

Максим Кантор

ЧЕРТОПОЛОХ

ФИЛОСОФИЯ ЖИВОПИСИ



Максим Карлович Кантор
Чертополох. Философия живописи

PDF предоставлен правообладателем

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=18310214

Максим Кантор. Чертополох. Философия живописи: Издательство АСТ; М; 2016

ISBN 978-5-17-095985-3

Аннотация

Тридцать эссе о путях и закономерностях развития искусства посвящены основным фигурам и эпизодам истории европейской живописи. Фундаментальный труд писателя и художника Максима Кантора отвечает на ключевые вопросы о сущности европейского гуманизма.

Содержание

Вступление	5
Рождение трагедии из духа живописи	10
Леонардо да Винчи	25
Андреа Мантенья	38
Сandro Боттичелли	50
Микеланджело Буонарроти	67
Бургундия и Босх	82
Конец ознакомительного фрагмента.	88

Максим Кантор

Чертополох. Философия живописи

© Максим Кантор, 2016

© ООО «Издательство АСТ», 2016

* * *

жене – Дарье Акимовой

Вступление

1

В этой книге я стараюсь определить европейское искусство через понимание феномена масляной живописи.

Живопись масляными красками – явление исключительно европейской культуры. Связано это явление с духовным опытом Возрождения, с секуляризацией общества, которое сохранило христианские постулаты в императивах светской философии. Живопись масляными красками рассказывает о том, как религиозные концепции делались предметом индивидуальной веры и даже трансформировались в светские убеждения агностиков, не теряя изначального пафоса. Живопись – это род деятельности, связывающий светское и сакральное, свободное и каноническое.

Живопись масляными красками на холстах стала для ренессансной Европы, а затем для Европы эпохи Абсолютизма и Просвещения – способом самовыражения свободной личности; живопись – это территория личной свободы.

Процесс освобождения индивида, раскрепощения сознания – в истории масляной живописи виден с буквальной достоверностью. Этот процесс можно проследить.

Возникла техника масляной живописи в герцогстве Бургундском, в пятнадцатом веке; само герцогство Бургундское является средоточием европейской традиции, находится на пересечении культурных полей. Важно то, что Бургундия аккумулировала культуры стран христианского круга; фламандец ван Эйк и немец Иероним Босх вместе представляют бургундскую школу – ее рассвет и ее закат. Уместно добавить, что спустя столетия голландец Ван Гог, выбравший местом жительства французский город Арль – оказался в центре бургундской культуры: Нижняя и Верхняя Бургундия до XIV века именовались Арелатским королевством. Эти детали биографий не случайны – их пересечения и наложения и дают тот эффект, который дает масляная живопись: благодаря усложнениям цвета, наложениям и лесировкам возникает невиданная субстанция.

Бургундская школа органично вплавлена и в итальянское Кватроченто, и в школы Средиземноморья – арагонскую и португальскую. Возникновение масляной живописи совпадает по времени с оживлением территории Средиземноморья – с браком Фердинанда II Кастильского и Изабеллы Арагонской, слиянием арагонской и кастильской династий, с падением Константинополя и острым осознанием Западного мира как обособленной субстанции. Возникновение масляной живописи в Бургундии немедленно нашло ответ и в итальянских государствах, и в кастильских, и в арагонских городах, и в городах Южной Германии.

Формировалась традиция европейской масляной живописи под влиянием южно-немецкой и рейнской школ, итальянского Кватроченто, в густой среде бургундской культуры, которую называли Северным Ренессансом. Возник социальный тип живописца, и похожий, и одновременно непохожий на иконописца или миниатюриста. Этого особенного человека мы видим на автопортретах XV века; подобной личности Европа не знала. Художник XV века – абсолютно и совершенно свободен, при том, что он не вельможа и не богат; таким не был ремесленник, монах или хронист; еще менее – придворный. Независимость – это непредставимая роскошь для средневекового мастера, связанного гильдией или строительством собора; свобода оборачивается, впрочем, неустойчивым бытием – независимый мастер скитается от двора ко двору, от города к городу: он несет с собой уникальное умение – а не участие в общем деле; он – индивидуалист. Немногие художники выдерживают

груз независимого существования – европейский мир еще не приспособлен для обособившейся личности; а таковая уже появилась. Ее пароль: масляная живопись. Язык живописи интернационален в большей степени, нежели *lingua franca*, этот язык связал города Средиземноморья, германские земли, фламандские и французские города. Художник становится странником. Гольбейн переезжает из Германии в Англию; Леонардо из Италии во Францию – художники кочуют по всей христианской Европе.

К тому времени, как возник этот – небывалый – тип человека, сформировалась зависимость европейской культуры от изображения. Европа глядела на себя через картину.

Европа позднего Средневековья и Возрождения узнавала себя через изображение в большей степени, нежели через слово. Подавляющее большинство не умело читать – смотреть могли все. Строительство соборов, охватившее столетия, аккумулировало все ремесла; изображения (витражи, скульптуры, картины, фрески) формировали сознание людей. Хроники Средневековья – это своего рода пиктографическое письмо, в котором изображение несет едва ли не больше информации, нежели сопровождающий его текст. Хроники Жана Фруассара трудно (и не нужно) воспринимать помимо миниатюр, украшающих каждую страницу; а что касается соборной живописи, то таковая рассказывала о текстах Писания не менее проповеди, если не более. К тому времени, когда картина обособила себя от Собора, она уже несла в себе культурный код Европы; культура Европы стала картино-центричной.

Леонардо однажды написал про преимущества, коими располагает живописец по сравнению с прочими ремесленниками. Он утверждал, что причина в гордой молчаливости живописи. Иными словами это передал Поль Валери, когда после беседы с Дега заметил: «Художники во время работы молчат и копят слова – берегитесь разговоров с художниками, им есть что сказать». И Леонардо, и вслед за ним Сезанн, называвший свой метод «размышления с кистью в руке», отчетливо сознавали основную миссию живописца: конструирование мира.

Книжная миниатюра, фреска и иконопись соборов соединили усилия, чтобы произвести этот удивительный сплав – свободную светскую речь, одновременно являющуюся молитвой. Исследуя феномен масляной живописи, говоришь о судьбе всей европейской традиции: масляная живопись стала точкой схода усилий многих поколений.

Внутри стран европейской христианской культуры живопись распределена неравномерно – столь же избирательно, как, например, виноделие или философия.

Существовала живопись в Европе не особенно долго; живопись была не всегда и не всегда будет в этом мире; уже сейчас живопись – явление редкое. Очевидно, что если сегодня масляная живопись еще и существует, то пик развития остался в прошлом.

2

Настоящая книга не есть история искусств; это даже не история одного вида человеческой деятельности – просто рассуждения о смысле отдельных картин. Вот, есть такие странные вещи – покрашенные краской холсты, в них содержится сгусток человеческой истории. О красочной субстанции, использованной для описания определенного фрагмента европейской истории – интересно рассуждать. Я уверен, что понимание важнейших европейских произведений способствует пониманию того, что представляет собой Европа. Коль скоро масляная живопись есть высшая форма индивидуалистического искусства, то исследования истории масляной живописи следует проводить через сугубо индивидуальные примеры – биографий, и даже более того – отдельных картин мастеров.

Поскольку в моем понимании занятие живописью является инвариантом занятия философией, то существенным стало понять высказывание, содержащееся в картине, а не ограничить восприятие эмоцией, полученной от созерцания картины. Я полагаю, что абсо-

любно любое произведение изобразительного искусства можно адекватно описать словом. Коль скоро художник тшится выразить смысл бытия, а смысл ищет себя в разных ипостасях, то представляется необходимостью выразить созданное живописцем через слово.

Очевидно, что далеко не все картины содержат философское высказывание о мире, как не все сотрудники институтов философии являются философами. Те картины, которые не казались полноценным философским и автономно-личным высказыванием, но представлялись свидетельством принадлежности к школе и кружку – такие картины я не рассматривал.

Менее всего я собирался писать историю школ и стилей. Эта книга – сборник индивидуальных высказываний. Выбирая героев повествования, я руководствовался двумя принципами: дидактикой произведения и его историцизмом.

Образцом – до определенной степени – служили «Сравнительные жизнеописания» Плутарха. Показать исторический процесс через биографию героя – соблазнительно. Однако метод Плутарха имеет особенности: в жизнеописаниях критерий моральности героя – отсутствует. Плутарх не опускался до жизнеописаний злодеев (в отличие от Светония), но требовательность по отношению к персонажу была невысока. Он не писал о Нероне, но его внимания удостоился Гальба.

Социокультурная эволюция осуществляется многими усилиями, в том числе и неморальными. Типология искусств допускает равноправное существование и декоративного, и монументального, и индивидуалистического искусства; последнее, то есть индивидуальное, и выражает масляная живопись – но не только масляной живописью характеризуется пластическая культура страны. Параллельно этой книге можно было бы написать историю монументального искусства Европы. Мы не вправе ожидать от монументального и декоративного творчества соблюдения моральных постулатов; эти виды искусства – манипулятивны. Однако в случае живописи вопрос морали занимает первое место: живописец может изображать расстрел, как это делали сотни мастеров, писавших казнь святого Себастьяна – но отношение к убийству основано на нравственных идеалах художника. Аморального искусства живописи быть не может – в то время как монументальная продукция, памятники, плакаты и т. п. – могут выполнять пропагандистские (часто аморальные) функции. Эти необходимые ограничения формировали список героев книги. Невозможно рассмотреть фигуру Вламинка, коллаборациониста, совершившего вояж в гитлеровскую Германию и написавшего статью об антинациональном характере творчества Пикассо в годы оккупации – в качестве героя гуманистического искусства.

Что касается нравственной составляющей искусства, я придерживаюсь взглядов Плутарха, полагавшего, что между людьми и богами находятся два класса существ – герои и гении. Добродетельные души людей постепенно возвышаются, становясь сперва героями, а затем гениями, иногда достигают и божественного достоинства, как это случилось, полагаю, с Микеланджело и Ван Гогом. Вне нравственного служения искусство делается декоративным; таковое в настоящей работе не рассматривается.

Для Плутарха грань между мифом, преданием и самим событием – практически стерта, мифологическое восприятие действительности наследует современная культура; но даже если картина написана на мифологический сюжет, она предельно конкретна и исторична. Масляная картина, существовавшая внутри феномена христианской культуры, следует христианскому принципу восхождения от абстрактного к конкретному – являя историю и предание в единой судьбе, в конкретной жертве.

В рассуждениях о картинах я исходил из того принципа, что высказывание одного человека обязано быть понято другим, причем каждым. Нет, полагаю я, условного метаязыка, нет шифра искусства, недоступного профану. Любой, в том числе непосвященный, имеет право и возможность понимать язык живописи – ровно на том основании, на каком всякий человек может и должен понять другого.

Живопись – это всегда проблема другого, к которому обращается художник. Живопись – это всегда диалог одного с одним.

Идеальным ориентиром всегда были «Диалоги» Платона, предельно внимательно разбирающие всякое категориальное утверждение, не оставляющие приблизительного в понимании явления. В частности, важны те диалоги, что посвящены определениям искусства и сноровки – как, например, «Горгий», или категории прекрасного, как, например, «Пир»; также мне близка мысль, высказанная в «Тимее», о том, что мастер проникает в самую сущность прекрасного через непосредственный трудовой процесс. Разумеется, это происходит лишь в случае осознанной деятельности художника. Поэтому мне представляется важным разбор ремесленной части работы; я, собственно, не делю процесс живописи на «техническое ремесло» и «высокое вдохновение». Уже на этапе грунтовки картина начинает жить как высказывание. И процесс изготовления картины – манера мазка, характер линии, жизнь мастерской – исключительно важен. Искусство живописи способно во плоти представить нам единство двух начал: инстинктивно-мистического и логически-осознанного, которые лежат в основе творчества.

Ницше упрекал Сократа и его последователя Платона в том, что их способ созидания подавляет инстинктивно-мистическое начало – логикой. В живописи, однако, место мистической интуиции определено ясно, на это место логика не покушается – ремесленная сторона работы: грунтовка холста, приготовление палитры, движение кисти – относятся к области мистического озарения. Никто и никак не в силах определить, почему у живописца возникает потребность в широком мазке, в ударе мастихина. Это решает интуиция художника, и если изучать собственно процесс создания поверхности живописного полотна, то этот процесс во многом интуитивен; но ремесло живописца мертво без общего замысла, без сформулированной концепции мироздания, без упорядоченного сознания. И сама картина, та картина, которая существует в парадигме ренессансного христианского гуманизма, являет нам – в опровержение Ницше – симбиоз мистического и логического начал. Более того, вне этого синтеза искусство масляной живописи просто не существует.

Диалоги Платона (хотя Ницше и сетовал, что Платон уничтожил свои трагические поэмы, став учеником Сократа, подавив в себе мистическое начало) как раз являют нам пример того, как логика рассуждения обретает страсть, переходя в категорию человеческой судьбы; и диалоги греческого философа стали великими драматическими произведениями, произведениями трагического искусства.

3

Жанр диалога (в случае моей книги, внутреннего диалога) еще и потому значим для меня, что большинство из написанных страниц представляет собой запись разговоров с отцом, Карлом Кантором.

Внутренний голос – связанный не с интуицией, но сугубо с логическим рассуждением, – который постоянно слышал Сократ, и оправдал структуру диалогичности сочинений Платона. Жанр драматического произведения потому подходит для философа, что тот постоянно разговаривает сам с собой. Могу сказать и я, что мои беседы с отцом не прекращались ни на один день. Внутренний голос в этом случае принадлежит не интуиции, но нравственному началу, которое не спонтанно, но сугубо рационально. Отец объяснил мне связь изображения с общей историей. Картина становится таковой, лишь будучи сформулированной мыслью, а следовательно, понять картину можно опосредованно; подчас та или иная мысль раскрывается не только через картину, но через литературу и через политику: так, Бальзак помогает нам понять бургундскую живопись, а Рабле – школу Фонтенбло.

Ясность мысли – на этом настаивал отец – требует выразить мысль простыми словами. Туманность формулировки – следствие нечеткости мысли. В сущности, искусство живописи призывает к тому, чтобы мысль сделать максимально видимой, зримой, то есть внятной.

Анализируя картины, я прибегал к историческим параллелям – важно поместить художника и его произведение в исторический контекст. Важно понять, как мысль художника была противопоставлена (или комплементарна) мысли политика и социального строителя. Всякая картина принадлежит культуре и эпохе; говорить о картине «Весна» Боттичелли вне анализа неоплатонизма и философии Марсилио Фичино было бы опрометчиво.

Прибегая к историко-культурному контексту, было важно удержаться от того, чтобы следовать какой-либо схеме.

В этой работе я часто привожу, как пример анализа, различные суждения философов: сукно культуры ткется из многих толкований явления. Но так называемых «ссылок на авторитетное суждение» я избегал. Суждение, основанное на том, что так утверждает некий «авторитетный» человек, облеченный признанием современников – является (полагаю я) суетным. Мысль имеет ценность лишь в том случае, если она придумана и додумана самостоятельно. Разумеется, полезно знать соображения предшественников; но это продуктивно в том случае, если собственная концепция уже сформулирована. Попытка выстроить концепцию на основании чужих суждений – бесперспективна. И менее всего почтенна, на мой взгляд, служба тому или иному кружку, сформированному соображениями моды. По лени, или же из чувства самосохранения, я не следил за развитием современной искусствоведческой мысли, в надежде, что явление крупного историка искусства (буде такой возникнет), подводящего философский итог брожению моды, однажды станет самоочевидным.

В выборе картин и художников я руководствовался личными пристрастиями. Расположив имена художников в той последовательности, в какой, считаю я, совершался путь масляной живописи, я хотел сделать наглядным путь развития духа, становление исторического самосознания Европы.

Это упорное становление европейской свободной воли я назвал словом «Чертополох», вынесенным в название книги.

Рождение трагедии из духа живописи

1

Масляная живопись родилась в готических соборах – возникла из игры теней, неведомой романским храмам. Волшебная тьма клубилась под нервюрными сводами, из этой тьмы выплыла масляная картина. Сложность переплетения аркбутанов, многоярусная структура, рвущаяся в небо, дала глазу столько вариантов полутонов и тайны, что возникновение детализированного, полного нюансов искусства стало неизбежным. Именно это сложное в нюансировке – и одновременно директивное по сути высказывание и характеризует строй масляной живописи, отличая картину маслом от темперной иконы романского храма. Природа готики есть многоступенчатая рефлексия смыслов, противоречивость самоидентификации, путь бесконечного восхождения. Такова и природа масляной живописи, в самой ремесленной ее части.

Краска перестала быть кроющей, цвет перестал быть локальным, нюансировка чувств достигла такой изошренности, что суждение из декларативного стало философским. Живописец, пишущий в конце XV века масляными красками, уже автономный философ, усложняющий высказывание ежеминутно.

Волшебная тьма под куполом собора – среда, конденсирующая в себе невидимые глазом скульптуры и фрески, витражи и конструкции – эта среда сама по себе, как субстанция веры, является характеристикой собора – нас охватывает волнение от присутствия великого, хотя мы еще не рассмотрели, что именно нас окружает. Так и материя живописи, которая усложнилась бесконечно, важна сама по себе: текучий цвет, который принимает формы и ускользает от определений – это субстанция мысли.

В картине Рембрандта важны не только выражения лиц блудного сына и его отца; важно (может быть, самое важное) в картине то, как слепой отец усталой рукой трогает плечо сына. Это прикосновение можно передать словом, но в живописи трепет касания сочетается с выражением слепого лица, с густой темнотой, которая заполнила комнату, с лучом света, упавшим на истоптанную пятку блудного сына. Именно связь явлений составляет содержание рассказа. Даже не так; не связь явлений – такое бывает в романе, – но одновременность явлений. Еще точнее: взаимопроникновение явлений. Цвет, которым написано одеяние старика, перетекает в рубище его блудного сына, густея, становится бурой мглой. Это субстанция, которая уже не вполне цвет, но среда, производящая сразу все – и предметы и расстояния между ними. Живопись наглядно демонстрирует нам такое представление об истории, в котором все происходит одновременно и каждый миг влит в вечность.

Выявление героя из истории – вот что показывает нам готический собор, когда неожиданно глазу открывается спрятанная в нише скульптура, когда мы обнаруживаем в капелле спрятанное сокровище – картину Мемлинга или Тинторетто; сопоставление личного, персонального и великой среды – это именно то, что Сезанн тщился передать выражением «мое маленькое ощущение». Пространство между бутылками, изображенными Сезанном, важнее, нежели сами предметы. Воздух, обволакивающий Джоконду, объясняет характер самой Джоконды.

Как определить тьму Рембрандта, красочное месиво Ван Гога, кирпичную кладку мазков Сезанна, сухость черт героев Мантеньи, спиралью скрученные тела Эль Греко, напряжение, исходящее от полотен Гойи? Разве эти вещи связаны с категорией прекрасного?

Перечисленное – и есть содержание картин мастеров, это не побочный эффект, но то, ради чего картины написаны. Густая среда, напряжение и сухость черт, эти явления не могут проходить по разряду «прекрасного». Элементы, свойства, особенности бытия – прекрасны не сами по себе, но становятся прекрасными в нашем сознании, соотносящем эти свойства с нравственным началом. Тьма не может быть красива – а три четверти картин Рембрандта просто погружены во мрак; но прекрасно преодоление тьмы, которое совершает герой Рембрандта. Невозможно сказать, красиво ли напряжение; но без отчаянного напряжения всего существа нет сопротивления злу. Сухость черт – всего-навсего особенность анатомии, но вкупе с высказыванием всей картины, важно, что идея исходит от худого, а не от толстого человека.

Смысл живописи именно в сопротивлении небытию несмотря ни на что. Как Гойя передает напряжение, как Рембрандт создает свою золотую тьму – неизвестно; нет метода описания гармоничного процесса создания напряжения – это невозможно, закон гармонии здесь ни при чем. Художником подобные вещи осознаются лишь в процессе воплощения. Иными словами, идея работы возникает не до того, как картина нарисована, а как бы одновременно, в связи с самим процессом письма. Да, художник делает наброски – но они встроены в общий процесс, а совсем не являются руководством к созданию картины. Если бы художник мог сформулировать свою картину до написания, то и рисовать бы не стоило. В том и особенность живописи, что конечный результат есть сумма многих слагаемых, часть которых неизвестна. Показателен метод Леонардо, который буквально достраивает свою картину из проекта, растущего прямо на глазах у зрителя; мы словно наблюдаем возникновение образа из густой среды сфумато; образ выплывает из тумана.

Определяя красочную стихию живописи, испытываешь искушение – назвать ее дионисийской, спонтанной. Описывая яркую красочную поверхность, критики часто прибегают к выражению «стихийный восторг перед бытием». Особенно часто эти слова произносят перед лицом полотен Ван Гога, фовистов или импрессионистов. Живописец, создающий карнацию полотна, то есть сплав красок, живое подвижное тело картины, – руководствуется ли он разумом? Рука опытного живописца движется как бы по своей собственной воле, и часто разум не успевает осознать то, что глаз счел истинным; хорошо зная свою палитру (Делакруа, например, палитру воспринимал как действующее лицо процесса живописи), живописец фактически передоверяет руке все то, что, стоя в отдалении от холста, он мог бы выразить словами. Не разум – в этот момент художником движет воля, порыв; подсознательное знание – такое тоже возможно. Сравнение этого живописного всплеска со спонтанным дионисийским началом в музыке – оправданно. В некий момент стихийное начало живописи переходит под контроль замысла: художник знает, как придать произведению заверченный вид.

Уместно вспомнить спор Боттичелли с Леонардо. Боттичелли пренебрежительно заметил, что создание пейзажа не требует мастерства, достаточно пропитать краской губку и швырнуть губку в стену – в потеках краски на стене всякий увидит пейзаж, сообразно личным пристрастиям. Леонардо, комментируя слова Боттичелли, сказал, что для того чтобы придать смысл узорам, которые появятся в случайном пятне, – надо владеть мастерством: спонтанное пятно нуждается в шлифовке формы.

Говоря о великих художниках, мы исключаем соображения приема: мастерство – это не прием. Замысел содержался в красочной стихии, умная рука его находит. И соблазнительно определить процесс ницшеанской парой «дионисийское – аполлоновское».

Трагедией, по Ницше, является столкновение аполлоновского с дионисийским, разумного с хаотичным, или, если угодно, идеи индивида – с толпой. Именно в иерархичности сюжета, в преодолении хаоса и в сопряжении с хаосом Ницше усматривал трагедийность бытия.

Ницше был имморалистом и эгоистом, он презирал толпу и почитал иерархию – об этом писал сам и часто. (См. «Воля к власти», № 374: «Для художников карикатурой является «добропорядочный» человек и bourgeois, для набожных – безбожный, для аристократов – человек из народа. Среди имморалистов эту роль играет моралист; для меня, например, карикатурой является Платон».) Однако, отрицая мораль и стадо, Ницше не вовсе отрицал мораль и не до конца отрицал стадное начало. Мораль он ненавидел за то, что та придана субъекту извне, а не рождена им самим, а следовательно, ограничивает природную волю. Стадо же – это «ненависть средних к исключительным», инстинкт стада на стороне уравни- телей, коим Ницше считал Христа. И уравнительную мораль, и стадность Ницше готов был оставить, и даже соглашался на присутствие в истории морали – но лишь для существ низ- шего уровня, для стада, как организационный принцип. Новая аристократия духа должна, по его мысли, стоять над управляемым моралью стадом и над моралью – и находится в чертогах счастья. Целью развития Ницше полагал именно счастье (а не благо, как, скажем, Платон, который был для него карикатурой). Исходя из этой конструкции, трагедией для Ницше было становление индивидуальности высшего порядка, не отвергающей хаос и стадность, но как бы становящейся на плечи этого хаоса, возглавляющей стадо. Эта, достаточно популярная в XX веке, да и сейчас, посылка, в корне противоположна идее ренессансной живописи.

Соединение аполлоновского рассудочного и дионисийского необузданного, явленное в музыкальной гармонии, Ницше называл основой трагедии. Так не следует ли сходным образом отнестись к живописной субстанции?

Сказать так затруднительно потому, что глаз не может отделить дионисийское от апол- лоновского – глаз восторгается сразу конечным продуктом; образ неделим. Наш взгляд на мир и непосредственен, и искушен в то же самое время: мы знаем, что олива – зеленого цвета, а небо Неаполя – голубое; но мы не знаем заранее, как зелень сочетается с голубиз- ной. На этом, всякий раз обновляемом знании, импрессионисты построили свою эстетику, феномен первооткрывания мира единым взглядом есть вообще одно из чудес существова- ния. Взгляд вбирает в наше сознание улыбку Богоматери; пространство, распахнутое Брей- гелем; щедрый мазок Ван Гога. Мы отличаем на взгляд хорошее от дурного, хотя затрудни- лись бы объяснить почему.

То, что ищет живописец на палитре, есть не что иное, как связующая прочие элементы материя, ускользающая субстанция – философ бы сказал: логика, теософ бы сказал: Бог.

Такого инструмента, как палитра, ни иконопись, ни декоративно-орнаментальное, ни монументальное искусство просто не знают. Для вышеперечисленных видов творчества – палитра пригодиться не может: смешивать цвета не требуется. Палитра, хотя это и пока- жется странным, есть инструмент для химических опытов. Живописец смешивает земли и минералы, из которых, в основном, и состоят краски. Палитра существует затем, чтобы в результате этой работы, как следствие опытов и сравнений, получить еще неизвестный цвет, никогда прежде не виданный. Так действовал алхимик, смешивая разные элементы, пред- ставленные в мироздании, чтобы получить философский камень. Творческий метод Сезанна или Рембрандта – это буквальная алхимия. Иными словами, живопись – наиболее чувствен- ное, материальное, телесное из искусств – основана на сугубо рассудочном, рациональном начале. Мы имеем дело с тем уровнем рационального знания (ср. аполлоновское начало, как его определил бы Ницше), которое само создает свои стихии – отнюдь не вступает во взаи- модействие с внешним дионисийским началом, но производит дионисийское само. Диони- сийское и аполлоновское – живописец смешивает сразу же – на палитре.

Визуальный образ сплавляет спонтанное и рациональное нерасторжимо, точно так же, как наше сознание принимает проживаемый нами легкий миг вплавленным в вечность. Образ – это не равновесие стихийного и разумного, это не последовательность событий, это постоянное прораствание вечности из секунды.

2

Живопись масляными красками и сопутствующая ей этика поведения появилась во время Ренессанса и просуществовала недолго, всего около пятисот лет. Это сугубо европейский, точнее, западноевропейский феномен, с твердо очерченными временными и географическими границами.

Ренессансный проект полнее всего выразил себя через визуальные искусства, и более всего именно через живопись. Религиозная живопись Проторенессанса и живопись Флоренции XV века, несомненно, находятся в прямом родстве. Многое из иконописи перекочевало в светскую масляную картину; Сиенская школа, аккумулирующая иконописный канон в картину станковую – конечно же, свидетельствует о непрерывной традиции. В данном рассуждении важно обозначить качество, которое отличает Леонардо и Боттичелли от Симоне Мартини или Липпо Мемми, и, тем более, от Джотто. В живописи после XV века, в живописи масляными красками можно разглядеть – нет, не агностицизм, но желание рассуждать самостоятельно о божественных предметах.

У Жоржа Дибо есть фраза в «Соборах» (сказано им по поводу Симоне Мартини и мастеров сиенской школы, которые, по Дибо, создали стиль, синтезирующий римский портрет и рыцарский куртуазный дискурс): «Они еще не говорили об отрицании Бога, но предлагали посмотреть Ему прямо в лицо». Речь идет о личном достоинстве изображенного героя (у Дибо такой формулировки нет, но подразумевает он именно это качество). Речь идет о нарисованном святом, который обрел личную, присущую только ему манеру держаться. Прямой взгляд Адама с фрески Микеланджело, направленный в глаза Саваофу, надо было выработать; в иконе такой взгляд – от равного к равному – невозможен. То есть, требовалось воспитать поведение человека, изображенного на картине. Смертный образ отвоевывал независимое пространство в картине и обучался двигаться самостоятельно. Жестикуляция героев Мемми, Мартини и Лоренцетти становится чуть более гибкой, следуя французскому куртуазному влиянию, причем часто влияние поэзии или светского этикета опережает пластику живописи – но фиксируется именно в живописи. В той же мере, в какой тройной аркбутан готического собора родственен терцине, тройной рифмовке Данте; существуют связи сиенской пластики с готическими сводами и пропорциями нефов. Провансальская поэзия – Бернарт де Вентадорн – тонкие пальцы святых Липпо Мемми – грандиозная стройка в Авиньоне, затеянная Климентом VI и собравшая итальянских мастеров: синтез масляной живописи ткется исподволь, но ткется неуклонно.

Неаполитанский двор, где правили французские принцы; дворцы просвещенных тиранов Северной Италии (Феррара, Милан, Мантуя), при которых работали интернациональные живописцы – они объединяли пространственные усилия Италии с готической скульптурой исподволь – чтобы впоследствии поместить готическую скульптуру в обрамлении живописных образов. Так поступал Микеланджело, создавший архитектурную конструкцию на плоском потолке Сикстинской капеллы, прежде чем расписать потолок героями; так поступал Рогир ван дер Вейден, помещавший своих героев под тимпаном готического собора, испещренного барельефными сценами («Явление Христа Марии», 1430, Метрополитен-музей). Из этих контрастов – монохромной готической скульптуры и теплого образа – виден путь развития живописи: от соборной скульптуры, синтезированной с иконописью треченто, к автономному образу. В этом отношении показателен триптих «Искушение» того же Рогира (1455–1459, Прадо), в котором изображенный тимпан собора сочетает – невероятно! – готическую каменную скульптуру и цветные иконы треченто.

Масляная живопись по отношению к темперной; станковая картина по отношению к иконе – явились тем же, чем явился протестантизм по отношению к Собору и Папе. Про-

тестантизм (то есть, заново прочитанный Завет, переведенный с латыни на язык общины) заключается уже в самом феномене автономного, вышедшего из иконы образа. Собственно, масляная живопись выполнила роль национального языка – по отношению к латыни-темпере. Слово «протестантизм» в разговоре об очевидно католических художниках не должно смущать: речь идет, разумеется, не о конфессии, но об интенции к личному пониманию Завета, к чтению текстов без посредника. Евангелическая церковь в первые десятилетия своего существования была исключительно обаятельна для гуманистов. Разве всякий гуманист, пересказывающий Завет применительно к современной ему истории, не переводит Евангелие на свой диалект? Так, Франсуа Рабле предлагал свою Телемскую обитель, выстроенную под надзором католика брата Жана и католика Гаргантюа – для евангелистов. На воротах обители написано среди прочего так: «Входите к нам вы, кем завет Христов от лжи веков очищен был впервые». Это адресовано непосредственно евангелистам, разумеется, но и шире: всякому мастеру, отваживающемуся рассуждать о вещах предельных – самостоятельно.

Жестокость Лютера, нетерпимость кальвинизма – это еще предстояло оценить; но личное прочтение художником Библии, собственная трактовка Завета (так, как явлено у Рабле или у Леонардо), это сближало пафос ренессансного мастера с евангелической проповедью. Высвободившийся из иконописного канона человеческий образ – а это произошло одновременно с изобретением книгопечатания и поновлением Завета – стали писать новыми красками; поверхность, предназначенная для живописи, изменилась; поведение художника стало иным. Возникновение автономного живописного образа стало событием беспримерным в истории Европы. Усилие, которое однажды совершила европейская культура, противопоставив хрупкий образ иконы – монументальному искусству язычества, было велико. Но еще более великим усилием стало создание смертного образа частного человека – поставленного вровень с монументом власти и символом веры. Это не образ Бога неумирающего и неподвластного тлену. Это образ человека, уязвленного своей неизбежной кончиной, подверженного и болезням и страхам и, тем не менее – вопреки собственной брэнности – дерзающего стоять на ветру истории в полный рост. Образ смертного входил в картину постепенно: донаторы пристраивались с краю композиции, располагались близ святых, у подножия трона Мадонны; горожане, современники художника, терялись среди волхвов у входа в пещеру; но постепенно смертный человек отважился заявить о себе громко, его изображение обособилось в портрет, сравнялось репрезентативностью с образом святого. Конечно, в явлении себя как исторического персонажа много тщеславия и самонадеянности. Но сколько отваги! Сколько отчаянной веры в то, что судьбу можно превозмочь! Сколько сил, истраченных на противостояние времени! Ничто не могло дать человеку этих сил – даже молитва; слишком имперсонально воззвание к Богу живому от смертного, тающего в безжалостной реке времени. Но вот появился портрет одного, отдельного, не похожего ни на кого; и смертный человек получил возможность отстоять свои черты перед вечностью. Таким храбрым сделало человека пластическое искусство XV века. Можно называть это новое искусство – живописью, но речь о большем: живопись масляными красками стала предельным выражением личной автономии европейца. Масляная живопись есть материальное воплощение свободы отдельно стоящего человека.

Автономный образ связан, прежде всего, с переживанием уникальности и конечности собственного бытия. Изображение человека живет дольше самого субъекта и, тем самым, соотносит индивидуальный рассказ с религией – в этом великое искушение европейской персоналистской культуры.

Материалы для личного бессмертия выбраны следующие: трепещущий холст вместо неподвижной стены и доски; масляная прозрачная краска вместо кроющей темперы; рама, отсекающая внешнее пространство. Отныне не храмовая, но частная вещь, сделанная одним для одного – приобретает ценность исторического значения. Холст вибрирует и трепещет,

как парус на ветру, картина на холсте входит в жизнь европейского гражданина одновременно с морскими путешествиями, с присвоением мира, с открытием далеких земель. Мир (а холст-парус символизирует путешествие Одиссея) отныне может быть присвоен сознанием смертного – и свидетельством этого является картина в жилище частного человека.

В романе Камю «Посторонний» есть пронзительная строка. Исповедуя осужденного перед казнью, священник спрашивает его, как тот представляет себе жизнь вечную. «Такой, чтобы она мне напоминала о жизни земной!» – отчаянно кричит приговоренный к смерти.

И впрямь: как мы представляем себе Рай? Художники Средневековья не могли ответить на этот вопрос; мастера Ренессанса сказали определенно: рай – это то лучшее, самое дорогое, самое осмысленное, самое трепетное – что мы способны почувствовать сейчас: это наша способность любить, наша тяга к знанию.

Картина выполнила эту задачу: обратила в вечность образ земной жизни. Некрасивый (Лоренцо Медичи кисти Боттичелли), толстый (канцлер Ролен кисти Ван Эйка), изуродованный кожной болезнью (старик с внуком кисти Гирландайо), обрюзгший (Фридрих Саксонский кисти Кранаха), изможденный до состояния физического уродства (нюэзенский крестьянин кисти Ван Гога) – герой портрета становится бессмертным именно в своей неидеальной ипостаси. Этим качеством не обладают ни фреска, ни икона; а масляная живопись оказалась в том пространственно-временном континууме, где смертное бытие и буквальный тлен (ведь картина на холсте тоже легко может быть разрушена, как и персонаж, на ней изображенный) – объявляют себя бессмертными. Это самонадеянное заявление прозвучало с картин Леонардо – и с этого момента изобразительное искусство приобретает статус философического диалога; этот диалог – персонального образа (картины) с имперсональной историей – длится до сих пор.

Дионисийским началом (если пользоваться метафорой Ницше) здесь выступает космос истории – который по отношению к одной конкретной судьбе становится непонятным как хаос. Организация космоса, в конце концов, непостижима человеческому разуму – в том случае, если бытие отдельного человека не приравнено в значении к космосу. Если человек бесконечно ничтожен и мал, тогда и космос невнятен и хаотичен. Картина – это то, что уравнивает человека в правах с историей. Иными словами, живопись масляными красками, сам процесс создания брэнного образа перед лицом небытия – это призыв к очеловечиванию космоса и это трагедия невозможности космос гуманизировать.

3

Красоту дольного мира и величие мира горнего художник Средневековья рисовать умел; но существует мир внутренний, самый сложный. Микрокосм (человек) был объявлен Ренессансом тождественным макрокосму (вселенной); Леонардо – ярчайший пример въедливого изучения вселенной, заключенной внутри человеческого тела, «Урок анатомии доктора Тульпа» Рембрандта рассказывает о том же. Занятия анатомией показали, что внешний мир не превосходит сложностью мир внутренний; но, помимо знаний о строении внутренних органов, которые можно нарисовать, существует знание интимного мира души. Масляная живопись стала визуальным выражением душевных эманаций.

То, что икона постулировала, масляная живопись показала в противоречивой сложности. Директива (локальный цвет) может быть усложнена рефлексией (лессировкой, когда одним цветом прозрачно покрывают другой цвет), подвергнута сомнению (цвет может раствориться в общем тоне), измениться в процессе сопоставлений (валёрная живопись сделала локальный цвет относительным: удаляясь в пространстве, цвет меняется) и вдруг вернуться из дальнего голубого пространства – неожиданным индивидуальным, ярчайшим цветом. Так умеет Брейгель, выстроив подробно шкалу тональных градаций, вдруг вернуть локальный

красный цвет – в самой удаленной перспективе. Не так ли поступает свободный человек: прежде чем принять на веру доктрину, подвергает ее сомнению, усложняет сопоставлением с другими теориями, поверяет опытом, понимает относительность любого знания – и лишь затем постулирует свое субстанциональное бытие, свободное лишь в связи с другой свободой. Это сопоставление свободных воль (ср. контрастная живопись) и понимание общественного единства (ср. перспектива и валёрная живопись) и выражает масляная живопись Ренессанса.

Эразм Роттердамский, буквальный современник рождения масляной живописи, философ Северного Возрождения с его концепцией свободной воли («Диатриба, или Рассуждение о свободной воле») и Лоренцо Валла, философ итальянского Возрождения («Трактат о свободной воле»), есть прямые учителя масляной живописи; в случае Эразма это подчеркивается еще и тем, что именно Эразм инициировал переезд Гольбейна в Англию, изменив на века строй английской эстетики. Мысль Эразма состоит в том, что человеком не рождаются, но становятся путем нравственного, прежде всего – правового, усилия. Общество возникает из совокупности воль свободных людей, причем условием для того, чтобы человек стал субъектом юридической и гражданской ответственности, является исключительно его свободная воля. Никакой манипулятивной деятельности (включая религиозное внушение) в отношении свободной воли Эразм не признавал. Надо ли прояснять тот аспект, что художник Гольбейн потратил всю свою жизнь, рисуя портреты свободных людей – если угодно, творцов общества, – руководствуясь именно этой доктриной. Гольбейн оставил нам и портрет самого Эразма: слегка насмешливое и одновременно исключительно грустное лицо можно считать портретом самой живописи – понятой, как философия. Аугсбургский мастер выполнил портрет Эразма в Базеле, в 1514 году, когда он иллюстрировал «Похвалу глупости», книгу крайне веселую. Впрочем, книга, лежащая перед самим Эразмом на картине, вряд ли памфлет – возможно, это «Оружие христианского воина», та книга, которая напечатает нам о странствующем рыцарстве. Эразм положил руки на книгу тем жестом, каким слепой отец в рембрандтовской картине трогает плечи блудного сына – с трепетом и счастьем, не веря и боясь спугнуть истину.

4

Манифестом масляной живописи, понятой как философия нравственного действия, является картина Джорджоне да Кастельфранко «Три философа», написанная примерно в те же годы, что и портрет Эразма – в 1506–1508 гг. Тогда же Микеланджело создает плафон Сикстинской капеллы. Волшебные совпадения цифр не случайны и не могут быть случайны: южный и северный художники приходят к единому пониманию живописи – как инструмента нравственного становления человека, гуманизации человека. На картине Джорджоне «Три философа» – на фоне прекрасной долины, простертой вплоть до дальнего города, в лесу – изображены три мудреца. То, что эти люди мудры, мы видим сразу: это одна из особенностей зрения – отличать глупость и ум на взгляд; мудрецы не беседуют, точнее сказать, их спор, как у пифагорейцев, происходит в молчании. Скорее всего, их спор касается выбора направления пути – они стоят на распутье. Мы можем счесть их представителями разных конфессий: вот человек в чалме, возможно, мусульманин; вот старик, похожий на пророков Микеланджело, возможно, иудей; и вот христианин – юноша. Впрочем, равно приемлема версия трех наук: астрономии, математики, схоластики. Юноша занят измерениями природы, старик предъясняет карту вселенной, человек среднего возраста сосредоточен на скрытой от нас мысли. Однако можно определить этих троих – как волхвов на дороге в Вифлеем; перед нами не кто иные, как три мудреца, описанные апостолом Матфеем – персидские астрологи, маги и провидцы. Беда Достопочтенный наделил пришедших к Деве мудрецов именами Каспар, Бал-

тазар и Мельхиор, а мудрецы эти (их иногда именуют королями) были астрологами, зороастрийцами. Геродот считал, что маги, поклонившиеся Деве с Младенцем, принадлежат к аристократической касте древней Персии, это исследователи небесных светил. Чалма среднего мужчины, Мельхиора, получает, таким образом, естественное объяснение – одного из волхвов традиционно изображают в тюрбане; нетерпеливый жест старика, предъявляющего карту небосклона, понятен – ему кажется, он знает, как идти. Согласно преданию, в начале первого тысячелетия, во время царствия Ирода, было небесное знамение, определяющее начало новой эры – появилась комета. Астрологи, вычислившие по падающей звезде место, на которое траектория падения указывает, отправившись искать нового Царя Иудейского, дошли до Вифлеема. Один из магов (Каспар, согласно традиции, самый старый) исчисляет путь по заранее составленной карте неба, Мельхиор погружен в себя, а третий, Балтазар, занимается непосредственными расчетами – не доверяя уже написанному, делает вычисления сам – в руках у него циркуль и буссоль, он вычерчивает путь кометы. Астрологи, предвещающие начало новой эпохи – не сопоставляют земной опыт с известным прежде Законом, один лишь юноша Балтазар вглядывается в мир; тот факт, что он физическим обликом похож на Джорджоне и на коленях у него бумага, наводит на мысль о том, что перед нами – рождение живописи. Опытным путем, сплавления знания в едином действии, как точка схода разных течений философии – возникает масляная живопись. И здесь уже любое предположение будет уместно (например, говорят, что на картине изображены Аверроэс, Аристотель и Вергилий, или перед нами – средневековый схоласт, арабский философ и неоплатоник). Как ни скажи, верно все: перед нами единство разных философских доктрин (вспомним Пико, слившего противоречивые учения воедино), сплавленное в живописи. Живописец не иллюстрирует мысль, он проживает мысль, думает красками. Логос перелит в краски – стал единой материей; но не хватает еще одного усилия. Важно то, что астрологи ищут путь в тот момент, когда они уже дошли до цели путешествия. Сцена происходит непосредственно перед входом в пещеру – то есть, Мария с младенцем находятся в непосредственной близости от мудрецов. Остается сделать усилие – преодолеть слепоту.

*Мир духов рядом, дверь не на запоре,
Но сам ты слеп, и все в тебе мертво.
Умойся в утренней заре, как в море,
Очнись, вот этот мир, войди в него, —*

говорит Гёте; именно этот шаг, последний, необходимый для познания жизни шаг – осуществляет живопись. Истина рядом – протяни руку.

Единение трех философов в пределах одного полотна позволяет сделать заключение, что возможен союз априорного знания, схоластического рассуждения, веры и страсти к познанию – однажды они будут сплавлены живым образом. Так именно и произошло.

5

Освободившись от локального цвета, живопись ушла далеко от символа и знака, обретая нюансы понимания, необходимые для процесса мышления. Леонардо и Боттичелли, Мантенья и Микеланджело сумели выразить не меньше, нежели Марсилио Фичино или Пико делла Мирандола. Отныне живопись не просто «утверждение истины» (по выражению Флоренского) и не «умозрение в красках» (по определению Трубецкого), это не символическое воззвание; но «размышление с кистью в руке», как много лет спустя сказал Эмиль Бернар о Сезанне. Иными словами, это протяженное действие, поскольку философия – не декларация, но стиль мышления. Нам важен ход рассуждений, существенна логика и поступь проек-

тирования мира. Появились художники, пишущие картины вообще ни для кого, у картин нет цели угодить заказчику – живописцы творят без адреса, единственно для того, чтобы прояснить собственную мысль. Ни на стену особняка, ни в храм, ни в мэрию – картины Ван Гога, Гойи и Рембрандта писались в никуда. Забирающий все силы существа, однако никому не служащий высокий досуг неудобен для социума: живопись неангажированного художника (в отличие от манипулятивной и декоративной деятельности) есть сугубая прихоть одиночки – ради диалога с одним-единственным зрителем; это излишество есть высшее проявление рефлексивного сознания Европы. Зачем горожанину иметь картину? Чтобы сравниться в привилегиях с королем и знатью, декорирующими дворцы, чтобы уравнивать свое жилье в значительности – с храмом? Но это бессмысленная цель. Люди вступают в диалог с картиной поверх времени, вопреки пространству – ради одного лишь: ради индивидуального права на вечность. Это больше, чем индульгенция (а масляная живопись возникает одновременно с институтом индульгенций): не отпущение грехов, но право на личную историю. Не опосредованное властью и религией участие в истории – но право на соразмерность личного бытия всему миру; это право дала человеку картина, написанная маслом.

Если принять утверждение Эрвина Панофского (см. «Аббат Сюжер и аббатство Сен-Дени», 1957 г.), что готику фактически создал один человек, аббат Сюжер из аббатства Сен-Дени; то следует заключить, что искусством живописи, возникшим из готики, мы обязаны аббату Сюжеру. Это он, невзрачного вида человек крестьянского сословия, сделал так, что пять веков подряд пластический образ человека развивался, становясь в своем значении равным Богу, по чьему образу и подобию человек и создан. Аббат Сюжер (Сугерий, как произносят его имя некоторые) был советником королей и даже регентом Франции во время Второго крестового похода, его влияние на французскую культуру грандиозно. Влияние Сюжера сопоставимо с влиянием Бернара Клервоского, причем последний считался «христианской совестью мира» и распространял свои проповеди на всю Европу. Бернар Клервоский придерживался прямо противоположных Сюжеру взглядов.

В известном смысле процесс развития европейских пластических искусств есть проекция спора двух концепций веры – аббата Сен-Дени Сюжера и цистерцианца Бернара Клервоского.

Аббат Сюжер, маленький и некрасивый, был влюблен в удлиненные пропорции окон и волшебный свет витражей. Его любовь к прекрасному (он полагал, что прекрасное оживляет веру) вдохновила строительство украшенных скульптурами соборов, которые мы называем готическими; современники (в их числе Бернар Клервоский) считали архитектурную и скульптурную избыточность неприемлемой для христианской веры.

Бернар Клервоский происходил из знатного бургундского рода, значительность внешности усугубляла силу его слов; Бернар был вдохновителем Крестовых походов и истребления катаров; он был проповедником империи; и он не принимал того, что отвлекает от истовой веры. Бернар Клервоский не принял не только готику (готика лишь собиралась появиться), он не принимал даже сдержанной скульптуры романских соборов. Цистерцианец осуждал «пестроту образов», конкурирующую со Словом Божьим. Суровый монах отрицал самодостаточный язык символов, так его аббатство лишилось фасада и портала, по выражению одного из исследователей «замкнулось в себе». Со стен цистерцианского аббатства ушел не только раздражавший Бернара бестиарий, но исчезли образы, которые монах считал «внешним, отвлекающим от внутреннего». Прямых столкновений с Сюжером цистерцианец избегал; ссора влиятельных деятелей церкви не способствовала бы укреплению веры – это понимали оба, от конфликта уклонились. Но противостояние существовало: аббат Сюжер внедрял готику, а Бернар Клервоский усердно изгонял готику. Вера Бернара Клервоского отгородилась от визуального образного мира.

Любопытно уподобление Бернара Клервоского – Платону, к которому настойчиво прибегает Панофский: «Он, подобно Платону, изгонял искусство из своего мира (с той лишь разницей, что Платон делал это «с сожалением»), потому что оно относилось к той «неправильной» области мира, в которой он видел лишь непрекращающийся бунт преходящего против вечного, человеческого разума против веры, чувственного против духовного». Филиппику Панофского следует уточнить: изгнание «красоты» из мира веры – если и напоминает о платоновской республике, то никак не напоминает европейских неоплатоников, в частности неоплатоников Флоренции; Платоном вдохновлялся Пико делла Мирандола, и Платоном поверял свои занятия Мантенья. Скорее Бернар Клервоский предвосхищает пуризм Джироламо Савонаролы и, в еще большей степени, нетерпимость Лютера. Важнее в данном конфликте то, что фактически идет спор о свободе воли – диалог Эразма и Лютера представлен здесь в редуцированном, но явном виде. Скрытый спор Сюжера и Бернара является моделью, проектом спора о самовыражении человека, который сопутствует истории искусства в Европе. Сочинения «О свободе воли» Блаженного Августина, «О благодати и свободной воле» Бернара Клервоского, «Диатриба, или Рассуждение о свободе воли» Эразма Роттердамского, сочинение Мартина Лютера «О рабстве воли» – эти труды имеют самое прямое отношение к искусству живописи.

В поединке двух противоположных концепций: Фичино и Савонаролы, Эразма Роттердамского и Мартина Лютера, аббата Сюжера и Бернара Клервоского содержится драма платонических искусств Европы. Масляная фигуративная живопись как квинтэссенция готики, как предельное выражение свободной личности – и декоративно-манипулятивное искусство как опора конфессиональной веры и как инструмент империи: фактически это выбор между свободной личностью и сильным государством. Выбор между верой в разум и верой, утвержденной разумом, или верой вопреки разуму – все эти дефиниции нашли предметное воплощение в живописи. Живопись масляными красками – это уже не икона и это еще не знак, к которому стремится авангард.

Живопись масляными красками балансирует меж двух безличных видов искусства, живопись вышла из иконы и готова раствориться в знаке; но несколько сотен лет живопись существует. Благодаря временной победе в этом споре эстетики аббата Сюжера мы получили Ренессанс и Ван Гога; однако спор длится до тех пор, пока существует Европа; сегодня Сюжер проигрывает.

Имеются все основания считать, что сегодняшняя Европа переживает момент торжества аргументации Бернара Клервоского.

Декоративно-манипулятивное искусство (иногда его называют авангардом) вытеснило личное высказывание и портрет; то, что происходит возвращение к имперской концепции от республиканской – слишком очевидно.

Внутри этого спора аббата Сюжера и цистерцианца Бернара Клервоского можно рассмотреть динамику развития европейской масляной живописи.

6

В диалоге «Софист» Платон предлагает разделять человеческую деятельность на подражательную и производительную. Вообще говоря, Платон не считал искусство самостоятельной дисциплиной; но в «Софисте» он применил критерий «производительная и подражательная» по отношению ко всему: и гимнастика, и медицина, и софистика, и поэзия, и живопись – должны быть осознаны и различаются внутри самих себя как «подражательные» и «производительные» (ср. высказывание Велимира Хлебникова, который предложил делить людей на «изобретателей» и «приобретателей»).

В той мере, в какой живопись масляными красками обособилась от канона и стала воплощением персональной судьбы – она перешла из разряда подражательных искусств в разряд производительных. Рассуждая об изобразительном искусстве сегодня, следует применить платоновские дефиниции, чтобы учесть особенности идеологической практики. Уместно делить искусство на «рефлексивное» и «декоративное». Понятие «декоративное» следует толковать расширительно: речь идет не просто об украшении жилища, но об украшении идеологической программы. Социалистический реализм, иконопись, монументальное искусство Третьего рейха, искусство Вавилона, дворцовая живопись эпохи рококо – явления сугубо разные, их роднит лишь одно: это декоративная продукция, это символическое искусство, то есть, искусство не-диалогическое. Мы различаем стили и конфессии, но невозможно сказать, чем убеждения одного социалистического реалиста отличаются от убеждений другого соцреалиста, чем идеалы одного рокайльного мастера отличаются от идеалов другого.

Есть показательный пример из истории XX века, который легко проецировать на Проторенессанс, чтобы осознать разницу между рефлексивным и декоративным творчеством. Так, Надежда Мандельштам оставила детальные мемуары о своем времени, вспомнив мельчайшие детали и имена второго плана, но в ее воспоминаниях нет ни единого художника; она художников просто не заметила. И это в ту пору, когда авангард властно заявлял о себе на каждом углу, и так ярко, что не заметить художников было нельзя. Проблема была в том, что художники, окружавшие Мандельштама, были мастерами знаково-декоративного, идеологического искусства (и сам авангард в принципе является декоративно-манипулятивной деятельностью), а поэт Мандельштам соотносил себя с индивидуальным и рефлексивным высказыванием.

Говорить о живописных пристрастиях Данте Алигьери сложно – здесь, как и в случае с Мандельштамом, слишком очевидна разница между рефлексивным, метафизическим творчеством поэта (описавшим подробно восхождение от бытового и частного – к общему и метафизическому) – и декоративно-религиозным изобразительным искусством того времени. Среди друзей Данте был знаменитый живописец Джотто, которого Данте выделял, а Боккаччо, например, называл Джотто лучшим живописцем в мире. Однако личная привязанность не отменяла того факта, что религиозный пафос Джотто не соответствовал характеру веры Данте. Счесть картины Джотто иллюстрациями к «Комедии» невозможно, в них отсутствует второй и третий уровень прочтения. Вера Алигьери была особого рода, это была рефлексивная вера, заставляющая вспомнить Абеяра.

Пьер Абеяр не принимал Священное писание, если утверждения Завета не подтверждены доказательствами разума; Абеяр полагал, что «и апостолы не были чужды ошибок»; Абеяр считал и писал, что «кое-что из того, что они (пророки. – М. К.) произносили – ложно». Художников, способных изобразить этот субстанциональный кризис, рядом с Данте не было.

Единственное косвенное упоминание художников находится в X Песни «Чистилища», куда Данте поместил гордецов; там же пребывает некий скульптор, имени которого флорентинец не называет. По описанию скульптуры («Благовещение») это мог быть, например, Никколо Пизано, что, впрочем, неважно. Важно то, что Данте приравняет истовую религиозность искусства к гордыне; смирение, по Данте, есть смирение перед любовью, которая равно касается и универсальных общих категорий – и живых теплых людей.

Способность осознанно любить создает иной уровень дискурса – это уже не религиозное искусство; хотя это искусство, говорящее с Богом. Так возник общеевропейский визуальный язык, универсальная диалектическая система рассуждений – живопись. Диалектическая живопись вполне могла найти понимание Абеяра; художники Ренессанса занимались тем, что сами себе доказывали основание своей веры.

Именно живопись маслом явилась квинтэссенцией Ренессанса.

Рембрандта и Ван Гога, Гойю и Мантенью мы различаем именно на уровне персональном, на уровне судьбы. Суть сделанного Ван Гогом и Гой-ей в том, что эти мастера принесли личную любовь в историю. Подражателей стиля Ван Гога, представителей школ экспрессионизма и фовизма, можно отличить друг от друга по качеству исполнения приемов школы. Но персонального присутствия в истории они добиться не могут. Тем самым, мы приходим к тому, что есть художники, которые воплощают уникальную жизнь души – и есть иные художники, которые идею декорируют. Это два принципиально разных творческих процесса.

Манипулятивные и декоративные искусства составляют подавляющее большинство известных нам образцов творчества. То, что общество считает за образчик прекрасного, связано с украшением общественно вмененных истин; как правило, мастер обслуживает принципы, принятые в той среде, на верность которой он присягнул.

Великая масляная живопись – искусство, ломающее этот стереотип. Три астролога, изображенные Джорджоне, и живопись, понятая как философия диалога – дело личности, долг одного. Соответственно, рассуждать об искусстве масляной живописи следует в терминах трагедии, как о персональном подвиге.

7

Дата возникновения масляной живописи условна – приблизительно 40-е годы XV века. Братья ван Эйки, как рассказывают, не изобрели масляную живопись, а лишь усовершенствовали метод, точно так, как Гуттенберг был лишь одним из тех, кто нашел себя в книгопечатании. Говоря о середине XV века, мы имеем в виду также даты рождения Мантеньи, Леонардо, Микеланджело – главных рефлексивных художников Возрождения. Середина XV века – точка схода европейской перспективы: это время расцвета двора Медичи, это полдень Бургундского герцогства, это изощренное творчество городов Южной Германии.

Автономная масляная живопись есть воплощенная трагедия, не присущая изобразительному искусству в широком его понимании. Пластика сама по себе – не трагедийна; то, что основано на гармонии и равновесии, не может породить катарсис.

Трагедия в европейском искусстве – это богоборчество. Даже там, где речь не о Боге, но о неодолимых обстоятельствах (как у экзистенциалистов, например), восставший субъект вступает в противоборство с каноном, идеологией, традицией и со стилем, внутри которого существует. Стил как идеология и массовое убеждение есть первое, с чем вступает в конфликт автономная масляная живопись. Именно в преодолении импрессионизма состоялся Сезанн, в преодолении «малых голландцев» состоялся Рембрандт.

Автономное рефлексивное искусство живописи содержит в себе пафос трагедии вовсе не на тех основаниях, что предложил Ницше (см. «Рождение трагедии из духа музыки»). Европейская трагедия рождается не в противопоставлении дионисийского и аполлоновского начал; отнюдь не равновесие темного мистического и светлой гармонии делает событие культуры трагедией. Не осознание мистического (поставьте рядом с термином Ницше слово «декоративное», «знаковое», «символическое», и значение слова «мистическое» лишь усилится), как необходимого опыта, но преодоление мистического и декоративного ради обреченной недолговечной гармонии – в этом именно и состоит суть европейской трагедии. Недолгая история европейской живописи это показывает буквально.

Нет ничего удивительного в том, что трагическое искусство не в чести в наше время, когда массовые убийства и манипуляции массовым сознанием нивелировали понятие трагедии до неразличимости с катаклизмом. Живопись ушла столь же закономерно, как и появилась.

В шестидесятые годы прошлого столетия, когда европейская живопись была отодвинута в сторону американской культурой, последняя присвоила себе (возможно, заслуженно)

первенство в изобразительном искусстве – и это в первую очередь связано с манипулятивным, декоративным, монументальным творчеством. Современное изобразительное искусство не имеет ничего общего с рефлексивной европейской живописью.

В отношении рефлексивного искусства масляной живописи, создающей автономные образы, вступающие в диалог, следует сказать с максимальной определенностью: масляная живопись возникала как оппозиция идеологическому искусству. Масляная живопись есть противодействие моральной слепоте – неизбежной при постоянном созерцании искусства манипулятивного. Каноническое (символическое) использование цвета делает суждения предсказуемыми, людьми легко манипулировать. Видимо, человеческое зрение нуждается в плакатных цветах, как ухо в маршевых мелодиях. Декоративное, идеологическое искусство пользуется этой особенностью. Символ и знак подменяют знание и понимание. Простые схемы бытия, которые предлагает толпе тиран, не нуждаются в масляной живописи. Живопись призвана научить видеть – подобно тому, как Дон Кихот обучал видеть истинную суть обыденных вещей сквозь декорации.

8

Алонсо Кихано, принявший имя Дон Кихот, не был безумцем. Он был высокообразованным человеком, книга о его приключениях на две трети наполнена рассуждениями Дон Кихота: это компендиум знаний о мире, по разнообразию сопоставимый с произведениями Рабле или Монтеня.

Безумного в Дон Кихоте немного – лишь то, что он полагает рыцарский долг актуальным. Он убежден в простой вещи: чтобы устранить несправедливость, существует институт странствующего рыцарства, задача которого – защищать обиженных. Время рыцарей миновало за двести лет до описываемых событий. Но Дон Кихот считает рыцарские романы, с их явными художественными преувеличениями, буквальным изложением истины. Долг перед человечеством – неотменим, рыцарь должен не государству, не королю, не армии – но всем обиженным; его долг персонифицирован в служение прекрасной Даме, то есть, истине. Такая любовь требует невероятных подвигов: «с простынь, бессонницей рваных, срываться, ревнуя к Копернику».

Проблема, с которой сталкивается Дон Кихот – несоответствие идеального мира и мира реального. Новый рыцарь окружен трактирщиками и купцами, сборщиками налогов и уголовниками. Неправедливость зауверяет: герою указывают на то, что враги, с которыми он бьется, не великаны, а мельницы. И Прекрасная Дамы на самом деле трактирщица, и замок – постоялый двор, и шлем – тазик для бритвы. Дон Кихот сталкивается с основным философским вопросом: несоответствие явления и сущности. С этим же вопросом в своих беседах сталкивался и Сократ: явление называется не так, как следовало бы. Сократу приходилось освобождать явление от ложных названий. Рациональность Сократа ставил ему в вину Ницше: апеллируя к логике, Сократ убил дионисийское стихийное начало. Все объяснить – это значит, по Ницше, разрушить существенную дихотомию бытия, которая зависит и от хаоса. Но Сократ, как странствующий рыцарь, не признает хаоса – ни в явлении, ни в суждении.

Как и Сократ, Дон Кихот непримирим: объявляет окружающий мир, в котором соглашательство стало нормой, неподлинным. Дон Кихот решает расколдовать мир: он считает, что сознанием людей манипулируют злые волшебники (читателям Оруэлла и сегодняшних газет это понятно). Странствующих рыцарей Дон Кихот полагает наиболее действенным институтом в мире: экономика, дипломатия и даже религия – не помогут; Дон Кихот принимает эстафету рыцарства, провозглашает себя, связующим звеном времен.

Дон Кихот не может смириться с тем, что все прочие довольны обманом. Он бы мог повторить вслед за датским принцем: «Мне кажется? Нет, есть. Я не хочу Того, что кажется». Такого не прощают; Дон Кихота, как и Чацкого, как и Чаадаева, как и Гамлета, называют умалишенным. Оруженосец Санчо Панса находит более точную формулировку: «Он не безумен, он дерзновенен».

Именно дерзновенность и есть то качество, которым должен обладать человек, решивший стать живописцем. Кисть – меч, палитра – щит, и если ты дерзнешь встать на путь живописца, тебе придется встретиться с чудовищами. Имя им слепота, мода, невежество, рынок, интеллектуальная трусость, моральная неполноценность, безверие.

Одинокое служение странствующего рыцаря присуще живописи, так сказать, по происхождению, *par excellence*.

9

Рыцарский роман и масляная живопись имеют единую точку схода – Брюгге. Иных доказательств, помимо пластики героев Дирка Боутса, истовости героев ван дер Вейдена, не требуется. Но, как часто бывает, умозаключение общего порядка находит подтверждение в характерной детали. Кретьен де Труа, основоположник рыцарского романа, провозгласил символом рыцарства сосуд, наполненный кровью Христовой, собранной Иосифом Аримафейским. Священный сосуд доставила в Брюгге супруга Балдуина III, в Брюгге писатель Кретьен и увидел реликвию, отождествив этот сосуд с Граалем. Спустя двести лет Ганс Мемлинг из Брюгге, вдохновленный этой же реликвией, написал несколько картин, сделав наглядным слияние рыцарского подвига – куртуазного романа – масляной живописи. Масляная живопись (техника, изобретенная в Бургундии учителями Мемлинга) оказалась сюжетно зависимой от рыцарского романа.

Живопись, как искусство выявления сущностей, выполняет то же действие, что и странствующий рыцарь, срывающий покровы с околдованной действительности.

Что должно произойти в сознании человека, чтобы он вообразил себя художником? Отнюдь не желание производить красивые вещи заставило банковского клерка Гогена бросить благополучную жизнь и стать изгоем. Старик Мантенья писал свои «Триумфы Цезаря» не на заказ; Ван Гог, поздний Рембрандт, Гойя эпохи Наполеоновских войн, Модильяни, Сутин, Сезанн – работали наперекор моде, против рынка. Их никто не просил так писать, более того, все утверждали, что писать так им не следует. Эти мастера служили чему-то более властному, нежели искусство, признаваемое за таковое в обществе. Занимались они, конечно, рисованием, как и их коллеги, пишущие красивые декоративные вещи, но цель была иной.

Однажды случается так, что человек (причем безразлично, получил он художественное образование или нет; Ван Гог и Гоген – самоучки) решает изменить мир посредством живописи. Тогда он повторяет вслед за Дон Кихотом: «Да будет тебе известно, Санчо, что я по воле небес родился в наш железный век, дабы воскресить золотой». Декоратор обслуживает существующий порядок вещей, живописец служит субстанциональному единству вещей, порядку Божественному. Живописец, меняющий мир, как и рыцарь, как и философ сократического типа, исходит из того, что мир един; явленные нам вещи образованы из единого вещества, из общего эйдоса, из единой для всех философской ртути. Алхимик убежден, а странствующий рыцарь знает наверняка, что, меняя один элемент мироздания (например, вступая в бой с драконом), ты бросаешь вызов всему порядку вещей, общей несправедливости. По сути дела, живописец – это тот, кто хочет выявить связующую материю мира, – найдя таковую, он может мир изменить.

10

Масляная живопись вот уже более ста лет как объявлена анахронизмом; считается, что это ремесло навсегда устарело, как связь посредством почтовых голубей. Сложный цвет более никто не ищет, как никто не ищет философский камень. Изобразительное искусство в новом времени представлено инсталляциями, фотографией, видеоартом; живопись по сравнению с новыми технологиями манипулирования кажется ненужной. Это столь же нелепое занятие, как деятельность Амадиса Гальского или беседы Сократа. Обществу требуется тот, кто обслуживает интересы существующего порядка. А философия и живопись ищут основания порядка нового.

С упрямством Дон Кихота живописцы принимали упрек в безумии – и платили обывателям презрением. «Все мои сограждане – тупицы по сравнению со мной» – это мог бы сказать Дон Кихот, но сказал Сезанн. Снова и снова – мазок к мазку – на холсте возникает нечто иное, не то, чего ожидает обыватель, привыкший к модной продукции.

Случайно или нет, но палитра и кисть в руках художника напоминают шит и меч, они похожи на рыцарское оружие. У Делакруа в дневнике есть фраза: «При одном только виде своей палитры, как воин при виде своего оружия, художник обретает уверенность и мужество». Вооруженный палитрой и кистью, живописец ведет себя как воин в поединке – его поза перед холстом напоминает позицию фехтовальщика, работа кистью похожа на выпады, шаги к холсту и от холста напоминают танец дуэлянта. Движения при работе с палитрой (подбежать к холсту, отступить от холста, присесть, откинуть голову и т. п.) схожи с разнообразием фехтовальных стоек. Рубящие удары широкой плоской кистью и кропотливая работа кистью тонкой и круглой отличаются так же, как техника владения мечом от обращения со шпагой. И сама осанка живописца восходит к традициям рыцарского сословия – картины пишут только с прямой спиной.левой рукой живописец должен ощущать тяжесть нагруженной красками палитры. Профессионал всегда держит палитру на локте: чем тяжелее палитра, тем лучше работается – надо понимать, сколько краски взвешено в мазке, какую тяжесть кладешь на холст. Кисть – шпага, и, когда выходишь один на один с белым холстом, знаешь: ты вышел против небытия.

Когда идешь в бой, не следует рассчитывать на победу. Живописец сражается не потому, что хочет победить. Он вступает в бой, защищая брэнное бытие тех, кто ему дорог. Отменить смерть живописец не может, но пока живет, сражается.

Леонардо да Винчи

1

В укоренившемся представлении Леонардо да Винчи предстает человеком многих профессий: архитектором, живописцем, скульптором, анатомом, инженером, писателем.

Его приглашали в Милан как архитектора, в Романью как инженера; он проектировал купол Миланского собора и занимался гидравликой. Лодовико Моро заказывал ему гигантскую бронзовую статую, флорентийцы – огромную роспись «Битва при Ангигари» (и то, и другое не осуществлено, бросил на полдороге); в церкви Санта Мария делла Грацие в Милане он выполнил фреску «Тайная вечеря», грунт которой потек (правда, от другой напасти фреска была избавлена – уцелела под английскими бомбами Второй мировой). Он был первым художником в Италии, освоившим масляную живопись. Первым называют сицилийца Антонелло, привезшего рецепт из Бургундии; однако Леонардо пришел к масляной живописи своими путями, параллельно, его техника отлична от техники Антонелло да Мессина. Леонардо занимался («для себя», как сказали бы сегодня) масляной живописью на досках; проводил эксперименты с красками, изобрел технику сфумато, технические аспекты которой неизвестны. Рассказывают, что доску с «Моной Лизой» возил повсюду с собой – настолько любил добавлять к сделанному еще мазок, еще одно легкое касание. Картин написал немного, и все они загадочны, все требуют расшифровки. Он был также химиком, его оригинальные масляные краски свидетельствуют об успехе опытов по изготовлению масляной краски из минералов – это ведь химия. Впрочем, следует отметить, что эти краски, примененные для флорентийской стенной живописи, его подвели – растеклись. Его инженерные выдумки находят подтверждение в современной механике, то есть пятьсот лет спустя. При жизни автора воплощения не нашла ни одна из его выдумок. Впрочем, двойная спираль лестницы замка Франциска I в Шамборе может считаться первой иллюстрацией ДНК и небывалой конструкцией лестницы в принципе. Леонардо наметил – ни много ни мало – написать сто двадцать книг; ни одной книги не написал, оставил рукописи и фрагменты. Был хорошим анатомом – принимал участие во вскрытиях, описывал внутренние органы; но врачом не стал. Впрочем, совершил несколько медицинских открытий: например, первым заметил феномен сужающихся от старости сосудов, что приводит к замедлению кровотока в сердце; называл известняковый слой, откладывающийся на стенках сосудов (атеросклеротические бляшки, говоря современным языком) – «порошком старения». Врачом не стал, но пунктуальное знание человеческого тела пригодилось в его рисунках и живописи. Он собирался построить летательный аппарат, изучал птиц. Но аппарат построили (похожий на его чертежи) только через пятьсот лет; причем и Татлин, и американские инженеры прошли его путем, повторяя его схемы. Его работам свойственна недосказанность, он оставлял вещи незавершенными, бросал дело (даже оформленный заказ) легко. Вопиющие случаи – как, например, с бронзовой конной статуей в Милане или с большой масляной картиной на тему поклонения волхвов, заказанной монастырем Сан Донато во Флоренции, провоцировали недобрую славу. Леонардо легко оставил во Флоренции незавершенный шедевр, огромную доску, квадрат в два с половиной метра по стороне. Приготовить под живопись доску такого размера – это само по себе гигантский труд; выполненная уже работа – она совершенна и прекрасна. Оставалось совсем немного, чтобы довести картину до завершения; но неожиданно Леонардо уехал в Милан, повез сконструированную им модель лиры, на которой один он умел играть. Договор на картину формально был составлен на два с половиной

года (с 1481 по 1483), Леонардо мог бы и вернуться к работе – но вернулся он во Флоренцию через восемнадцать лет. Монахи были оскорблены. Неумение довести работу до завершения – то был распространенный упрек Леонардо. Переходя из города в город (а фактически из государства в государство), Леонардо оставлял после себя великие проекты – и мало реально сделанного, доведенного до конца. Говорят, что Микеланджело именно этими словами упрекнул старика-соперника (Леонардо был старше годами). Иные считают, что разбросанность в занятиях, неумение сосредоточиться на одном предмете не позволили Леонардо состояться ни в одном из занятий полностью. Другие, напротив, уверены в том, что гений – гений во всем; феномен Леонардо стал обозначать интерес ко всем явлениям мира, когда предмет конкретного занятия гения уже значения не имеет.

С этим положением (как в негативном, так и в позитивном его смысле) трудно согласиться. Леонардо вовсе не был эклектиком и профессию имел вполне определенную: он был живописцем. Продукты профессионального труда налицо, их легко перечислить: «Джоконда», «Мадонна Бенуа», «Мадонна Литта», «Иоанн Креститель», «Бахус», «Дама с горностаем», «Благовещение», «Святой Иероним», «Поклонение волхвов», «Анна и Мария», «Тайная вечеря», «Мадонна в гроте». Картин не очень много, но они многодельные. Пит Мондриан или Морис Вламминк написали количественно больше картин, чем Леонардо да Винчи, но, согласитесь, затраченный мастерами труд неравноценен. Существуют художники, наследие которых в количественном отношении скромно. И у Яна Вермеера, и у Питера Брейгеля, и у Маттиаса Грюневальда тоже немного картин.

Леонардо да Винчи отнюдь не смешивал профессии, и это необходимо отчетливо обозначить. Профессия была одна-единственная – живопись; и он настаивал на преимуществах живописи перед прочими занятиями. Он занимался живописью – а все остальные его занятия являлись подготовительными работами для живописного труда. Просто живопись он рассматривал в ее идеальной ипостаси – как царицу всех искусств и ремесел. Чтобы качественно заниматься живописью, необходимо быть инженером и музыкантом – что же здесь непонятно?

Для нас уже не является откровением то, что Сезанн соединил две дисциплины в одну: живопись и рисунок стали для Сезанна единым процессом (для восемнадцатого века такое соединение двух начал в одно – невозможное кощунство); нам понятна фраза Сезанна «по мере того, как пишешь, – рисуешь» – фраза, которую представитель болонской школы понять бы не смог. Сезанн имел в виду то, что сам процесс нанесения цвета на изображаемый предмет может стать не раскрашиванием формы, но ее созданием, то есть рисованием. Теперь вообразите, что точно так же, как Сезанн соединил в одно целое процесс живописи и рисования, Леонардо объединил в одну дисциплину живопись, скульптуру, занятия анатомией, инженерное дело и архитектуру. Дать определение дисциплине, образованной объединением этих несхожих занятий, трудно – но Леонардо да Винчи считал, что конечным продуктом является живопись, масляная картина.

Нелишним будет вопрос: почему именно Леонардо снискал славу мирового гения, превосходящего всех, почему именно его картины считаются непревзойденными шедеврами, хотя одновременно с ним работают мастера, вряд ли уступающие ему пластическим или колористическим даром? Гуго ван дер Гус, Рогир ван дер Вейден, Альбрехт Дюрер, Сандро Боттичелли, Ян ван Эйк – это все живописцы, несомненно, гениальные, и живописное наследие их, между прочим, значительно обширнее, нежели наследие Леонардо. Однако имя Леонардо стоит неизмеримо выше любого из перечисленных мастеров. Имеется некий секрет – вероятно, простой и легко угадываемый; но понять его необходимо.

Картина – по Леонардо – не украшение жилища; он не стремился увидеть картину на стене. В Санта Мария делла Грацие – сложилось удачно, написал фреску; а из Флоренции уехал, не закончив работу. Картина также не есть свидетельство веры (и не может тако-

вым быть, поскольку цель картины – анализ, а научный анализ противоречит вере). Картина пишется для себя самого – в процессе письма познается мир. Картина есть своего рода проект общежития, даже проект идеального государства (наподобие платоновского), конгломерат человеческих усилий.

Перефразируя Сезанна, в отношении метода Леонардо следует сказать: пока занимаешься инженерными работами – рисуешь, пока строишь здание – рисуешь, пока изучаешь анатомию – рисуешь, пока льешь бронзу, пока чертишь чертежи, пока пишешь трактаты, пока читаешь проповеди – ты рисуешь красками; ты постигаешь мир с разных сторон. Это все суммируется в рисование красками, это все вместе и есть – живопись.

Живопись он считал вершиной всех искусств, акмэ человеческой деятельности. Масляная живопись (он про это весьма ясно писал, двойного толкования быть не может) аккумулирует многие знания и позволяет единым взглядом постичь мир – в этом преимущество живописи и перед музыкой, и перед поэзией, и даже перед философией. Живопись, в представлении Леонардо, отнюдь не служанка философского дискурса, не иллюстрация к чужим концепциям; напротив, живопись есть предельное выражение суммы человеческих знаний. Собственно, живопись являет собой тот самый эйдос, который неоплатоники (слегка корректируя платоновскую идею) считали Логосом. Живопись, по Леонардо, – это и есть зримо явленный нам Логос.

Это рассуждение тем ценнее сегодня, что в нашу эпоху, отменяя живопись, заменяя ее инсталляцией или видеоартом, мы не учитываем того, что изначально живопись – вовсе не узкая специализация, но напротив, конгломерат умений, это дисциплина, включающая в себя несколько разных, в том числе и инсталляцию, разумеется. Инженерные знания, музыка, проза и архитектура, философия и медицина – суть эманации единого Логоса, цельного эйдоса, который нам явлен в виде совершенной картины. Картина «Джоконда» не противоречит фортификационным сооружениям и водолазным костюмам, но как бы источает знания, пользуясь которыми, производят фортификационные сооружения и водолазные костюмы.

2

Вышесказанное объясняет то холодное спокойствие, с которым Леонардо подходил к работе живописца. Его картины не эмоциональны; они излучают своеобразное напряжение, но это не религиозный восторг, не страсть романтика. Это какое-то спокойное величие, даже, пожалуй, равнодушно-спокойное. Ждать от картины Леонардо страстного, экстатического, неряшливого мазка – так же нелепо, как ожидать, что Данте сообразит в тройной рифме или Платон пожертвует конструкцией государства ради славы стихотворца. Леонардо принято пенять тем, что, создавая нежные образы мадонн, он одновременно сочинял конструкцию фортификационных машин или приспособлений для колесниц (серпы для внешней стороны колесницы на уровне колес), которые секли ноги лошадям противника. Распространенное утверждение о «равнодушной жестокости» Леонардо ставит под сомнение и духовность его живописных работ.

«Жестокость» Леонардо имеет ту же природу, что и «цинизм» Макиавелли – представления о таковых основаны на недостаточной информированности наблюдателя. Они оба, Леонардо и Макиавелли, исключительно рациональные люди, не теплые, не эмоциональные – это так. В характерах Леонардо да Винчи и Никколо Макиавелли много общего, что неудивительно: оба флорентийца жили в одно и то же время, мир на их глазах менялся стремительно – они искали точку опоры, чтобы избежать катастрофы. Представление о борьбе за абсолютную власть любой ценой (именно так часто трактуют «Государя») и обвинения Макиавелли в коварстве почти всегда исходят от тех людей, которые никогда не заглядывали

в труды Макиавелли и не представляют, зачем таковые написаны. «Рассуждения о первой декаде Тита Ливия» дают отличный взгляд на государственное устройство, нежели «Государь», а дружба с убежденным конфедератом Гвиччардини (противником абсолютной власти в Италии) ставит под сомнение пристрастие к абсолютизму. Макиавелли вовсе не славил Чезаре Борджиа (принято считать, что «Государь» есть оправдание коварного Борджиа), он лишь описывал закономерность прихода этого типа власти в условиях современной ему Италии. Костер Савонаролы (а Макиавелли наблюдал всю эволюцию: олигархия – синьория – республика Иисуса Христа – оккупация Карла VIII) заставил его искать конструкцию, которая была бы практична. Труды Макиавелли следует воспринимать во всей противоречивости; то есть так, как следует воспринимать и живопись Леонардо.

В те годы главной болью гуманистов была мысль государственная – как обустроить социум, чтобы демократия не обернулась тиранией? У гуманистов, занимавшихся Античностью, имелось два примера: Спарта, сохранявшая казарменную демократию с выбранными царями в течение восьмисот лет; и Афины, где периоды свобод и законов демократии чередовались с тиранией, передававшей власть по наследству, и с властью олигархов. Как выстроить государство, не ущемив прав и дав возможность развития? Многовариантность олигархий и синьорий Италии приводила к некоторому разнообразию тираний (ср. XX век с вариантами тоталитарных диктатур), но требовался общий рецепт того, как избежать разъедающей общества заразы. Макиавелли сложил хвалебные тексты жестокому Ромулу (отдал должное Ромулу, а не Борджиа) на том основании, что Ромул избегал произвольных толкований государственности. Флоренция (родина Леонардо и Макиавелли) изменяла свой строй постоянно: Боттичелли сравнил ее с вечно преображающейся Венерой – в свое время про эту картину надо сказать подробнее – Леонардо же написал «Даму с горностаем» (Музей Чарторыйских, Краков), картину, на которой Мадонна вместо Спасителя нянчит хищника.

Что изображено на картине: загадочный проект? Конструкция социума? Пародия на материнство? Изображено, как обычно у Леонардо, все сразу: и то, и другое, и третье, да еще и оставлено малоприятное пророчество. Передать государственность через изображение горностаю столь же естественно, как предложить подводный батискаф – это всего лишь самое доступное объяснение. Леонардо да Винчи настойчиво внушает нам мысль: конструкция мироздания рациональна; элементы ее взаимосвязаны. Рисунком можно высказать государственную мысль так же просто, как чертежом объяснить в любви. Инженерные чертежи и наброски фигур сплетаются у Леонардо в единый рисунок. Поглядите на чертежи машин, выполненные Леонардо, и его рисунки человеческих органов, сердца, например, – и сравните эти рисунки с его же портретами – вы увидите, что все линии выполнены тем же самым движением: Леонардо не видит разницы между инженерной конструкцией и человеческим внутренним или внешним устройством – это все единый мир явлений.

Будто бы нарочно, для того, чтобы потомкам было легче анализировать его метод, Леонардо оставляет незавершенной огромную доску «Поклонения волхвов» (сейчас в галерее Уффици, Флоренция). На картине мы буквально видим, как сложный архитектурный чертеж вырастает в клубящийся рисунок человеческих фигур, а рисунок, в свою очередь, обрастает плотью живописи. Это все – единая субстанция: чертеж – рисунок – живопись, в этих элементах мироздания нет противоречия, они свободно перетекают один в другой.

Кстати сказать, наша уверенность в том, что эта работа не закончена, основана на мнении монахов Сан Донато – но отнюдь не исключено, что революционный во многих аспектах живописи Леонардо придерживался иного мнения. Сочетание чертежа, рисунка и живописи – то есть зримо явленный нам проект – что может быть лучшим воплощением идеи Спасителя, явившегося в мир, которому пришли поклониться Каспар, Бальтазар и Мельхиор? Изображен движущийся проект, растущее дерево («Бог – он баобаб растущий» – как наугад определила Цветаева в «Новогоднем», посвященном Рильке). И что же, если не задуманный

проект, обозначает знаменитая полуулыбка Джоконды, беременной Богоматери, вынашивающей Иисуса – уж она-то знает, чему улыбается. Растущий сам из себя проект – вот основная тема Леонардо. Человек есть микрокосм, подобный в своих сочленениях и органике – мирозданию; механика есть органическая дисциплина, коренящаяся в природе, а не противоречащая ей; конструируя, человек усложняет природу и самого себя – человек постоянно совершенствует свой собственный проект. Все это если и не делает Леонардо агностиком, то весьма редуцирует его веру. Кредо Леонардо может быть сопоставлено с концепцией Пико делла Мирандолы, но Леонардо идет гораздо дальше – он не просто ставит человека в центр вселенной; но даже продукт сознания и труда человека он ставит вровень с творением Бога. Фактически он думает о симбиозе человека и машины, в котором машина есть органический проект, выдуманный человеком точь-в-точь так же, как сам человек некогда сотворен Богом. Творение творцов способно к творчеству; способностью к проектированию наделяется проект; живопись оказывается квинтэссенцией проектирования – в живописной технике Леонардо потому нет светотени, что нет обособленного предмета, который можно обойти со всех сторон; человек – это развернутый в будущее проект.

Бесконечность проектирования лучше всего передает картина, в которой святая Анна держит на коленях Деву Марию, а та, в свою очередь, держит младенца Иисуса (огромный рисунок к этой композиции хранится в Лондонской Национальной галерее, а сама картина в Лувре). В данной композиции воспроизведен принцип «матрешки» – одно появляется из другого; в сущности, Леонардо изобразил буквальное движение поколений. Это и есть разомкнутый в будущее проект, бесконечное творение, всегда обновляющееся создание проектирующего проекта.

Чтобы передать бесконечный переход проекта в проект, создать континуальное проектирование, Леонардо изобрел технику сфумато.

Техника сфумато – мягкая манера письма, со спрятанными противоречиями и контрастами, словно обволакивающая форму, словно плетущая паутину цвета, а не строящая цветовые планы. Технического секрета сфумато Леонардо потомкам не оставил – скорее всего, метод состоял в том, чтобы втирать краски в поверхность; вероятно, это было возможно за счет низкого содержания масла в пигменте. Леонардо сам готовил краски и (косвенно об этом свидетельствуют неудачные опыты с настенной живописью) изменил – по отношению к бургундскому рецепту – пропорцию связующих масел и пигмента. На стене краски не закрепились (как случилось с «Битвой при Ангиари» во Флоренции), но на шероховатой доске даже низкого содержания связующего должно было хватить. Масло с годами темнеет – так произошло с большинством бургундских картин, так случилось абсолютно со всеми голландскими картинами последующих веков; так случалось и с картинами итальянцев, которые копировали бургундскую технику. Картины Леонардо не изменили своих тонов – это может означать лишь одно: при составлении краски он добавлял масло весьма умеренно, а связующим во время письма выступало вообще не льняное масло. Рассказывают, что в «Битве при Ангиари» мастер пользовался мастикой (мастичным лаком), и мастика привела к еще более разрушительным последствиям, чем льняное масло: картина потекла. Вполне возможно, что в станковых масляных картинах он для смешения красок пользовался и не льняным маслом, и не мастичным лаком, и не кедровой смолой (как рекомендовали бургундцы – в частности, про это пишет Карель ван Мандер), но каким-либо сиккативом, который использовал в других опытах. Сиккативом (то есть отвердителем масляной краски) может выступать соль кобальта, свинца или марганца; эти соли в то время применяли алхимики в качестве индикаторов вещества. Леонардо вполне мог использовать соль свинца, например, добавляя ее в масляную краску.

Ван Мандер в своих описаниях работ нидерландцев рекомендовал в кедровую смолу и, особенно, в грунт доски – вливать глицерин и мед в качестве пластификаторов; то был сво-

его рода субститут сиккатива, устранявший текучесть лака. Но результат был неубедителен. Впрочем, большинство тех художников, коих описывал ван Мандер, начинали свои вещи яичной темперой и лишь заканчивали маслом, поверх темперного слоя. Масло в таком случае призвано не только скрепить краску, но пробить нижний слой, проникнуть до основы. Как правило, эти вещи темнели (чтобы не сказать «чернели») от времени. Так иные медики, назначая лекарство, которое лечит один орган, но вредит другому органу, купируют вредное действие еще одним лекарством, которое в свою очередь тоже наносит вред – и так, пока пациент не умрет. Но что, если смешивая лекарства, фиксировать состояние пациента, утверждать стадию его здоровья? Леонардо смешивал краски до бесконечности. В его трактате «О смешивании красок» есть глава, которая так и называется – «О смешивании красок друг с другом, которое простирается в бесконечность» – совершенно в духе идеи бесконечного проектирования. А этого можно добиться, чтобы не произвести в смеси грязь, лишь в том случае, когда каждое очередное смешение фиксируется в качестве небывалого автономного цвета. То есть необходимо во всякой смеси фиксировать промежуточный результат. Возникает своего рода менделеевская таблица цветов. Иными словами, палитра Леонардо существенно богаче известного нам спектра. Кстати сказать, Леонардо придумал своеобразную форму палитры, которая – это предположение, но основанное на знании практического использования палитры – позволяет располагать краски в два уровня. Скорее всего, первичные краски лежали внешним полукругом, а внутренний полукруг образовывали смеси.

Существенно то, что эти, полученные в результате опытов, смеси, являлись сбалансированными самостоятельными цветами, а не случайным продуктом случайного сочетания цветов на палитре. Случайностей Леонардо вообще не признавал. Важно подчеркнуть, что смешивание цветов на палитре – процесс столь же объективный, как изучение сочленения костей.

Большинство живописцев этого не понимают, полагая, что палитра есть полигон страстей; для Леонардо такое утверждение было нелепостью.

Он склонен был относиться к своим коллегам презрительно (за что его, несомненно, недолюбливали), считал, что те тратят время на ерунду или вовсе бездельничают. Боттичелли считал лентяем, а это был еще положительный пример.

Однажды Пьетро Перуджино поинтересовался у Леонардо, отчего у того белки глаз такие красные; объяснение было простым: Леонардо всю ночь рисовал в анатомическом театре, глаза устали от напряжения. Когда вглядываешься в мелкие детали, глаза устают значительно больше, нежели от рассеянного взгляда, присущего, вообще говоря, живописцам. В течение столетий живописцев обучали «видеть в целом», смотреть, «обобщая», видеть всю форму целиком – это отношение идет от греческой пластики, разумеется; в академическом рисовании XVIII века этот общий взгляд стал правилом. Леонардо был категорически против обобщений. Никаких высказываний общего порядка мастер не делал и таковые не жаловал. Леонардо рисовал внутренности человека столь кропотливо оттого, что искал в переплетениях сухожилий, в сочленениях костей аналогии с другими структурами природы. Как правило, он рисовал параллельно: завихрение воды в течении реки – сплетение стеблей растения – ритмы разломов почвы при землетрясении – пучки сухожилий и мышц. У Леонардо нет не зарифмованных меж собой рисунков. Напряжение вглядывания связано с тем, что художник постоянно сравнивает явления. Надо определить меру соответствий, зафиксировать совпадения пропорций. Пропорция (именно пропорции посвятили свои труды и Леонардо и Дюрер; см. также Лука Паччоли «О Божественной пропорции», издание 1493 г.) есть не что иное, как критерий сравнения. Пропорция – это принцип логического рассуждения, необходимый для дискуссии. Не могу удержаться, чтобы не отметить и временного символического совпадения (пропорции во времени): трактат «О Божественной пропорции»

издан одновременно со смертью Лоренцо Великолепного – и завершением определенной эпохи Ренессанса.

Данте называл «ангельским хлебом» (см. «Пир») знания, дающие логику беседе; для художника ангельским хлебом является изучение пропорций, то есть того модуля, который строит зримый мир. Сравнивая – познаешь, как любил повторять Николай Кузанский.

Объяснить живописцу Перуджино смысл своих занятий (Перуджино счел бы студии анатомии занятиями отвлеченными) Леонардо не мог; да и вообще он считал, что «... живописец или рисовальщик должен быть отшельником... И если ты будешь один, ты весь будешь принадлежать себе. И если ты будешь в обществе одного-единственного товарища, то ты будешь принадлежать себе наполовину...», да и Перуджино он не особенно уважал. Леонардо говорил так: «Устрица во время полнолуния вся раскрывается, и когда краб ее видит, то бросает внутрь ее какой-нибудь камешек или стебель. И она не может закрыться и становится добычей краба. Так же и человек, не умеющий хранить тайну...» Тайна состояла в том, что, занимаясь анатомией, Леонардо учился живописи: учась сравнивать, учишься смешивать краски.

Смешение красок – это поиск цвета, которого буквально нет среди природных пигментов; небывалый цвет, вероятно, нужен, чтобы передать необычную эмоцию. Однако философ должен спросить себя, насколько разумно позволять себе испытывать необъяснимые эмоции. Насколько то, что невозможно выразить разумным обоснованием, является гармоничным чувством? Можно ли впускать импровизацию в свои чувства? Или чувства, как учит нас философия, обязаны быть гармоничными и согласованными, дабы человек не мог причинить зла другим. Если так, то перемешивание красок на палитре – процесс ответственный. Смесь надо готовить заранее и придерживаться логики. Трактаты того времени («возьми три части сухих белил, одну часть сиенской земли» и т. п.) показывают буквально, как поиск точного чувства соответствовал упражнению живописца с палитрой.

Живопись (для Леонардо – венец познания мира) есть торжество мышления, оперирующего пропорцией в суждениях: смешение красок есть не что иное, как размышление о пропорциях. Масляная живопись отшлифовала этот стиль мышления до совершенства.

В трактате «О живописи» Леонардо пишет так:

«Ум живописца должен быть подобен зеркалу, которое всегда превращается в цвет того предмета, который оно имеет в качестве объекта, и наполняется столькими образами, сколько существует предметов, ему противопоставленных. Итак, зная, что ты не можешь быть хорошим живописцем, если ты не являешься универсальным мастером в подражании своим искусством всем качествам форм, производимых природой, и что ты не сумеешь их сделать, если ты их не видел и не зарисовал в душе, ты, бродя по полям, поступай так, чтобы твое суждение обращалось на различные объекты, и последовательно рассматривай сначала один предмет, потом другой, составляя сборник из различных вещей, отборных и выбранных из менее хороших».

Но, позвольте, разве не так же точно поступал Пико делла Мирандола, тот, кого современники называли «фениксом былых культур», когда сопрягал положения разноречивых – по видимости – учений: каббалы, Платона, текстов Завета, Аверроэса?

3

Леонардо не всегда добивался положительного результата в опытах (в технологии настенной живописи он ошибся), но с живописью станковой преуспел. Вообще говоря, уверенность в том, что Леонардо перенял технику масляной живописи из Бургундии (то есть через Антонелло от ван Эйков?..), имеет зыбкие основания. Его масляная живопись на живопись бургундцев не похожа. Скорее всего, Леонардо изобрел технику масляной живо-

писи самостоятельно, параллельно с Губертом и Яном ван Эйками. Следует добавить, что масляная живопись на холсте полновластно воцарилась лишь после 1530 года, а до того повсеместно использовалась темперная живопись на досках, причем в темперу (о том есть несколько свидетельств) осторожно и произвольно начинали добавлять масло, чтобы сделать технику более гибкой и пластичной; клеевая основа с масляной субстанцией смешивалась дурно, но смешивалась; это именовали «масляной живописью». Зачем вообще масляная живопись? Ради чего художники приняли это новшество? Всех профессионалов соблазнила гибкая линия цвета, которую можно вести, оперируя мазком как карандашом. Кроющий эффект краски заменили прозрачными слоями – голубое небо Беллини, по которому несутся легкие прозрачные облака, невозможно написать темперой. Мантенья, который втирал темперу столь прозрачными, паутинными слоями (см. портрет Мадонны в Берлине), не мог не приветствовать масло, которое облегчило работу в сложных «Триумфах». Леонардо, очевидно, шел иным путем.

Сегодняшние реставраторы выступают против масел и лаков в принципе, уверяя, что сиккатив выполнит их функции, но не будет темнеть со временем. Можно предположить, что, пользуясь сиккативом, Леонардо добился высокой концентрации пигмента в краске и смог работать почти сухой кистью (то есть не вести мокрую линию, не заливать поверхность текучей краской), но сохранить вариабельность, буквально втирать пигмент в пигмент. Поглядите на скол мрамора или гранита пристально – вы увидите мириады кристаллов, каждая из крупиц сохраняет свой цвет, хотя вместе они образуют единую по тону и оттенку поверхность. Такого же эффекта добивался в красочной поверхности Леонардо. Сфумато давало его цветам каменную твердость, но исключало неизбежные при мокром масляном методе столкновения тонов внутри одного цвета. Проблема «соприкосновения» оттенков, «слияния» теневой стороны изображаемого предмета и его светлой стороны исключительно важна для живописца. Как встретятся темный цвет и цвет светлый внутри одного и того же предмета? Как будет выглядеть граница? Скажем, щека персонажа в тени, а его лоб на свету – цвет лица меняет свою природу в тени или нет? Сиенцы решали этот вопрос просто – они писали свет теплой краской, а тень холодной, иногда даже зеленой, противопоставляя зелень розовому оттенку кожи (см., например, характерную технику сиенского мастера Липпо Мемми); венецианцы – прежде всего Паоло Веронезе (а вслед за ним его последователь Делакруа и, в свою очередь, последователи Делакруа) – считали, что тень контрастна по отношению к предмету. Так, Делакруа пишет в дневнике, что желтая карета отбрасывает лиловую тень. Рембрандт, малые голландцы и, особенно, караваджисты делают тень из того же цвета, что и освещенная часть предмета, но берут цвет тоном ниже, то есть темнее, то есть в коричневый цвет добавляют темно-коричневый. Это иногда кажется примитивно простым решением, тем не менее в лапидарности – логика караваджизма.

Техника сфумато вообще избегает теней, в картинах Леонардо теней нет. Сфумато – это абсолютный свет. Это прямая противоположность жесткой технике тенеброзо, резко делящей предмет на свет и тень. Караваджо или Ла Тур, приверженцы светотени (оставим в стороне Рембрандта, как автора более сложного высказывания), театрально выводят на свет самое значимое в картине и погружают в темноту незначимое; обозначают тенью дурное и светом добродетельное. Для техники сфумато такое наивное деление мира на положительное и отрицательное невозможно – сфумато принимает весь мир целиком, как принимает мир только Бог. Мы очень хорошо знаем, что именно считает интересным и значимым Ла Тур; но не знаем, что именно выделяет Леонардо. Он ценит все явленное в мире. Можно вообразить философическое суждение в стиле сфумато, которое не содержит «да» или «нет», но являет то, что в немецком языке передается словом *jain* – и да, и нет одновременно. Происходит такое «данет» вовсе не от релятивизма, как можно было бы вообразить, но оттого лишь, что поверхностное противопоставление субъективных предикатов для мудрости несущ-

щественно. Идет дождь или нет, жмет ботинок или свободен – ответы на эти вопросы по отношению к проблеме конечности бытия несущественны; и Леонардо пренебрегает контрастом света и тени.

Это сфумато суждения распространяется для Леонардо настолько широко, что стирает грань между основными дефинициями: Иоанн Креститель – мужчина или женщина? Власть республиканская или монархическая? Он намеренно усложняет суждение, избегает одномерности. Даже в портрете прелестной Моны Лизы сегодня некоторые находят автопортрет пожилого художника.

Для него живопись не эмоция; живопись – исследование мира. Но то, как это исследование явлено нам (конечный продукт, решенная теорема), оставляет впечатление легкой, волшебной работы. Он втирал цвет в цвет, чтобы получить небывалый оттенок; спустя пятьсот лет Сезанн будет делать практически то же самое, последовательно накладывая один на другой крохотные мазки плоской кисточкой. Чуть рознясь цветовой насыщенностью (синий, сине-зеленый, зелено-голубой и т. п.), эти, вплавленные друг в друга, мазки создают у Сезанна небывалый оттенок и видимость каменной поверхности. Леонардо добивался того же эффекта на уровне пигментов. По всей вероятности, Леонардо считал, что он помогает обнаружить неизвестный доселе цвет – перетирая камни в ступе, он связывал с теми камнями, которые толоч в пигмент, разные свойства человеческой природы. Цвет (полученный в результате опыта) был спрятан в природе, а Леонардо его нашел. Таким образом, сфумато является результатом алхимической науки – их общий продукт, это своего рода философский камень.

Употребляя слово «алхимия» в отношении Леонардо, надо сделать оговорку, дабы не впасть в мистицизм. Леонардо отвергал мистику, он презирал все искусственное: искусственный талант, искусственное искусство, искусственное золото. «И если бы все же бессмысленная скупость привела тебя к подобному заблуждению, почему не пойдешь ты в горные рудники, где такое золото производит природа, и там не сделаешься ее учеником?» Леонардо верил, что разум проявляет себя в союзе с природой, опыт осмыслен лишь тогда, когда помогает раскрыться органичным силам природы и человека.

Алхимия для Леонардо – это не стремление к сверхъестественному – напротив, к самому что ни на есть естественному, но доселе не выявленному. Воздействие камней и минералов на человеческую психику – органично, мистики тут нет; выявить закономерности – задача живописца. Естественно учитывать силу стихий, естественно разуму направлять стихии.

Сфумато прячет все подготовительные штудии и даже эмоции художника. В XIX веке в среде живописцев укоренилось выражение «пот в картине должен быть спрятан» – имеется в виду то, что зрителю не обязательно видеть усилия художника, зрителю показывают глянецовую поверхность работы – а штудий и усилий не показывают. XX век, напротив, выставил усилия напоказ. Ван Гог делал это не нарочно, но сотни эпигонов Ван Гога демонстрировали усилие (часто искусственно произведенное, не обязательное для работы) очень сознательно: – поглядите, как мучительно я веду мазок, как нагромождаю краску, это происходит от напряжения мысли и от накала страстей. Весьма часто данная демонстрация – лжива: никакого умственного и морального усилия для резких жестов и нагромождения краски не требуется. Более того, ничего, помимо демонстрации усилия, такое произведение и не сообщает; однако в сознании зрителя XX века данная демонстрация усилия связана уже с титаническим трудом мыслителя-художника, зритель наивно полагает, что приложенные усилия соответствуют масштабу высказывания. Разумеется, это – нонсенс.

Картины Леонардо выглядят так, словно их изготовили легко, отнюдь не в экстатическом напряжении – а с удовольствием; причем как это сделано, непонятно. Леонардо (полагая, нарочно бравируя и вводя зрителя в заблуждение) писал, что труд живописца приятен

тем, что ему можно предаваться в праздничной одежде, под звуки лютни и т. п. Это, разумеется, не соответствует реальности: труд живописца – тяжелый ручной труд, труд грязный. Но Леонардо дразнил, хотел явить чудо: словно фокусник, он вынимает цветок из цилиндра – и зрители недоумевают, как он положил туда цветок? Сделано виртуозно, волшебным – но как?

Вазари сообщает, что «Джорджоне довелось увидеть несколько произведений руки Леонардо, в манере сфумато и... манера эта настолько ему понравилась, что в течение всей своей жизни следовал ей и в особенности подражал ей в колорите масляной живописи», – впрочем, зная картины Джорджоне, мы можем констатировать, что, при всей их несомненной прелести, к методу Леонардо они отношения не имеют. Леонардо, сказав очень много по поводу своего метода, сам метод, как таковой, не описал.

В случае художников XX века: экспрессионистов, дадаистов, фовистов, мы отчетливо знаем, как именно изготовлена картина – вот так лили краску, так выкладывали красочный слой, здесь краска потекла... В большинстве случаев современники Леонардо свои усилия спрятать не умели – мучительные композиции ван дер Гуса, трудные ракурсы Дюрера практически открывают нам метод. Дюрер, например, не скрывает технических аспектов рисования ракурса, а этапы грунтовки, шлифовки, последовательность слоев на доске – имприматура, и пр. – широко описаны. Мастера наносили первоначальный рисунок на доску, затем прозрачными слоями белый грунт раскрашивали.

Леонардо такого подарка зрителю не делает. Мы не знаем, как живописец изготовил свой продукт. И это – парадоксально, но так – при том, что он, как никто иной, оставил нам подробный план работы: что именно требуется знать художнику, что надо уметь, чтобы написать масляную картину. Можно сказать, что Леонардо оставил детальный конспект для деятельности живописца – но конспект не прочли как руководство к действию, лишь удивились обилию междисциплинарных пунктов. Рисовать разнообразные выражения лиц – это понятно; исследовать сухожилия и артерии – тоже понятно, хотя и менее обязательно; но вот зачем знать законы гидравлики и принцип полета птиц? Спустя пять веков Владимир Татлин (изначально живописец) решил создать летательный аппарат (так называемый «Летатлин») и, пойдя дорогой Леонардо, стал исследовать строение птиц и свойства разнообразных материалов – это увело его прочь от его живописного цеха (хотя, по сути, направило работу именно к главному).

Так называемое «Новое время», то есть время капитализма, стало временем узких специализаций, и живопись стала узким профессиональным умением – структура гильдий и частные заказы богачей, структура художественного рынка лишь усугубили это положение. Художники принадлежали (и старались добиться этого социального статуса) к гильдии – так же точно, как в наше время люди творческих профессий хотят примкнуть к творческим союзам: писателей, художников, режиссеров. Гильдии давали льготы, но устанавливали зависимость от среды. Подобно тому, как сегодня творческие люди входят в ПЕН и прочие клубы и ассоциации, пользуясь круговой порукой цеховой солидарности, но платя дань условностям – так и художники Средневековья входили в гильдию Святого Луки. Это помогало получать заказы, но художник попадал (вольно или невольно, но неизбежно) в зависимость от взглядов цеха, от убеждений кружка коллег, от вкусов заказчиков, от манеры локальной школы. Единицы шли поперек: отказаться от места в гильдии и искать индивидуальной судьбы – значило рисковать в буквальном смысле слова жизнью, можно было остаться без средств к существованию.

Микеланджело мог сказать папе Юлию II, что сбросит его с лесов, если тот помешает работе; но голландский живописец XVII века не мог сказать бюргеру, заказавшему натюрморт, что не станет рисовать завитую кожуру лимона, поскольку это пошло.

Отдельные великие мастера, бывшие людьми с характером, отказывались работать в рыночном конвейере гильдии; так в эпоху Кватроченто появился тип странствующего

художника (ср. странствующий рыцарь, не принадлежащий к армии). Мастера наподобие Микеланджело или Леонардо в кружки не вписывались категорически; этим определены странствия Леонардо по городам – художник искал условия, сообразные его гению. Условия создавал двор Лоренцо Медичи, двор Лодовико Гонзага, двор д'Эсте, Франциска I или Лодовико Моро. Леонардо умудрился сменить несколько дворов: по-видимому, не желал, чтобы его имя отождествлялось с должностью придворного художника. Он принимал поклонение, жил несколько лет при дворе – и уходил. Абсолютная свобода была для Леонардо первейшим условием договора с двором; малейшее несоблюдение этого договора, которое могло поставить его личную волю в зависимость от воли заказчика, приводило к разрыву. Леонардо был великий гордец, наподобие Данте – скитания их определены сверх-индивидуалистическим характером. Леонардо с легкостью бросал работу незавершенной – если ощущал ущемление прав. Так, полагаю, он оставил флорентийскую доску «Поклонение волхвов», едва почувствовал подобие диктата со стороны заказчика (монастыря Сан Донато).

4

Во время Леонардо оживает торговый Средиземноморский мир, и, если верить Фернану Броделю, этот мир образует своего рода «общий рынок»; арагонская морская торговая экспансия делает Южное Средиземноморье неким (скажем осторожно вслед за французским историком) «миром экономики». Одновременно с арагонским (впоследствии и кастильским) миром экономики на севере Европы возникает мощный Ганзейский союз, объединяющий пятьдесят городов. Это, без преувеличения, альтернативная имперской новая концепция Европы, торговой, капиталистической, купеческой Европы. Соблазнительно сказать, что искусство подпадает под законы общего рынка; но это было бы не вполне точно. Сила банковских домов Строцци или Фуггеров – велика; но ни Леонардо, ни Мантенья, да и ни один из значимых гуманистов не ищет покровительства Строцци или Фуггера. Более того, банковская семья Медичи – а именно этой семье Италия обязана кратким периодом общественного равновесия и хрупких договоренностей, способствовавших расцвету гуманизма, – фактически редуцирует свою финансово-деловую ипостась, чтобы влиться в круг гуманистов на равных. Члены семьи Медичи (Лоренцо прежде всего) делаются в первую очередь гуманистами – собеседниками гуманистов. Лоренцо Великолепный – это не вельможа, снизошедший до беседы с опекаемым художником, но равный собеседник, гуманитарий и поэт, понимающий превосходство духа над материей. В этом смысле власти рынка над искусством в эпоху Возрождения – нет, точнее, власть их обоюдна. Впрочем, сказав так, приходится осторожно внести поправки в высказывание: мы не знали бы «Алтаря Портинари», заказанного Гуго ван дер Гусу банкиром Томмазо Портинари (кстати говоря, представителем того же банка Медичи в Брюсселе); мы не знали бы десятка картин Дюрера, если бы не Якоб Фуггер. Рынок обволакивает, купцы покупают полотна у Боттичелли наряду с Лоренцо; купец может выступить донатором картины в храме – а художник ван дер Клеве-младший в буквальном смысле слова сходит с ума (остался в истории как «безумный Клеве»), не получив места придворного живописца испанской короны. Художник освобожден, но свободный художник начинает искать дружбы вельможи.

Леонардо да Винчи существует вне рынка, помимо рынка, параллельно рынку. «Человек стоит столько, во сколько сам себя ценит», – писал Франсуа Рабле, и Леонардо – живой пример этому правилу: он не поддается оценке. Он позволяет себя почитать, но купить не разрешает. Он не завершил работу над «Поклонением волхвов», но никому бы и в голову не пришло требовать деньги назад: время Леонардо и его талант – бесценны; плата – символическая, он не ради денег работает. Каковы бы ни были условия соглашения Леонардо с заказчиком, он работал не на заказчика. Сколько стоит «Ночной дозор», мы отлично знаем,

мы знаем даже историю рембрандтовского заказа, но если мы узнаем цену, заплаченную за «Джоконду» Франциском I – это не сделает работу Леонардо феноменом рыночного труда. Подобно Ван Гогу или Сезанну, которые совершили это спустя пятьсот лет, Леонардо вышел из-под власти рынка и навязал ему свое представление о должном. Как внебрачный сын нотариуса добился такого уважения королей к себе – неизвестно; мы не знаем, какое свойство, помимо неуступчивого нрава, выделяло его среди современников. Чем он покорял властителей земли? Универсальность знаний Леонардо – не исключительна: например, великий художник Маттиас Грюневальд тоже был инженером-гидравликом (лишившись места из-за сочувствия протестантам в крестьянской войне, художник уехал в саксонский городок Халле, где до конца недолгой жизни работал инженером). Однако от самого облика незаконнорожденного сына нотариуса исходило величие, его миссия, – это ощущали все, – была грандиозна.

Большинство художников во время жизни Леонардо прибились к определенному двору, не ища перемен – они предпочитали гарантированную зарплату. После смерти Лоренцо Медичи диалог гуманистический с властью разладился – участники диалога разделились на заказчиков и исполнителей; логика рынка завоевала мир Европы. Время рыцарской этики миновало. Императора Карла V возводили на престол деньги Якоба Фуггера, интригу подкупа никто не скрывал; Людовик XI платил английскому Эдуарду IV отступные и ежегодную ренту за нейтралитет в конфликте с Бургундией (Людовик присвоил себе бургундские земли в результате); наступила эра коммерциализации политики и эра рыночных отношений в искусстве.

Странствующий художник – пожалуй, единственный, кто отныне напоминал о странствующем рыцарстве – стал фигурой уникальной для социума. Сегодня, глядя на жизнь странствующего рыцаря Леонардо, мы можем сказать, что он – своей неуступчивой гордыней – создал прецедент, позволивший идти тем же путем Ван Гогу или Гогену. Скитаясь от города к городу, Ван Гог фактически повторял стратегию Леонардо да Винчи, не желая (да и не умея) влиться в рыночный процесс изготовления и продаж предметов искусства.

Они (Леонардо и Ван Гог) имели предшественника, которого смело можно поместить третьим в этот список – речь идет о Данте Алигьери. «И если нет пути чести, ведущего во Флоренцию, значит, я не вернусь во Флоренцию никогда», – говорил Данте в изгнании, и эти слова, вероятно, повторил про себя десятки раз Леонардо да Винчи, бросая некогда гостеприимный двор, чтобы отправиться в новое путешествие. Мощный, беспрекословный индивидуализм, которым проникнута «Божественная комедия» Данте, делавший Данте свидетелем и аналитиком конструкции всей вселенной, этот же индивидуализм питал творчество и живопись Леонардо да Винчи.

Единомышленников Леонардо не имел и не мог иметь. Величайший флорентинец, Данте Алигьери, предшественник Леонардо в одиночестве, так сформулировал свой социальный статус: «Сам себе станешь партией».

В своей «Божественной комедии» Данте вкладывает это кредо в уста своего предка Каччагвиды, которого встречает в Раю. В 17-й песни «Рая» Данте ведет разговор с крестоносцем Каччагвидой, который предрекает поэту будущее и дает характеристику его деяниям. «Сам себе станешь партией» – Каччагвида говорит ровно то, что Данте сам успел решить в отношении себя в связи с партийной борьбой гвельфов и гибеллинов. Он был белым гвельфом формально, но, в конце концов, и эта партийность его не устроила: «идут и гвельфы гиблюю дорогой»; Данте остался сам с собой – и, по прошествии веков, Италия уже училась у него одного. Именно так поступил и Леонардо, сохранив за собой уникальную (даже по тем временам) автономность.

Мы не можем назвать его учеников; быть учеником Леонардо, как и быть учеником Данте, значит стать бесконечно свободным человеком; не зависеть от места, не зависеть от

кружка и школы; не зависеть от рынка и заказчиков; вести свою собственную линию жизни сообразно убеждениям – но кто мог бы позволить себе эту роскошь?

Леонардо да Винчи не оставил портрета возлюбленной, скорее всего таковой и не имел; не имел он и семьи. Одиночество мастера дало повод для сплетен, подозрений в гомосексуальных пристрастиях. Однако каковы бы пристрастия Леонардо ни были, времени на плотские утехы и вкуса к плотским утехам Леонардо не имел. Его кочевой образ жизни делал семейный очаг невозможным; так и Данте должен был оставить Джемму и сыновей, отправляясь в изгнание; так не имели семьи и Гоген, и Ван Гог, да и Микеланджело семьей не обзавелся. Образ жизни странствующего рыцаря, к сожалению, не способствует семейной жизни.

Роль семьи играли картины, с которыми мастер не расставался – возил их с собой в багаже, постоянно совершенствуя. Точнее сказать так: поскольку живопись – открытый в будущее бесконечный проект, поскольку занятие живописца суть бесконечное проектирование – то логично продолжать совершенствовать изображение бесконечно. Проектирование остановить нельзя.

В этом смысле чрезвычайно важен леонардовский образ Иоанна Крестителя, женоподобного красавца, который словно заманивает зрителя в проект христианства. Лукавое лицо, почти лицо искушителя, не обещает в будущем ничего хорошего – и, тем не менее, уклониться от христианства не получится. Леонардо изображает всю неотвратимость соблазна христианством; мы уже пошли по этому пути.

Важно то, что в мире, созданном Леонардо да Винчи, в мире, не знающем теней и пронизанном вечным светом, всякий проект ценен. В споре Оксфорда и Сорбонны, в споре номиналистов и реалистов (то есть в противопоставлении фактографии и общего замысла), Леонардо занял совершенно особенное положение – он утвердил решительно всякий факт бытия как проект всего целого. Будь то летательный аппарат, батискаф, рисунок человеческого сердца, портрет Мадонны, принятие христианской доктрины или конструкция дворцовой лестницы – любой из этих ноуменов является феноменальным проектом целостного бытия. Нет служебных дисциплин – но все соединяются в живопись; нет теней – но все сливается в ровно сияющий свет; нет смерти – есть переход в иное, не менее значительное состояние природной жизни.

Андреа Мантенья

1

Врач знает, зачем работает: борется с болезнями. Судья знает, зачем судит: чтобы в обществе была справедливость. И художник должен знать, зачем рисует. Художник превращает красоту в прекрасное, то есть наделяет внешнюю гармонию – сознанием. Мандельштам высказал намерение превратить в прекрасное даже недобрую тяжесть – «из тяжести недоброй и я когда-нибудь прекрасное создам». Но, в сущности, все, что признано в обществе красотой, изначально является некрасивым материалом – камень груб, металл жесток, краска пачкает. От усилий творца зависит перевести свойства недоброго материала в категорию прекрасного, то есть одухотворить. Красота не знает, что она прекрасна – художник ее этому знанию обучает.

Платон объяснил, как устроено человеческое сознание: мы припоминаем знания, данные нам изначально; неведомые нам самим знания у нас имеются по причине принадлежности нашего сознания к единому эйдосу.

Платон под словом эйдос понимал нечто вроде «проекта» человечества. Это своего рода «банк данных», коллектор: эйдос – это внутренняя форма мира, конгломерат трансцендентных сущностей.

Процесс припоминания знаний, по Платону, таков: наше сознание подобно пещере, а знания и представления появляются на стенах этой пещеры, словно тени. Мы реагируем на тени, мелькающие на стенах пещеры, мы описываем эти тени, мы придаем им смысл и через метафоры, связанные с этими тенями, возвращаем себе изначальное знание.

Платон говорит, что тени, которые возникают на стенах пещеры, отбрасывают процессии, идущие мимо входа в пещеру.

Что это за процессии, и какого рода тени они отбрасывают, Платон (рассказ ведется от лица Сократа в диалоге «Государство», но придумал эту метафору Платон) не уточняет. Он пишет, что в пещере слышны кимвалы и литавры процессии, вероятно, это шумная и праздничная процессия, но что за праздник, почему шум – ничего не сказано. И крайне любопытно: а сама эта процессия – каким сознанием и знанием обладают ее участники? Но об этом не сказано ни слова.

Интерпретировали метафору пещеры многие. Платон не мог предположить, что в диалог на тему теней в пещере сознания вступит художник. Среди многих участников сократовских диалогов «художника», разумеется, нет; Платон считал, что изобразительное искусство стоит третьим по степени удаленности от информации эйдоса: художник воспроизводит образ стола, который сделал плотник, а идею стола плотник получил от эйдоса.

Время Кватроченто пересмотрело данное положение – центральной фигурой стал именно художник; живопись уравнилась с философией. Интерпретатором (отчасти оппонентом) платоновского взгляда стал прилежный почитатель Античности, мантуанский художник Андреа Мантенья. Свои картины он подписывал «Падуанец», но основным местом его творчества стала Мантуя, где он и написал «Триумфы». Центральным, самым значительным произведением Мантеньи является гигантский полиптих (девять трехметровых холстов), выполненный на тему «Государства» Платона и – поскольку полемика идет на метафизическом уровне – версии возникновения самосознания. Полиптих называется «Триумфы Цезаря», и писал его мастер последние двадцать лет своей жизни.

Замысел был значительным, требовал работы. Однако двадцать лет, даже если припомнить все прецеденты длительных работ, – это нечто из ряда вон выходящее. Мантенья, который был одним из умнейших людей своего времени, конечно же, знал, что делает – и как можно вообразить гения, тратящего двадцать лет времени без продуманного плана? Величайший художник Италии тратит двадцать лет драгоценной, посвященной трудам и бдениям жизни на девять гигантских холстов. Андреа Мантенья был рационален болезненно – поглядите на его сухую, выверенную линию, на его жесткие, предельно скупые образы; это не размытый светом «Руанский собор в полдень», это твердое и лаконичное утверждение.

Мантенья – очень ровный художник; писал только шедевры. Прочих картин довольно для величия; но эта вещь – главная. Вазари называет «Триумфы Цезаря» важнейшим произведением Мантеньи.

Итак, тема – «Государство и сознание гражданина». Можно увидеть в триумфах изображение страт общества. Триумф Цезаря – бесконечная череда рабов и воинов, идущая мимо нас; венчает процессию фигура демиурга, вззирающего с высоты пьедестала на покоренные народы и энтузиазм войска. Андреа Мантенья, взяв за отправную точку «Государство» Платона, не собирался быть иллюстратором: художники Возрождения менее всего иллюстраторы. Неоплатоники (Андреа Мантенья был именно неоплатоником) толковали эйдос через понятие Логос – и слово для них имманентно изображению и сущности, они не иллюстраторы, но воплощатели смысла. Искусство Кватроченто (прежде всего живопись, поскольку живопись – центральное из искусств Возрождения) – это инвариант философии.

Микеланджело и Леонардо да Винчи нарисовали концепции бытия, их произведения следует анализировать как философские сочинения; третьим в этом списке стоит Андреа Мантенья, знаток Античности и толкователь Платона.

«Триумфы Цезаря» – наряду с капеллой Микеланджело и «Тайной вечерей» Леонардо – важнейшее произведение итальянского Возрождения, хотя бы по масштабу замысла. Если Микеланджело изобразил генезис истории, Леонардо – трагедию веры, то Мантенья – торжество цивилизации. Он нарисовал общество, а этого не рисовал до него никто. Конечно, Беноццо Гоццолли нарисовал весьма многочисленную процессию («Поклонение волхвов» в капелле Бранкаччи), понятно, что это нобили, даже более или менее представители одного клана. Конечно, Паоло Учелло нарисовал сотни сражающихся людей («Битва при Сан Романо», триптих, сегодня разделенный между Лувром, Лондонской национальной галереей и Уффици), но это все – солдаты; это не общество. Мантенья же изобразил всех, даже представителей различных наций – африканцев, европейцев, азиатов.

На каждом из холстов изображен фрагмент шествия: проходят рабы, воины, пленники, слуги, кони, слоны. Любопытно, что в одной из девяти картин воины несут странные штандарты, на которых нарисованы города (изображения городских планов – один из любимых жанров Кватроченто; возможно, это города, завоеванные победителями), так что даже географически шествие обнимает мир, представляет не город, но империю. К слову, изображения городов напоминают картины Амброджио Лоренцетти, сиенца, который за сто лет до Мантеньи рисовал подобные панорамы. А если это так, то можно вспомнить, что у Лоренцетти есть картина с городской панорамой «Плоды доброго правления» и есть – «Плоды дурного правления». Мимо нас, зрителей, тянется череда изображений городов и шеренга солдат, города штурмовавших. Осадные машины, знамена, оружие, серебряная и медная утварь – все атрибуты славы и силы проносят мимо зрителя. Неостановимый поток движется справа налево – воины гонят рабов, слоны тащат несметные сокровища. Все вместе, девять холстов образуют гигантский фриз наподобие фризов Фидия в Парфеноне. Название «Триумфы Цезаря» не поддается дальнейшей расшифровке – вероятно, имеется в виду одна из галльских побед, но важнее иное – это шествие империи, покорившей мир. Никакому городу-государству из современных Мантенье не под силу было бы такое шествие организовать;

в этом отношении можно трактовать «Триумфы» как рассуждение об империи – воспоминание или пророчество. Наиболее точна отсылка к процессии, изображенной Фидием на барельефном фризе Парфенона; скорее всего, парафраз барельефа с южной стены. Желание в живописи создать скульптуру (повторить пафос Фидия) подчеркнуто тем, что Мантенья эскизы выполнял в графике и параллельно писал в монохромной технике гризайли фриз античных сцен, как бы изображая не людей, но шагающие статуи.

Мантенья вообще любил гризайль – для живописца, рисующего цветом, использование гризайли равно включению документа в ткань романа, документальных кадров в игровое кино. Художники Возрождения (причем и Северного возрождения также, можно вспомнить гризайли ван Эйка или Босха) часто обращались к монохромной живописи. Вероятно, здесь имеется несколько объяснений, помимо сугубо технического аспекта ремесла (в гризайли оттачиваешь формальное рисование объема): во-первых, гризайль прямо отсылает к античным образцам. И, во-вторых, рисуя в технике гризайли, художник сознательно снимает эмоциональную окраску события – переводит его в исторический план и уподобляется летописцам: было вот так – я не приукрашиваю. Любопытно, что Мантенья в своих гризайлях применял прием, никому не свойственный и ни у кого более не встречающийся фон картины – пространство за монохромными скульптурными фигурами он изображал в виде скола гранита. Если смотреть на разлом камня, то можно увидеть движения цветовых потоков, всполохи цвета, образованные пластами разных пород, которые напоминают порой зарницы на небе. Так каменная порода стала фоном, изображающим грозное небо – буквально воплотив метафору «небесная твердь». Этот же прием, срез камня (скорее всего, гранита), использованный как фон картины, встречается также в холсте Жана Фуке «Портрет Этьена Шевалье со святым Стефаном» (1450, Берлинская картинная галерея). В этом случае срез цветного гранита с разводами породы дан над головой казначея Шевалье, представляя инкрустацию дворцовой стены – но и намекая на судьбу святого: Стефан был побит камнями.

Мантенья использует «каменную летопись» сознательно – он уводит библейский или евангельский дискурс в скульптурную античность – просто буквальным приемом.

Уже одной этой (но столь важной!) детали было бы довольно, чтобы понять соединение христианского дискурса с античным сюжетом.

В финальном варианте «Триумфов» Мантенья расцвел скульптуры, но скульптурную природу его персонажи сохранили. Художник точно хотел изобразить не живых людей, а ожившие памятники победе. Эффект живой и в то же время не вполне реальной материи усугубляется тем, что некоторые рабы несут на шестах полный доспех (вероятно, снятый с врага). Эти доспехи совершенно повторяют скульптурные тела, но они пусты – это словно оболочка человека. Так, от панциря человека, через его скульптурное подобие, к живым лицам некоторых рабов – развивается рассказ об обществе победы.

Фигуры нарисованы в натуральный размер – и, когда мы находимся перед тридцатиметровым произведением, возникает эффект «панорамы» – персонажи реально движутся, это вечно длящийся парад победы. Населению империй свойственно любить парады победы – мы чувствуем себя уверенней, если наше государство сильно; вот специально на радость патристическому обывателю и нарисован вечно длящийся парад. Мало этого, у зрителя есть все основания почувствовать себя включенным в процессию, ощутить, каково это – шагать в триумфе Цезаря (рабом или воином – каждый выбирает роль по вкусу). Мы смотрим на Цезаря снизу вверх, а движение людского потока подхватывает зрителя.

Это произведение масштабом равно «Страшному суду» Микеланджело в том отношении, что оба они касаются всех живущих: мы все предстанем перед Божьим судом, и мы все – земные рабы.

2

Прежде Мантенья писал праведников – Христа, апостолов, мучеников; но последние годы решил истратить на описание триумфа власти, хочется сказать, на изображение суеты. «Слава, купленная кровью», по слову русского поэта, равно порицалась и гуманистами России, и гуманистами Италии, но художник упорно писал, из года в год, опьяненные подобострастием и жаждой внешнего диктата лица. Зачем воины так упоенно маршируют? Зачем рабы покорно гнут шеи? Это же унижительно, абсурдно, жалко! Зачем старик тратит последние годы на изображение глупости?

Изображен парад мощи, демонстрация спеси. Принц датский Гамлет, наблюдая войска Фортинбраса, дефилирующие мимо него на бой, восхитился их решимостью и противопоставил солдатский пыл своей рефлексии («как все кругом меня изобличает и вялую мою торопит месть»); но Гамлет не был бы гуманистом, если бы выбрал путь безрассудного, не поверенного разумом движения вперед. Он – не Фортинбрас, тем и замечателен. И что же сказать о торжестве победителей, о процессии поработанных народов? Это ведь не войско отважного Фортинбраса, а чередра рабов и солдат, несущих тщеславные трофеи. Изображены люди, которые не в силах обособить свое существование от толпы – всех влечет общее движение в строю, им не вырваться из парада суеты.

Если смысл в том, чтобы показать суету триумфа, то это очень небольшой смысл: одного холста хватило бы, чтобы предьявить идиотизм толпы. А двадцать лет и тридцать метров на такое послание истратить жалко. В последующие века многие авторы тратили жизнь на то, чтобы прославить суету и силу, но для Мантеньи это было нетипично. Просидеть полгода над латинским текстом – это понятно, но служить двадцать лет властолюбию ничтожеств он бы не смог.

Кстати, работа написана не на заказ; точнее – не по воле семейства Гонзага, при дворе которых жил Мантенья. Возможно, замысел был согласован со старым Лодовико Гонзага, гуманистом – но тот умер, и длительное создание полиптиха проходило без него. Сын Лодовико, милитаристический Федерико, и внук, Франческо, были от замысла далеки и (судя по побочным свидетельствам) не вполне понимали, о чем идет речь. Портрет Франческо (Мантенья изобразил его в виде воина, предстоящим перед Мадонной) показывает, как художник видел своего нового патрона: молодой человек в латах, с глазами навывкате, энтузиаст; взгляд влажный. Персонаж этот словно сам сошел с холстов «Триумфов Цезаря», он вполне мог бы маршировать в общем строю. Рот воина Франческо приоткрыт, и зритель может рассмотреть мелкие острые зубы.

Это лицо человека, любящего парады победы, непонятно, чем ему могли не понравиться «Триумфы». Но, видимо, он почувствовал подвох. Подвох почувствовали и Стюарты, приобретшие холсты после века забвения: Карл I, купивший картины, и те короли (Стюарты и Виндзоры), что воцарились на английском троне после Славной революции и приняли в наследство живописную коллекцию, картины Мантеньи не только не ценили – но решили удалить из обращения навсегда. «Триумфы» были сняты с подрамника, холсты были сложены вчетверо (!) и хранились в таком виде почти триста лет. Беспримерный акт королевского вандализма длился бы бесконечно, если бы картины не спас (они осыпались и были вульгарно реставрированы) английский ученый Мартиндейл – он же и автор первой книги о «Триумфах», выпущенной (дико произнести дату) только в 1979 году. По сию пору величайшее произведение Возрождения висит не в Лондонской национальной галерее, но в темной оранжерее Хемптон Корта, загородного дворца, до которого никто не доезжает.

Подвох (который чувствовали все владельцы картин) состоит в следующем. Главное, что поражает в «Триумфах», это несвойственный Мантенье мажорный сюжет. Мантенья – не художник победы, он – художник поражения.

Как всякий стоик, как всякий экзистенциалист, рискну сказать – как всякий христианин (поскольку христианская победа возможна лишь смертью смертью поправ), Мантенья изображает не триумфы – но поражения. Сюжеты Мантеньи – всегда сюжеты гибельные: святой Себастьян, мертвый Христос, Распятие, рассказы о мучениях, в которых не может быть внешнего торжества. «Моление о чаше» изображает сон апостолов в Гефсиманском саду, показывает неодолимый сон праведников, который уподобляет сонные тела – телам мертвым; забытие и невозможность противостоять злу, не услышанная молитва – чаша не миновала.

Триумф – совсем не то, что воспевал Мантенья, он не был энтузиастом массовок и певцом насилия, как Дейнека, или Родченко, или Рифеншталь. Не умел радоваться победе и колонизации; в его время часто случалось так, что синьория разоряла соседний город, города самоутверждались за счет унижения других – такая вульгарная радость ему претила.

Проблема изображения победы вообще стоит перед христианином – как нарисовать победу? Пожар во Флоренции пощадил наше нравственное чувство, и мы сегодня не знаем произведения Боттичелли, написанного после заговора Пацци – Боттичелли написал повешенных на окнах Синьории заговорщиков. Время снисходительно к нам, и мы не знаем холста Веласкеса, который мог бы его опозорить – «Изгнание морисков». Мы можем фантазировать, думать, что сложный композитор Веласкес, умевший системой зеркал и игрой перспективы создать противоречивое произведение, так повернул сюжет, что не оправдал насилие. Но, в принципе, гуманистический художник нарисовать насилие не может, он не имеет на это права. Феррарский собор хранит величайшее произведение Косме (Козимо) Тура – «Битва святого Георгия с драконом», в котором святой Георгий будто бы побеждает Дракона, наносит змею смертельный, победный удар. Однако в жесте рыцаря нет торжества, нет ликования. Рыцарь сражается в неимоверной усталости, движение его руки – это движение очень усталого человека. В качестве параллели к работе Тура уместно вспомнить движение руки кондотьера Гаттамелаты в конной статуе работы Донателло – та же смертельная усталость сковывает руку всадника. Не торжествующий жест, не горделивая осанка, но сутулость и тяжелое движение усталого человека, который не считает военный долг праздником.

Как гуманисту писать триумфальное шествие? Как гуманисту славить торжество? Следующая мысль, которая посещает внимательного зрителя «Триумфов», такова: если изображена победа, то где-то должно быть и поражение. Если нарисовано торжество – где-то спрятано и унижение. Невозможно поработить чужую страну – и испытать при этом набор трубных эмоций: чужая согнутая шея навсегда останется укором. Нельзя написать парад физкультурников, марш победы – чтобы не вспомнить, каково униженным.

Победный гимн Мантенья нарисовать не может. Триумф для него значит нечто иное.

Мантенья исключительное значение придает деталям. Его герой всегда держит рот закрытым. Мантенья изображал не просто сомкнутые, но плотно сжатые уста. Физиогномика у героев Мантеньи примечательная: твердые черты с резко очерченными деталями – крылья носа, морщины, мешки под глазами, надбровные дуги вычерчены так жестко, словно художник работает не кистью, но резцом. (Исключительно важны автопортреты мастера – как живописный, так и скульптурный, барельеф из Сан Андреа в Мانتуе.) Жесткость черт передает стоический характер; горе корежит человека, но люди стоят неподвижно, не гнутся. Слово цедится сквозь сжатые губы, люди терпят бытие, не растворяя уст для сетования. Святой Иосиф с берлинской картины «Сретение» так плотно сжал рот, что кажется, закусил губу нарочно, чтобы не исторгнуть слово. Особая тема – младенцы, они у Мантеньи всегда поют или зовут; рот младенцев всегда слегка приоткрыт.

И у Франческо Гонзага влажный рот раскрыт, и мы видим мелкие хищные зубы (зубов у поющего младенца быть не может, зубов мы и не видим, ничего хищного в облике младенцев не наблюдаем – а Франческо опасен).

Примечательно, что за фигурой Франческо Гонзага виден барельеф Адама, надкусывающего яблоко, раскрыв рот, точь-в-точь как Франческо. Мантенья чрезвычайно любит сопоставление скульптуры на втором плане и человеческой фигуры – одно раскрывается через другое, причем неизвестно, что для чего является ключом. Грехопадение Адама, выраженное через жадный укус, возможно, дает ключ к пониманию мимики Франческо Гонзага – а через властителя, в свою очередь, к пониманию структуры власти.

Изобразительное искусство вообще соткано из деталей, причем случайных среди них нет. Образ ткется из сквозных, через века проходящих, рифм, из реплик и ответов на реплики, из замеченного художником в других картинах, из подсмотренного и присвоенного взглядом. Однажды Пикассо выразил эту мысль так: «художник начинает с того, что хочет нарисовать понравившуюся ему картину, а затем создает свое».

Мантенья – художник, изображающий скорбное увядание, стоическое напряжение жилистого, но обреченного человека – это чувство, посетившее мир Европы в конце XV века, свойственно не одному Мантенье. Это разлитое повсеместно чувство близкого конца. Наиболее близок Мантенье в этом отношении феррарский мастер Косме Тура. Его герои своей физиогномикой родственны мантеньевским героям – такие же жилистые, состоящие из костей и сухожилий, нервные, искривленные жизнью. Герои Косме Тура словно напрягают все силы в последнем, невыносимом усилии. Его святой Иероним вздымает камень веры таким обреченным, истовым усилием, что, кажется, в этот жест ушли последние силы – но камень веры он держит. Косме Тура, прошедший в отрочестве много лет бок о бок с Мантеньей (они вместе учились у Скварчоне), порой словно договаривает то, о чем Мантенья предпочитает промолчать, сжав губы. Увядание и гибель Тура, Мантенья и несколько других великих мастеров северного Ренессанса описали практически одними средствами – настолько очевидна была проблема, ими описываемая.

Косме Тура писал сведенные судорогой тела, его святые словно бы переживают агонию, столь трагично бытие. Слово «триумф» и живопись Косме Тура были бы несовместимы в принципе. Но и Мантенья создает родственных Тура персонажей – исключительно далеких от триумфальности.

Редкозубая старуха, что стоит рядом с Христом, которого вывели к толпе с петлей на шее (Мантенья, «Се человек», музей Жакмар-Андре в Париже) – эта же старуха потом появится в картине Мантеньи «Мертвый Христос» (галерея Брера, Милан, написана в 1490 г.) – этот персонаж близок эстетике Косме Тура.

Когда старуха изображена у тела Спасителя («Мертвый Христос»), мы вправе спросить: уж не Мария ли это? Что, если Деву так изменило горе, что она у тела сына внезапно и тяжело постарела? В луврской «Пьете» (1478) Косме Тура изображено сведенное смертной судорогой тело Христа и Мадонна с одутловатым, постаревшим лицом, столь несхожая с обликом Девы, привычным нам по раннему Возрождению и картинам южных мастеров. Спустя двадцать лет после старухи Мантеньи (1508) похожую старуху с таким же редкозубым ртом нарисовал венецианец Джорджоне, и если образ старухи Джорджоне принято объяснять как символ бренности красоты, как закат эпохи Ренессанса, то как объяснить неожиданно старую, высохшую в горе Богоматерь? Вообще говоря, Мария и была фактически пожилой женщиной, ей в момент распятия сына, вероятно, было около пятидесяти лет – но, когда Мантенья пишет ее такой, какова она в реальности, он порывает с традицией, изображавшей Деву вечно молодой. Старуха, стоящая за плечом Христа в картине «Се человек», настолько страшна, что признать в ней Марию почти невозможно – но кто она, если не Мария? Оскаленный в безмолвном крике рот – выражение смертного усилия, но и выра-

жение жадности к последним глоткам жизни; мастер наделил этим оскалом и Богородицу, и Франческо Гонзага, и лучника, стреляющего в Себастьяна – что их роднит, если не бренность эпохи? И что же в этом оскале триумфального?

Важно и то, что облик Мадонны у Мантеньи всегда сугубо портретен; это не «идеальный образ» Богоматери, но живая женщина. Даже с младенцем на руках, молодая, еще полная сил, Мадонна Мантеньи никогда не красива дворцовой красотой; мы видим усталую, реально страдающую за ребенка мать. Андреа Мантенья писал Мадонну с собственной жены Николозы (сестры Якопо и Джованни Беллини, к слову сказать); младенец был писан с их младшего сына, с ребенка, который хворал; от этого – та щемящая интонация, которой редко достигали живописцы в изображении Мадонны с младенцем.

Изображение Мадонны старухой естественным образом вытекает из этой концепции живописи. Старуха Джорджоне, и старуха Мантеньи, и старуха Брейгеля – все они очень похожи. То было вошедшее в эстетику позднего Возрождения ощущение смертности, финала. И закатное чувство (не триумфальное нисколько) проходит – пусть лишь как одна из тем картины – сквозь все произведения Мантеньи.

Исключительно важно то, что закат, смерть и финал (в частности, наглядная старость Богоматери) допускают трактовки как христианские, то есть ведущие к воскресению, так и сугубо физиологические: старуха Джорджоне очевидно обречена тлену. Непосредственно перед «Портретом старухи» Брейгель написал «Безумную Грету» (1528), сумасшедшую старуху, которая бредет сквозь разоренные войной города. Черты Греты, ее полуоткрытый в беззубом крике рот нами узнаются легко – это все та же странная старуха Мантеньи – Джорджоне – обитательница североитальянского Кватроченто, не то Богоматерь, не то сумасшедшая нищая.

Это общая – и совсем не триумфальная – тема, она звучит повсеместно, звучит резкой болезненной нотой. Добавим сюда и то, что «Триумфы» пишет старик, по понятиям XV века, дряхлый старец.

Сходство же, а точнее говоря, не сходство, но переклички и сквозные рифмы у разных мастеров – вполне объяснимо. Проблема реплики на чужое произведение для творцов эпохи Кватроченто стоит не менее остро, чем сегодня, когда эстетика постмодерна узаконила заимствования, сделала реминисценции творческим методом.

Фигура Цезаря в «Триумфах» осанкой, позой и положением вознесенного над толпой повторяет римских правителей с саркофагов, но повторяет и позу Джан Галеаццо Висконти с фрески Мазаччо в капелле Бранкаччи («Воскрешение сына Теофила и святой Петр на кафедре»). Фреску Мантенья мог видеть, а Висконти (жестокий герцог Миланский, возвысившийся в результате войны Венеции с Генуей) был символом властной Италии. В чехарде политических режимов итальянских городов, власть финансовых олигархий подменяла демократию легко, неизбежно провоцировала восстания, вслед за восстаниями – тирании; в ходе этой чехарды власти фигуры интриганов-узурпаторов, наподобие Висконти, становились символом.

Можно также вспомнить работу самого Мантеньи – фигуру царя Соломона, изображенного на троне в сходной позе – с картины «Суд Соломона», выполненной, кстати сказать, в излюбленной Мантеньей гризайльной манере, когда фигуры предстают словно мраморные статуи, а фоном картины служит скол гранита. Приходят на ум также фрески из капеллы Оветари церкви Эремитани в Падуе – святой Иаков, влекомый на казнь, и фигура царя Ирода (фреска выполнена задолго до «Триумфов», в юности). Однако фреска Мазаччо, как ни парадоксально, представляется мне более точной аналогией.

Правомерна ли дальняя аналогия при анализе образа? Мы же не знаем доподлинно, смотрел ли Мантенья на фреску Мазаччо.

Как не знаем мы, сознательно ли Микеланджело в фигурах грешников из Сикстинской капеллы, равно и в скульптурах рабов, ориентировался на Мантенью. Раб Связанный (сделан Микеланджело в 1513 г. для гробницы Юлия) повторяет пластику и ракурс святого Себастьяна 1506 г., выполненного Мантеньей для Гонзага. Сам же Мантенья, несомненно, думал о фризе Фидия, о каноне Поликлета – в копьеносце из «Триумфов» легко угадать пластику Дорифора.

Эти переключки – от творца к творцу, от образа к образу, от скульптурного фриза к картине, от фрески во Флоренции к холстам в Мантуе, от Мантеньи к Джорджоне, от Джорджоне к Брейгелю – создают эффект всеохватности. В случае длительного, двадцатилетнего писания «Триумфов» – аллюзии и заимствования из других произведений неизбежны, рифмы и параллели оправданны. И как может быть иначе: перед нами энциклопедия власти, свод представлений об итальянской системе правлений. Замысел огромен – показать все общество, всю цивилизацию; это компендиум знаний о человеке и обществе.

Мантенья подошел к работе над «Триумфами» пожилым человеком, с наработанным методом и сформировавшейся интонацией – интонация суровой правды обучила многих говорить неприкрашенно, а многих напугала.

В книге Хемингуэя «Прощай, оружие» героиня, Кэтрин, перечисляя художников, дает такую характеристику Мантенье: «Много дырок от гвоздей. Очень страшный». Мантенья нарисовал весьма мало дырок от гвоздей – но ощущение перманентной трагедии на его полотнах присутствует.

Трагедия присутствует и в «Триумфах» – она состоит даже не в том, что мы взираем на рабов с рабской точки зрения, снизу вверх; демиург возвышается над нами. Вам такое положение не нравится? Ну, что же делать, потерпите; это еще не трагедия. Трагедия в бренности триумфа, в тщете победы. И если старый художник написал языческое торжество, языческий парад победы и точными, сдержанными мазками передал державинское «вечности жерлом пожрется» – то это ли не трагедия? Ведь кроме чужой победы у рабов ничего нет. Но и победы нет тоже.

3

Произведение «Триумф Цезаря» означает вот что: Мантенья изобразил, как устроено наше сознание.

Платон, как известно, описал наше положение в пещере следующим образом – мы стоим спиной к входу и видим лишь тени, падающие на стену пещеры.

Андреа Мантенья проделал поразительную вещь: развернул зрителя лицом к тому объекту, что отбрасывает тень на стену пещеры, и оказалось, что процессия, отбрасывающая тень, есть триумфальное шествие рабов. То есть мы впервые увидели то, что формирует наше сознание. Впервые метафора Платона была полностью, буквально, проиллюстрирована. Пещера? Вот вы, зрители, и находитесь в пещере. Процессия? Вот она, перед вами. Оказывается, наше сознание формируется стратификацией государства. Человек – животное социальное, но вот Мантенья говорит, что даже сознание человека, не только его функции, даже сознание подчинено стратификации общества.

Кстати, именно в это же время, параллельно с «Триумфами», Мантенья несколько раз пишет «Сошествие Христа в Лимб» (ср. с иконописным сюжетом «Сошествие во ад»); на картине изображен Иисус перед зияющим входом в пещеру. И уж если так просто изображается вход в ад, то удивления не вызывает желание нарисовать брентную действительность.

Мантенья заставил зрителя увидеть жестокость государства, распоряжающегося нашими представлениями о добре и зле, ущербность власти, мощь и бессердечие одновременно – то есть художник сделал то, о чем у Платона и речи нет – исследовал предмет, отбра-

сывающий тень, образующий сознание. Следующий неминуемо вопрос: морально ли наше сознание и существует ли высшая категория «благо» вне христианской морали? Наше сознание соткано из теней, отброшенных вот этим шествием – посмотрите внимательно, каково оно, это шествие поработанных народов, – есть ли в этом процессе место для морали?

Неужели сознание свободных граждан, довольной собой нации, самодовольного государства – неужели наше самосознание существует благодаря унижению других людей? Значит, сознание свободного гражданина есть функция от унижения раба?

Государственность и природа власти – наиболее дебатлируемый вопрос итальянского Возрождения как в философии, так и в живописи. Собственно, проторенессанс, в лице Данте, сформулировал основные послышки, но период Кватроченто сделал эти положения болезненно актуальными. И как могло быть иначе? Платон, от которого отталкивались все гуманисты, поставил вопрос государственности как радикально важный для понятий «благо» и «справедливость». Гибель греческой демократии, разрушение демократии римской, шаткое положение итальянских демосов – все это делало гуманистические штудии драматичными. Мир Лоренцо Великолепного и его двора, мир семейства Гонзага, под крылом которого существовал Мантенья, или семейства д'Эсте, покровительствовавшего Косме Тура, время, отпущенное на гуманистическое творчество в этих дворцах, были во многом обусловлены Лодийским мирным договором 1458 года. Долгожданный договор, прекративший усобицы, обеспечил исторически недолгое (но такое долгое для человеческой жизни!) равновесие между соперничающими итальянскими государствами. Миланское герцогство, Флорентийская синьория, Папское государство, Венецианская республика, наконец, обрели некий сбалансированный режим отношений – вплоть до 1498 года, до вторжения французского Карла VIII. На это время пришелся расцвет Флоренции Медичи, и творчество Мантеньи пришлось именно на эти годы. Мирное сосуществование обеспечило покойную жизнь городов, находящихся на пересечении интересов государств – в Мантуе (где жил Мантенья) или в Ферраре (где Косме Тура) можно было спокойно работать. Мантенья мало путешествовал. В юности и в молодые годы поездил, но в зрелые годы покидать родные стены не любил. Утверждение закона стало главной темой Мантеньи.

Андреа Мантенья – художник строгий, показательно следующий правилам. Не академическим лекалам – закон он понимал на метафизическом уровне. Закон социальный и правила рисования – сопоставимые величины. Мантенья ценил закон везде: в государственном устройстве, в анатомии, в человеческих отношениях. Художник неприятной правды подобен педантичному врачу, который полагает, будто пациенту поможет знание о смертельном недуге.

Мантенья постоянно ставит зрителя в неудобное положение неприятно точной речью – так теряемся мы в присутствии того, кто способен судить наши поступки. Жить, вечно сверяя жизнь с законом, – невозможно; а в присутствии картин Мантеньи возникает именно такое чувство. Мантенья постоянно делает так, что мы вынуждены проверять свою состоятельность; например, перед телом мертвого Христа.

Кто еще, кроме сегодняшних миллионов зрителей, мог увидеть мертвого Христа вот так, сверху вниз, у своих ног. Написанная с точки зрения Иосифа Аримафейского картина (а кто еще мог с такого ракурса видеть тело замученного, снятого с креста Иисуса – только один Иосиф, который его и снимал с креста; иногда в сценах снятия с креста художники изображают Иоанна Богослова и Никодима, но в Евангелиях упомянут лишь Иосиф Аримафейский) заставляет нас сегодня соизмерять свои нравственные силы с великими примерами. И чаще всего у нас сил на разглядывание, понимание и сравнение не хватает, мы отходим от картины, ничего не отдав ей и ничего не взяв у нее.

Интересно сопоставить картину Мантеньи «Мертвый Христос» с известным произведением Ганса Гольбейна «Мертвый Христос в гробу», с той самой картиной, которую князь

Мышкин увидел у Парфена Рогожина (в копии, разумеется), а писатель Достоевский видел эту картину в Базеле в оригинале и был весьма впечатлен. Мертвый Христос Гольбейна изображен в гробу, мы смотрим на тело сбоку, видим полный профиль мертвого, замученного человека; видим вздыбленные ребра, острый нос, худые ноги. Покойник производит неприятное впечатление (есть легенда, что Гольбейн писал образ с утопленника), что – как считал Достоевский – может пошатнуть веру. Непонятно, с какой точки зрения надо было смотреть на покойника, чтобы так увидеть тело: это искусственная позиция. Именно эта искусственность ракурса и не дает испугаться в полной мере. Это символ, декларация, но никак не реальность – так взглянуть на Христа мы физически не в состоянии, и апостолы Учителя тоже так не увидели. Картина же Мантеньи сделана так, что нас как бы подводят к телу – мы действительно стоим возле покойника, мы даже смотрим на него сверху вниз. Небольшой размер картины Гольбейна не позволяет считать изображение – реальностью; искусственность искусства нивелирует страшный эффект картины. Мантенья ж столь нарочито воспроизводит человеческие пропорции, что причастность к смерти Иисуса становится обыденной.

В этот же ряд следует поставить и самого трагичного, самого реалистически обезображенного мучениями Иисуса – кисти Маттиаса Грюневальда. Изенхаймский алтарь принял образ Спасителя на кресте, чудовищный в своем безнадежном мучении. Измочаленное побоями, искаженное судорогами, тело не обещает никакого воскресения – мы стоим перед фактом убийства и должны осознать убийство, которое произошло навсегда и длится вечно, к которому причастны так или иначе все. Пафос Грюневальда приняли многие антифашистские художники пять веков спустя. Мантенья сказал проще: смотрите, Спаситель лежит у ваших ног. Он Сын Божий, но он распростерт перед вами, ради вас приняв смерть. Вы что по этому поводу думаете?

Все три изображения мало общего имеют с привычным иконописным канонem; классические православные «Муж скорбей» и «Плещаница» не указывают (несмотря на печальный сюжет) на конкретные телесные муки. Три перечисленных вещи: итальянца, немца-католика, и немца, ставшего в итоге англичанином (правда, дружба с Мором делала Гольбейна подверженным католическому влиянию) – совсем не иконы; это светское искусство. Это разговор о религии с человеком, который не обязательно является верующим, но обязательно моральным. Картины написаны с промежутком в пятнадцать лет – Мантенья сделал свою вещь в конце 1480-х, Грюневальд – в 1506-м, Гольбейн – в 1522-м; все три произведения, каждое на свой лад, включают зрителя в действие.

Для Мантеньи включение зрителя в действие было обдуманной композиционной стратегией.

В качестве доказательства последнего положения сошлюсь на эволюцию образа святого Себастьяна. Мантенья обращался к сюжету трижды; образ офицера, выступившего против своего государственного устройства вопреки армейской дисциплине, расстрелянного своими солдатами, ему представлялся значимым для его собственного времени.

Впервые он написал Себастьяна в 1458 году (картина находится в Вене): святой изображен на фоне античных руин, привязанным к основанию разрушенной триумфальной арки (тема триумфа появляется уже тогда); то есть римская государственность, как наглядно демонстрируется, ущербна и разрушается – тем более, что подпись свою художник ставит по-гречески. Характерная деталь: разрушенная скульптура по правую руку от Себастьяна повторяет его пластику – но Себастьян стоит, а римская статуя рассыпалась.

Вариант 1480 года иной: Себастьян по-прежнему в античном городе, привязан к коринфской колонне, а в картине появляются лучники. Точнее сказать, появляются головы стрелков, написанные на уровне наших голов – картина находилась в алтаре Сан Дзено в Вероне (сейчас в Лувре) и была укреплена так, что головы лучников приходились вровень с головами зрителей. Лучники с картины вступают в диалог с нами, один из лучников раз-

вернут в нашу сторону и приоткрыл (оскалил) рот, словно зовет нас, приглашая принять участие в стрельбе.

Финальная версия 1506 года – эта картина оставалась в мастерской мастера в момент его смерти – не содержит вообще никаких побочных деталей: ни античных руин, ни греческих надписей. Беспросветная тьма и искривленное усилием тело (Микеланджело повторит это усилие в «Матфее») – и теперь мы с полным основанием можем считать, что Себастьян попросту поставлен напротив нас. Это мы созерцаем его мучения – а возможно, мы и стреляем в Себастьяна. Святой написан, как дерево Ван Гога, он написан, как герой расстрела Гойи, он сделан такой же цепкой линией, как прачки Домье – Себастьян стоит крепко.

Я хочу, хотя это уводит в сторону от рассуждения, но, тем не менее, важно, обратить внимание на лицо этого последнего Себастьяна: мученик словно поет. Его рот открыт словно бы для гимна, поющего из последних сил. Эти поющие уста Мантенья обычно дарил младенцам – когда он рисовал младенца Иисуса, то обязательно делал так, что ребенок словно бы пел. Здесь – искривленные мукой уста Себастьяна словно поют гимн.

Интонация всегда ровная, Мантенья никогда не повышает голоса, он говорит с упорной и даже с монотонной силой. Нет ярких красок в картине, нет экстатических жестов героев, нет искаженных лиц – но, несмотря на уравновешенный тон, создана общая атмосфера непомерного напряжения сил. Сжатые губы, сосредоточенные взгляды, нахмуренные лбы, сумрачный колорит, безжалостно точные линии рисунка – все это заставляет нас переживать катарсис в тех сценах, где, казалось бы, ничего аффектированного не происходит.

Вот сцена благословения младенца Иисуса старцем Симеоном Богоприимцем; Сретение – сцена чрезвычайно благодатная и даже умирительная. Мантенья, сухо пересказывая обстоятельства встречи Святого семейства с Симеоном, делает эту сцену трагической. Младенца художник изображает запеленатым так, как пеленают египетскую мумию, пеленки младенца напоминают саван. (См. берлинскую картину «Введение во храм».) Иисус предстает словно перед положением во гроб, точно перед нами репетиция погребения, а совсем не радость вхождения в жизнь. Поражает лицо Иосифа, мужа Марии. Иосиф смотрит из глубины картины сурово и даже с неприязнью, сжатые навсегда губы не выпустят ни единого слова, глаза глядят исподлобья с неослабевающим гневом.

Младенец – в котором художник словно заранее видит погибшего – тема для Мантеньи характернейшая. И в Мадонне из «Введения во храм», и в «Мадонне со спящим младенцем» (обе в Берлинской картинной галерее) младенцы будто бы мертвы в материнских руках – и песня замирает.

А теперь перенесите все это ощущение вечно длящейся катастрофы, преодолеваемой нравственным усилием, в «Триумфы» – и спросите себя: в чем может быть смысл произведения? Зачем оно?

Мантенья в последние годы жизни занимался чем-то таким, что можно было бы сравнить с расщеплением атома – он показал противоречивость изначального эйдоса, отсутствие целостности в предмете, отбрасывающем тень.

Существенно включить в анализ «Триумфов» современную Мантенью книгу – «Гипнозротоматию Полифила» Франческо Колонны, священника и проповедника. Это книга о путешествии во сне, снящемся внутри сна – совершенно платоновская последовательность развоплощения. Полифил совершает свои путешествия во сне, обретая иную реальность, более подлинную, нежели та, которую он осязает. Мантенья был верным читателем Колонны – в его поздних картинах есть прямые цитаты: скалы, разрушенные временем до облика чудовищ. И то, что наше сознание есть путешествие в мире теней, то есть во сне, который снится, а сам сон – это и есть цивилизация, – все это сказано весьма последовательно.

Труд двадцати лет остался без внимания. На двести лет полотна были забыты, нигде не выставлялись, были приобретены английским королем Карлом I в 1629 году и помещены

в темную залу загородного дворца Хем-птон Корт, где находятся и поныне и где редкий зритель их замечает.

Таким образом, метафизическое рассуждение Мантеньи получило достойное завершение: объясняя происхождение теней, которые формируют образы сознания, художник изобразил реальность, отбрасывающую тени – и выяснилось, что причиной нашего сознания является триумфальное шествие рабов. В дальнейшем это шествие рабов было помещено в такую беспросветную тень дальней залы, в такую темную пещеру, где тень отбросить они уже не могли и ни на чье формирование уже не повлияли.

Здесь любопытно вот что.

Понятие «тени» для античного и для христианского восприятия – нетождественно. Тень для Платона и тень для Фомы Аквинского имеют очень разные значения. Природа тени трактуется в иконописи как злое начало – и тут нет и не может быть двойного прочтения. Иконопись и живопись Возрождения до Пьеро делла Франческо тени вообще не знает: написать святого в тени или с ликом, измененным игрой светотени, – это нонсенс. Скажем, в дантовской поэме «мир теней» не есть мир смыслов – смыслом является яркий свет. Данте, который постоянно разговаривает на темы платоновских диалогов, идеал представляет себе как ровное сияние – и войти в мир света его вожатый Вергилий (античный мудрец, которому смысл явлен в тенях) никак не может.

Как ровное сияние представляет себе идеальный проектный мир и Леонардо.

Мантенья, который был неоплатоником, то есть сопрягал христианское представление о первопарадигме с платоновским учением, – придумал на этот счет странный ответ.

Он написал трехмерные скульптуры, сотканые светотенью и отбрасывающие тени – теперь мы видим, как в пещере дело устроено, как образуется тень.

Поскольку отныне предмет, отбрасывающий тень, нам виден явственно, мы можем заметить, что идея (тень) и сущность, порождающая идею (процессия в данном случае), нетождественны совсем.

Процессия, отбрасывающая тень, противоречива и суетна; в триумфальном шествии жертва и победитель, хозяин и раб, пленный и господин переплетены в единое целое. Парадоксально то, что тень, отброшенная этими фигурами на стену пещеры – будет общая. Про это Платон не пишет. Точнее сказать, неделимость эйдоса не позволяет предполагать, что внутри самой посылки что-то не так. Платон был поэт, словом владел лучше большинства драматургов, но когда писал про «процессию и триумф», не счел нужным увидеть в образе подвоха. Но тень (идея) образуется от сопряжения тел господина и раба – вот в чем ужас. Фигуры врагов могут иметь общую тень – и, соответственно, наше сознание будет питаться общей идеей. Но первопричина, то, что отбросило эту тень, то, что создало наше сознание, – противоречива.

Цивилизация – и история, знания – и вера; Мантенья написал именно про это противоречие.

Это великое произведение неоплатонизма, так его и надо, полагаю, читать. Именно так, думаю, картину и трактовал Колонна, хотя на этот счет можно лишь догадываться.

Сегодня, глядя на «Триумфы» Мантеньи, попробуйте сопоставить величие государственного дискурса с хрупкостью отдельного сознания; как когда-то сделал Пушкин в «Медном всаднике». Когда нас увлекает абстрактная государственная идея и ваше сознание оказывается во власти теней – попробуйте повернуться лицом ко входу в пещеру и взглянуть, что именно отбрасывает эту волшебную тень.

Сандро Боттичелли

1

Если бы в масляной живописи (в которой важны именно детали, лессировки поверх основного цвета, повторы, рифмы и даже неловкости автора) существовал метод – как вычленив из произведения формулу, как увидеть стержень, на который нанизано все прочее – тогда скульптуры Альберто Джакометти стали бы пособием для изучения творчества Сандро Боттичелли.

Джакометти не поможет понять Боттичелли; но поможет ощутить необходимый для понимания неоплатонизма Боттичелли аспект – нечувственную красоту.

В скульптурах итальянца XX века (швейцарского художника) образ нагой женщины не содержит вообще никакой эротики. Женские тела Джакометти лепит так, словно эти женщины бесполо, фигуры настолько бесплотны, что даже странно, что требуется искусство скульптора (все же скульптура – это предмет), чтобы о них рассказать. Тонкие, высохшие, устремленные вверх готические тела намекают на человеческую природу; но эта природа не знает присущих человеку эмоций. Экстатическая, почти религиозная страсть присутствует: изваяния являют страсть стойкости, страсть сопротивления небытию; но независимость и стойкость, важные в скульптурах Джакометти, редуцируют женское начало. Искусство Джакометти принято связывать с философией экзистенциализма, и, если изображение нагой женщины выполнено так, чтобы убрать ощущение наготы и женской прелести – следует понимать, что это утверждение обдуманно. Женское начало, по мысли Джакометти, лишь декорирует сущность. Сущность героя Джакометти – в вертикальном сопротивлении горизонтальной реальности; таким человеком невозможно «обладать». Человек Джакометти существует вопреки среде; его существование – неудобная для мира вещь, жизнь остра как игла; человек – гвоздь, вбитый в чуждое ему пространство. Ради этого сопротивления среде человек, по мысли автора, должен пожертвовать всем; и чувственным началом жертвуют в первую очередь.

Но искусство зависит от чувственного начала: именно способность зрителя переживать тварный, цветной мир используется художниками. Парадокс творчества Джакометти в том, что он, привлекая наши чувства, рассказывает о бесчувственном.

Зрителю, разумеется, и в голову не придет мысль об обладании подобной бестелесной дамой, хотя, глядя на скульптуры Майоля или Родена, на полотна Ренуара или Тициана, Рубенса и даже целомудренного Рембрандта, эта мысль не кажется неуместной. И в такой мысли – желании присвоить себе красоту – нет греха. Собственно, нагих женщин изображают для того, чтобы зрителя искушить; а как же иначе? Красота – это вообще искушение, прельщение, и лишь от нравственного чувства созерцателя красоты зависит, насколько он может контролировать свои порывы. Нам нравится созерцать море, но мы не можем его купить и обладать им. Женское начало традиционно провоцирует и возбуждает – и художники всех времен изображают нагих женщин именно затем, чтобы рассказать о прелести чувственного мира. Обладать прелестями моделей Энгра или Джорджоне так же невозможно, как приобрести Атлантический океан, но именно страсть к недостижимой красоте и делает возможной победу Пигмалиона над неживой материей. Мы присваиваем – и оживляем своим желанием – красоту (о чем и повествует легенда о Галатее); мы одухотворяем мир, персонализируя объект, через свою страсть к нему.

Творчество есть одухотворение красоты, вот какой урок дает нам изображение нагого тела. «Скажи мне что-нибудь, чтобы я мог тебя увидеть», – говорит Сократ красавцу Критобулу. Красота притягивает нас, еще не осмысливших феномен притяжения; но переживание и осмысление чувства притяжения превращает красоту – в прекрасное. Мы влюблены в формы, но осмысление того, насколько красота воплощает любовь и насколько возможно обладание красотой, переводит чувственное восприятие в разряд эстетической, то есть, нравственной мысли. В данной связи уместно вспомнить картины Модильяни, еще одного «двойника» Боттичелли из XX века – Модильяни часто избирал своими моделями женщин нецеломудренных, но картины его чисты; процесс живописи для Модильяни (как и для Боттичелли) заключался в преодолении того первого импульса, который я рискну определить как «первоначальная чувственность». Модильяни любовался не нежностью форм, но чистой цветотой – переводя созерцание нагой женщины в чувственное наслаждение совсем иного рода: зритель хочет прикоснуться к цвету и свету, а не к телу.

Боттичелли написал десятки картин, сюжеты которых надо разобрать; но в каждой появляется изображение одной и той же красивой женщины. Этот образ в центре любой композиции – вне зависимости от качества и замысла работы. В отличие от ДжакOMETTI и Модильяни, художников ровных, творивших без ощутимых взлетов, но и без и провалов, Боттичелли оставил неравноценное наследство. Его картины после смерти приписывали разным авторам, собрали вместе под одним именем сравнительно недавно; подписаны мастером лишь две вещи, одна из них – рисунок к «Раю» Данте, другая «Положение во гроб». И если авторство во всем цикле иллюстраций к «Божественной комедии» несомненно, то авторство отдельных масляных произведений сомнения вызывает. Если смотреть не только избранные великие картины, но все наследие мастера, картину за картиной подряд, неизбежно возникает чувство, что перед нами несколько художников – столь разителен контраст великих замыслов и решений плоских; картин с изысканным колоритом и вещей ходульных, приторных. В целом, упрек Боттичелли в слащавости – справедлив; его многие в этом упрекали. В некоторых (особенно в поздних) картинах Боттичелли слащав той наивной аляповатой умильностью, какая встречается в примитивах и в признаниях наивных верующих людей. Возможно, так проявлялась набожность, которая, как рассказывают, охватила художника после проповедей Савонаролы. Как бы то ни было, с определенного момента картины стали умильными, неглубокими; слово «пошлость» не вполне уместно, но то, что – помимо ДжакOMETTI и Модильяни – Боттичелли дал импульс огромному количеству карамельной продукции, очевидно. Однако даже в слащавых работах, несмотря на всю их неубедительность, Боттичелли оставался верен одному, раз и навсегда найденному образу прекрасной женщины, – и характерной черте этого образа – бесчувственной красоте. Собственно говоря, слащавость Боттичелли искупается тем, что его приторная красота – не липкая, не мажорная, не чувственная. Стоит произнести имя Сандро Боттичелли – и перед глазами встает образ нагой, но целомудренно нагой женщины, с удлиненными пропорциями тела, с нежным овалом щек, пухлыми губами, с прозрачными пальцами, с голубыми кроткими глазами.

Именно бесчувственная красота спасает картины Боттичелли от превращения в китч, в пошлую конфетную упаковку. Женщина прекрасна, но плоть ее бесплотна.

Эта женщина зовется то Венерой, то Мадонной, то Весной, то Истиной; но это всегда одна и та же женщина. В упорном, из раза в раз, изображении одного и того же героя нет необычного. Сезанн сотни раз писал гору Сент-Виктуар, которая воплощала его представление о восхождении на путях веры – что же удивительного в том, что Боттичелли пишет одно и то же лицо, одно и то же тело, которое воплощает его представление о прекрасном.

Женщина, изображенная Боттичелли, ни на кого не похожа, но, в то же время, черты ее подаются обобщенно; кажется, что это идеал, а не реальная дама; хочется знать, выдумана она или это портрет. Указывают в качестве прототипа на Симонетту Веспуччи, умершую до

того, как были написаны картины – в таком случае, история написания произведений весьма напоминает дантовскую. Говорят также, что Боттичелли изображал внучатую племянницу философа Марсилио Фичино, в которую был влюблен платонически. В любом случае (речь ведь не о сплетне, но о соотношении реальности и образа) слова «платоническая любовь», применимо к образу, созданному Боттичелли, чрезвычайно уместны: Боттичелли не стремился к обладанию; Боттичелли был неоплатоником. Образ его героини является портретом ровно в той степени, в какой идеальное государство Платона является моделью для сборки реального социума – такого государства в природе никогда не было и не могло бы быть (что бы ни говорил Поппер), а Платон лишь намечал контуры идеального рассуждения о справедливости. Это не портрет с натуры – это портрет идеальной натуры.

Строй мысли Боттичелли и строй его картин связаны с философией Платона. С Платоном мастер был знаком через философию Марсилио Фичино, придворного флорентийского философа. Влияние философа Фичино было колоссальным – оказывая влияние на эстетику Флоренции, он влиял и на политическую мысль. Основатель Флорентийской Академии Платона (дед Лоренцо Великолепного, Козимо Медичи, подарил философу виллу, ставшую центром бесед и встреч гуманистов), Марсилио Фичино был идеологом (слово «идеолог» грубое, но точнее не скажешь) флорентийского двора. Он воспитал семью Медичи, через нее – двор; поскольку круг семьи Медичи формировал круг гуманистов Флоренции, семья покровительствовала, дружила и принимала в себя выдающихся людей – не будет преувеличением сказать, что Фичино воспитал Флоренцию. Политика влияла на эстетику, или наоборот, сказать затруднительно – в нашей сегодняшней жизни мы наблюдаем, как идеи, внедренные в элиту как целеполагание, мимикрируют, приспосабливаясь к особенностям элиты. Однако философия неоплатонизма была, если так можно выразиться, государственной религией флорентийской синьории. Медичи был и тираном, и школяром одновременно; Флоренция управлялась банкирским домом (что может быть материальнее?), но банкир и тиран был адептом философской доктрины чистого идеала. Дела государственные не всегда связаны с областью духа; придет время, и фра Савонарола сформулирует упреки и обвинения в адрес Лоренцо Медичи, перечислит его преступления. Но, даже если дела государственные и были не вполне нравственными (разграбление соседней Вольтерры), то фразеология, окружавшая дела – была исключительной. Этого недостаточно, скажем мы сегодня, указывая на разницу в теории и практике коммунизма (например). Верно, этого недостаточно. Но, когда речь идет об идеологии государства, это значит немало: Флорентийская синьория призвала философов, дабы обосновать строй, который выглядел единственно справедливым. Служа государству Флоренция, граждане служили платоновской философии – случай в истории уникальный, небывалый. Пожалуй, это можно сопоставить с первыми годами русской революции, когда политики полагали, что не просто занимаются экспроприацией, но и исполняют заветы Маркса. И в том и в другом случае реальность оказалась сильнее идеала; но краткий миг Флоренции, когда, согласно заветам Платона, государством управляли философы, вдохновил многих творцов. Фичино, разумеется, не управлял. Но он был настолько близок ко двору Медичи и оказывал столь заметное влияние на интеллектуалов двора, что это породило тончайшую интригу.

В некий момент возникла иллюзия – обманчивое чувство, но оно длилось два десятка лет, – что наступил Золотой век, так разумно были сбалансированы многие интересы страт, и так показательно было служение высоким идеалам. Даже восстания «чомпи» (цеха сукновалов – от производства шерсти и сукна зависело благосостояние Флоренции) улеглись. Это было зыбким благополучием, не державшимся ни на чем существенном – лишь на обаянии личности Лоренцо (банкира и сатрапа, но поэта и мецената, человека исключительного таланта и такта), на успехе торговли квасцами и сукном, на займах государствам-соседям,

которые до поры долги отдавали. Эпоха Флоренции и время свободных итальянских городов-государств уже были на краю гибели. Но последние дни горели ярко.

Внучка Марсилио Фичино (если это и впрямь она) – вот подходящий объект любви неоплатоника и государственного художника Флоренции. Она – сама любовь, но любовь, понятая через философию неоплатонизма. Иными словами, это любовь отнюдь не отвергающая чувственность, но переводящая чувственное в разряд духовного, нравственного переживания. Боттичелли не случайно изображает Истину нагой (аллегорией Истины на картине «Клевета» выступает все та же обнаженная женщина) – истинное не прикрыто ничем, истинное лишено декораций; трудно представить себе (причем, в самом платоническом рассуждении) форму, более соответствующую образу истины, нежели нагая женщина.

В этом пункте Боттичелли, разумеется, не похож ни на одного из традиционных художников. Прекрасное, показанное через формы и пропорции нагой женщины – в трактовке тысяч художников – зрителя соблазняет, и традиция Средневековья (господствовавшая несколько столетий в Европе до Боттичелли) обнаженное женское тело не приветствовала. Художники Ренессанса вернулись к изображению нагой женщины – и многим авторам казалось, что ничего прекраснее природа не создавала; живописуя прелести своих избранниц, художники всякий раз опровергали средневековый иконописный канон смирения плоти. Мастера школы Фонтенбло или тосканские живописцы, не говоря уже о фривольном XVIII веке, оставили такое количество искусительной нагой натуры, что святому Антонию было бы непросто в иных залах музеев.

2

Возвращаясь к Сандро Боттичелли, надо сказать, что женский образ, созданный им, являет собой наиболее сложный случай трактовки красоты. Это – абсолютно чувственная и, одновременно, совершенно бесчувственная, целомудренно-бесстрастная натура. Линии, обтекающие женскую фигуру, нежны, но – надо разглядеть их характер – не трепетны, как например, у Ренуара, Тициана или Энгра. Боттичелли ведет линию по контуру бедра, не чувствуя тепла и нежности ноги, лишь любясь ее изгибом; и не изгибом даже он увлечен, но пропорцией, то есть, увлечен геометрией гармонии. Это абсолютно платоновское отношение к красоте и к бытию вообще, не страстное, но внимательно-созерцающее. Страсть – в познании и идее, совсем не в обладании. Впрочем, это касается всей флорентийской живописи, того феномена сухой страсти, не-плотской любви – иными словами, платонизма в красках, который воплощает Флоренция. Не забудем двух великих флорентийцев – Данте и Микеланджело, что явили нам прецедент бесстрастного, рассудочного экстаза. Кстати сказать, Сандро Боттичелли – автор наиболее адекватных иллюстраций к «Комедии» Данте. Сухие графичные листы, выполненные без светотени, без игры красок (лишь несколько листов расцвечены), без нагнетания кошмаров (а, казалось бы, иллюстрируя дантовский триптих, надо прибегнуть к экспрессионистической манере, к аффектированному жесту – ведь в поэме описан огонь, муки, стенания) – именно передают рассудочно-напряженный дантовский слог. Голос Данте, как и голос Боттичелли, негромок. Флорентийцы вообще не кричат, но говорят с ровной, неумолимой силой. Это – от стилистики Платона, от неумолимости сократовской логики; от твердого утверждения Сократа, что истину невозможно опровергнуть, от декларации, по преданию помещенной над входом в Платоновскую академию – «Не геометр да не войдет». Сила утверждения в логике и в гармонии утверждения, и неумолимая сила эта явлена в дантовском замысле структуры мира, а Боттичелли подтвердил своей бесстрастной линией правоту старшего товарища-флорентийца.

В автопортрете Боттичелли (в «Поклонении волхвов» он изобразил и семейство Медичи и, согласно традиции, также поместил свой портрет) мы видим молодого, но уже

весьма самоуверенного человека, бросающего на зрителя взгляд, который можно трактовать как презрительный. Он стоит с показательно прямой спиной (хотя принимает участие в поклонении волхвов, то есть, буквально в церемонии преклонения и сгибания шеи), а осанка стоящего неподалеку Джулиано Медичи, брата Лоренцо, в которого была влюблена Флоренция (того Джулиано, что пал от кинжалов заговора Пацци) – это вообще нечто поразительное: он изображен надменным, как павлин. Уж если перед лицом Богоматери и младенца они не могут склонить головы – ни Боттичелли, ни семья Медичи, то вообразите, каково их отношение к смирению вообще.

Напротив Боттичелли (тот стоит справа от Святого семейства, вместе с гуманистом Джованни Агриуполо), в левой группе поклоняющихся Деве, собран философский цветник молодого медичийского двора – тут и гордый Джулиано, и сам Лоренцо, и Пико делла Мирандола, и Анджеоло Полициано. Философы медичийского двора ведут диспут: Пико излагает свои взгляды. Он в ту пору совсем еще молод, впрочем, Пико и умер молодым, успев совершить переворот в умах.

Разумеется, это не первая картина, включающая портреты семьи Медичи и их круга в сцену поклонения волхвов. Фреска в палаццо Риккарди, охватывающая три стены, работы Беноццо Гоццолли (выполнена за шестнадцать лет до Боттичелли, в 1459 году), изображает не саму сцену поклонения младенцу, но путешествие волхвов к хлеву роженицы – Гоццолли нарисовал бесконечную процессию, состоящую из персонажей флорентийского общества. На фреске Гоццолли подробно изображены все герои общества, даны портретные характеристики двора Медичи, и до сих пор, желая дать портрет того или иного гуманиста, обращаются к Гоццолли как к документалисту. Однако «Поклонение» Боттичелли – первая картина, в которой интеллектуалы собрались у хлева с новорожденным не для того, чтобы глядеть на младенца, но чтобы обсудить его божественное происхождение; поклоняющиеся не смотрят на Святое семейство – они ведут философский диспут. Это неслыханная, невозможная вольность, тем более что разговор они ведут еретический. Несложно представить, что именно говорит Пико, ставший в ту пору оппонентом церкви. Суд инквизиции над ним не состоялся (папа Иннокентий VIII объявил 900 тезисов Пико ересью и поручил инквизиции осудить философа, но Лоренцо помешал процессу), так что у Пико не было случая публично произнести речь, написанную в свое оправдание. То знаменитая «Речь о достоинстве человека». Вне всяких сомнений, именно ее положения излагает Пико своим друзьям в присутствии Мадонны.

В своей «Речи» Пико делла Мирандола опирался на античные идеи: человек-микросм, человек – мера всех вещей (см. Протагор). То, что Платон в полемике с Протагором опроверг, поставив меру вещей в зависимость от эйдоса и общего понятия «блага», Пико связал с христианским учением – тем самым выведя аргументацию на уровень веры.

В христианской концепции о сотворении человека Пико отказался от главной посылки: человек создан по образу и подобию Бога. Пико утверждает, что человек – свободный творец собственной природы, что именно человек должен оценить величие мироздания – божественного творения – в известной мере, человеческое сознание выступает судьей Творца, а не наоборот. Это (еретическое, с точки зрения церкви – фактически вариант пелагианства, осужденного еще в IV веке) утверждение Пико обосновывает собственной волей Бога, который не желал создать раба. «Но, закончив творение, пожелал мастер, чтобы был кто-то, кто оценил бы смысл такой большой работы, любил бы ее красоту, восхищался ее размахом». Интерпретируя Завет, Пико пишет: «Не даем мы тебе, о, Адам, ни определенного места, ни собственного образа, ни особой обязанности, чтобы и место, и лицо, и обязанности ты имел по собственному желанию, согласно твоей воле и твоему решению. Образ прочих творений определен в пределах установленных нами законов. Ты же, не стесненный никакими преде-

лами, определишь свой образ по своему решению, во власть которого я тебя предоставляю. Я ставлю тебя в центре мира, чтобы оттуда тебе было удобнее обозревать все, что есть в мире».

До какой степени флорентийские гуманисты были стихийными пелагианцами, судить трудно, но, в числе прочего, и пелагианство поставил им в вину Савонарола спустя двадцать лет.

Неумеренная гордыня, самомнение, желание особенной судьбы, выбранной согласно собственной воле. У нас есть все основания считать, что именно на эту тему рассуждает Пико перед лицом младенца Иисуса.

Вот о чем написана боттичеллевская картина «Поклонение волхвов», которая оборачивается не прославлением рожденного Спасителя человечества, но утверждением, что каждый является творцом и избавителем.

Обратите внимание, что родоначальник династии Медичи – старик Козимо – преклонил колени перед Девой, в то время как Джулиано (последнего флорентийский свет чтит едва ли не более Лоренцо, он представлялся идеальным кавалером; кстати, Симонетта Веспуччи – если прообраз героини Боттичелли именно она – была возлюбленной Джулиано) гордо выпятил грудь и о поклонах не помышляет. Тройная рифма: Пико делла Мирандола – Джулиано Медичи – Сандро Боттичелли – крайне важна для композиционного строя картины. Традиционное поклонение Святому семейству становится в равной мере прославлением земного семейства Медичи и их круга, прославлением человеческого достоинства и ответственности за собственную судьбу, за вверенный человеку мир.

Портрет Джулиано Медичи, каковой можно счесть подготовкой к «Поклонению волхвов», Боттичелли выполнил трижды, упорно повторяя эти небывалые по надменности черты и невероятную по анатомической способности откинуть голову назад осанку. (Один из оригиналов в Берлине, другой в Бергамо, третий в Вашингтоне – все они идентичны, что наводит на мысль о том, что для Боттичелли утверждение этой невероятной осанки принципиально важно; такой не встретишь в истории живописи – разве что портрет Д'Эсте кисти Рогира ван дер Вейдена, десятью годами позже, или пизанелловский Лионелло д'Эсте, пятью годами раньше.) Эта же павлиньи гордая, почти пренебрежительная к окружающим осанка Джулиано повторена Боттичелли в образе святого Себастьяна. Себастьян, кстати, и чертами лица напоминает Джулиано. Святой, в трактовке Боттичелли, не просто «не замечает» страданий – таким стойком иногда его изображали бургундцы, – он вызывает стрелы на себя, он провоцирует убийц надменностью. Флорентийцам свойственна надменность – вы не найдете этой характерной флорентийской осанки ни у сиенцев, ни у венецианцев, ни у феррарцев. Те могут быть и яростными (как Тинторетто), и гордыми (как Симоне Мартини), и stoическими (как Косме Тура), но вот этой дантовской спокойной, повелительной надменности, присущей и Микеланджело, и Леонардо, и Боттичелли, нигде кроме Флоренции не найдете. Сандро Боттичелли – адепт флорентийского платонизма, его манера говорить выстроена на фундаменте долгих диспутов платоновской академии, его синтаксис отполирован Марсилио Фичино, Анджело Полициано и Пико Мирандолой.

Спокойная уверенность в том, что мир следует понимать, и мир доступен пониманию умного человека – объясняет неумолимо-бестрепетный характер линий Боттичелли. Лица героев Боттичелли (и, прежде всего, его главной героини, конечно же) поразительны сочетанием кротости и неприступности; это и сияющая чистота – но и недостижимая высота; и, как следствие, – своего рода равнодушие. Вполне ли эту черту можно расценить как «равнодушие», твердо сказать нельзя; скорее изображено свойство натуры, присущее увлеченным интеллектуалам – они настолько погружены в проблему, что иногда (часто) не слышат, как к ним обращаются. Это своего рода надменность, но не надменность в вельможном значении слова. Это – превосходство над бренным миром; это – превосходство над буднями. Превосходство не властное, а онтологическое: духовного над материальным.

3

Вообще, портреты гуманистов, оставленные эпохой Возрождения, это особый жанр, требующий отдельного исследования; здесь ограничусь абзацем. Стратификация общества, то есть, деление на стражей и поэтов (а от читателей Платона мы вправе этого ожидать) – в портретном искусстве Возрождения размыто. Среди исследователей эпохи итальянского Возрождения, французского и северного Ренессанса (прежде всего, Бургундии) принято положение о тождественности образа кондотьера и гуманиста. Портрет Федерико да Монтефельтро (властителя и кондотьера, но и собирателя античных редкостей) кисти Пьеро делла Франческа, а также портреты Джулиано Медичи кисти Боттичелли, некоторые вещи Антонелло да Мессины – как бы смещают границу между социальными типами. Зрителю предъявляют прежде всего волю как доминантную черту героя; а насколько данная «воля» рознится у гуманиста и кондотьера – не объясняют. Помимо того, что кондотьеры часто увлекались гуманитарными дисциплинами, меценатством и собиранием библиотек, помимо этого отмечают схожую черту – жажду деятельности, осваивающей мир. Марко Поло пересекает моря, Леонардо изучает анатомию, Фичино переводит Платона, Гаттамелата покоряет города, Гвиччардини исследует общество – и все это характеры открывателей, первопроходцев. Соответственно, их черты носят общий для всех характер волевой порывистости.

Данное утверждение соблазнительно принять на веру, но мне оно представляется неубедительным. Разница сущностей кондотьера и гуманиста – колоссальна. Гуманист – отнюдь не кондотьер, и, когда Лосев соотносит моральный облик философа Пико с кондотьерством (Пико делла Мирандола отбил у соперника даму сердца, приняв участие в схватке и защитив свою любовь вооруженной рукой) – то в этом уподоблении Лосев производит важную подмену понятий. Пико следует традициям рыцарства, отнюдь не кондотьерства. Средневековая традиция странствующего рыцарства, служения прекрасной даме, провансальская поэзия трубадуров, которые одновременно (как Бернарт де Вентадорн, например), участвовали в Крестовых походах – действительно может (и должна!) быть рассмотрена в связи с гуманизмом Возрождения. Вполне уместно упомянуть в данной связи, что первая рыцарская поэма Италии «Морганте» возникла именно при дворе Медичи, вдохновленная матерью Лоренцо – Лукрецией Торнабуоне, поэтессой и покровительницей поэтов. Полициано, классический философ, первый по приближенности ко двору Лоренцо, был одновременно и сочинителем песен. Собственно, связи гуманистического путешествия в неизвестное с трубадурами не скрывал и Данте, поместив трубадура, участника похода против альбигойцев, в Рай. Дантовская «La Vita Nuova» имеет прямое родство с провансальской поэзией, и об этом многожды говорено. Что же касается «Божественной комедии» флорентийца, то до того, как спуститься в Ад и предпринять космические путешествия, Данте совершает обычный для странствующего рыцаря маршрут: служа Прекрасной Даме, Беатриче, он входит в зачарованный лес, и так далее, вплоть до встречи со львом, волчицей и пантерой. Это традиционный зачин средневекового рыцарского романа. Но странствующий рыцарь – совсем не кондотьер! Мало того, эпоха Возрождения оставила нам достаточно образов именно рыцарей – героев, вступающих в единоборство с чудовищами, а не с мятежными крестьянами и соседними городами.

Посмотрите на рыцарей, написанных Паоло Учелло (лондонская «Битва Георгия с драконом»), на рыцарей Пизанелло (вот идеальный рыцарский художник, и его «Видение святого Евстахия», въезжающего в зачарованный лес, могло бы стать лучшим сопровождением Артуровскому циклу), и – как вершину рыцарского искусства – на Георгия, выполненного феррарским живописцем Косме Тура (хранится в соборе Феррары). В рыцарской картине Тура, в мистических вещах Пизанелло, в сказочном рыцаре Учелло нет и следа социальной

коллизии. Любопытно, что все три классические «Битвы при Сан Романо» Учелло (одна картина в Лувре, другая в Лондонской национальной галерее, третья в Уффици) – выполнены в жанре рыцарского турнира; это не битва в том понимании кровавого события, которое рисовал, скажем, Леонардо; это сказочный турнир, наподобие «Турнира» Пизанелло из палаццо Дукале в Мантуе.

Луиджи Пульчи, сочинитель первых рыцарских поэм, не прославлял наемничества. Странствующий рыцарь – не наемник; странствующий рыцарь не мог бы разграбить Вольтерру.

Именно эту подмену и произвел Джироламо Савонарола (а православный мыслитель А. Лосев следует Савонароле в этой подмене понятий). Действуя, полагая, намеренно, Савонарола смешал доктрину гуманистического подвига (а странствующий рыцарь именно эту миссию и выполняет, как и собиратель библиотеки) – с активностью кондотьера, знание спутал с обладанием, а защиту с приобретением. Любопытно, что сам Лоренцо, которому был брошен упрек в кондотьерстве, данной логики не принял; а поздние исследователи это сопоставление приняли и на подмену понятий не обратили внимания.

Иное дело, что черты кондотьеров их хронисты сознательно приукрашивали, а скульпторы и живописцы облагораживали; склонность вельмож к некоторым интеллектуальным штудиям преувеличивали; так появился образ воителя Гаттамелаты, превращенного флорентийским скульптором Донателло в рефлексирующего, погруженного в размышления человека. То, что сильные и властные желают одновременно казаться умными и образованными – известно; наше время, которое карикатурно отражает Возрождение, дало десятки характеров богачей и властителей, ищущих признания в качестве творческих натур. Так было и в те времена; но это отнюдь не означает того, что облик гуманиста и облик кондотьера родственны.

В частности, творчество Боттичелли – одно из доказательств того, что сила не является привлекательной для гуманиста чертой. Это еще у Сенеки было высокомерно сказано: «Сколько бы ни удалось тебе накопить жиру и нарастить мышц, все равно ты не сравняешься ни весом, ни силой с откормленным быком», и сколько же здесь презрения к воинской славе и спортивным свершениям – а гуманисты Возрождения Сенеку любили цитировать. Менее всего портреты гуманистов эпохи Возрождения напоминают образы героев тоталитарных режимов XX века, атлетов Третьего рейха и солдат советского строя. Искусство тоталитарных режимов, воспевая именно воспитание кондотьеров на службе у Родины, ссылалось на наследие античной гармонии и через Античность, будто бы, роднилось с Ренессансом. Это, разумеется, обман. Возрождение училось у Античности, и тоталитарные режимы XX века поглядывали в сторону Античности; это верно. Но герой Возрождения, сколь бы он ни был увлечен греческой философией и культом прекрасного тела, прежде всего – христианин. Гуманисту претит любование мышцами – Микеланджело всю свою энергию потратил на то, чтобы наполнить тела античных атлетов христианским духом. Все эти тупые спортсмены Дейнеки и Брекера не имеют никакого отношения к эстетике Ренессанса, но представляют именно описанных Сенекой откормленных быков, приходящих в неистовство при звуке трубы или охотничьего рожка. Искусство тоталитарных эпох, нерелексирующее искусство, кондотьерское искусство – никак не связано с гуманизмом; это анти-гуманизм.

Образы героев Боттичелли надменны – нарочно использую этот крайний эпитет, – но они не демонстрируют силы и власти, совсем нет. Это кроткая, неопасная надменность, это даже слабость, но такая обезоруживающая слабость, которая была очевидно явлена в Иисусе.

У Боттичелли даже Марс (см. картину «Венера и Марс») изображен спящим и не особенно могучим. Любовь и интеллектуальное переживание не связаны в представлении Бот-

тичелли с физической силой, а его характерные клубящиеся складки не скрывают мощных тел; это скорее метафора вечно подвижного сознания.

Между подвигом интеллектуальным и подвигом на поле брани – огромная разница. Гуманисты потому и чтили Лоренцо Великолепного (и были влюблены по той же причине в Джулиано), что тот выбрал интеллектуальный подвиг, перевел все свои амбиции властелина в одну-единственную амбицию – быть собеседником философов. Согласно рассказам, даже смертельно больной, правитель Флоренции отходил в мир иной, не прерывая философских дискуссий.

Легкая надломленность, особая хрупкость образов Боттичелли помогает нам ассоциировать эту сухую экстатическую страсть с нашими собственными переживаниями. И то сказать, Боттичелли пришлось пережить самый трагический момент истории Флоренции, осознать хрупкость этого уникального острова гуманизма. Чтобы представить в полной мере самоощущение флорентийского гуманиста, следует вспомнить «Декамерон» Боккаччо: веселые новеллы приятели рассказывают друг другу на вилле, окруженной чумой. Рассказчики закрыты в доме, вокруг которого смерть и спасения нет – и вот, почти лишенные надежды на спасение, они шутят, выстраивают забавные парадоксальные истории, заняты игрой ума. Эта метафора верна для всего флорентийского гуманизма в целом; и, если быть последовательным, верна для определения гуманизма как такового вообще.

Боттичелли повезло (или не повезло, смотря как относиться к испытаниям, выпадающим на долю художника) узнать всю хрупкость флорентийской конструкции: на глазах у него здание зашаталось – и рухнуло. Причем крушение флорентийской синьории не просто описывало обстоятельства жизни мастера, но буквально означало крушение его идеалов. Участник ученых бесед, и если не собеседник, то внимательный слушатель Пико и Фичино, то есть убежденный платоник, художник Сандро Боттичелли подпал под обаяние страстных проповедей феррарского доминиканца Джироламо Савонаролы, ставшего аббатом монастыря Святого Марка во Флоренции. Нет надобности говорить, что доктрина Савонаролы была противоположна фичиновской (неоплатоновской) философии. Джироламо Савонарола был своего рода прото-Лютером; за сто лет до виттенбергского бунтаря он ставил под сомнение авторитет Рима, обличал корыстное духовенство, но основные претензии его были даже не к институту папства – а к искусству, обслуживающему этот институт, этот образ мышления. Савонарола шел дальше – он обличал образ веры гуманизма, самый гуманизм, потеснивший конфессиональную веру и (здесь Савонарола был, разумеется, прав) ставший своего рода новой религией, но не вполне той религией, что называлась христианством вчера. Подобно многим моралистам, Савонарола апеллировал к правильному вчерашнему дню и опровергал модернизацию; противником Савонаролы был не папа, не Лоренцо, даже не коррупция и nepotизм, не формализм католичества – противником Савонаролы был гуманизм. Монах прозорливо вычленил во флорентийском обществе главное – красоту, которой поклонялись как духовной категории. В эстетике неоплатонизма – красота есть истина, то есть эстетика является и нравственной дисциплиной в том числе. Для канонического христианства это положение немислимо. В доктрине сурового христианства Савонаролы, прельстительная красота – противоположна духу, противна вере. Идеология неоплатонизма, то, чем дышал и жил двор Флоренции времен Лоренцо, – строилась на понятии «прекрасного» как основе социальной деятельности. Платоновский «Пир» был настольной книгой гуманистов, и ежедневные (это надо представить: именно ежедневные) дискуссии художников и философов создали ту специальную вязкую среду, в которой красивое, правдивое, справедливое и должное – составляло как бы единое целое. Этот платоновский эйдос представить как основу социальной конструкции затруднительно – самому Платону потребовалось для этого нарисовать проект казарменной республики, а как удержать связь красоты и истины в живом и страстном обществе? Конечно, подобная социальная конструкция весьма непрочна: доста-

точно указать на скотские условия жизни «чомпи» (в ту пору им стало несколько легче), на мизерабельное положение пополанов, увидеть какой ценой добываются богатства синьории – достаточно потянуть за эту нитку, и размотается весь клубок несоответствий. Савонарола именно так и сделал. Монах самым жестоким, хирургическим образом вскрыл противоречие единого флорентийского эйдоса, и разумный мир Лоренцо, в который верил Боттичелли, накренился и рухнул.

Важно здесь то, что Савонарола получил место аббата во Флоренции именно от Лоренцо Великолепного, внявшего рекомендациям философа Пико делла Мирандола, известного своими противоречивыми взглядами. Пико был мастер по части поисков антитез к собственным тезисам – его привлек страстный обличитель роскоши, к которой сам Пико испытывал прощательную (как он считал) слабость. Пико был платоником, который расширил понятие эйдоса до включения в изначальную идею творца и доктрины иудаизма, и каббалу, и мистику; спустя век его бы сочли алхимиком. Страсть приезжего аббата показалась ему необходимым компонентом для его смеси – тигель Флоренции, считал Пико, выдержит эту смесь. Приезжий монах был диковинкой, бунтарем против здравого смысла, но бунтарем неопасным – кто опровергнет Платона? Савонарола стал аббатом монастыря Святого Марка; толпы флорентийцев шли на проповеди нового аббата, обличавшие роскошь знати и преступления правителя Лоренцо (таковые имели место – Лоренцо, скажем, растратил деньги сиротского приюта – хотя по меркам Италии тех лет, не говоря уж про современность, эти преступления были незначительными). Проповеди Савонаролы стали своего рода светской модой – богатые умеют сделать модными даже обличения своего богатства. Савонарола говорил с яростью библейского пророка Иезекииля, и для Пико, читавшего Ветхий Завет, его обличающий пафос стал определяющим: светский философ почувствовал бесстрашие пророка. Слова из проповеди Савонаролы «Господь позволил богатому впасть в грех, чтобы тот познал, что он животное» сравнимы по ярости со словами Иезекииля.

Одним из риторических приемов монаха стала подмена понятия «прекрасное» понятием «суета». Прежде во Флоренции беспрестанно использовали слово «красота»; Савонарола поставил на это место слово «суета», и дикость происходящего с маленькой страной, окруженной враждебным миром, не думающей про завтрашний день, стала понятна многим. Флорентийцы и впрямь жили как герои Боккаччо – на горе, отгороженные от чумы непрочной стеной. Савонарола сумел эту стену пробить – жизнь и история хлынули в брешь и затопили Флоренцию.

И вот, именно проповеди Савонаролы сделали противоречия эстетической системы Боттичелли столь болезненно-яркими.

Остается загадкой, почему платоники, облеченные властью, не пресекли разрушительную работу Савонаролы. Макиавелли относил к особенностям характера Лоренцо интерес последнего к язвительным насмешкам в свой адрес; необычное для правителя свойство. Томас Манн в пьесе «Фьоренца» трактует Флоренцию как возлюбленную и Медичи, и Савонаролы, изображает коллизию между Савонаролой и Медичи как соревнование любовников прекрасной дамы, в котором применение власти некорректно. Возможно также, что неоплатоники полагались на заявленное Платином свойство блага, которое должно отторгнуть внешнее зло – просто по своей природе. Так, Порфирий в биографии Плотина описывает, как умышлявший на Плотина его соперник философ Олимпий испытывал неприятности всякий раз, как плел интригу – зло попросту отторгалось от Плотина, не оказывая вреда, и возвращалось к пославшему его. Возможно, что последователь Плотина флорентиец Фичино, да и Пико с Лоренцо, придерживались этого же соображения.

Исторические события подтвердили платиновскую идею: Савонарола сам пал жертвой своего натиска; но синьорию Медичи он успел погубить.

4

Важно представить себе, в какой момент интеллектуальной биографии Боттичелли он почувствовал, что здание платонизма шатается.

Сказать о бесстрастной страсти, о чувственной бесчувственности, о целомудренной прельстительности женского образа Боттичелли надо прежде всего потому, что это противоречие описывает глубинное противоречие неоплатонизма: соединение христианства с греческим язычеством. Начало духовное и начало чувственное сплавлены неоплатонизмом воедино – но как быть с образом, долженствующим это слияние воплощать? Сплав язычества и христианской веры в картинах Боттичелли дан столь наглядно, как, вероятно, нигде более. Его идеальная героиня – Мадонна и Венера одновременно; это Венера, которая стала Мадонной – данное утверждение совсем не кажется кощунством, если речь о Боттичелли. Фактически две наиболее христианские его картины, два манифеста христианской веры: «Рождение Венеры» и «Весна» – суть изображение языческих богинь и языческого мировоззрения. Что заставляет нас считать данные картины христианскими, а не языческими? Причиной тому – беззащитность и хрупкость образа, не свойственные античной мифологии; культ античного божества не знает ни страдания, ни, тем более, сострадания и жалости. В Венере (Афродите) нет жалости к малым сим, нет снисхождения к жертвам страстей – и ее сын Эрос тоже не знает жалости. Венера Боттичелли, подобно христианским мученикам, поражает своей уязвимостью, беззащитностью – и одновременно милосердием облика. То, как бережно ступают героини Боттичелли по земле (а они почти парят), это ведь не только характеристика их невесомой, божественной природы – это своего рода деликатность в прикосновении ко всему сущему. Венера движется так аккуратно, чтобы никого не поранить – словно опасаясь неосторожностью своей навредить. Ни смятого цветка, ни потревоженной души – Античность такой образ создать не могла. Эта деликатность образа имеет исключительно христианскую природу; античный мастер не смог бы так написать. Поскольку Марсилио Фичино рекомендовал воспринимать античную богиню Венеру как воплощение категории гуманности, у нас нет даже возможности прочесть картину Боттичелли иначе, чем как иллюстрацию неоплатонизма. Сандро Боттичелли изобразил именно прорастание образа Мадонны (сострадания к миру) из образа языческой любви. Не будет ни в коем случае преувеличением сказать, что это утверждение – кульминационный пункт всего Кватроченто, всего итальянского Возрождения. Боттичелли писал чистыми локальными цветами, не зная ни лессировок сиенской школы (сиенцы славились умением написать тень на розовом лице прозрачной зеленой краской), ни мрачных полутонов венецианцев. Иными словами, его утверждения – говори мы не о живописи, а о философии, мы бы употребили слово «предикаты», а Боттичелли – такой же философ, как и Пико – лапидарны и не допускают двойных толкований. Это не смутные намеки: мол, Венера в чем-то еще и Мадонна. Нет, это совершенно осознанное утверждение – Венера и Мадонна суть одна и та же сущность. Осмелиться на такое заявление могли бы немногие.

Впрочем, Боттичелли пошел дальше.

Его «Весна» (одна из самых сложных картин в истории живописи, наряду с «Менинами» Веласкеса и «Расстрелом» Гойи) выполнена в 1482 году, за десять лет до иллюстраций к «Комедии» Данте. Сказать «самая сложная» – вовсе не означает сказать «не поддающаяся прочтению». Напротив, картина вызывает к прочтению, нет такого произведения человеческой мысли, которое нельзя было бы понять. Картина и была многократно трактована, причем как в метафизическом ключе, как и в сугубо социальном (можно узнавать героев: Джулиано Медичи в Меркурии и т. д.). Ниже я предлагаю трактовку, связанную с текстами

Платона и Данте, поскольку уверен, что Боттичелли вступил в диалог с ними при создании своей «Примаверы».

На протяжении всего своего творчества флорентийский мастер Боттичелли рассыпал по картинам достаточно много деталей, позволяющих ассоциировать его идеальную платоническую возлюбленную, Венеру и Мадонну в одном лице, с дантовской Беатриче – недосягаемой и воплощающей небесную любовь, чистую идею любви.

В картине «Весна» героинь две. Которая из них Весна, сказать с первого взгляда трудно. Собственно языческая богиня Флора (девушка в платье из цветов и трав) изображена как двойник центральной героини, определить которую толкователи затрудняются. Женщины эти схожи лицами до неразличимости – но зритель Боттичелли к этому привык, его героини все имеют одно лицо.

(В скобках, поскольку эта деталь здесь совершенно лишняя, но и упустить ее было бы досадно, скажу, что этот прием многократного воспроизведения одного и того же лица во всех героинях картины повторил бельгийский сюрреалист Поль Дельво. Кстати, даже типаж его дамы чем-то напоминает боттичеллевский. Однако, не обладая внятной этической концепцией, Дельво ничего убедительного из этой галереи тождеств не произвел.)

Итак, возвращаясь к «Весне» – на картине изображены две девушки, схожие как близнецы, они вдвоем представляют идею Весны. Одна из них очевидным образом Флора – и я склонен думать, что вторая, то есть, собственно центральная фигура, та, что задает ритм общему хороводу, – она и есть единственный в своем роде портрет идеальной возлюбленной, той самой Беатриче художника Боттичелли, имени которой мы не знаем. Это, скорее всего, не Симонетта Веспуччи, а была ли внучатая племянница Фи-чино представлена мастеру, достоверно не известно. Однако очевидно то, что изображения дантовской возлюбленной Беатриче – которые Боттичелли оставил десятилетием спустя, иллюстрируя «Рай» Данте (а всякий мастер готовится к главной работе исподволь и задолго) – воспроизводят данную фигуру буквально. Мало этого. Данная картина (как очевидно любому читателю «Рая» Данте) воспроизводит вхождение во второй круг Рая («второе небо», пользуясь объяснениями Беатриче), который патронирует Меркурий. Меркурий и изображен на картине, причем наделен чертами Джулиано Медичи (см. «Поклонение волхвов»), этот персонаж охраняет танец харит.

Итак, изображен второй круг Рая. Второй круг Рая в мифологии Данте – это место для честолюбивых властителей, служащих добру. Простейшее утверждение Боттичелли, влюбленного во Флоренцию Лоренцо, состоит в том, что Флоренция на излете XV века – это и есть второй круг Рая. Хрупкость этого состояния, его фактическая невозможность, мимолетность подчеркнуты фигурой Зефира; бога ветра, и его синее лицо поистине неприятно – дует на хоровод, словно сдувает рай Флоренции с исторической карты. В этой картине – вот что чувствует всякий зритель – разлитое предчувствие беды. Сравните «Весну» с «Рождением Венеры», сравните статуарное неколебимое торжество платонизма, явленное в «Венере», со смутным чувством рассвета природы, с ощущением хрупкого Рая «Весны», который может быть сметен в единый миг.

Но, сказав так, мы не имеем права не вернуться к «Рождению Венеры», где тот же сюжет – дуящего из всех сил ветра, грозящего сокрушить Венеру, и сотканной из света и трав женщины (Флоры?), прикрывающей Венеру своим покрывалом наподобие омофора. Ветер (а ветер, судя по раздутым щекам, сильный) не поднимает на море бури и не колеблет раковину, из которой выходит Венера. Поразительно, что Венера появляется перед нами из раковины, причем из раковины Святого Якова Компостельского, символа христианской веры. Боттичелли написал появление Венеры из раковины практически тем же приемом, каким пишут рождение Богородицы из мандорлы; вообще пластический образ мандорлы очень напоминает раковину. Венера, вечно рождающаяся из пены морской – это привычный

античный сюжет; Любовь и Гармония, выходящая к нам из лона христианской веры – это уже совсем иной сюжет. Боттичелли изображает именно рождение христианского эйдоса – наподобие платоновского, античного эйдоса – здесь явлен конгломерат понятий: красоты, милосердия, гармонии, любви. И – уж если Томас Манн набрался смелости уподобить Флоренцию прекрасной женщине, отчего бы нам не уподобить прекрасную женщину – Флоренции? Страннейшее сочетание христианской и языческой гармоний, сплавленных в единый сгусток понятий, – это и есть флорентийская утопия. Перед нами не что иное, как рождение идеального общества, общества любви и справедливости – которое недолговечно. Боттичелли изобразил становление прекрасного Золотого века Флоренции, возможность гармонии в обществе.

Сказав так, сошлюсь и на фразу Якоба Буркхардта, считавшего, что города-государства возрожденческой Италии – это «произведения искусства». Вот Боттичелли и изобразил «творение» государства Флоренции, во всей его хрупкости и прелести. Разумеется, Боттичелли всегда жил с предчувствием развязки, и ожидание беды определило характер его линий и пропорций – во всякой, самой радостной его сцене разлита тревога. И эта тревога – подспудная, непроговоренная, но онтологическая, данная по определению недолговечности бытия – уравнивает масштаб картины с масштабом зрителя. Мы не в силах соотнести свою жизнь с масштабами Микеланджело или Джотто, не всякому под силу примерить на себя схождение во Ад или титанизм свершений Сикстинской капеллы; но Боттичелли оставляет зрителю возможность войти в его картины как бы на равных.

Мы и сами – в меру своей разумности – сознаем бренность бытия; Боттичелли сумел сказать, что любовь, данная как высший дар познания, недолговечна. Есть нечто иное, что выживет, но это не любовь. Утверждение странное для платоника, но Боттичелли именно это сказал.

Среди его великих, всем известных картин, есть одна, менее прочих заметная – она называется «Покинутая» – женщина сидит на ступенях римской колоннады и плачет. Что это – утраченная вера, расставание с любимым, осознание недолговечности бытия? Связь душ не может быть прервана; для платоника Марсилио Фичино утверждение «покинутая» звучало бы нелепостью: все связаны со всеми навсегда. Но Боттичелли написал такую картину.

Написана эта вещь в роковом 1495 году; Лоренцо Медичи умер; Флоренция стала страннейшей Республикой Иисуса Христа – областью Италии, управляемой монахом Савонаролой. Обезумевшие горожане жгли манускрипты и картины, объявленные «суестью». Боттичелли в числе прочих безумцев сжег и свои произведения, по счастью, не все. Это торжество христианской веры – и одновременно гибель гуманизма. Великая трагедия европейской цивилизации состоит в том, что гуманизм, выращенный христианством и воспитанный отцами церкви, вступил в непримиримое противоречие с конфессиональной религией. Гуманизм – а через эту доктрину и наследие Античности также – оказался жертвой и религиозных, и националистических, и имперских амбиций Европы. Империи и – сквозь них – национальные государства, которые заявят о себе позже, в XVII веке, росли стремительно – и неоплатонизм был сметен с европейской карты. Тем самым был разрушен великий европейский синтез культур. Вот на ступенях римской колоннады и плачет покинутая женщина. Это – Беатриче. Это – культура гуманизма.

Самому Савонароле оставалось жить недолго. Имперское начало не щадит никого – в том числе и тех не щадит, кто вольно или невольно мостит дорогу имперским войскам. Во Флоренцию вошли войска Карла VIII, Савонарола сумел убедить французов уйти. Но с интригами Ватикана и блокадой Флоренции он не справился: не был дипломатом. Император Максимилиан осадил Ливорно, папа отлучил монаха от церкви, а изгнанные Медичи возбудили нобилей и пополанов, начался голод, народ отвернулся от Савонаролы. Те самые, что когда-то избрали его царем Флоренции, закидали камнями его дом. Республику Иисуса

Христа упразднили, а монаха Джироламо Савонаролу судили и сожгли на площади Синьории.

Костер этот наблюдал молодой мыслитель Макиавелли и делал выводы. Сгорел не один Савонарола, великий моралист и безумный провокатор; сгорела культура гуманизма, последним проповедником которой Савонарола и был – просто этого не знал ни он, ни обиженный им Лоренцо Великолепный.

5

Наступало иное время. В новое время Боттичелли был прочно забыт. Забыт ни много ни мало – на четыреста лет. Его произведения вспоминали как третьеразрядные и приписывали случайным, проходным живописцам. Это распыление картин по разным адресам имело последствия даже худшие, нежели просто забвение имени. Боттичелли воскресили из пепла истории в XIX веке, отмыли, изумились, стали картинами опять восторгаться – но, полагаю, часть наследия Боттичелли (того, что считается его наследием сегодня) содержит картины его эпигонов, из тех собраний, к которым были приписаны оригинальные вещи. Боттичелли имел тенденцию стать художником массовых инстинктов (Савонарола его к этому массовому инстинкту и вел); хотя в своих главных вещах – в своей Флорентийской симфонии государству-утопии – Боттичелли стоит неизмеримо выше проповедей Савонаролы. Но в целом доминиканец добился своего: олеографический, декоративный, безличный аспект живописи Боттичелли стал доминировать в его второстепенных работах. А работ первого ряда он уже не писал. Точнее сказать так: наследниками Боттичелли стали, прежде всего, украшатели, воспроизводящие слащавость внешней атрибутики веры. Пафос надменного смирения, который нес художник в своих лучших вещах – утрачен. Слащавость Боттичелли была оторвана от веры, легла в основу (пусть и опосредованно, ведь его картины приписывали иным) маньеризма школы Фонтенбло. Новое обращение к Италии (Россо Фьорентино казалось, что он возвращается к Микеланджело, к эстетике Флоренции) было исключительно манерным. Понтормо стал живописцем, игравшим роль Боттичелли при искусственном «итальяноподобном» дворе Франциска I. Боттичеллевская живопись – один из примеров трагических, обреченных усилий живописца, который говорил много, но услышан не был.

Всякий раз, как хочется упрекнуть Сандро Боттичелли в слащавости, язык отказывается это обвинение выговорить: слишком искренен Боттичелли, слишком прямодушна его слащавость, слишком открыто он выражает любовь. И это в тот век, когда изощренные упражнения ума (и не ума даже, но эрудированности) выхолостили чувства. У Паскуале Виллари есть поразительный пассаж, описывающий флорентийские нравы: «На лицах, носивших печать пронизательности, остроумия и тонкой понятливости, мелькала холодная улыбка превосходства и снисхождения всякий раз, как только они замечали в ком-нибудь увлечение благородными и возвышенными идеями». Фраза эта, легко применимая и к современному постинтеллигентному обществу, объясняет многое в экстатической привязанности Боттичелли к Савонароле.

В Савонароле живописец встретил столь же прямодушного человека, говорящего и живущего исключительно искренне. Более того, Савонарола сделал искренность условием существования эстетической мысли – поворот рассуждения практически кощунственный для Флоренции тех лет.

Колебания натуры Боттичелли – его сомнения в выборе между двором Лоренцо и монастырем Святого Марка, где доминиканец читал проповеди – выявляют существенный аспект живописи, понятой как философский дискурс: утверждение художника, сколь бы изощренно оно ни было (а изощренность требует определенного приема, то есть, искусственности, неискренности), состоятельно лишь тогда, когда оно предельно сущностно искренне. Таким

образом, неискренность ремесла (прием не может быть искренним) зависит от сущностной искренности работы. Интуитивно даже самый неискушенный зритель чувствует, где художник говорит от сердца и где он старается имитировать чувства, фальшивит. Искренность невозможно имитировать. Мы готовы полюбить примитив, несмотря на вульгарное рисование профана, именно за первичность чувств; но нас шокирует, когда примитивист, зная, что наивность нынче в моде, становится более груб, нежели он есть от природы.

Одно из определяющих качеств Возрождения – это первичность чувства, тот градус настоящести, какого не было ни в маньеризме, ни в Барокко, ни в Рококо – это искренность. И, конечно же, искусственность, манерность были заложены еще в самый цветущий период флорентийского Возрождения. Савонарола был первым, кто заметил это двойное дно, эту манерную изнанку ренессансной искренности.

Лоренцо всегда хотел казаться искренним: он отдавал всего себя общению с друзьями и праздникам. Он автор карнавальных песен и одновременно куртуазный любезник; он собеседник Пико и одновременно правитель, неутомимый в пороках, если воспользоваться оборотом Макиавелли. Он искренне любил искусства, но вряд ли Лоренцо Медичи был искренним человеком.

И напротив, Савонарола – человек закона и долга, что оставляет немного места для личной искренности; Савонарола – изощренный полемист, посвящавший практически все свое время разбору текстов святого Фомы и различным толкованиям ангельской жизни (рассказывают, что перед казнью он занимался – вместе с другим осужденным, Фра Доменико – толкованием псалмов). К тому же неверно будет недооценить влияния Фичино на Савонаролу, влияния неоплатонизма, то есть учения во многом умственного, не чувственного. И, однако, сквозь все ухищрения ума в Савонароле пробивается великая воля к первичному ощущению прекрасного – в чем он никогда не сошелся ни с Лоренцо, ни с Фичино.

Савонарола писал так: «В чем состоит красота? В красках? Нет. В линиях? Нет. ...Вы видите солнце и звезды; красота их в том, что они имеют свет. Вы видите блаженных духов, красота их – свет. Вы видите Бога, который есть свет. Он – сама красота. Такова же красота мужчины и женщины: чем она ближе к красоте изначальной, тем она больше и совершеннее».

Обратите утверждение «красота есть свет» на картины Боттичелли, прежде чем выносить приговор в слащавости. Свет картин искренен, он непередаваемо трогательно первичен – все ухищрения живописца (а Боттичелли искусный мастер) направлены на создание света в картине. В «Мадонне с восемью ангелами» из Берлинской картинной галереи Боттичелли доводит заботу о светоносности картины до буквализма – он пронизывает изображение сотней золотых нитей – лучей сияния. Это прием механический, искреннего порыва в нем нет, есть лишь умение и расчет. Однако искренняя страсть к свету расчет делает состоятельным. И действительно, картина Боттичелли источает ровный свет, тихий, не слепящий – но сияющий.

В «Мистическом рождестве» (созданная в 1500 г., уже после гибели Савонаролы, единственная подписанная картина – мы вправе заключить, что подпись означает самоидентификацию с утвержденным в картине), вихревая композиция устроена ярусами. Есть буквальное «восхождение» к небесному метафизическому; это восхождение явлено нам во всех своих ярусах одновременно, так и Данте видит весь ландшафт разом, хотя тот и расположен концентрическими, восходящими кругами. Можно усмотреть здесь влияние Данте – иллюстрации к «Божественной комедии» выполнялись на протяжении предыдущих пятнадцати лет – и структурирование пространства картины идет сразу в двух направлениях: обычная боттичеллевская взвихренность и типичное дантовское восхождение по спирали вверх. Так возникают ярусы, сопоставимые с кругами Рая; здесь на картине представлено три яруса. Первый – это серафимы – поднятые небесными потоками. Второй ярус – Мария с младенцем

и волхвы. Третий ярус – ангелы, выполняющие охранительную функцию: они обнимают сцену Рождества, при этом обнимаются сами, крепость их объятий как бы охраняет младенца и Богородицу. Перед нами три пары ангелов, вообще все в картине подчинено троичному принципу.

Помимо прочего, имеется любопытнейшая деталь: на первом плане – перед яслями с младенцем и мамами, у ног ангелов – в траве прячутся черти; мастер рисовал таких в листах к дантовскому «Аду». Но здесь черти не торжествуют, не ужасают – как пугает, например, дьявол Фра Анджелико или сатана Луки Синьорелли; эти же злокозненные существа побеждены и простерты во прахе. Поразительно, что черти обнаружены художником в Вифлееме, непосредственно перед яслями с младенцем; невиданный для Кватроченто сарказм. То, что Боттичелли впустил в райский сад чертей, роднит его с Босхом – писавшим свой «Сад наслаждений» одновременно – в том же 1500 году. Это у Босха чудища и химеры возникают непосредственно у ног святых, но встретить такую усмешку у прекрасного Боттичелли – странно.

В этой рифме Босх-Боттичелли важно не совпадение детали (пусть и ошеломительное), но эстетика Савонаролы, дискурс Савонаролы, проповедь Савонаролы, стоящая за этой картиной Боттичелли и родственная Эразму, земляку Босха, лишь немногими годами младше его.

Проповедь Савонаролы, направленная на переустройство Флоренции (из цикла проповедей на книгу пророка Аггея) звучала в присутствии Боттичелли в ноябре 1494 года – сразу после смерти Пико делла Мирандола, которого перед тем Фра Савонарола успел постричь в доминиканцы. Пико умер 17 ноября, в день вступления французских войск во Флоренцию. За год до того умер Лоренцо Великолепный. За месяц до того изгнан из Флоренции Пьетро Медичи. Мир Флоренции рушится. Боттичелли присутствовал на проповедях Савонаролы еще и потому, что все, кто был ему дорог – ушли, и остался лишь один, непреклонный монах, предложивший свою безмерную любовь взамен всего: денег, славы, жизни, искусства, красоты.

В верхней части картины Боттичелли пишет текст – это небывалое дело для него, как необычна и подпись под картиной. Текст в картине следующий: «Она была написана в конце 1500 года во время беспорядков в Италии, мною, Александром, в половине того периода, в начале которого исполнилась глава XI Святого Иоанна и второе откровение Апокалипсиса, когда Сатана царствовал на земле три с половиной года. По миновании этого срока дьявол снова будет закован, и мы увидим низвергнутым, как на этой картине».

«Три с половиной года после событий» – вряд ли Боттичелли отсчитывал срок со смерти Лоренцо; вероятнее, начинал он счет с 1496 года – с отказа Савонаролы принять кардинальскую шапку в обмен на умеренность критики Рима. Тогда Савонарола сказал так: «Мое чело может увенчать только шапка красной крови», – и не ошибся: в 1497 году его отлучают, затем арестовывают, пытаются, в 1498-м вешают и сжигают труп – и вот в 1500-м его ученик Боттичелли пишет «Мистическое Рождество».

Художник помнит проповедь, сказанную в отчаянный момент, проповедь о структуре идеального справедливого правления – мысль Савонаролы такова:

«Мы видим, что вначале истина Христа, когда он родился в яслях, была маленькой; затем, по мере того, как он возрастал, увеличивалась. ...О, сколь велико достоинство человека, если подумать, как Бог заботится о нем! Если ты, Флоренция, установишь у себя правление, похожее на небесное, блаженна будешь. На небе есть три иерархии: первая предстает перед лицом Божиим, предстает Троице и Богу; в Божественной сущности, она видит все, что нужно делать в этом мире. Вторая иерархия видит, будучи просвещенной первой; третья иерархия видит события и вещи в их частных проявлениях, в силу просвещения высшими иерархиями. Каждая иерархия имеет три чина – в первой – Престолы, Херувимы и

Серафимы. Они отвечают за то, чтобы возжечь любовь, и воспламеняют других служением добродетели. Вторая иерархия также имеет три чина: первыми следуют Владычества... они свободны от какого бы то ни было рабства. Силы, подавляющие бесов и прочую нечисть, воздвигающую препятствия добру... далее следуют Власти, которые располагают добрые дела так, чтобы достичь желанной цели. За частностями следит третья иерархия, также имеющая три чина. Это Начала – то есть правители и капитаны над провинциями; следуют за ними Архангелы и Ангелы».

Такая – в три яруса – структура Града Божьего (по Савонароле) может быть полностью скопирована и нашей, земной жизнью.

В картине Боттичелли верхний ряд действительно образуют херувимы и серафимы, исполняющие мистический танец в небесах; ниже, во втором ярусе, собственно сцена Рождества, усложненная сценой поклонения волхвов – Боттичелли так себе и представляет Властителей Силы и Власть – как вавилонских магов и младенца, коего принимают за Царя Иудейского. Наконец, третий, нижний ярус – это Ангелы и Архангелы – причем в трактовке Боттичелли этот защитный пояс (ангелы являют грозную силу) буквально оплетает сцену в яслях. Ангелы же и ниспровергают мелких чертей. Перед нами структура теократии, которая себя осознает как мировая власть, тем самым корреспондируя с дантовской идеей «мировой монархии».

История Флоренции словно развивается по заранее написанному сценарию, настолько события подверстаны друг к другу: умирает Лоренцо Великолепный, и немедленно умирают члены его кружка; причем Пико делла Мирандола умирает молодым, в тридцать два года, и перед смертью умоляет Савонаролу похоронить его тело в монашеском облачении. Пико, свободный дух Флоренции! Настроение города меняется мгновенно: Анджелио Полициано умирает, освищенный толпой – баловень общества, он обвинен в отвратительных пороках. Это ведь не просто подробности социальной истории: это физическая смерть «красоты», той Красоты, что была религией, то есть – казалась бессмертной. И странно: отчего Боттичелли не оставил картины «на смерть» Красоты – как оставил он картину о Клевете, например? Художник, персонифицировавший прекрасное в Джулиано Медичи, в Симонетте Веспуччи, в Лоренцо; художник, написавший групповые портреты гуманистов кружка Лоренцо – отчего он не написал реквиема по красоте? Странно, что Боттичелли не оставил портрета Савонаролы, идущего на костер. Но вот «Покинутая» – покинутая Флоренция – и есть искомый реквием. И «Мистическое Рождество» – это завещание художника – утопия республиканского христианского правления, которую он сформулировал перед смертью.

Микеланджело Буонарроти

1

Микеланджело считал себя скульптором, но в зрелые годы принял заказ на роспись потолка Сикстинской капеллы, а еще через двадцать лет, когда ему было шестьдесят два, взялся за роспись алтарной стены капеллы и написал «Страшный суд».

Фрески потолка капеллы – это, конечно, не вполне живопись. Многие называли эту роспись раскрашенными скульптурами и метод работы – методом скульптора. Однако «Страшный суд» – несомненно, великое живописное произведение, композиционно и колористически предвещающее такие шедевры, как гойевское «Чудо святого Исидора», сезанновские «Купальщицы» и «Снятие пятой печати» Эль Греко. Характерно, что Эль Греко в молодости неуважительно высказался о Микеланджело («вероятно, он был хорошим человеком, но был скверным живописцем») – хотя строй его собственных картин именно микеланджеловский; в частности, последние, предсмертные холсты Эль Греко полны заимствований из «Страшного суда», заимствований не прямых, но, так сказать, сущностных. Эльгрековский «Лаокоон» – самая прямая рифма к микеланджеловским фигурам. В «Страшном суде» Микеланджело добился такой плотной цветовой среды ультрамариново-синего космоса, какая возникает только на холстах живописцев. Фреска столь глубокого пространства, как правило, создать технически не может: фреска утверждает плоскость; в известном смысле Микеланджело разрушал плоскость стены капеллы этим цветовым движущимся космосом.

После «Страшного суда» Микеланджело выполнил фрески в капелле Паолине в том же Ватикане. Фреска «Распятие святого Петра» – еще один шаг в сторону станковой живописи. Многоплановая композиция, учитывающая валёры (валёр – изменение цвета в воздушной перспективе, чего фресковая живопись по определению не замечает), стала примером для Рубенса. Принято считать, что Рубенс ориентировался на космические пейзажи Брейгеля, и это, несомненно, так и есть. Однако не подлежит сомнению и тот факт, что «Распятие Петра» входило в список его ориентиров, мы легко найдем картины Рубенса, перекликающиеся с этой фреской. Собственно станковых, тем более масляных, картин Микеланджело не оставил, масляной живописью он не интересовался. Вероятно, он считал масляную живопись – данью светскому и сиюминутному, тогда как он работал для вечности и решал титанические задачи. То немного, что он сделал на досках – «Святое семейство» (принятое название «Мадонна Дони», находится в Уффици) или «Положение во гроб» (атрибутированное именем Микеланджело совсем недавно, находится в Лондонской национальной галерее) – выполнено кроющей темперой. Как ни странно, но свободу письма мастер обрел во фреске, матовую поверхность которой довел до звучания масляной картины.

Говорить о Микеланджело как о живописце дают основание не столько сами фрески, сколько единство материи, которое образуют скульптурная живопись и живописная скульптура мастера. Собственно говоря, Микеланджело в одиночку выполнил то, о чем грезил всякий деятель высокого Возрождения, – он в одиночку возвел собор, построил здание, выполнив все необходимые работы; причем работы разнопрофильные. Из мрамора и красок, из фигур, нарисованных на бумаге и штукатурке, и фигур, вырубленных в камне, возникает общая субстанция, общее вещество; происходит брожение этого вещества, его самостоятельная органичная жизнь. Так порой обретает собственное субстанциональное существование красочный замес на палитре. Когда художник размешивает выдавленную на палитру краску, создает небывалый цвет, словно взбалтывает цветовое естество, и затем на холсте это

цветовое вещество создает образ – в этот момент художник создает не только образ на картине, но и новую субстанцию, небывалый цвет. Так и каменно-фресковая субстанция Микеланджело постоянно пребывает в движении и является оригинальным существом: сама себя вылепливает, перетекает за край предмета, становится то картиной, то фреской, то зданием. Рубенс, а за ним Делакруа, а за ними – Домье и Сезанн переняли у Микеланджело этот клубящийся рисунок, который становится то монохромным, то цветным, то органично превращается в живопись, то каменеет. И мы уже не помним, что именно у Микеланджело нарисовано, а что вырублено из камня.

*Микеланджело – мир грандиозных видений,
Где с Гераклами в вихре смешались Христы, —*

сказал Бодлер в «Маяках», и ключевое слово здесь «вихрь».

Еще более живописными, нежели фресковая живопись, являются скульптуры Микеланджело к гробнице Юлия II – эти титанические фигуры, выходящие из скал, Бородатый раб, Атлант и Матфей. Все эти фигуры на две трети остались в толще камня, Микеланджело их не освободил от каменного плена. Он любил повторять, что скульптура уже содержится в камне, надо ее просто разглядеть и вызволить из породы, освободить. И в данном случае, он оставлял камень главенствовать над собственно скульптурой. Необработанная масса мрамора, которая скрывает объем, является не скульптурным, но живописным творением – мы любим структуру камня, но не его объемом. Необработанный камень выступает в данном случае как золотая тьма Рембрандта, как ночь Караваджо; нешлифованный камень буквально играет роль среды, каковую и пишет усердный живописец, нагнетая мглу в картине. Подобно тому, как герой Рембрандта выплывает к зрителю из густой янтарной мглы, так и герой Микеланджело появляется из необработанной, густой, клубящейся глыбы, словно раздвигая материю природы своим духовным усилием. Это практически повторяет усилие героев Рембрандта (хронологически, разумеется, порядок обратный), пробивающих внутренним светом темноту. Важно и то, что Микеланджело часто оставлял необработанной одну из сторон обнажившейся из камня формы – так, неотшлифованным остается плечо Иосифа Аримафейского в «Пьете». Продолжая аналогию с холстом и красками, это практически буквально передает эффект светотени – герой вышел из мрака, но его черты еще окутывает легкая мгла.

Есть еще важное свойство у этого приема: каменная порода – она как среда, но еще и как история; рождение героя вместе со средой преодолевает историю – герои словно выходят из не обработанной рефлексией истории.

2

Микеланджело был великим Скульптором, великим поэтом, великим живописцем и великим архитектором – все одновременно. Но мало этого – данные дисциплины не просто соседствовали в его работе, они были сплавлены в единый, как сказал бы Платон, эйдос знаний – то есть, существовали сведенные в одну сущность представления о свойствах мира. Микеланджело желал понять целое – хотел узнать, как устроен мир и как организовать его устройство лучше. Чтобы понять, смотреть следовало со всех сторон.

Дар многогранности имел в Средние века особый символ. Рабле, описывая путешествие учеников Пантагрюэля на остров Мидамоти, рассказывает о диковинном звере, которого Пантагрюэль шлет в подарок своему отцу Гаргантюа как олицетворение прекрасного. Этого зверя Пантагрюэль называет «тарант» (в Бестиарии Филиппа Танского «парандр», а Плиний именуется его «тарандром»), зверь способен по желанию менять цвета.

Тарант – по виду горный тур с рогами оленя и косматой шерстью медведя. Он меняет цвет произвольно, являясь нам то красным, то синим. Тарант символизирует в средневековой иконографии многогранное творчество.

Собственно, Микеланджело и был таким вот тарантом, меняющим цвета. Любопытно, кстати, что Микеланджело сам никогда ни единого зверя не нарисовал. Он не рисовал ни деревьев, ни птиц, ни зверей. Его страстью было создать человека. Микеланджело, подобно некоторым своим современникам, полагал, что, создав совершенного человека, прояснив проект Бога, можно преобразовать мир, в котором мы живем.

Сегодня эта идея кажется крамольной. Нам видится опасный большевизм в идее улучшить всеобщее бытие. Фразу Маркса о том, что, мол, «прежде философы объясняли мир, а надо бы этот мир переделать», принято цитировать как варварскую. Однако для Микеланджело и его современников в идее переустройства бытия не было ничего особенного. Изменить мир они определенно хотели; более того, мир они, безусловно, меняли. Лютер, Эразм, Мор – были заняты именно тем, что меняли мир, и мир изменялся у них на глазах, следуя их рецептам. Леонардо и Микеланджело были людьми того же калибра – их произведения не есть красивая картина для разглядывания, но план и проект изменения отношения человека к человеку, проекты бытия и истории.

И когда Микеланджело получил заказ на роспись Сикстинской капеллы, он взял его не колеблясь: вот еще одно, на этот раз верное, средство изменить мир – как не воспользоваться. Как известно из биографии Вазари, он вызвал (или они сами вызвались) из Флоренции друзей, специалистов по фресковой технике; несколько мастеров приехали и начали вместе с ним работать. Поразмыслив, Микеланджело велел сбить все написанное с их участием, запер для них двери капеллы и больше не видел друзей никогда. (Существует иная версия рассказа, и сегодня принято считать, что Микеланджело работал не один. Избранная им техника «дневной работы» – ежедневное грунтование фрагмента стены для работы на один день – не позволяет одному человеку и грунтовать, и писать одновременно; впрочем, сил Микеланджело никто вообразить не может.)

Он собирался изменить мир, а помощь в таком ответственном деле не всегда уместна; Микеланджело подошел к потолку, как к огромной книге, которую следует написать для мира. Это не просто очередная книга от пророка Микеланджело (наряду с книгой пророка Даниила или пророка Иезекииля), это анализ всего Завета целиком, это, если угодно, попытка создать третий Завет, новее Нового. Пользуясь метафорой Карла Кантора, «роспись пророка Микеланджело – еще одна, и пока единственная живописная глава Священного Писания».

Микеланджело начал с того, что написал последовательность возникновения человечества – то, как появился человек, как сложилась семья, как образовался род, как родилось государство, почему алчность и агрессия сделали людей врагами и за что люди были наказаны; как народ (это рассказ о народе Израилевом, конечно, но мы воспринимаем фреску как повесть о человеческом роде вообще) находился на краю гибели, как его спасали; притчи рассказаны последовательно. Вообще, потолок капеллы (то есть изложение истории мира) поражает упорядоченностью рассказа. Властвует система – начиная от распределения архитектурных деталей. Микеланджело превратил простой гладкий цилиндрический свод в многосоставное пространство, разбил единую плоскость на несколько компартиментов, «станковых картин» – что дает основания отнести работу к живописной. Художник использовал ложные элементы (пилястры, карнизы и т. п.), нарисованные столь тщательно, что у зрителя создается впечатление архитектурной конструкции, которую трудно охватить взглядом сразу. Мы рассматриваем последовательно сцену за сценой, причем зритель вынужден возвращаться по нескольку раз к одной и той же сцене, поскольку потолок написан как бы исходя из четырех перспектив с единой точкой схода.

Это структурирование дало возможность представить протяженную историю человечества подобно многосоставной книге, поделенной на главы и параграфы. Полагаю, что Микеланджело (он был книголюб, слово для него имело живую плоть) в членении потолка воспроизвел структуру повествования Завета; именно так и делится текст Библии – на книги пророков, затем на главы, на стихи и строки. Микеланджело создал пластический эквивалент структуры Библии – это членение на паруса, люнеты, крупные и мелкие панно, последние в свою очередь подперты медальонами – и такая сложная, но упорядоченная конструкция, в целом, соответствует логике Завета.

Микеланджело был усердным читателем Данте и – вне всяких сомнений – брал пример структурирования рассказа у Данте. Если первый великий флорентинец положил в основу рассказа принцип троичности (терцины, тридцать песен, три части), то другой великий флорентинец, Микеланджело, взял за модуль структурирование Завета на книги пророков.

(Выскажу в скобках предположение, что, расчерчивая структуру потолка капеллы, Микеланджело соотносил его с фасадами соборов, мог ориентироваться как на фасад флорентийского собора Санта Мария дель Фьоре, так и на фасад Сан Лоренцо, неосуществленного проекта (1516–1519). В проектированном фасаде собора, модель которого сохранилась, он так же точно использует сочетание круглых щитов – или медальонов – с прямоугольными панно, ложными карнизами и ребрами. Микеланджело начал заказывать мрамор для фасада, сохранились рисунки глыб, которые он просит привезти. Впрочем, повторюсь: создавая структуру потолка, художник, прежде всего, думает, разумеется, о тексте Завета.)

То, что Микеланджело ориентировался на книги пророков, ясно сразу: двенадцать самых больших фигур, помещенных в пространстве капеллы – это семь пророков и пять сивилл; именно они, по мысли Микеланджело, определяют историю рода человеческого. Их пластика сдержанна; они – учителя человечества, наблюдающие за хороводом истории, заняты чтением и размышлением. Они не строители – эта роль отдана Саваофу, не воины – эта миссия у Давида. Учителя пребывают вне событийной истории, вне социокультурной эволюции, как сказал бы философ XX века; не участвуют в процессе истории, но постигают бытие.

Все повествование капеллы есть описание пути человечества к спасению, и сюжет, рассказанный на потолке капеллы, исключительно просто изложен. Первое (возможно, не только первое) впечатление от капеллы таково, что она подавляет событийным изобилием, но на деле – строй событий прост и прям. Как и сюжет путешествия Данте, сюжет книги Микеланджело можно пересказать коротко.

Микеланджело рассказывает, во-первых, о сотворении мира и вселенной (на это отведены три панно); во-вторых, о сотворении человека Адама, его жены Евы и грехопадении (данные три панно находятся в абсолютном центре потолка, что позволяет говорить об антропоцентричности замысла); в-третьих, о наказании и спасении человеческого рода, о потопе, ковчеге, опьянении Ноя – и трех сыновьях Ноя, давших начало трем родам. Угловые распалубки (их четыре) показывают четыре варианта возможной гибели народа и героизм спасителей народа, показаны гибель Аммана, Юдифь и Олоферн, Давид, повергающий Голиафа, и притча о Медном змие. Вот содержательная сторона рассказа – помимо этого никакого действия не происходит. Люнеты и боковые компартименты посвящены предкам Христа. И главенствуют над всем повествованием фигуры пророков и сивилл.

В росписи капеллы нет умильности. Как правило, описание Рая и Ада, рисование мирового пейзажа в европейском искусстве подается с сентиментальной интонацией. Праведников жалко, злодеи вызывают негодование, катаклизмы ужасают; при рассматривании потолка капеллы не жалко никого. Повествование ведется по законам античного эпоса; но одновременно это проповедь – сочетание невозможное в принципе.

Как сочетать эпос и дидактику? Нравственный урок извлечь из Гомера нельзя. «Илиада» и «Одиссея» противоречат понятию морали: Ахилл – жесток; Одиссей, отдающий на поругание Поликсену и Гекубу, человек бессовестный; но герои получают свою отдельную правду – это для Завета невозможно в принципе.

Микеланджело пишет эпос, сохраняя его мерное изложение, в повествовании нет сочувствия, как и положено в эпосе; однако перед нами нравоучение. Странное чувство, которое испытывает зритель при созерцании потолка капеллы, объясняется тем, что никак не удастся поймать интонацию рассказа. Но есть ли сочувствие в Ветхом Завете? Живопись Микеланджело не содержит эмоций подобно библейскому тексту: Творец не имеет права волноваться. Часто говорят, что Бог Ветхого Завета гневлив – Он сжег Содом и Гоморру, Он чуть что норовит проклясть Свой народ. Он мстителен, однако определение «гневлив» не соответствует действительности. Творец наказывает, но в гневе Он явится взвешенной, не истерической яростью – ярость Творца (как в библейском тексте, так и у Микеланджело) не порождает хаоса.

Обратите внимание, что Бог дает законы, но проверяет их исполнение лишь спустя некоторое время – у человека есть возможность поступить по своему усмотрению; гнев Бога вызывает неспособность услышать совет. Микеланджело и сам работал яростно (мог сколоть фреску и пригрозить сбросить папу с лесов), но гневлив он не был. Подобно Творцу, художник сохранял всегда рассудочное спокойствие.

На античный эпос в его живописи указывает слишком многое, например, обрамление сцен сотворения мира. Микеланджело окружает ветхозаветные сюжеты языческим антуражем – через всю сложную архитектуру потолка проходят изображения атлетических нагих юношей (их принято именовать *ignudi*, то есть, «обнаженные», поскольку на фреске потолка раздеты почти все, сохраним это итальянское слово для обособления), не имеющих отношения к сюжету – *ignudi* окружают всякое панно.

Перечисляя персонажей – а это не так уж сложно сделать, Микеланджело описал узловые сцены Книги Бытия – мы постоянно упускаем из виду этих нагих атлетов, коими просто изобилует потолок капеллы. Они буквально в каждой сцене – помимо *ignudi* (коих ровно двадцать) изображены каменные путти на ложных пилястрах, а также бронзовые юноши, охраняющие щиты. Нагие атлеты, например, расположены по периметру сцены «Отделение Света от Тьмы», также по периметру сцены «Сотворения планет». У внимательного зрителя возникает вопрос – откуда может взяться пресловутый *ignudi*, античный человек, в сцене сотворения планет, если никакой человек еще вообще не сотворен?

Эти античные персонажи, проникшие в ветхозаветный сюжет (и в христианский сюжет, поскольку фрески Боттичелли и Гирландайо на стенах капеллы как бы обрамляют ветхозаветную историю Микеланджело) – образуют отдельную, параллельную библейской историю; которую надо прочесть.

И здесь существенно отметить следующее:

Микеланджело использовал *ignudi* как сюжетный прием всю свою жизнь – это его излюбленный ход построения сложного высказывания о мире. Когда вы смотрите рисунки к гробнице Юлия II (в 1505–1508 гг. шла работа, но гробница так и не была построена), вы видите, что он применил тот же самый принцип, что позже использовал в потолке капеллы. Он усложнял библейский дискурс, нарочно впуская в него античную риторику – буквально впуская героическое начало туда, где героя такого рода не подразумевалось. Его знаменитые рабы, окружающие гробницу папы, возникающие в нишах и специально отведенных для них пространствах, – это ведь и есть точно такие же *ignudi*, как те, что мы видим на потолке Сикстинской капеллы. Мы знаем их сегодня как отдельные статуи – Бородатый раб, Умиравший раб, Восставший раб, – но это было античное, языческое вкрапление малых сюжетов в композицию, в которой, разумеется, должны доминировать христианские святые. Срав-

ните рисунок плана гробницы папы Юлия с планом потолка Сикстинской капеллы. Микеланджело перешел к капелле после неудачи с гробницей, но применил тот же прием – он говорил о том же самом.

Второй, не менее убедительный, пример – это гробница Медичи. Микеланджело сделал ровно то же самое – фланкировал сюжет (в данном случае фигуры Джулиано и Лоренцо) античными нагими персонажами, дав им имена Ночь, Вечер, Утро, День. Эти аллегории времени суток – они точь-в-точь такие же, как и *ignudi*, обнаженные атлеты, рассыпанные по потолку Сикстинской капеллы. Эти персонажи не индивидуальны – они выражают стихии, и, если в случае гробницы Медичи, аллегории можно приспособить к прочтению образов довольно легко, если на гробнице Юлия можно сослаться на то, что христианство, как принято говорить, «религия рабов» и пробуждает к жизни рабов – то как считать значение атлетических фигур потолка? Они – кто? Рабы, как в предполагаемой гробнице Юлия? Граждане свободного полиса? Аллегории времени дня? Но у этих граждан нет никаких портретных характеристик, они не заняты ничем; античный эпос символизирует бытие как таковое; его герои не индивидуальны.

Так мы приходим к выводу – и это обстоятельство смущает зрителя капеллы, – что история человечества не портретна. То есть, индивидуальных лиц у персонажей – нет. Вероятно, Микеланджело – единственный художник итальянского Возрождения, не оставивший ни единого портрета. Он написал тысячи фигур, изобразил десятки тысяч сопряжений мышц и сухожилий, нарисовал, как устроено мускулистое тело атлета – но индивидуальных лиц он не нарисовал. В Сикстинской капелле (т. е. в истории рода человеческого!) портретов нет вообще никаких (исключение составляют пророки и Страшный суд, но об этом в другом абзаце). Не только *ignudi*, но и основные герои повествования лишены лиц – и это творение художника Возрождения, эстетика которого учит нас первенству личности над историческим процессом. Вспомните Беноццо Гоццолли и его процессию, где всякий персонаж – портрет; вспомните «Поклонение волхвов» Боттичелли, вспомните «Страшные суды» Ван дер Вейдена или большие композиции Гирландайо – это же портретная живопись. Но живопись Микеланджело никакого отношения к портретам не имеет – а если бы даже имела, как разглядеть лицо на такой высоте? Близорукий Лев Х, унаследовавший миопию от Лоренцо Великолепного, своего отца, посещал капеллу с зеркалом: видеть, что нарисовано наверху, папа римский просто не мог, а в зеркале видел фрагмент, отражающий очень удаленный объект; какие здесь могут быть лица?

Микеланджело ни единого портрета не нарисовал и не вырубил из мрамора. Его Брут – это не буквальный портрет, разумеется, это символ. Его мадонны (в отличие от мадонн Боттичелли или Рафаэля, скажем) – это идеальные обобщенные черты. Говорят, что Иосиф Аримафейский в «Пьете Бандини» – это автопортрет (нос перебит, как у самого Микеланджело после удара Торриджано), но, согласитесь, это настолько обобщенный автопортрет, что вопрос сходства с автором будет открыт всегда. Многочисленные рисунки и штудии Микеланджело – это портреты спин и плеч, шей и запястий – но никогда не портреты лиц.

И, сделав такое странное заключение о безличном эпосе, созданном в эпоху, прославляющую личность, следует упомянуть еще одно обстоятельство. Написав за четыре года потолок Капеллы, Микеланджело занялся иными работами, а спустя продолжительное время вернулся в Сикстинскую капеллу и на стене написал Страшный суд. Изображений Рая в капелле нет. Грешники низвергаются в Ад и, судя по массовости наказания, в грешники записаны практически все, и в Ад низвергнуты практически все. Небольшая группа спасшихся праведников слева от Иисуса выглядит растерянно, и сама Богоматерь испуганно прижимает руку к груди – столь грозен и беспощаден ее сын. Иисус на фреске Страшного суда выглядит куда более непримиримым и безжалостным, чем Бог Ветхого Завета на потолке капеллы. Христианский Завет оборачивается более страшной дидактикой, чем равнодушный

эпос Завета Ветхого. Вот кто испытывает подлинную ярость, так это Иисус. Все пространство стены заполнено грешниками, пришедшими в трепет, стенающими, ищущими спасения и не находящими, низвергнутыми вниз, туда, где их ждут черти, сгружающие уже скелетообразные тела на ладью Харона. Здесь снова вступает эпический античный строй: грешников ждет Тартар.

Рассматривая в целом Сикстинскую капеллу Микеланджело, удивленный зритель может сделать лишь один вывод: становление человечества как осмысленного общества закончилось крахом. Стать людьми было мучительно трудно; Бог создал человека из хаоса; люди подвержены соблазнам, многие из них алчны и склонны к злодействам, людей Бог вразумляет и не раз готов их уничтожить за грехи; однако всегда находились праведники, спасавшие род людской. Человечество жило в опасностях, понемногу учась, ожидая общего Спасения. Явился Иисус, Спаситель пришел; но пришел Он, чтобы покарать и призвать к ответу. Тех, кто избежал потопа, коварства Аммана и мечей филистимлян, тех, кто уцелел от пожаров Содомы и от осады Олоферна – их всех Спаситель просеял через мелкое сито и, словно крупу, просыпал вниз, в Ад. Человечество долго шло трудной дорогой, а закончилась дорога обрывом, огненной геенной и вечным скрежетом зубовым.

Мрачное предсказание, не внушающее надежд, находится в самом сердце католической религии, в Риме, в Ватикане, и в этой капелле выбирают наместника святого Петра.

3

Неужели он так мучительно работал ради этой безотрадной сентенции? Неужели это напряжение сил, этот прорыв сквозь каменную глыбу – напрасен?

Когда французский художник Добиньи впервые попал в Сикстинскую капеллу, он, пораженный фресками Микеланджело, воскликнул: «Это – как Домье!» Оноре Домье был известен как карикатурист, рисовавший карикатуры на буржуа в парижском журнале «Шаривари». Представьте, что зритель, глядя на Рублева, говорит – это как Кукрыниксы.

Домье походил на Микеланджело яростным движением – его линия так же неистово клубится, его штрихи ложатся, как следы резца на мрамор. Если посмотреть на необработанную поверхность скульптуры Микеланджело, вы увидите следы резца – это и есть штриховка Домье. Микеланджело работал резцом, словно кистью, формовал и вырубал объем из камня, словно накладывал краску на холст. Мы не видим этого, слишком далеко, но в Сикстинской капелле он работал широкой кистью, которая оставляла борозды в штукатурке, как резец скульптора в камне, как литографский карандаш Домье.

Добиньи имел в виду не только то, что в парижском карикатуристе скрыта мощь рисовальщика, равная Микеланджело; дело в том, что в классическом художнике Ренессанса – есть злободневность сегодняшней карикатуры. Добиньи неожиданно понял, что грешники, изображенные в Страшном суде на стене капеллы Ватикана, так же точно негодовали на свои портреты, как члены июльского парламента, окарикатуренные Домье, злились, глядя на свои физиономии. Многие персонажи Страшного суда (в отличие от толпы на потолке) узнаваемы.

Домье рисовал чиновников и буржуев пристрастно – всю камарилью описал в нелюбимых подробностях; ему часто вменяли в вину то, что он не похож на своего друга Коро – тот, когда рисовал не пейзажи, а портреты, был меланхоличен и нежен по отношению к модели. Портретируемым казалось, что Коро – объективен, а Домье – субъективен, совсем не следует натуре. Карикатуры в «Шаривари» портретами, с точки зрения изображенных на них особ, не являлись – но отчего мы думаем, что прохвосты и скупцы, корчащиеся в смертной муке на фреске флорентийца – не имеют конкретных прототипов, которые точно так же обиделись?

Оноре Домье ненавидел предавших революцию 1848 года; а Микеланджело ненавидел современных ему предателей Флоренции; Оноре Домье видел, как расстреливают восставших, как интеллектуалы-рантье присягают на верность новой власти – а Микеланджело видел, как предают Флорентийскую республику, как испанские и французские войска входят в Италию, а гибкая власть коллаборирует с оккупантами. Домье любил республику, и Микеланджело любил республику; Домье писал восстание рабочих, рисовал идущую на баррикады толпу – а Микеланджело рисовал отчаявшихся людей, спасающихся от потопа. И вот зритель XIX века увидел в работе XVI века – революционную толпу Парижа. Страшный суд, поклонение золотому тельцу, битва с Голиафом – да это ведь про нас нарисовано, это сегодняшний день, это до сих пор так! Так же точно мы палимся на биржевые сводки, как ветхозаветные евреи на золотого тельца; и требуется появление скрижалей и окрик Моисея, чтобы понять, что стяжательство – не добродетель.

Домье рисовал не только карикатуры (просто обиженный буржуй не заметил ничего, кроме своей физиономии) – прежде всего он изображал восставших.

Пророк Иоиль на фреске Сикстинской капеллы до неразличимости похож на главного героя холста Домье «Семья на баррикадах». Домье не копировал черты – просто тип интеллектуала, обеспокоенного будущим страны, узнаваем во все времена. Седые волосы растрепаны, высокий лоб открыт мысли, морщины упрямы пролегли у переносицы. Микеланджело часто рисует своих героев с книгами – он изображает сивилл и пророков; и Домье вкладывал в руки своим любимым персонажам книги. Микеланджело видел вокруг себя достаточно умных, непримиримых к глупости лиц, он и сам был неуступчив и яростен в познании; Домье подсмотрел эти же черты в восставших парижанах – особый, невиданный нигде, кроме как в обществе средневековых гуманистов, тип мыслителя – рабочий с книгой, ремесленник, думающий о свободном труде. По потолку Сикстинской капеллы тянется галерея тех, кто мог бы стоять на баррикадах в Латинском квартале: оказалось, что лица инсургентов похожи на лица пророков. Прачки Домье похожи на Сивилл (сравните Сивиллу Персидскую с прачкой, бегущей по берегу Сены, кисти Домье), а кривляющиеся адвокаты похожи на грешников, набившихся в ладью Харона.

В боковых люнетах плафона, там, где Микеланджело нарисовал родственников Иисуса, сходство с современными нам беженцами и странниками поразительно; злободневность усугубляется тем, что Микеланджело рисовал растерянность современной ему Италии: его герои так же точно лишены всего и опустили руки, как и те, кто бредет сегодня из нищих азиатских республик в благополучную Европу в поисках работы, как брели по дорогам Европы эмигранты, которых рисовал Домье.

Сикстинская капелла, как и тысячи газетных литографий Домье, как и тысячи страниц «Человеческой комедии» Бальзака, как и «Божественная комедия» Данте – есть история современного общества; именно так и следует рассматривать фрески Микеланджело.

Когда зритель единым определением тцится выразить смысл росписей в Сикстинской капелле, он вынужден прибегать к превосходным эпитетам: показана мощь человека, притчи Ветхого Завета изложены в героической тональности. О том, что усилия толп венчаются Страшным судом, мы не говорим и стараемся не думать; но если одним словом охарактеризовать смысл безотрадной борьбы – то этим словом станет «упорство».

Творения Микеланджело объединяет мрачное упорство. С упрямым упорством движутся люди по потолку Сикстинской капеллы, с упрямым упорством рвет путы мраморный раб.

Микеланджело слыл знатоком Данте, но, в отличие от Боттичелли, никогда не пытался иллюстрировать «Божественную комедию». Капелла сопоставима с Комедией страстью к восхождению (неважно, чем все закончится). Перед нами – над нашими головами – вокруг нас – и мы вовлечены в этот процесс – проходит движение истории, упорное движение чело-

вечества, постоянное преодоление преград, снова и снова люди ломают препятствия. Такое движение называют восстанием.

Восстание сотен людей захлестнуло Сикстинскую капеллу – все герои росписи заняты одним делом, одним общим делом – зритель, глядя на лавину фигур, проносающуюся по потолку, испытывает чувство вовлеченности в единый неудержимый бег. Посетителей капеллы это движение увлекает, прежде всего, тем, что никто из действующих на фреске героев ни секунды не сомневается, что бежать вперед, тащить, терпеть, поднимать, сражаться, грести – делать тяжелую работу – надо. С убежденностью, с истовой серьезностью, отдавая все свое естество усилию, герои фрески участвуют в общем процессе, который зритель пытается взглядом собрать воедино. «А если у которого нету рук – пришел чтоб и бился лбом бы!» – Микеланджело как раз такое вот состояние людей и описывает. Все эти люди вместе творят историю, создают бранный мир и самих себя, они еще не имеют лиц, но тшятся их обрести, переходят из Ветхого Завета в Завет Новый.

Микеланджело изобразил процесс всемирной истории как упорное преодоление небытия: на наших глазах Бог создает несколько отправных элементов – и затем словно приводит в движение перпетуум-мобиле истории. Толпы рвутся к свободе, каждая люнета, всякая ограниченная рамками фреска им мала; людям, нарисованным в капелле – тесно, они хотят раздвинуть рамки, жизнь переделать. Рискну сказать, что Микеланджело понимал исторический процесс – как революционный.

То, что художники относятся к освободительной миссии серьезно, это типично для Кватроченто. Возрождение не знает улыбки. Герои позднего Возрождения вообще не улыбаются; единственный, на устах чьих персонажей бродит легкая улыбка – это Леонардо. И неулыбчивый, мрачный Микеланджело написал трагический процесс освобождения.

Единственный герой Античности, которого он изваял (и это скульптор, посвятивший жизнь тому, чтобы прирастить античную пластику к христианской драме) – единственный античный герой, которого вырубил его резец – это не император, но тираноборец Брут. Голова Брута гордо развернута, воля к сопротивлению передается и зрителю – жилы на шее восставшего вздуты – мы ощущаем усилие мятежа, словно герой поднимает непомерную тяжесть. Это общее у всех героев Микеланджело, любой его герой воплощает титаническое усилие сопротивления: жилы на лбу вздуты, руки напряжены, лицо сведено судорогой усилия – надо выйти на свободу.

Часто человек не в силах совершить заявленного, манифест остается невыполненным, и правдивость его усилия – единственное, чем он может подтвердить свою правоту. Революция и есть совершение невозможного – люди совершают революции от невозможности вынести зло, и в большинстве случаев это усилие обречено на гибель. Может ли «тысяча» Гарибальди объединить распадающуюся угнетенную Италию? Может один гладиатор противостоять великому Риму? Может ли Флорентийская республика – и шире: феномен Возрождения – стать направляющим прообразом в истории? Есть революции и более масштабные: может ли никому неведомый странник родом из Вифлеема изменить Завет? Но странник, рожденный в Вифлееме, берется за дело с упорством раба, вырывающегося из каменной глыбы.

Ежедневное нарушение Завета слишком очевидно, чтобы праздновать победу. Часто попытка остается в истории как победа и постепенно утверждает себя как победа.

Микеланджело демонстрирует неимоверное усилие постоянно: его герои в буквальном смысле слова преодолевают природное состояние, мы видим, как они освобождаются из плена материи (мрамора). В большинстве скульптур герой как бы выходит на поверхность, от небытия к бытию, это уже само по себе – восстание против каменной природы.

Микеланджело изображал непомерное усилие восстания в каждой своей вещи – он был революционер по складу характера.

Восстание, которое он изображал, следует понимать, прежде всего, буквально: это преодоление рабского состояния души, преодоление унижения и несправедливости; никакой другой художник не изобразил столько рабов, пробуждающихся от сна рабства и разрывающих цепи.

Гробница Юлия, которая согласно замыслу, окружена не апостолами, но фигурами рабов (бытует другое название этих фигур – «пленники»), символизирует именно освобождение из плена. Христианство – религия восстания, в слове «восстание» содержится ведь и смысл преображения, воскресения, преодоления естества – то, что Пастернак выразил строфой «Смерть можно будет побороть Усиьем Воскресенья». Это и есть восстание Христианства – смертью смерть поправ.

Микеланджело Буонарроти всю жизнь изображал самый трагический момент в истории Иисуса – снятие его мертвого тела с креста, оплакивание. К сюжету «Пьеты» возвращался несколько раз: в кульминации горя, в предельном поражении для него наступал катарсис, переломный момент, оборачивающий поражение – победой. Черда рабов, окружающих гробницу Юлия, – это не что иное, как изображения евангелистов, тех самых, которых символизируют ангел, лев, телец и орел, – просто Микеланджело захотел увидеть их рабами и нищими, уязвленными и униженными – но освобождающимися от оков. Матфея он поименовал. Но разве Пробуждающийся от сна раб не имеет параллели со спящим в Гефсиманском саду апостолом? Разве Восставший раб – это не Иоанн?

Придание ветхозаветным пророкам мощи античных титанов – есть в культурном отношении не что иное, как восстание по отношению к античному эпосу. Преодоление язычества, превращение мышечной массы в осмысленное естество, переход телесной мощи в статью духовную – более радикальной революции не существует.

Все революционные художники последующих веков ориентировались именно на Микеланджело в изображении бунтарей и восставших.

Главным бунтарем, главным героем мирового восстания Микеланджело изобразил Иисуса – во фреске Страшного суда в Сикстинской капелле Ватикана. Грозный, не знающий колебаний, он беспощаден к грешникам, он замахнулся рукой – и нет сомнений, что занесенная рука сейчас опустится на виноватого.

Этот жест Спасителя, освобождающего, но и карающего – использовали впоследствии Тициан и Рембрандт в «Изгнании торгующих из храма», его повторяли многие во времена барокко, и жест этот сохранился до наших дней – авангардный художник Редько, изображая Ленина, повторил в точности жест Христа из Страшного суда Микеланджело.

Франсиско Гойя в герое «Расстрела 3 мая» повторяет отчаянный – но и грозный! – жест распятого, герои Домье и Делакруа, герои фресок Риверы – все они повторяют пластику Христа из Страшного суда, воспроизводят пафос восстания, однажды воспетого Микеланджело.

Особенность исторического процесса итальянского Возрождения состоит в том, что этот порыв во имя гуманности и справедливости уничтожил самих восставших, как это часто случалось с участниками революций. Упоительная пора дискуссий и чертежей, время проектирования, которое издавна кажется безоблачно прекрасным, длилось недолго, и главные строители успели увидеть распад конструкции. Свободные личности, объединившиеся для построения совместного республиканского общества, воскресившие античную философию, построившие заново платоновскую академию, пришли к тому, что и предсказано Платоном в «Законах»; случилось ровно то же самое, что с демократическими революциями XIX–XX веков.

Микеланджело успел разочароваться – но продолжал работать.

«В своих работах я сру кровью» – именно так, грубо, характеризовал свой метод Микеланджело (согласно свидетельствам, он был часто груб, хотя в рекомендательном письме

Сондерини характеризовал художника как «человека с манерами и обходительного»). Грубо сказано оттого, что работа очень тяжелая.

Микеланджело в буквальном смысле слова возводил соборы общества, которое пришло в негодность. В отличие от нобилей императорских дворов, Микеланджело не заботился о здоровье – возможно, поэтому прожил долго. Изнурял себя работой, обтирался мраморной крошкой, отменив процесс умывания, мало спал. У него была стойкая уверенность в том, что кроме него мир построить некому – а он один везде не успевал. Он, упрекавший Леонардо в том, что тот не заканчивает работ, сам не завершил великий замысел – Гробницу Юлия II. Он переезжал из города в город (то есть, из государства в государство), оставляя разочарованных сограждан – точь-в-точь, как Леонардо.

Не в последнюю очередь закат республиканского Возрождения связан с эгоизмом, присущим, как необходимая компонента, всякой совершенно независимой личности. Взаимоудушающие договоры, контрсоюзы, интриги дворов, жадность – и, как результат, развращенное общество, потерявшее хребет, позволившее олигархам править собой. Героем становился не гражданин, но сикофант, обыватель, живущий не трудом, но кляузами на труженика и процентами с имущества тех, кого арестовали по доносу. Постепенно, силой вещей, гуманисты приходили к тому, что надо отдавать себя не республиканскому, но имперскому строительству, оно надежней. Когда Медичи стали герцогами, а меценатом Леонардо (впоследствии и всей итальянской школы, перенесенной во французский дворец Фонтенбло) сделался Франциск I – к тому времени следовало говорить уже об императорском Возрождении, но сказать так, значит сказать нелепость – пафос Возрождения именно в республике. Но деятели позднего Чинквеченто так сумели перекроить свое сознание, что им казалось, будто отныне Империя есть лучший метод для утверждения гуманистической доктрины.

Микеланджело передал динамику происходящего со свободой: искусство дано людям для того, чтобы освободить сильную личность, выразить ее свободное стояние, ее торжество; но искусство становится декоративным стилем, обслуживающим жадных и властных; наступает имперская пора – долгий золотой закат без надежды на воскресение.

В том, как развивался его стиль (Микеланджело, как принято говорить, объединил в ренессансной гармонии предшественников и последователей, от готического Донателло до барочного Бернини) – отражена динамика идеи отдельно стоящей свободной республики. В барочное время эта концепция уже стала утопией, растворилась в идее империи, закружилась в Тициане и Бернини, растаяла в строгом абсолютизме Пуссена.

Но сам Ренессанс был отчаянной, недолго простоявшей баррикадой; как нарисованная Домье улица Транснонен, 19, на которой расстреляли восставших парижан. Так и Флоренция эпохи Возрождения успела стать легендой.

Микеланджело – герой баррикадных боев, и история восстания, рассказанная им история становления и гибели свободного человека – автобиографична.

Сам он, сильный и неуязвимый, оказался измучен и одинок. «Я никого не вижу и остался совсем один», – под фразой из его письма могли бы поставить подпись Гоген или Ван Гог, Маяковский, Данте или Гойя – скольких точно так же вытолкнуло прочь прекрасное сервильное общество. Микеланджело умел так много всего, что кажется, умел все; мы сегодня говорим «возрожденческая личность» про человека, который обладает разносторонними умениями; мы привыкли думать, что в эпохе, которая, по словам немецкого философа, «нуждалась в титанах и рождала титанов», было нечто особенное, что позволяло личности усвоить несколько знаний одновременно. Сегодня общего представления о человеке и о мире уже нет, междисциплинарные перегородки непроницаемы. Корпоративное сознание властвует на планете: корпорация художников не ведает, чем живет корпорация журналистов; корпорация музыкантов не вхожа в корпорацию писателей. Более того, именно разделение сфер влияния гарантирует свободу. Мы говорим друг другу: я – отвечаю за этот прилавок

рынка, а ты – за тот; политики отвечают за политику, архитекторы – за архитектуру. Этот партикулярный характер ответственности делает нас свободными от больших обязательств – но и беззащитными перед бедой. За весь мир в целом отвечать люди разучились. За всех отвечает большая империя – так кажется людям, которые мнят себя свободными. Микеланджело думал иначе. По мысли Микеланджело, свобода воплощена именно в ответственности каждого человека перед миром. В обществе, которое он строил (мы именуем его Возрождением), люди брались сразу за все, им до всего было дело.

Ничего выдающегося не было в сочетании разносторонних дарований: Пико делла Мирандола сочетал в себе столь противоречивые знания, что смог свою общую доктрину уложить лишь в девятьсот тезисов – меньше никак не получалось.

Философия гуманизма есть сопряжение многочисленных знаний, человек не может позволить себе одномерности – по его модели строится весь мир.

Если бы Микеланджело был только поэтом, он бы остался в истории как великий поэт – но смысл его деятельности был именно в том, чтобы делать все одновременно. Масштаб задачи он усвоил у Данте – тот был и поэтом, и философом, и государственным деятелем. Данте исполнял обязанности Данте – просто на том основании, что сам себе поручил эту работу.

Люди Возрождения не признавали конвенциональных знаний. Не было дисциплин, которые профессиональный корпоративный союз оберегал бы от непосвященных и людей со стороны: Вийон был бродягой, Шекспир – актером, Сервантес – сборщиком податей. Они не посещали салоны для избранных, не изъяснялись на жаргоне, принятом в обществе околотворческих людей.

Гуманисты исходили из того, что Бог, однажды устроив мир, оставил нечто незавершенным; собственно про это и написана фреска Сикстинской капеллы – мы видим, как Он начал работу, а как завершил – не видим; напротив – видим, что многое пришло в негодность.

Свою веру в Господа гуманист доказывает со-творчеством; это была мысль Пико, но это была и практика Микеланджело. Смирения в такой вере мало – Микеланджело вряд ли встретил бы понимание Андрея Рублева – его вера была не менее истовой, но иной. В стихах Микеланджело сочетается богоборчество и жалоба на бессилие: художник переживает страннейшее чувство – может изменить мир, но не хватает какой-то мелочи, не хватает физических сил. Ему, как скульптору, более чем кому бы то ни было из смертных, было ясно, как это бывает, когда из неодушевленной материи создаешь живую душу. Он собирался в буквальном смысле слова освободить душу мира, скованную – так он считал – невежеством и алчностью. Еще немного усилий – расписать потолок капеллы, построить купол Святого Петра, изваять «Пьету», и – мир изменится. Он работал, зная, что кроме него никто не справится – но и сам не успевал.

Попутно выяснял сам с собой: если он Творец, способный изменить мир, и вот, он не успевает – то как должен себя чувствовать Бог, который оставил столько несовершенного?

Эразм или Меланхтон, Мор или Данте, Микеланджело и Леонардо – всю жизнь занимались вопросами веры, но занимались столь истово, столь непредвзято и бесстрашно, что порой возникает соблазн назвать их агностиками. Они не передоверяли творцу ничего – проверяли свою веру ежесекундно. Я верую – следовательно, работаю.

Можно счесть такую веру бунтарством; это и было восстанием – все Возрождение есть не что иное, как неудавшееся восстание.

Мы знаем, чем закончился 1789 год, чем закончился 1917-й, вот и Флорентийская великая попытка завершилась примерно так же – про это и рассказал Микеланджело. По головам Лоренцо Медичи и Джироламо Савонаролы вошел прагматичный и декоративный имперский век – и гуманистические проповеди остались в прошлом. Отныне художники искали

покровительства Карла V и Франциска I, а испанские, французские и швейцарские солдаты передавали города в руки верных и управляемых менял.

Ренессанс завершился пышной имперской декорацией; настало время Россо Фьорентино, Пармиджанино, Приматиччо. Рим после Микеланджело украшали нарядные скульптуры Баччо Бандинелли, Пьерино да Винчи и, разумеется, Бенвенуто Челлини. Рим снова (как и в эпоху славы Августовского Рима) становился пышным; барочный город, колоннады Бернини – это ведь практически декоративная живопись, настолько плоскость победила объем скульптуры. Во Флоренции, на площади Синьории, там, где установлен героический Давид, новый кумир Флоренции Бартоломео Амманати ставит кокетливый фонтан Нептуна. Амманати и Джамболонья – вот герои новой Флоренции.

Восстание Ренессанса завершилось растворением в декорациях, творчество Микеланджело в будущем вдохновляло пышномясого Рубенса и жеманного Карраччи; художники школы Фонтенбло, декоративные и манерные, считали, что продолжают дело Микеланджело, когда лепят изысканные подсвечники и пишут маслом античных проказников. Наступила пора маньеризма – иными словами, пора имперской имитации Возрождения.

Микеланджело пережил крушение проекта освобожденной личности и даже увидел, что идет ему на смену. Он еще успел написать картину вместе с Себастьяно дель Пьомбо – сделал рисунок для «Пьеты» последнего. Он еще успел дать благословление нескольким парадным архитекторам. Тот, кого считают певцом индивидуализма (каждый пророк на потолке Сикстинской капеллы переживается Микеланджело как героическая личность), увидел несостоятельность концепции отдельного стояния – при нем индивидуализм проявился в предательстве общего дела; конструкция, связывающая «свободных», оказалась шаткой, республику «равных» (не совсем, впрочем, равных) стремительно сменили на имперское величие.

Эпитафией вольной Флоренции стала «Гробница Медичи», упокоившая тех, с кем Флорентийская республика связывала надежды общественного строительства, возможности справедливого общества свободных.

И фигура Джулиано, и фигура Лоренцо – не портреты. Это не те Джулиано и Лоренцо, о каких думает посетитель – останки Лоренцо Великолепного, кстати, тоже находятся там, однако формально гробница посвящена не убитому в заговоре Пацци Джулиано и не его великому брату, а двум другим представителям того же семейства, носившим те же имена. Впрочем, это и неважно: скульптор изобразил символические образы тех, кто мог бы править республикой (точнее, управлять синьорией, но Микеланджело показал идеальных правителей идеальной республики: воина-философа и судью-поэта). В ту пору род Медичи еще не обрел герцогской короны, это еще были банкиры, считавшие себя гуманистами, собеседниками художников. В ту пору на них надеялись так же, как надеялись восставшие в 1799 году на «неподкупного» Робеспьера и революционного генерала Бонапарта. И гробница Медичи – как и Мавзолей на Красной площади – должна была законсервировать надежду на республику, сохранить в саркофаге утопию. Статуи героев-правителей окружены аллегорическими изображениями времени: фигурами «Утро», «День», «Вечер», «Ночь» – причем все фигуры *ignudi* пребывают здесь как бы в забытии – в том состоянии, которое только предвещает деятельность. Этот совершенно несвойственный порывистому Микеланджело покой вызван отчаянием. Строки, написанные самим Микеланджело на статуе Ночи —

*О, в этот век преступный и постыдный
Не жить, не чувствовать – удел завидный...
Отрадно спать, отрадней камнем быть —*

невероятны для человека, который всю жизнь именно высвобождал фигуры из камня, именно пробуждал людей ото сна, оживлял своих героев. Неужели он пишет: «отрадней камнем быть»? А как же намерение освободить фигуры из каменного плена? Он, начавший со статуи Давида – памятника недремлющему гражданскому достоинству, вечно стоящему на страже свободы, – заканчивает свой век изображением фигур, которые спят, а его «День», единственно обещающий действие, уже не в силах подняться. Это исключительно горькая скульптурная группа. Однако есть изображение и куда горше – одна из последних скульптур мастера, «Победа», в которой крепкий и бойкий юноша придавил коленом к земле старика с чертами самого Микеланджело.

Падать и терпеть – этому искусству обучен всякий подлинно восставший. Микеланджело был исключительно выносливым человеком – он привык к поражениям. В конце концов, сотни миллионов людей носят на груди распятие – знак мученической смерти, в то же самое время символизирующий победу над небытием.

Восстание Микеланджело – это восстание из небытия. Когда человек вырывается из плена догм; когда человек встает над усыпляющим массовым инстинктом – он совершает самое важное восстание. Знаменитый жест Саваофа, рука Бога, протянутая к руке Адама – жест, репродуцируемый на каждой коробке с печеньем, означает не что иное, как восстание из небытия, освобождение от рабства, это тот же самый жест, каким поднимает народ герой картины Домье «Восстание». Пробуждение ото сна – пробуждение от небытия – восстание из праха – это та же самая, по сути, тема. «Воскрешение Лазаря» на плафоне Сикстинской капеллы, пробуждение «Дня» в гробнице Медичи, и – возможно, самое характерное – пробуждение огромной армии ото сна в его незаконченном картоне к «Битве при Кашине». Вечные соперники получили заказ на изображение битвы одновременно – Леонардо и Микеланджело. Леонардо, со свойственной ему безжалостностью в подробностях, изобразил ярость сечи, лошади грызутся, всадники наотмашь рубят друг друга – но Микеланджело, изображая битву, сам бой не рисовал. Для него главным событием боя было пробуждение солдат ото сна – он нарисовал, как армию застали врасплох, солдаты внезапно проснулись и бросились к оружию. Вот в чем, по Микеланджело, состоит главное событие истории: не в сражении как таковом, но в пробуждении общества от спячки.

Фигура Савла с фрески «Обращение Савла» (парной к распятию Петра) трактует пробуждение ото сна как прозрение. Все тот же ракурс, какой мы видим в фигуре воина из «Битвы при Кашине», или в фигуре «Дня», или в «Рабе, освобождающем тело из скалы» – в данной ватиканской фреске становится характеристикой не физической, но метафизической: не просто пробуждение от тяжелого сна – но внезапное просветление сознания. Все еще слепой, Савл обретает зрячесть; «пробуждение от сна» по Микеланджело, это – прозрение. Эту трактовку – «преображение как буквальное прозрение» – воспринял Питер Брейгель: его картина «Обращение Савла» воплощает ту же идею – долгий тяжкий сон сознания, преодоленный внезапным пробуждением. Брейгель усугубляет метафору тем, что создает дремучий (ср. дремучесть леса с феноменом дремы, с беспробудным сном) лесной горный ландшафт. Карабкаясь по кряжам, процессия, в которой ехал Савл, как бы движется сквозь дремоту сознания.

По словам Бернини, предсмертными словами Микеланджело было сожаление, что он умирает в то время, когда только начал говорить по слогам в своей профессии. Не пережил ли мастер в эти минуты то самое чувство, что переживал Савл, когда его очи отверзлись истине. Ремесло открывает нам глаза лишь постепенно, земной сон долог, а лес невежества темен.

Проснитесь – предстоит работа! Проснитесь – все плохо, но если проявить упорство, то можно выстоять.

Микеланджело по взглядам был республиканец и христианин – он придерживался тех же социальных убеждений, что и Данте, Ван Гог или Маяковский. Маяковский в поэме

«Хорошо», Данте в «Божественной комедии» и «Монархии», Ван Гог в арльских пейзажах – описывают примерно одно и то же: такую конструкцию социума, где законами становятся заповеди. То, что мы сегодня называем социальной справедливостью, основанной на христианском учении, и было убеждением Микеланджело, ради этого он и работал.

Если внимательно читать его скульптуры и фрески, мы увидим проект идеального государства, которое построил в своем сознании этот революционер. Прочитав Ветхий Завет как основание для построения христианского государства, выстроив собственную иерархию святости, в которой апостолами становятся рабы, причем прорываясь к святости из неизвестности камня, Микеланджело подвел зрителя к простой и внятной истине – преобразование возможно лишь в едином христианском государстве.

Он практически не питал надежд, прощаясь с Ренессансом в капелле Медичи – однако взгляд Джулиано устремлен на отдельно стоящую Мадонну – он встречается с ней глазами. Капелла Медичи задумана и выполнена как саркофаг Возрождения, как капсула, хранящая код свободной личности, строящей республику по законам Платона – и сообразно гуманной доктрине христианства – одновременно. Кажется, что это невозможно, реальность не дает нам убедительных примеров, но взгляд Джулиано обещает – так может получиться.

Именно в христианском этатизме, в возможности построения христианской республики, не удавшейся Савонароле и Маяковскому, но возможной в принципе – Микеланджело и видел спасение мира.

Бургундия и Босх

1

У Бальзака среди философских новелл есть рассказ о художнике, называется «Неведомый шедевр». Старик Френхофер, герой новеллы – собирательный образ гения живописи. Такого живописца в реальности не было, Бальзак создал идеального творца, вложил ему в уста манифесты, которые радикальностью превосходят все, сказанное впоследствии в авангардных кружках. Френхофер (то есть сам автор, Бальзак) фактически придумал новое искусство. Он первый заговорил о синтезе рисунка и живописи, света и цвета, пространства и объекта. Он первый высказал простую, но невозможно дерзкую мысль: искусство должно образовать отдельную от реальности автономную реальность. И когда это случится, то реальность искусства будет влиять на реальность жизни, преобразовывать ее.

Во все предыдущие эпохи считалось, что изобразительное искусство – есть отражение. Возможны варианты: искусство, воплощающее религиозный дискурс, или искусство, отражающее природу; однако вторичное положение художника по отношению к высшему замыслу Творца, зафиксированное Платоном или Августином, никогда не подвергалось сомнению. Средние века ввели дефиниции «искусство» (*ars*) и «художество» (*artificium*), а Исидор Севильский сформулировал отличие лапидарно: «Различие между искусством и художеством таково: искусство – это вещь свободная, художество же основано на ручном труде». Несмотря на четкое различие, ни единый из этих родов деятельности (ни искусство, ни художество) никогда не воспринимался автономно от Первопарадигмы бытия, никогда художник не вставал вровень с демиургом. То, что прекрасное распадается на дисциплины (живопись, скульптура, поэзия, музыка), связано именно с тем, что искусство выполняет своего рода служебную функцию по отношению к философии и религии и, обслуживая жизнь идей, востребовано то в одной области, то в другой. Августин прослеживает иерархию восхождения: от слова – к слуху, от слуха – к зрению. Исидор Севильский в систематизации знаний и сноровок (см. его «Этимологию») выстраивает иную последовательность – но и его ряд есть восхождение от деятельности, воздействующей на чувства, к над-чувственному смыслу, пребывающему вне искусства, к смыслу, который требуется постичь душой, а не глазом.

Френхофер в новелле Бальзака заговорил об ином. Он, фактически, мечтает об автономном искусстве, которое само будет производить идеи, опередит природу. Искусство – само в себе есть смысл. Френхофер полагает, что возникнет некое синтетическое искусство, продуцирующее идеи, равновеликие замыслу творца. Когда искусство станет всеобъемлющим, то его служебная роль уйдет. Синтез дисциплин – покушение на изменение статуса искусства. Это и есть главная мысль новеллы: художник покусился занять место Творца, но ведь это и главная амбиция авангарда XX века: искусством, переставшим выполнять служебную функцию, авангардисты заменили религию. Мысль о синтезе искусств готовили долго: собственно, средневековый собор (само здание, аккумулирующее сотни ремесел) есть не что иное, как великий синтез искусств; но это синтез, подчиненный замыслу Творца всего сущего. Просвещение, заговорившее о синтезе искусств уже в светской, свободной интонации, поставило проблему иначе – единение смыслов через общий моральный закон, через постулат нравственности. Но одно дело поставить проблему, совсем иное дело – предложить практическое решение. Гений живописи, изображенный Бальзаком, дерзнул сказать, что его картина и есть точка схода; его «Прекрасная Нуазеза» (вещь, которую Френхофер пишет

много лет) совмещает итальянскую и северную эстетики – соединяет предмет и пространство. Вещь (картина) перестает быть вещью, становится со-природной природе и со-творческой Творцу. Бальзак, который и сам был гением (правда, в литературе, но это почти то же самое: хороший писатель рисует словом), описал гения живописи и его метод работы; метод, то есть то, как именно надо класть мазки, чтобы искомый синтез возник. Френхофер буквально ткёт у нас на глазах красочную поверхность, он не рисует контуром, он не закрашивает цветом очерченную поверхность, он колдует. Это своего рода алхимия. Френхофер словно бы не заботится о результате работы – ему важно прожить момент единения с картиной, сделать картину частью жизни. Сохранилось свидетельство: когда Эмиль Бернар зачитал Сезанну пару абзацев «Неведомого шедевра», то Сезанн от волнения даже слов не нашёл, он лишь прижал руку к груди, желая показать, что рассказ написан именно про него.

Это как раз именно Сезанн так располагал свои мазки: ударит кистью в одном месте, потом в другом, в углу холста, чтобы создать впечатление движущейся воздушной массы, густого, напоенного цветом воздуха; это именно Сезанн всякое пятно воспринимал предельно ответственно – на его холстах остались незакрашенные сантиметры: он сетовал, что не знает, какой именно цвет положить на этом кусочке холста. Так получалось потому, что Сезанн требовал от цветного мазка сразу нескольких функций: передать цвет, фиксировать пространственную удаленность цветового пятна, сделать мазок элементом строительства общего здания атмосферы. Сезанн – ни много ни мало – возмечтал выстроить мир, иначе, нежели предшественники. И, слушая, как Бернар читает ему описание работы Френхофера: «Паф! Паф! Паф! Вот как оно мажется, юноша! Сюда, мои мазочки, оживите вот эти ледяные тона. Ну же! Так, так, так!» – Сезанн пришел в неистовство – оказывается, он на верном пути – Бальзак этот синтез пространства и объекта предвидел.

Пространство – это Юг, Италия, голубой воздух, перспектива, придуманная Паоло Уччелло. Объект – это Север, Германия, вьедливый рисунок Дюрера, пронзительная линия, ученый анализ. Слить Юг и Север воедино было мечтой всякого политика со времен Карла Великого, и вечная политическая драма Европы состоит в том, что распадающееся на части наследство Каролингов пытались собрать воедино, а упрямое наследство рассыпалось, не подчинялось политической воле. Оттон, Генрих Птицелов, Карл V Габсбург, Наполеон, проект Соединенных штатов Европы де Голля – это все затевалось ради великого плана объединения, ради синтеза пространства и объекта, Юга и Севера. Но если у политиков это получалось коряво, а порой даже чудовищно, то художник обязан явить решение на ином уровне.

Устами Френхофера сформулирован упрек изобразительному искусству Европы. Обращенный к французскому искусству эпохи классицизма (действие новеллы «Неведомый шедевр» происходит в позднем XVII веке, Френхофер преподает свои уроки молодому Никола Пуссену), упрек относится ко всему европейскому в целом – это диагноз. Френхофер говорит Пуссену: «Ты колебался между двумя системами, между рисунком и краской, между флегматичной мелочностью, жестокой точностью старых немецких мастеров и ослепительной страстностью, благостной щедростью итальянских художников. Что же получилось? Ты не достиг ни сурового очарования сухости, ни иллюзии светотени». И далее Френхофер развивает идею синтеза, почерпнутую им у его учителя, постигшего все Мабузе. Художник Мабузе якобы владел тайной синтеза Севера и Юга. («О учитель мой, ты вор, ты унес с собою жизнь!...»)

Мабузе – это прозвище реально жившего художника Яна Госсарта, классического бургундского живописца, ученика Герарда Давида. Бальзак сознательно оставляет нам столь точный адрес своей утопии: он дает идеальной живописи конкретную прописку. Осталось только проследить, куда именно Бальзак указывает. Вообще говоря, история искусств, подобно Ветхому Завету, обладает качеством представлять всю хронологию человечества, не пропуская ни единой минуты. «Авраам родил Исаака» – и так далее по всем родам и коленам

можем легко дойти до Девы Марии. В истории искусств происходит ровно то же самое; надо только быть внимательным, ничего не упустить. Ян Госсарт, прозванный Мабузе, учился у Герарда Давида, тот учился у Ганса Мемлинга, великого художника из Брюгге, а уж Ганс Мемлинг был учеником несравненного Рогира ван дер Вейдена, а Рогир – учеником Робера Кампена. (Полагаю, именно Робер Кампен и является Флемальским мастером). Этот перечень имен едва ли не самый значительный в истории мирового искусства. Достаточно сказать, что без Рогира ван дер Вейдена, который воспитал личным примером художников итальянского Возрождения (Косме Тура и Андреа Мантенью), итальянское Кватроченто было бы иным. Ван дер Вейден повлиял на кастильское искусство, на Кёльнскую школу Германии и на Южногерманскую школу также – без него не было бы Мартина Шонгауэра (хотя Дворжак высокомерно ставит Шонгауэра «много выше» Ганса Мемлинга и бургундцев вообще, полагая, что южногерманская природа питала лишь оригинальные таланты, но, вероятно, такое суждение рождено южногерманским – австрийским – патриотизмом).

Говоря о связях эстетики Северной Италии и стиля Бургундии, существенно отметить реакцию Филиппа де Коммина на встречу с Савонаролой. Коммин, советник Карла Смелого, герцога Бургундского, при котором цвела культура масляной живописи, оставил несколько страниц, посвященных Джироламо Савонароле.

Речь идет о VIII книге мемуаров Коммина, описывающей поход Карла VIII в Италию; Коммин, в ту пору перешедший на сторону Франции, встречался с Савонаролой. Свидетельствует бургундец следующее: хотя он предполагал найти в доминиканце расчет и властолюбие, однако увидел искренность и преданность призванию.

Любопытно то, что для Бургундии религиозная истовость и служение идеалу естественны, в то время как в Италии эти свойства считают экстравагантными. Савонаролу завезли во Флоренцию как диковинку, подпадали под его обаяние, но почитали ханжой. Коммин же узнал знакомую природу мыслителя, услышал знакомую риторику.

Фигура Френхофера могла иметь конкретный прототип. Учеником Мабузе (то есть, Яна Госсарта) был Ян ван Скорел; художник, прославившийся склонностью к синтезированию, наделенный (как сказали бы в конце двадцатого века, славного узконаправленной кургузой специализацией) «возрожденческими» талантами. Ван Скорел был и архитектор, и скульптор, и художник, и поэт, и музыкант, и археолог – одним словом, гуманист в понимании Кватроченто. Сомнительно, чтобы Бальзак был знаком с его деятельностью – однако факт, что адрес, по которому размещена утопия, столь точно выбран – этот факт удивителен. Кстати сказать, именно ван Скорел реставрировал Гентский алтарь братьев ван Эйков, так что техника масляной живописи им была освоена превосходно.

Все перечисленные выше художники порой именуются «ранними нидерландскими мастерами» – по географии их проживания: в основном, это территория современной Бельгии, реже Голландия. Это не вполне точное обозначение – никаких Нидерландов в то время не существовало. Термином «ранние фламандские мастера» пользовался Эрвин Панофский, ставивший этот эпизод истории европейских искусств крайне высоко. Хейзинга предлагает необычный, но самый емкий термин «франко-брюссельская культура» – термин, устанавливающий необходимую связь этих мастеров с французской готикой, без которой данная живописная школа непредставима. Французская готика (в первую очередь, архитектура соборов, влиявшая на общий строй пластики; вспомним известное выражение «Амьенский собор – Парфенон готической архитектуры») выражает себя во всяком холсте Рогира ван дер Вейдена, Робера Кампена, Гуго ван дер Гуса и так далее, вплоть до Босха, поставившего точку в этой хронике. Возможно, Лука Лейденский обозначает характерный переход «ранненидерландского» творчества, связанного с готической пластикой и соборами, – к собственно тому, что мы знаем сегодня как типическую жанровую картину нидерландцев. Но, глядя на Рогира ван дер Вейдена, мысль о типическом нидерландском жанровом искусстве прийти не может.

«Ранние фламандские мастера» действительно объединили (во всяком случае, соблазнительно так сказать) две методы письма – южную и северную; причем внутри «северной школы» мы должны различать французскую, германскую и ту, что называют «ранненидерландской». Различие светлой гармонической палитры Италии и сухой, жилистой манеры Северной школы (которое старик Френхофер поминает как само собой разумеющееся) обозначает радикальное противостояние итальянской системы гармонии, укоренившейся в эпоху Возрождения, и североевропейской готической традиции. Античное представление о гармонии и готическое представление о гармоничном – отнюдь не схожи. Это две спорящие системы ценностей; достаточно вспомнить уничижительную характеристику готических соборов, принадлежащую перу Вазари, или Якоба Буркхардта, строящего анализ итальянского Возрождения на противопоставлении его эстетики – эстетике готической. Принципы «золотого сечения», мера греческих пропорций, то есть, все, что питало возрожденческий дискурс Италии – в северной готической Европе не встречает понимания. Работающие одновременно ван Эйк и Леонардо имеют различные приоритеты – причем в каждой линии их взгляды роятся. Вазари описывает дику (с его точки зрения) конструкцию готических сводов и приходит к заключению, что это воплощенное уродство. «Упаси Боже любую страну даже от мысли о работах подобного рода». Ван Эйк сознательно соединил образ Мадонны с образом готического собора (см. Мадонну из берлинского собрания, изображенную в нефе собора). Художник слил воедино силуэт святой Варвары и архитектуру вечно возводящейся готической постройки (в его представлении – это вечно длящееся строительство, вечный порыв вверх, ведь соборы возводились всегда, столетиями длилась работа). Ван Эйк создал страннейшее единство христианства и варварства – вопиющий диссонанс пропорций для мастера Кватроченто; пропасть между эстетикой итальянской и ранненидерландской очевидна. Характеристика, которую однажды дал современной ему готике Леонардо, такова: «Мастера подражали один другому, что вело искусство к упадку». Леонардо имел в виду то, что художники следовали не природе, но умозрительному канону. Ведь собор, который как бы обрамляет образ Девы Марии в картине ван Эйка, есть произведение человеческого ремесла, отнюдь не Божественного замысла, явленного в природе. Леонардо разгадывает то, что заложено в природе творцом, а ван Эйк описывает деяния рук человека, которому доверять не следует. Ван Эйк, славящий вертикальные стати собора, подражает неизвестному каменщику – отнюдь не пытаюсь исследовать объективную истину, разлитую в гармонию природы. Микеланджело полагал, что в раннем нидерландском искусстве нет ни разума, ни симметрии, ни пропорций, ни отбора ценного, ни величия. Отбор ценного, иерархия смыслов – вот чего не хватало итальянцам в готике. Пропорция дана нам как одно из выражений общего блага, одно из свойств эйдоса, пропорцию надо принять и изучить в природе, а не навязывать произвольную меру – миру. Готика – это антигеометрия; в платоновском дискурсе, где «геометрия» – пароль, готики не существует. Платоновский и пифагорейский принципы геометрии уничтожаются готикой. Петрарка характеризовал искусство европейского Средневековья как эпоху безобразного (точности ради надо отметить, что Кёльнский собор Петрарку убедил). Как бы то ни было, но вплоть до Гегеля, сравнивавшего Средневековье с черной ночью и противопоставлявшего этой ночи – рассвет Возрождения, антитеза «готика – итальянское Возрождение» властно господствовала в умах.

Соборы возводились веками – и столетиями подряд строились отнюдь не по лекалам итальянского и античного канона красоты. Собственно, почти вся история Европы – есть история строительства соборов: короли умирали, а соборы продолжали возводить. Важно то, что готика не является стилем, имеющим локальную временную прописку – готические соборы воздвигали по пятьсот и даже по восемьсот лет, как Кёльнский собор, например. Иными словами: история Европы – это история соборов. Возникнув прежде Возрождения, готика жила параллельно с ним, но готика продолжалась в Европе и тогда, когда

эпоха Возрождения уже миновала. Синьории Италии возникли и прекратили свое существование, а готические соборы, которые начали строить задолго до появления синьорий, все еще продолжали строиться – по тем уродливым (в представлении деятелей Возрождения) эстетическим принципам, которые Возрождение опровергло, но которые были столь понятны всякому европейскому горожанину. Менялись эпохи, и, параллельно социокультурной эволюции, сохранялось европейское городское начало; въезжая в любой европейский город, вы инстинктивно ищите собор. Соборная площадь, спустя века, несмотря на прошедшие века, остается формообразующим ядром европейской жизни; поверх стилей и поверх любой власти – властвует готика. В известном смысле, готика есть основополагающий принцип западноевропейского сознания; мастера соборов и городская коммуна жили как бы в вечно длящемся периоде готики; готика – это городская коммуна и солидарность горожан, ремесленные цеха и художественные мастерские, сплоченные собором, объединенные общим движением вверх. Возрождение – эпизод; Возрождение – утопия, встроенная в неф готического собора.

Принято в отношении русской православной культуры употреблять термин «соборная». В трудах русских религиозных мыслителей термин «соборная культура» приобрел именно православную коннотацию, обозначая отличие коллективистского типа сознания (присущего русской православной общине) от европейского католического сознания, подверженного индивидуализму.

Однако готический собор это положение (краеугольное для православной традиции) опровергает. Готический собор – хотя бы по факту своего долгого, многовекового строительства – объединяет тысячи волей и судеб; из века в век передавалась эстафета, недавно рожденные сплетали свои усилия с усилиями ушедших поколений. Вот она, федоровская «философия общего дела», воплощенная в камне европейских храмов. Через строительство собора общество обретало бессмертие. Не в один миг созданное волей сатрапа здание, не возведенная в рекордные сроки пирамида, не храм в честь победы и не прорытый узниками канал – но вековыми усилиями городской коммуны возведенный памятник городу и вере. Готический собор сплетает воедино исторические эпохи и стили, собор пребывает поверх всех стилей – вы видите сочетание романского алтаря и барочной кафедры, но все это сплавлено единой сущностью – готикой.

В связи с этим надо упомянуть миниатюру величайшего французского мастера Жана Фуке «Строительство иерусалимского храма» (находится в Парижской национальной библиотеке, 1460). Миниатюра (на тончайшей бумаге) изображает строительство готического (!) собора: в представлении Фуке, царь Соломон возводит собор, напоминающий Реймский. Во всяком случае, порталы собора, нарисованного Фуке, напоминают порталы Реймского собора, тимпаны фронтонов очень похожи; хотя нарисована такая небывалая конструкция, в которой вход в собор и с западной, и с южной стороны одновременно. К тому же, Фуке изображает готический собор, покрытый золотом, – страннейшая фантазия! Но ведь в Книге Притч Соломоновых сказано, что храм был покрыт золотом; а как мог выглядеть храм Соломона в воображении средневекового художника из Тура? Только так, как готический собор.

Готический собор сочетает страсть народной веры и направляющую волю церкви – причем неизвестно, что именно доминирует в готике. И, наконец, готический собор являет нам уникальное, присущее только Европе и исключительно европейской культуре, единение общего замысла, общей воли социума и уникальных, неповторимых индивидуальностей. Поглядите, как персональные портреты и уникальные характеры (в скульптурах, в рельефах, в витражах, в живописи) вплавлены в общий замысел собора. Нет ни единого фрагмента величественного строения, который бы не состоял из личных – абсолютно конкретных! – портретов горожан и мастеров. Соборная культура Европы есть то, что формирует сознание европейца на протяжении веков; гражданин, неповторимая европейская личность, – вне

его портрета общего здания нет. Соборная культура Европы сформировала и европейскую живопись.

2

Обособившаяся от религиозной, автономная живопись аккумулировала два метода, две логики рассуждения; и то, и другое начало имманентны именно Европе. С одной стороны – итальянское Возрождение, связавшее себя с Античностью. С ним спорит готическая эстетика, соборная северная культура. О возможном слиянии этих начал и говорит Френхофер. Разнились методы Возрождения и готики прежде всего разным пониманием свободы мастера. Обособленная фигура итальянского художника-неоплатоника и мастер, вышедший из ремесленных отношений строителей соборов – это два разных понимания интеллектуальной независимости. Зрение итальянцев (см. «Трактат о живописи» Леонардо, как наиболее разительный пример) поверено изучением анатомии; впрочем, можно сказать и так: зрение ограничено изучением анатомии. Итальянский мастер рисует то, что видит и постигает опытным путем; в то время как готический художник удален от натуры, как правило, штудий не делает; зато готический мастер наделен тем, что Блаженный Августин называет «разумным зрением». И результаты разглядывания (ведь художник изображает то, что видит) – различны. Поглядите, как изображает складки платья итальянец эпохи Кватроченто – художник посмотрел, как мнется ткань, как заламывается жесткая материя, потом сделал наброски, перенес наблюдения (знания) на холст. И поглядите, как изображает складки мастер готической живописи – скажем Жан Фуке или Рогир ван дер Вейден: изображенные одежды отсылают зрителя к каменной скульптуре, складка реальной материи так заломиться не может, но знание каменной скульптуры учит – можно и нужно рисовать именно так. Изощренная техника «ранних фламандских» мастеров позволяет изображать столь прихотливо измятую ткань, столь скрупулезно вырисованные листья деревьев (характернейший пример – гравюры Дюрера, нагнетающего нагромождение подробностей, но таков любой из германских мастеров Северного Возрождения), что связь с реальной природой оказывается утрачена. «Разумное зрение» и зрение, поверенное опытом, – они видят мир по-разному. Пресловутая точность, вьедливость в деталях, присущая Северному Возрождению – как бы опровергает итальянское открытие перспективы. Увидеть деталь на удаленном расстоянии просто невозможно. Итальянские ведуты и многоплановые композиции передают мир так, как реально мог бы увидеть художник. Но когда Шонгауэр в «Святом семействе» (1480–1490, Музей истории искусств, Вена) одинаково тщательно прорабатывает, выписывает в подробностях прутья и веточки в вязанке хвороста, которую несет Иосиф на заднем плане – и корзинку с виноградом у ног Мадонны на первом плане, – это показывает внимание и мастерство; но не соответствует опыту реального зрения.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.