетты Веспуччи, то фигура Меркурия, несомненно, воспроизводит образ Джулиано Медичи.

«Весна», вся ее композиция, держится на ритме, не на повествовательном содержании, не на повести, а именно на том, на чем держится музыка и поэзия, — на ритме.

Все пространство «Primavera» между этими ликами, между этими линиями, заполнено каким-то божественным орнаментом деревьев. Как написаны интересно эти деревья: если вы будете смотреть справа налево, вы увидите, что деревья справа голые, на них нет ничего, они еще не распустились, на них нет даже листвы. И только у нимфы Хлои из рта свешивается веточка хмеля. А хмель — это примерно как у нас Масленица, первый алкоголь или пиво варили, когда хмель расцветал. Это означало, что пришла весна, само слово Primavera означает праздник прихода весны.

В том месте, где возникает Флора, сама Весна, деревья начинают давать плоды. А там, где стоит

Мадонна, или Венера, сложно сказать, какое именно имя будет более точным для определения сущности этого образа, на деревьях одновременно и плоды, и цветы флердоранжа.

И замыкает цикл левая фигура, фигура Меркурия: он кадуцей поднял вверх, свой волшебный жезл кадуцей, он как бы касается деревьев, как бы гасит их. И тухнет лето, тухнет пора рассвета, наступает осень, Меркурий ее гасит в сентябре.

Но самое поразительное — это, конечно, то, как Боттичелли пишет струящиеся одежды, как будто бы вода стекает в завивающиеся в разный орнамент стелы одежды. Мы хотели бы обязательно обратить на это внимание, потому что тема тела и драпировки — это, конечно, тема и Античности, и Средневековья. В Античности драпировка всегда подчеркивает чувственное начало в теле, она всегда не просто сама по себе играет, она подчеркивает движение, силу, она подчеркивает чувственно-мышечное начало. В Средних веках эти драпировки, а их очень много, скрывают тела, и тела становятся бестелесными. А вот у Сандро Боттичелли эти вертикальные линии — это вертикальные стекания, эти линии стекают вертикально, они завиваются, они извиваются — эти вертикальные линии делают и то, что делает античная драпировка, то есть подчеркивают тело, они делают и то, что делает средневековая драпировка, они тело ликвидируют, делают его внечувственным. Герои Боттичелли никогда не наступают на землю, они парят на вершок над землей. Это необыкновенно изысканные романтические образы, написанные художником, вне времен и народов.

Как же божественно Боттичелли писал линии, как он писал музыку линий. Это не только невозможно повторить, это даже невозможно описать словами. Боттичелли — непревзойденный поэт линий. Можно сколько угодно смотреть на этих трех Граций, на эти прозрачные драпировки — совершенно непонятно, как они написаны, как написаны эти тела, касающиеся и одновременно не касающиеся земли.

Нам кажется, что в искусстве XX века есть все-таки один художник, которого мы можем назвать не учеником, но очень глубоким последователем Боттичелли. Мы можем назвать только одно имя, хотя стиль Боттичелли — он мелькает, он узнаваем, он постоянно появляется то здесь, то там, даже в песенках Вертинского, вспомните его произведение «Испано-Суиза»:

Ах, сегодня весна Боттичелли!
Вы во власти весеннего бриза,
Вас баюкает в мягкой качели
Голубая «Испано-Суиза».

А. Вертинский, 1928 г.

А вот последователь Боттичелли, вернее, человек, который никогда этого не говорил, но мы абсолютно убеждены в том, что это так, — это Амедео Модильяни. Образы Модильяни очень близки образам Боттичелли. Амедео Модильяни — итальянец, флорентинец, окончивший флорентийскую Академию. Амедео Модильяни как никто знал и картины Боттичелли, и его иллюстрации к «Божественной комедии», которые Боттичелли сделал. Модилья-

ни, так же как и Боттичелли, великий поэт линий. Все его фигуры не просто очерчены, форма как бы создается через линию: эта стекающая вниз линия — это линия, которая создает ритм определенной жизни формы. У Модильяни не только магия ритма, которая так характерна для Боттичелли, но даже по внутреннему состоянию он очень близок Боттичелли. Фигуры на полотнах Модильяни — эти его глаза без зрачков, эти длинные, вытянутые шеи, а покатые плечи — как напоминают они плечи Симонетты Веспуччи. А самое главное, во всех вещах Модильяни есть интонация глубокого и абсолютного одиночества, которое свойственно Боттичелли.

Ваши пальцы пахнут ладаном,
И в ресницах спит печаль.
Ничего теперь не надо Вам,
Ничего теперь не жаль.
И когда Весенней Вестницей
Вы пойдете в дальний край,
Сам Господь по белой лестнице
Поведет Вас прямо в рай.

А. Вертинский. «Ваши пальцы пахнут ладаном»,
1916 г.

Вот это состояние абсолютного одиночества, покинутости — это не было характерным для эпохи Возрождения изображением ощущения мира, оно скорее было свойственно очень чувствительной и поэтической натуре самого Сандро Боттичелли. И в его женщине, Симонетте Веспуччи, и в его героях живут всегда одновременно два чувства: чув-

ство цветущей мощи жизни, женственной прелести и вместе с тем — предчувствие смерти, предначертание смертных мук. Так писал Николай Заболоцкий о Струйской:

Соединенье двух загадок,
Полувосторг, полуиспуг,
Безумной ревности припадок,
Предвосхищенье смертных мук.

Стихотворение Николая Заболоцкого «Портрет»,
посвященное «Портрету Струйской»
кисти Рокотова

Эти строки очень подходят к тому двойственному состоянию, которое передает нам Сандро Боттичелли и которое так внятно людям XX века. Творчество Сандро Боттичелли любимо многими, но это творчество необыкновенно неровное.

Очень большое впечатление производит его картина «Пьета» («Оплакивание Христа», ок. 1490–1495 гг.). Вы можете многократно рассматривать ее в репродукции, но, если вам повезет увидеть подлинник, не можете ожидать, что она так прекрасно написана, и что она такая совершенная по форме, и что вместе с тем эта картина такая трагическая и энергетическая. В самом теле Христа, изломанном, сломленном, — то ли оплакивание Лоренцо, то ли оплакивание Джулиано, то ли оплакивание того времени, которое было для Боттичелли всем: его жизнью, его дыханием, его дружбой, его любовью. Это такой ВСЕПЛАЧ, общее рыдание. Это очень мощная картина, так же как и «Покинутая» (1495 г.). На

картине — одинокая женская фигура, сидящая на ступеньках за закрытыми дверями, — всё, жизнь кончилась, двери закрыли, и этот лоскут синего неба там, за стеной, и никогда уже двери не откроются, и никогда ничего не вернется. Это очень трагический финал.

И все-таки из всех картин, которые доводилось видеть автору, «Весна» производит самое мощное и глубокое впечатление. И потом, знаете, в искусстве очень важно, когда ты всё сказал и не сказал ничего. Боттичелли сказал в этой картине всё, и вместе с тем вы можете анализировать и анализировать, этот клубок разматывать-сматывать, потому что вы никогда не можете до конца это назвать, потому что великое произведение, живущее в веках, потому и великое произведение, что в нем есть тайна, настоящая тайна. А тайна неназываема. В «Primavera» — очень глубокая тайна, и поэтому до конца она неназываема!

Кто, провожая изнемогший год,
Приветствует твоё рожденье, Флора —
Вся в завитках цветочного убора?
Сплетая руки, славят твой приход
Три Грации поблизости; а вот
С Зефиром нежно обнялась Аврора;
В сандалиях крылатых из простора
Гермес над юною Весной скользнёт.

Стволы безлистые — колонны храма,
Амур стрелу пускает над тобой.

Но кто ответит: тайною какой
Овеян ритуал? Кто спросит прямо:
Где вёсны прежние? Напрасно ждёт
Ответа изнемогший новый год.

Данте Габриэль Россетти. «Весна»,
Перевод с английского Сергея Сухарева

Глава пятая

«Корабль дураков»



Иероним Босх. Творчество этого гения своей загадочностью вдохновило не одно поколение художников и мыслителей. Иерониму Босху (около 1450–1516), который был современником Леонардо да Винчи (1452–1519), Рафаэля Санти (1483–1520) и Микеланджело Буонарроти (1475–1564), и который решительно отличался от великих мастеров итальянского Возрождения, свойственны были изобразительная повествовательность, символичность, экспрессия, эмоциональная выразительность. Его картины уникальны, искусство Босха отличается необыкновенной притягательностью. Иероним Босх не старался изобразить человека таким, каким мы его видим, ему не интересны анатомия и математика тела, ему не интересны идеальные пропорции и ракурсы, ему не интересен Человек Возрождения. На его полотнах — люди-грешники, он изобличает пороки и низость человеческой натуры, тлетворность человеческого существования. Его картины таковы, что XX век разгадывал образы Босха с помощью теории психоанализа Фрейда. Сюрреалисты через четыре-

ста лет после его смерти нарекут Босха «почетным профессором кошмаров», считая, что он «представил картину всех страхов своего времени... воплотил бредовое мировоззрение конца Средневековья, исполненное волшебства и чертовщины». Последователем Босха назовет себя самый эксцентричный легендарный художник XX века Сальвадор Дали. В творчестве Босха будут искать вдохновение «визионеры-художники». «Виженари арт» — термин довольно молодой, хотя сам жанр существовал со времен наскальной живописи. Это художественный стиль, когда художник изображает невиданные образы, извлеченные из глубин подсознания, увиденные им во время забытья, сна, психологического транса, медитации, то есть во время измененного сознания.

Поэт, художник, голландский гуманист Доминик Лампсоний в своих стихах обращает к Босху следующее послание: «Что означает, Иероним Босх, этот твой вид, выражающий ужас, и эта бледность уст? Уж не видишь ли ты летающих призраков подземного царства? Я думаю, тебе были открыты и бездна алчного Плутона, и жилища ада, если ты мог так хорошо написать твоей рукой то, что сокрыто в самых недрах преисподней». Поэт вопрошает Босха: а что означают твои бледные уста, твои глаза, полные ужаса? Что он имеет в виду? Наверное, какое-то конкретное изображение Иеронима Босха, его портрет? Но до нас не дошло изображение Босха. Довольно подробно изучая картины Иеронима Босха, в частности его «Сад наслаждений», можно предположить, что портрет художника мы можем видеть в створке, которая называется «Ад». Там есть такое

существо на каких-то странных ногах, напоминающих трухлявое дерево, упертых в дряхлую, «дохлую» ладью, и на голове у этого, такого изоморфного-изоморфного, существа, составленного из деревьев, животных, еще чего-то, шляпа, на которой танцуют в страшном хороводе все души преисподней, и между этим вот — лицо. Нам кажется, что это портрет Иеронима Босха, тем более то, что пишет о нем Доминик Лампсоний, очень совпадает с тем, что мы видим на автопортрете Босха. Конечно, Иероним Босх является фигурой не до конца понятной, не до конца открытой. Современники вообще не придавали ему такого значения, как другим художникам. И потомки — тоже.

Иероним Босх родился в Хертогенбосе в 1450 году (хотя эти сведения вызывают сомнение), там же он и умер в 1516-м. И жизнь, и творчество художника неразрывно связаны с этим небольшим, ныне голландским, городком, псевдоним Босх — окончание названия города. Босх был благополучным буржуа, а после женитьбы еще и достаточно состоятельным, со стороны города и со стороны общества нарицаний не имел. Меж тем, ничего нет индивидуальнее, причудливее его картин. Почему? А потому что картины его имеют огромное количество смыслов. Например, все единодушно утверждают, что кроме видимого сюжета, того сюжета, которым всегда названа картина, например «Корабль дураков» или «Сад наслаждений», в картинах помимо этого сюжета есть еще огромное количество смыслов, о которых мы сейчас будем говорить.

«Корабль дураков». Она из всех картин Иеронима Босха наиболее простая и удобная для анализа,

потому что она небольшая и как бы в достаточной степени простосюжетная. Существуют сведения, что эта картина является центральной частью несохранившегося триптиха. Этот триптих состоял из створки, которая называлась «Обжорство», и из створки, которая называлась «Сладострастие», ведь в «Корабле дураков» речь идет и о том, и о другом. А вернее, не столько об обжорстве, сколько об алкоголизме и сладострастии.

Казалось бы, ничего нет проще этого сюжета: какая-то подвыпившая компания поет хором песни, друг друга хватают за всякие места, как говорится — незатейливое солдатское развлечение. Корабль пророс уже, врос совсем, он никуда не плывет, из него дерево растет, и какой-то парень, вооружившись ножом, лезет наверх, потому что на верхушке мачты упакован жареный гусь. Смешная картинка. Совершенно ясно, что Босх высмеивает распущенные нравы. К дереву еще подвешен такой кусок хлеба — он качается на веревке, а монах и монашка с двух сторон хотят откусить от него кусок. Тоже смешно очень. Да и лица у них у всех смешные. Они не персоны — они персонажи балаганного действия. Они все на одно лицо. Вы знаете, все-все его герои — они все-все одинаковы. Такое ощущение, что они у него выходят с какого-то конвейера. Выходят из этого конвейера дяденьки и тетеньки, отличить их друг от друга очень сложно, только по одежде, они такие выструганные деревянные человечки — ПОЛУ-ФА-БРИ-КА-ТЫ людей. У них есть только признаки людей: голова, руки, глаза... Признаки. Антропологические признаки человеческие. Босх открыл какого-то совершенно нового своего героя. Знаете,

как писала детская поэтесса Агния Барто: «Друг на друга все похожи... все с хвостами на боку...» Это фольклор, потому что это — как бы народ. Вместе с тем это и народ — не народ, это масса человеческая, которая живет инстинктами, которая живет какой-то первичной жизнью.

Мы должны отдавать себе отчет, что творилось в духовной жизни того времени, какая она была сложная, какая она была кровавая. Это была эпоха начала протестантизма, лютеранства, времени Мартина Лютера, это была эпоха усиления католичества, католической реакции.

Картина Иеронима Босха называется «Корабль дураков» совершенно неспроста. Должна заметить, что в терминологии того времени кораблем называется церковь. Храм, базилика, католическая церковь — в языке профессиональном, богословском — корабль, потому что ею управляет в юдоли скорби и царстве зла Тот, за Кем мы должны идти, то есть мы, верующие, на этом корабле. Но если быть более точными, то кораблем называется одна из частей церковного интерьера, храмового интерьера, где сидят молящиеся (конечно, имеется в виду крестовидный храм с трансептом, купольный). Перекладина католического креста называется трансепт, или средняя часть, над которой возводится шпиль или купол, а финальная часть называется алтарем. Так вот, алтарь — огороженная вещь, это место, где почитет Дух Святой, а вот трансепт — это очень важное место, трансепт — это ничейная территория, это место, где мы встречаемся с трансцендентальным духом, то есть место такого мистического соединения. А вот там, где мы сидим, это место называется «корабль».

Вот это слово — «корабль» — в обозначении места, как в стихах Есенина: «Тот трюм был русским кабаком», это те, кто в качке оставался, — это тема корабля. И у Лермонтова корабль, и у Пушкина корабль, и Сталина мы называли — кормчий наш и рулевой, подменив Бога вообще на его имя. Это сквозная аллегория, метафора в мировом культурном пространстве. Но в те времена, в середине XV века, корабль — это место сакральное, корабль должен направляться Богом, нет, даже не так, корабль должен направляться даже не Богом, а Творцом, мир сотворившим. А у нас? Посмотрите, именно здесь сокрыт смысл в «Корабле дураков»! Корабль-то стоит, всё, никуда корабль не движется, он стоит, он пророс. А посмотрите, кто на корабле: монашки, монах, миряне — все в куче. Они и не слушают этого Голоса в юдоли скорби и царстве зла, им и заботы мало. Они люди-человеки, они гуляют и поют, им и горя мало, они и не знают, что корабль остановился. Они — ДУ-РА-КИ. А почему они дураки? Они дураки только по той причине, что они перестали слышать что-то еще, им интересно только прожигание жизни, им интересен только самый низовой уровень.

Мы знаем, что Иероним Босх принадлежал к некоему духовному сообществу, Братству Святого Свободного Духа. Вот в церкви Святого Духа он похоронен, а эта церковь, видимо, принадлежала этому Братству. Можете ли вы себе представить, что год, когда родился Иероним Босх, Братство Свободного Духа считало началом апокалипсиса. Это год, которым отмечен год рождения книгопечатания. А у Иеронима Босха с этим дела обстоят очень сурово и строго. Если вы посмотрите на картину «Операция от

ума» (или эта картина имеет другое название: «Операция глупости»), то увидите, что стоит то ли монашка, то ли монах, и у него книга на голове. А теперь, после Мартина Лютера, каждый может писать, что хочет. И происходит не создание истинных произведений, а вот кто как хочет, тот так и пишет. Происходит какое-то оболванивание. И поэтому у людей книги не внутри, они не глотают их, растворяя их в себе, подобно тому, как Иоанн Богослов поглотил протянутую ему Господом книгу на полотенце. Книга у людей только на голове. У нас книга только на голове, мы внутрь ее не берем — ЛЖЕМУДРОСТЬ. Начинается эпоха лжемудрости. А Общество Святого Духа определило три положения апокалипсиса, или начала движения к финалу, начала движения к концу. Это, прежде всего, то, что мы называем галлюцинаторностью сознания. Люди находятся в состоянии абсолютной галлюцинации, то есть у них выключен разум. Алкоголизм, пьянство лишает человека точного ориентира, для Босха выпивка — это признак галлюцинаций, реальности люди-человеки не понимают, они не ориентируются в реалиях. В «Корабле дураков» корабль встал, почему? А куда ему идти с такой галлюцинаторностью? «А, сидим на корабле — хорошо, выпиваем — хорошо, хорошо сидим, закусываем, поем, и, что самое замечательное, поем хором». Обратите внимание, как они самозабвенно поют, выпивают и поют, это же приятно посмотреть. И вы знаете, что сразу приходит на ум, глядя на это пение хором? Сразу возникает перед глазами сцена, как в экранизации Булгакова, в кинофильме «Собачье сердце», пел сводный хор домкомовцев под управлением Швондера:

Суровые годы уходят
Борьбы за свободу страны.
За ними другие приходят
Они будут тоже трудны

Промчались страшные грозы
Победа настала кругом.
Утрите суровые слезы
Пробитым в боях рукавом.

Но нету время рыдать, рыдать, когда
Сменим мы стремя на сталь, на сталь труда,
На все вопросы один дадим ответ,
И никакого другого нет.

Вот они на этом уровне были все. Как это ни парадоксально, как ни странно, но мир Булгакова, когда он описывает определенные состояния Шариковых, — вот это уровень Босха. Вроде как хором поют — и это их объединяет, а других способов объединения, как за рюмкой или хором, — нет. Вот вам и «Корабль дураков». Корабль врос, потому что поют хором и дуют водку, да, и еще — «за жареным гусем...». Очень хорошо иметь готового жареного гуся. Он же готовый, он жареный — человек за ним с ножом вверх лезет, поднимает голову и видит, что над ним развевается флаг, а на этом флаге нарисована луна. А что означает это знамя с луной? Луна — признак слабоволия, слабости, медитативности. Луна — она для лунатиков, она для слабовольных. Луна — для плохо ориентирующихся в дневном сознании, в логическом, конструктивном, позитивном.

А дальше — крона, крона этого дерева, и вот тут-то, конечно, изумление: в цветущей, великолепной кроне дерева изображен череп. Это не просто череп, это череп мифического Адама Кадмона, который всегда изображают на иконах и картинах, называемых «Голгофа». Вот крест на картинах «Голгофа», а под крестом — череп, это череп первого Адама, Адама Кадмона, над которым — древо, потому что крест — это древо. И корабль пророс древом, и внутри этой кроны мы видим череп, и это череп Адама Кадмона.

По русской датировке эта картина написана в 1491 году. Замечательный немецкий писатель Себастьян Брант, очень известный человек, и, как всякий художник Возрождения, он был и врачом, и писателем-гуманистом, он четыре года спустя, в 1495 году, пишет поэму, сатирическую, в стихах, которая называется «Корабль дураков»:

Когда с таким трудом, упорно
Корабль я этот стихотворный
Своими создавал руками,
Его наполнив дураками,
То не имел, конечно, цели
Их всех купать в морской купели:
Скреб каждый собственное тело.
А впрочем, тут другое дело:
Мне в книгу некие болваны
(Они изрядно были пьяны)
Подсыпали своих стишков.
Но среди прочих дураков
Они, того не сознавая,
Под жарким солнцем изнывая,

На корабле уже и сами
Валялись все под парусами:
Я им заранее, на суше,
Ослиные наставил уши!

Перевод Л. Пеньковского

И главный герой у Себастьяна Бранта — господин Пфеннинг. Давайте сравним: миром Босха правит галлюцинация человеческая, источник всех и всяческих пороков. Галлюцинация, лжемудрость и технический прогресс, который Босх тоже учитывал в качестве одного из направлений в сторону апокалипсиса. А у Себастьяна Бранта главный герой — господин Пфеннинг. Конечно, всем известно, что пфеннинг — это твердая валюта тогдашнего мира, немецкого, северного. Сеньор Пфеннинг, господин Пфеннинг — он правит всем, потому что корабль врос, он не двигается никуда, потому что все слушают не голос высшего разума, мирового разума, а голос господина Пфеннинга.

В 1931 году американская писательница Кэтрин Энн Портер путешествовала на пароходе из Мексики в Европу, и именно во время морского путешествия у нее зародился замысел романа «Корабль дураков», который был написан в течение двух десятилетий.

Роман лег в основу одноименного фильма, снятого в 1965 году Стэнли Крамером. Это один из самых удивительных европейских фильмов 60-х годов, где играл ансамбль просто гениальных актеров: Симона Синьоре, последняя роль Вивьен Ли, и где есть роль голоса авторского, который есть в Иерониме Босхе, ведь у Босха всегда есть авторский

голос, всегда внутри присутствует. А может быть, он в картине «Корабль дураков» есть шут? Вот этот шут, отвернувшийся от всего, печальный шут, который сидит одинокий, потому что шут — урод, шут — юродивый, шут — вне общества. Шут должен предупреждать о своем появлении звоном своих бубенцов. Но шутов всегда держали при себе короли. Ни один королевский двор не обходился без шутов. Потому что только дурачок, или урод, или юродивый может безбоязненно сказать правду, а эта правда была очень нужна. Именно поэтому держали юродивых, или шутов, или карликов — они говорили правду. Так вот, шут в «Корабле дураков» играет роль вот такого в этом мире живущего, печально отвернувшегося и ничего не могущего сделать персонажа. И такой шут, конечно же, есть в фильме «Корабль дураков». А вот роль этого шута — карлика Карла Глоккена — играет в фильме Стэнли Крамера человек маленького роста с изумительным лицом, с очень веселыми, умными и очень ироничными глазами Майкл Данн. И тексты, которые он говорит, он говорит замечательно совершенно. Он опирается на перильца корабля и рассказывает как бы от себя (это авторский голос) о том, что вообще происходит на корабле: «Меня зовут Карл Глоккен, а это — корабль глупцов. Я — глупец. Вы встретите здесь много глупцов, эта посудина набита ими».

А смысл этого «Корабля дураков», который был экранизацией романа Энн Портер, очень глубокий. Как вы думаете, что интересуется Стэнли Крамера в этом фильме точно так же, как интересовало Энн Портер? Всё очень просто: корни происхождения

фашизма, ни больше, ни меньше. Разумеется, а как же? Так и есть: это пение хором, это галлюцинаторное сознание людей, которое, если его подмазать, дать одну булку или одну женщину, или еще что-то, например завернутого гуся, — ВСЁ! — этим обществом можно управлять. Абсолютно реально общество не ориентируется. Что пением вложили, то и транслируется.

Стоит сказать, что у Босха есть картины с изображением одного из самых главных героев эпохи Возрождения и Средних веков — Сына Божьего. Удивительная вещь: Сын Божий у Босха не такой, как у итальянских художников Возрождения, Он просто слабый человек, но Он — Человек, Он отличается от этих масок, Он отличается от этих недолюдей. Это изображение печального и страдающего человека. Быть человеком — подвиг. Быть человеком — очень трудно. Жить жизнью осознанной, целенаправленной, жить с болью человеческой — это очень-очень трудно, это большой подвиг. Это крестный путь.

Необходимо напомнить тот факт, что когда теоретик, скажем так, теоретик сюрреализма, Андре Бретон выпустил в 1924 году Первый манифест сюрреализма, он первым в двадцатом веке называл Иеронима Босха предшественником сюрреализма, потому что мир Босха выворачивает наизнанку сознание, являет нам фантомы, кошмары подсознания, точнее, кошмары бессознательного, предъявляет нам абсолютно все формы наших инстинктов, только воплощенные в образах, в реальности, в предмете, в аллегории. Будем считать, что двадцатый век признал Босха великим своим пророком и предтечей, этого забытого эпохой Возрождения мастера,

который предупреждал, предупреждал об опасностях. Он даже писал послание папам с предупреждением об опасностях, но ведь никто никогда не слушает, да мало того, что никто никогда не слушает, очень быстро и забывают. Его забыли, потому что не разрушитель, нет. А тех, кто жужжит над ухом противно, их помнить не надо, потому что комфорт превыше всего, внутренний комфорт.

Мы хотим сказать об Иерониме Босхе, личность которого была неприкосновенна: да, этот человек сыграл в культурном сознании европейского мира невероятно большую, очень глубокую роль. Иероним Босх — художник, определивший совсем иначе вот этот вот дисбаланс, который существует в природе вещей, создавший свои образы, создавший свой стиль, создавший свою живопись и сказавший очень громко важные очень слова. Это называется посланием. Это человек, который создал одно из самых важных для нас посланий.

Я завещаю правнукам записки,
Где высказана будет без опаски
Вся правда об Иерониме Босхе.
Художник этот в давние года
Не бедствовал, был весел, благодушен,
Хотя и знал, что может быть повешен
На площади, перед любой из башен,
В знак приближенья Страшного суда.

Однажды Босх привел меня в харчевню.
Едва мерцала толстая свеча в ней.
Горластые гуляли палачи в ней,
Бесстыжим похваляясь ремеслом.

Босх подмигнул мне: «Мы явились, дескать,
Не чаркой стукнуть, не служанку тискать,
А на доске грунтованной на плоскость
Всех расселить в засол или на слом».

Он сел в углу, прищурился и начал:
Носы приплюснул, уши увеличил,
Перекалечил каждого и скрючил,
Их низость обозначил навсегда.
А пир в харчевне был меж тем в разгаре.
Мерзавцы, хохоча и балагурия,
Не знали, что сулит им срам и горе
Сей живописи Страшного Суда.

Не догадалась дьяволова паства,
Что честное, веселое искусство
Карает воровство, казнит убийство.
Так это дело было начато.
Мы вышли из харчевни рано утром.
Над городом, озлобленным и хитрым,
Шли только тучи, согнанные ветром,
И загибались медленно в ничто.

Проснулись торгошники, монахи, судьи.
На улице калякали соседи.
А чертенята спереди и сзади
Вели себя меж них как господа.
Так, нагло раскорячась и не прячась,
На смену людям вылезала нечисть
И возвещала горькую им участь,
Сулила близость Страшного Суда.

Художник знал, что Страшный Суд напишет,
Пред общим разрушением не опешит,

Он чувствовал, что время перепашет
Все кладбища и пепелища все.
Он вглядывался в шабаш беспримерный
На черных рынках пошлости всемирной.
Над Рейном, и над Темзой, и над Марной
Он видел смерть во всей ее красе.

Я замечал в сочельник и на пасху,
Как у картин Иеронима Босха
Толпились люди, подходили близко
И в страхе разбегались кто куда,
Сбегались вновь, искали с ближним сходство,
Кричали: «Прочь! Бесстыдство! Святотатство!»
Во избежанье Страшного суда.

Павел Антокольский.

«Иероним Босх», 4 января 1957

Глава шестая

«Святая Анна с Мадонной и Младенцем Христом»



«СВЯТАЯ АННА»
 С МАДОНОМ
 И МЛАДЕНЦЕМ
 «МОТЭНДХ»



Джотто ди Бондоне. Поцелуй Иуды (Взятие Христа под стражу).
 Капелла дель Арена, Падуя



Паоло Уччелло. Портрет
 Джотто. Деталь картины «Пять
 основателей флорентийского
 искусства». Кон. XV —
 нач. XVI вв. (?)



Джотто. Мадонна Онъисанти. Ок. 1310 г. Галерея Уффици, Флоренция



Чимабуэ. Мадонна с младенцем на троне (Маэста). 1280–1285 гг. Галерея Уффици, Флоренция



Джованни Чимабуэ. Предполагаемый учитель Джотто



Галерея Уффици. Флоренция





Колокольня Джотто (Кампанила Джотто). 1334–1337 гг. Флоренция



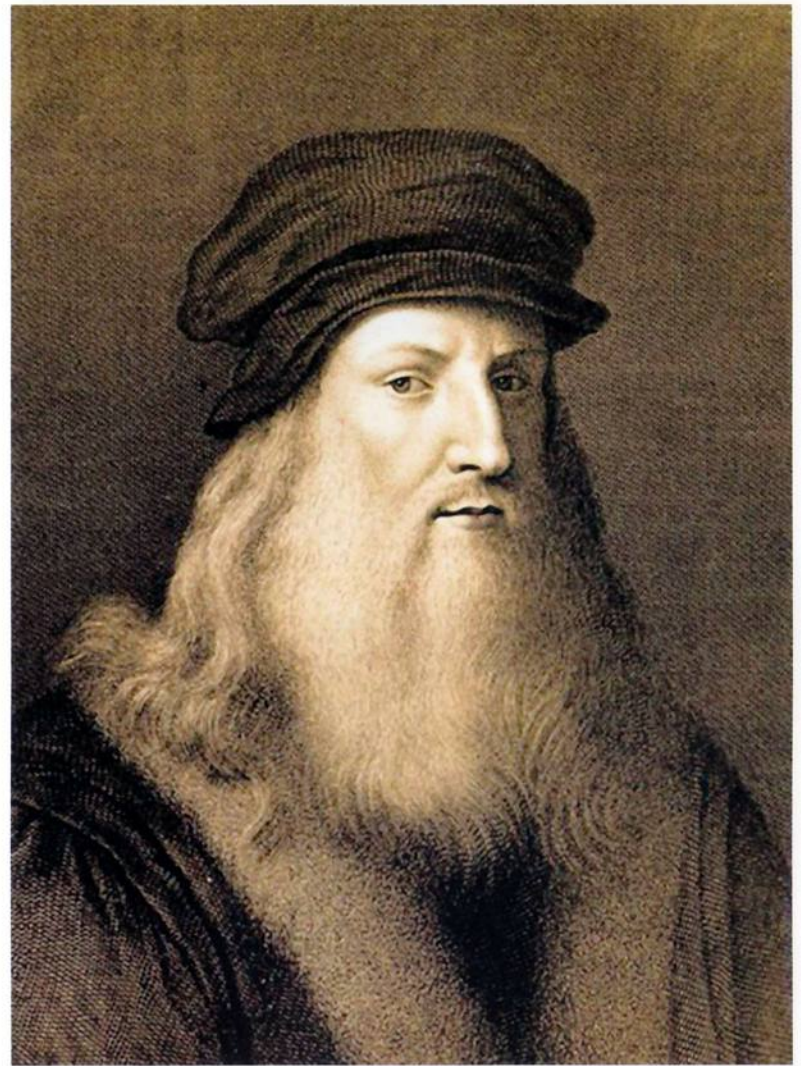
Капелла Скровеньи (Капелла дель Арена).
Внутреннее убранство



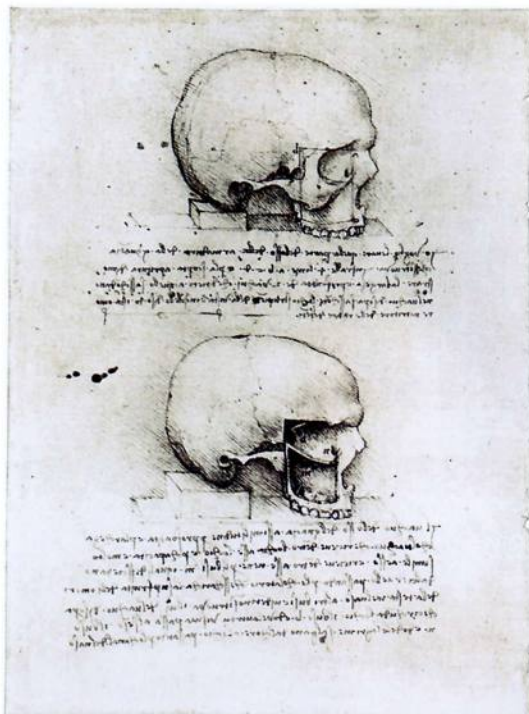
Капелла Скровеньи. Вид с фасада



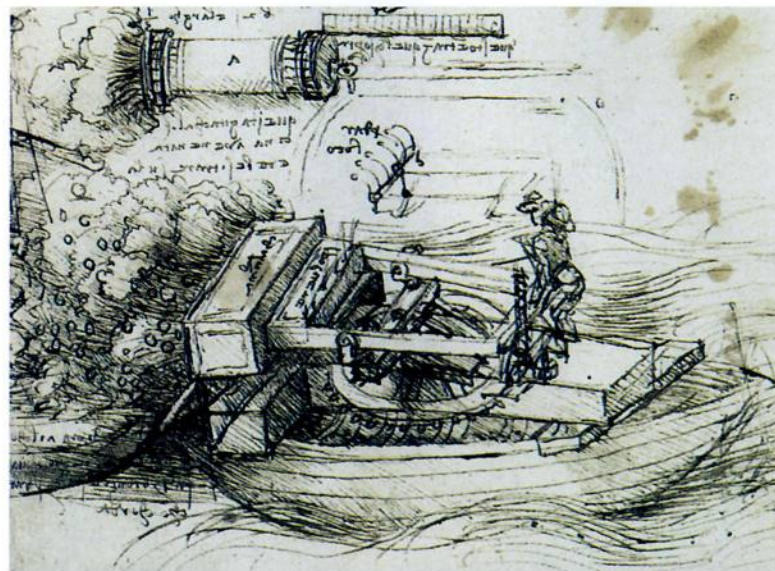
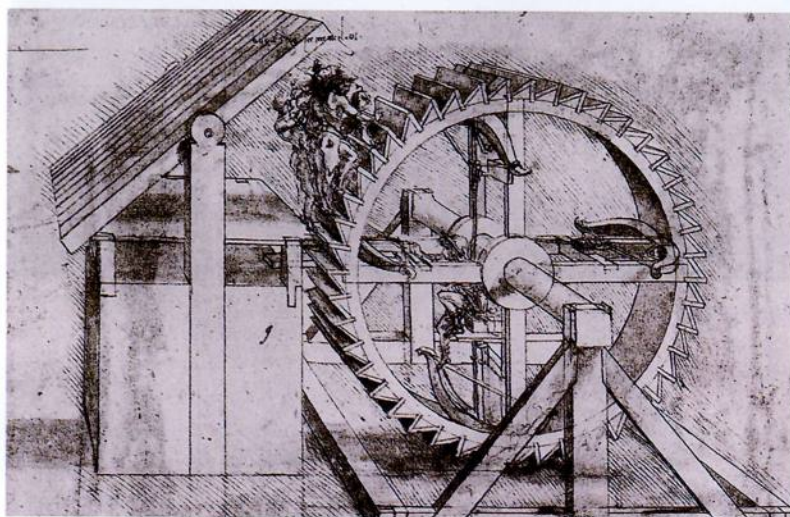
Статуя Джотто. Галерея Уффици, Флоренция

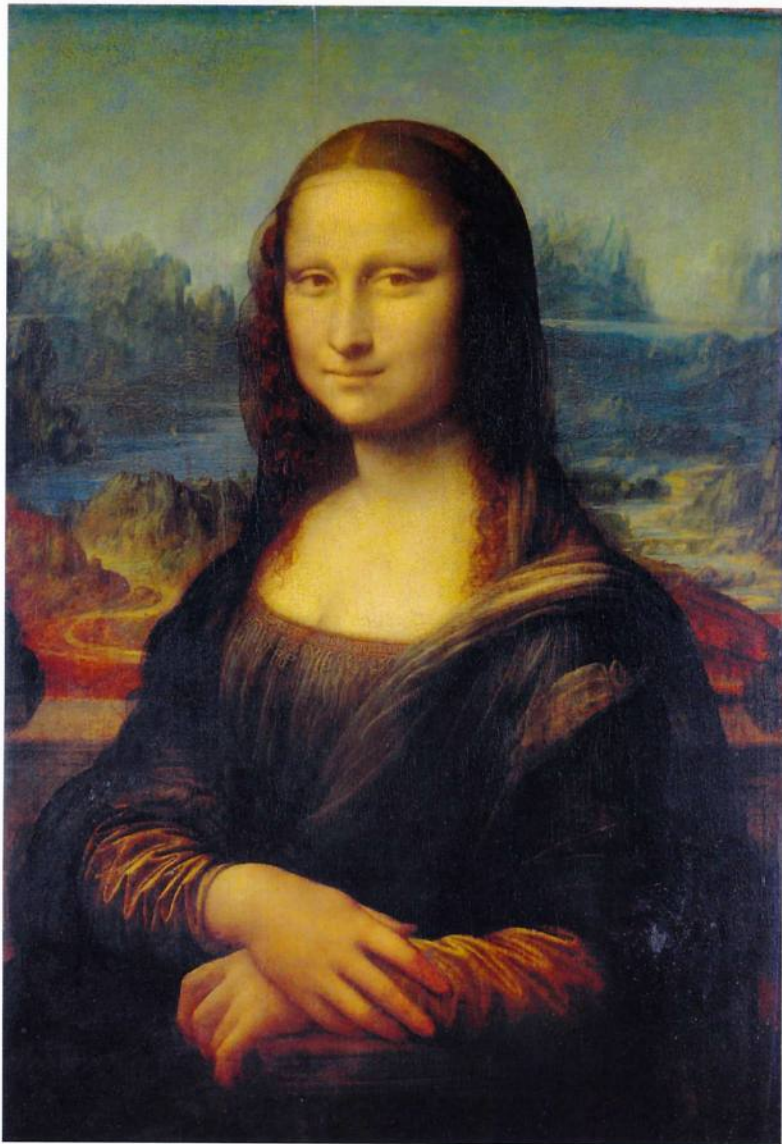


Леонардо да Винчи



Рисунки Леонардо да Винчи





Леонардо да Винчи. Портрет госпожи Лизы Джокондо, Мона Лиза. 1503–1519 гг.



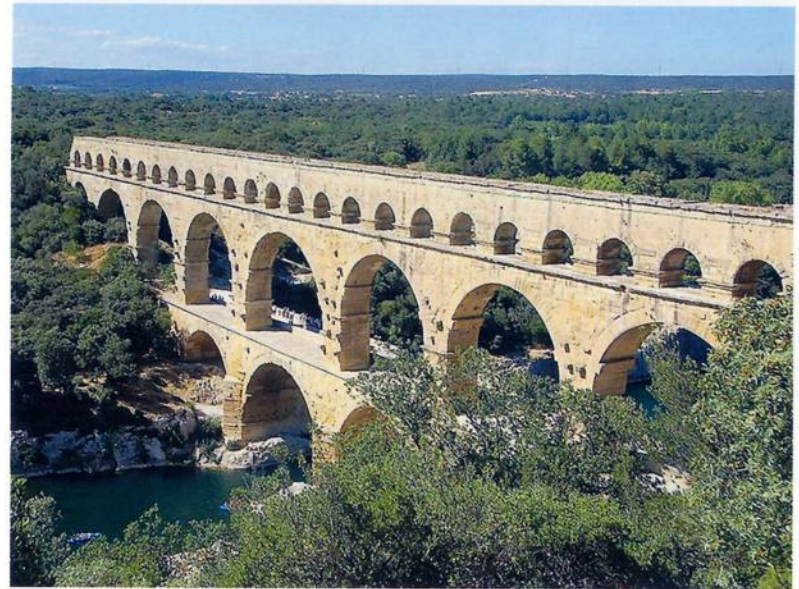
Леонардо да Винчи. Мадонна в гроте. 1483–1486 гг.



Леонардо да Винчи. Святая Анна с Мадонной и младенцем Христом. 1508–1510 гг. (?)



Фрагмент акведука на картине. Джоконда



Римский акведук



Андреа Верроккьо. Крещение. Ок. 1472–1475 гг.

«Он слышал от Леонардо, что все художники имеют склонность в изображаемых ими телах и лицах подражать собственному телу и лицу. Учитель видел причину этого в том, что человеческая душа, будучи создательницей своего тела, каждый раз, как ей предстоит изобрести новое тело, стремится и в нем повторить то, что уже некогда было создано ею, — и так сильна эта склонность, что порой даже в портретах, сквозь внешнее сходство с изображаемым, мелькает если не лицо, то, по крайней мере, душа самого художника.

Происходившее теперь в глазах Джованни было еще поразительнее: ему казалось, что не только изображенная на портрете, но и сама живая Мона Лиза становится все более и более похожей на Леонардо, как это иногда бывает у людей, постоянно, долгие годы живущих вместе. Впрочем, главная сила возраставшего сходства заключалась не столько в самих чертах — хотя и в них в последнее время она иногда изумляла его, — сколько в выражении глаз и в улыбке. Он вспоминал с неизъясни-

мым удивлением, что эту же самую улыбку видел у Фомы Неверного, влагающего руку в язвы Господа, в изваянии Вероккьо, для которого служил образцом молодой Леонардо, и у прародительницы Евы перед Древом Познания в первой картине учителя, и у ангела Девы в скалах, и у Леды с лебедем, и во многих других женских лицах, которые писал, рисовал и лепил учитель, еще не зная Моны Лизы, — как будто всю жизнь, во всех своих созданиях, искал он отражения собственной прелести и, наконец, нашел в лице Джоконды.

Порой, когда Джованни долго смотрел на эту общую улыбку их, становилось ему жутко, почти страшно, как перед чудом: явь казалась сном, сон явью, как будто Мона Лиза была не живой человек, не супруга флорентийского гражданина, мессера Джоконда, обыкновеннейшего из людей, а существо, подобное призракам, — вызванное волей учителя, — оборотень, женский двойник самого Леонардо» (Д. С. Мережковский. «Воскресшие боги. Леонардо да Винчи», 1990; Четырнадцатая книга «Мона Лиза Джоконда»). Знаменитая «Джоконда» (1503–1505/1506 гг.). Споры вокруг этого удивительного произведения не умолкают вот уже пять столетий. Еще больше внимания привлекает гений Леонардо.

Есть очень интересная мысль у Марины Ивановны Цветаевой, которая в статье о Шостаковиче написала, что личность художника всегда больше тех произведений, которые он оставляет после себя. Это не буквальная цитата, это основная мысль: личность художника всегда больше. И дальше Цветаева пишет: как же велик был Леонардо, если «Джокон-

да» — только одно из его произведений. Мы продолжим мысль Марины Ивановны: Леонардо больше не только «Джоконды», которую он нам оставил, но мы не можем даже представить себе объема всего наследия Леонардо, потому что его наследие не только в том очень небольшом количестве картин, которые он оставил. Хотя мы называем Леонардо да Винчи художником, но ведь он художник в том числе. Однажды в Москве в Музее изобразительных искусств состоялась выставка книг, которые были привезены на юбилейную выставку Леонардо да Винчи из Франции. Факсимиле, 24 тома *in folio*. Тогда на стене музея висела справка, которая гласила о том, что из 24 томов *in folio*, оставленных Леонардо, на все языки мира переведено примерно шесть с половиной томов, одна четвертая часть. А что представляют собой эти книги? Это тексты и рисунки, там необыкновенная графика, огромное количество графики: инженерной, медицинской, анатомической. И из этого богатейшего наследия переведена всего одна четвертая часть — можем ли мы сказать, что мы знаем Леонардо? Знаем ли мы, что представляют собой картины Леонардо да Винчи? Мы, например, с уверенностью не можем сказать, что понимаем, какой текст закодирован в этих картинах. Именно не какой сюжет изображен, а какой текст закодирован.

Когда вы приходите в Лувр, вы с очевидностью видите (мы бы определили это как художественную дискриминацию Леонардо): отдельно, в непроницаемом, каком-то немислимом стекле — «Джоконда», полное название картины: «Портрет госпожи Лизы дель Джокондо». Толпы, толпы и толпы с утра

до ночи, все фотографируют. Сказать, чтобы ее было видно очень хорошо с такого расстояния, мы не можем, ее видно не очень хорошо, но ее всемирная всемирная популярность безусловна. Рядом в зале висят еще два безусловно подлинных произведения Леонардо: это «Святая Анна с Мадонной и Младенцем Христом», картина, о которой у нас и пойдет речь в этой главе, и «Мадонна в гроте» (или «Мадонна в скалах»). Стоит отметить, что картин «Мадонна в гроте» — две, они практически идентичны, за исключением некоторых деталей. Одна находится в Лувре, другая — в Лондонской Национальной галерее, датируются 1483–1486 годами — «Мадонна в Лувре, 1506–1508 — лондонская «Мадонна».

Так вот, в Лувре «Святая Анна с Мадонной и Младенцем Христом» и «Мадонна в гроте», в отличие от «Джоконды», висят без всякого бронированного стекла, публика равнодушно фланирует по этому залу и коридору мимо этих картин — остановились, посмотрели, почтили название, еще постояли одну минуту и пошли дальше. Но ведь это тот же самый художник, господа, который написал «Джоконду», и значение этих картин не меньшее, и содержание их не менее загадочное.

И вообще, если говорить честно, то все три картины: «Джоконда», «Мадонна в гроте» и «Святая Анна с Мадонной и Младенцем Христом», представляют собой одну картину, только по-разному написанную, развернутую в разных аспектах. Вот, например, «Святая Анна с Мадонной и Младенцем Христом». На картине показано Святое семейство, только показано оно как бы по женской генерации: Анна, мать Мария, Младенец, и Младенец за уши

тянет к себе агнца. Леонардо — не рассказчик. Большинство художников эпохи Возрождения — рассказчики, они очень любят рассказывать историю, они берут любой сюжет Священного писания, ведь по законам Католической церкви изображение возможно на любой сюжет Ветхого и Нового Завета. А вот попробуйте рассказать сюжет «Мадонны в гроте», или попробуйте рассказать сюжет «Анны, Марии, Младенца и агнца», или попробуйте рассказать сюжет «Джоконды». Получится у вас? Не получится.

А задайтесь вопросом: что изображено на этих картинах? Мы с вами во всех картинах видим два совершенно разных пространства.

Когда мы смотрим на Джоконду, то мы знаем, что Джоконда сидит в кресле в комнате и смотрит на нас. А что у нее за спиной? Это что, окно распахнутое или это сразу еще одно пространство? Что за ландшафт у нее за спиной? И ведь Джоконда принадлежит обоим этим пространствам: и тому, на фоне которого написана ее фигура, и тому, внутри которого она находится.

То же самое мы видим в картине «Святая Анна с Мадонной и Младенцем Христом»: одна часть картины — это ландшафт земли, земля, дерево, вода, а другая часть картины — это повторение того ландшафта, который мы видим за спиной Джоконды. А что это за ландшафт, который мы видим за спиной Джоконды, на фоне которого мы видим фигуру Анны? Из всех четырех фигур только фигура Анны написана на фоне этого ландшафта. Мы бы назвали этот ландшафт безводным — это ландшафт, не имеющий воды. Это камень, это кремнистый ландшафт.

В случае «Джоконды» этот ландшафт имеет намек на то, что когда-то в этой каменной безводности была другая цивилизация, была жизнь. А вода — это условие жизни, и сейчас этот ландшафт — внежизненный и вневодный, но есть намек там, за спиной Джоконды: в блике написан акведук, римский акведук. До наших дней, кстати говоря, сохранился древнеримский акведук Пон-дю-Гар, «сработанный еще рабами Рима». Вообще, акведук — это уникальная для того времени инженерная система, акведуки использовали не только как каналы, трубы для подачи воды, но и как мосты. Вот этот акведук — знак воды. А слева за спиной Джоконды мы видим еще один знак некоей давным-давно бывшей, но абсолютно уже исчезнувшей цивилизации: это дорога. За спиной Джоконды вьется дорога. Она начинается где-то за ее спиной и кончается где-то вдалеке, мы не знаем ни начала ее, ни конца. Это даже не дорога, то есть это не проложенная дорога, это путь, это вообще характерно для итальянских ландшафтов: дорога как путь. А путь — бесконечен, мы видим лишь фрагмент пути. То есть на картине «Джоконда» есть два знака-признака, что когда-то здесь всё было не так.

И вот в «Святой Анне с Мадонной и Младенцем Христом» мы видим тот же ландшафт. И Анна, которая является центральной фигурой, она просто создает такую ритмическую устойчивость, внутри которой есть цепь. Значит, главная фигура — это фигура Анны. Верхняя часть ее фигуры на фоне этого ландшафта — она причастна этому ландшафту. А вот ноги Анны — в воде, мы видим, что она ноги держит в проточной воде. Вода написана бесподоб-

но, вода прозрачна, легка, холодна, мы видим каждый камешек на дне.

Такую же воду вы можете увидеть в картине Андреа дель Верроккьо в Уффици в «Крещении Христа» (около 1475 года). Леонардо был учеником Верроккьо, возможно, он тогда научился или понял, как писать эту глубину и прозрачность воды с камешками на дне.

И вот Анна сидит, и одна часть ее на фоне этого безводного кремнистого ландшафта, а вся вторая, нижняя часть туловища — она держит ноги в воде. Анна как бы принадлежит этим двум совершенно разным стихиям: водности и безводности.

Анна смотрит на Марию, потому что Мария сидит у нее на коленях. Обратите внимание, пожалуйста, и ответьте на вопрос: «А Мария знает, на чьих коленях она сидит?» Вот Анна Марию видит, а видит ли Мария Анну? Нет, она не то что ее не видит, она даже не подозревает о ее существовании. Она не знает, что сидит на коленях у Анны. Мы это видим, но она этого не знает, Мария Анну не видит. И вся фигура Марии, она вся связана с темой земли. Потому что, сидя на коленях у Анны, как бы выходя из ее чрева, как бы выходя из ее лона, она ноги держит на земле. И так она вписана композиционно, что у нее ни голова, ни другая часть тела не выходят на поверхность этого лонного пейзажа. А кого же Мария видит? Кто есть часть ее? Это вот эта цепь: когда рукой она тянет к себе Младенца, и Младенец смотрит на нее, то есть между Марией и Младенцем безусловный контакт, они цепь создают. Они создают цепь: она смотрит на Младенца, улыбается Ему и притягивает Его к себе, а Он смотрит на нее. Вот

они — звенья одной цепи. И в свою очередь Младенец притягивает к себе за уши агнца. И все, что связано вот с этим триумвиратом: Мария, Младенец, агнец — это все связано с ландшафтом земным. Эти трое принадлежат земле.

А теперь посмотрите на ландшафт «Мадонны в гроте». Этот ландшафт — бесподобный по своему значению. Четыре фигуры сидят в некоем гроте. Такое впечатление, что они сидят внутри одной из тех скал, которые показаны на картине «Джоконда» и на картине «Святая Анна с Мадонной и Младенцем Христом». Это не грот, это внутреннее пространство в скалах. И вот в этом внутреннем пространстве в скалах мы видим воду. Мы видим не только воду, но мы видим хоть и чахлые, но все-таки цветы, мы видим мох. И еще мы видим очень странную композицию. Скажем так: это Мария, Младенец, Иоанн Креститель и некто. Назовем его ангелом, который пальцем острым, не перстом указующим, а таким перстом колющим, резким, очень красивая рука, пригвождающая, он показывает на них, а смотрит на нас. Он как будто бы ангел-проводник, он как будто бы соединяет на века нас с ними. Он нам как будто показывает эту картину, тайну, происходящую внутри этих скал.

А если мы будем смотреть из этого грота, условно скажем — грота, на просвет, то мы в просвете увидим продолжение этого ландшафта, настолько точно написанного, что он так же отличается от этого самого пространства грота, как в «Джоконде» или в «Святой Анне с Мадонной и Младенцем Христом» отличаются два пейзажа. Чем? Это незабываемый цвет, потому что внутри скал цвет, где сидит эта

группа, мягкий, золотистый, там есть тепло золотистого цвета, прохлада воды, мягкость мха, нежность чахлых растений. А на просвет в прорыве мы видим фосфоресцирующий, холодный, безжизненный голубой свет, которым очень часто на экранах телевизора характеризуется фантастический свет или иной мир, иное пространство. То есть в том, ином пространстве, намекает, возможно, нам Леонардо, внутри этих скал, не совсем уж так безвидно и безводно, может быть, там тоже есть вода, а значит, обитает и Дух Святой, потому что все-таки вода связана с таинством крещения.

Какая интересная повторяемость, такое впечатление, что Леонардо пишет одну и ту же картину, вернее, не пишет картину, а репродуцирует одну и ту же мысль, которая целиком от нас ускользает. Например, возьмите «Святую Анну с Мадонной и Младенцем Христом», посмотрите внимательно на, условно говоря, портрет Анны. У нее на голове — траурная повязка, точно такая же, как на голове у Джоконды. Джоконда — вдова, она не может быть женой никакого купца, потому что она просто-волоса, она вдова, у нее распущенные волосы и на голове у нее траурная повязка. Она в трауре, и Анна в трауре, она — безмужна, она одинока. Посмотрите внимательнее на их лица, разве это не одно и то же лицо, или, выражаясь бытовым языком, неужели вы не видите, как они похожи друг на друга? Конечно, одно и то же лицо, да и улыбка одна и та же. Это одна и та же улыбка, и эта улыбка скользит, это не только улыбка Джоконды, это улыбка Анны, это улыбка Марии, это улыбка ангела «Мадонны в гроте». Посмотрите на этого ангела — он смотрит на

нас и улыбается той же самой загадочной улыбкой. Это какой-то ангел-демон, в нем есть какая-то двусмысленность, в нем есть какое-то двойное изначалье: изначалье пола ли, знания ли, знания ли того, что знает он, а мы — никогда; то есть того, что есть в «Джоконде», — знание чего-то, чего мы не коснемся даже.

Здесь есть подобие типов, здесь есть аналогия ландшафтов, здесь есть аналогия мысли, ускользающей от нас и спрятанной. Как говорил Леонардо да Винчи: искать истину надо постепенным приближением. Это, знаете, как будто вы настраиваете бинокль: сначала вы настраиваете бинокль и видите туманно, потом все резче, резче, резче, потом, наконец, резкость вашего бинокля совпадает с тем объектом, на который он направлен, и вы видите этот объект совершенно отчетливо. Это — система постепенного приближения к истинности, постепенного приближения к этому совпадению.

Лично для автора абсолютно несомненно, что эти три картины объединены некоей общей идеей, если не общим замыслом, потому что они хронологически разнесены друг от друга на большие промежутки времени. Леонардо вкладывал какую-то одну и ту же мысль в них. Какую? Когда вы эти картины рассматриваете с точки зрения драматургии и сюжета, вы начинаете теряться. Откройте любую книгу, посвященную Леонардо да Винчи на любом языке, попробуйте найти на это ответ. Мы готовы вас уверить — не найдете. Их описывают вскользь, потому что это очень трудно: почему голова Анны на фоне лунного пейзажа, а ноги — в воде, почему Мария сидит на коленях у Анны, но она ее не

видит, почему Мария видит только Младенца, а Младенец как-то слепо тянет за уши агнца. Мы можем сделать только какое-то предположение по этому поводу.

Конечно, эпоха Леонардо да Винчи была эпохой великих открытий. Эта эпоха очень интересовалась небом, она очень интересовалась космосом, она очень интересовалась Вселенной, не просто Вселенной как творением божественного разума, она интересовалась Вселенной как некоей великой загадкой. И мы не исключаем такую возможность, что «Святая Анна с Мадонной и Младенцем Христом» представляет собой какой-то вариант гипотезы о том, что существует Всемирный разум, Всемирный дух, не Вселенский, а именно Всемирный разум, Всемирный дух. Женское начало было главным, и не исключено, что этот Всемирный дух был представлен праматерью, прародительницей Анной, она — пра-, она — корень всего явления. Возможно, Леонардо ту гипотезу нам преподносит, что Земля началась, когда началась на ней вода, что жизнь началась, когда началась на ней вода, что вот этой проточкой, соединившей Землю с нежизненным Космосом, является вода. Поэтому — вдовство Анны, поэтому ее образ — на фоне этого ландшафта, а ноги ее — в воде. Вот это видение из воды. А уже Мария представляет собой мифологический образ Геи: Мать-Земля, она же и Мария, она же и мать человечества, она же и мать человеческая. Младенец представляет собой это человечество, которое по отношению к праматери, к праземле, является еще в младенческом состоянии. То, что мы обозначили, может быть оспорено

вами, может быть оспорено кем угодно, потому что это не более чем: «Мы так разрешаем эту загадку». Точно так же, как никогда нельзя быть уверенным, что там, где кремнистая поверхность, там нет воды, или нет жизни, или нет исчезающей, или, наоборот, зарождающейся жизни, что и показано в «Мадонне в гроте». Точно так же, как видим эту же самую формулировку, эту же самую формулу в «Джоконде», в ее двоесущности, в ее принадлежности к двум мирам. Вообще, человек, принадлежащий двум мирам, не Земле и Небу, а миру Земному и Вселенной, тайну которого он в себе несет — это ВСЕЧЕЛОВЕК. Мы бы обозначили понимание этого формулировочно: это всемиф о всечеловеке. Вот «Джоконда» — это всемиф о всечеловеке.

Каким же должен был быть Леонардо да Винчи, если он оставляет нам такие картины?

Вы знаете, есть удивительные художники, искусство которых совершенно. Сама манера их письма совершенна, Леонардо пишет совершенно.

Когда вам посчастливится побывать в Лувре, обязательно посмотрите «Святую Анну с Мадонной и Младенцем Христом». Конечно, стоит посмотреть и на «Джоконду», но, на наш взгляд, это не так интересно, как смотреть «Мадонну в гроте», и уж тем более «Святую Анну с Мадонной и Младенцем Христом». Рассмотрите каждую деталь — эта картина написана совершенно. Эта картина написана так, как современники не писали, она полна воздуха, она наполнена воздухом земли, тем, что Леонардо называл сфумато. Это свето-воздушная среда, в которой мы живем. И от этого влажного сфумато, свето-воздушной среды, от этого влажного возду-

ха мягкими становятся тени, удивительно вот это лицо, как будто чуть-чуть подернуто около глаз, щек легкими мягкими тенями, которые делают формы округлыми, чувственными, очень нежными. Леонардо удивительно пишет драпировки, как он пишет замечательно платья этих женщин. И вы стоите перед картиной и любуетесь, любуетесь как произведением искусства. А дальше в тайну содержания картины вам проникнуть очень трудно. И это очень хорошо, потому что обязательно должны быть поэты непрочитанные, или, вернее, читаемые каждым поколением. Обязательно должны быть писатели, читаемые каждым поколением. И обязательно должны быть художники, разгадываемые каждым поколением. С нашей точки зрения, это и есть настоящая большая культура: эта художественно-духовная река, которая течет сквозь века, которая течет сквозь народы и которая объединяет всех в едином понимании и в единой загадке.

И, конечно, прежде всего, Леонардо да Винчи и есть такой художник.

Глава седьмая

«Меланхолия»



В этой главе у нас пойдет рассказ об Альбрехте Дюрере, вернее, об одном его произведении, которое чаще всего сопрягается с его именем, точно так же, как «Джоконда», скажем, с именем Леонардо да Винчи. Сегодня мы остановимся на одной его гравюре, которая называется «Меланхолия». Но прежде всего мы бы хотели коснуться совсем необычного вопроса. Это не вопрос о графике Дюрера или вопрос о содержании его гравюры «Меланхолия», это вопрос о технике Дюрера, вот что самое интересное. Это — техника мастерства! Нас заинтересовала прежде всего техника, в которой работал Дюрер, потому что, когда рассматриваешь его гравюры в технике, которая называется «резцовая гравюра на меди», прежде всего удивляет невероятность технического совершенства Дюрера. Техника резцовой гравюры настолько уникальна, настолько сложна, трудоемка, что мы обратились с вопросом «А что, собственно говоря, это за техника — резцовая гравюра на меди?» к человеку, может быть единственному, который этой техникой владеет сам, который очень хорошо знает природу

этой техники, к нашему современнику, замечательному художнику, быть может, одному из лучших художников нашего времени Дмитрию Плавинскому, который и раскрыл нам суть этой техники. Должны сказать, что технику резной гравюры на меди Дюрер создал сам. Он брал в руки резец, руку клал на специальную подушку для того, чтобы руку можно было держать долго, а медную доску двигал под рукой. Он не резцом, как при рисунке, водил по доске, а двигал доску под рукой. [Попробуйте сделайте это, это ни у кого не получится.] А уже потом начинался процесс травления. Может быть, кто-нибудь что-нибудь так сделать и может, но если вы внимательно посмотрите на четыре работы Дюрера — гравюры на меди: «Святой Иероним в келье» (1514 год), «Меланхолия» (1514 год), «Рыцарь, Смерть и Дьявол» (1513 год) и «Носорог» (1515 год) — вы вряд ли сможете поверить своим глазам, что это так может быть сделано. Обратите внимание, какое количество линий — это невероятно. И вот когда Плавинский занимался техникой гравюры, он сделал копию «Носорога» с дюреровской гравюры «Носорог». И эта копия «Носорога» точно повторяет гравюру Дюрера, то есть это буквальная авторская копия, но Плавинский копию с «Носорога» делал уже как офорт, а не как резную гравюру. Резная гравюра могла быть и на дереве, но резная гравюра на дереве более распространена, а вот гравюра на меди с травлением, пришла с Дюрером и ушла с Дюрером. Именно эта техника, практически нерукотворная. Вот если бы Дюрер ничего не сделал, а оставил только эти четыре гравюры, было бы вполне достаточно, чтобы сказать: этот художник, как говорят итальянцы, экстраординарный мастер.

«...Перед нами морской берег, безграничная даль воды и сумеречное небо, прорезанное радугой и зловещими лучами кометы. На переднем плане, в окружении разбросанных в беспорядке столярных и строительных инструментов, сидит, подперев рукой голову, погруженная в глубокую задумчивость крылатая женщина. В руке у нее раскрытый циркуль, к поясу привязаны связка ключей и кошель. Неподалеку на земле лежит деревянный шар, дальше виднеется большой каменный многогранник, из-за которого выглядывает плавильный тигель. Позади женщины взобравшийся на жернов угрюмый мальчуган с трудом выводит что-то на досочке. Рядом свернулась в клубок тощая собака. Справа в глубине возвышается каменное здание, может быть, недостроенное, так как к нему прислонена деревянная лестница. На стенах здания висят песочные часы, весы и колокол и начертан магический квадрат. В небе, в лучах кометы, распростерла крылья огромная летучая мышь. На крыльях мыши надпись: «Меланхолия I» (...) Сразу же чувствуя, что крылатую женщину угнетают сомнения и неудовлетворенность, зритель, однако, становится в тупик перед множеством рассеянных здесь намеков. Почему Меланхолия изображена крылатой, что означает ее бездеятельность, что за мальчик изображен позади, в чем значение магического квадрата, для чего разбросаны вокруг инструменты, в чем смысл цифры «I»? — так анализирует искусствовед, медиевист Цецилия Генриховна Нессельштраус «Меланхолию» Дюрера.

О гравюре «Меланхолия» совершенно замечательно пишет в своем произведении «Дюрер» известный

французский историк и писатель Марсель Брион: «Гравюра, вызывающая такое количество комментариев и толкований, имеет название, в отличие от многих других, которые оставляют нас в неведении по поводу смысла, вложенного в них автором. И в то же время это не делает ее более понятной, более легкой для интерпретации, и она действительно требует гораздо больше объяснений и комментариев, чем любая другая картина, за исключением, возможно, Джоконды. Как и у Гойи, для которого названия гравюр не более чем ориентиры, а не определение, слово «Меланхолия», начертанное на крыльях летучей мыши, скорее вызывает оживленные дискуссии, чем приводит к какому-то заключению. Почему Дюрер изобразил Меланхолию? Что означают окружающие ее предметы? Что значила, наконец, Меланхолия для человека, который после глубокого анализа проблем человеческой сущности и разума и бесед с наиболее эрудированными гуманистами Нюрнберга сформулировал свою жизненную философию? Эта философия, неразрывно связанная с его творчеством, придавала его произведениям исключительную индивидуальность. Дюрер избрал средневековый подход к воплощению очень сложной идеи, возможно, не совсем ясной для него самого. В некоторых композициях он с удовольствием предлагал загадки, которые, возможно, были загадками только для нас, так как его современники, более привычные к такой игре символов, аллегорий и к тому, что я называю интеллектуальной гармонией, их разгадывали без особых усилий. В «Меланхолии I» даже само название, размещенное под радугой на фоне взрывающегося метеорита,

словно на первой странице книги, подводит итог всей совокупности знаний и верований, свойственных людям Средневековья и Ренессанса. Если разгадать этот ключ, то все элементы этой композиции читаются без усилий, скорее, читались, так как мы только с большим трудом расшифровываем этот словарь намеков и образов, к которым так часто прибегал Дюрер.

Какими бы ни были объяснения, даваемые этому загадочному произведению, как тщательно ни анализировались бы все детали композиции, чарующая красота гравюры, необычайное богатство оттенков, достигнутое изумительной работой на меди, смелость и точность резца нас восхищают прежде, чем взволновать и заинтересовать наше воображение и рассудок. Насыщенная и тяжелая атмосфера «Меланхолии», ее горькое разочарование, упадок духа, лишенного сил и надежды, охватывают нас, даже еще не разобравшись в аллегорическом смысле предметов, окружающих эту фигуру крылатой женщины, погруженной в глубокое раздумье» (Марсель Брион. «Дюрер». Пер. Матяш).

Итак, гравюра «Меланхолия». Попробуем ответить на некоторые вопросы, связанные с этой удивительной работой. Если мы будем рассматривать «Меланхолию» внимательно, то увидим, что гравюра по горизонтали делится на три пояса и каждый пояс представляет собой ступени познания. Дюрер в этой гравюре определяет три уровня познания: нижний, средний и верхний. Нижний уровень познания очень познавателен: если вы внимательно будете всматриваться в предметы, которые изображены в нижнем ярусе, вы увидите там очень

интересный набор. Там лежат предметы ремесла: рубанки, струганки всякие, ремесленные инструменты, угольник. А самый интересный предмет там, в нижнем ярусе, — это шар, идеально выточенный шар. Вы знаете, чем был этот идеально выточенный шар? Идеально выточенный шар был признаком очень высокого мастерства. В эпоху Дюрера обучение, технические навыки, умение делать руками, умение делать табуретку или строить дом, умение делать анатомию, знаком которой является животное, свернувшееся в левом углу, требовали очень высокого уровня знаний. И если человек мог делать такой шар, он мог переходить на следующий этап обучения. Поэтому, когда мы думаем о том, что такое труд машины, что такое труд ручной, когда мы думаем, на каком уровне была культура в тринадцатом, четырнадцатом, пятнадцатом веках, как строили эти люди соборы, как складывали они дома, как шили они одежду, как делали пуговицы, мы должны понимать, что в основе всего лежало кропотливое изначальное техническое обучение. Они ремесло ставили подножием искусству, именно ремесло.

На втором уровне познания мы видим самые разнообразные предметы, которые, казалось бы, не имеют никакой связи. Сидит младенец, ангел, и читает книгу. А на чем сидит этот младенец-ангел? Если внимательно присмотреться, то мы увидим, что сидит он на покрытом ковром жернове. Это верхняя часть жернова, который делает великий помол для хлеба, это растирание зерна, он означает вечное движение и возвращение, вновь движение, великий перемол и вновь возвращение. Младенец-

ангел сидит и читает книгу. По всей вероятности, этот мальчик с крылышками, читающий книгу, — это область неремесленного, это область надремесленного. Это область такого интеллектуального познания. Второй ярус можно назвать областью интеллектуального познания. Между прочим, любопытная есть деталь — это фигура, которая сидит справа. У пояса платья этой фигуры был пристегнут кошелек, но мы видим на гравюре «Меланхолия», что этот кошелек валяется у ног, он не пристегнут к поясу, а валяется у ног, потому что деньги, адекватная оплата труда, могут быть только за конкретный сделанный труд. Вы сделали табуретку — вам конкретно эту табуретку оплатили. Адекватная оплата полагается только на первом уровне познания, когда вы берете в руки нечто, материал, и изготавливаете из него своими руками предмет. Вот он имеет цену. А уж интеллектуальный труд — как его оплатить? Нет, кошелек лежит там, внизу. Это совершенно другой уровень познания, он не имеет эквивалентной оплаты, он, может, вообще ее не имеет. Но главное место в этом втором ряду занимает большой кристалл. Этот кристалл имеет образ того, что является целью любого алхимика. Это магический кристалл. Во времена Дюрера, в позднее Средневековье, точно так же, как абсолютный ремесленник, законченный, заверченный — тот человек, который делал шар, — вот точно так же высшая степень интеллектуализма и абсолютно ученого человека — тот, кто знал, не то чтобы мог решить, он знал теорему арабского ученого Авиценны (Ибн Сина), которая так формулировалась: о сумме углов треугольника, где ни один угол не равен другому. И вот этот

кристалл, который показывает Дюрер во втором поясе познания, это есть многоугольник, где ни один угол не равен другому, это пластическое единственное выражение этой теоремы Ибн Сины. Дюрер не только знал эту теорему Ибн Сины, но и эту теорему сделал не геометрией, а стереометрией, он привел ее в фигуру, он воплотил ее как фигуру. И эта фигура оказалась магическим кристаллом. Это совершенно невероятно. Более того, Дюрер делает предположение, что, по всей вероятности, этот кристалл существует в природе, его можно добыть. Рядом с этим кристаллом лежит молоток геолога, показатель того, что магический кристалл не алхимическим путем добывается, а совершенно естественным. А рядом недалеко стоит тигель алхимика, где идет процесс трансмутации, и этот момент тоже совершенно поразителен.

Ну и, наконец, третий пояс. Это вообще что-то невероятное, потому что третий пояс начинается во втором. Мы уже во втором поясе видим с правой стороны очень большую башню. Эта башня уходит вверх, и она обрезана, она никогда не кончается. К башне приставлена лестница, и эта лестница тоже как бы уходит в небо и тоже никогда не кончается.

А на этой башне мы видим два замечательных предмета. Первый предмет — это песочные часы, а второй — это магическая таблица Дюрера, в которой по вертикали и по горизонтали в любом сочетании мы получаем число 32. И еще выше мы видим колокол, веревка от которого уходит за пределы гравюры.

Необходимо более подробно остановиться на этой башне. Эта башня никогда не может быть по-

строена, никогда не может быть достроена, потому что эта башня является символом непознаваемости в познании. Она указывает на то, что есть вещи, которые познать можно (это первый ряд), есть вещи, которые нужно познать ученому человеку (это второй ряд), а есть вещи, которые непознаваемы (безусловно, это третий ряд). Познание бесконечно, оно безгранично. Вы знаете, в соборах французских, двурогих, двубашенных, всегда портал западный — двубашенный. Именно это характерно для французской готики. Соборы всегда разные, разные и недостроенные, кажется, что их строительство прекратилось на каком-то определенном уровне, потому что их невозможно достроить, потому что познание безгранично. И вот эта башня — она есть символ безграничного познания человека. И Дюрер знал, что познание бесконечно и безгранично и включает в себя не только ремесленный уровень, не только интеллектуальный уровень, но и уровень магический. У Дюрера висит магическая таблица, у него висят песочные часы. Очень интересен тот факт, что песочные часы у Дюрера в каждой гравюре. Песочные часы держит дьявол перед лицом Рыцаря, песочные часы висят на стене в келье святого Иеронима. Впрочем, это, скорее, не келья святого Иеронима, а кабинет самого Дюрера, это он как бы в образе святого Иеронима, он просто там воспроизвел свой кабинет в Нюрнберге. И очень большое значение песочные часы имеют в «Меланхолии». Песочные часы — это выражение образа времени. Посмотрите, эта изумрудная скрижаль, магическая таблица, и песочные часы, и здесь же — колокол-набат. Но управление этим

набатом, этим колоколом, гласом Божиим — веревка не в руках ни у кого, она уходит за пределы гравюры. А вот левая часть — она совершенно другая, она изображает земной ландшафт, какие-то лучи, очень яркие лучи света звезды. Что это за звезда? Существует такая версия, что это вычисленная и окутанная легендами комета Галлея, которая тогда пронеслась. Но главное — это, конечно, летучая мышь. Эта летучая мышь — как символ меланхолии, летучая мышь-меланхолия. Она в своих лапах над звездой, над радугой, над водой, над ландшафтом, над миром, через всё несет этот картуш «Меланхолия». «Дюрер не боялся меланхолии. Он часто погружался в подобное состояние, что можно заметить на ряде его автопортретов. С другой стороны, он прочел у Фичино, что «все люди, преуспевшие в искусстве, были меланхоличны»; причем, наряду с болезненной меланхолией, различают меланхолию, полезную для здоровья. Меланхолия на гравюре Дюрера — это не романтически-барочная меланхолия и не меланхолия конца Средневековья, а состояние, подобное тому, какое испытывает человек после напряженного умственного или физического труда» (Марсель Брион. «Дюрер». Пер. Матяш).

Меланхолия — душевная болезнь гениев. Ничего не поделаешь — многие знания приумножают скорбь. И чем больше мы знаем, тем глубже мы видим.

А что видел этот человек, что видел этот гениальный художник, график, человек, которого считают первым теоретиком искусства среди североευропейских художников? Конечно, душа его была больна. Он не был душевнобольным человеком, но он был душевно раненным черной меланхолией героем.

А герой-гений — это фигура, которая сидит справа. А ведь, собственно говоря, все предметы, которые расположены на всех трех уровнях познания, все эти предметы есть проекция внутреннего мира гения, и гений очень интересно охарактеризован художником. У него огромные крылья необыкновенного размаха, как очень большие крылья ангела, а в руках он держит циркуль.

Как, интересно, между собой соединяются крылья и циркуль? С одной стороны, крылья всегда образ безграничности, это образ безграничности возможности познания. «Лети в любую сторону: над землей, в межзвездном пространстве, у тебя есть крылья. Это не только твое воображение, но это еще и инструмент познания, полета, отрыва от земли, от быта, от мелочей, способность, великая способность к обобщению, к панорамированию своих впечатлений. И вот когда эта безграничность безгранична — вот это и очень плохо. Это ты программируешь безграничность своей свободы, безграничность своей личности, безмерность своего опыта». «Нет!» — говорит немецкий гений Дюрер. Всё должно быть уравновешено циркулем, всё должно быть доказано, вымерено, выверено, ограничено. Всё должно быть под контролем. Какой предмет лучше циркуля характеризует этот самоконтроль?

А на голове у человека цветущий терн, он еще пока не облетел, он еще пока шипами не врезается в чело, он еще пока цветет, как лютики цветут. На нем терновый цветущий венец.

Мы не можем утверждать, но мы так думаем, мы хотим так думать, что вот этот гений с крыльями и циркулем в руках, с таким печальным взглядом,

так печально глядящий куда-то, так много в себе объединяющий, так много на себя берущий, — это один из автопортретов Дюрера. Есть автопортреты в зеркале, когда художник сидит и рисует себя в зеркале, а есть автопортреты в образе, когда художник представляет себя в образе. Это, по всей видимости, именно авторская вещь — автопортрет Дюрера в образе.

Должны сказать, что Дюрер, пожалуй, быть может, даже единственный среди мировых художников, который имеет невероятное количество автопортретов. Иоахим Камерарий Старший, немецкий филолог и историк, современник художника, в своем очерке жизни Дюрера писал: «Природа наделила его телом, выдающимся своей стройностью и осанкой и вполне соответствующим в нём благородному духу... Он имел выразительное лицо, сверкающие глаза, нос благородной формы... довольно длинную шею, очень широкую грудь, подтянутый живот, мускулистые бедра, крепкие и стройные голени. Но ты бы сказал, что не видел ничего более изящного, чем его пальцы. Речь его была столь сладостна и остроумна, что ничто так не огорчало его слушателей, как её окончание».

Первый свой автопортрет Дюрер нарисовал, когда он был мальчиком, ему было 13 лет (1484 год), он рисовал его в зеркале, он пальцем указывает на самого себя, и наверху рисунка написал: «Это я, Альбрехт Дюрер». Он называет себя громко, по имени, он пишет себя, свой автопортрет, он обособляет себя. И начинаются с этого момента его автопортреты, автопортреты до самого последнего, призрачного, странного, внутри рукописи, где он стоит и, указы-

вая на поджелудочную железу, делает надпись, ставит себе диагноз — рак поджелудочной железы.

Может, самый знаменитый автопортрет Дюрера — это мюнхенский автопортрет 1500 года. Второе название этого автопортрета — «Автопортрет в образе Христа». И этот автопортрет является как бы дополнением к тому образу, который мы видим в «Меланхолии». Бросается в глаза двойственность в автопортрете. С одной стороны, очевидна аналогия с изображением Творца, Бога. Резко фронтально изображение лица, анфас, у него прекрасные золотые волосы, расчесанные по бокам, и особенная отметина такая: три пряди золотые, как византийцы писали — «Ангел Златые власы», где три золотые пряди отмечают такую божественную отметину. И строгий, испытующий, глядящий на себя в зеркало взгляд, божественная, мощная голова — а он в домашнем халатике, он в халатике на беличьем меху. И эта нервная рука, потрясающей красоты нервная рука, как обнаженные нервы. Да, всё дано, как гению на гравюре «Меланхолия», но: «я только человек, и как человек я абсолютно слаб».

Современники называли Дюрера «мастер», «мастер Дюрер», это автопортрет мастера, и в «Меланхолии» портрет мастера. Мастер тот, который дает, сотворяет шедевр, а шедевр — это то, что, кроме мастера, не может сделать никто. Вот портрет 1500 года — это портрет мастера, великого мастера, которому так много дано и у которого так много отнято, который так сильно и так бесконечно по-человечески болезнен и слаб, который может то, чего не может никто, он творит шедевры, и который имеет такую болезненную и уязвимую в жизни обо-

лочку. Автор всегда думает об этом, когда вспоминает, допустим, Моцарта и каких-то других людей этого же класса. На наш взгляд, не случайно Булгаков называет своего героя Мастер. Если вы помните, булгаковский Мастер не имеет имени, он анонимен, он просто Мастер, он был душевно раненным черной меланхолией героем. По всей вероятности, этой же болезнью болен был и сам Булгаков.

А вот что касается «Меланхолии», Дюрер в этой гравюре рассказал о том, что такое познание человеческое. И что нет одного понятия «познание», что познание есть как обучение, познание есть как ремесленное познание, познание как интеллектуальное познание, а третья область — область мистического познания. Там кончается логика, там кончается аргументация, там кончается опыт, там вступает в силу еще нечто, что уже входит в систему понятий мистического опыта, религиозно-мистического опыта. И это выражено изучением такого абсолютно безгранично познаваемого представления и понятия, как время. Что такое время, время человеческой жизни, на что оно отпущено, на что оно дадено, что такое время вообще? Это понятие у Дюрера выражено песочными часами, магическая таблица — управление временем: можете отправиться назад, можете отправиться вперед, а самое главное, можете стать повелителем мира, то, что сделал настоящий Фауст, — вы можете реконструировать мир. А он, Дюрер, мог работать с магической таблицей, чтобы стать властелином, чтобы изменить себя, чтобы изменять мир вокруг? Мог, да, мог, но он себе этого не позволил. Вот это вот главное — не позволил! Не позволять. Это тема

судьбы, это тема набата, это тема «по ком звонит колокол», это тема «когда будет твой удар колокола», это не в твоих руках! Меланхолия — «образ владеющего всеми достижениями человеческой науки и мысли гения, отважившегося проникнуть в тайны Вселенной, но остановившегося перед внезапной преградой».

И все эти знания, которые непосильны человеку в халате, ибо мы только люди, они в человеке рожают меланхолию, человек платит за всё это очень большую, высокую цену.





Гробница Медичи. Внутреннее убранство



Гробница Медичи. Внутреннее убранство

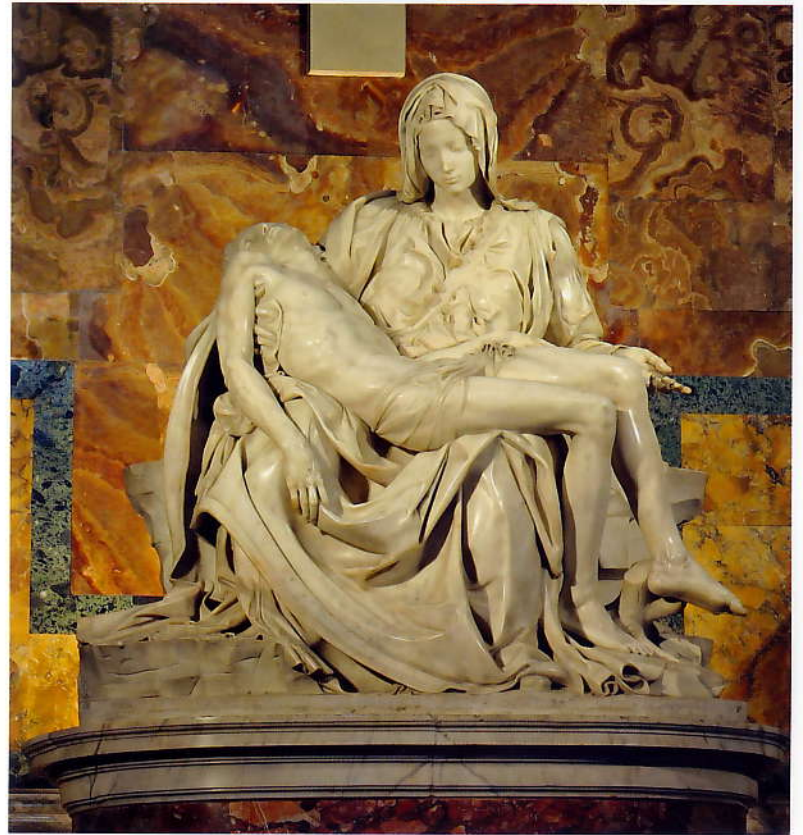


Капитолий. Рим





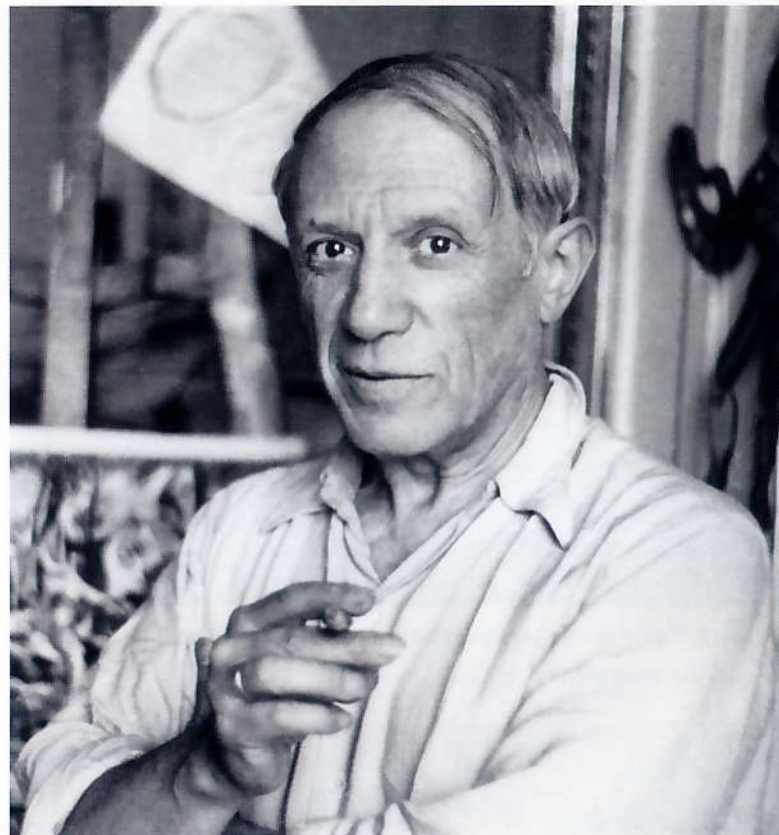
Знак вечности «Роза» на Капитолийской площади



Пьета Микеланджело. Снятие с креста. 1499 г.



Микеланджело Буонарроти. Пьета с Никодимом
(Пьета Бандини). 1547–1555 гг.



Пабло Пикассо



Герника, город, разрушенный в ходе гражданской войны
в Испании 26 апреля 1937 года

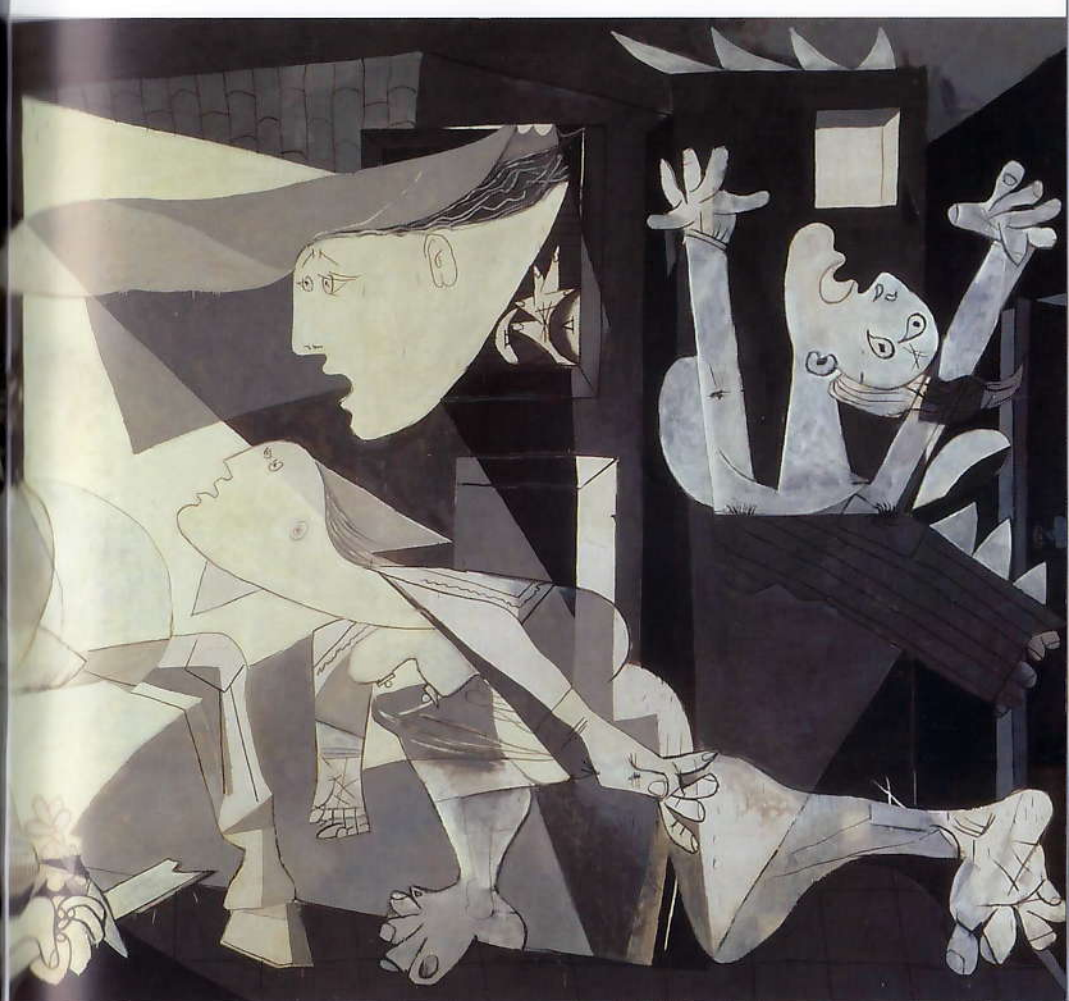


Герника, послевоенный и современный виды





Пабло Пикассо. Герника. 1937 г.





Пабло Пикассо и Дора Маар



Дора Маар



Пабло Пикассо рисует «Гернику». Фотограф Дора Маар



Диего Веласкес. Сдача Бреды. 1634 г.



Франциско Гойя. 3 мая 1808 года. 1814 г.

Глава восьмая

Капелла Медичи

Капсула Медичи

«И вот в Казентино в 1474 году под знаменательными и счастливыми созвездиями родился младенец у почтенной и благородной жены Лодовико, сына Леонардо Буонарроти Симони, происходившего, как говорят, из благороднейшего и древнейшего семейства графов Каносса. У названного Лодовико, который в этом году был подестой поселков Кьюзи и Капрезе, Аретинской епархии, что неподалеку от Сассо делла Верниа, где св. Франциск принял стигматы, родился, говорю я, сын в шестой день марта, в воскресенье, в восьмом часу ночи; назвал он его Микеланджело: в самом деле, долго не размышляя, а по внушению свыше, отец хотел этим показать, что существо это было небесным и божественным в большей степени, чем это бывает у смертных, как это и подтвердилось позднее в его гороскопе тем, что при его рождении Меркурий в сопровождении Венеры были благосклонно приняты в обители Юпитера, а это служило знаком того, что искусством руки его и таланта будут созданы творения чудесные и поразительные» — так писал о Микеланджело Буонарроти в своем эссе

«Жизнеописание Микеланджело Буонарроти, флорентинца, живописца, скульптора и архитектора» один из самых величайших писателей и первых историков искусства в Европе Джорджо Вазари, который написал замечательную книгу, очень большую, жизнеописание замечательных художников своего времени. Сегодня все «Жизнеописания» Джорджо Вазари можно найти как отдельно, так и под одной обложкой, например, издание «Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих».

Микеланджело — имя, которое не нуждается сейчас в очень подробной дешифровке в нашем рассказе, поэтому мы остановимся только на одном его произведении, и это произведение называется гробница Медичи. Находится она во Флоренции, начал эту гробницу Микеланджело в 1520 году, и заказал эту гробницу ему не кто-нибудь, а папа Лев X, который был великим покровителем искусств. Он заказал Микеланджело гробницу своих предков, потому что сам Лев X происходил из рода Медичи, он был сыном Лоренцо Великолепного.

Совершенно необходимо вначале сказать о том, что представляет собой эта гробница сегодня. Как в настоящую и подлинную гробницу, в нее входа с площади и с улицы нет. Вы должны пройти через Сан-Лоренцо, церковь, вы должны пройти еще через одну гробницу, и только тогда вы попадаете в гробницу Медичи, сотворенную Микеланджело. Но когда вы входите внутрь, то, что вы видите, и то, что вы ощущаете, до такой степени не похоже ни на что, что вы чувствуете себя оторванными буквально от всего: и от церкви Сан-Лоренцо, и от того яруса, где

расположены гробницы других Медичи, и от того, что видели на улице. Вы попадаете в совершенно неожиданный для вас мир. Вы знаете, ни одна книга, никакие иллюстрации, никакое описание, к сожалению, не могут передать того ощущения, которое вы испытываете, находясь внутри пространства, созданного Микеланджело, именно пространства, сотворенного Микеланджело. В литературе принято очень акцентировать надгробья Джулиано и Лоренцо Медичи (герцога Джулиано Немурского и герцога Лоренцо Урбинского, первыми из рода Медичи получивших герцогские титулы), которым якобы эта гробница и посвящена, но особенно много уделяется внимания огромным фигурам, как бы сползающим, соскальзывающим: «Утро», «День», «Вечер», «Ночь». И вот: «Утро», «День», «Вечер», «Ночь», «Утро», «День», «Вечер», «Ночь» — всё внимание в рассказе сосредотачивается на этих фигурах. Но мы бы хотели обратить ваше внимание на то, что эти фигуры «Утро», «День», «Вечер», «Ночь» есть только часть того, что называется гробницей Медичи, ибо гробница Медичи — это необыкновенно глубоко продуманный и очень серьезный ансамбль.

Прежде всего, гробница Медичи — это архитектура. Когда вы стоите внутри гробницы, то вы понимаете, где вы стоите. Вы отчетливо понимаете, что стоите на площади, а вокруг вас расположены фасады домов, потому что вся архитектура стен: пилястры, окна, наличники на окнах, абсолютно все разработанные детали этого архитектурного ансамбля создают отчетливое впечатление того, что вы находитесь на площади перед фасадами домов. В нишах помещенные скульптуры, то, что делает

Микеланджело, когда он в ниши помещает две фигуры: Лоренцо и Джулиано — это вообще принятое в итальянском зодчестве соединение, это синтез архитектуры и скульптуры. Выбивается из ансамбля лишь одна стена — эта стена как бы алтарная, она другая, там сейчас находится скульптура, но Микеланджело задумал совсем не ту скульптуру, которая находится сейчас там, а он задумал очень странное соединение скульптур. Он хотел туда положить скульптуру «Нил», то есть вообще скульптуру, олицетворяющую Нил, плодородие, текущее время, бескрайность, безграничность времени и плодотворность этого времени. Вторая фигура была им задумана ровно та, которая стоит сейчас, это так называемая Мадонна Медичи. Это изваянная им Мадонна с Младенцем на руках. А вот третья фигура, представьте себе, находится сегодня в Эрмитаже, и она называется «Мальчик, вынимающий занозу» (чаще звучит название «Скорчившийся мальчик»).

А что это за соединение такое: вы стоите перед фасадами домов, перед вами усыпальницы герцогов вот с этими самыми временами суток, скульптуры герцогов, а на алтарной стене «Нил», «Богоматерь с Младенцем» и «Мальчик, вынимающий занозу», как соединить это все? А если вы соедините эти три фигуры и подумаете, что это такое, а затем подумаете обо всей гробнице, то вы поймете, что если современники воспринимали это как одно из великих творений Микеланджело, художника, создавшего синтез архитектуры и скульптуры, а Медичи жаждали этой гробницы, как славы своего рода, то замысел Микеланджело был в другом, и только

сейчас контуры этого замысла начинают прорисовываться. Это уникальное совершенно творение человеческого гения. Это философия в камне. Это буквально философия в камне. Это рассуждение художника о том, что есть время и где место его, художника и человека, внутри этого времени. Потому что если «Нил» есть время бесконечное, есть время безначальное и бесконечное, и вот это само понятие времени, течения времени, Лады, темы течения времени, его плодородия, его плодотворности Микеланджело олицетворяет через реку Нил, то «Мальчик, вынимающий занозу» — это мгновение внутри этого времени. «Мальчик, вынимающий занозу» — это ситуация и мгновение. Что касается «Мадонны с Младенцем», то, конечно, это историческое время, то время, которое объединяет собой время всей культуры Микеланджело, это тема христианства, это христианская тема, но все-таки это время историческое. И получается, что тема времени «Нила» в теме времени исторического, или историко-религиозного, и мгновение — «Мальчик, вынимающий занозу» — всё существует одновременно. И вот тогда четыре фигуры — «Утро», «День», «Вечер», «Ночь» — под нишевыми круглыми статуями Джулиано и Лоренцо становятся на место, а не выделяются в нечто особое, потому что они становятся понятием циклического времени, бесконечной смены цикла: «Утро», «День», «Вечер», «Ночь», «Утро», «День», «Вечер», «Ночь». Через нас как бы проходят эти соединенные временные константы. Мы наполняемся сами этим временем, этим пониманием времени, осознанием того, внутри какого сложного сплетения временного мы находимся.

А что же означает та площадь, на которой мы стоим? И те фасады домов, которые нас окружают? И те аллегии времени, которые предлагает нам Микеланджело в алтарной стене, которые он предлагает нам под портретами герцогов? Это площадь, и то, что мы стоим на площади перед фасадами зданий, это, безусловно, имеет свое объяснение, и это очень интересно. Микеланджело принимал участие в реконструкции римского Капитолия. Мы обязательно должны принять во внимание и учитывать в дальнейшем то, что он сделал: и реконструкцию римского Капитолия, и знак вечности «Роза» на площади капитолийской. В 1537–1539 годах Микеланджело составил план реконструкции зданий, расположенных на Капитолийском холме — в самом сердце Рима. Правда, работу закончить он не смог, завершилась реконструкция лишь в 1580 году. Согласно плану Микеланджело, площадь приобрела трапециевидную форму, с трех сторон обрамленную фасадами зданий. Комплекс Капитолия был обильно украшен древними надписями и скульптурами. Капитолий — это соединение времен, и эта площадь Капитолия, римские фасады домов — свидетели времени, они как берега реки, они как берега, мимо которых течет, меняясь постоянно, эта река времени. Вот эти фасады домов, мы стоим на площади или мы толпами идем, идем, идем мимо этих фасадов домов, мимо этих образов далекого прошлого, мимо этих скульптур гениального художника, и мы включаемся в этот поток времени. Многие в музеях ловят себя на мысли: «Очень интересно: мы смотрим на них, а они смотрят на нас». И каждый раз, когда мы находимся перед каким-то

очень великим произведением, мы думаем о том, какое это удивительное взаимодействие, не только вот с данным произведением искусства, которое мы можем понять, прочитать или не можем понять и прочитать, какое это удивительное соединение со временем, которое входит в нас самих. А разве в нас нет этой самой временной концентрации, разве мы не часть мирового пространства, разве мы не часть данного минутного действия здесь и сейчас? Так вот, гробница Медичи, как нам кажется, это удивительная вещь, это не только гениальное произведение искусства. Ее можно рассматривать в целом, ее можно рассматривать по деталям. В любом случае это размышление о времени, запечатленное в абсолютном слиянии архитектуры и скульптуры, сделанное именно в образе гробницы, потому что Микеланджело додумывает, как гробница сочетает в себе понятие времен.

Творенье может пережить творца:
Творец уйдет, природой побежденный,
Однако образ, им запечатленный,
Веками будет согревать сердца.
Я тысячами душ живу в сердцах
Всех любящих, и, значит, я не прах,
И смертное меня не тронет тленье.

Микеланджело Буонарроти.

«Не правда ли — примерам нет конца...»

Пер. А. Эфроса

Посмотрите, как сделано всё, а оно всё сделано на одинаково высочайшем уровне. Внутри гробницы Медичи нет ничего, что сделано лучше или

хуже. Все сделано одинаково, всё одинаково проработано. Какие прекрасные фигуры Джулиано и Лоренцо, как долго можно рассматривать детали этих двух воинов! Когда Микеланджело делает образы Джулиано и Лоренцо, то он, конечно, делает образы не адекватные тем личностям, которые были их прототипами. Не похожи Джулиано и Лоренцо на прототипы, а кто через сто лет будет знать, как они выглядели? Человек видит себя в обратной проекции. Он знал, что скульптуры через сто лет будут, но никто не будет знать, как выглядели настоящие Лоренцо и Джулиано.

В фигурах герцогов мы видим воплощение двух основных аллегорий бытия человека: *vita attiva* — «жизнь действенную» и *vita kontemplativa* — «жизнь созерцательную». От цельного образа порывистого рыцаря, такого святого Георгия Победоносца, от Джулиано, прекрасного физически, удвоено действие молодого, порывистого, горячего воина-рыцаря к воину-философу, к воину-мыслителю, к Лоренцо. Образ Лоренцо более широкий — он сидит в задумчивой позе, и на голове у него очень интересный шлем, а этот шлем отсылает нас в прошлое, это шлем, который напоминает шлем Афины Паллады, или шлем, который был на голове у воина-философа Перикла, главы афинской демократии. И это тоже вызывает целый ряд ассоциаций и мыслей, отсылает нас к понятию времени.

Что касается четырех времен суток, о них достаточно много написано, и сейчас нет смысла возвращаться к этой теме, потому что если уж кто-то замечательно и подробно описан, то это вот эти четыре фигуры. Нам хотелось бы обратить ваше вни-

мание только на одну из них: эта фигура называется «День». Она всех поражает, есть какая-то несогласованность между тем, как изваяно тело «Дня» и его голова. Тело — какое оно мощное, прекрасное, эта фигура как бы отвернута от нас, с большим трудом поворачивает к нам голову, поворачивает к нам свое лицо, но когда мы видим лицо, вернее, голову, мы удивляемся: до какой степени манера ваяния фигуры «Дня» и головы между собой не совпадают. Нет этой абсолютной поверхности, гладкой. Микеланджело свои скульптуры полировал лайковыми перчатками, лайкой щенков, жестоко, конечно, что поделаешь, еще со времен Пьеты появилась эта полировка лайковой перчаточкой сверху. Так вот, когда мы смотрим на голову «Дня», нам кажется, что она сделана художником начала XX века. Здесь образ лишь намечен, лишь как бы проступает, это неразличимое лицо, оно уходит в многоречье, мы можем его трактовать как угодно. Современников поражали эти зарубки инструментов, оставленные на как бы недооформленной художественно голове, потому что современники привыкли к другой манере скульптурного ваяния, не к такой обобщенной, не к такой свободной. Кстати, Микеланджело был первым скульптором в мире, который делал скульптуру, творил ее не только как скульптуру, объемную в пространстве, потому что скульптура все же есть объем в пространстве, а как скульптуру, определенным образом осмысляющую пространство и осмысленную в пространстве.

Мы будем поражены, увидев в подлиннике скульптуру Брута. Исследователи, историки-искусствоведы пишут, что у Микеланджело есть так называемая

дуга обхода. Когда мы обходим скульптуру вокруг, она меняет свои ракурсы, меняет свое содержание. Так вот, если мы посмотрим на скульптуру Брута с одной стороны, мы видим, как Брут энергичен, как прекрасен, великолепен его профиль, очень сильный, щека такая красивая, очень красивый, мощный, сильный человек, самостоятельная личность — республиканец Брут, убийца Цезаря. А вот если мы его обойдем и посмотрим его с другой стороны, неожиданно картина меняется. Обходить скульптуру надо слева направо, и тогда наш проход создает ощущение времени. Это есть время, опять мы сталкиваемся с понятием времени. Мы видим, что левая сторона скульптуры показывает молодого человека. Обходим скульптуру и видим совершенно другого Брута: щека повисла, глаз опущен, как после некоего паралича, и нет в нем ни задора, ни азарта, а есть такой немножко стареющий, безразличный ко всему, с опущенным уголком рта старый сенатор. Поразительно, как можно было это сделать и вольно или невольно увидеть финал человеческой жизни и показать нам его.

Мы смотрим на самую знаменитую работу Микеланджело в Академии, на «Давида», она так прекрасна, что даже у людей «толстокожих» может вызвать слезы, потому что это созерцание абсолютно совершенного художественного творения. Микеланджело творит героя своего времени. Когда он делает «Давида», художник молод и наполнен надеждой, он полон гордости за свое время, он чувствует это время, он гордится им. Именно Микеланджело выразил эту общую надежду, сотворив великую статую Давида, прекрасную с точки зрения художе-

ственной и вместе с тем отсылающую нас к адресу эпохи Возрождения, к античному миру с его мечтой о гармонии, с его мечтой о совершенном человеке, с его мечтой о героической личности совершенного человека. Микеланджело был сыном своего века. Но он был и великим новатором, намного опередившим свою эпоху и определившим пути развития европейского гуманистического реалистического искусства на пять столетий вперед. Посмотрите на поздние вещи Микеланджело, на его позднее «Снятие с креста» (ок. 1550–1555) или «Оплакивание с Никодимом» («Пьета с Никодимом» флорентийского собора, или «Пьета Бандини» (1547–1555)), где Никодим, который тоже в Академии находится, — это по сути автопортрет Микеланджело.

Давайте более внимательно рассмотрим скульптуру «Снятие с креста». Ведь если не знать, что «Снятие с креста» — это работа Микеланджело, разве можем мы с уверенностью сказать, что ее сделал художник Возрождения? Нет. Скорее, можно предположить, что это скульптура или надгробие жертвам Освенцима, столько в ней глубокого человеческого страдания, неизбывной нежности и тоски.

Нет другого человека такого, кроме Микеланджело, который за одну свою жизнь прошел бы весь путь художника от XV до XX века, который занял бы своим искусством все пространство пятисот лет.

А что же делать искусству, когда есть художник, который все уже сделал, даже на будущее? Ничего, идти своим путем, начинать всё сначала.

А Микеланджело просто есть, не просто гений Микеланджело, есть феномен Микеланджело. И именно этот человек, который всю жизнь

делал все своими руками, именно он, и только он один был себе самым жестким и самым беспощадным судьей. Карел Шульц, чешский писатель, написавший знаменитый роман «Камень и боль» о жизни Микеланджело, вложил в уста своего героя слова: «Что у меня со всем этим общего? Зачем родился я именно в эту призрачную, смутную пору? Сколько народу в самые трудные свои минуты восклицали при мне: «В какое странное время мы живем!» Но что делается, чтоб изменить это? О размерах неверия можно судить и по тому, как человек ценит сам себя. А эпоха всех уносит с собой, огромный, стремительный, грязный поток, в котором, беспомощно мечась, напрасно цепляясь за берег, смываемые течением, уносимые дальше и дальше, одни верят в человека, другие — в судьбу, третьи — в адские наваждения, четвертые — в звезды... А мне эта эпоха — боль. Только благодаря этому я преодолеваю ее и не буду смыт этим грязным потоком. Да — боль. Я преодолеваю эпоху болью. Болью. Так выразил когда-то старенький маэстро Бертольдо древнее правило ваянья: «*Vulnera dant formam*». Только удары дают форму вещам. И жизни. Удары обрабатывают и формируют меня, словно камень. Только удары придают форму. Удары и камень, боль и камень, жизнь» (Карел Шульц. «Камень и боль»; пер. Д. Горбова).

Микеланджело всё должен был делать сам, его раздражали любые помощники, даже когда потолок Сикстинской капеллы писал, так его раздражал тип, который ему краски тёр, и он ему мешал. Еще раз повторимся, Микеланджело всю жизнь делал всё своими руками, и именно он был себе самым жестким и самым беспощадным судьей.

В одной из телепередач о музыканте Рихтере, когда у него спросили в финале, как он чувствует себя, Рихтер сказал: «Я очень собой недоволен». Вот Микеланджело был очень собой недоволен, и в стихах он пишет об этом, бесконечно об этом пишет. И даже если бы Микеланджело не был художником, достаточно было бы его сонетов, чтобы сказать о том, что в эпоху Возрождения жил замечательный поэт и имя ему было Микеланджело Буонарроти.

Уж дни мои течение донесло
В худой ладье, сквозь непогоды моря
В ту гавань, где свой груз добра и горя
Сдает к подсчету каждое весло.
В тираны, в боги вымысел дало
Искусство мне, — и я внимал, не споря;
А ныне познаю, что он, позоря
Мои дела, лишь сеет в людях зло.
И жалки мне любовных дум волненья:
Две смерти, близясь, леденят мне кровь, —
Одна уж тут, другую должен ждать я.
Ни кисти, ни резцу не дать забвенья
Душе, молящей за себя Любовь,
Нам со креста простершую объятья.

Микеланджело Буонарроти.

Сонет 44; пер. А. Эфроса

Глава девятая

«Менины»



Недавно в руках автора оказалась одна книга, очень интересная вещь, она называлась «Дневники Сальвадора Дали», и в конце этой книги дана таблица. Таблица, которая составлена какой-то странной и, видимо, очень умной японской машиной, выставявшей баллы огромному количеству мировых художников. Там были все хорошо известные нам имена. Но самое большое количество баллов по всем показателям эта машина дала шести живописцам: Тициану, Рафаэлю, Вермееру Дельфтскому, Рембрандту, Сезанну и Веласкесу. Из них первое место было отдано Рафаэлю, а второе — Веласкесу. Вот о Веласкесе и его картине «Менины» в этой главе и пойдет речь.

Должна сказать, что по-настоящему вы можете оценить и понять этого художника только тогда, когда вы увидите его в подлиннике. Любая книга и даже самая лучшая репродукция не могут дать нам

представления о том, что же это за живописец, как он писал. Конечно, это очень печально, мы даже не можем ощутить масштаба его вещей, то есть какой они величины. Невольно вспоминается одна история из практики автора: когда-то вместе со своими студентами мы делали фильм о советском художнике Тышлере. Мы сделали очень хороший фильм, Тышлер посмотрел его и сказал: «Ах, какая хорошая картина, но как жаль, что я никогда не писал этих картин». «Как не писали этих картин?» Тышлер объяснил, что цвет, хотя и очень замечательный в фильме, ничуть не соответствует живописи его полотен. «Я их не писал».

И вот когда мы смотрим книги, даже самые лучшие, мы с сожалением должны констатировать, что мы не знаем этих картин. Но если нам повезет и мы окажемся в музее Прадо, мы можем видеть одну из величайших картин, которые когда-либо в жизни можно увидеть. Эта картина называется «Фрейлины», или «Менины» (исп. Las Meninas — «фрейлины», ля менинс, девушки, прислуживающие фрейлины). У этой картины есть еще одно название — «Семья Филиппа IV». Написана эта картина в 1656 году. И когда вы стоите перед картиной в Прадо, то у вас прежде всего возникает полная иллюзия того, что вы находитесь в мастерской, которая изображена на этой картине. Факт присутствия внутри картины у вас полный. Никогда в жизни автор не испытывал такого странного, можно даже сказать, жутковатого ощущения, до холода в спине: нахождения внутри картины, ощущения пересечения таинственной границы времени, погружения

в мир, с которым невольно объединился, стоя перед картиной.

Вы стоите между девочкой маленькой, инфантой Маргаритой, фрейлинами, менинами, которые привели ее в мастерскую художника, и кем-то, кто стоит за вашей спиной, потому что художник стоит за вашей спиной. И девочка пришла к тому, кто стоит за вашей спиной. И вся эта картина, которая разворачивается перед вашими глазами, она обращена именно к тем, кого пишет художник на мольберте, стоящем перед ним. По всей вероятности, он пишет очень большой портрет, потому что перед ним стоит очень большой холст, и художник внимательнейшим образом смотрит поверх наших голов на тех, кто пришел и стоит за нами. Так вот, мы стоим между девочкой и ее свитой, художником Веласкесом и теми, кого пишет художник Веласкес.

А кого же пишет художник Веласкес? Это очень интересно, мы с вами не можем оглянуться и посмотреть на тех, кого он пишет, но ведь он же кого-то пишет: он, по всей вероятности, пишет тех, кто отразился в зеркале на дальней стене мастерской. Это король и королева. Ну конечно, он пишет короля и королеву на этом большом холсте, потому что это же они отразились в том зеркале. Очень интересно, что художник Веласкес пишет тех, кого он не писал никогда, потому что даже самые строгие инвентаризаторы его творчества знают, что никакого парного портрета короля и королевы у Веласкеса не было никогда. И он никогда не писал Филиппа IV рядом с его второй женой, представителей династии Габсбургов. Но у нас такое

впечатление, что он пишет эту пару и они отражены в зеркале.

Между тем, Веласкес не может писать девочку, ее свиту, гофмаршала, который распахнул двери для того, чтобы их пропустить, собаку, карлицу. А собственно говоря, где та точка, с которой он пишет? Он же стоит вместе с ними. Как же он может их писать? Он-то их не видит, для того чтобы их писать. В этой картине удивительнейшим образом существует перспектива прямая, то есть та, от которой мы видим эту группу, и зеркальная, то есть от зеркала идущая на нас, зазеркальная, потому что это тема — зазеркальная, потому что это тема совершенно удивительная — в зеркале отражаются те, кого он не писал никогда.

Веласкес жил в очень удивительное время. Видимо, время, в которое живет художник, имеет очень большое значение: вот это варево времени, его пустота, его напряженность, его заряженность. Веласкес родился в 1590 году, в самом конце XVI века, он был современником Сервантеса, он был современником Шекспира. Любопытно еще и то, что все три имени, которые мы назвали, они все три анонимны. Это гениальные анонимы, о них знают все, это самые знаменитые имена культуры конца XVI — начала XVII века. И, вместе с тем, о них никто и ничего не знает. Не известна жизнь и биография Сервантеса до конца. Абсолютно под маской до сих пор скрыт Шекспир. И уверяем вас, что Диего Веласкес также очень малоизвестный человек. Вы можете прочесть большое количество его биографий, и все его биографии сводятся к каким-то простым

фактам его жизни. Искусствоведы и ученые описали почти всех героев, которых он написал: всех карликов, всех королей, всех родственников, известны биографии все кроме Веласкеса. И нет ни одной книги, которая давала бы ответ на вопрос, простой вопрос: «А кто же он был, этот человек, который занимал такую жалкую должность при дворе Филиппа IV и который добивался жетона на соляной налог для того, чтобы его семья получала пенсию, а он называл себя в Испании гидальго?» Интересный факт: Филипп IV вел себя примерно так же по отношению к Веласкесу, как Николай I — по отношению к Пушкину. Он не желал выпускать его за границу. Почему они их боялись выпускать за границу, нам до сих пор не ясно. Почему Пушкина не выпускали за границу? Кстати, и должность Веласкес имел примерно такую, как Пушкин. Очень любопытная аналогия: Александр Сергеевич Пушкин имел должность камер-юнкера, а Диего Веласкес имел должность что-то типа спальничего, и денег он получал меньше личного парикмахера.

Та литература, которую мы читаем о Филиппе, свидетельствует о том, что он был властителем полумира, он был властителем Испании, испанских колоний в Европе, а самое главное, он был властителем испанских колоний в Южной Америке. То есть это человек, который чувствовал неограниченность своей власти.

Начиная с XVI века в Испании сложилась очень жесткая система отношений, очень жесткого при этом ритуала, которого должны были все придерживаться. Такого ритуального двора, как испан-

ский, европейский двор не знал никогда, и ни один европейский двор не знал такого ритуала. Русский двор знал самодурство, но ритуала в России не было. Россия не переносит ритуалов, придерживаясь их не может, они ей надоедают через месяц. А вот в Испании было ритуально всё: ритуальна одежда, ритуальны движения, ритуальна система отношений, это всё было ритуал. В этом смысле показательна одежда испанцев, их требования к одежде, мода испанская того периода. Испанцы изобрели корсет, они изобрели мужской корсет, изобрели женский корсет. Этот корсет шнуровался от подмышек до середины бедра, носили корсеты и мужчины, и женщины, корсет затягивался, к нему шли подвязки, и впервые испанцы ввели чулки. До испанской моды все итальянцы носили что-то типа лосин, штанов таких, кожаных или суконных. А испанцы ввели корсет, к корсету крепились подвязки с чулками, и были введены отдельно одевающиеся штаны. Появились также короткие камзолы, очень короткие плащи, итальянский плащ — длинный, а испанский плащ — короткий, до локтя. Испанцы ввели самый короткий плащ. Камзол обязательно был застегнут глухо, до подбородка, и у мужчин, и у женщин, сверху — слоеный воротник белый. Таким образом получалось, что одетые в такой костюм испанцы не могут согнуть спины. Они в корсете, у них высокий воротник. И они не могут ни согнуться, ни разогнуться, они могут только прямо стоять. Но и это еще не всё: и мужчины, и женщины на голове носили очень маленькие шапоч-

ки с пером, это называется эспри, перо. И они еще должны были балансировать головой, чтобы эта шапочка не упала у них с головы. Таким образом, испанцы были заточены в свой костюм. А в XVI веке к этому костюму прибавилась еще одна деталь, она называется вертюгаден, платье на вертюгадене. Вертюгаден — это конусообразная, очень плотная, нижняя юбка, в которую для формы вшивали металлические обручи. К XVII веку размеры вертюгадена значительно увеличились. И вот этот абажур большой, юбка, в которой женщины не могли ни сесть, ни пройти, они ходили боком, не могли сесть — ни дети, ни взрослые, то есть это был первый в европейской истории такой ярко выраженный ритуально-социальный костюм. Он в глубочайшей степени подчеркивал надменность, отстраненность, высокомерие... и одиночество.

То, что делает Веласкес в своем полотне, — это просто невероятно: он оставляет нам огромную картину мира, он описывает свою мастерскую, он описывает людей, среди которых он жил, он описывает их со всеми подробностями, он описывает внутренние отношения между ними. Например, двери в коридор открыл гофмаршал двора и пропустил целую свиту, в этой свите маленькая девочка, инфанта Маргарита, ее фрейлины. Рядом с девочкой справа стоит карлица, эта карлица была рейнской немкой, родственники Габсбурги подарили эту карлицу девочке в день ее рождения (в день, когда она родилась), карлицу звали Мария Барбола — Барберина. Она была таким замечательным воспитателем

девочки, что королевская чета наградила ее высоким орденом, и карлица демонстрирует нам этот высокий орден. Мы не знаем, а был ли Веласкес награжден столь высоким орденом, как эта карлица Барберина?

Мы видим эту прелестную девочку, эту маленькую девочку в таком красивом платье, с тонкими жиденькими волосами, с большим рахитичным лобиком, с прозрачными глазами, улыбающуюся. Это девочка, которую очень любил Веласкес, она часто ему позировала, он часто ее писал, это одна из его любимых героинь. Вообще, как всякий большой художник, Веласкес всегда любил своих героев, он писал их с необыкновенной любовью, с нежностью. Как он прекрасно писал детей, как он любил детей, как он любил писать детей, он писал их очень много. И вот эта маленькая девочка, он ее пишет, она центральная героиня его творчества.

Он писал всегда карликов, мы это знаем, его знаменитую галерею портретов карликов, вот он и пишет Барберину с ее свитой.

Он писал придворных, он их пишет, похожих на цветы фрейлин, менин. Одна фрейлина встала перед девочкой на колени и дает ей чашечку с водой. Чашечка — это особая глина, это красная глина. Девочка сама себе не могла взять и налить воды, фрейлина дает ей эту воду.

А вот те, кто были властителями судьбы Веласкеса, подлинными, реальными властителями его судьбы: гофмаршал двора или король Филипп IV и королева, они оказались в его картине не более

чем тенями из зазеркалья. Веласкес был волшебником, он был великим маэстро, и когда он брал в руки кисть, правда вставала на свои места. И тогда исчезала прямая зависимость от короля и королевы, от гофмаршалов, от всех, наступал час истины, когда на переднем плане оказывались те, кого он любил, а те, кто были его утеснителями, оказывались лишь тенями в зазеркалье или кляксами, размазанными в солнечном свете. И, пожалуй-ста, не надо думать, что мы имеем в виду какие-то асоциальные вредности, нет, главная тема Испании XVI века, главная тема Испании XVII века, главные темы Сервантеса и таких художников испанского реализма, как Сурбаран, Рибера, — это тема свободы, это были художники свободы. Свобода Веласкеса, была всесторонней и подлинной, и полной, свобода фантастическая совершенно: и в том, как он строил сюжет, и в том, как он строил пространство, и в том, как он пользовался техникой живописи. Свобода абсолютная. Это свобода, которую позволяет себе гениальный мастер, который не может писать иначе, потому что он — гений. И вот в этой картине «Менины», позволим себе сказать, Веласкес создал свою ненаписанную биографию, он рассказал нам всё о себе, о том, что он волшебник, и по мановению волшебной палочки, то есть его кисти, весь мир поворачивается иначе, он поворачивается в магическом кристалле его творчества. И тогда мир делается совершенно другим, и тогда совершенно другое место занимают Филипп IV и его габсбургская супруга. Если вы возьмете любую книгу о Веласкесе, вы прочи-

таете там что угодно, но этого там нет, а мы убеждены, что именно эта концепция правильная, что это автопортрет как биография, завещание своего рода, написанное за четыре года до смерти, это его автопортрет, это его единственный автопортрет. Кстати, хотим заметить, что автопортрет — очень замечательный жанр живописи. Автопортрет никогда не бывает самоизображением, никогда, ну разве что уж у совсем безумно влюбленного в себя человека, что совсем не соответствует понятию художника. Нет, автопортрет — это всегда то, что думает художник о себе: «Кто он?» Вот, например, человек, который был очень связан с Веласкесом и во многом очень помог ему в живописи, — фламандский художник Питер Пауль Рубенс, он никогда не изображал себя с кистью в руках, он всегда изображал себя только как шикарного вельможу. Мы видим его молодым вельможей, мы видим его уже сильно поседевшим, уставшим, с потухшим взором, но мы всегда видим вельможу. А Веласкес написал себя так, как он видел себя, — он видел себя только художником. Кто он есть? Он — художник, он только художник, он только кисть, он человек, стоящий перед мольбертом.

Да, между концом XVI — началом XVII века и между нами пролегла бездна, но над этой бездной есть мост. И мы, стоя перед этой картиной, осуществляем функцию этого моста, мы сами этот мост внутри этой картины, точно так же, как Сервантес всегда обращается к нам: «Любезный читатель», он приглашает нас внутрь этой жизни, внутрь этого мира. Смотрит на нас художник, смотрит на нас девочка, это нам немка Барберина по-

казывает орден, которым она награждена. Проходят столетия, бесконечный поток людей течет перед этой картиной. Бесконечный поток людей ежедневно становится внутри картины и является свидетелем этого вечно длящегося потрясающего действия.

Глава десятая

«Возвращение блудного сына»



«Возвращение блудного сына»



Рембрант Харменс ван Рейн. Автопортрет в возрасте 23 лет



Рембрандт. Автопортрет с Саскией на коленях. 1635 г.



Рембрандт Харменс ван Рейн. Автопортрет. 1629 г.



Ян Вермеер Делфтский. Девушка, играющая на гитаре



Герард Терборх. Мальчик с собакой (Мальчик, ищущий блох)



Рембрандт. Возвращение блудного сына. Ок. 1666–1669 гг.



Иероним Босх. Блудный сын (Путник. Странник. Пилигрим). 1510 г.



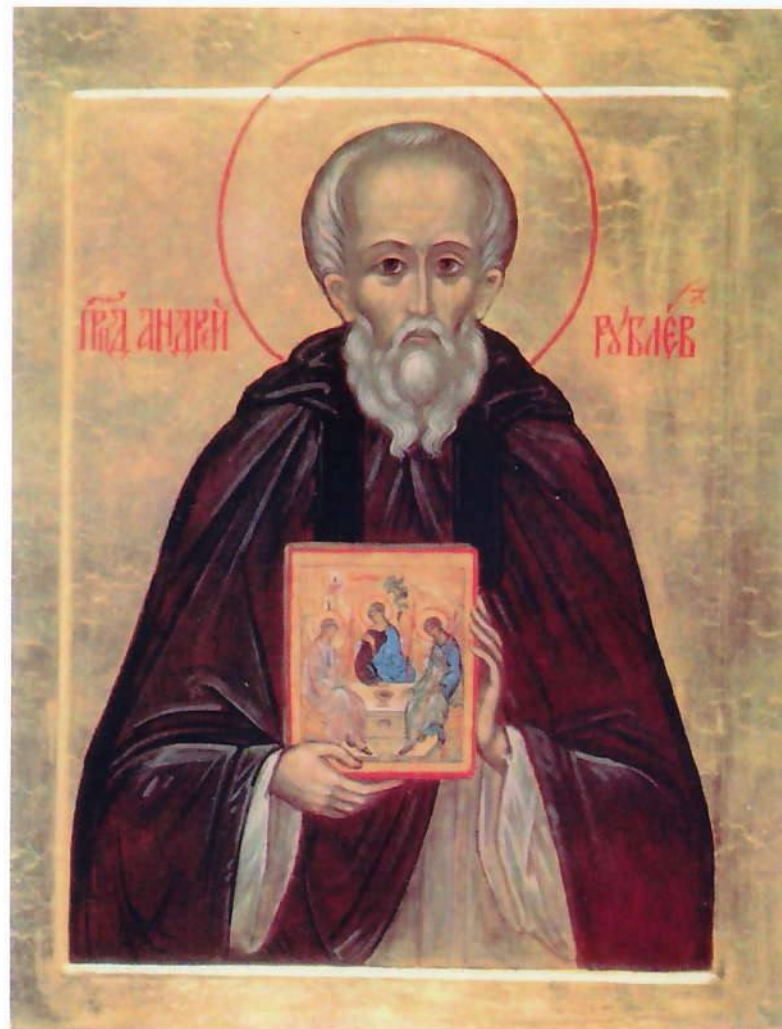
Андрей
и Арсений
Тарковские



Андрей Рублев. Троица. 1411 или 1425–1427 гг.



Василий I Дмитриевич. Портрет с Царского Титулярника



Икона. Преподобный Андрей Рублев, иконописец



Феофан Грек. Макарий Египетский. Фрагмент фрески церкви
Спаса на Ильине улице в Великом Новгороде. 1378 г.



Спасо-Андроников монастырь. Фотография 1883 г.



Церковь Спаса Преображения на Ильине улице —
храм в Великом Новгороде, построенный в 1374 г.



Благовещенский собор Московского Кремля



Образ Чаши в «Троице» А. Рублева



Диего Веласкес



Пример испанского мужского костюма XVI века

Рембрант Харменс ван Рейн — одно из самых величайших имен в истории мирового искусства. Крупнейший представитель «золотого века» голландской живописи. Непревзойденный живописец стоит в одном ряду с такими гениями, как Рафаэль и Леонардо да Винчи. Удивительные рисунки, офорты, картины, Рембрант восхищает блестящей техникой живописи. Но Рембрант — еще и глубокая психологическая выразительность, психологическая откровенность. Переживший и любовь, и потери, и счастье, и боль, и горечь, Рембрант работает напряженно и плодотворно. В 1686 году итальянский историк искусств Филиппо Бальдинуччи, написавший знаменитый труд «Сведения о мастерах рисунка от Чимабуэ до 1670 г.» (1681–1728), скажет про него: «Необычная манера живописи Рембранта полностью соответствовала его образу жизни». Мудрость, сострадание и проницательность Рембранта ван Рейна, скорее всего, являются следствием самопознания. Представители романтизма считают Рембранта ван Рейна своим предтечей. Много раз, как никто другой, писал Рембрант автопортреты и запечатлел свой жизненный путь, начиная с поры молодости и успеха и кончая старо-

стью, принесшей горести и лишения. Посмотрим на портрет Рембрандта, написанный художником в 1652 году, который хранится в Музее истории искусства, в Художественно-историческом музее в Вене. Конечно, это один из многочисленных автопортретов знаменитого художника, но мы остановимся именно на этой картине. Этот автопортрет мы можем назвать «человек на все времена». Он вызывает именно такое чувство — «человека на все времена». Харменс ван Рейн Рембрандт стоит перед нами в рабочей робе, со спрятанными за пояс руками, в какой-то странной шапке лопухом и очень внимательно смотрит на нас, на других людей, которые проходят перед ним ежедневно. Он чувствует себя на какой-то точке соединения момента написания портрета и самого портрета, существующего вне времени, то есть определенного времени с бесконечным временем, которое видит он перед собой. Действительно, Рембрандт ван Рейн принадлежит времени, и чем больше и дальше идет это время, чем больше мы всматриваемся в его творчество, чем больше мы думаем об этом художнике, тем больше вопросов вызывает в нас эта личность.

Творчество Рембрандта совпало с расцветом творчества в XVII веке. И этот расцвет искусства XVII века, или так называемой школы «малых голландцев», как ее принято называть у искусствоведов, произошел как-то очень бурно, мгновенно, после победы голландской революции над испанцами. Голландцы очень пострадали в этой войне, они были совершенно измучены. Они испытали на себе все ужасы войны: голод, холод, раны, смерть, потерю близких. Всякая война, даже самая справедливая,

несет разрушение, и, как и в любой войне, страдают обычные люди, простой народ. И когда эта война закончилась, когда в Голландии воцарился мир, голландцы стали упиваться своей счастливой мирной жизнью. Они хотели, чтобы эта мирная, благополучная, трудовая, чистая, красивая жизнь не кончалась никогда. И голландские художники всегда отражали это стремление голландцев к изображению своей жизни. К изображению идеализированному, то есть не совсем такой жизни, какой она была на самом деле здесь и сейчас, но такой, какой они хотели бы видеть ее на своих портретах, в своих уютных и чистых домах. Голландцы хотели видеть милых девушек, музицирующих, играющих на клавесинах и гитарах, читающих любовные письма, а если и болеющих, то слегка.

Голландские художники были замечательными художниками, это была особая, удивительная школа. Основное достижение голландского искусства XVII в. — станковая живопись. Бытовая живопись становится одним из ведущих жанров. В истории искусства создатели этого жанра называются «малыми голландцами». Но, как заметил глава Тартуской филологической школы Юрий Михайлович Лотман, всякая культура структурирована, и она имеет структурность свою, то есть свою классическую школу, свой уклад, свои этические, эстетические, художественные принципы, очень четко выраженные, например классицизм. Но обязательно в этой структуре, в этой культуре есть издержки. Вот такой издержкой голландской школы, голландской классической школы, был, несомненно, Рембрандт ван Рейн. Стоит сказать, что в искусствознании принято разделять

«малых голландцев» и Рембрандта, он — «большой голландец». Такое разделение, на наш взгляд, не самое лучшее: они не были малыми, а он не был большим. Просто Рембрандт ван Рейн был другим, совершенно другим. Не хочется употреблять такого пышного, истершегося до дыр слова, как гений, но Рембрандт ван Рейн был другим, просто родился совсем другой художник. И если «малые голландцы» изображали одно, и видели одно, и хотели красивых шелковых юбок, и красивой утвари, и чистых домов, то Рембрандта ван Рейна интересовало совершенно другое. Не внешнее, а внутреннее. Более всего волновали Рембрандта недра человеческого бытия, недра человеческой души. Может быть, поэтому у Рембрандта такое количество автопортретов, выполненных и в технике живописи, и в офортной технике. Рембрандта ван Рейна интересовала та невидимая живопись, которая и есть главная, которая и есть сущность жизни.

Для художника была важна не только тайна человеческого бытия, но и исторические тайны, тайна человека и истории. Может быть, именно с этим интересом связано то, что Рембрандт писал такое количество картин на библейско-евангельские сюжеты, которые составляют почти две трети его творчества, в то время как «малые голландцы» картин на эти сюжеты не писали.

Если мы внимательно посмотрим на целый ряд картин Рембрандта ван Рейна, то увидим, что через все его картины проходит какая-то очень странная мысль времени. Времени, которое меняет костюмы людей, которое меняет их антураж, декорацию их жизни, но времени, которое не властно над челове-

ческими страстями, над человеческой душой, над человеческими поступками, над страстью, любовью, предательством, изменой. Полотна Рембрандта ван Рейна — это совершенно удивительный мир.

Одним из самых знаменитых произведений голландского художника Рембрандта ван Рейна является, безусловно, «Возвращение блудного сына».

«Возвращение блудного сына» — эта картина является практически завещанием Рембрандта, практически последней картиной, которую он в своей жизни написал. Во всяком случае, именно так историки искусства датируют эту картину — 1669 годом, годом его смерти. Есть такое предположение, что к сюжету блудного сына Рембрандт обращался неоднократно, у него есть офорты с таким названием. Надо сказать, что эта тема блудного сына была широко распространена в XVI–XVII веках и обсуждение этого вопроса было широко распространено. Очень интересные картины на эту тему написаны нидерландским художником Иеронимом Босхом, особенно одна из них, изображающая блудного сына, уходящего из дома отца своего: «Блудный сын» (другое название: «Путник», «Странник», «Пилигрим», 1510 год).

И Рембрандт обращался к этой теме также неоднократно. Более того, у Рембрандта есть очень знаменитая картина, даже те люди, которые мало знакомы с творчеством Рембрандта, знают эту картину очень хорошо, называется она «Автопортрет с Саскией на коленях». Эта картина написана в 1635 году, сейчас находится в Дрезденской галерее. Мы знаем, что Рембрандт был, как сейчас говорят, очень удачно женат, он был женат на одной из наследниц самого большого состояния в Амстердаме — на Са-

ский фон Эйленбюрг. Нет смысла упоминать, что все были против этого брака, но Саския была такая дама, что уж если она сказала — она получит то, чего хочет. Саския любила Рембрандта и вышла за него замуж. Благодаря состоянию жены Рембрандт многое мог себе позволить из того, чего вне этого брака он позволить себе не мог. Считается, что эта картина также написана по сюжету «Блудного сына». Есть у этого знаменитого произведения «Автопортрет с Саскией на коленях» и еще одно название — «Блудный сын в таверне». Только сюжет здесь несколько иной: блудный сын проматывает состояние своего отца, изображен момент как раз его загула и кутежей. Когда мы смотрим на «Автопортрет с Саскией на коленях», у нас создается впечатление того, что Рембрандт, который запечатлевает это мгновение, смотрит на нас ликующий, счастливый и как бы нам говорит: «Присоединяйтесь к моей радости, к моей любви, к моему тайному наслаждению, к моей тайной жизни. И посмотрите, какая у меня прекрасная жена и как я живу».

Пишут о Рембрандте, что он — художник светотени, что он — величайший мастер светотени. На наш взгляд, такое определение справедливо по отношению к классическим караваджистам, вот они — мастера светотени. А Рембрандт — мастер не светотени, он был мастером проступания из тени. Как будто бы есть черное зеркальное стекло, черное зеркало или темное, закопченное стекло, и вы начинаете его протирать, протирать, протирать и вдруг видите, как там, за тем стеклом, начинается какое-то золотистое свечение, и на вас начинают наплывать образы. Это как у Николая Заболоцкого:

Ты помнишь, как из тьмы былого,
Едва закутана в атлас,
С портрета Рокотова снова
Смотрела Струйская на нас.
Её глаза — как два тумана,
Полуулыбка, полуплач.
Её глаза — как два обмана,
Покрытых мглою неудач.
Когда потёмки наступают
И приближается гроза,
Со дна души моей мерцают
Её прекрасные глаза.

Образы Рембрандта ван Рейна выступают «как из тьмы былого», они выступают на какое-то небольшое мгновение, на какое-то время они останавливаются перед нами и застывают навсегда. А вот у «малых голландцев» этой категории времени в искусстве не было вообще, они писали так, как пишут кукольные дома, кукольные вещи, которые времени не имеют. Эти кукольные дома и вещи не имеют времени, они имеют просто предметную данность. А у Рембрандта есть живое время, которое его очень сильно тревожило.

«Возвращение блудного сына» — картина, о которой написано очень много. Эта картина привлекает внимание и художников, и исследователей, и писателей. Особенно много написал об этой картине выдающийся русский живописец, один из основоположников абстракционизма, Василий Васильевич Кандинский. Василия Кандинского как художника Рембрандт привлекал очень. Кандинский писал, что Рембрандт — один из первых, если говорить условно, абстракционистов в мировом искусстве. Не

потому, что Рембрандт пишет абстракции, а потому, что живопись его, сама его живопись не описывает предмет, то есть живопись предмета не совпадает с цветом и формой этого предмета. Живопись предмета у Рембрандта скорее выражает его художественную или эмоциональную сущность, нежели его предметно-бытовое значение. «Рембрандт меня поразил. Основное разделение темного и светлого на две большие части, растворение тонов второго порядка в этих больших частях, слияние тонов в эти части, действующие двузвучием на любом расстоянии [...] открыли передо мной совершенно новые возможности, сверхчеловеческую силу краски самой по себе, а также — с особой ясностью — повышение этой силы при помощи сопоставления, т. е. по принципу противоположения. [...] С другой же стороны, я чувствовал довольно сознательно, что деление это у Рембрандта дает свойство его картинам, мною еще ни у кого не виданное. Получалось впечатление, что его картины длительны, а это объяснялось необходимостью продолжительно исчерпывать сначала одну его часть, а потом другую. Со временем я понял, что это деление присваивает живописи элемент, ей будто бы недоступный, — время», — писал В. В. Кандинский («Ступени», 1913 г.).

Рембрандт шел каким-то абсолютно немислимым путем, не то чтобы намного опередив свое время и в живописи, и в психологии своего искусства, а действительно создав прецедент какого-то другого временного живописного психологического размышления об истории, времени и о человеке.

Позволим себе сказать о том, что когда вы смотрите работы Рембрандта, то совершенно не можете

понять, что это работы голландца XVII века. Очень многие картины Рембрандта, «Снятие с креста» например, офорты некоторые, скорее ассоциируются с внутренним миром Федора Михайловича Достоевского, нежели с современниками Рембрандта.

Притча о блудном сыне — это одна из притч Иисуса Христа:

«Еще сказал: у некоторого человека было два сына; и сказал младший из них отцу: отче! дай мне следующую мне часть имения. И отец разделил им имение.

По прошествии немногих дней младший сын, собрав всё, пошел в дальнюю сторону и там расточил имение свое, живя распутно.

Когда же он прожил всё, настал великий голод в той стране, и он начал нуждаться;

и пошел, пристал к одному из жителей страны той, а тот послал его на поля свои пасти свиней;

и он рад был наполнить чрево свое рожками, которые ели свиньи, но никто не давал ему.

Придя же в себя, сказал: сколько наемников у отца моего избыточествуют хлебом, а я умираю от голода;

встану, пойду к отцу моему и скажу ему: отче! я согрешил против неба и пред тобою

и уже недостойн называться сыном твоим; прими меня в число наемников твоих.

Встал и пошел к отцу своему. И когда он был еще далеко, увидел его отец его и сжалился; и, побежав, пал ему на шею и целовал его.

Сын же сказал ему: отче! я согрешил против неба и пред тобою и уже недостойн называться сыном твоим» (Евангелие от Луки 15:11-21).

«Возвращение блудного сына» — это картина финала библейской истории, когда молодой человек, уйдя из дома, сжег свою жизнь, промотал все состояние, многого хотел, но ничего не добился. Пытался начать сначала и снова не мог добиться ничего. По всей вероятности, ему мешали его необузданные внутренние страсти. Кто вправе был осуждать этого молодого человека? Вот таким путем он шел, путь его был, по всей вероятности, очень тяжелым, потому что тот человек, который пришел на порог отца своего, тот человек, которого описывает Рембрандт, имеет бритую голову каторжника, может быть, и каторга была за его спиной. На картине мы видим человека, прожившего свою жизнь, стершего пятки ног своих, стершего подошвы ног своих, то есть, образно говоря, создан образ человека, не способного идти дальше. И этот человек приходит на порог отца своего, чьи надежды он не оправдал. В данном случае мы не говорим о том, чье имущество он растратил, просто не оправдал отцовской любви, отцовских надежд. И Рембрандт описывает это.

Мы должны обязательно увидеть, что Рембрандт — изумительный рассказчик, он всегда прекрасно строит драматургию своих рассказов. И Рембрандт гораздо интереснее строит драматургию своих рассказов, нежели «малые голландцы», потому что те изображают кукольные дома, они не столько рассказывают, сколько показывают марионеточно застывшие персонажи в картинах. А у Рембрандта есть всегда живой рассказ о происходящем. И более того, этот живой рассказ о происходящем очень часто использует то, что повествовательная драматургия не использует, не использует в силу сложности

этого качества, а именно паузы, мы уже упоминали, что эту паузу нашел когда-то Джотто, и очень мало художников, которые подвешивают кульминационный момент своей драматургии к этой паузе.

Сын, вернувшийся к порогу отца своего, растратив всё, весь запас своих сил, своих средств и, как говорится, запас своих амбиций, разочарованный, разочаровавшийся, каторжанин, — страшный финал, страшный финал жизни. И отец выходит ему навстречу, и сын припадает к отцу, молча припадает к лону отца своего. И отец свои руки кладет ему на спину.

Мы не будем проводить анализ того, как написана эта картина, потому что это почти бесполезно, потому что рассказывать о живописи Рембрандта очень трудно, как о всякой настоящей живописи, а не о раскраске поверхности. Хочется обратить ваше внимание лишь на один момент — это одновременное свечение: как будто из тьмы выхватывается золотым каким-то лучом эта картина света. И в этом золотом луче загораются и зажигаются, и пламенеют: алое, но при этом какое-то золотистое такое тряпье на плечах отца, а на теле сына какая-то, то ли золотушная, то ли золотая голова, и этот странный профиль почти в обморочном состоянии, просто прильнувший к отцу, и эти руки отца на спине сына.

В искусствоведении ведутся споры о том, что представляют собой другие персонажи, расположенные в композиционном пространстве картины. Центр картины, как все замечают, сдвинут влево, и именно здесь происходит все действие, а вот с правой стороны и в глубине — персонажи, и эти персонажи выстраивают глубину, идущую куда-то далеко, куда-то вглубь, кто они, эти персонажи? И строится масса

различных предположений по отношению к тому, кто же они. Лично автору совершенно безразлично, кто они. Они — свидетели, свидетели возвращения человека на пороге уже его смерти к порогу отца своего, который на пороге своей смерти.

Вы знаете, в мировом искусстве есть картины, которые больше чем живопись, и поэзия больше чем поэзия, и картины больше чем картины. Так вот, картины Рембрандта — больше чем картины, эти картины всегда что-то еще, они выходят за пределы просто живописи, потому что это грандиозная живопись, потому что у нее такой сложный и богатый язык, он может дать толчок для вашего размышления еще о чем-то.

О чем же еще? Об одной из самых для нас с вами сегодня важных, главных, основополагающих тем. Рембрандт ван Рейн написал картину о том, что такое грех и милосердие. А что может быть сегодня для нас важнее этого? Мы должны знать свой грех и должны уповать на милосердие Божье. И мы вновь возвращаемся к Федору Михайловичу Достоевскому, к его «Преступлению и наказанию», где выражает надежду на Божье прощение грешников Мармеладов: «...И когда уже кончит над всеми, тогда возглаголет и нам: «Выходите, скажет, и вы! Выходите пьяненькие, выходите слабенькие, выходите ссорники!» И мы выйдем все, не стыдясь, и станем. И скажет: «Свиньи вы! образа звериного и печати его; но приидите и вы!» И возглаголят премудрые, возглаголят разумные: «Господи! почто сих приемлещи?» И скажет: «Потому их приемлю, премудрые, потому приемлю, разумные, что ни единый из сих сам не считал себя достойным сего...» И прострет к нам руке свои, и мы

припадем... и заплачем... и все поймем! Тогда все поймем!.. и все поймут... и Катерина Ивановна... и она поймет... Господи, да приидет царствие твое!

И он опустился на лавку, истощенный и обессиленный, ни на кого не смотря, как бы забыв окружающее и глубоко задумавшись» (Ф. М. Достоевский. «Преступление и наказание», 2008).

Притча Христова о блудном сыне — это притча о безграничной любви Бога к людям, о том, что есть и милосердие Бога, и Его прощение. Подобно блудному сыну, люди порывают связь с Богом, отказываются жить по Его заповедям, и тогда внутри начинается духовная пустота, духовное обнищание. А возвращение очень болезненно, но оно возможно, и это главное. Наши души — блудные сыны, ищущие отпущения своих грехов, ищущие пути к прощению. Все мы — в очереди на покаяние.

«А отец сказал рабам своим: принесите лучшую одежду и оденьте его, и дайте перстень на руку его и обувь на ноги;

и приведите откормленного тельца, и заколите; станем есть и веселиться!

ибо этот сын мой был мертв и ожил, пропадал и нашелся. И начали веселиться.

Старший же сын его был на поле; и, возвращаясь, когда приблизился к дому, услышал пение и ликование;

и, призвав одного из слуг, спросил: что это такое?

Он сказал ему: брат твой пришел, и отец твой заколол откормленного тельца, потому что принял его здоровым.

Он осердился и не хотел войти. Отец же его, выйдя, звал его.

Но он сказал в ответ отцу: вот, я столько лет служу тебе и никогда не преступал приказания твоего, но ты никогда не дал мне и козлёнка, чтобы мне повеселиться с друзьями моими;

а когда этот сын твой, расточивший имение своё с блудницами, пришел, ты заколол для него откормленного тельца.

Он же сказал ему: сын мой! ты всегда со мною, и всё мое твое,

а о том надобно было радоваться и веселиться, что брат твой сей был мертв и ожил, пропадал и нашелся (Лк 15:22-31).

Действительно, «Возвращение блудного сына» — это картина о грехе и милосердии, о том самом главном, что, в конце концов, в очень роковые минуты должны помнить люди. И если сейчас задать вопрос, о чем эта картина, о чем думал этот художник, когда ее писал, то, конечно, мы не знаем достоверно, о чем думал этот художник, и не сможем ответить абсолютно точно. Но предположить можем, и, как нам кажется, Рембрандт думал о том, что это он, блудный сын в этой жизни, надеется получить у отца своего тихое прощение и милосердие. Эта картина никогда не была забыта, очень многие люди специально приезжают, чтобы ее посмотреть, люди, которым она нужна.

Не потрясения и перевороты
Для новой жизни очищают путь,
А откровенья, бури и щедроты
Душе воспламененной чьей-нибудь.

Борис Пастернак. После грозы, 1958

Картина «Возвращение блудного сына» имеет очень долгое эхо. И хочется напомнить, что один из самых последних откликов на эту картину Рембрандта ван Рейна — это один из финалов фильма Андрея Арсеньевича Тарковского «Солярис», драмы, снятой в 1972 году. Это эпизод возвращения Криса Кельвина на Землю, когда он приходит к порогу отца своего. Он так же пал на колени, этот блудный сын Вечности и вечного пространства, покинувший свой дом и свою Землю, на колени перед своим отцом. И даже поворот головы у него такой же, как на картине Рембрандта. Это дает очень удивительную, пронзительную ноту, потому что для того, чтобы создать сознательно эту композицию, аukaющуюся дальним эхом с картиной Рембрандта, должны быть переживания того же самого уровня. Может быть, Андрей Арсеньевич что-то подобное переживал по отношению, к своему отцу, поэту Арсению Александровичу Тарковскому. Но, как бы то ни было, этот финал в «Солярисе» производит очень глубокое впечатление своей нежностью и драматизмом.

И как заключительный аккорд, как итог, как финал — строки из стихотворения Арсения Александровича Тарковского, написанные им в 1974 году:

Отпусти же и мне этот грех.
Отпусти, как тебе отпустили.
Снег лежит у тебя на могиле.
Снег слетает на землю при всех.

«С безымянного пальца кольцо»



Диего Веласкес. Менины. 1656 г.



Уильям Шекспир



Мигель де Сервантес Сааведра



Питер Пауль Рубенс. Автопортрет. 1628–1630 гг.
Музей Рубенса, Антверпен



Питер Пауль Рубенс. Автопортрет с сыном Альбертом



Диего Веласкес. Портрет инфанты Маргариты



Диего Веласкес. Портрет инфанты Маргариты



Альбрехт Дюрер. Автопортрет в возрасте 13 лет



Альбрехт Дюрер. Меланхолия



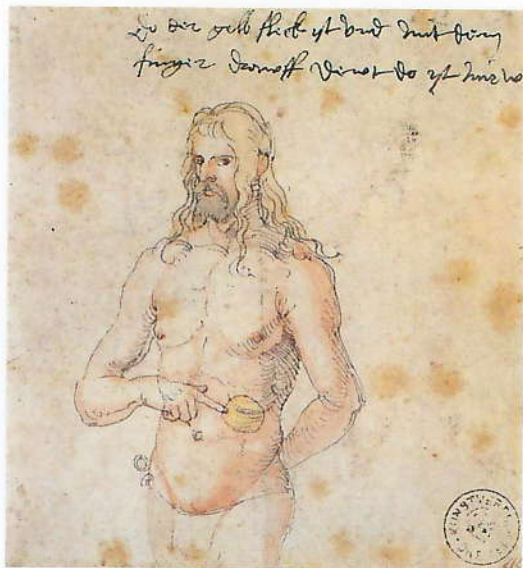
Альбрехт Дюрер. Святой Иероним в келье



Альбрехт Дюрер. Рыцарь, Смерть и Дьявол

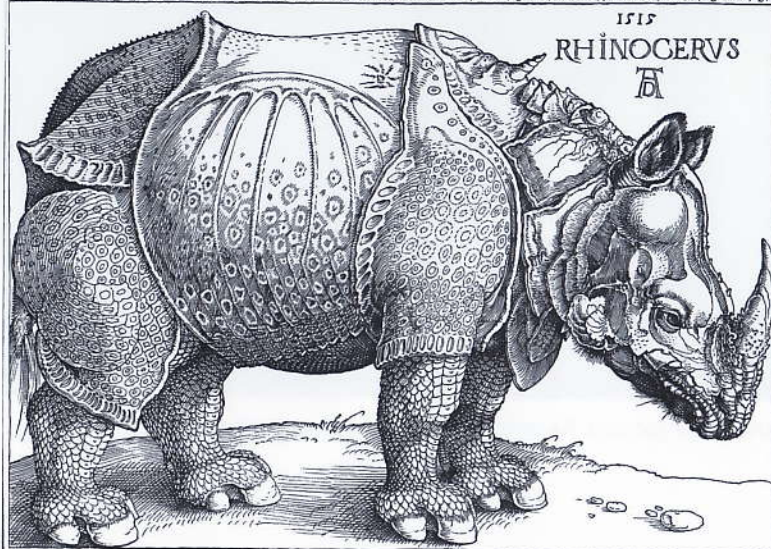


Альбрехт Дюрер. Автопортрет в меховом манти. 1500 г.



Альбрехт Дюрер. Автопортрет. 1521 г.

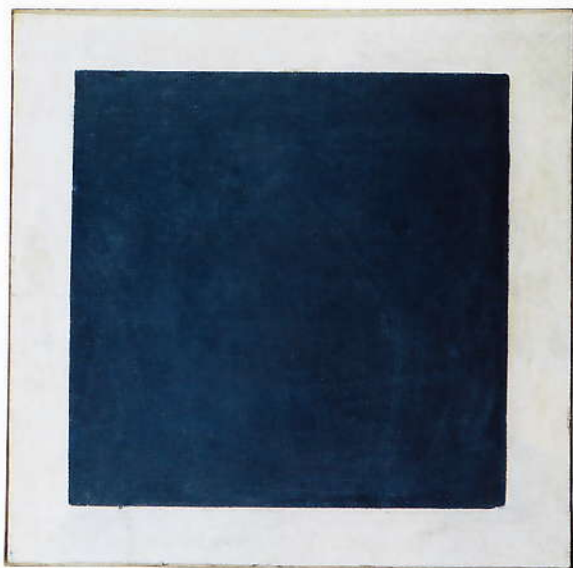
Nach Chiffas report. 1513. Im 26. 4. 1111. Ist man dem großmüchtigen König von Portugal Emanuel gen. Lyfalon pauche auf Jobia ein sollich lebendig Thier. Das nennen sie Rhinoceros. Das ist bey mit aller seiner gestalt überausen. Es hat ein gepuckeltes Schildekro. Und ist es dicken Schilden vielerley fast ist. Und ist es der großt alder Schilde der weytenbester von reymen und fast nachiff. Es hat ein sollich farnst. Es hat von auff der niden Das gezeigt es allig zu reymen wo es des steynen ist. Das heisset Thier ist der Schilde langtode freude. Der Schilde funder es fast vnd dann wo es in antumbe so laufft Im das Thier mit dem kopff zwischen bey foderen pazu und reyt der Schilde wider am pauch auff si erdunge. Im des mag er sich mit streuen. Dann das Thier ist also gepauert das Im der Schilde nicht kan thun. Sie sagen auch das der Rhinoceros Schindt freytag und laufft frey.



Альбрехт Дюрер. Носорог. 1515 г.



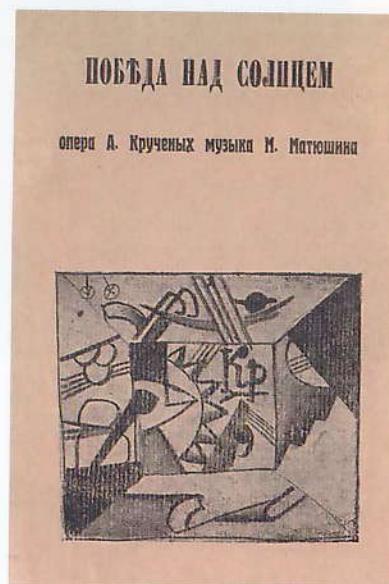
Казимир Малевич. Автопортрет. 1933 г.



Казимир Малевич. Черный квадрат. 1915 г.



Казимир Малевич. Авиатор.
1915 г.



Футуристическая опера Михаила Матюшина и Алексея Кручёных. Художественное оформление – Казимир Малевич (1913)

Глава одиннадцатая

«Ночное кафе»



Если бы попросили одной фразой определить творчество Винсента Ван Гога или подобрать эпиграф к его творчеству, мы бы сказали словами Винсента Ван Гога: «Это огненная печь творчества». Лучше, чем он сказал сам, сказать невозможно, точнее определить сущность его художественного ядра — невозможно, это «огненная печь творчества». И этой плавильней является он сам. Посмотрите на любую работу Винсента Ван Гога, начиная от самых ранних проб и кончая последними работами. Такое впечатление, что это вещи предельной напряженности, предельной температуры. Цвет, форма, композиция, пластическое движение. Посмотрите на все его работы: на его «Подсолнухи», на его «Кипарисы», на его портреты, и вы увидите, что такое «огненная печь творчества». И вы знаете, что интересно, Винсент Ван Гог работал как художник очень мало, он начал писать в возрасте 27 лет и работал неполных 10 лет. «Работа для меня — жизненная необходимость. Я не могу откладывать: мне не нужно ничего, кроме работы...» (Винсент Ван Гог. Письма). Винсент Ван Гог умер в классическом возрас-

те гения, он умер в возрасте 37 лет. «Что же касается времени, которое у меня осталось для работы, то, думается, я не очень ошибусь, предположив, что, вопреки всему, мое тело выдержит еще несколько лет, скажем, от шести до десяти... Я не намерен ни щадить себя, ни избегать волнений и трудностей — мне в общем безразлично, проживу я больше или меньше... работа — вот моя цель; а когда человек сосредоточивается на одной мысли, все его дела упрощаются и хаос уступает место единому и неуклонному стремлению...» (Винсент Ван Гог. Письма).

А если говорить о том, что есть Ван Гог, без чего Ван Гога нет, без чего нет этого имени, образа, понятия, то это последних четыре года. Два года в Париже, один год в Арле и один год в больнице Сен-Реми-де-Прованс и в Овер-сюр-Уаз, где он и умер. Необходимо сказать, что творчество Ван Гога вообще имеет как бы два аспекта: это его живопись, его картины, и его литература, его литературное творчество. Потому что письма его к своему брату Теодору, к Тео, и еще к целому ряду адресатов составляют много раз изданную и переизданную книгу «Письма Винсента Ван Гога». Эти письма представляют собой глубочайшую по искренности и почти потоку сознания интимную исповедь о самом себе, о своем творчестве. «Мы с тобой не только братья, но и друзья и можем быть откровенны друг с другом, верно? Если же, высказывая тебе то, что я думаю, я поступаю нескромно, прости мне мою нескромность...» (Винсент Ван Гог. Письма). Именно поэтому письма Ван Гога существуют как самостоятельное литературное произведение. Историкам искусства очень сложно, потому что без этих писем исследование творчества Ван

Гога почти невозможно. Мы все время его цитируем.

Представьте себе, он пишет картину, и каждый раз эта картина сопровождается небольшим эссе, его небольшим пояснением для нас, как для зрителей: как нам смотреть эту картину, что мы должны в ней видеть самое главное. И он это делает не специально, он это делает потому, что он переживает сам этот высокотемпературный акт еще одного момента творческого переживания своих произведений.

Есть и еще один момент: Ван Гог был очень одинок, и письма есть общение, очень широкое общение с близкими ему людьми. Показательна одна очень трогательная деталь: Ван Гог очень любил своего учителя, но характер его был таков, что, если он с чем-то был не согласен, он мгновенно расставался с людьми, так было и с его учителем, с Мауве. Но когда Ван Гог в 1888 году узнал о смерти своего учителя, он посвятил ему одно из самых своих замечательных, одно из самых своих пленительных и светлых произведений — это «Персиковое дерево в цвету» (Peach Tree in Bloom (in memory of Mauve), 1888). «Мы все друг другу братья под сакурой в цвету...» Это не сакура, это персиковое дерево, но оно так написано, что, когда вы смотрите на него, вы понимаете: вот эти вот ветки раскинувшиеся, это дерево, как какой-то шатер, вроде центра Вселенной. «Мы все друг другу братья под сакурой в цвету...» — у Ван Гога очень много произведений посвящено каким-то людям, каким-то событиям, то есть то, что он пишет, очень связано с ним самим, очень связано с его личными, внутренними переживаниями. «Я написал на открытом воздухе полотно размером в 20* — фиолетовый вспаханный

участок, тростниковая изгородь, два розовых персиковых дерева и небо, сверкающее белизной и синевой. Похоже, что это мой самый лучший пейзаж. Не успел я принести его домой, как получил от нашей сестры голландскую статью, посвященную памяти Мауве, с его портретом; портрет хорош — отличный офорт, текст же дрянной — одна болтовня. Меня словно что-то толкнуло, от волнения у меня перехватило горло, и я написал на своей картине: «Памяти Мауве, Винсент и Тео». Если не возражаешь, мы ее так и пошлем госпоже Мауве. Я нарочно выбрал наилучший из сделанных мною здесь этюдов; не знаю, что о нем скажут у нас на родине, но мне это безразлично, я считаю, что памяти Мауве надо посвятить что-то нежное и радостное, а не вещь, сделанную в более серьезной гамме» (Винсент Ван Гог. Письма).

Что есть самое главное, чего так искал, чего добивался Ван Гог в своей живописи? Что было главное, что выплавляла его огненная печь? Чем отличался он не только от художников своего времени, но и вообще от всех художников? Он отличался, прежде всего, своим видением мира, своим отношением к миру, которое до конца словами раскрыто быть не может, но все-таки каким-то образом мы можем это определить: это прежде всего его неповторимое отношение к живописи, цвету. Для Ван Гога цвет — это возможность передать все нюансы своего отношения к миру. Он пишет в одном из писем: «Я никогда не думал, что можно совершить, какого рода преступление можно совершить при помощи синего и зеленого». И еще: «Я постоянно надеюсь совершить в этой области открытие, например, выразить чувства двух влюбленных сочетанием двух дополни-

тельных цветов, их смешением и противопоставлением, таинственной вибрацией родственных тонов. Или выразить зародившуюся в мозгу мысль сиянием светлого тона на темном фоне. Или выразить надежду мерцанием звезды, пыл души — блеском заходящего солнца. Это, конечно, не иллюзорный реализм, но разве это менее реально?» (Винсент Ван Гог. Письма). Для Ван Гога цвет — это такая активность воздействия, что именно о цвете он больше всего заботится, цветом своих вещей он более всего был занят, для него цвет как таковой является и психологическим, и образным, и эмоциональным средством передачи своих впечатлений о мире.

Вы знаете, ни одна репродукция, самая лучшая, самая замечательная репродукция не может передать того впечатления, которое оставляют картины Ван Гога в непосредственной близости от них. Если вы побываете в Музее Ван Гога в Амстердаме, вы с удивлением обнаружите, что больше пяти или шести картин сразу смотреть невозможно — вы не просто устаете, а вы перенапрягаетесь. Эти картины так много вам дают и так много у вас забирают именно благодаря своей энергетической мощной активной силе. Вы не можете оторвать от них глаз, вы все время рассматриваете, как эта форма живет у него в картинах, как ложатся мазки — никогда не бывает повторений: мазок как сюжет, мазок как впечатление, мазок как способ наложения мазка на холст, движение кисти. И вот это сочетание цвета с мазком создает необыкновенно энергетическое мощное движение жизни художественной на холсте. Дело именно в мощной «огненной плавильной печи», в энергетике, которая создается через контур, через мазок.

Яркий пример — его знаменитый портрет с отрезанным ухом, который он написал после конфликта с Гогеном в Арле — «Автопортрет с отрезанным ухом и трубкой» (1889). Внимательно посмотрите на этот портрет: у него на шапочке, которая надета на его голове, топорщится шерсть или мех, так топорщится, что вам кажется, что это обнаженные больные нервы. Вы чувствуете боль, физическую боль, глядя на этот автопортрет, на это зеленое пальто, на этот желто-зеленый глаз. Это, безусловно, прекрасно, но и совершенно мучительно, с другой стороны.

А вот его знаменитые «Подсолнухи» — эти знаменитые «Подсолнухи» — от них просто нельзя оторвать глаз. Это солнца, такие горящие, огненные солнца с листьями. Очень сложно, почти невозможно осознать, какую неповторимую индивидуальность нужно иметь для того, чтобы создать этот язык. Какой это накал, какой гений!

Стоит сказать несколько слов о его Арльском периоде и, собственно, перейти к нашей теме — «Ночное кафе». «Ночное кафе» Ван Гог написал в 1888 году в городе Арле. «Ночное кафе» в Арле — это на самом деле две картины, а не одна. Одна картина — это ночное кафе на улице, а вторая картина — это ночное кафе внутри. «Ночное кафе» в Арле имеет как бы две главы, или, точнее сказать, две части. Ван Гог очень много писал об этом кафе в своих письмах. Он хотел написать соединение трех контрастов: эту абсолютную пустынную улицу, ночь, официанта, каких-то редких посетителей, какую-то немоту, необщение. Кафе — место общения, а это — необщение, это ночное кафе, пустое кафе. Свет, очень сильный, золотой свет, заливают то место, где стоят

столики, где стоит официант. Но самое главное — это золото светового пятна, какого-то неопределимого состояния, какого-то инфернального, очень сложного, заливающего улицу, кирпичные мостовые и ночное небо...

И небо для Ван Гога было необыкновенно важно в его живописи, потому что для него небо было бесконечностью, бесконечной тайной. У него вообще не было черного неба, у него небо — это темно-синяя бездна, это темно-синяя глубина, на ней зажигаются золотые большие звезды. Стоит только увидеть картину Ван Гога «Звездная ночь над Роной», которую он писал в Овере, чтобы это понять, точнее, почувствовать. Эти золотые большие звезды, и этот золотой свет, который все заливает, — Ван Гог пишет небо как близость Млечного Пути. Вот душа входит в этот Млечный Путь, в протуберанцы Млечного Пути, в какую-то загадку далеких звезд. Душа его отлетает к ним, уже это небо приблизилось к нему вплотную, он чувствует его холодное, его властное, мощное дыхание, его мистическую бездну.

И «Ночное кафе» — это, с одной стороны, необыкновенно мощная и очень красивая, очень сложная живопись, а с другой — «Ночное кафе» в Арле на улице — это состояние, это огромный рассказ о переживании. Вот если «Ночное кафе» в Арле описывает картину подлунного мира, связи теплого диска золотого света и пустот, одиночества, отклика в синем небе, в этих звездах, то, когда вы входите внутрь кафе, здесь вы видите совершенно иную картину. Ван Гог пишет об этом кафе: «В моей картине «Ночное кафе» я пытался показать, что кафе — это место, где можно погибнуть, сойти с ума или

совершить преступление. Словом, я пытался, сталкивая контрасты нежно-розового с кроваво-красным и винно-красным, нежно-зеленого и веронеза с желто-зеленым и жестким сине-зеленым, воспроизвести атмосферу адского пекла, цвет бледной серы, передать демоническую мощь кабака-западни. И все это под личиной японской веселости и тартареновского добродушия».

Мы воспринимаем Ван Гога как гениального живописца, уникального мастера совершенно особого живописно-колористического языка, но этот колорит, этот язык его живописный, он обязательно структурируется мазком, и этот мазок и цвет создают форму, они выстраиваются в композицию определенной. Но задача — не в живописи, сколько бы он ни писал о цвете. Задача художника уникальна: передать малейшие и описать малейшие нюансы своих чувств, своих состояний, того волнения, которое вызывает в нем жизнь, того волнения, которое вызывает в нем природа, того волнения, которое вызывает в нем общение. Он хочет это сделать языком живописи, найти этот адекватный язык. Это почти невероятно, но Ван Гогу это удастся. И когда он пишет, что ночное кафе — это кабак-западня, он создает совершенно любопытный контраст: какая разница между этим ночным кафе с улицы, где оно открыто, космически открыто, одиноко, напряженно, и с тем, когда вы внутрь попадаете, вот там и есть западня, вот там и можно кончить жизнь самоубийством. Вы посмотрите, как Ван Гог интересно пишет это ночное кафе, причем, ведь это не живопись, это не масло, это акварель. Вся абсолютно сложность цветовой палитры, которую художник описал, объе-

динена между собой каким-то странным черно-траурным кантом, черно-траурным контуром. И этот контур схватывает бильярдную, одиноко сидящие фигуры, им хочется рассказать об отчаянии, им хочется рассказать о том, что в этом кабаке-западне может совершиться всё. То есть Ван Гог пишет просто красками, описывает тот мир, или те образы, которые писал Золя или которые писал Мопсан. Ван Гог всегда пишет рассказ, он всегда пишет повесть. Его картины — это рассказы и повести, которые не столько описывают внешний мир, сколько описывают внешний мир (а он пишет с натуры и с подготовительным рисунком) под воздействием своего переживания. Для Ван Гога «Ночное кафе» — это момент абсолютного отчаяния, оно связано для него с предельным состоянием. Если бы мы пытались как-то его манеру определить — что это за манера, что это за язык, на котором он с нами говорит, — мы бы сказали: «Конечно, Винсент Ван Гог есть художник-экспрессионист», а что такое экспрессионизм, как не предельность состояния? Любой экспрессионизм в поэзии, литературе или живописи — он всегда язык предельного состояния, то есть этой «огненной печи творчества». Но Ван Гог, помимо того, что он является величайшим живописцем мира, он на самом деле этот язык экспрессии живописно-колористической и динамического мазка использует для рассказа, он — рассказчик, он — мироописатель. Его картины хоть и есть беспрецедентные явления живописной выразительности, но они всегда еще для того, чтобы рассказать о себе, о своем состоянии, о своей радости ожидания и о своем отчаянии или о своем ожидании счастья, или о своем предельном

отчаянии. Это, как ни странно, всегда очень глубокие эмоциональные рассказы. Это рассказы и в письмах, но это рассказы и в картине.

Очень интересно сравнить две его картины. Одну картину, когда Ван Гог только-только начинал пробовать себя как художник — это период «Едоков картофеля», — он сделал очень интересный рисунок, который называется «Сеятель». Ван Гог изобразил крестьянина, который идет, бросает в землю зерно, он оплодотворяет землю зерном. И какого интересного «Сеятеля» он пишет в 88-м году. Вы сравните две эти картины, одного «Сеятеля» и другого, и вы увидите путь, который прошел Ван Гог. Вы увидите путь, который прошел не только Ван Гог художник, не только Ван Гог живописец, но и Ван Гог мыслитель, Ван Гог повествователь, Ван Гог рассказчик. Потому что тот «Сеятель», которого он пишет в 1888 году, — это уже совсем другой образ. Посмотрите, какое раскаленное светило восходит, сжигающее землю, посмотрите, как изображена фигура сеятеля, этот жест человека, почти не имеющего лица. Это какая-то картина уже не сеятеля, а, с одной стороны, какого-то мифологического оплодотворителя планеты, и что-то в этом есть еще, и это какая-то безнадежность апокалипсическая, он вращается, да и вообще это фигура, которая пишет апокалипсис, которая пишет какой-то финал.

Ван Гог прожил в Овере семьдесят дней. Каких-то семьдесят дней, два с небольшим месяца, и за семьдесят дней он написал больше семидесяти картин, и каждая картина завершена. Это и портреты, это и женские портреты, и портреты доктора Гаше, это церковь в Овере, это черные вороны, которые летят

над золотым полем пшеницы. Для Ван Гога любая натура, всё, что он пишет, равнодушевлена, она для него абсолютно живая.

Он пишет именно в Овере свои знаменитые «Кипарисы», посмотрите, какой цвет поразительный, темно-зеленый, эти живые кипарисы, это метафизика жизни природы, ее рождение, вы как будто видите эту метафизику жизни, видите, как эти кипарисы в каждую минуту, каждую секунду растут, становятся на ваших глазах.

Когда рассказывают о творчестве Ван Гога, это есть рассказ о том, что такое гений с волей к осуществлению самого себя, потому что одного гения недостаточно, должна быть воля к самоосуществлению, и у Ван Гога эта воля к самоосуществлению была.

Скажем парадоксальную вещь: из девяти лет творчества четыре года два года в Париже и два года в Арле и в Овере — окончательно создали Ван Гога. Ван Гог полностью себя нашел и реализовал. Чего ему это стоило? Ему это стоило жизни. Все-таки он покончил жизнь самоубийством, он выстрелил в себя, и все-таки, при всем том, это была очень счастливая жизнь, потому что для гениального человека главное — это самоосуществление, возможность стать собой, не только найти себя, но и иметь волю и силы стать собой, и полностью реализоваться, и получить в веках то имя, которое, вне всякого сомнения, пока мы, люди, живы на этой земле, обязательно будет занимать свое место в очень малом количестве избранных имен. «И все-таки я верю в одно: даже если я всегда буду делать работы, в которых люди смогут найти ошибки, эти работы будут все-таки обладать известной жизненностью

и своим *raison d'être*, отодвигающими эти ошибки на задний план для всякого, кто ценит характерность и оригинальность восприятия. Поэтому при всех моих ошибках меня не так легко уничтожить, как думают многие. Я слишком хорошо знаю, какова моя цель, и слишком твердо убежден, что, в конечном счете, стою на правильном пути, чтобы обращать много внимания на пересуды. С меня довольно возможности писать то, что я чувствую, и чувствовать то, что пишу» (Винсент Ван Гог. Письма).

Как закончить рассказ о величайшем художнике, которого многие считают сумасшедшим гением? Как закончить рассказ о художнике, живущем за счет своего брата, признанном, понятом и достойно оцененном только после смерти? Как закончить рассказ о человеке, творения которого стали одними из самых дорогих предметов живописи XX века? Закончим письмами, точнее, содержанием одного письма и историей другого:

1. Письмо, которое было при нем 29 июля 1890 года. Последнее письмо:

«Хотел бы написать тебе о многом, но чувствую, что это бесполезно. Надеюсь, твои хозяева по-прежнему расположены к тебе?

Ты уверяешь меня, что вы с женой живете мирно, и напрасно тратишь слова: я ведь видел и то, что в вашей жизни есть хорошего, и теневые ее стороны. Совершенно согласен с тобой: растить малыша, живя на пятом этаже, — нелегкая задача и для Ио, и для тебя.

Поскольку дома у тебя все обстоит хорошо, а это главное, мне незачем останавливаться на вещах менее важных. Пройдет, наверно, много времени,

прежде чем у нас появится возможность спокойно поговорить о делах, — вот и все, что я могу тебе сказать. Констатирую это не без страха, о чем уже сообщал тебе ранее. Тем не менее прибавить мне больше нечего. Художники, что бы они при этом ни думали, инстинктивно воздерживаются от споров о современном состоянии торговли картинами.

В сущности, говорить за нас должны наши полотна. Да, дорогой мой брат, я всегда твердил тебе и теперь повторяю еще раз, со всей серьезностью, на какую способна упорная сосредоточенная работа мысли, — повторяю еще раз, что никогда не буду считать тебя обычным торговцем картинами Коро. Через меня ты принимал участие в создании кое-каких полотен, которые даже в бурю сохраняют спокойствие. Мы создали их, и они существуют, а это самое главное, что я хотел тебе сказать в момент относительного кризиса, в момент, когда предельно натянуты отношения между торговцами картинами умерших художников и торговцами картинами живых художников. Что ж, я заплатил жизнью за свою работу, и она стоила мне половины моего рассудка, это так. Но ты-то, насколько мне известно, не принадлежишь к числу торговцев людьми и умеешь стать на сторону правого, так как поступаешь действительно по-человечески. Но что поделаешь?!»

2. Письмо Винсента Ван Гога, написанное владельцам кафе в Арле Жозефу и Мари Жину за семь месяцев до гибели великого голландского художника, продано в США аукционным домом Profiles in history за 280 тысяч долларов при предпродажной оценке в 200 тысяч долларов, став самым дорогим лотом торгов («Новости культуры», 2012).

Глава двенадцатая

«Черный квадрат»



Меня распяли бранными словами, но чисто
мое сознание,
Как чисто лицо моей живописной таблицы
Я дам тебе жизнь, моя милая краска,
Ты невинная и нет в тебе упрёка
Ты чиста как звезда
И никакие слова грубых людей
Жрецов старого заката
Не оскорбят тебя. Я принял все на себя на голове
моей венок из бранных слов чувство
мое пробито гвоздями заржавленного
сознания.
Друзья мои обнесены забором
позора.
Смех, свист, негодование, презрение
толпы покрыло меня как ночь.
Я тронул храм старого черепа
[и закопошились уже уснувшие
Друзья мои]
Прикрывавшего пепел старого искусства

Пусть все бежит и бежит.
Но зачем же просыпаться в Искусстве
будто Рафаэли. Не обращайтесь внимание
на 20, 30, 40 век.

Казимир Малевич.
«Меня распяли бранными словами...»,
осень 1916 года

Знаменитый Казимир Малевич. Знаменитый «Черный квадрат» (1915 год). Наверное, не существует другого такого произведения искусства, отношение к которому вызывало бы столько споров, толкований, догадок, насмешек и восхищения.

В священном восторге потомки глядят,
Умильно сверкая слезами,
На шутку Малевича — «Черный квадрат»,
Подвесив его вверх ногами.

Константин Ефетов

В этой главе мы хотим рассказать вам о «Черном квадрате» и его создателе Казимире Севериновиче Малевиче, который родился в Киеве в 1878 году и умер в Санкт-Петербурге в 1935 году. И это просто замечательно: замечательно, конечно, не то, что Малевич умер в 1935 году, а то, что он не дожил до 1937 года и умер в собственной постели.

Мы должны сказать, что рубеж конца XIX — начала XX века — это время необычайного подъема в России всех духовных сил, абсолютно всех: и ангельских, и демонических. Это был какой-то прорыв, русский Ренессанс, русское Возрождение. В этот прорыв хлынул гений нации. Россия за свою историю

не единожды «прорубила окно в Европу», «прорубила окно» в мир. Начало XX века — что это было за время, что это были за имена: Гончарова, художники «Бубнового валета»: Кончаловский, Фальк, Машков, русский сезаннизм, художники «Золотого руна», такие как Павел Кузнецов, Сарьян. Какое удивительное соцветие имен! Это было не только удивлением самой себя, России, она также удивила и пространство огромное вокруг себя. Она удивляла это пространство дягилевскими антрепризами, открытием русского искусства. Она удивляла себя теми процессами в культуре, которые внутри нее происходят. А почему? Откуда эти процессы берутся?

Подумайте хотя бы над одной деталью, очень простой, незамысловатой: начиная от Римской империи и, скажем, до изобретения автомобиля или иного средства передвижения других скоростей, человек видел мир с одного и того же движения, с одного и того же времени, пространства. Что римляне ездили на лошадях, что в XIX веке ездили на лошадях — это один и тот же ритм передвижения по миру, одни и те же картины, одна и та же оптика восприятия и рассматривания мира.

Эта картина мира начинает меняться только к самому концу XIX века. А уже когда автомобиль начинает ездить, когда скорые поезда начинают ездить, а уж когда дирижабли поднимаются в небо — точка восприятия мира и точка зрения решительно изменяются. Ведь это же новое сознание, это новое представление о пространстве, в котором живет человек, это другое представление о времени. Не случайно новые художники того времени называют себя футуристами, то есть людьми, устремленными

ми в будущее — futurum. И вот такой взрыв новый, предложение мысли о времени — конечно, Россия переживала, и не только переживала, но создала такой передовой отряд философов и очень смелых, ищущих нового языка людей.

У Казимира Малевича была, что называется, своя компания: это был Велимир Хлебников, это был поэт Крученых, это был художник Иван Пуни, это была замечательная художница, жена Крученых, Розанова. В 1913 году возникает идея постановки футуристической оперы с очень броским плакатным названием «Победа над солнцем». Ну естественно, что если победа, то только над солнцем. В своей статье «Театр» (1917 год) Казимир Малевич напишет: «В тысяча девятьсот тринадцатом году в Петрограде в театре Луна-Парк была поставлена футуристами первая опера «Победа над Солнцем» Михаила Матюшина, слова А. Крученых, декорации мои.

Был сделан первый шаг нового пути на смертельно тоскливом, дряхлом искусстве сцены. За тысячу лет подмостки впервые почувствовали падение живых зерен. Звук Матюшина расшибал налипшую, засаленную аплодисментами кору звуков старой музыки, слова и букво-звуки Алексея Крученых распылили вещевое слово.

Завеса разорвалась, разорвав одновременно вопль сознания старого мозга, раскрыла перед глазами дикой толпы новые дороги, торчащие и в землю, и в небо. Мы открыли новую дорогу театру и ждем апостолов нового».

И вот Малевич писал декорацию. Особенно интересна была декорация второго действия второго акта. Малевич написал задник, и на этом задни-

ке были нарисованы разные фигуры, и в том числе был большой черный квадрат. Что-то щелкнуло внутри Малевича, что-то очень потрясло его, когда он увидел это. Он снял этот задник. То, что было нарисовано на нем, Малевич закрасил белым: получилось, что на фоне этого огромного белого полотнища — большой черный квадрат. Малевич был глубоко потрясен собственной работой, как он сказал — интуитивной. От возбуждения, от осознания того, что он сделал, от осознания этой работы, от осознания того, что ОН сделал эту работу, Казимир Малевич заболел. У него было такое потрясение нервное, что началась лихорадка, была высокая температура. Он несколько дней не мог ни пить, ни есть, ни спать, он находился в лихорадочном состоянии, будучи абсолютно адекватным и стабильным психически человеком. Вот это свое искусство Казимир Малевич назовет супрематизмом. Что значит супрематизм, почему это так называется? Супрематизм — это доминантное искусство, *surge* — доминанта. Супрематизм — доминанта, но доминанта чего? Доминанта цветовая. Но вы можете возразить: очень у многих художников в мире цветовые доминанты, например у Матисса какие цветовые доминанты, у Ван Гога какие цветовые доминанты. Но Малевич, его подход к цвету, понятие его цветовой доминанты в корне и резко отличаются от того представления о цвете, какое существовало до этого. И мы бы сказали, до «Черного квадрата», потому что всегда цвет был привязан к какому-либо мотиву, потому что цвет так или иначе, как у кубистов или как у футуристов, но он как-либо был связан с некоей формой.

«Красота цвета омрачается предметностью, также буква оскверняется словом, знаком вещи в поэзии.

Уже не раз были попытки провести лозунг: буква для буквы, краска для краски, звук для звука.

Но все усилия остались тщетны» (Казимир Малевич. *Записка о расширении сознания, о цвете, о молодых поэтах, 1916*).

У Малевича цвет теряет связь с формой. С этого момента начинается работа Малевича над единственной его новой, именно принадлежащей ему идеей изображения цветоформ. Вот супрематизм — это изображение на плоскости холста цветоформ. Что значит цветоформа? Малевич утверждает, что цвет как таковой, не ассоциированный ни с каким предметом, с чашкой, ложкой, головой или собакой, цвет черный, красный, белый, синий, желтый, цвет как таковой имеет самостоятельное содержание. А какое содержание? Энергетическое. Цвет — это еще Ван Гог понимал, но он делал совсем другие сюжеты, а Малевич говорит, что цвет имеет свое, энергетическое содержание. Есть цвета более активные, есть цвета менее активные, но в любом случае цвет имеет содержание. Мы приведем вам очень любопытный пример: все, кому посчастливилось увидеть подлинник «Черного квадрата» (автору повезло увидеть картину один-единственный раз в запасниках Третьяковской галереи), бывает глубоко потрясен, тем более что это не совсем квадрат, черный — не совсем черный, белый — не совсем белый. Но когда вы смотрите на него, вам кажется, что это квадрат. Малевич сделал сам три

или, по другим подсчетам, четыре копии «Черного квадрата». И ни один раз он не мог повторить той энергетической мощи, которая была в первом случае. Ну не смог, не получилось. Он сам же делал эти копии, но не смог добиться этой мощи излучения черного на белом, очень активной формы квадрата на столь же активной форме белого: черное на белом как максимальные знаки активности цветоформ.

«Черный квадрат» оказался началом нового художественного алфавита.

«Я имею теперь дело с самым чистым продуктом, никаких фальсификатов и других понятий, ассоциаций нет, цвет есть цвет, звук есть звук,

Объем есть объем. И только обладая

Таковыми средствами, я смогу высказать

Мой Мир и побудить его в других людях к воскресению.

Я покажу новую постройку, состоящую из объема как такового, цвета и звука в отдельных видах, ей присущих» (Казимир Малевич. *В природе существует объем и цвет...*).

Прежний художественный алфавит был создан Джотто: искусство как театр, искусство как действие, искусство как описываемый неким художественным образом мир. Даже футуристы тоже его описывали. А в «Черном квадрате» никто ничего не описывает, это энергетика цветоформ, это другой художественный язык, он не отменяет предыдущего, он его не отменял никогда, не отменяет и сейчас, он существует параллельно. Безусловно,

этот язык не стал сразу всем понятен, более того, вызвал резкую критику. А. Бенуа, современник Малевича, художник, критик искусства, писал: «Черный квадрат в белом окладе — это не простая шутка, не простой вызов, не случайный маленький эпизодик, случившийся в доме на Марсовом поле, а это один из актов самоутверждения того начала, которое имеет своим именем мерзость запустения и которое кичится тем, что оно через гордыню, через заносчивость, через поправление всего любовного и нежного приведет всех к гибели».

Откуда эта идея нового художественного языка, она что, осенила художника, она родилась в нем одном? Она случайно в нем, и никогда больше ничего подобного не было? Или у нее есть прецедент? Конечно же, у этой идеи есть прецедент, и мы вам об этом расскажем. Этот прецедент — в глубоком прошлом, забытом прошлом. Этим истоком является очень древняя китайская художественная конституция, или художественный алфавит, который сами китайцы называют «Ба-гуа».

Итак, Китай III тысячелетия до новой эры, система «Ба-гуа» говорила о том, что всё, что существует в мире, есть союз Неба и Земли, есть главных два понятия: есть понятие Неба и есть понятие Земли. Отсюда происходит всё. Небо здесь всегда изображается сферой или кругом, почему? А потому что Небо безначально и бесконечно. А фигуративное изображение безграничности и безначальности — это круг. Небо, как круг, имеет два цвета: оно имеет цвет синий — это цвет воды, это цвет оплодотворяющей влаги, и это цвет черный, потому что любой максимальной концентрации цвет — черного цве-

та. А Небо — это максимальная концентрация света. Поэтому Небо изображается синим кругом, как стихия, и черным кругом, как сущность.

Подобно этому, Земля имеет совершенно другие характеристики. И если Небо не замеряемо, оно всегда безначально и бесконечно, то Земля всегда замеряема. Она имеет четыре времени года, она имеет четыре ориентира: север, юг, запад, восток — она квадрат, потому что она имеет четыре равные стороны! И, соответственно, как и Небо, она имеет две цветовые характеристики: Земля в Китае желтого цвета. Китайцы какого цвета? Желтого. И Земля у них желтого цвета. Стихия Неба — вода, а стихия Земли — огонь, поэтому Земля имеет куб или квадрат желтый и куб или квадрат красный.

Но каждая из этих сущностей — Небо и Земля — подвижна. Например, дракон, который есть зооморфическое изображение Неба в Китае, — красный. И когда в Китае наступает Новый год, китайцы носят Красного дракона, то есть это дракон, который принимает на себя цвет земли. Стихия Земли — огонь, но Земля может принять на себя цвет Неба, она может принять на себя черный цвет. И она будет черный квадрат как максимальная концентрация чего-то: света, провала в бездну, чего хотите. Почитайте поздние произведения Малевича, и вы увидите, какое огромное внимание он уделяет древнекитайской философии, особенно даосизму. Малевич сам дает прямое указание, мы не говорим, что он копирует эту философию, мы говорим, что это была «эврика», это была школа, это был прецедент. Точно так же, как у классицизма, даже у Пикассо,

есть прецедент античной культуры, вот точно так же у новаторской идеи Малевича, которая называется супрематизм, есть прецедент древнекитайской школы «Ба-гуа».

А что такое для китайцев черное на белом? Белое — это не белое, это Дао, это безначальность и бесконечность, это всё, абсолютно всё и ничто. Это то, откуда всё родится, это праматерия, первообраз, в котором заключено всё.

Работы Малевича периода первого — белое на белом — это очень сложно описать словами. Это живопись такого высокого класса, когда он пишет белое [как можно написать белое, как можно написать белый крест на белом фоне?], — этот первичный вечный знак креста, который выделил из себя Дао белое. Вы стойте, замерев, вас знобит, потому что это живопись настоящая.

Малевич пишет о себе: «Я вышел в ноль формы». И он действительно вышел в ноль формы. Он начал всё сначала. Он предложил, он не заимствовал все это у древних китайцев, но имел это в виду, он знал об этом и писал об этом, но на своем языке и в своих работах.

А сейчас мы с вами пойдем дальше, потому что как в Древнем Китае, так и в работах Малевича этот новый алфавит, оказалось, имеет такую широкую сферу применения, которую представить себе просто невозможно. Потому что, как только Малевич сделал цвет не предметным, а начал изучать просто свойства цвета: эстетические, медицинские, психологические, энергетические — или форм, заработала совсем другая машина. Заработали совершенно другие рычаги.

Опишем один из опытов, один из экспериментов Малевича: на довольно небольшом пространстве в комнате Малевич делал перегородки. Все получившиеся после разделения перегородками помещения, условно назовем их комнатами, были покрашены в разные цвета: одна комната была покрашена в красный цвет, другая — в полочку, третья — в синий, четвертая — в желтый, пятая — в зеленый. Художник размещал в этих комнатах четыре или пять машинисток, которые должны были печатать что-то, какие-то нужные бумаги, документы, то есть не просто отвлеченный текст, конкретное задание было у каждой. Тексты Малевич брал из Союза писателей, у медицинских работников и пр. А дальше Малевич писал: у Марии Николаевны насморк начнется через 6 часов, у Елены Михайловны кашель начнется через 2 или 3 часа, потому что Малевич изучал влияние цветовой среды, вот этой цветоформы, внутри которой находится человек, который печатает на машинке, на его психологию, на его психическое состояние. Это был необычный эксперимент, но как он важен был для медицины.

Малевич состоит из одних гениальных открытий. У него работы есть о том, что такое белый цвет, как белый цвет опасен в больничных условиях, как он психологически влияет на больного, как он усиливает боль. Именно Казимир Малевич создает принятый во всем мире медицинский халат малахитового цвета. Мы уже не говорим о том, что каждый из вас знает, что такое оранжевая куртка железнодорожных рабочих, которые чинят пути, работают на дорогах, а кто куртку-то эту сделал? Это так на-

зываемая прозодежда, которой занимался Малевич, производственная одежда. Этот апельсиновый цвет, который художник определил как цвет этой куртки, — это информация, ведь никто не может наехать, потому что ясно, что цвет как форма показывает: здесь работают. Эту куртку тоже сделал Малевич.

Малевич занимается исследованием цветовых идей. «Черный квадрат» — это его формула, такая формулировка. За этим идет школа, за этим идет разработка идей супрематизма. В чем заключалась идея его школы? В чем заключался смысл его школы? А смысл заключался в том, что Малевич очень справедливо полагал, что эпоха индивидуального восприятия окончилась, что XX век — это век массовой культуры, и через свой язык супрематизма он начал создавать язык массовой культуры, индустриальной культуры.

Например, великий человек Лисицкий, представитель русского авангарда, вместе с Казимиром Малевичем разрабатывал основы супрематизма, но мы не помним, что сделал Лисицкий, а ведь все уже давным-давно пользуются тем, что он делал. Лисицкий был человеком, преобразовавшим книгу. Книги, которые делал Лисицкий, — это что-то удивительное, он подходил к книге как к единому архитектурному замыслу, он думал о человеке, который берет в руки книгу и уже с обложки воспринимает все содержание книги. Это новый взгляд, новая форма. То есть люди, которые выходили через новый алфавит Малевича, через алфавит цветоформ, выходили в новое пространство. Это новое пространство сегодня называется

дизайн. Мы уже не говорим о том, что Николай Суетин, ближайший, любимейший ученик Малевича, был главным художником Ленинградского фарфорового завода, что Малевич занимался фарфором, он создавал новые формы чайников, фаянса для массового производства, для всех трудящихся. Попробуйте сейчас купить чайник, сделанный по формам Малевича, которые сохранились на Ленинградском фарфоровом заводе, а они сохранились, и до сих пор делают по ним дорогие подарки. Все ученики Малевича находят себе применение в самых различных областях новой эстетики, которую предлагает миру век массового сознания, век индустрии, когда именно на этой цветоформе строится сейчас любое пространство, любой интерьер.

Ну как же так? Мы имеем такое явление и до сих пор спорим: «Черный квадрат» — это бред или не бред?

«Несомненно, это и есть та икона, которую господа футуристы предлагают взамен мадонн и бесстыжих венер, это и есть то «господство над формами натуры», к которому ведёт... вся наша новая культура... с её машинностью, с её «американизмом», с её царством... пришедшего Хама» (А. Н. Бенуа. Из статьи «Футуризм или кукишизм», 1916).

— «Черный квадрат» — это икона XX века».

— «Черный квадрат» — это фетиш, за которым пустота, за которым не стоит ничего».

— «Черный квадрат» — это идея новой духовности, символ новой религии».

— «Черный квадрат» больше напоминает экран телевизора или монитора, который выключили».

Какое это имеет значение, кто и что по этому поводу думает. Никакого! Имеет значение только то, что представляет собой фигура Казимира Северинovichа Малевича.

Необходимо сказать, что в поздние годы жизни Малевича, вот эти три золотые года, он вернулся к реализму. Он писал реалистические портреты людей в очень красивых платьях, дизайнерских платьях. Когда смотришь на эти портреты, невольно возникает мысль: «Какая женская мода, какая гениальная мода!» У Малевича все эти портреты, все его работы, вообще исполнение отличаются каким-то удивительным совершенством. Он создает совершенные образы, будь то супрематизм, или реализм, или его импрессионистические работы, они сделаны совершенно, они совершенны. Не случайно их очень часто сравнивают с иконами, с таким совершенным опытом живописи.

И одна из самых замечательных работ его позднего периода — знаменитый «Автопортрет» (1933 год, Государственный Русский музей). Малевич изобразил себя как художника эпохи Возрождения, он даже специально написал себя в такой одежде, в берете, с таким выражением лица — вы видите перед собой художника Ренессанса, даже фактура вся как фреска. Правильно, автопортрет это всегда то, что думает о себе сам художник, а Малевич как будто говорит: я равен им, я равен Джотто, я равен Монтеню, он себя стилизует, даже стиль такой, как у художников XV века. И он прав, он был им равен, он был всесторонне развитым человеком. Так же, как они, он был человеком своего времени и человеком будущего, который ввел свою

культуру в будущее. Просто нам оценить это трудно, потому что, кто такой Монтень или Джотто, мы понимаем, а кто такой Малевич — с трудом. А Малевич был человеком, предложившим новый язык для абсолютно новой цивилизации. Мы бы сказали пышно так: Малевич гениальный, гениальная личность абсолютно, а то, что мы не ценили его и не ценим и сейчас, — это наша беда, это у нас ментальность такая.

Глава тринадцатая

«Герника»



Рассказ о «Гернике» хочется начать со слова ВДРУГ. Это удивительное слово — вдруг, оно означает, что мы всегда не готовы, для нас всё, что происходит, происходит ВДРУГ.

Вот так вот, вдруг, 26 апреля 1937 года франкистские самолеты Ju-52 легиона «Кондор», подразделения люфтваффе, начали бомбежку старинного города басков, который назывался Герника. Шла гражданская война, но никто не ожидал, что с неба могут упасть 22 тонны бомб, что в течение очень короткого времени может быть уничтожен старинный город, что 70 % города будет просто сметено с лица земли. Какая это была трагедия, какая это была великая трагедия!

В этот момент в Гернике находился английский корреспондент, который немедленно составил описание того, что случилось, и уже через несколько часов мир знал о том, что произошло. Советский журналист Михаил Кольцов, корреспондент «Правды», находящийся в это время в Испании, напишет в своем репортаже: «Мадрид горит, его подожгла германская авиация. Горят общественные здания, гостиницы, лазареты, институты. Горят без кон-

ца жилые дома... Сопротивление Мадрида привело фашистов в слепую ярость. Они решили стереть с лица земли столицу Испании, истребить ее обитателей или по крайней мере заставить защитников Мадрида сдать город ради сохранения миллиона человеческих жизней... Бомбардировка возобновляется каждые три-четыре часа. И после каждого налета все больше и больше пылающих развалин, все больше и больше окровавленного человеческого мяса. Плач, рыдания, вопли обезумевших людей разносятся по улицам... На пороге 1937 года фашистский милитаризм перед глазами всего мира уничтожает громадный европейский столичный город» (М. Коллцов. *Избранное*, т. 3).

Мир, безусловно, знал о гражданской войне в Испании, знал о борьбе испанцев за свою республику, за свою свободу. Испанский народ поддерживали интернациональные антифашистские бригады, прибывавшие из других стран, знаменитый лозунг «Но пасаран!» (исп. ¡No pasaran!) стал боевым кличем всех прогрессивных сил мира. Да, шла гражданская война, и, какой бы она ни была, история с бомбардировкой в Гернике потрясла всех, это было вдруг, это было совершенно неожиданно.

Испанское республиканское правительство приняло решение заказать монументальное панно, которое бы отобразило весь ужас произошедшего, показало бы всему миру, что именно произошло в Гернике. Ведь Герника — небольшой баскский городок на севере Испании — была обычным мирным городом, и варварская расправа с мирными жителями продемонстрировала всему миру истинное лицо фашизма.

Испанское правительство заказало панно именно тому человеку, который был рупором Испании, именно тому человеку, который был одной из центральных фигур политической, культурной жизни Европы того времени, — художнику Пабло Пикассо. Необходимо было за месяц, то есть к маю 1937 года, написать картину, посвященную этой бомбардировке Герники. И Пикассо эту картину написал. Женой Пабло Пикассо на тот момент была французская художница и фотограф Дора Маар, она фотографировала все стадии написания картины.

Сегодня картина находится в Центре искусств королевы Софии, или, как чаще его называют, в Музее принцессы Софии в Мадриде. Это очень большая картина, ее размеры составляют 3,5 метра в высоту и 7,8 метра в длину. Это огромная картина, и ей отведен целый большой зал.

Пикассо работал так, как умел работать только он: не отходя от мольберта по 14 часов в сутки. И через месяц картина была готова. Остается вопрос: каким образом эту картину в технике «холст, живопись маслом» он написал за месяц, как будто бы она была в нем уже вся готова? Как будто художнику осталось только осуществить замысел? Как говорил сам Пикассо, это его собственное выражение: «Я ничего не ищу, я нахожу», — картина как бы была найдена в тот момент, когда он начал ее писать.

«Герника» была выставлена в Испанском павильоне на Всемирной выставке в Париже в мае 1937 года. Такое событие, эта бомбардировка в Гернике, вы думаете, эта картина кого-нибудь взволновала, кого-нибудь удивила, была кому-нибудь интересна? Нет, представьте себе, что нет! И Пикассо говорил:

получил я и от своих врагов, и от своих друзей. А великий архитектор, философ современного урбанизма Ле Корбюзье написал в своем отзыве, что картина Пикассо видела только спины посетителей. Ничего себе отзыв.

Нет, «Герника» была не понята, «лицом к лицу лица не увидать», ее не разглядели как мгновенный отклик на событие со словом «вдруг».

Эта картина, как мы полагаем, есть определенная не просто картина о бомбардировке или картина о войне, это картина философская, это картина философии войны. И вот для того, чтобы понятнее была эта мысль, давайте обратимся к испанским предшественникам Пикассо, а именно к Диего Веласкесу и Франсиско Гойе, которые тоже писали картины о войне, и эти картины тоже имели свою дату, свой год. Эти картины тоже имели свою буквальную историческую достоверность.

Мы хотим рассказать о Диего Веласкесе, который написал картину «Сдача Бреды», и, конечно о Франсиско Гойе, о расстреле 3 мая 1808 года в Мадриде — «Расстрел повстанцев в ночь на 3 мая 1808 года» (ок. 1814, Мадрид, Прадо). Нам очень хочется рассказать об этих картинах, потому что тогда станет понятно отношение Пикассо к войне, станет понятен язык его картины «Герника».

Итак, Диего Веласкес по заказу своего короля, а был он придворным художником Филиппа IV, написал очень большую картину. Эта картина была написана в 1635 году, то есть ровно за 300 лет до Пикассо. Вы увидите, как меняется сознание, как меняется отношение к войне за 300 лет, вы увидите, что 300 лет тому назад на земле обитало другое че-

ловечество. И хотя любая война всегда погань, всегда грязь, кровь, ужас, сиротство, насилие и хотя любая война развязывает самые низменные страсти у людей, но все-таки дело не в этом массовом, стадном состоянии войны, а дело всегда в том осмыслении, которое дает нам высшая категория людей, так сказать, интеллектуальная духовно-художественная элита, потому что остается она, осталась «Герника», а не те, которые поворачивались к «Гернике» спиной, осталась «Сдача Бреды».

Сдача Бреды — это была великая победа испанцев, потому что они вели совершенно сокрушительную, неудачную войну с голландцами, ну просто совершенно никуда не годную, и проигрывали все время. И вдруг однажды они выиграли сражение при маленьком голландском городке, который называется Бреда. Какая была радость! И мы видим это событие передачи ключей от города графом Юстином Нассауским, губернатором Бреды, герцогу Амброзио Спиноле, главнокомандующему испанскими войсками. С левой стороны — голландцы, а справа — испанцы. Граф Нассауский как-то немножко согнул спину, не то чтобы подобострастно, нет, но с полной своей внутренней покорностью передает ключи от города герцогу Амброзио Спиноле. Но герцог Амброзио Спинола не гордится, он не высокомерен, он даже как-то нежно, по-братски, треплет плечо графа Нассауского: «Ничего, дескать, бывает, война». Гуманист, великий гуманист Веласкес, как пишет он побежденных голландцев, он же пишет их портреты, ну и что, что они стоят немножко потрепанные, это такие молодые красивые ребята, у них жизнь впереди. И врагов-голландцев, и своих испанцев

Веласкес пишет одинаково по отношению к ним, как людям, по отношению к ним, как к личностям. Да, одни — победители, другие — побежденные. Но «милость к падшим призывал» (А. С. Пушкин. *«Я памятник себе воздвиг нерукотворный»*, 1836). Есть интонация высокого гуманизма в этом акте передачи ключей от Бреды. И эта картина, хотя есть картина великой победы испанской, и герцога Амброзио Спинолы, и Филиппа IV, но эта картина все-таки не есть картина победы, а есть картина философии войны. Да, есть война, но есть и тема великого гуманизма, милости к падшим. Победители и побежденные — надо оставаться людьми вне зависимости от того, на какой стороне ты в театре военных действий. Нет никакого ожесточения, и кисть Веласкеса прекрасна, она пишет цельный, сохранный, прекрасный мир. Вот это — Веласкес XVII века.

Проходит 200 лет, начало XIX века, в Испании живет Франсиско Гойя.

Наполеон Бонапарт своему пасынку принцу Эжену Роз де Богарне дает очень большие полномочия по захвату Испании. Евгений (Эжен) Богарне вводит свои войска, эти войска ведут себя в Испании так, как ведут себя, мы знаем, любые войска на оккупированной территории, они ведут себя уже в манере, внятной нам сейчас: это поджоги, это грабежи, это насилие, о чем Гойя сделал две серии «Бедствия войны». Когда началась в Испании партизанская война против оккупантов, французские войска взяли в заложники мирных жителей и сообщили о том, что если к обозначенному ими времени не будут прекращены конкретные военные действия, то будет расстрелян каждый двадцатый житель, эти вот заложники.

И Гойя показывает расстрел заложников. Но если в картине Веласкеса два человека: мэр и герцог Спинола, то у Гойи в центре одна фигура: это фигура человека, от которого исходит желтый цвет, самое активное цветовое пятно. Этот человек, который стоит на коленях, раскинув руки, — он выше всех, он больше всех. Этот человек, эта центральная фигура, если он встанет на ноги, он окажется гигантом, он окажется выше земляного вала, на фоне которого происходит расстрел заложников. Этот человек выражает собой крик Испании, протест Испании.

А как идут заложники под расстрел? Они идут, закрыв лицо руками. Но самое главное, обратите внимание, — это фигура крестьянина с левой стороны: как он лежит, он умер, но как он лежит в объятиях земли, он как бы обнимает землю, прижимается к земле, это объятия земле.

Война темна, ночь пала на Испанию, и если Веласкес пишет свою войну при полном свете дня, то картина Гойи написана в сумерках ночи. Еще час петуха, час предательства, вот петух сейчас запоет, еще не истаяла ночь и не наступило утро. Гойя описывает самый-самый странный час суток, это час беса, и этот человек с раскрытыми руками, он отпустил от себя страх, боятся все, а он не боится, он вот этим жестом — руки, посмотрите, раскинуты, как крест, как будто он на кресте, у него глаза такие ярко открытые — выпустил из себя птицу страха, он больше не боится ничего. И вот это отсутствие страха делает его победителем, единственным победителем, центром этой картины.

Правая сторона картины очень интересна — она показывает французских солдат, и потому, что рас-

стреливают они заложников в этот сумеречный час беса, они поставили большой очень фонарь около своих ног и придвинули свои винтовки прямо к лицу. Обратите внимание на то, что они на людей не похожи вовсе, они похожи на какую-то членистоногую многоножку, у них вместо лиц — дуло, у них лиц нет, они все одинаковые, у них одинаковые кивера, у них одинаковые заплечные мешки, они все одинакового роста, у них у всех вместо лиц — дуло, направленное — на кого? — на боящихся и абсолютно незащитных людей. Солдаты какие-то бесплотные, у них плоти нет, они нелюди. Гойя подчеркивает, что они — нелюди, Для Гойи война — это совсем не то, что для Веласкеса, для Гойи война — это насилие. Для Гойи война — это уничтожение нелюдями, вражеской армией мирных жителей. Его мозг художника вскипает от негодования, Гойя призывает нас ненавидеть насилие, именно насилие. Отношение к войне человека начала XIX века выражено с предельной ясностью и точностью, для Гойи война — это ужасно, всё ужасно, но при этом мир остается цельным: стоит по-прежнему Мадрид, и стоит по-прежнему его родная Сарагосса, и по-прежнему стоит земля, и по-прежнему высится старый крепостной холм, люди ведут себя страшно, а земля, мир хоть и погрузились в сумерки, но все-таки сохраняют свою цельность.

А вот теперь посмотрите на картину Пикассо «Герника», и вы увидите картину совершенно другую и философию совершенно другую. И совершенно другую философию войны. Пикассо первый проговорил ее в 1937 году, сразу после бомбардировки Герники. А вывод он сделал феноменальный, и мы не можем

об этом забывать, он, художник, выразил то, чего никто тогда не сказал, к нему поворачивали спины.

Давайте обратимся к описанию самой картины «Герника». Во-первых, эта картина написана Пикассо в технике гризайль, в черно-белой манере. А чем объясняется выбор именно такой манеры, почему картина лишена какого-либо цвета? А потому, что мир померк, обесцветился, он лишился солнечного света, свет из мира исчез, исчезло главное преимущество жизни, он стал безжизненным, он стал черно-белым. Картина «Герника» как бы раздробленная вся, все абсолютно обезображены, доведены до абсолютной точки экстатической изобразительности или выразительности, когда всё за пределами нормальных чувств или отношений: и эта женщина слева, которая бежит с ребенком, эти вытянутые шеи, это страх и отчаяние за пределами отчаяния и страха, и эта фигура справа, выскакивающая из горящего дома, и солдат со сломанным мечом в руках.

Безусловно, нам стоит обратить внимание на то, что эта черно-серая фактура всей картины — она вбирает в себя огромное количество какого-то газетного текста. Книга. Всё, конец всему, и книжной цивилизации, и газетной цивилизации. И всем чувствам. И над всем вновь царит некий хтонический ужас добытийного первобытия. Здесь возникают сквозные персонажи Пикассо, которые проходят через все его творчество: это Бык и Лошадь. И здесь они являются образами смерти, возникшими из преисподней, хтоническими образами небытия. Это дети Хаоса. Логос, который выстроил Античность, Логос, который выстроил цивилизацию, его не будет больше, он исчезнет. Мир снова уйдет в

состояние и погружение безвременья, в хаос. И если мы говорили о той философии, которую несет в себе Веласкес: о философии гуманизма, «милость к падшим», высокого разума, да, победа, но люди есть люди, и победители, и побежденные; если мы говорили о философии Гойи: о его отвращении к войне, его неперенесении насилия вообще, то в «Гернике» Пикассо утверждает, что война в XX веке — это не гуманизм, это не жертвы войны, это не рассуждения про справедливые и несправедливые войны, это уничтожение материи как таковой. Вот какой вывод делает Пикассо из одного факта — почти невинной бомбардировки города Герника. Пикассо говорит, что в XX веке войны не будут пощадны или беспощадны, уничтожительны или нет, войны в XX веке — это распад материального мира вообще, это исчезновение материи. Это уход разума, это уход света какого бы то ни было.

Это удивительно, что художник делает ТАКОЙ вывод, а люди стоят, видят эту картину и начинают обсуждать, кубист он или не кубист, футурист он или не футурист, а что именно он написал, они не понимают. Рембрандта современники не принимали, а Пикассо принимали, дорого платили. А когда Пикассо написал пророческую картину, а картина пророческая, она тахіта, это картина тахіта, то ее не поняли. Мы можем бесконечно обсуждать «Гернику», можем задавать бесконечные вопросы о том, как Пикассо пишет это или как он пишет то и почему эта картина черно-белая, пожалуйста, мы с вами можем обсуждать это, только главное в картине — это философия войны. Пикассо выбирает тот язык, который ему необходим для того, чтобы пока-

зать, что война XX века — это есть распад материи и возвращение нашего мира к хаосу, а мы до сих пор, как те зрители 1937 года, поворачиваем к этому обстоятельству спины. Очень точно описывает это состояние четверостишие из произведения Бродского:

Местность цвета сапог, цвета сырой портянки.

Совершенно не важно, который век или который год.

На закате ревут, возвращаясь с полей, муу-танки:

крупный единорогий скот.

Все переходят друг в друга с помощью слова «вдруг».

Паола Волкова
Мост через бездну
Книга вторая

Оформление вкладок А. Шукин, В. Челядинова
Верстка В. Челядинова
Корректоры З. Колеченко, Т. Шпиленко

ООО «Издательство «Зебра Е»
119121, Москва, ул. Плющиха, 11/20А
E-mail: zebrae@zebrae.net
www.zebrae.ru

Санитарно-эпидемиологическое заключение
№ 77.99.60.953.Д.009937.09.08 от 15.09.2008 г.

По вопросам приобретения книг
обращаться по адресу:
119121, Москва, ул. Плющиха, 11/20А
Тел.: (499) 995-09-42
kniga@zebrae.ru
svirin@zebrae.net

Подписано в печать 25.11.2014
Формат 60х90¹/₁₆. Усл. печ. л. 14.
Тираж 2500 экз. № заказа 26.

Отпечатано в соответствии с предоставленным оригинал-макетом
в ОАО «ИПП «Уральский рабочий»
620990, г. Екатеринбург, ул. Тургенева, 13
<http://www.uralprint.ru>, e-mail: book@uralprint.ru