Читая поразительно меткие, глубоко прочувствованные, обогащенные силой воображения эссе Бёрджера, лишний раз убеждаешься в том, что в искусстве нет правил без исключений.
Том Овертон
Джон Бёрджер
ПОРТРЕТЫ

Джон Бёрджер

Портреты (сборник)

«Азбука-Аттикус»
2015

УДК 7.03
ББК 85

Бёрджер Д.

Портреты (сборник) / Д. Бёрджер — «Азбука-Аттикус», 2015

ISBN 978-5-389-14178-0

Если в XX веке и были искусствоведы, достойные эпитета «великий», то к их числу безусловно относится англичанин Джон Бёрджер (1926–2017). Каждая из его многочисленных книг становилась событием, предложенные им интерпретации давно считаются классикой, а снятый на Би-би-си фильм «Искусство видеть» вошел в программы всех западных университетов. Он превосходно писал во всех жанрах, документальных и художественных, и – единственный из всех искусствоведов – стал лауреатом Букеровской премии по литературе за роман «Дж.» (1972). Выразитель левых взглядов, марксист, Бёрджер был прежде всего неравнодушным человеком и тонким наблюдателем, умевшим подметить в созданных в далеком прошлом произведениях искусства черты, актуальные для современности, а в современных произведениях – приметы вечности. В этом сборнике собраны статьи Бёрджера о художниках, написанные на протяжении шестидесяти лет. Они охватывают всю историю искусства – от наскальных рисунков в пещерах палеолита до работ ныне живущих авторов.

УДК 7.03
ББК 85

ISBN 978-5-389-14178-0

© Бёрджер Д., 2015
© Азбука-Аттикус, 2015

Содержание

Предисловие 7
Том Овертон 8
1. Наскальные рисунки в пещере Шове 15
2. Фаюмские портреты 19
3. Пьеро делла Франческа 23
4. Антонелло да Мессина 26
5. Андреа Мантенья 30
6. Иероним Босх 36
7. Питер Брейгель Старший 40
8. Джованни Беллини 42
9. Маттиас Грюневальд 45
10. Альбрехт Дюрер 49
11. Микеланджело 52
12. Тициан 55
13. Ганс Гольбейн Младший 64
14. Караваджо 68
15. Франс Халс 73
16. Диего Веласкес 82
Конец ознакомительного фрагмента. 85

Джон Бёрджер
Портреты

Посвящается Беверли и Гарету Эвансу

John Berger
PORTRAITS
John Berger on Artists
Copyright © John Berger, 2015

© А. Степанов, перевод, 2017
© Издание на русском языке. ООО «Издательская Группа „Азбука-Аттикус“», 2017
Издательство АЗБУКА®

* * *

Поражающий мыслью и энергией… Суждения Бёрджера, изложенные, по обыкновению, самым невозмутимым тоном, по существу представляют собой волнующий и непрерывный рассказ о глобальных катастрофах и повседневной жизни.
New Statesman

Предисловие

Я терпеть не могу, когда меня называют художественным критиком, хотя некоторые основания для этого имеются. Действительно, как минимум лет десять я постоянно публикую статьи о художниках и художественных выставках в музеях и галереях.

Но так сложилось, что меня с юных лет окружали люди, для которых назвать человека «художественным критиком» значило нанести оскорбление. Критик – это тот, кто раздает оценки и разглагольствует о вещах, в которых ничего не смыслит. Нет, критик, конечно, получше арт-дилера, но все равно тип крайне неприятный.

Это был круг живописцев, скульпторов и графиков всех возрастов. Они думали о том, как выжить и сделать что-то стоящее в искусстве, не беспокоясь о рекламе, признании или мнении каких-то умников. Они были настоящими профессионалами, требовательными к себе и некичливыми, и великие мастера прошлого сопровождали их всю жизнь. Они могли дружески раскритиковать кого-то из своих, но до чего им точно не было дела – так это до арт-рынка и торговцев. Многие из них были политическими эмигрантами, и все – по складу души – изгоями. Вот какие люди учили и вдохновляли меня своим примером.

Полученный тогда импульс питает все мои очерки об искусстве, к которому я за свою долгую писательскую жизнь время от времени обращался. Но что же происходит, когда я пишу – точнее, пытаюсь писать – об искусстве?

Увидев то или иное произведение, я мысленно выхожу из музея или галереи, где оно выставлено, и осторожно вхожу в мастерскую, где оно было создано. Там я надеюсь узнать что-то об истории его создания. Узнать об устремлениях, выборе, ошибках, открытиях, которые заключены в этой истории. Я тихо беседую сам с собой, припоминаю, как выглядит мир за стенами мастерской, и обращаюсь к художнику – может быть, моему доброму знакомому, а может быть, умершему много веков назад. Иногда я слышу отклик, но этот отклик никогда не представляет собой некоего окончательного вывода. Зато иногда мой вопрос открывает новое, неизведанное пространство, и мы оба теряемся в догадках. Иногда возникает призрачный образ, перед которым мы удивленно замираем, как в миг откровения.

Что получается в результате всего этого – судить читателю. Самому мне тут сказать нечего. Я всегда пребываю в сомнениях и уверен только в одном – в своей глубокой благодарности художникам за их гостеприимство.

Все иллюстрации в этой книге черно-белые.[1] Причина в том, что глянцевые цветные репродукции в сегодняшнем мире потребления превращают книгу в роскошное издание для миллионеров. А черно-белые – просто напоминание, подспорье для читателя.

Джон Бёрджер
24 марта 2015 года

[1] В оригинальное издание этой книги были включены иллюстрации – репродукции картин и фотографии скульптур. Однако в русскую версию книги иллюстрации не вошли по независящим от издательства обстоятельствам. – *Ред.*

Том Овертон
В обществе прошлого

«Я все чаще думаю, – заметил Джон Бёрджер в 1984 году, – что даже когда пишу об искусстве, по сути дела, выступаю в роли сказителя. А сказитель забывает о себе и растворяется в жизни других людей».

Некоторых друзей Бёрджера, включая Джеффа Дайера и Сьюзен Зонтаг, эти слова не убедили. Разве он не рассказывает одновременно историю о самом себе? К тому же «сказительство» – разновидность устного творчества, а он ведь писатель и, значит, имеет дело с печатным словом. Тем не менее Бёрджер твердо стоит на своем – отчасти потому, что принцип устного рассказа охватывает все, чем он занимается, начиная с его малой прозы, пьес, стихотворений, романов, радиоспектаклей, фильмов, инсталляций и эссе до перформансов, создаваемых в соавторстве с другими. Как указывала Марина Уорнер, способ, с помощью которого Бёрджер в цикле телепрограмм Би-би-си 1972 года под общим названием «Искусство видеть» обращается к сидящим дома на диване людям, развивает самую старую форму коммуникации – прямой устный контакт со слушателем.

Бёрджер вспоминает, что впервые ощутил себя рассказчиком в армии, в 1944 году, когда ему приходилось писать письма за тех солдат, которые сами не могли этого сделать. Он часто приукрашивал солдатские послания в соответствии с пожеланиями заказчиков – в обмен на их покровительство, а это, согласитесь, совсем не похоже на прекрасное одиночество в башне из слоновой кости, как обычно представляют труд писателя или критика. Бёрджер воспринимал себя как равного, а иногда даже и как подчиненного по отношению к окружающим.

В 1962 году Бёрджер покинул Великобританию и провел несколько лет в разъездах по Европе. Только в середине 1970-х, когда он осел во французской альпийской деревне Кенси, его жена Беверли начала собирать архив литературных работ мужа, который в целости дошел до наших дней.[2] Когда в слегка отредактированной форме эти материалы были переданы в Британскую библиотеку в 2009 году, выяснилось, что они тоже подчиняются логике устного рассказа: Бёрджера, по его словам, больше всего занимали не собственные заметки и черновики, а письма и послания, адресованные ему другими людьми.

Бёрджер родился в Лондоне, и его решение отдать архив Британской библиотеке, вместо того чтобы продать и выручить хорошие деньги, само по себе показательно. В первый раз нечто подобное случилось еще в 1972 году: писатель узнал, что спонсоры премии «Букер-Макконелл» в прошлом были причастны к работорговле, которой отчасти посвящен его роман «Дж.», удостоенный этой премии. Тогда Бёрджер решил разделить денежную часть премии пополам: одну половину отдать «Черным пантерам», а другую потратить на свой новый проект «Седьмой человек» (1975) – книгу о жестоком обращении с трудовыми мигрантами в Европе, созданную в соавторстве с фотографом Жаном Мором. В 2009-м, как и в 1972-м, Бёрджер настаивал, что дело тут было не в благотворительности и филантропии, а в его непрерывном развитии как писателя: «…в отношениях между мной и культурой, которая меня сформировала».

В архиве, хранящемся в Британской библиотеке, больше текстов, чем изображений, и рисунки, как правило, играют второстепенную роль. Но пока я занимался этим архивом с 2010 по 2013 год (составлял каталог и писал докторскую диссертацию), я все больше пони-

[2] В официальных документах он называется «Архив Поползня» («Nuthatch Archive») – по прозвищу Беверли. Она умерла в 2013 году, не дожив до переезда архива на новое «место жительства».

мал, что зачастую Бёрджер не просто рассказывает ту или иную историю, а на свой особый манер исследует искусство.

Наиболее ранние документы архива относятся к занятиям Бёрджера живописью в то время, когда он учился в двух художественных институтах – в Челси и в Центральном колледже искусств и дизайна, выставлял работы в лондонских галереях и даже удостоился чести передать одну картину в коллекцию Совета по делам искусства. В 2010 году Бёрджер рассказывал: «…мое решение бросить живопись (но не рисунок) было осознанным: я хотел стать писателем. Живописец как виолончелист: надо играть каждый день, нельзя заниматься время от времени. Меня слишком волновали острые политические вопросы, я не мог всю жизнь посвятить только живописи. И вопросом вопросов была тогда угроза ядерной войны, нависшая по милости Москвы и Вашингтона».

Он писал сценарии радиопередач об искусстве для Би-би-си, статьи для журналов «Трибьюн» и «Нью стейтсмен», и к 1952 году товарищи по художественному колледжу уже считали его писателем. Первая книга Бёрджера была посвящена итальянскому художнику Ренато Гуттузо и вышла в свет в 1957 году в Дрездене. Архивные документы позволяют проследить, как он в то же время собирал свой первый сборник статей «Перманентно красный: о способности видеть» (1960) и работал над романом «Художник нашего времени» (1958), который в форме вымысла обращался к тем же проблемам, что и его статьи об искусстве.

В те годы, как и впоследствии, Бёрджер считал себя, «помимо всего прочего, марксистом», хотя никогда не состоял в коммунистической партии. Его эстетические критерии складывались под влиянием историков искусства Фредерика Антала, Макса Рафаэля и знакомых художников-эмигрантов, и главным всегда был вопрос, «помогает ли данное произведение людям понять свои социальные права, пробуждает ли решимость их отстаивать». И пусть полная стереотипов живопись советского соцреализма – все эти бодрые рабочие-стахановцы – является безусловной пропагандой, то же самое можно сказать и об американском абстрактном экспрессионизме: освободившись от всех «посторонних» функций искусства, он начал представлять капитал как таковой.[3] В течение следующего десятилетия Бёрджер выступал энергичным сторонником живописи и скульптуры, которая, храня верность фигуративности, учитывала открытия модернистского абстракционизма.

В 1959 году Бёрджер написал статью под названием «Остаюсь социалистом», в которой признался: «Я часто бывал не прав в своих прогнозах относительно молодых английских художников. Их развитие пошло не по тем траекториям, которые я предсказывал». Однако, замечая обнадеживающие сигналы в других областях, он прибавлял: «Если не в живописи, то в литературе и театре мои прогнозы полностью сбылись».

В это время он отказывается от работы штатного обозревателя выставок, однако изобразительное искусство по-прежнему является чрезвычайно важной темой его художественной прозы. Два главных героя в «Художнике нашего времени» (1958) сошлись благодаря тому, что рассматривали картину Гойи «Донья Исабель» в Национальной галерее в Лондоне, а в «Свободе Коркера» (1964) смущение, вызванное репродукцией «Махи обнаженной» на шоколадной коробке, служит знаком «английскости» Коркера, который всячески подавляет свои чувства.

Как свойственно людям его убеждений, Бёрджер видел в произведениях визуального искусства не просто вдохновляющий пример, но и руководство к действию. Он твердо держался провозглашенного в 1956 году принципа: «Меня называют агитатором – я этим горжусь. Но мое сердце и глаза по-прежнему принадлежат художнику» – и, исходя из этого, при-

[3] Многим современникам абстрактного экспрессионизма инсинуации Бёрджера казались проявлением паранойи, но впоследствии Фрэнсис Стонор Сондерс и другие авторы сумели доказать, что многое в художественной жизни США того времени финансировалось ЦРУ, в основном через Конгресс за свободу культуры.

учал себя смотреть на искусство как художник и рассказчик. В статье, написанной для «Нью сосайети» в 1978 году, он с одобрением отозвался о попытке искусствоведов Линды Нохлин[4] и Т. Дж. Кларка[5] объяснить «теорию и программу реализма Курбе» в социально-исторических терминах. Однако, по мнению Бёрджера, по-прежнему не решенным оставался вопрос о том, «как Курбе воплощал эту теорию в жизнь на практике? В чем смысл присущего ему уникального способа воплощения видимого? Когда он говорил, что искусство есть „наиболее полное выражение существующей вещи“, что́ он понимал под „выражением“?». И Бёрджер объясняет: на картине «Похороны в Орнане» (1849–1850) Курбе «написал группу мужчин и женщин точно так, как они действительно могли выглядеть на деревенских похоронах, и не пытался организовать (гармонизировать) изображение этой группы, подгоняя его под некий надуманный – или даже подлинный – высший смысл. Он отказал искусству в роли арбитра всего видимого, в роли гримера, это видимое облагораживающего. Вместо этого он написал полотно размером 21 квадратный метр, с толпой фигур в человеческий рост, стоящих у открытой могилы. И эти фигуры не сообщают ничего, кроме одного: „Вот мы какие“».

В то время Бёрджер работал над трилогией «В труд их…»[6] (1979–1991) – собранием тесно связанных между собой историй из крестьянской жизни, исполненной редкого в наши дни человеческого достоинства. Эти истории взяты из жизни альпийской деревни Кенси. В черновиках первой книги, «Свиная земля» (1979), картина «Похороны в Орнане» числится в списке, озаглавленном «Возможные иллюстрации». На картине похороны происходят в Юрских горах, в трех часах езды к северу от Кенси. Картина написана между 1849 и 1850 годом, и это означает, что прадед, теряющий глаз в рассказе «Ветер тоже воет» (одна из историй «Свиной страны»), был тогда примерно в том же возрасте, что и мальчик-алтарник, изображенный на переднем плане «Похорон». Похоже, такие параллели помогали Бёрджеру лучше понять, какое место занимают его деревенские соседи в истории.

Умение ощутить живую связь играет важнейшую роль в убеждении Бёрджера, что его миссия – рассказывать истории. Оно идет от Макса Рафаэля, о котором Бёрджер писал, что тот, «как никакой другой писатель до него, показал революционное значение произведений прошлого и тех, которые несомненно будут созданы в будущем». Тезис, выраженный в «Искусстве видеть», – капитализм живет постольку, поскольку отделяет нас от истории, – привел Бёрджера к идее превратить «социальный реализм», который он проповедовал в 1950-е годы, в разновидность «магического реализма», открывающего возможность для сосуществования живых и мертвых. Передавая в 2009 году Британскому музею свой архив, Бёрджер заметил в интервью, что архивы «позволяют людям, жившим в прошлом – может быть, еще здравствующим, а может быть, и мертвым, – присутствовать в настоящем. Мне это кажется важнейшим условием человеческого существования. Это именно то, что отличает человека от всех других животных: способность жить и дружески общаться с теми, кто уже окончил свои дни. Не обязательно с теми, кого вы знали лично: я имею в виду всех тех, кого помнят по их делам, по тому, что они оставили после себя. Соответственно вопрос о нашей потребности в обществе людей прошлого очень меня занимает, и в этом смысле архивы подобны местам археологических раскопок».

Опыт ви́дения произведений искусства и дальше продолжал играть свою роль в развитии Бёрджером приемов рассказывания. Переписка в эссе «Тициан: нимфа и пастух» (2003) начинается с того, что призрак Тициана является дочери Бёрджера на выставке в Венеции. Персонаж по имени Джон в эссе «Здесь мы встретились» (2005) напоминает протагони-

---

[4] «Реализм» (*Nochlin L.* Realism. New York: Penguin Books, 1971).

[5] «Образ народа: Гюстав Курбе и революция 1848 года» (*Clark T. J.* Image of the People: Gustave Courbet and the 1848 Revolution. London: Thames & Hudson, 1973) и «Абсолютный буржуа: художники и политики во Франции. 1848–1851 гг.» (*Clark T. J.* The Absolute Bourgeois: Artists and Politics in France 1848–1851. London: Thames & Hudson, 1973).

[6] В заглавии использована евангельская цитата: «…другие трудились, а вы вошли в труд их» (Ин. 4: 38). – *Ред.*

ста романа «Художник нашего времени». Среди архивных черновиков хранятся репродукции фаюмских портретов, а также эскизы форзацев для первого издания романа «От А к Х» (2008). Книга «Блокнот Бенто» (2011) рассказывает историю о якобы найденных рисунках любимого философа Маркса – Баруха Спинозы… Но если чуть ли не все сочинения Бёрджера связаны с искусством, какой разумный принцип положить в основу сборника – вроде того, который вы держите в руках?

Когда Джефф Дайер писал предисловие к своим «Избранным статьям о Джоне Бёрджере» (2001), он призвал читателей последовать примеру своего героя и «перерисовать карты» современных литературных репутаций, а главное – отказаться от привычного убеждения, что роман престижнее и важнее «невыдуманной литературы». По этому поводу удачно высказался Пикассо в 1923 году: «Когда мне было что сказать, я говорил это так, как, по моему ощущению, это должно быть сказано. Разные сюжеты неизбежно влекут за собой разные способы выражения».[7]

Эта книга призвана показать весь спектр реакций Бёрджера на произведения искусства – в основном в жанре эссе, но не только. Наиболее традиционны здесь рецензии на выставки, наименее – наверное, элегия памяти скульптора Хуана Муньоса, написанная в форме писем к давно умершему турецкому поэту Назыму Хикмету. Между этими полюсами – стихотворения, отрывки из романов и пьес, фрагменты диалогов, которые показывают приверженность Бёрджера коллективной работе буквально с первых шагов его литературной деятельности. Каждый фрагмент – это портрет в том смысле, что автор чутко откликается на сложный комплекс проблем, связанных с жизнью, творчеством и эпохой художника, а в первых двух текстах – нескольких художников, объединенных анонимностью их произведений.[8] Есть здесь и семейный портрет Ли Краснер и Джексона Поллока – такие пары, по логике Бёрджера, неразделимы и могут быть представлены только в двойном портрете.

В эссе 1967 года «Довольно портретов» Бёрджер произвел своего рода патолого-анатомическое исследование традиции, хорошо представленной, например, в Национальной портретной галерее, и выявил три главные причины ее смерти. Первая и наиболее очевидная – появление фотографии. Вторая – растущая неспособность публики верить в социальные роли, которые подобное искусство призвано было поддерживать. Вспомните, например, портреты Франса Халса, запечатлевшие богатых бюргеров. Но и в них Бёрджер ощущал разочарование портретиста заказной работой – скажем, его недовольство попечителями и попечительницами харлемской богадельни.

Третья причина состоит в технологических, политических и эстетических сдвигах, связанных с модернистской картиной мира: «Мы не можем больше довольствоваться тем, что идентичность человека считается адекватно установленной после фиксации того, как он выглядит с одной определенной точки и в одном определенном месте». В этом высказывании можно увидеть зерно знаменитого пророчества из романа «Дж.» – «отныне никакая история не будет рассказана так, будто эта история единственная».

Данная книга призвана отнюдь не восстановить в правах отжившую традицию, а скорее показать, что нет правил без исключений, в чем лишний раз убеждаешься, читая поразительно меткие, глубоко прочувствованные, обогащенные силой воображения характеристики Бёрджера, говорит ли он о фаюмских портретистах или – без этого примера не

---

[7] Сам Бёрджер использовал эту цитату в работе «Успех и неудача Пикассо» («The Success and Failure of Picasso»).

[8] За пределами этих жанров Бёрджер написал целый ряд работ более теоретического характера, которые охватывают широкий спектр исторических периодов: например, «Момент кубизма» («The Moment of Cubism») или «Ренессансная ясность» («The Clarity of the Renaissance»), а также сочинения, которые показывают его недооцененную роль в знакомстве англоязычной публики с такими авторами, как Брехт, Беньямин и Барт. Последние будут представлены во втором томе эссеистики Бёрджера («Пейзажи»).

обойтись, учитывая, с какой настойчивостью и проницательностью Бёрджер снова и снова возвращался к любимому художнику, – о Рембрандте.

В одном из писем Леону Коссофу Бёрджер рассуждает о том, что́ отличает истинный портрет: «Романтическое представление о художнике-творце затмевало – как сегодня все еще затмевает представление о художнике-„звезде“ – роль восприимчивости, искренней открытости художника. А ведь это предварительное условие любого плодотворного сотрудничества [художника и модели]».

По-видимому, данный сборник следует рассматривать – наверное, иначе и невозможно – как посильный вклад в создание автопортрета Бёрджера (не случайно книгу «Избранные эссе» Дайер назвал «попыткой представить за автора его автобиографию»). Правда, сам автор несколько дистанцируется от отождествления эссеистики с автопортретом, в отличие от Монтеня, который уверял: «Я рисую не кого-либо, а себя самого». Однако пассаж из работы Бёрджера 1978 года «Рассказчик» подтверждает, что аналогия между портретированием и рассказыванием историй – не натяжка.

«Деревенская жизнь отличается тем, что она всегда создает еще и *собственный живой портрет*: коллективное изображение, где каждый одновременно и портретируемый, и портретист; а такое возможно только там, где все знают всех. Как в резных капителях романской церкви, здесь налицо духовное единство между тем, *что* изображается, и тем, *как* изображается, – как если бы портретируемые были одновременно и резчиками. Автопортрет деревни создается не из камня, но из слов, сказанных и хранимых в памяти: из мнений, историй, свидетельств очевидцев, легенд, пересудов и слухов. И это портрет с продолжением; работа над ним никогда не прекращается».

Поскольку эссе, собранные в этой книге, не были написаны для того, чтобы их читали в данной последовательности, суммарный эффект напоминает знаменитую начальную сцену в «Искусстве видеть»: Бёрджер вырезает из картины, похожей на «Венеру и Марса» Боттичелли, голову Венеры и провозглашает нечто вроде ситуационистского «высвобождения» *(détournement)*: «Репродукция изымает деталь картины из целого. Деталь трансформируется. Аллегорическая фигура превращается в портрет девушки».

Решив вопрос с принципами отбора, я столкнулся с проблемой композиции – такой же, как та, о которой размышлял в свое время Дэвид Сильвестр. Занимаясь подготовкой собственного сборника «О современном искусстве. Избранные статьи 1948–2000 годов», он решил подойти к организации материала так, словно готовил ретроспективную выставку. В предисловии он вспоминает, как они с Бёрджером в 1950-е годы вели в лондонской прессе яростную полемику, и с обидой упрекает Бёрджера за то, что тот не признавал и не пропагандировал тех же самых художников, которых предпочитал сам Сильвестр, – а именно Фрэнсиса Бэкона и Альберто Джакометти.[9]

Еще в 1959 году Бёрджер признал: «Я достаточно долго выступал в роли художественного критика, чтобы меня опровергли». Одна из главных особенностей долгой писательской жизни Бёрджера – это привычка (а скорее, *необходимость*) переоценки, и ключевая работа для ее понимания – эссе «Между двух Кольмаров»[10] (1976), которое описывает опыт посещения Изенгеймского алтаря Грюневальда в Кольмаре до и после краха революции 1968 года:

«Так получилось, что оба раза я был в Кольмаре зимой, и город был скован холодом, который приходит с долины и всегда напоминает о голоде. В том же городе, при тех же погодных условиях я видел алтарь по-разному. Давно стало банальностью утверждение, что

---

[9] Книга Джеймса Хаймана «Битва за реализм: фигуративное искусство в Британии во время холодной войны» (*Hyman J.* The Battle for Realism: Figurative Art in Britain During the Cold War, 1945–1960. New Haven; London: Yale University Press, 2001) по-прежнему важна для понимания ранней стадии отношений между Сильвестром и Бёрджером. В позднейших работах Бёрджер часто отдавал должное проницательности Сильвестра.

[10] В данной книге воспроизводится под названием «Маттиас Грюневальд». – *Ред.*

значимость произведения искусства со временем меняется, если оно вообще сохранится до наших дней. Однако обычно об этом вспоминают, когда хотят подчеркнуть различие между „ними“ (жившими в прошлом) и „нами“ (живущими в настоящем). Сложилась тенденция представлять *их* и присущее им восприятие искусства как укорененное в глубинах истории и при этом наделять *нас* неким высшим знанием, способностью глядеть на все якобы с вершины истории. В итоге сохранившееся произведение искусства кажется подтверждением нашей привилегированной позиции, ведь оно сохранилось для нас и ради нас.

Это иллюзия. Перед историей все равны. В первый раз, когда я увидел алтарь Грюневальда, я захотел поместить *его* в историю, которая подразумевает средневековую религию, чуму, медицину, больницу. Теперь же я был вынужден поместить в историю самого себя».

Это попытка выстроить свое понимание истории посредством размышлений о живописи. Многие эссе, примыкающие к работе о двух Кольмарах, также связаны с возвращениями Бёрджера к какому-либо произведению, которое каждый раз предстает иным. В этом смысле примечательно, например, эссе о многосложности восприятия работ Генри Мура в контексте культурной политики времен холодной войны. Другой пример – рембрандтовские образы старости: к ним Бёрджер обращался на протяжении всей жизни. В нескольких эссе о том, как Моне подчинял себя творческой дисциплине, раз за разом запечатлевая на холсте один и тот же собор так, что «каждое полотно схватывало новую и совершенно отличную от предыдущей трансформацию образа под действием меняющегося освещения», раскрывается особый способ смотреть на вещи, который сам Бёрджер практиковал как критик.

Специалисты, помогавшие Бёрджеру подбирать иллюстративный материал – а среди них были Жан Мор, Ричард Холлис и Джон Кристи, – подняли планку очень высоко: его иллюстрированные книги убеждают в том, что фоторепродукции сами по себе могут превратиться в революционный язык. Кстати, предпринималось уже несколько попыток модернизировать цикл передач «Искусство видеть» с учетом новой цифровой эпохи (считается, что хотя формат передачи и устарел, но главный посыл остается верным), но, оказывается, телеверсию нельзя воспроизвести на DVD именно из-за тех проблем отношений искусства и собственности, которые обсуждаются в фильме. Однако эти проблемы не мешают читателю бесплатно посмотреть весь цикл онлайн, а также ознакомиться с богатым изобразительным материалом, на который ссылается Бёрджер, с помощью интернет-поисковиков.

Подбирая иллюстрации для книги,[11] мы старались избегать того, что сам Бёрджер называет тавтологией слова и образа, равно как и ауры дорогого подарочного издания. Здесь вы встретите только черно-белые фотографии, или «напоминания», как называет их автор в «Предисловии», причем в разных текстах эти образы выполняют разные функции. Иногда они подчеркивают какую-то важную черту произведения, иногда выявляют талант Бёрджера проводить неожиданные сравнения. Говоря обобщенно, иллюстрации по возможности отражают существенные диалектические отношения между текстом и образом в эссеистике Бёрджера, тот способ, которым образ формирует текст, который, в свою очередь, влияет на наше понимание образа.

В широком смысле структура этой книги обусловлена тем, что имена художников, о которых писал Бёрджер, выстроены в хронологическом порядке. То есть книга представляет собой своего рода историю искусства в трактовке одного автора. Однако, поскольку при таком построении неизбежно возникают разрывы между обращениями к определенной теме внутри очерков, изначально написанных в ином порядке, книга становится больше похожей на серию портретов, сделанных с присущим автору-рассказчику интересом к жизни других. Такая структура не вполне надежна: сам Бёрджер утверждал в 1978 году, что нельзя «трактовать историю искусства так, словно это эстафетная гонка гениев: подобная трактовка –

[11] См. примеч. на с. 10.

индивидуалистическая иллюзия, и ее ренессансные корни соответствуют фазе первоначального накопления частного капитала».

Бёрджер признавал, что установка на хронологию, несовместимая с духом живого рассказа, не была до конца преодолена в «Искусстве видеть». Хотя в другой работе он размышлял о том, что «незнание хронологии губительно: сопоставление дат – стимул для мысли», и такой подход сразу объясняет широту исторического охвата в произведениях автора и позволяет легко в них ориентироваться. Листая книгу, мы получаем как бы моментальные снимки-эссе о том или ином художнике. А последовательное чтение, от начала до конца, позволяет заметить инстинктивное желание Бёрджера историзировать искусство: иногда он по ходу рассказа сам отмечает, что такой-то художник был современником другого (рассказ о котором читатель обнаружит в следующем очерке).

Однако, как ни читай книгу, все, что в ней есть, – от наскальных рисунков в пещере Шове до работ, посвященных современной Палестине, – складывается в историю искусства, говорящую не о различии, а о связи, и не только между художниками, но и между художниками и нами. Возможно, благодаря этому мы в итоге приходим к единственному определению гениальности, которое совместимо с творчеством Бёрджера. Оно взято из работы Симоны Вайль 1942 года и цитируется Бёрджером в эссе о портретах Жерико: «Любовь к ближнему, возникшая из творческого внимания, сродни гениальности».

1. Наскальные рисунки в пещере Шове (ок. 30 тыс. лет до н. э.)

Мариса, ты, которая столько всего нарисовала, перевернула столько камней и столько часов провела согнувшись, разглядывая, что там, под ними, – наверное, ты последуешь за мной.

Сегодня я отправился за покупками на уличный рынок в южном пригороде Парижа. Там можно купить что угодно, от башмаков до морских ежей. Есть там женщина, которая торгует самой лучшей паприкой на свете. Есть торговец, который окликает меня, если хочет показать какую-то необыкновенную и красивую, на его взгляд, рыбу: вдруг я куплю эту рыбу, чтобы ее нарисовать. Есть там тощий бородач, продающий мед и вино. Недавно он вдруг принялся писать стихи и теперь вручает ксерокопии своих творений всем постоянным покупателям, и вид у него при этом еще более удивленный, чем у них.

Стихотворение, которое он преподнес мне сегодня, звучит так:

Mais qui piqua ce triangle dans ma tête?
Ce triangle né du clair de lune
me traversa sans me toucher
avec des bruits de libellule
en pleine nuit dans le rocher.

Кто вложил треугольник мне в голову?
Треугольник, рожденный лунным светом,
прошел сквозь меня, не задев,
прожужжав, как слепень
глубоко в скале ночной.

Когда я это прочитал, мне захотелось поговорить с тобой о самых первых в истории изображениях животных. То, что я собираюсь сказать, самоочевидно. Речь пойдет о чувстве, которое овладевает всяким, кто смотрит на рисунки в пещере эпохи палеолита, только это чувство никогда (или почти никогда) не находит ясного выражения. Может быть, в нашем вокабуляре нет нужных слов, а может быть, нам следует поискать какие-то новые ассоциации.

Начало начал изобразительного искусства постоянно отодвигают в глубь веков. Считается, что возраст скульптурно обработанных камней, недавно обнаруженных возле города Кунунарра в Австралии, может достигать 75 тысяч лет. Рисунки лошадей, носорогов, горных козлов, мамонтов, львов, медведей, бизонов, пантер, северного оленя, зубров и совы, открытые в 1994 году в пещере Шове во французском департаменте Ардеш, вероятно, на целых 15 тысяч лет старше тех, что были найдены в пещерах Ласко! Отрезок времени, отделяющий нас от этих художников, по крайней мере в двенадцать раз длиннее, чем временна́я дистанция между нами и эпохой философов-досократиков.

Но самое удивительное в этих изображениях даже не возраст, а необыкновенная чуткость восприятия их безымянных авторов. Изгиб шеи лошади, очертание ее рта, энергичное движение задних ног подмечены и воссозданы с той мерой взволнованности и самообладания, какую находишь в работах Фра Филиппо Липпи, Веласкеса или Бранкузи. Совершенно очевидно, что искусство вовсе не начиналось с робких, неуклюжих попыток. Глаз и рука

у тех, первых художников были столь же точны, как и у их далеких потомков. Изящество присутствовало изначально. Не в этом ли состоит великая тайна искусства?

Разница между «тогда» и «теперь» заключена не столько в мастерстве, сколько в восприятии пространства. Я имею в виду то пространство, в котором древние образы существуют именно как образы, пространство, в котором они рождены. Разница эта столь велика, что нам потребуется изобрести какой-то новый способ говорить об этом.

К счастью, у нас есть превосходные фотографии рисунков из Шове. Сама пещера закрыта, и публику туда больше не пускают. Такое решение можно только приветствовать: благодаря этому рисунки будут сохранены. Наскальные животные снова погрузились во тьму, из которой после многих тысячелетий были на время извлечены.

«Тьма» не совсем точное слово, но другого мы не знаем. Это не тьма ночи и не тьма невежества. Время от времени все мы пересекаем зону этой тьмы и тогда вдруг видим всё: настолько «всё», что ничего не можем различить. И тебе, Мариса, это известно лучше, чем мне. Это то внутреннее пространство, из которого явилось все на свете.

* * *

Как-то раз этим летом, в июле, я поднялся на пастбище, расположенное выше других в предгорье над нашей фермой: мне надо было пригнать домой коров Луи. Во время сенокоса я делаю это часто. К тому времени, как разгрузят последний прицеп, уже стемнеет, а Луи должен успеть развезти вечерний удой к определенному часу. Все мы здорово устаем. Так что, пока он готовит к работе доильный аппарат, я привожу стадо. В тот день я взбирался вверх по тропе, которая идет вдоль никогда не пересыхающей речки. Было жарко, но тропинка вилась в тени, и переносить жару было легко. В отличие от предыдущего вечера, меня не преследовали слепни. Тропа шла словно по туннелю из зеленых ветвей и местами была покрыта грязью. В этой грязи отпечатывались мои следы наряду с бесчисленными следами коров.

Справа берег круто обрывается к реке. Однако благодаря букам и рябинам обрыв не такой уж опасный: если животное сорвется, деревья его удержат. Слева тянется кустарник, над которым высится одно-единственное высокое дерево бузины. Я шел не спеша и потому заметил клочки рыжей коровьей шерсти на кусте.

Еще не видя коров, я начал их звать: так они все скорее соберутся на краю луга и двинутся мне навстречу, как только я появлюсь. У каждого свой способ разговаривать с коровами. Луи говорит с ними так, словно это его дети (которых у него нет): то ласково, то сердито, то увещевая, то браня. А я не знаю, как я с ними говорю, но в любом случае они меня уже узнают по голосу.

Когда я приблизился, они меня ждали. Я отключил электрический ток в ограждении и крикнул: «Venez, mes belles, venez!»[12] Коровы очень послушны, но их невозможно заставить поторопиться. Они живут неспешно, ведь каждый их день – все равно что наши пять. Если мы их бьем, это от недостатка терпения – нашего, только нашего. Корова, которую ты ударил, смотрит на тебя со страдальческим выражением, которое есть не что иное (и они знают об этом!), как форма неповиновения, поскольку немой укор подразумевает уже не пять дней, а пять эонов.

Коровы не спеша покидают загон и направляются вниз по тропе к ферме. Дельфина, как всегда, идет впереди, а Иронделъ – позади всех. И остальные в основном движутся в

[12] Пошли, милые, пошли! *(фр.) – Здесь и далее постраничные примечания сделаны переводчиком и редактором, за исключением авторских примечаний, имеющих соответствующую помету.*

том же порядке, что и обычно. Такая склонность следовать правилам как-то созвучна их терпеливости.

Я шлепнул хромую корову по крестцу, чтобы она шевелилась побыстрее, и почувствовал то же, что всегда: тепло пошло вверх по руке к плечу и стало забираться под рубашку. «Allez, – подбодрил я ее, – allez,[13] Тюлип!» Рука моя задержалась у нее на бедре, косо выпирающем вбок, словно угол стола.

По грязи они идут почти бесшумно. Коровы очень изящно ступают: ноги ставят, как модели, ловко балансирующие на высоченных каблуках на своем подиуме. Мне даже подумалось: а не научить ли корову ходить по канату? Например, через нашу речку!

Как обычно, наш ежевечерний спуск сопровождает журчание быстрой речушки, а когда оно стихает, коровы слышат беззубые плевки воды, льющейся в поилку возле коровника, где они смогут наконец утолить жажду. За пару минут корова способна выпить около 30 литров.

Тем вечером мы продолжали не спеша продвигаться к ферме, проходя мимо все тех же деревьев, и казалось, каждое дерево стремится направить тропу чуть в сторону, по-своему.

Шарлотта остановилась у прогалины с зеленой травой. Я похлопал ее, и она пошла дальше. Этот ритуал тоже повторялся из вечера в вечер. В долине можно было разглядеть уже скошенные луга.

Ирондель по-утиному двигает головой при каждом шаге. Я положил руку ей на шею и в тот же миг вдруг ясно увидел этот вечер как будто бы с дистанции в тысячу лет.

Стадо Луи привередливо ступает по тропе, рядом журчит речка, жара ослабевает, деревья тут и там приближаются к нам вплотную, мухи жужжат у самых коровьих глаз, впереди расстилается долина, за ней – гребень холма, утыканный соснами, вот в нос ударил запах мочи – это писает Дельфина. Ястреб-канюк парит над лугом, именуемым La Plaine Fin,[14] вода стекает в поилку, а вот и я сам, и грязь в образованном деревьями туннеле, и не поддающийся измерению возраст горы – и вдруг все это становится нераздельным, единым. Потом все опять распадется на куски, но на какой-то миг все собрано воедино. Как собран акробат, ступающий по канату.

«Не мне, но логосу внимая, мудро согласиться, что все есть одно», – сказал Гераклит через 29 тысяч лет после того, как были сделаны рисунки в пещере Шове. Только если помнить об этом единстве и об упомянутой выше тьме, можно найти ключ к пространству первых наскальных изображений.

Здесь ничто не заключено в условные рамки, а главное – ничто ни с чем не встречается. Бегущие животные нарисованы в профиль (заметим, что это, в сущности, взгляд слабо вооруженного охотника, высматривающего цель), и потому иногда кажется, что они вот-вот встретятся. Но приглядитесь внимательней: их траектории пересекаются, но сами они не встречаются.

Их пространство не имеет ничего общего с привычным нам сценическим пространством. И когда знатоки объявляют, что обнаружили на пещерных рисунках «зачатки перспективы», они расписываются в том, что попали в ловушку полнейшего анахронизма. Изобразительные системы, основанные на перспективе, по своей природе архитектурны и урбанистичны – зависимы от окна и двери. В «перспективе» кочевника важно сосуществование, а не удаленность.

В пещере, то есть в подземелье, было все: ветер, вода, огонь, дальние края, мертвые, гром, боль, тропы, животные, свет, еще не рожденные… Они пребывали там, в скале, и ждали, чтобы их вызвали к жизни. Знаменитые отпечатки ладоней (увидев их, мы говорим:

[13] Давай, давай! *(фр.)*

[14] Чистая долина *(фр.)*.

совсем как наши) тоже там – охряные отпечатки, которыми отмечены и помечены и присутствие, и предел пространства, которое этим присутствием населено.

Рисунки наносились один за другим, иногда на одном и том же месте через несколько лет или, может быть, веков, и каждый раз это была рука другого художника. Весь драматизм, который в позднейшем искусстве воплощается в образе, написанном на заведомо ограниченной поверхности, сконцентрирован тут в фантоме, прошедшем *сквозь* камень, чтобы стать зримым. Сам камень – известняк – способствует этому, образуя то выпуклость, то впадину, то глубокий разрез, то нависающий край, то покатый свод.

Когда фантом являлся художнику, он был почти невидим и давал о себе знать только едва уловимым звуком, и тогда художник находил его там, где он соприкасался с внешней поверхностью, и запечатлевал – чтобы сохранить его зримый образ, даже когда сам он исчезнет, вновь уйдет в толщу камня, сольется с целым.

Людям последующих тысячелетий оказалось трудно понять смысл этих рисунков. Голова без тела. Две головы, одна позади другой. Задняя нога, нашедшая себе тело – уже о четырех ногах. Шестирогая голова…

Не имеет значения, какого мы роста, когда вплотную подходим к поверхности камня, огромны мы или малы, – значение имеет только одно: сквозь какую каменную толщу мы прошли.

Весь драматизм этих первых нарисованных существ создается не тем, что сбоку, и не тем, что впереди, а всегда тем, что позади, в камне. Там, откуда они пришли. Как и мы…

2. Фаюмские портреты (I–III вв.)

Самые ранние дошедшие до нас живописные портреты были выполнены в те времена, когда только создавались новозаветные Евангелия. Почему они поражают нас, сегодняшних, вызывая эффект присутствия? Почему в чертах портретируемых мы узнаём свои черты? Почему эти лица выглядят современнее, чем все последующие изображения людей, созданные за две тысячи лет истории традиционного европейского искусства? Фаюмские портреты трогают нас так, словно написаны месяц назад. Отчего? Вот в чем загадка.

Разгадка, если сформулировать ее в двух словах, состоит в том, что эти портреты представляют собой гибридные образования, совершенно «незаконнорожденную» форму искусства, и что в своей гетерогенности они перекликаются с нашей эпохой. Однако этот краткий ответ нуждается в неспешных разъяснениях.

Большинство портретов написано на деревянной, часто липовой, доске, а некоторые на холсте. Лица чуть меньше натуральной величины. Многие выполнены темперой, но чаще в технике энкаустики, восковыми красками – горячими, если применялся очищенный воск, или холодными, если использовалась восковая эмульсия.

До сих пор на портретах можно разглядеть мазки кисти или следы лезвия, которым соскабливали краску. Предварительно подготовленная для живописи поверхность была темной: фаюмские художники продвигались из тьмы к свету.

Чего не может передать никакая репродукция – так это насколько аппетитной остается древняя краска. Помимо золотой, живописцы использовали еще четыре: черную, красную и два вида охры. И то, как с помощью этих красок изображено человеческое тело, заставляет вспомнить о «хлебе жизни». Художники были египтянами греческого происхождения. Греки поселились в Египте еще в эпоху завоеваний Александра Македонского, за четыре века до создания этих картин.

Фаюмскими портреты называют потому, что они были найдены в конце XIX века в Фаюме – плодородном оазисе (слывшем в древности Египетским Садом), расположенном на берегах озера в 80 километрах к западу от Нила, южнее Мемфиса и Каира. Торговцы антиквариатом поспешили объявить, что на портретах изображены правители династии Птолемеев и сама Клеопатра! Потом картины сочли подделками. На самом деле это подлинные портреты обычных людей, которых мы бы сейчас назвали «средним классом»: учителей, солдат, атлетов, жрецов Сераписа, купцов, торговцев цветами… В отдельных случаях мы знаем их имена: Алина, Флавиан, Изарус, Клодина…[15]

Портреты находили в некрополях, поскольку со временем портрет заменил традиционную погребальную маску на мумии. Писали их, скорее всего, еще при жизни человека (на это указывает необыкновенное жизнеподобие некоторых изображений); однако возможно, что портреты внезапно покинувших этот мир были написаны уже посмертно.

Таким образом, портреты выполняли двойную функцию. Во-первых, выступали в качестве «паспортной фотографии» усопшего, когда он отправлялся в сопровождении Анубиса, бога с головой шакала, в царство Озириса. Во-вторых, по крайней мере на короткий срок, они сохраняли для скорбящих родственников его облик. Бальзамирование тела занимало 70 дней, и иногда уже после того, как процесс заканчивался, мумию продолжали дер-

[15] Похоже, Бёрджер принимает за имена обозначения эпох, времени создания картин: эпоха Флавиев, эпоха Клавдиев и др.

жать в доме как домочадца, просто прислонив к стене, пока наконец не помещали в некрополь.

Стилистически, как я уже говорил, фаюмские портреты – это гибридные образования. Египет в то время представлял собой римскую провинцию, управляемую присланными из метрополии наместниками. Соответственно, одежда, прически и украшения следовали римской моде. Художники-греки, писавшие портреты, придерживались натуралистической манеры, которая восходит к традиции Апеллеса, великого древнегреческого мастера IV в. до н. э. И наконец, эти портреты были священными ритуальными предметами, которые использовались во время чисто египетского заупокойного культа. Они свидетельствуют о переходном периоде истории.

Характерен для этого переходного периода и способ изображения лиц, в отличие от их выражений. В традиционной египетской живописи никого не рисовали анфас, поскольку это подразумевает и вид сзади – вид человека, который отвернулся от нас и уходит. В Египте людей всегда изображали в профиль, это соответствовало египетским представлениям о продолжении полноценной жизни после смерти. Однако фаюмские портреты, выполненные в древнегреческой традиции, показывают мужчин, женщин и детей либо анфас, либо с поворотом лица в три четверти.

Ракурс практически не меняется, все портреты смотрятся как фотографии из автомата. Но в этой фронтальности нас может подстерегать кое-что неожиданное: недаром кажется, будто они осторожно шагнули нам навстречу и выжидательно замерли.

Сохранившиеся нескольких сот портретов заметно различаются по качеству: тут и произведения великих мастеров, и поделки провинциальных ремесленников. Среди художников были те, кто занимался поденной работой, и те – их, кстати, на удивление много, – кто стремился раскрыть душу портретируемого. При этом возможность проявить себя у живописца была совсем невелика: предписанная форма задавала очень жесткие рамки. Но, как ни парадоксально, стоя перед величайшими из фаюмских портретов, зритель проникается невероятной энергией живописи. Ставки были велики, границы узки, а в искусстве именно такие условия и создают энергию.

Из всего круга вопросов, связанных с фаюмской живописью, я хотел бы обсудить всего два. Во-первых – как писался такой портрет, а во-вторых – как он воспринимается в наши дни.

Ни те, кто заказывал, ни те, кто писал портреты, и помыслить не могли, что эти изображения увидят потомки. Это ведь погребальные образы, по определению лишенные будущего у всех на виду.

Иначе говоря, между художником и портретируемым возникали особенные отношения. Портретируемый тогда еще не был *моделью*, а художник еще не работал ради собственной будущей славы. Они оба, живые в момент написания картины, участвовали в акте приготовления к смерти – приготовления к бессмертию. Запечатлеть облик – значит назвать по имени, а имя – залог непрерывности существования.[16] Другими словами, художника в Фаюме приглашали не для того, чтобы написать портрет в том смысле, какой мы сейчас вкладываем в это слово, а для того, чтобы предельно точно запечатлеть черты заказчика, мужчины или женщины, который смотрит на него в упор. В данном случае не столько «модель», сколько сам живописец покорно выступает в роли объекта наблюдения. И каждый выполненный им портрет начинался с такого акта подчинения. Эти произведения следует рассматривать не как портреты, а как живописные отражения опыта художника, на которого смотрят Алина, Флавиан, Изарус, Клодина…

[16] Замечательное эссе Жан-Кристофа Байи о фаюмском портрете было опубликовано в 1998 году парижским издательством «Hazan» под названием «Немой апостроф» (*Bailly J.-Ch*. L'Apostrophe Muette. Paris: Hazan, 1998). – *Примеч. автора.*

Адресат и подход здесь отличаются от всего, что мы находим в позднейшей истории портретной живописи. Впоследствии портреты писали для того, чтобы передать грядущим поколениям свидетельство о некогда живших на свете. Поэтому уже во время сеанса портретируемый мыслился в прошедшем времени и художник как бы обращался к нему в третьем лице единственного – или множественного (в случае группового портрета) – числа*: Он, Она, Они – как я видел их*. Вот почему на портретах многие выглядят значительно старше, чем были тогда.

Художник из Фаюма оказывался в совершенно иной ситуации. Он подчинялся взгляду портретируемого, для которого был художником Смерти, точнее – художником Вечности. И взгляд портретируемого как бы обращается к художнику во втором лице единственного числа. И тот в ответ – в процессе портретирования – использовал то же самое личное местоимение: *Toi, Tu, Esy, Ты… – тот, кто сейчас здесь*. Этим отчасти объясняется эффект присутствия.

Глядя на эти «портреты», вовсе для нас не предназначавшиеся, мы чувствуем, что попали в какой-то заколдованный круг, основанный на взаимной, очень интимной договоренности. И даже если ее скрытый смысл ускользает от нас, взгляд с портрета сам по себе о многом нам говорит, особенно нам сегодняшним.

Если бы фаюмские портреты обнаружили раньше – скажем, в XVIII веке, – то, мне кажется, к ним отнеслись бы всего лишь как к курьезу. Культуре самоуверенной, стремящейся к экспансии, эти маленькие картинки на холстах или дощечках, скорее всего, показались бы робкими, неумелыми, простенькими, однообразными, лишенными вдохновения.

В конце XX века ситуация иная. Будущее в наших глазах утратило свое преувеличенное значение, а прошлое становится избыточным. В то же время средства массовой информации окружают людей беспрецедентным количеством образов, бесконечным мельканием лиц. Все эти лица непрерывно что-то вещают, провоцируя зависть, неуемные потребности, амбиции или, время от времени, жалость в сочетании с чувством собственного бессилия. Мало того, эти образы-лица постоянно обрабатываются и сортируются так, чтобы взывать к зрителю как можно громче, заглушая собой остальных. И люди попадают в зависимость от этого имперсонального шума – видят в нем доказательство того, что они живы!

А теперь представьте, что́ испытывает некто, когда вдруг видит молчащие фаюмские лица и застывает на месте. Образы мужчин и женщин на портретах не взывают, не требуют, не просят. Только утверждают, что они – и всякий, кто смотрит на них, – живы! В них, несмотря на всю их хрупкость, воплощено забытое чувство собственного достоинства. Они свидетельствуют, вопреки всему, что жизнь есть дар.

Есть и другая причина, по которой фаюмские портреты сегодня о многом нам говорят. Двадцатое столетие, как неоднократно указывалось, – это век эмиграции, вынужденной или добровольной. Другими словами, это столетие бесконечных прощаний, переполненное памятью о расставаниях.

Как описать острое чувство утраты, тоски по тому, чего у нас больше нет? Это все равно что наткнуться на разбитый кувшин. Ты в одиночку собираешь осколки, смотришь, как их можно сложить друг с другом, потом аккуратно, по очереди склеиваешь. В конце концов кувшин восстановлен, но он уже не тот, что раньше. Он теперь дефектный, и в то же время такой он тебе еще дороже. Нечто подобное случается с хранимым памятью образом любимого места или человека после расставания.

Фаюмские портреты говорят именно о такой ране и именно таким способом. Нарисованные лица тоже дефектны, но оттого они еще дороже, чем лица живых людей, сидевших в мастерской художника и вдыхавших запах растопленного воска. Дефектны – потому что со всей очевидностью рукотворны. А дороже – потому что взгляд изображенного человека полностью сосредоточен на жизни, которую этот человек однажды утратит – и знает об этом.

Вот так они смотрят на нас, фаюмские портреты, – как все то, чего не хватает нашему с вами столетию.

3. Пьеро делла Франческа (ок. 1415–1492)

Прочитав «Жизнь Галилея» Брехта, я задумался о проблеме отношений ученого и общества и невольно поразился, насколько она отличается от схожей, казалось бы, проблемы отношений общества и художника. Ученый может либо раскрыть, либо скрыть факты, подтверждающие его новую гипотезу и приближающие нас к истине. Если ему приходится отстаивать свои взгляды, он делает это, опираясь на объективные данные. Для художника истина – всегда переменная величина. Он имеет дело лишь с одним специфическим ее вариантом, специфическим способом ви́дения, который сам же и избрал. У художника нет иной опоры, кроме собственных решений.

Именно этот элемент произвольности, субъективности и смущает нас, когда мы пытаемся проследить за ходом мысли художника, понять логику его рассуждений. Точно так же, как и при взгляде на дерево, при оценке произведения искусства нам обычно доступна только часть целого: корни скрыты под землей. В наше время на этом элементе тайны многие спекулируют: современные работы часто оказываются полностью «подземными». Поэтому так полезно и отрадно смотреть на произведения художника, который, пожалуй, меньше, чем кто-либо другой за всю историю искусства, что-то скрывал: Пьеро делла Франческа.

Беренсон воздает хвалу «нериторичности» его полотен: «В длительной перспективе наилучшими оказываются творения, подобные картинам Пьеро и Сезанна: нериторичные, безмолвные, не требующие немедленного отклика, не ставящие задачу воспламенить нас взглядом или жестом».

Тут необходимо сделать уточнение: нериторичность присуща лишь героям полотен Пьеро. Но тут действует принцип обратной пропорциональности: насколько мало чувствуется в этих фигурах театральность, настолько же сильно с их помощью выражена мысль их создателя. Я вовсе не имею в виду, что картины Пьеро раскрывают тайны авторской психологии, – скорее, они отражают способ мышления автора. Его картины представляют собой открытые уроки логики и системности в творчестве. Возможно, все в мире и впрямь подчинено принципу обратной пропорциональности: подобно тому как задача любого механического устройства – экономия усилий, цель систематического мышления – экономия мысли. Как бы то ни было, по отношению к Пьеро можно с уверенностью говорить, что любая перекличка или совпадение элементов, которые вы обнаружите на его картинах, не случайны. Здесь все просчитано. Интерпретации картин со временем менялись и еще будут меняться, однако их составные элементы тщательно продуманы и зафиксированы навеки.

Если вы внимательно изучите главные произведения Пьеро, то «внутренние» факты – присущие этим картинам свойства – неизбежно приведут вас к такому выводу. Но есть и факты внешние. Известно, что Пьеро работал чрезвычайно медленно. Известно, что он был не только живописцем, но и математиком, а в конце жизни, когда стал плохо видеть и уже не мог заниматься живописью, опубликовал два математических трактата. Можно также сравнить его работы с произведениями его помощников: их картины тоже лишены демонстративности, однако это свойство делает их не выразительными, а безжизненными. Животворная сила искусства Пьеро идет от его уникальной способности к расчету.

Поначалу это может показаться холодным умозрением. Однако давайте всмотримся в «Воскресение», находящееся в Сансеполькро, родном городе Пьеро. Вот отворяется дверь маленького невзрачного здания местной мэрии, и вы видите прямо перед собой фреску между двумя нарисованными колоннами – и замираете. Ваше оцепенение не имеет ничего общего с показным почтением к искусству или к фигуре Христа. Просто, глядя на изоб-

ражение между колоннами, вы начинаете понимать, что время и пространство пребывают здесь в совершенном равновесии. Вы стоите неподвижно по той же самой причине, по которой нельзя сдвинуться с места, наблюдая за канатоходцем: равновесие слишком хрупко. Но как?.. Почему? Разве схема кристаллической решетки окажет на вас такое же воздействие? Нет. Здесь перед вами нечто большее, чем абстрактная гармония. Образы убедительно представляют людей, деревья, холмы, шлемы, камни. А ведь известно, что подобные вещи изменяются и живут собственной жизнью, – как известно, что канатоходец может упасть. Следовательно, если их формы на картине сосуществуют в совершенном взаимодействии, то вы поневоле чувствуете, что все происходившее с ними прежде было только подготовкой к моменту, показанному на картине. Такая картина делает настоящее кульминацией всего прошлого. Так же как главная тема поэзии – ход времени, главная тема живописи – мгновение, ставшее вечностью.

Вот почему расчеты Пьеро вовсе не были такими уж холодными. Вот почему мы – когда замечаем, что шлем левого солдата повторяет форму возвышающегося за ним холма, что одна и та же неправильная, похожая на щит форма встречается на картине не менее десяти раз (посчитайте сами) или что нижний конец древка флага, который держит Христос, отмечает в горизонтальной проекции точку схождения двух линий, проведенных через основания деревьев, – вот почему, заметив все это, мы оказываемся не просто очарованы, но глубоко потрясены. Но это не единственная причина: терпеливые и молчаливые расчеты Пьеро не ограничиваются гармонией отдельных элементов.

Поглядите на композицию картины в целом. Ее центр, хотя это, разумеется, не настоящий геометрический центр, – рука Христа, придерживающая одеяние в момент, когда он встает из гроба. Рука крепко захватывает ткань. Это не случайный жест – ему отведена главная роль во всем движении Христа вверх, из гроба. Рука, покоящаяся на колене, покоится также и на выступах первой линии холмов позади него, а складки одежды спадают вниз, как потоки воды. Вниз, вниз. Поглядите теперь на солдат, которые так буднично, так убедительно спят. Правда, поза одного из них, крайнего справа, кажется неудобной. Его ноги, рука между ними, изогнутая спина – все это объяснимо. Но долго ли усидишь, опираясь только на одну руку? Эта очевидная неловкость дает ключ к пониманию картины. Солдат выглядит так, будто лежит в невидимом гамаке. А на чем подвешен этот гамак? Взглянув снова на руку Христа, вдруг понимаешь, что все четверо солдат лежат в невидимой сети, которую вытаскивает эта рука. Вот отчего рука с такой силой сжимает одежду! Четыре спящих солдата – это улов, который воскресающий Христос принес с того света, увел у Смерти. Как я уже сказал, Пьеро не ограничивается гармонией отдельных элементов. За всеми его расчетами кроется некая цель, которую можно сформулировать теми же словами, какими когда-то Анри Пуанкаре описал главную цель математики: «Математика – это искусство давать одинаковые имена различным по природе вещам. <…> Когда подобрана правильная формулировка, остается только поражаться, до чего все доводы, приведенные по поводу уже известного явления, оказываются немедленно применимы ко множеству новых явлений».

Язык Пьеро визуальный, а не математический. «Слова» подобраны безупречно, поскольку опираются на превосходный рисунок. Тем не менее там, где художник соединяет композиционными средствами ступню с основанием дерева; лицо, написанное с перспективным сокращением, – и аналогичным образом написанный холм; сон со смертью, – он делает все это для того, чтобы подчеркнуть общие для них факторы воздействия, а еще точнее – чтобы подчеркнуть, до какой степени все подчиняется одним и тем же физическим законам. Особая забота о пространстве и перспективе вызвана не чем иным, как стремлением к этой цели. Необходимость существования в пространстве – это первый общий фактор. Вот почему перспектива у Пьеро всегда *содержательна*, в то время как у большинства его современников она – только технический прием изображения мира.

Его «нериторичность», как я уже говорил, также связана с этой целью. Он пишет все одним и тем же способом, чтобы показать: все явления подчиняются единым законам. Параллели на картинах Пьеро бесчисленны. И ему не надо было придумывать их, достаточно было их отыскать. Ткань и плоть, волосы и листва, палец и нога, шатер и лоно, мужчина и женщина, платье и архитектура, складки и вода. Но почему-то простое их перечисление кажется бессмысленным. Пьеро не имеет дела с метафорами (хотя поэт в этом отношении не так уж далек от ученого) – он имеет дело с обобщениями. Он объясняет мир. Все прошлое вело к данному моменту. Законы этой конвергенции и есть подлинное содержание живописи Пьеро.

По крайней мере, так кажется. Но разве такое возможно? Картина – не трактат. Здесь другая логика измерений. Наука во второй половине XV века еще не имела в своем распоряжении многих понятий, которые теперь нам кажутся совершенно необходимыми. Как же получается, что произведения Пьеро остаются убедительными, а выкладки современных ему астрономов – нет?

Посмотрим снова на изображенные художником лица – лица тех, кто наблюдает за нами. Глаза персонажей ни с чем не соотносятся. Они отдельны от всего остального и тем уникальны. Кажется, что все вокруг них – пейзаж, сами лица, коих они неотъемлемая часть, нос между ними, волосы над ними – принадлежит к объяснимому и, в сущности, уже объясненному миру, тогда как глаза глядят на этот мир откуда-то извне, словно через прорези. И вот он, наш последний ключ: непреклонный взвешивающий взгляд наблюдателя. На самом деле Пьеро пишет определенное состояние сознания. Пишет мир таким, каким он был бы, если бы мы смогли его полностью объяснить, если бы слились с ним воедино. Он – высочайший художник *знания*, приобретенного благодаря научным методам или – и это утверждение более осмысленно, чем может показаться, – благодаря счастью. На протяжении веков, пока науку считали антиподом искусства, а искусство – антиподом благополучия, Пьеро не замечали. Теперь он снова стал нам нужен.

4. Антонелло да Мессина (ок. 1430–1479)

В Страстную пятницу 2008 года я оказался в Лондоне и решил с утра отправиться в Национальную галерею – взглянуть на «Распятие» Антонелло да Мессины. Самое камерное изображение этой сцены из всех мне известных. И в наименьшей степени аллегорическое.

В произведениях Антонелло (а всего их, безусловно ему принадлежащих, сохранилось меньше сорока) есть особое сицилийское чувство «здешности» – отказа от умеренности и самозащиты. То же самое вы можете расслышать в словах рыбака из деревни под Палермо, которые воспроизвел несколько десятилетий назад Данило Дольчи в своих «Сицилианских жизнях» (1981):

«Бывает, увидишь ночью звезды, особенно когда за угрями выйдешь, и тогда думаешь: „Он есть или нет, этот мир?“ Мне вот что-то не верится. Когда я спокоен, я верю в Иисуса. Скажет кто-нибудь плохое про Иисуса – прибью на месте. А бывает, не могу верить – даже в Бога. „Если Бог и правда есть, почему не даст мне передышку от бед и работу?“».

В «Пьете» Антонелло – она теперь в Прадо – мертвого Христа поддерживает ангел, в горестном бессилии прислонивший голову к голове Христа. Самый трогательный ангел во всей живописи.

Сицилия – остров, который приемлет страсть и не приемлет иллюзий.

Я доехал на автобусе до Трафальгарской площади. Не знаю, сколько раз я уже поднимался по ступеням, ведущим с площади к Национальной галерее, откуда открывается вид на фонтаны. Эта площадь, в отличие от многих других известных мест, где собираются толпы людей, – вроде площади Бастилии в Париже, – несмотря на свое название, до странности равнодушна к истории. Ни память, ни надежды не оставили здесь следа.

В 1942 году я поднялся по этим ступеням, чтобы попасть на фортепьянный концерт, который давала в галерее Майра Хесс. Большинство картин было эвакуировано из-за авианалетов. Майра играла Баха. Концерты всегда начинались в полдень. Мы слушали ее – безмолвные, как немногие остававшиеся на стенах картины. Ноты и аккорды рояля складывались в букет изумительных цветов, перевязанных проволокой смерти. Мы восхищались этим живым букетом и не обращали внимания на проволоку.

В том же, 1942 году лондонцы впервые услышали по радио – было это, кажется, летом – Седьмую симфонию Шостаковича, посвященную осажденному Ленинграду. Он начал работать над ней в 1941 году, во время блокады. Для многих из нас эта симфония звучала как пророчество. Слушая ее, мы говорили себе, что стойкость Ленинграда, а затем и Сталинграда, в конце концов приведет к победе Красной армии над вермахтом. Так и случилось.

Удивительно, что музыка – одна из очень немногих неподвластных войне вещей.

Я легко отыскал «Распятие» Антонелло. Картина висит на уровне глаз слева от входа в зал. В фигурах персонажей поражает не только их материальная осязаемость, но и то, какое давление оказывает на них окружающее живописное пространство и как они этому давлению сопротивляются. Именно сопротивление создает их несомненное, физически ощутимое присутствие. Я долго смотрел на «Распятие» и потом решил, что нарисую только фигуру Христа.

Справа от картины, у двери, стоит стул. В каждом зале имеется такой стул музейного смотрителя. Этот человек приглядывает за посетителями, предупреждает их, чтобы не подходили слишком близко к полотнам, и отвечает на вопросы.

Когда я был бедным студентом, меня, помнится, занимал вопрос, как этих смотрителей набирают. И нельзя ли мне тоже подать заявление? Очевидно, нет. Они ведь все пожилые.

Встречаются женщины, но большинство мужчины. Может, такую работу предлагают муниципальным служащим перед выходом на пенсию? Или они все волонтеры? Как бы то ни было, освоившись в музее, они уже знают некоторые картины не хуже растений в собственном огороде. Я подслушал примерно такой разговор:

– Вы не скажете, где найти работы Веласкеса?

– Да, конечно. Испанская школа. Зал двадцать три. Идите прямо, в конце поверните направо, а потом вторая дверь налево.

– Мы ищем портрет изюбря.

– Изюбря? То есть оленя?

– Да. Там только его голова.

– У нас есть два портрета Филиппа IV, у него превосходные усы, и на одном из портретов они торчат вверх совершенно как оленьи рога. Но оленя у нас, к сожалению, нет.

– Как странно!

– Наверное, этот ваш олень находится в Мадриде. А у нас непременно взгляните на картину «Христос в доме у Марфы» Веласкеса. Марфа готовит соус для рыбы, толчет в ступке чеснок.

– Мы уже были в Прадо, но изюбря там не нашли. Ну надо же!

– И еще посмотрите на «Венеру с зеркалом». Ее левая нога на сгибе под коленкой – это нечто.

Смотрители всегда опекают два-три зала и постоянно бродят туда-сюда. Стул возле «Распятия» оказался свободен. Я вынул блокнот, ручку и носовой платок. Потом снял сумку с плеча и аккуратно поставил на стул.

Начинаю рисовать. Исправляю одну ошибку за другой. Некоторые тривиальны, другие нет. Важнее всего выбрать масштаб креста по отношению к странице. Если промахнешься, то окружающее пространство не будет оказывать давления и, значит, не возникнет сопротивления. Я рисую чернилами и смачиваю указательный палец слюной. Нет, все-таки промахнулся. Переворачиваю страницу и начинаю все сначала.

Больше я этой ошибки не совершу. Но будут другие, конечно. Рисую, исправляю, снова рисую.

Антонелло написал общим счетом четыре «Распятия». Но сценой, к которой он возвращался чаще всего, была «Ecce Homo»: Христос, освобожденный Понтием Пилатом, выставленный на всеобщее обозрение и осмеяние, слышит, как иудейские первосвященники призывают распять его.

Антонелло создал шесть вариантов этого сюжета. На всех – крупный план головы Христа, стойко переносящего страдания. И лицо, и сама живописная манера исполнены решимости. Все та же чисто сицилийская традиция трезво смотреть на вещи – никакой сентиментальности или лести.

– Сумка на стуле ваша?

Я скашиваю взгляд. Вооруженный охранник хмуро указывает на стул.

– Да, моя.

– А стул не ваш!

– Да, знаю. Я поставил сумку на стул, потому что там никто не сидел. Сейчас сниму.

Я беру сумку, отхожу на шаг влево, назад к картине, ставлю сумку между ног на пол и возвращаюсь к своему рисунку.

– Нельзя ставить сумку на пол.

– Можете ее обыскать – вот бумажник, вот рисовальные принадлежности, больше ничего.

Я стою с раскрытой сумкой в руках. Он отворачивается.

Я снова ставлю сумку на пол и принимаюсь за рисование. Тело на кресте при всей своей физической осязаемости очень тонкое. Тоньше, чем я думал, пока не начал его рисовать.

– Я делаю вам предупреждение. Сумка не должна стоять на полу.

– Я пришел сюда срисовать эту картину, потому что сегодня Страстная пятница.

– Это запрещено.

Я продолжаю рисовать.

– Если вы будете упорствовать, – говорит охранник, – то я позову начальника.

Я держу рисунок так, чтобы он мог его видеть.

Ему за сорок. Коренастый. С маленькими глазками. Или глаза просто кажутся маленькими, потому что смотрят исподлобья.

– Десять минут, – прошу я, – десять минут, и я закончу.

– Значит, я вызываю начальника.

– Послушайте, – говорю я, – если очень надо позвонить, позвоните кому-нибудь из сотрудников музея. Может быть, нам повезет и они скажут, что все в порядке.

– А при чем тут сотрудники? – цедит он сквозь зубы. – Мы от них не зависим. Наше дело – обеспечивать безопасность.

Безопасность, мать твою! Но вслух я этого не говорю.

Он принимается медленно вышагивать туда-обратно, как часовой. Я рисую – теперь ноги Христа.

– Считаю до шести, – произносит он. – А потом звоню.

Он подносит мобильник ко рту:

– Раз!

Лизнув палец, я пытаюсь добиться серого тона.

– Два!

Я пальцем размазываю чернила по бумаге, чтобы зачернить то место, где в ладонь вбит гвоздь.

– Три!

Теперь другая ладонь.

– Четыре!

Он делает шаг ко мне:

– Пять! Повесьте сумку на плечо!

Я показываю ему свой немаленький альбом и объясняю, что не смогу рисовать с сумкой на плече.

– Сумку на плечо, я сказал!

Он хватает сумку и держит ее прямо перед моим лицом.

Я закрываю колпачок ручки, беру сумку и вслух произношу: «Мать твою!»

– Мать твою!

Он пучит глаза и трясет головой, расплываясь в улыбке.

– Значит, непристойные выражения в общественном месте, – объявляет он, – так-так! Начальник уже идет.

Расслабившись, он медленно кружит по залу.

Я кидаю сумку на пол, снова вынимаю ручку и придирчиво смотрю на рисунок. Нужно добавить землю, чтобы отграничить небо. Несколькими штрихами обозначаю землю.

В «Благовещении», написанном Антонелло, Дева Мария стоит перед высоким прилавком, на котором лежит раскрытая Библия. Ангела нет. Только погрудный портрет Марии. Обе руки покоятся на сердце, пальцы раскрыты, словно страницы пророческой книги. Пророчество проникает в нее между пальцами.[17]

[17] Описан мюнхенский вариант картины.

Является начальник. Он становится позади меня, чуть в стороне, и, уперев руки в бока, объявляет:

– Вам придется покинуть галерею в сопровождении сотрудников службы охраны. Вы нанесли оскорбление должностному лицу при исполнении служебных обязанностей. Кроме того, выкрикивали бранные слова в общественном месте. Следуйте к главному выходу, мы пойдем за вами. Полагаю, вы знаете дорогу.

Они препровождают меня вниз по ступенькам до самой площади. Затем оставляют меня в покое и резво взбегают наверх: их миссия выполнена.

5. Андреа Мантенья (1430/31–1506)

Джон Бёрджер. С чего начать?..

Катя Бёрджер. Давай поговорим о забвении.

Дж. Б. Забвение – это ничто?

К. Б. Нет. Ничто бесформенно, а забвение круглое.

Дж. Б. А какого оно цвета? Синее?[18]

К. Б. Забвению не нужна краска, оно скульптурно. Забвение оставляет следы, похожие на маленькие белые камешки. Ничто – оно до и после камешков памяти.

Дж. Б. Целое, о чем бы ни шла речь, может быть охвачено только забвением. Вот почему забвение, в отличие от забывчивости, вещь надежная.

К. Б. Забвение – гарантия сохранности.

Дж. Б. А не является ли забвение способностью, которую сон одалживает бодрствованию?

К. Б. Нет, забвение не заимствовано у сна. Сон – творческое состояние, а забвение перемалывает все до костей, проникает, консервирует, обращает в прах.

Дж. Б. Может быть, забвение стирает не выбор, но причинность? И мы чаще заблуждаемся относительно причин, чем выбора?

К. Б. Мы – то, что не смогли забыть наши родители. Мы – то, что осталось. Мир и наши слова, вроде тех, что мы произносим сейчас, – это то, что осталось от всего, что рассеялось. Забвение означает необходимость дойти до той сути, которая остается. До камня.

Дж. Б. Забвение – это мандат для предъявления в будущем. Каждый есть каждый, хотя и не осознает этого. И потому он обречен, если не готов смиренно признать этот факт – факт забвения. Каждый есть каждый.

К. Б. Память и забвение – не противоположности: вместе они создают целое.

Дж. Б. Похожи ли облака в окулюсе на забвение?

К. Б. Да.

Дж. Б. Расписанная комната, в которой живопись предназначена тому, кто только что пробудился или собирается отойти ко сну.

Такая комната есть в Палаццо Дукале в Мантуе. Дворец – место пребывания власти. Впечатляющий. Даже брутальный. Комната, по контрасту, уютная. Она была задумана как личные покои, где находилось бы брачное ложе властителя и где он мог бы принимать посетителей. Росписи были заказаны мантуанским герцогом Лудовико Гонзага и создавались в течение десяти лет (1465–1474) художником Андреа Мантеньей.

К. Б. Когда он закончил работу, комнату называли «прекраснейшей в мире».

Дж. Б. Кровать поместили в юго-западном углу. На стене слева от нее нарисована сцена на природе со множеством фигур. Она называется «Встреча», поскольку показывает герцога Лудовико Гонзага, встречающего своего сына, кардинала Франческо, который привез ему письмо.

К. Б. На стене напротив кровати – интерьерная сцена: герцог, в окружении придворных, держит только что полученное письмо, читает его сам и показывает своей жене.

Дж. Б. На потолке над кроватью написан купол, сквозь который открывается вид на нарисованное небо. Отверстие в куполе называют «окулюс», что означает «око».

---

[18] Намек на часто цитируемую строчку американского поэта Уильяма Роуза Бенета (William Rose Benet) о «синем забвении»: «Blue oblivion, largely lit, smiled and smiled at me» («Синее забвение, ярко освещенное, улыбалось и улыбалось мне»).

К. Б. Расписана вся комната. Мы внутри живописи. Две другие стены также расписаны – покрыты цветочными узорами. Написаны и занавесы, которые обрамляют и отделяют друг от друга эти сцены, а также колонны и лепные украшения на стенах. Все здесь исполнено красками.

Дж. Б. Все здесь репрезентация. Мы ведь знаем, что перед нами написанные красками занавесы. Что это нарисованные фигуры, небо, холмы. Все – поверхность.

К. Б. Мы могли бы опустить нарисованный занавес и скрыть за ним нарисованные холмы.

Дж. Б. А могли бы поднять нарисованный занавес и на следующее утро увидеть нарисованный пейзаж.

К. Б. Мантенья подписал свою работу и оставил автопортрет среди декоративных завитков в одном из углов комнаты.

Дж. Б. Здесь все одновременно и представлено живописью, и скрыто в ней.

К. Б. Тем удивительнее ощутить рядом с собой в постели настоящее, живое тело.

Дж. Б. Как писал Уильям Хью Оден пять веков спустя,

Любовь моя, челом уснувшим тронь
Мою предать способную ладонь.
Стирает время, сушит лихорадка
Всю красоту детей, их внешний вид,
И стылая могила говорит,
Насколько детское мгновенье кратко.
Но пусть дрожит иное существо
В моих объятьях до лучей рассветных, —
Из всех виновных, смертных, безответных
Лишь ты отрада сердца моего.[19]

К. Б. Какова стратегия этой расписанной комнаты? Как она хочет нас удивить? *(Засвечивает окулюс белым.)*

Дж. Б. Мантенья был (и всегда будет) знаменит своими новациями в области ракурса и перспективы. Вероятно, самый поразительный пример – это «Мертвый Христос».

На экране на месте росписи в окулюсе возникает «Мертвый Христос» из Пинакотеки Брера в Милане.

Дж. Б. Помнишь, как мы вместе смотрели на картину?

К. Б. Мы улеглись на пол – сначала ты, потом я – в Пинакотеке Брера в Милане, перед «Мертвым Христом», чтобы найти возможный уровень глаз художника и, соответственно, идеальный уровень глаз для зрителя. Один из нас, лежа на полу, изображал тело, другой – художника. Нам казалось, что на картине Мантеньи голова великовата, а ноги слишком малы.

Дж. Б. Исполнив задуманное, мы увидели, что в пропорциях нет никакой ошибки и что художник смотрел на все сверху вниз. Его точка зрения была такой же, как еще у одного смиренного оплакивающего, который чуть возвышался над двумя Мариями слева. Можно прочертить треугольник между головой Христа, его пронзенными ступнями (в английском странным образом созвучны «подошва» и «душа» – «sole» и «soul») и вершиной треугольника – точкой зрения зрителя, совпадающей с точкой зрения третьего скорбящего.

Пока Джон говорит, Катя показывает это на экране. Затем Джон возвращает на место исходное изображение в окулюсе.

[19] Перевод П. Грушко.

К. Б. Есть ли некая эквивалентность между увлечением или, лучше сказать, одержимостью Мантеньи пространственной перспективой, особенно в отношении человеческого тела, и чувством проходящего времени, временно́й перспективой? Ангелочки в окулюсе, с их собранными в складки животиками, подпирающими подбородок, с соском, которого вот-вот коснется нижняя губа, с ягодицами, которые выпячиваются прямо из-под курчавой головы, чуть ли не из лопаток, – есть ли в них, несмотря на всю их фривольность, пресловутое чувство Истории?

Дж. Б. Да. Его зачарованность пространственной перспективой, его интрига с ней неотделима от его постоянного обращения к перспективе времени.

К. Б. Посмотри на лица, изображенные на этих расписанных стенах. Где еще ты видел столь тщательно выписанные морщины и складки на лицах? Где ты видел морщины, которые были бы такими живыми, вернее, морщины, за которыми было бы столько жизни? Я вот нигде больше не видела столь точного наблюдения над работой времени, над тем, как оно оставляет свои отметины на лбах, веках, щеках и подбородках.

Дж. Б. Мало кому удавалось, как Мантенье – в любом из множества написанных им портретов, – передать с такой силой, что делает время с лицом. У других художников это получается только тогда, когда самим объектом, темой изображения является старость. А Мантенья заставляет нас видеть работу времени независимо от возраста модели. (Недаром среди его современников были, похоже, и такие, кто неохотно соглашался ему позировать.)

К. Б. Обрати внимание на вписанные в пейзаж здания, которые мы видим сквозь арку на фреске «Встреча». Вон сколько их там на фоне неба – одно, другое: башня в руинах, строящаяся башня с крошечными рабочими на лесах. Всюду остатки прошлого и планы на будущее. Это ведь тоже своего рода *перспектива*? Другого слова не подберешь… Если бы Мантенья не был художником, он стал бы архитектором, или историком, или врачом-гериатром – или акушером!

Пока Катя говорит, Джон показывает соответствующие детали картины на экране.

Дж. Б. Мантенья – возможно, даже в большей степени, чем другие ренессансные художники, – был захвачен Античностью. Но если мы хотим понять, что это значит, нам придется совершить воображаемый прыжок и оставить позади себя современность с ее обещанием непрерывного прогресса.

К. Б. В ренессансной преданности Античности нет ничего ностальгического. Античность с ее моделями указывала путь к подлинно человеческому поведению – образцовому в самом прямом смысле слова: в античных легендах и трудах мыслителей, в античном искусстве мы видим образцы человеческой мудрости, справедливости и достоинства. Пример для подражания, которому постоянно грозит забвение.

Дж. Б. Прошлое сулило настоящему куда больше, чем будущее. Или, иными словами, чем дальше уходил в прошлое акт Сотворения мира, тем меньше мир понимал себя, если отказывался изучать собственные прототипы – учиться на прототипах, которые с течением времени превратились уже в архетипы.

У Мантеньи была собственная коллекция античных статуй. Он рисовал их. Возможно, они сыграли важную роль в его увлечении ракурсами и перспективой. Статуи можно поразному расставлять вокруг себя, укладывать на пол и рисовать с любой точки зрения.

К. Б. Однако, несмотря на весь опыт и все наблюдения художника, фигуры в человеческий рост, со всех сторон обступавшие ложе герцога Лудовико, внутренне неподвижны. С тех пор как Мантенью впервые признали мастером, зрители отмечали, что скалы и человеческие тела он трактовал в одном и том же духе: для него все сущее априори принадлежало миру минералов.

Дж. Б. Да, есть что-то очень «каменное» в живописи Мантеньи, но его фигуры не кажутся мне отлитыми из металла, расплавленного в каком-то гигантском котле; я вижу скорее каменную или металлическую поверхность, потертую, с зазубринами, царапинами, но все же прочную, – поверхность, отражающую разнообразные аспекты человеческого опыта, на которые влияет ход времени. Как если бы для этого художника основными элементами мироздания были не воздух, земля, вода и огонь, но камень или, еще точнее, металл: железо, медь, олово, золото.

К. Б. А самым близким Мантенье натуральным покрытием была ржавчина. И начиная с XV столетия время работало на него. Под его красками уже в 1500 году, не говоря о 2000-м, проступали оттенки проржавевших металлов.

Дж. Б. Не всегда, не всегда. В сценах с участием людей – да. Но среди ангелов в небе окулюса ржавчине нет места. Присутствие людей – вот что поддерживает и вес металла, и его старение, его коррозию, которая тоже заключает в себе определенную красоту. Мантенья писал морщины и складки на лицах и их, так сказать, окисление, проявляющееся в особом зеленовато-рыжеватом оттенке, который металлы приобретают с годами.

К. Б. Одно дело – цвет ржавчины, *другое дело – вес*. Металлы тяжелые.

Дж. Б. *(засвечивает экран белым)*. Полезно сравнить Мантенью с его шурином Джованни Беллини.

На экране возникает «Мадонна с младенцем» Джованни Беллини.

Джованни Беллини и Андреа Мантенья были почти ровесниками. Мантенья женился на сестре Джованни Беллини. Они писали варианты картин друг друга, безусловно оказали друг на друга сильное влияние, но при этом были совершенно разными. Джованни дожил до 86 лет, а все его картины дышат молодостью; не потому, что им не хватает зрелости, или мастерства, или самостоятельности, – все это есть в них, но есть и свежая, чистая радость жизни.

А вот Андреа всегда, даже когда был еще семнадцатилетним вундеркиндом, работал как старик. Все, что им создавалось, было наперед продумано, педантично взвешено и измерено. Я не знаю другого европейского художника, который был бы по своей природе старше, чем он.

Показ «Мадонны с младенцем» Беллини окончен.

Есть одна скульптура Мантеньи, обнаруженная всего 20 лет назад: стоящая во весь рост мраморная фигура святой Евфимии.

Она положила правую руку в пасть льва, который, однако, не кусает, а лижет ей пальцы. Евфимии лет пятнадцать. Молодая девушка в элегантном платье. Лицо у нее гладкое, без единой морщинки; выражение такое, словно она ждет, чем закончится рассказ, который она сейчас слушает, или происшествие, свидетелем которого стала. Святая Евфимия – мученица из Малой Азии, жившая в III веке. Она заступилась за христиан перед римским наместником, который приказал бросить несчастных на растерзание львам. «Пусть меня бросят первой!» – отважно сказала она. Ее мужество помогло другим жертвам обрести спокойствие и силу духа. Легенда гласит, что когда Евфимию бросили диким зверям, те, вместо того чтобы пожрать ее, сплели из своих хвостов для нее гамак.

В выражении лица пятнадцатилетней святой есть что-то слишком взрослое, что-то от того стариковского взгляда, который я приписываю Мантенье. Та же отстраненность и внимательность. Тот же спокойный интерес к деталям и то же заведомое знание конца всех историй. Та же выдержка.

На экране возникает статуя святой Евфимии.

К. Б. Мы видели оригинал статуи на выставке Мантеньи в Лувре. Святая Евфимия – решительная, хотя и несколько изумленная происходящим; ее рука спокойно лежит в пасти льва – челюсти почти скрыты за рукой, которой они не причинили никакого вреда. Всё наше внимание приковано к ее пальцам и еще, возможно, к складкам платья. Хотя нет, не всё. Мой взгляд опускается к точке, где оба живых существа – дева и зверь – сливаются воедино: к их ногам. Длинные пальцы четырех ног удивительно похожи. Похожи в самом своем бытии, в усмиренной дикости.

Показ «Святой Евфимии» окончен.

Я обошла всю выставку в Лувре, ведомая неким инстинктом: Мантенья, похоже, зациклен на ногах. В Вене, четыре столетия спустя, его бы назвали фетишистом! Почему именно ноги? Потому что именно ноги говорят о прямостоянии, о человеческой природе. Они четко формулируют, они несут и переносят.

Дж. Б. Они – человеческая подпись в нижней части тела.

К. Б. В конце страницы.

…Я пошла посмотреть на картину «Юдифь и ее служанка Абра». Женщины только что вышли из шатра Олоферна. Юдифь протягивает отрубленную голову военачальника своей старой служанке, а та подставляет раскрытый мешок. Итак, на левой половине картины зритель видит косматую окровавленную голову мужчины. А что же на правой половине? Кровать, на которой, надо полагать, Олоферн мирно спал, когда на него напали. И на этой кровати видна только ступня. Ступня Олоферна. Мы видим только голову и ступню этого человека, и они разделены: кусочек духовного и кусочек земного. Один принадлежит к миру горнему, другой – к миру дольнему.

Мне приходят на ум и другие работы, которых не было на этой выставке. В первую очередь, конечно, «Мертвый Христос», чьи ступни мы видим на переднем плане, и они не менее важны в картине, чем голова.

Джон возвращает на экран изображение окулюса.

Вспомнила я и о его парящих ангелах, чьи ступни и ноги столь выразительны. И о его спящих на Масличной горе учениках Христа. Мантенья, со всеми своими перспективами и ракурсами, редко упускал возможность сместить привычное для нас вертикальное положение и тем самым поставить под вопрос наши приоритеты!

Дж. Б. Его страсть к Античности часто побуждала его ставить прошлое впереди настоящего и будущего – того будущего, которое олицетворяют строящиеся здания на заднем плане его картин. Ему нравилось переворачивать обычный порядок вещей. С ног на голову!

К. Б. Ступня. Связующее звено между человеком и почвой, смычка между небом и адом, якорь, постамент, точка равновесия, животный знак – более отчетливый, чем любой другой.

Если я правильно посчитала, то по нижнему краю двух фресок на стенах Камеры дельи Спози изображено 25 человеческих и животных ступней. Более того, все человеческие ступни – за исключением прибывшего издалека посланника, который доставил письмо герцогу, – не обуты. Ступни в чулках, собачьи лапы и лошадиные копыта.

Дж. Б. Это же спальня, там стоит кровать, на которую ты ложишься, так что твои ступни оказываются на одном уровне с головой!

Тут Джон и Катя встают со стульев. Они ложатся на спину и смотрят в потолок.

Веса больше нет. Нет тяжести металла. Сила тяжести больше не действует. А если и действует (наши спины все-таки давят на матрас), то преодолевается силой притяжения, зовущей нас воспарить.

К. Б. Разве сон, в который комната погружает спящего, не пытается сделать нечто необыкновенное? Сплотить воедино все, что составляет момент.

Дж. Б. Один момент.

К. Б. Все, из чего он соткан: остатки прошлого, строящиеся здания, разнообразные действия, контраст дня и ночи, растения и застывшие, словно в «немой сцене» животные, социальный статус каждого из присутствующих здесь людей, выражения их лиц, морщины, сказанные шепотом реплики в сторону, блуждающие взгляды – и вообще все, все в совокупности, под небом с ангелочками и облаком.

Дж. Б. Тот, кто укладывается спать в этой комнате, может закрыть глаза, примирившись со всеми бесконечно запутанными слоями и уровнями реальности.

К. Б. И, отходя ко сну, будет знать, что всюду вокруг него пример того, как художник имел мужество – да, мужество – осмыслить, принять как данность и включить в картину все эти одновременно существующие слои.

Мантенья похож на ботаника, который берет образец каждого растения, какое встречает на своем пути. На четырех стенах мы видим: абрикос, апельсин, лимон, грушу, персик, яблоко, гранатовое дерево, кедры, платаны, аканты, сосны. Мантенья явно задался целью охватить все, что есть в мире в данный момент.

Только Человек способен разграничить эти слои, процессы и потоки времени и выстроить их иерархию. И аппарат, который у него для этого имеется и который заставляет его все это делать, – его эго. Этот аппарат, самой природой созданный для человека как средство его выживания, не имеет аналогов в той же природе! Это самая смертная часть человека. Когда человек умирает, только эта часть, только этот всё и вся раскладывающий по полочкам аппарат безвозвратно исчезает. Все прочее подлежит утилизации.

Дж. Б. и К. Б. *(вместе)*. Каждый есть каждый.

Дж. Б. Прошлой ночью мне приснился сон. Я нес на плече большую сумку – как, бывало, носил почтальон. Не помню, из чего она была сделана – из кожи или брезента. Должно быть, из какой-то синтетики. В сумке находились все картины Мантеньи (общим числом 112). Но не его фрески. Я вынимал картины из сумки одну за другой, чтобы рассмотреть. Это было легко (ни они сами, ни сумка ничего не весили), и я с удовольствием этим занимался, желая прийти к какому-то решению или заключению. О чем? Не знаю. Проснулся я счастливым.

Окулюс, в который мы сейчас смотрим, не предлагает ни побега, ни возможности уклониться. Мантенья, с его кропотливым усердием и неизменным мужеством, последовательно настаивал на том, что надо прямо смотреть в лицо реальности, не отводя взгляда от происходящего. Окулюс предлагает раствориться.

К. Б. Камера дельи Спози, когда ее оформляли, предназначалась для сна, и в ней есть нечто от Смерти. Но это «нечто» не является ни ригористичным, ни мертвенным. Скорее, оно заключает в себе пример художника, который умел самоустраниться – отважно самоустраниться! – чтобы наблюдать бесконечное число событий и мгновений, из которых соткан мир.

Мантенья ведет им счет, настойчиво суммирует, собирает воедино, создает из них целое. Подводит итог. Он умеет раствориться. Он растворяется сам и растворяет нас в природе. И здесь мне чудится, будто я ложусь и навеки закрываю глаза посреди этих четырех стен, которые осмеливаются подводить итог всему сущему на земле – за пределами человеческого восприятия.

6. Иероним Босх (ок. 1450–1516)

В истории живописи иногда возникают странные пророчества – пророчества, о которых их автор не помышлял: как если бы зримый мир сам оказался вдруг во власти собственных кошмарных видений. Такова, например, картина Брейгеля «Триумф смерти», написанная в 1560-е годы и находящаяся сейчас в Прадо, – трудно не увидеть в ней жуткого пророчества о нацистских фабриках смерти.

Большинство намеренных пророчеств не сбывается, поскольку история изобретает все новые ужасы (даже если некоторые со временем исчезают), но не в силах изобрести нового счастья: счастье всегда одно, то же, каким было всегда. Меняются только способы борьбы за него.

За полвека до Брейгеля Иероним Босх написал свой триптих «Тысячелетие», который сейчас тоже находится в Прадо. Левая его часть изображает Адама и Еву в раю, большая центральная часть – Сад земных наслаждений, а правая – ад. И этот ад Босха кажется теперь странным пророчеством о том психическом климате, который сложился в мире в конце XX столетия под воздействием глобализации и нового экономического порядка.

Попробую объяснить, что я имею в виду. Все это не имеет отношения к символике картины. Символы Босха, возможно, явились из тайного, образного языка каких-то одержимых проблемой тысячелетия[20] сектантов-еретиков XV века, которые верили, что если зло будет побеждено, то можно построить рай на земле! Аллегориям у Босха посвящено множество исследований.[21] Но если босховское видение ада и впрямь пророческое, то пророчество заключено не в деталях, какими бы пугающими и гротескными они ни были, а в целом. Другими словами, в том, что создает *пространство* ада.

На картине нет горизонта. Нет связи между отдельными действиями, нет пауз, нет путей, нет плана, нет прошлого и нет будущего. Есть только оглушительная какофония разъятого, фрагментированного настоящего. На каждом шагу ошеломление и шок, но нигде нет выхода. Ничто никуда не перетекает, все прерывается. Какой-то пространственный бред.

Теперь сравним это пространство с тем, что мы видим в любой рекламной паузе или в типичном выпуске новостей Си-эн-эн, да и в любом новостном обзоре средств массовой информации. Мы обнаружим немало общего: та же бессвязность, дикая мешанина разрозненных моментов возбуждения, то же безумие.

Пророчество Босха в том, что он явил картину мира так, как ее рисуют нам теперь под воздействием глобализации всевозможные массмедиа с их антиобщественной по сути потребностью непрерывно что-то продавать. И тут и там картина напоминает пазл – когда проклятые кусочки никак не приладить друг к другу.

Именно это слово – пазл – употребил субкоманданте Маркос в присланном год назад письме о новом миропорядке… Он писал из мексиканского штата Чьяпас на юго-востоке страны.[22] Маркос считает, что сегодня наша планета представляет собой поле битвы четвертой мировой войны (третьей он называет холодную войну). Целью тех, кто развязал войну,

---

[20] В Средние века бытовало представление о том, что поскольку мир сотворен за семь дней, то ему предстоит существовать семь тысяч лет, ибо у Бога «тысяча лет как один день». На исходе XV века седьмое тысячелетие от Сотворения мира подошло к концу.

[21] Одно из наиболее оригинальных, хотя и спорных: *Franger W*. The Millennium of Hieronymus Bosch. London: Faber & Faber, 1952. – *Примеч. автора.*

[22] Письмо было опубликовано в августе 1997 года несколькими изданиями, см. особенно: Le Monde Diplomatique, Paris. – *Примеч. автора.*

является завоевание мира посредством универсализации рынка. Хотя главным оружием служат финансы, ежеминутно миллионы людей получают увечья и гибнут. Война ведется ради того, чтобы беспрепятственно править миром из новых, абстрактных центров власти – мегаполисов рынка, которые руководствовались бы исключительно логикой инвестиций. Между тем девять десятых населения планеты довольствуются разрозненными фрагментами пазла, которые невозможно приладить друг к другу.

«Разрозненность» картины Босха так отчетливо перекликается с этим образом, что я бы не удивился, обнаружив на ней семь упомянутых Маркосом фрагментов.

Первый из них – зеленый, со знаком доллара. Суть его состоит в невиданной прежде концентрации глобального богатства в руках все меньшего и меньшего числа людей и беспрецедентном расширении безнадежной бедности.

Второй фрагмент – треугольный, он состоит из лжи. Новый порядок провозглашает, что он рационализирует и модернизирует производство и человеческий труд. В действительности же мы возвращаемся к варварству начального этапа индустриальной революции, с той лишь разницей, что теперь варварству не противостоят никакие этические нормы и моральные принципы. Новый порядок фанатичен и тоталитарен. (Внутри системы невозможны апелляции. Тоталитарность заключена не в политике, которая при новом мироустройстве должна отступить на второй план, а в глобальном финансовом контроле.) Посмотрите на детей. Сто миллионов детей в мире живут на улице. Двести миллионов вовлечены в глобальный рынок труда.

Третий фрагмент – круглый, как порочный круг. Это вынужденная эмиграция. Наиболее предприимчивые из тех, у кого ничего нет, пытаются эмигрировать, чтобы выжить. Однако новый порядок работает день и ночь в соответствии с принципом, согласно которому человек, если он ничего не производит, ничего не потребляет и не имеет денег в банке, – лишний на этом свете. Вот почему эмигранты, безземельные и бездомные, рассматриваются как отходы системы и подлежат уничтожению.

Четвертый фрагмент – четырехугольный, как зеркало. Он представляет контакты между коммерческими банками и мировыми рэкетирами, поскольку преступность тоже глобализировалась.

Пятый фрагмент напоминает пятиугольник, или пентагон. Это физическое насилие. Национальные государства при новом порядке утратили свою экономическую независимость, политическую инициативу и суверенитет. (Новая риторика большинства политиков сводится к попытке замаскировать свое политическое – не путать с репрессивным – бессилие.) Новая задача национальных государств – управлять тем, что им выделено, защищать интересы рыночных мегакорпораций, а главное – держать под контролем всех «лишних», применяя к ним полицейские меры.

Шестой фрагмент имеет форму невнятной закорючки, он сплошь состоит из осколков. С одной стороны, новый порядок стирает границы и расстояния с помощью мгновенных телекоммуникационных потоков и сделок, с помощью навязанных зон свободной торговли (НАФТА) и повсеместного применения единого неоспоримого закона рынка; а с другой стороны, он провоцирует раздробление и, как следствие, *умножение* границ, подрывая Национальное Государство, – возьмите бывший Советский Союз, Югославию и т. д. «Мир разбитых зеркал, – пишет Маркос, – отражающий бесполезность единого неолиберального пазла».

Седьмой фрагмент этого пазла имеет форму кармана и состоит из самых разнообразных очагов сопротивления новому порядку, которые возникают по всему миру. Сапатисты в юго-восточной Мексике – один из таких «карманов». Другие, в иных обстоятельствах, не обязательно выбирают путь вооруженного сопротивления. У множества очагов нет общей политической программы. Да и откуда ей взяться, если они существуют внутри разбитого

пазла? Тем не менее сама их разнородность, возможно, дает надежду на будущее. Общее у них – это защита «лишних», обреченных, подлежащих уничтожению, и вера в то, что четвертая мировая война – преступление против человечности.

Все семь фрагментов никогда не удастся приладить друг к другу так, чтобы получилась осмысленная картина. Это отсутствие смысла, абсурд – специфическая черта нового порядка. Как предвидел Босх в своем видении ада, тут нет горизонта. Мир в огне. Каждая фигура пытается выжить, сосредоточившись на своих сиюсекундных нуждах. Предельная клаустрофобия обусловлена не скоплением людей, а отсутствием связи между тем, что делает один, и тем, что делает находящийся рядом с ним на расстоянии вытянутой руки. Вот в чем состоит ад.

Культура, в которой мы живем, возможно, является самой клаустрофобической из всех когда-либо существовавших. В мире глобализации, как в босховском аду, нет проблеска *иного места* или возможности поступать *иным образом*. Данность есть тюрьма. Столкнувшись с подобным редукционизмом, человеческий разум сменяется алчностью.

Маркос заканчивает свое письмо такими словами: «Необходимо построить новый мир, способный вобрать в себе много миров, способный объять все миры».

Картина Босха напоминает нам – если только пророчества можно считать напоминаниями, – что первым шагом к построению альтернативного порядка должен стать отказ от внедренной в наше сознание картины мира, от всех фальшивых обещаний, которые щедро раздаются для того, чтобы оправдать и идеализировать антиобщественную, торгашескую жажду продаж. Нам жизненно необходимо иное пространство.

Во-первых, нужно открыть для себя горизонт. А для этого следует заново обрести надежду – вопреки всему тому, на что претендует и что творит новый порядок.

Надежда, однако, есть акт веры, и она должна быть поддержана другими, конкретными поступками. Например, поступком *сближения*, измерения разделяющих нас расстояний и *движения* навстречу. Это приведет к сотрудничеству, которое преодолевает разобщенность. Акт сопротивления означает не только отказ принять абсурдность навязанной нам картины мира, но и ее разоблачение. А когда ад будет разоблачен изнутри, он перестанет быть адом.

В существующих сегодня очагах сопротивления при свете факела в темноте можно изучать две другие части триптиха Босха, рисующие Адама и Еву и Сад земных наслаждений… Ведь мы так нуждаемся в них.

Я хотел бы процитировать снова аргентинского поэта Хуана Хельмана:[23]

смерть явилась со свидетельством о себе самой
нам снова пора подниматься
на борьбу
снова пора выступать
снова пора выступать всем нам
против великого поражения мира
всем компаньерос,[24] которым нет числа
или
которых огнем жжет память
снова
и снова
и снова

[23] *Gelman J.* Unthinkable Tenderness / Translated from the Spanish by Joan Lindgren. University of California Press, 1997. – *Примеч. автора.*

[24] Товарищи *(исп.).*

7. Питер Брейгель Старший (ок. 1525–1569)

Когда мы думаем о Леонардо да Винчи, у нас поднимается настроение. Леонардо – вершина человеческого духа, окутанная облаком тайны (можно выразить эту мысль иначе, но смысл будет тот же). Рембрандт – прямая его противоположность: он олицетворяет муки и мытарства гения. Когда мы думаем о Рембрандте, мы становимся милосерднее к тем, кто нас не понимает. Таким образом, мы заставляем искусство нас утешать и сами не остаемся в долгу, называя его прекрасным.

Из всех великих самым неподходящим для этой цели оказывается Брейгель. Конечно, его часто представляют как художника, который изображал веселых танцующих крестьян и простодушные рождественские сценки на фоне заснеженного пейзажа. Но никому не удается дать убедительный пример его гениальности или его страданий. В сущности, ни то ни другое обычно не упоминается, и в сознании остается только призрак идеи, которую мы не решаемся даже высказать: Брейгель был, наверное, простоват.

Неудобная правда заключается в том, что Брейгель – один из самых суровых и беспощадных художников в истории. Создавая картину за картиной, он словно собирал доказательства для обвинений, хотя вряд ли мог надеяться, что они когда-либо будут предъявлены.

Ему хотелось бы многим предъявить обвинение в равнодушии. Крестьянину, который пашет землю, не замечая падения Икара. Толпе, спешащей поглазеть на Распятие. Испанским солдатам (всего лишь исполняющим приказ), не внемлющим мольбам фламандцев, которых они грабят и режут. Ко всему безразличным слепым. Пьянице, равнодушному ко всему живому. Игрокам, равнодушным к потере драгоценного времени. Богу, равнодушному к смерти.

Но Брейгель потому и не мог поверить в неотвратимость наказания виновных, что сам не знал, кого винить. Да, крестьянин, склонившийся над плугом, прозевал падение Икара, но справедливо ли возлагать на него за это всю ответственность? Неразрешимое противоречие – следствие того, что Брейгель был не в силах преодолеть инерцию собственного мышления. Он слишком рано родился и, обладая совестью, не обладал еще тем знанием, которое подвело бы под нее надежную основу. Все, что ему оставалось, – это задавать вопросы, не особенно рассчитывая получить ответы. Но даже и спрашивать напрямую было опасно, причем не только в политическом смысле: задаваться подобными вопросами означало впадать в смертный грех гордыни. Не случайно страх гордыни преследовал Брейгеля («Вавилонская башня», «Самоубийство Саула», «Падение мятежных ангелов»): он боялся, что по меркам средневекового Бога сам виновен в этом прегрешении, несмотря на всю свою осмотрительность.

Однако противоречия, которые Брейгель не мог разрешить, вынуждали его принять совершенно оригинальный способ мировидения. Он не перекладывал вину на козлов отпущения.

Брейгель не делал резкого различия между виновным и невиновным и воздерживался от морализирования. Он не вывел ни одной фигуры, которая выступала бы в качестве примера дурного или хорошего поведения. Его нравственное чувство раскрывается только в железной определенности, с которой он предъявляет на суд факты. Осудить отдельный поступок, отдельного человека было выше его сил, поскольку он не представлял, каким образом люди в массе своей могли бы вести себя иначе.

Так, не впадая в мизантропию, он был вынужден осуждать всех и каждого за то, что они не смогли стать иными.

Именно поэтому самые обычные явления у Брейгеля трактуются как преступления. Преступление нищего – в том, что он нищий, преступление слепого – в том, что он слепой, преступление солдата – в том, что он воюет, преступление снега – в том, что он замел пути-дороги. Брейгель был любимым художником Брехта. В стихотворении «О покладистости природы» Брехт писал:

Ах, пес приблудный, любви взыскуя,
Порой к сапогу живодера льнет.

И негодяю, который насилует в роще ребенка,
Кивают приветливо вязы тенистой листвой.
И дружелюбная пыль нас просит забыть поскорее,
Убийца, след окровавленный твой.[25]

Брейгель и Брехт, хотя их разделяли столетия, не могли понять одного и того же: Брейгель – инстинктивно, Брехт – намного яснее сознавая, что люди ищут убежища в собственной беспомощности. Они оба хотели донести до всех простую мысль: не сопротивляться – значит быть равнодушным, забыть или не знать – значит быть равнодушным, а быть равнодушным – значит попустительствовать злу.

Именно поэтому – а не из-за какого-то совпадения или тематического сходства – картины Брейгеля более важны для понимания современной войны или концлагерей, чем почти все, написанное после них.

[25] Перевод М. Ваксмахера.

8. Джованни Беллини (работал ок. 1459–1516)

Джованни Беллини, родившийся в 1435 году, был первым великим венецианским живописцем. Я хотел бы поговорить о четырех Мадоннах, написанных им на протяжении тридцати пяти лет жизни.

Первая создана в 1470-х годах, когда ее автору было около сорока. Вторая – десятью годами позже, когда ему было за пятьдесят. Третья – еще десятилетие спустя. И последняя – около 1505 года, когда Беллини был уже семидесятилетним старцем.

Возможно, эти четыре картины покажутся кому-то не такими уж и разными. Все они трактуют один сюжет, все выполняют одну и ту же религиозную функцию. В каждой из них Мадонна одета почти одинаково. Но за изменениями, которые прослеживаются в этих полотнах, лежит одна из важнейших инноваций во всей истории искусства. Объект изображения остается прежним. Но авторское отношение к нему, способ его видения претерпевает революционную перемену.

Между первой и последней из этих картин разница больше, чем между двумя любыми произведениями одного художника в истории живописи.

Всю свою жизнь Беллини был зачарован светом. В этом нет ничего удивительного, если мы вспомним, что он работал в Венеции. Разумеется, без света вообще нет живописи. Без света мы ничего не видим. Однако свет, занимавший Беллини, был не тот свет, который уничтожает тьму и позволяет нам отличить одну вещь от другой. Скорее, это тот рассеянный свет, создающий единство всех предметов, на которые он падает. Вот почему, например, комната или пейзаж выглядят совершенно по-разному в одиннадцать утра и в три часа дня. Наверное, точнее будет сказать так: Беллини интересовался дневным светом. Свет в этом смысле предполагает пространство. Это не вспышка и не огонь – это свет дня. И всю свою жизнь художник стремился создать на полотне пространство, которое смогло бы вобрать в себя и удержать то, что мы называем «дневным светом».

На первой картине пространства очень мало. Две фигуры больше напоминают барельеф, выступающий из плоской стены, которая закрывает от зрителя все остальное. День здесь, если так можно выразиться, глубиной меньше полуметра.

На второй художник решается вывести фигуры из замкнутого пространства. Он убирает стену. Впускает дневной свет с двух сторон. Но пока во всем этом заметна его неуверенность. По-прежнему между полосами света – плоский задник-занавес, который загадочным образом свешивается прямо с неба. Кажется, что пространство робко просачивается в картину с обеих сторон.

На третьей задник отодвинут дальше, и Мадонна с младенцем теперь не смотрят нам прямо в лицо. Фигуры немного наклонены и повернуты навстречу друг другу, и этот ракурс, этот наклон уводит взгляд в пейзаж позади них, в светлый день. Однако и здесь фигуры все еще защищены, все еще отгорожены. Дело не только в заднике, но и в выступе, на котором сидит младенец. Этот выступ выполняет роль края сцены, отделяющего нас от актеров и сценического пространства.

А вот на последней картине Беллини действительно достигает желаемого результата – через тридцать лет после первой попытки. Фигуры теперь находятся в открытом поле при полном свете дня. Мы можем обойти их кругом. Вся картина, весь пейзаж столь же просторны, сколь долог день.

Что же, спросите вы, такого сложного в этой победе над пространством – в том, к чему стремился и чего достиг Беллини? Разве законы перспективы не были уже давно известны?

Да, были. Но Беллини интересовала не просто иллюзия глубины. Он хотел заполнить все пространство своих картин светом – как заполняют емкость водой. Его не устраивало всего лишь написать близлежащие предметы покрупнее, а удаленные – поменьше. Он хотел найти способ показать, как равномерно падает свет между ними, и создать в каждой картине эквивалент того порядка и того единства, которые свет вносит в природу. Так что в его полотнах велась еще и борьба за создание нового порядка и единства.

На первой картине можно увидеть прямую линию правого контура тела младенца – точным продолжением этой линии служит край накидки на голове Мадонны. В картине множество подобных скрупулезно рассчитанных, продуманных приемов, и все это придает ей единство и порядок. Но поскольку картина плоская, лишена пространства, вся ее композиция создается линией. Посмотрите, например, на руки Девы Марии. Каждый палец выписан тщательно, но по отдельности, так что они напоминают клавиши пианино. И неудивительно: общая схема, которая обеспечивает единство картины, единство целого, основана на противопоставлении плоского света плоской тьме – совсем как на клавиатуре рояля.

На второй картине организующая роль линии еще сохраняется. Правда, ребенок теперь немного выдается вперед, но посмотрите на две полоски неба и пейзажа по сторонам. Они воспринимаются как плоский узор на заднем плане. Почти как зернистая поверхность мраморного парапета в нижней части картины. Но в третьей работе все начинает меняться. Здесь главную роль берут на себя не все организующие линии, а массы пространства. Теперь уже не скажешь, что пальцы Мадонны нарисованы каждый по отдельности, но вы сразу замечаете, что ее рука сложена чашечкой и обнимает руку ребенка и яблоко, точно так же, как – если бы масштаб был другим – она могла бы обнять расположенный позади холм, который вторит форме ее руки. Или поглядите на ее накидку и на то, как она плавно охватывает пространство вокруг головы Мадонны. Точно так же темные деревья кругом обходят и укрывают холм. Ну и наконец, в последней картине Беллини достигает полного единства между фигурами и наполненным светом и воздухом днем. Между сложенными руками Мадонны, касающимися друг друга кончиками пальцев, заключено пространство того же свойства, какое должна заключать в себе башня на холме. Ребенок заполняет ее лоно так же, как солнечный свет неизбежно заполняет пустоту в пейзаже. И вся природа теперь сплочена воедино. Деревья слева – не просто линии на полотне. Они существуют в пейзаже и пространстве. Птица на ветке привлекает наш взгляд, заставляя его скользнуть к верхушкам деревьев, а затем сдвинуться немного правее, – и траектория нашего взгляда точно повторяется в позе склонившейся Мадонны.

Так интерес к дневному свету вел Беллини к победе над пространством, к такому соотнесению человека с природой, какого до него еще не было. И последствия этого открытия действительно выходят далеко за пределы искусства.

Первая картина, почти византийская, еще принадлежит Средним векам, это образ на церковной стене, который отсекает всякое движение и мельтешение мира. К этому образу можно приблизиться только со стороны лица и только для того, чтобы помолиться. Но на последней картине мы видим молодую мать на лугу. Дело не только в том, что у нее нет нимба: к ней можно теперь приблизиться с любой стороны, даже сзади, и это означает, что она является частью природы, на которую тоже можно смотреть отовсюду, задавать вопросы, исследовать. Нет больше фиксированной точки зрения, нет фиксированного центра. Человек, как в античном мире, который тогда открывала для себя эпоха Возрождения, сам стал центром, и потому он волен идти куда хочет.

Между первой и последней картиной Христофор Колумб открыл Америку, Васко да Гама, обогнув Африку, добрался до Индии, а в Падуе, где учился Беллини, Коперник работал над первой теорией, доказавшей, что Земля вращается вокруг Солнца. И пространство, которое Беллини ввел в живопись, было соразмерно новой свободе, завоеванной человече-

ством. Вот почему разница между четырьмя картинами, написанными на один сюжет, может быть с полным правом названа революционной.

9. Маттиас Грюневальд (ок. 1470–1528)

Впервые я приехал в Кольмар посмотреть на алтарь Грюневальда зимой 1963 года. Второй раз – ровно десять лет спустя. Я ничего специально не планировал – так уж вышло. В промежутке между двумя датами многое изменилось. Не в Кольмаре, а вообще в мире, и в моей жизни тоже. Драматическая точка поворота пришлась как раз на середину этого десятилетия. В 1968 году надежды, которые мы – кто тайно, кто явно – лелеяли в течение долгого времени, вдруг воплотились в реальность сразу в нескольких местах в мире и обрели имена и названия. И в том же самом году эти надежды были уничтожены, окончательно и бесповоротно. Впрочем, подлинная картина произошедшего стала ясна позже, а в то время многие из нас обманывали себя, отказываясь признать жестокую правду, и даже в начале 1969 года все еще стояли на том, что 1968-й может повториться.

Здесь не место анализировать, что именно изменилось в соотношении мировых политических сил. Достаточно сказать, что была проложена дорога к *нормализации*, как потом это назвали. Изменилась не только политика, но и тысячи и тысячи судеб, хотя об этом не прочтешь в книгах по истории. (Сравнить с этим можно, пожалуй, только иной по природе, но тоже рубежный 1848 год, и его значение для целого поколения людей запечатлено не в истории, а во флоберовском «Воспитании чувств».) Когда я смотрю на своих друзей – особенно на тех, у кого были (и есть) политические убеждения, – я вижу, насколько русло их судеб изменилось, отклонилось в тот момент от прежнего курса: так бывает и в обычной жизни каждого человека под влиянием какого-то важного события, вроде тяжелой болезни, неожиданного выздоровления, банкротства. И когда мои друзья смотрят на меня, то наверняка обнаруживают нечто сходное.

Нормализация означает, что различные политические системы, управляющие практически всем миром, могут так или иначе взаимодействовать при единственном условии: нигде ничто не должно меняться радикально. Настоящее рассматривается как неопределенно длительная фаза времени, которая обеспечивает непрерывное развитие технического прогресса.

Время больших надежд – как было накануне 1968 года – побуждает человека считать себя стойким борцом, готовым смотреть правде в лицо. Ему кажется, что победа неминуема, если не уклоняться от борьбы и не впадать в сентиментальность. Суровая правда открывает путь к свободе. Этот принцип укореняется в сознании, его принимают как аксиому. Человек живет с открытыми глазами, осознанно делает свой выбор. Надежда – чудодейственная фокусирующая линза. Глаз привыкает к ней. Сквозь нее все видится так ясно!

Живописный алтарь Грюневальда, подобно древнегреческой трагедии или роману XIX века, был задуман как нечто всеобъемлющее, способное охватить всю жизнь и объяснить весь мир. Он написан на соединенных шарнирами деревянных створках-панелях. Когда они закрывались, стоящие у алтаря видели «Распятие», по сторонам которого изображены святой Антоний и святой Себастьян. Когда створки открывались, прихожане видели «Ангельский концерт» и «Рождество», а по бокам «Благовещение» и «Воскресение». Когда створки раскрывались еще раз, появлялись святые и апостолы, а на боковых панелях – сцены из жизни святого Антония. Алтарь был заказан для монастырской больницы в Изенгейме орденом антонитов. Больница принимала жертв чумы и сифилиса. Алтарь должен был помогать больным смиренно переносить страдания.

Во время первого посещения Кольмара я видел ключ ко всему алтарю в «Распятии», а ключ к «Распятию» – в болезни. «Чем дольше я смотрю, тем больше убеждаюсь, что для Грюневальда болезнь есть истинное состояние живущего в этом мире. Болезнь – не прелю-

дия к смерти, как думает со страхом современный человек, а непреложное условие жизни». Так я писал в 1963 году. Тогда я не учитывал, что алтарь способен разворачиваться. Вооруженный оптикой надежды, я не нуждался в живописных панелях надежды. Я увидел воскресающего Христа «бледным как смерть»; Дева Мария, на мой тогдашний взгляд, принимает благую весть ангела как известие «о неизлечимой болезни»; пеленки младенца Христа – жалкие лохмотья (возможно, заразные), которые потом прикроют его чресла в сцене «Распятия».

Такая интерпретация произведения не была совсем произвольной. В начале XVI века жители многих стран Европы воспринимали свое время как про́клятое. И несомненно, это ощущение *присутствует* в алтарных картинах – хотя не только оно. Однако в 1963 году я увидел только его, только уныние. Мне не было нужды видеть все остальное.

Десять лет спустя огромное распятое тело по-прежнему превращало в карликов и тех, кто оплакивал его на картине, и зрителей. Но на этот раз я подумал: в европейской традиции множество образов боли и пыток, по большей части садистских. Почему же эта картина, одна из самых пронзительных и полных муки, оказалась исключением? Как она написана?

Она написана сантиметр за сантиметром. Ни один контур, ни одна впадина и ни один подъем внутри контура не отмечен хотя бы краткой вспышкой интенсивности. Картина нерасторжимо связана со страданием. Как ни одна часть тела не может избежать боли, так и картина нигде не может поступиться точностью. Причина боли уже не важна: значение имеет только правдивость образа. Правдивость, рожденная сопереживанием, рожденная любовью.

Любовь дарует невинность. Ей нечего прощать. Человек, которого любят, – не тот, кто переходит улицу или умывается утром. Не тот, кто живет собственной жизнью: такой не способен сохранить невинность.

Кто же он – тот, кого любят? Тайна, и постичь ее дано только любящему сердцу. Достоевский как никто это понимал. Любовь соединяет, но сама пребывает в одиночестве.

Тот, кого любят, продолжает свое существование и тогда, когда от его поступков и эгоцентризма ничего не остается. Любовь узнает своего избранника до всякого сближения, а после видит его таким же. Любовь наделяет человека уникальной ценностью, которая непереводима на язык добродетели.

Такая любовь получает концентрированное воплощение в любви матери к своему ребенку. Страсть – всего лишь одна из ипостасей любви. Но есть и другие. Ребенок находится в процессе становления, он неполон. То есть в любое отдельно взятое мгновение он может быть удивительно полным. Но при переходе от одного мгновения к другому он оказывается зависим, и неполнота становится очевидной. Любовь матери потворствует ребенку. Мать представляет его себе более полным, чем он есть на самом деле. Их желания совмещаются или чередуются, как ноги при ходьбе.

Открытие любимого, уже сформированного и полного, есть начало страсти.

Человек оценивает тех, кого он не любит, по их достижениям. Достижения, которые он считает важными, могут отличаться от тех, которые ценит общество. Тем не менее мы принимаем во внимание достижения тех, кого не любим, как бы заполняя ими некий готовый контур, и, чтобы описать этот контур, используем сравнительные эпитеты по принципу лучше/хуже. Общая «форма» таких людей есть сумма достижений, описанных этими эпитетами.

Но любимого человека мы воспринимаем по-другому. Его контур или форма – не случайная поверхность, а горизонт, за которым лежит весь остальной мир. Любимый распознается не по достижениям, а по *глаголам*, которые могут его удовлетворить. Потребности любимого могут разительно отличаться от потребностей любящего, но они создают ценность – ценность этой любви.

Для Грюневальда таким глаголом было слово *живописать*. Писать жизнь Христа.

Сочувствие, доходящее до такой степени, как у Грюневальда, открывает, пожалуй, область истины между объективным и субъективным. Врачам и ученым, изучающим в наше время феноменологию боли, полезно было бы изучить эти картины. Искажение форм и пропорций – увеличенные ступни, бочкообразная грудная клетка, удлиненные руки, растопыренные пальцы – все это можно назвать *чувственной* анатомией боли.

Я не хочу сказать, что в 1973 году увидел больше, чем за десять лет до этого. Я видел иначе – вот и все. Минувшие десять лет не обязательно предполагают прогресс, во многих смыслах за ними стоит поражение.

Алтарь находится в зале с высокими сводами и готическими стрельчатыми окнами, неподалеку от реки и каких-то пакгаузов.[26] Во время второго посещения я делал заметки и иногда поглядывал на ангельский концерт. В зале было пусто, если не считать одного-единственного смотрителя – старика в шерстяных варежках, который грел руки над примусом. Я взглянул наверх и понял: что-то изменилось. Но вокруг по-прежнему царила полная тишина. Затем я увидел, что́ именно изменилось. Из-за облаков выглянуло солнце. Оно стояло низко на зимнем небе и било прямо в готические окна так, что на противоположной белой стене высветились резко очерченные остроконечные арки. Я смотрел со стороны этих «световых окон» на живописные панели, на изображенный там источник света – окно в дальнем конце написанной Грюневальдом часовни в сцене Благовещения; свет, заливающий склон горы позади Мадонны с младенцем; и большой, похожий на северное сияние световой круг, объявший воскресшего Христа. В каждом случае изображенный свет не уступал настоящему. Он оставался светом, не распадаясь на разноцветные краски. Солнце скрылось, белая стена погасла, но живопись сохраняла свою светоносность.

И тут я понял, что весь алтарь посвящен тьме и свету. Огромное небо и долина позади сцены Распятия – долина Эльзаса, которую пересекали тысячи беженцев, спасавшихся от войны и голода, – пустынна и наполнена непроглядной тьмой. В 1963 году свет на других панелях казался хрупким и искусственным. Точнее – хрупким и неземным. (Свет, о котором мечтают в темноте.) В 1973 году мне уже казалось, что свет на этих панелях написан в соответствии с присущим человеку восприятием света.

Только в редких обстоятельствах свет бывает однородным и постоянным. (Такое иногда наблюдается в море или вокруг горных вершин.) Обычно же он разноокрашенный или смещающийся по цвету. Его пересекают тени. Некоторые поверхности отражают больше света, другие – меньше. Свет не является, как убеждают нас моралисты, постоянной и полной противоположностью тьмы. Свет зажигается от тьмы.

Посмотрите на створки, изображающие Мадонну и ангельский концерт. Там, где свет падает не совсем прямо, он как бы опрокидывает правильное измерение пространства, преобразует наше восприятие. То, что освещено, кажется ближе, чем то, что скрыто в тени. Точно так же огоньки деревенских домов в ночи создают иллюзию, будто деревня ближе, чем на самом деле. Если заняться этим феноменом более пристально, начинаешь понимать, насколько это тонкий вопрос. Каждая концентрация света действует как центр притяжения, так что человек мысленно движется *от* света через зоны тени и тьмы. Сколько зон концентрации света, столько и явно артикулированных фрагментов пространства. То место, где непосредственно находится наблюдатель, задает пространственную точку отсчета. Но постепенно возникает диалог с каждым, сколь угодно удаленным, освещенным кусочком, и каждый предлагает другое пространство и другое пространственное артикулирование. Каждое место, куда падает ослепительно-яркий свет, приглашает наблюдателя: представь себя

[26] Музей Унтерлинден в Кольмаре расположен в бывшем доминиканском монастыре; Изенгеймский алтарь находится в бывшей капелле.

здесь. Как будто смотрящий глаз видит свое эхо повсюду, где концентрируется свет. Такая множественность дарит радость.

Устремленность глаза к свету, устремленность всякого живого организма к свету как источнику энергии есть основа бытия. Устремленность воображения к свету сложнее, поскольку предполагает работу сознания и, следовательно, вовлекает сравнительный опыт. Мы реагируем на физические модификации света отчетливыми, но бесконечно малыми откликами духа, его подъемами и падениями, надеждами и страхами. В зрительном восприятии большинства живописных сцен происходит размежевание на пространственные зоны уверенности и сомнения. Глаз продвигается от света к свету, как человек, переходящий опасное место по камням.

Соединим два сделанных выше наблюдения воедино: надежда привлекает, излучает свет, как центр притяжения, к которому хочется быть ближе, который хочется принять за точку отсчета. Сомнение не имеет центра, оно повсеместно.

Отсюда сила и хрупкость света на картинах Грюневальда.

Так получилось, что оба раза я был в Кольмаре зимой, и город был скован холодом, который приходит с долины и всегда напоминает о голоде. В том же городе, при тех же погодных условиях я видел алтарь по-разному. Давно стало банальностью утверждение, что значимость произведения искусства со временем меняется, если оно вообще сохранится до наших дней. Однако обычно об этом вспоминают, когда хотят подчеркнуть различие между «ними» (жившими в прошлом) и «нами» (живущими в настоящем). Сложилась тенденция представлять *их* и присущее им восприятие искусства как укорененное в глубинах истории и при этом наделять *нас* неким высшим знанием, способностью глядеть на все якобы с вершины истории. В итоге сохранившееся произведение искусства кажется подтверждением нашей привилегированной позиции, ведь оно сохранилось для нас и ради нас.

Это иллюзия. Перед историей все равны. В первый раз, когда я увидел алтарь Грюневальда, я захотел поместить *его* в историю, которая подразумевает средневековую религию, чуму, медицину, больницу. Теперь же я был вынужден поместить в историю самого себя.

В период революционных ожиданий я увидел произведение искусства, которое сохранилось до наших дней как свидетельство отчаяния, царившего в прошлом. Позже, в трудный период, когда надо было стойко переносить невзгоды, я увидел, как то же произведение чудесным образом указывает мне заветную тропинку через дебри отчаяния.

10. Альбрехт Дюрер (1471–1528)

Больше пяти столетий отделяют нас от дня рождения Дюрера: он родился 21 мая 1471 года в Нюрнберге. Эти 500 лет могут показаться и долгим, и кратким сроком – в зависимости от нашей точки зрения и настроения. Если они представляются краткими, значит мы считаем возможным понять Дюрера и вступить с ним в воображаемый диалог. Если долгими, то мир, в котором он жил, и его представления о мире видятся нам настолько далекими, что никакой диалог невозможен.

Дюрер был первым художником, сосредоточенным на собственном образе. Никто до него не писал столько автопортретов. Среди самых ранних работ – рисунок серебряным карандашом: портрет автора в возрасте 13 лет. Рисунок явно свидетельствует о том, что мальчик был вундеркиндом – и что он находил свою внешность удивительной, исключительной. Одна из причин последнего, возможно, кроется в том, что он осознавал себя гением. Все автопортреты говорят о гордыне. Складывается впечатление, будто одной из главных составляющих шедевра, который Дюрер раз за разом пытался создать, был особый взгляд гения, подмеченный им в собственных глазах. В этом отношении его автопортреты – прямая противоположность рембрандтовским.

Почему человек изображает самого себя? В числе прочих причин есть и та, которая побуждает самых разных людей заказывать художнику свои портреты: желание оставить свидетельство о собственном существовании, способное пережить самого человека. Его облик, его взгляд сохранятся в веках. Пока мы стоим перед портретом и пытаемся вообразить жизнь художника, его взгляд снова и снова допытывается у нас: «Ну как?..»

Вспоминая два автопортрета Дюрера – один теперь в Мадриде, другой в Мюнхене, – я отдаю себе отчет в том, что являюсь, наряду с тысячами других людей, тем воображаемым зрителем, чей интерес Дюрер учитывал 485 лет назад. Но в то же время я спрашиваю себя: а все ли из того, о чем я пишу, Дюрер понял бы так, как понимаем мы? Мы пристально вглядываемся в его лицо, изучаем выражение этого лица – и нам уже трудно поверить, что бóльшая часть жизненного опыта этого человека навсегда останется неведомой. Определить историческое место Дюрера – совсем не то же самое, что понять его жизнь. Мне кажется важным указать на это, поскольку слишком часто звучат самодовольные предположения о связи его эпохи с нашей. Самодовольные – потому что чем больше все вокруг упирают на пресловутую «связь времен», тем охотнее мы странным образом поздравляем себя с прозорливой оценкой его гениальности.

Два года разделяют два автопортрета, запечатлевшие одного и того же человека в совершенно разном умонастроении. Второй из них, теперь находящийся в музее Прадо в Мадриде, показывает художника в возрасте 27 лет, одетого как венецианский придворный. На нем Дюрер самоуверенно-горделивый, почти величественный. В одежде есть даже небольшой перебор – посмотрите, например, на его руки в перчатках. Выражение глаз не вполне сочетается с франтоватым головным убором. Возможно, этот портрет приоткрывает амбиции автора: Дюрер специально так вырядился, рассчитывая сыграть какую-то новую роль. Картина написана через четыре года после его первого приезда в Италию, когда он не только познакомился с Джованни Беллини и открыл для себя венецианскую живопись – он понял, что значит быть интеллектуально независимым и почитаемым обществом художником. Его венецианский костюм и альпийский пейзаж за окном отсылают к той памятной встрече молодого немецкого живописца с Италией. Если свести интерпретацию к совсем прямолинейному высказыванию, то картина как будто говорит: «В Венеции я понял, чего

стою, и теперь рассчитываю, что здесь, в Германии, меня оценят по заслугам». После возвращения Дюрер стал получать важные заказы от Фридриха Мудрого, курфюрста Саксонии, а позднее работал под высоким покровительством императора Максимилиана.

Мюнхенский портрет написан в 1500 году. На нем Дюрер изображен в неброском коричневом плаще на темном фоне. Поза (рука, соединяющая полы плаща), прическа, выражение лица (точнее, благочестивое отсутствие выражения) – все это, согласно живописному канону того времени, наводит на мысль, что перед нами голова Христа. И хотя доказать этого нельзя, похоже, сам художник стремился к такой ассоциации или, по крайней мере, не возражал, чтобы она промелькнула у зрителя.

Его намерение, по всей видимости, не имеет ничего общего с богохульством. Дюрер был глубоко религиозен, и хотя в определенной степени разделял общеренессансное отношение к науке и разуму, в целом его вера оставалась вполне традиционной. Позднее он восхищался нравственным и интеллектуальным обликом Лютера, но сам не смог порвать с католической церковью. Этой картиной Дюрер вовсе не говорит: «Я представляю себя Христом». Скорее, его послание таково: «Я уповаю, что через страдания смогу прийти к подражанию Христу».

Но, как и в случае с мадридским портретом, во всем этом есть элемент театральности. Ни в одном из автопортретов Дюрер не принимает себя таким, какой он есть. Всегда присутствует претензия стать кем-то еще, стать чем-то бóльшим. Единственная постоянная черта его полотен – единственное, что он готов принять раз и навсегда, – это монограмма, с помощью которой он, в отличие от художников былых времен, подписывал все или почти все, что выходило из-под его кисти. Когда Дюрер смотрел на себя в зеркало, его пленяло многообразие возможных «я», которое он там видел. Иногда видение, как на мадридском портрете, оказывалось экстравагантным, а иногда, как в мюнхенском, смутно-провидческим.

Чем объяснить резкое различие двух портретов? В 1500 году тысячи людей в Южной Германии уверовали в то, что конец света близок. Свирепствовали голод, чума и новый бич – сифилис. Усиливались социальные конфликты, которые вскоре приведут к крестьянской войне. Толпы наемных работников и крестьян покинули свои дома и превратились в бродяг, рыскающих в поисках пищи, жаждущих возмездия – но и спасения в Судный день, когда гнев Господень огнем прольется на землю, солнце померкнет и небо совьется, как свиток.

Дюрер, всю жизнь думавший о неминуемой смерти, разделял общие страхи. Именно в это время он создал для сравнительно широкой зрительской аудитории свою первую серию гравюр на темы Апокалипсиса.

Стиль этих гравюр – не говоря уже о злободневности темы – лишний раз показывает, как далеки мы от Дюрера. По нашим искусствоведческим критериям, стиль этот представляет собой гротескное смешение готики, Ренессанса и барокко и потому кажется нам исторически преодолевшим свое время. Для Дюрера, поскольку *конец* истории приблизился, а ренессансная мечта о Красоте – та, что владела им в Венеции, – померкла, стиль его гравюр как нельзя более соответствовал текущему моменту, был для самого художника столь же естественным, как звук собственного голоса.

Я сомневаюсь в том, что различия двух автопортретов можно объяснить каким-то конкретным событием. Они могли быть написаны и в один и тот же месяц одного и того же года; они дополняют друг друга и вместе создают как бы портал к последующим работам Дюрера. Они обозначают собой некую дилемму, очерчивают круг вопросов к самому себе, внутри которого творил художник.

Отец Дюрера, венгерский ювелир, в свое время обосновался в большом торговом городе Нюрнберге. Как требовали законы его ремесла, он был хорошим рисовальщиком и гравером, но в художественной работе оставался средневековым ремесленником. Приступая к делу, Дюрер-отец задавался единственным вопросом: «Как?» – и только.

Его сын уже к 23 годам ушел от сознания средневекового ремесленника дальше всех тогдашних живописцев в Европе. Он верил в то, что художник призван раскрыть тайны Вселенной, чтобы достичь Красоты. Первый вопрос применительно к искусству – и к собственно путешествию (а он отправлялся в путешествие при первой возможности): «Куда?» Дюрер никогда не сумел бы стать столь предприимчивым и независимым, если бы не побывал в Италии. Однако парадокс заключался в том, что он оказался более независимым, чем любой из итальянских живописцев, – именно потому, что был аутсайдером, непричастным к современной традиции: ведь немецкое искусство, до тех пор пока Дюрер не преобразил его коренным образом, принадлежало прошлому. Он был первым и единственным авангардистом.

Именно эта независимость и выражена в мадридском портрете. А то, что сам он не вполне принимал собственную независимость, что она для него нечто вроде костюма, который он на себя примерял, тоже объяснимо, – в конце концов, Дюрер был сыном своего отца. Смерть отца в 1502 году потрясла его: он был сильно к нему привязан. Думал ли Дюрер о различии между собой и отцом как о чем-то неизбежном и предопределенном или же рассматривал это как собственный свободный выбор, в верности которого не был до конца уверен? Наверное, в разные времена он склонялся то к одному, то к другому. В мадридском портрете присутствует налет сомнения.

Независимость в соединении с выработавшимся художественным стилем, должно быть, внушала Дюреру невероятное чувство собственной силы. Он ближе всех своих предшественников сумел подойти к подлинному воспроизведению природы. Его способность запечатлеть предмет и сегодня кажется волшебной (вспомним его акварельные рисунки цветов и животных). Говоря о портретах, он пользовался словом *Kontefrei*, которое подразумевает *создание точной копии*.

Был ли его способ изображения, воссоздания того, что он видел перед собой или во снах, в каком-то смысле сходным с процессом, посредством которого Бог, как принято верить, создал этот мир и все сущее в нем? Возможно, этот вопрос приходил в голову Дюреру. Но отнюдь не от осознания своей добродетельности, которая позволяла бы сравнить себя с божеством, но от осознания собственной созидательной силы. Однако, несмотря на мощный творческий дар, он был обречен прожить человеческую жизнь в мире, полном страданий, в мире, которому его дар в конечном счете ничем не мог помочь. Его автопортрет в виде Христа – это портрет бессильного творца, который не сыграл никакой роли в сотворении самого себя.

Независимость Дюрера-художника была по временам плохо совместима с его все еще наполовину средневековыми религиозными верованиями. Два его автопортрета и выражают данную несовместимость. Но эти слова звучат слишком абстрактно. Мы по-прежнему можем только гадать, что думал и чувствовал Дюрер. Однажды он шесть дней плавал по бурному морю на утлом суденышке, чтобы исследовать, как истинный естествоиспытатель, скелет выбросившегося на берег кита. При этом он верил во всадников Апокалипсиса, а Лютера считал «божьим орудием». Так как, какими словами он на самом деле задавал вопрос и как отвечал на него, когда смотрел на себя в зеркало, – тот вопрос, который проще всего поставить так: «Чье же я орудие?»

11. Микеланджело (1475–1564)

Я запрокидываю голову, чтобы рассмотреть плафон Сикстинской капеллы и «Сотворение Адама». Кстати, тебе не кажется, как мне, что ты однажды ощущала во сне прикосновение этой руки, а после совершенно необыкновенный момент – когда коснувшаяся тебя рука вновь отдаляется? Уфф! Я представляю тебя на твоей галисийской кухне: ты реставрируешь образ Мадонны для маленькой деревенской церкви. Да, реставрация здесь, в Риме, была проведена превосходно. Протестующие не правы, и я объясню тебе почему.

На потолке четыре типа пространств, с которыми играл Микеланджело. Пространства барельефа и горельефа, пространство двадцати обнаженных молодых мужских тел, которые он представлял как блаженства, когда писал их, лежа на спине, и, наконец, бесконечные небеса – все эти отличные друг от друга пространства после реставрации стали яснее, чем раньше, и смотрятся изумительно отчетливо. Они сделаны, Мариса, с той уверенностью, с какой мастер бильярдной игры точным ударом кладет шар в лузу! Если бы потолок был расчищен некачественно, эти ясность и отчетливость потерялись бы в первую очередь.

Я открыл тут еще кое-что: это буквально бросается в глаза, но никто об этом внятно не говорит. Может быть, потому, что Ватикан так подавляет. Зажатый между его мирским богатством, с одной стороны, и длинным перечнем вечных мук за грехи – с другой, посетитель чувствует себя совсем крошечным. Непомерное богатство церкви и непомерная кара, которую она сулила, в сущности, дополняли друг друга. Без ада богатство выглядело бы как воровство! В любом случае в наше время посетители, стекающиеся сюда со всего мира, исполнены такого благоговения, что забывают о штучках у себя между ног.

Но это не про Микеланджело. Он честно воспроизвел половые органы, воспроизвел с такой любовью, что они невольно приковывают взгляд, недаром в течение нескольких веков после его смерти папские власти распоряжались стирать или записывать в Сикстинской капелле одно мужское достоинство за другим. К счастью, немалое количество все-таки сохранилось.

При жизни о Микеланджело отзывались как о «величайшем гении». Даже в большей степени, чем Тициан, он воспринял – в самый последний возможный исторический момент – ренессансную роль художника как верховного творца. Его исключительной темой было человеческое тело, а величайшим средоточием тела был для него мужской половой орган.

В «Давиде» Донателло детородный орган молодого человека скромно занимает свое место – как палец руки или ноги. В «Давиде» Микеланджело тот же орган оказывается центром всего, и любая другая часть тела отсылает к нему с почтительностью, как к чуду. Решение сколь простое, столь и прекрасное. С меньшей долей эффектности, но с неменьшей очевидностью это верно и для «Мадонны Брюгге» с обнаженным ребенком Христом. И все это не похоть, а форма почитания.

Учитывая очевидное пристрастие и всю гордость ренессансного гения, так и хочется спросить: каким же должен был оказаться в его воображении рай? Уж не грезил ли он о рожающих мужчинах? Весь плафон посвящен Творению, и для Микеланджело, в последнем завитке его желания, Творение означало, что все мыслимое рождается, выталкивается на божий свет и воспаряет из мужской промежности!

Помнишь гробницы Медичи с фигурами Ночи и Дня, Вечера и Утра? Четыре полулежащие фигуры – две мужские и две женские. Женщины скромно сжимают ноги, а мужчины раздвигают, двигая тазом, словно вот-вот родят. Родят не плоть и кровь и – боже упаси – не

символы. Им предстоит явить миру неописуемую и бесконечную тайну, воплощенную в их телах, она-то и выйдет наружу из их раздвинутых ног.

То же на потолке Сикстинской капеллы. Стоящие на полу посетители словно только что упали сверху, выпали, пролетев между ног и из-под одеяний пророков и сивилл. Ну и ладно, сивиллы-то – женщины! Однако не стоит торопиться с выводами: если присмотреться внимательнее, увидишь, что это переодетые мужчины.

Над тобой девять сцен Творения, и в четырех углах каждой сцены сидят удивительные, огромные, голые, корчащиеся от натуги мужчины *(ignudi)*, чье присутствие искусствоведы затрудняются объяснить. Некоторые говорят, что они воплощают Идеальную Красоту. Тогда отчего столько натуги, и страсти, и муки? Нет, двадцать обнаженных молодых людей там, наверху, зачали и только что родили все видимое, все воображаемое и все то, что мы наблюдаем на плафоне. Излюбленное мужское тело наверху – это *мера* всего, даже платонической любви, даже Евы, даже тебя.

Микеланджело однажды сказал, когда речь зашла об авторе Бельведерского торса (50 г. до н. э.): «Вот произведение человека, который знал больше, чем природа!»

В этих словах заключена мечта, тайное желание, пафос и иллюзия.

* * *

В 1536 году, через двадцать лет после того, как Микеланджело завершил роспись потолка Сикстинской капеллы, он начал писать «Страшный суд» на огромной стене за алтарем. Не самая ли это большая фреска в Европе? Бесчисленные обнаженные фигуры, по большей части мужские. Некоторые авторы сравнивали эту фреску с поздними творениями Рембрандта или Бетховена, но я не склонен следовать их примеру. То, что я вижу, – это чистый страх, причем страх, тесно связанный с росписью на потолке, над фреской. Человек на этой стене по-прежнему обнажен, но теперь он уже не мера всего, он вообще ничего не мера.

Все изменилось. Ренессансный дух исчез. Рим разграблен.[27] Вот-вот появится инквизиция. Повсюду надежда уступила место страху, а Микеланджело постарел. Может быть, у них тогда все было так же, как у нас сегодня.

Мне приходят на ум фотографии Себастьяна Салгаду: бразильские золотые прииски и угольные шахты в индийском штате Бихар. Оба художника потрясены тем, что они запечатлевают, и оба показывают тела, напряженные до последнего предела, но непонятно каким чудом это напряжение выдерживающие!

На этом сходство заканчивается, поскольку герои Салгаду трудятся, а герои Микеланджело чудовищно праздны. Их энергия, тела, руки, чувства – все стало бесполезным. Человечество бесплодно, и едва ли есть разница между спасшимися и про́клятыми. Ни в одном теле не осталось мечты, каким бы прекрасным оно когда-то ни было. Есть только гнев и покаяние – словно Бог оставил человека природе, а та ослепла! Ослепла? Ну нет.

После окончания «Страшного суда» Микеланджело жил и творил еще два десятилетия. И умер в возрасте 89 лет, когда работал над мраморной пьетой, так называемой «Пьетой Ронданини» – незавершенной.

Мать, придерживающая безвольное тело сына, – грубо обработанный камень. Обе ноги сына и одна из его рук закончены и отполированы. (Может быть, это остатки другой скульптуры, которую Микеланджело частично уничтожил, – не важно: памятник его энергии и одиночеству останется таким, как есть.) Линия, разделяющая гладкий мрамор и грубый камень, граница плоти и скалы, проходит на уровне полового органа Христа.

[27] Имеется в виду разграбление Рима войсками Карла V в 1527 году.

Грандиозный пафос этой работы в том, что тело возвращается могучим вдохом любви назад в каменную глыбу, в материнское лоно. Вот она – противоположность рождению!

Я пришлю тебе фотографию, сделанную Салгаду. На ней галисийские женщины в октябре собирают моллюсков при отливе в Риа-де-Виго.

12. Тициан (ок. 1485/90–1576) Беседа в письмах Кати Андреадакис и ее отца Джона Бёрджера о том, как смотреть на картины Тициана сегодня

Сентябрь 1991 г.
Пьяцца Сан-Марко, Венеция

Джон,

ты спрашиваешь, что я думаю о Тициане? Если коротко, одним словом на почтовой открытке, то это слово: плоть.

С любовью,

Катя

Сентябрь 1991 г.
Амстердам

Кат,

хорошо, плоть так плоть. Только я сразу представляю себе его собственную, старческую. Почему Тициан видится мне стариком? Может быть, из солидарности, если учесть мой собственный возраст? Нет, вряд ли. Все дело в нашем веке, в его горьком привкусе. Все дело в том, что нам подавай гнев и мудрость, а гармонии нам не надо. Поздний Рембрандт, поздний Гойя, последние сонаты и квартеты Бетховена, поздний Тициан… А теперь вообрази живость века, для которого старым мастером был молодой Рафаэль!

Я думаю об автопортретах Тициана в возрасте 60–70 лет. Или о нем в образе кающегося святого Иеронима, написанного, когда ему было уже за восемьдесят. (Возможно, это не автопортрет, я только строю догадки, но мне почему-то кажется, что он напряженно размышлял о себе самом, когда писал Иеронима.)

Кого же я вижу? Мужчину весьма внушительного вида, обладающего несомненным авторитетом. Никто не может позволить себе с ним никаких вольностей. Не то что с немощным Рембрандтом – как он изображен на последнем автопортрете. А этот важный господин не понаслышке знает, что такое власть, он сам держал ее в руках. Ремесло художника он превратил в профессию, подняв его статус до положения генерала, посла или банкира. И сам стал первым профессионалом. Вот почему его облику свойственна самоуверенность.

Равно как и уверенность художника. В поздних работах Тициан первым из европейских живописцев демонстрирует – а не прячет и не маскирует – движения своей руки, накладывающей краску на полотно. Живопись обретает новую, физическую уверенность: движение руки художника само по себе становится средством выразительности. Потом и другие – Рембрандт, Ван Гог, Вилем де Кунинг – последуют его примеру. В то же время его оригинальность и смелость никогда не доходили до абсурда, а отношение ко всему происходившему в Венеции было реалистичным.

Но все же, все же… Чем больше я смотрю на то, как он писал себя на склоне лет, тем отчетливее вижу испуганного человека. Не труса, нет. Такой не станет рисковать, но в смелости ему не откажешь. Обычно он не показывает своего страха. Но кисть невольно выдает

его. Это видно яснее всего, когда смотришь на его руки – нервные, как руки ростовщика, хотя его страхи, надо полагать, никак не связаны с деньгами.

Страх смерти? В Венеции свирепствовала чума. Страх как источник покаяния? Страх высшего суда? Это мог быть любой из перечисленных страхов, но они слишком общие, чтобы мы могли понять человека, приблизиться к нему. Тициан дожил до очень преклонного возраста, и, значит, страх сидел в нем долго. Затянувшийся страх превращается в сомнение.

Откуда в нем это сомнение? Я подозреваю, это что-то тесно связанное с Венецией, с особым характером богатства, коммерции и власти в ней. И то, и другое, и третье имеет отношение к плоти.

С любовью,

Джон

21 сентября 1991 г.
Венеция, Джудекка

Джон,

несколько раз, бродя по выставке, я сталкивалась с неким стариком: он шел за мной, потом я теряла его из виду, потом вдруг снова оказывалась рядом с ним. Он был один и непрерывно бормотал что-то себе под нос.

В первый раз я увидела его, когда он возник в дверях одного из последних залов и решительно направился к картине «Несение креста». Там он остановился – рядом со мной.

– Живопись нужна, – сказал он вдруг, – чтобы одеться, чтобы согреться…

Я поначалу смутилась и посмотрела на него сурово, но он продолжал как ни в чем не бывало:

– Иисус несет свой крест, а я несу искусство живописи. Вернее, ношу его, как шерстяную вещь.

Этим он сразу меня подкупил. Потом он переместился к «Бегству в Египет». Я, должно быть, надоела ему, или он на что-то рассердился и стал бормотать бессвязные слова:

– Мех, да! Мех моей живописи… материя, материя…

Возле «Портрета Винченцо Мости» он заговорил с моделью, тыча носом чуть ли не в самый нос молодому человеку на картине:

– Сначала я написал тебя одетым, а потом все переделал, на картине теперь только шкура, мех!

Он и не оборачиваясь знал, что я следую за ним, и, когда мы проходили мимо экскурсантов, столпившихся вокруг гида, сказал мне сквозь зубы, словно в шутку:

– Собаки, кролики, овцы – у всех есть шерсть, чтобы согреться, а я хочу быть как они, и у меня есть кисти!

В другой раз он не без гордости заметил, правда я не знала, к кому отнести его слова – к кардиналу или к «Молодому англичанину»:

– Никто в мире так не рисовал бо́роды! Мягкие, как обезьянья шерстка.

Затем я потеряла его из виду. А немного погодя взвыла сирена аварийной сигнализации. Поскольку мой знакомец (мы уже улыбались друг другу) явно не имел понятия о порядках и правилах поведения на современных выставках, я немедленно подумала о нем. И тут же увидела служителя в форме: он отчитывал старика и показывал, какую дистанцию следует соблюдать, когда рассматриваешь картины. Старик отвечал:

– Но вы же видите – бархат! Видите? Бархат – мой любимый материал, я не мог его не потрогать.

С этой минуты он решил держаться поближе ко мне и шел за мной хвостом, куда бы я ни направлялась. Речь его при этом оставалась монологичной, завязать со мной разговор он даже не пытался.

Я смотрела на «Данаю», а он упорно тянул меня к берлинскому «Автопортрету».

– Какая жалость, что они не повесили их в одном зале, – бормотал он. – Волосы на теле, на голове, перья, дальше раздеваться некуда… Я развожу, все время развожу краски, пока они не станут в точности как меховой покров животного. Одежду можно сделать потертой, шелковистой, облегающей, почти как плоть.

После этой тирады он, похоже, подустал и в течение получаса не произнес ни слова. Только напротив «Венеры и Адониса» он покосился на меня, чтобы удостовериться, правильно ли я воспринимаю картину. Я выразила свое восхищение, открыв глаза и рот пошире.

Он, похоже, почти завершил свой обход.

Однако «Наказание Марсия» без комментария оставить не смог:

– Когда сдираешь с животного шкуру, начинаешь кое-что понимать в плоти.

Перед «Пьетой» он уселся и просидел довольно долго. Сначала я не понимала, что делать: просто ждать или самой заговорить с ним и высказать свое мнение о картине. Он сделал мне знак подойти поближе. Старик, разумеется, знал, что его слова насчет меха произвели на меня впечатление, ибо, вместо того чтобы говорить, как все всегда говорят, о воздетой руке Марии Магдалины перед статуей ветхозаветного пророка[28] – руке, на которую он неотрывно смотрел, – он снова взялся за свое:

– Волосяной покров для тела – то же, что живопись для мира!

А затем, громко расхохотавшись, добавил нечто такое, что заставило меня вспомнить о тебе:

– Можно зарыться в него, можно заглянуть под него, можно поднять его, можно содрать… только не пытайся его сбрить – все равно отрастет!

Прежде чем уйти от него навсегда, я вдруг очень ясно, словно наяву, увидела свое нагое тело – как если бы видела его на одной из выставленных картин: подо мной был мох, рядом со мной – собака, и мои контуры почти сливались с окружающим пейзажем. С пейзажем, по которому впоследствии мог бродить Курбе. Неотделимая от травы, облаков и почвы, моя плоть стала как бы покрывалом земли.

С любовью,

Катя

Октябрь 1991 г.
Верхняя Савойя

Кат,

то, что ты написала о мехе, заставило меня вспомнить о его собаках. Кстати, не сопровождала ли, часом, твоего старика какая-нибудь псина?

Мне кажется, он любил собак. Возможно, они его успокаивали или ободряли. Были ли они свидетелями? Свидетелями, которым можно доверять. Немыми, немыми свидетелями. Возможно, иногда, пока он правой рукой писал картину, левой он гладил какую-нибудь из своих собак. Пальцы привычно зарывались в мех, и собака переминалась с ноги на ногу, подставляя голову навстречу движению его руки.

В то время включать в картины собак стало модным поветрием. Их можно увидеть на полотнах Рубенса, Веласкеса, Веронезе, Кранаха, Ван Дейка… Помимо прочего, они играли

[28] Имеется в виду статуя Моисея.

еще и роль своего рода посредников между мужчинами и женщинами. Роль посланников желания. Они символизировали (в зависимости от породы и размера) и мужественность, и женственность. Они были почти как люди – во всяком случае, сопровождали людей в их частной жизни – и в то же время не знали ни коварства, ни хитрости. Кроме того, они были похотливы. Но никто не вскидывал брови – ведь, в конце концов, это всего лишь собаки!

Собаки присутствуют на многих картинах Тициана. На портретах мужчин и женщин и в сценах на мифологические сюжеты. Но нигде они не выглядят так странно и загадочно, как на поздней картине «Мальчик с собаками». Она не похожа ни на какую другую, и я склонен согласиться со специалистами, в основном отвергающими идею, будто бы это фрагмент какого-то большого полотна. То, что мы на ней видим, и есть то, что старик Тициан хотел, чтобы мы увидели. Мальчик – как ты думаешь, сколько ему? три? от силы четыре? – стоит один посреди темного пейзажа, с двумя собаками и двумя щенками (должно быть, четырехнедельными). Одной рукой мальчик обнимает, чтобы не упасть, белую собаку – я так думаю, кобеля. Вторая собака, сука, – единственный персонаж на картине, который смотрит на нас; ее щенки уткнулись носом в пушистое брюхо и сосут молоко.

Несмотря на темный колорит, сцена производит впечатление спокойствия, умиротворенности, и все ее участники comblé,[29] как сказали бы французы. Никому ничего больше не нужно. Собаки и есть семья этого мальчика. Я бы даже сказал – его родители. Ноги мальчика и две видимые нам лапы белой собаки похожи на четыре ножки стола – почти что взаимозаменимы. Все ждут – то есть живут.

А разве ожидание – не самое главное занятие собак? Вероятно, усвоенное из-за их близости к человеку. Вот все и ждут, что еще случится, кто еще пожалует. У Тициана наименее важным событием, судя по всему, оказывается рождение. Щенки и мальчик рождаются для этой собачьей жизни. Рождаются, чтобы ждать смерти. Однако пока еще у них есть тепло, молоко, чудесный мех и безмолвный взгляд.

Старик, разумеется, добивался твоего сочувствия. Нет, не сочувствия – интереса. Потому что если бы ты заинтересовалась, то согласилась бы позировать для него – он же хотел написать тебя! Пока он писал женщин, он забывал свои сомнения. Но, забывая, он их умножал, и с каждым разом его беспокойство увеличивалось. Все женщины, которых он писал, – от Ариадны и до кающейся Магдалины – олицетворяют это беспокойство, которое не имело отношения к женщинам. Каждая женщина утешала его беспокойство и в то же время умножала его.

Картина с собаками – об утешении. Это медоточивая картина. Она о благодати. Щенки находят благодать в мехе – тогда как Зевсу не дано обрести благодать с Данаей или Данае с Зевсом. А остальная троица (мальчик и две взрослые собаки) просто ждет… И эти две ожидающие и наблюдающие собаки – подручные старика. Они ближе всего к тому, о чем он мечтал поведать в живописи, и к тому, с помощью чего он писал.

С любовью,

Джон

Ноябрь 1991 г.
Афины

Джон,

я пытаюсь найти ответ на такой вопрос: что побуждало его творить? И я слышу только одно слово, поднимающееся из хаоса физической материи, словно со дна черного колодца.

[29] Удовлетворены, довольны *(фр.)*.

Это слово «желание». Ему хотелось (как и подобает столь мужественному художнику) если не взрезать поверхность, то по крайней мере проникнуть в нее и потеряться в оболочке вещей. Но, будучи всего лишь человеком и художником, он столкнулся с несбыточностью этого желания: сердце природы, животное начало в человеке, невыделанную шкуру мира – ничего этого нельзя ухватить и уж тем более повторить, воспроизвести. И потому некоторое время он, как и многие его современники, употреблял все свое мастерство, чтобы показать: все на свете суета, *vanitas vanitatis*[30] – и красота, и богатство, и искусство.

Женщины на его картинах – хотя это, скорее, одна женщина, с ее особой простотой и невинностью, – служили ему постоянным напоминанием о его творческом бессилии и поражении. Ему – мастеру! Может быть, все-таки женщины внушили ему то сомнение, о котором ты пишешь? Обнаженные, цвета плоти, в которой можно утонуть. Никогда написанные художниками женские тела не требовали так настойчиво, чтобы их потрогали, сжали ладонями – примерно так, как Мария Магдалина прижимает руку к своей груди. Но подобно другим телам на картинах, где бы в мире они ни были созданы, тела, написанные Тицианом, нельзя потрогать, нельзя в них погрузиться.

Постепенно он понял, что в самом бессилии его искусства (искусства, которое чем дальше, тем больше подчеркивало мужественность запечатленных им мужчин) заключено скрытое чудо; что с помощью кистей из соболя и щетины – вместо того, чтобы пытаться передать текстуру шкуры мира, – он может выкручивать его как хочет! Пусть мир невоспроизводим, зато художник может его трансформировать и преображать. Вместо того чтобы стать рабом видимого и пресмыкаться перед внешним, он может навязать свою волю. Придумать такие руки, каких не бывает в природе. Изогнуть конечности любым противоестественным образом. Сделать предметы едва узнаваемыми. А контуры столь зыбкими, что они представят природу без очертаний. Стереть разницу между телами и трупами (я думаю о его последней «Пьете»).

В один пакет с этой довольно абстрактной идеей я укладываю и всевозможные вопросы, касающиеся власти и престижа, и даже вопрос о собаках.

Суть в том, что искусство Тициана само неприкосновенно и нерушимо. Оно неожиданно предлагает, а после запрещает. И мы стоим с открытым ртом.

С любовью,

Катя

Декабрь 1991 г.
Париж

Кат,

vanitas vanitatis. В 1575 году Великая Чума поразила Венецию, уничтожив почти треть жителей. Тициан, почти столетний старик, умер от чумы в 1576 году, как чуть ранее умер его сын. После этого их дом в квартале Бири-Гранде, полный картин и сокровищ, был разграблен. А на следующий год пожар во Дворце дожей уничтожил полотна Беллини, Веронезе, Тинторетто и нашего старика.

Я вижу тебя сегодня не на Пьяцца Сан-Марко, а на террасе твоей афинской квартиры. В районе Гизи, где все кухни и спальни смотрят друг на друга и белье сушится между телефонными проводами и цветками гибискуса. Афины, наверное, антипод Венеции? Город сухой, безалаберный, неуправляемый. Город купцов, национальных героев, а также их вдов, – город, где никто не наденет маскарадного костюма.

[30] Сокращение от «Vanitas vanitatum et omnia vanitas» – «Суета сует, – всё суета!» *(лат.)* (Екк. 1: 2).

А я пишу из парижского пригорода. Сегодня я побывал на местном воскресном базаре. Видел там юные пары – все какие-то бледные, не по погоде одетые (шел дождь), в джинсах, с блестящими, чем-то смазанными волосами и прыщавыми лицами; все держатся за руки, толкают коляски, перебрасываются шуточками на своем молодежном жаргоне, понимающе кривозубо ухмыляются, и у каждого в запасе имеется свой особый финт – каждый знает, как достичь счастья. И, глядя на них, я спрашивал себя: что бы они сказали о «Наказании Марсия»? Бог знает. Каждый проживает свою легенду.

В «Наказании Марсия» комнатная собачка слизывает капли крови с земли под повешенным за ноги Марсием. Справа – еще один пес, его держит мальчик, очень похожий на того, с собаками и щенками. Согласно легенде, сатир Марсий вступил в музыкальное состязание с богом Аполлоном и проиграл его. Согласно уговору, победитель мог сделать с проигравшим все, что ему заблагорассудится, и Аполлон решил содрать с живого Марсия шкуру. У легенды есть несколько убедительных аллегорических интерпретаций, но меня интересует только одно: почему старик выбрал именно этот сюжет? Здесь все очень близко к тому, о чем он говорил тебе в галерее. Сатиры по определению существа, чья кожа покрыта мехом: и то и другое – внешнее прикрытие тайны. Своего рода одежда, на которой нельзя расстегнуть пуговицы или молнии. Ее может снять только нож убийцы.

Два человека на полотне, вооружившись ножами, работают с тщанием и точностью (мне доводилось видеть крестьян, снимавших шкуры с козлов, – у них в точности такие жесты) – это предшественники Лучо Фонтаны и Антонио Сауры, которые уже в нашем столетии резали собственные полотна, чтобы доискаться, что лежит под кожей-холстом, что там, внутри раны.

Но даже после того, как тема картины Тициана усвоена и истолкована, зритель сталкивается с чем-то совсем непонятным. Сцена (которая в жизни воспринималась бы как омерзительное истязание) омыта медовым светом и погружена в элегическую атмосферу.

Точно такая же атмосфера царит в картине «Пастух и нимфа», написанной примерно в то же время. Однако там мы видим любовную сцену (в духе популярной любовной песенки), причем пастух играет на флейте, которая стоила жизни Марсию!

Отыщи его в Афинах и спроси, как это понимать.

Должно быть, у вас там сезон гранатов.

С любовью,

Джон

Январь 1993 г.
Гизи, Афины

Джон,

ты прав. У нас сезон гранатов. Я как раз сейчас смотрю на гранат. Он лопнул от центробежной энергии собственной спелости. Тициан смог бы написать его живую кровь и зернистую плоть – если бы это не было для него слишком экзотично, слишком ориентально. Ему больше подошла бы косточка от персика. Неимоверно увеличенная и расплющенная, она подошла бы как основа для его живописи, вроде грунта для холста.

Ты спрашиваешь, не встретится ли мне, случайно, старик тут, в Афинах? Я искала его, всматривалась в самые шершавые стены, надеясь обнаружить в неровностях его тень, вглядывалась в самые тусклые окна – не прячется ли он за ними? Я перебирала множество тканей: может быть, он покрывал ими свое тело? Но все тщетно.

Теперь я понимаю, что никогда больше не увижу его в облике старика. В Венеции он просто спрятался за одной из своих личин. Как Зевс преображался в золотой дождь, чтобы

заполучить Данаю, так и старик постоянно меняется, приноравливаясь к обстоятельствам, месту и своему желанию.

Если он и показывается мне здесь, то всегда в виде шершавых стен, потемневших от смрадного воздуха Афин; или почвы – сухой земли, чуть смоченной дождем; или облака в небе – пушистого, свернувшегося, серого; или шума мотоцикла – пукающего, кашляющего, фыркающего.

Я всякий раз узнаю его, потому что он говорит мне одно и то же одним и тем же голосом. «Скреби, скреби, – повторяет он, – скреби все, что можешь!» И слово это кипит где-то в глубине его глотки.

Я слышала его голос почти каждый день в течение шести месяцев, пока была прикована к постели в Гизи. На стене рядом с кроватью висел большой постер – он и сейчас там: его «Даная». В те бесконечные часы, что я лежала там, я могла либо смотреть в окно, откуда было видно другое окно, за которым протекала другая жизнь, либо смотреть телик, притворявшийся, что за его экраном тоже протекает другая жизнь, или же смотреть на репродукцию картины: лежащая обнаженная женщина, всегда одна и та же, на простыне, с подложенными под спину подушками.

Эта женщина написана словно бы изнутри и только потом покрыта кожей. Прямая противоположность Гойе, когда он раздевал свою маху. Старик помещал себя внутрь полотна – или сразу за ним – и оттуда пробирался к видимой поверхности тела. Для обоих художников особенно показательны груди их моделей. В случае Тициана надо находиться внутри тела, чтобы почувствовать полноту правой груди Данаи – ее тень почти незаметна, так что внешний наблюдатель ничего не чувствует. Но это и делает эту грудь более реалистичной, более трепетной, более желанной. У Гойи горделивый выступ, возвышение слишком явно, слишком выпирает, как будто его все еще поддерживает исчезнувший корсет, слишком бьет в глаза и, следовательно, не слишком чувственно. Разве я не права?

Старик был алчен. Он жаждал денег, женщин, власти, долгой жизни. Он ревновал к Богу. Гневался. В конце концов он стал подражать Богу. Он не просто воспроизводил, как многие другие художники, внешний облик созданных Богом вещей, но начал сам, подобно Богу, давать вещам кожу или шкуру, волосы, жир, эпидермис, складки, морщины. (Или же он делал противоположное: срывал покров с плоти, как в «Наказании Марсия», обнажал ее, чтобы показать свое искусство флеш-арта, искусство плоти.)

Никто из художников не смог заставить нас до такой степени поверить в то, что на картинах пульсирует жизнь. И добивался он этого не просто мастерским копированием природы, но в неменьшей степени и умелым воздействием на мозг зрителя. Он знал, с чем *мы* связываем всю жизнь, тепло, нежность в нарисованных им телах. Он творил, как Шекспир. Когда имеешь дело с их произведениями, тебе кажется, что краски или слова могут выразить что угодно: подобно волшебникам, они точно знают, в каких глубинах человеческой душе всего отрадней утонуть. В этом смысле они превосходят Бога, ибо знают все о себе подобных. И в этом их реванш.

Я представляю себе картину, которую он мог бы написать, – как ты когда-то представлял себе несуществующее полотно Франса Халса. На ней будет Ева, созданная из ребра Адама. Плоть от плоти. Бог касается руками материи и вызывает к жизни другую жизнь. Местом действия послужит лес – кругом стволы деревьев и много мха. Две неподвижные нагие фигуры в грязи. И наконец, акт творчества, постоянно повторяющийся как прелюбодеяние, обретает плоть. Не как в истории о Пигмалионе – там сплошь безупречно чистый мрамор. Здесь – тело вместе со всем, что считается непристойным. Ева, рожденная от Адама, – как Вселенная, рожденная от Бога, как живопись рождена от Тициана, как жизнь порой родится от искусства, как я родилась от тебя, как Хлоя – от меня.

Итак, я должна сказать тебе, что вижу его повсюду, нашего старика, я вижу его даже в твоей внучке, которая прекраснее света, чудеснее огня, нежнее воды. Она уже победила нашу смерть.

С любовью,

Катя

19 января 1993 г.
Поезд Женева – Париж

Кат,

может ли быть, что мы не случайно именуем любую плоть в женском роде – даже мужскую плоть?

Специфически мужскими могут быть фантазии, амбиции, мысли и навязчивые идеи. А также до некоторой степени их кожа. Но как может быть женской их плоть? В картине с Марсием мужчины с ножами ожидают увидеть именно это?

В другой картине – «Положение во гроб» – тело Христа пульсирует изнутри так же, как тело Данаи, но вместо желания порождает сострадание. Сострадание и желание, оба этих чувства – плотские. Оба рождаются спонтанно и проявляются самым непосредственным образом. Оба побуждают прикоснуться.

С любовью,

Джон

Февраль 1993 г.
Афины

Джон,

Тициан – художник плоти и внутренностей, со всем их урчанием и жидкостями. Художник волос и шерсти и укрощенного зверя в человеке. Художник кожи как входа или выхода, как сияющей поверхности воды для ныряльщика, поверхности, к которой он возвращается после того, как нырнул к глубинам тела и его скрытых органов, – возвращается с тайной *личности*. (Недаром его мужские портреты столько говорят о внутренней жизни портретируемых.)

Разумеется, плоть не только женского рода! Если женщина на протяжении веков продолжала быть желанной и мужчины не уставали от этого желания, то это отчасти результат маленькой, старой как мир лжи – что плоть женского рода. Это чистая условность, посредством которой мужчины использовали женские тела, чтобы говорить о собственных пассивных желаниях, о желании самозабвенно отдаваться, желании возлежать в постели, умоляя о милости. Мужчины *делегировали* женщинам этот аспект желания. Женское тело стало не просто объектом, но и проводником мужского желания. Или даже просто желания, не важно – мужского или женского. Мужская кожа там, где она нежна, – ты не замечал? – нежнее, чем кожа женщины.

Он был художником плоти, которая скорее приказывает, чем призывает. «Возьми меня! Испей меня!» – вот ее приказ. Он мог скрывать себя в старике или собаке, но он скрывал себя и в женщинах. Тициан – это Мария Магдалина, это Венера!

И я думаю, что тут мы подошли к пониманию его могущества: он примерял на себя личину всего того, что писал. Он пытался быть всем сразу. Состязаясь с Богом. Он хотел создать из своей палитры ни много ни мало саму жизнь и править Вселенной. И его отчаяние (то сомнение, о котором ты спрашивал) идет оттого, что ему не дано, подобно Пану, *быть всем*. Он мог только творить мир в живописи, только носить маски. Его страх – оттого, что

он всего лишь человек, мужчина, а не бог, не женщина, не туман, не кусок земли. Всего лишь мужчина!

Грудь Данаи, столь чудесная, столь манящая и столь недоступная, открывает всю ограниченность и одновременно все торжество живописного творения – если сравнивать его с творением Бога.

С любовью,

Катя

13. Ганс Гольбейн Младший (1497/98–1543)

«Мертвеца видно за двести метров, – произносит Гойя в нашей пьесе, – у него застывший силуэт».

Мне захотелось посмотреть картину Гольбейна «Мертвый Христос в гробу». Он написал ее в 1522 году[31] в возрасте 25 лет. Она такая длинная и узкая – как мраморный стол в морге или как пределла, нижняя часть алтарного полиптиха, хотя, кажется, никакой алтарь не украшала. По легенде, Гольбейн якобы использовал в качестве модели труп выловленного из Рейна утопленника-еврея.

Я много читал и слышал об этой картине. Не в последнюю очередь – от героя романа Достоевского «Идиот» князя Мышкина: «Да от этой картины у иного еще вера может пропасть!»

Достоевский, вероятно, и сам был потрясен не меньше Мышкина, поскольку заставил Ипполита, другого персонажа романа, сказать: «И если б этот самый учитель мог увидать свой образ накануне казни, то так ли бы сам он взошел на крест и так ли бы умер, как теперь?»

Гольбейн написал образ смерти – без малейшего намека на спасение. Но как же создается этот эффект?

Увечье – повторяющаяся тема в христианской иконографии. Жизни мучеников, святой Екатерины, святого Себастьяна, Иоанна Крестителя, Распятие, Страшный суд. Убийство и насилие – постоянные темы в живописи на мифологические сюжеты.

Глядя на «Святого Себастьяна» Поллайоло, зритель, вместо того чтобы ужаснуться ранам святого (или хотя бы поверить в них), принимается с интересом разглядывать обнаженные части тела как казнимого, так и совершающих казнь. Глядя на «Похищение дочерей Левкиппа» Рубенса, зритель невольно думает о ночах взаимной любви. Но этот ловкий трюк, посредством которого некие внешние знаки заменяются другими (мученичество превращается в триумф олимпийцев, насилие оборачивается соблазном), тем не менее лишь подтверждает неразрешимость извечной дилеммы: как нечто брутальное, оскорбляющее взор сделать визуально приемлемым?

Вопрос этот стал актуален только с началом Ренессанса. В средневековом искусстве страдание тела подчинено жизни души. Тогдашний зритель привносил в рассматриваемый им образ свою веру; жизнь души не обязательно должна была проявляться в самом образе: множество произведений средневекового искусства гротескны, напоминая о тщете всего физического. Ренессансное искусство идеализировало тело и свело брутальность к жесту. (Сходная редукция наблюдается в вестернах: сравните Джона Уэйна или Гэри Купера.) Значительные образы *брутальности* (Брейгель, Грюневальд и др.) маргинальны для ренессансной традиции, в которой преобладали гармонические драконы, казни, зверства и бойни.

В начале XIX века появился первый модернист: это был Гойя, с его бескомпромиссным подходом к темам ужаса и брутальности. И все же те, кто внимательно разглядывает его офорты, никогда бы не осмелились так же внимательно разглядывать трупы, которые на этих офортах столь достоверно запечатлены. Поэтому приходится возвращаться к тому же самому вопросу. Его можно сформулировать иначе: как в визуальном искусстве возникает катарсис, если он действительно возникает?

[31] Обычно картину датируют 1520–1522 гг.

Живопись отличается от других искусств. Музыка по своей природе переступает пределы всего частного и материального. В театре слова искупают поступки. Поэзия обращается к ране, но не к палачам. Однако живопись молчалива, она имеет дело с внешней стороной явлений, а ведь мертвые, униженные, побежденные, истязаемые редко *выглядят* красиво или благородно.

Живопись может быть жалостливой?

Но как сделать жалость видимой?

Вероятно, она рождается в зрителе, когда он смотрит на картину?

Почему же одна картина порождает жалость, а другая нет? Я не верю в то, что жалость привносится извне. Разделанная туша ягненка у Гойи[32] вызывает больше жалости, чем сцена резни у Делакруа.[33]

Так как же возникает катарсис?

Он не возникает. Живопись не способна порождать катарсис. Она порождает нечто иное, похожее, но не то же самое.

Что?

Я не знаю. Вот почему мне захотелось посмотреть на картину Гольбейна.

* * *

Мы почему-то считали, что она находится в Берне. Но, приехав туда вечером, выяснили, что она на самом деле в Базеле. Поскольку мы только что перевалили через Альпы на мотоцикле, нам показалось, что еще сотня километров – это многовато. Зато на следующее утро мы посетили бернский музей.

Там тихо и светло – похоже на интерьер космической станции в фильмах Кубрика или Тарковского. Посетителей просят приклеивать к лацканам пиджаков входные бирки. Мы бродили по залам. Три форели Курбе 1873 года.[34] Моне – ледоход на реке, 1882 год.[35] Ранняя кубистическая работа Брака – дома в Эстаке, 1908 год. «Любовная песня в новолуние» – Пауль Клее, 1939 год. Работа Ротко 1963 года.

Сколько смелости и сил требовала от художников борьба за право писать иначе, по-своему! А сегодня их полотна – итоги этой борьбы – мирно соседствуют с самыми консервативными картинами. И всех объединяет приятный аромат кофе, доносящийся из расположенного за музейным магазином кафе.

За что же боролись художники? Проще всего будет сказать – за язык живописи. Никакая живопись невозможна без определенного языка, но после Французской революции, с рождением модернизма, любой живописный язык перестал быть безусловным. Бои велись между охранителями и новаторами. Охранители принадлежали к институциям, за которыми стоял правящий класс или элита, желавшие, чтобы изображение внешней стороны вещей поддерживало идеологические основания власти.

Новаторы были мятежниками. Здесь надо помнить о двух аксиомах: бунтарство всегда по определению не подчиняется грамматике; художник первым распознает ложь в языке. Я допивал вторую чашку кофе и все думал о картине Гольбейна за сотню километров отсюда.

---

[32] Имеется в виду картина «Натюрморт с ребрами и головой ягненка – прилавок мясника» (1808–1812). Упоминается также в очерке о Гойе.

[33] Имеется в виду картина «Резня на Хиосе» (1824).

[34] Имеется в виду картина «Натюрморт с тремя форелями из реки Лу».

[35] Имеется в виду картина «Ледоход на Сене» или «Вскрытие льда» («La Débâcle»). Упоминается также в статье о К. Моне.

Ипполит в «Идиоте» продолжает: «Природа мерещится при взгляде на эту картину в виде какого-то огромного, неумолимого и немого зверя или, вернее, гораздо вернее сказать, хоть и странно, – в виде какой-нибудь громадной машины новейшего устройства, которая бессмысленно захватила, раздробила и поглотила в себя, глухо и бесчувственно, великое и бесценное существо – такое существо, которое одно стоило всей природы…»

Может быть, картина Гольбейна оттого так поразила Достоевского, что она представляет собой прямую противоположность иконе? Икона помогает искупить грех с помощью молитвы, которую она побуждает произносить с закрытыми глазами. Возможно ли, что тот, кто отважился бы не закрыть глаза, обрел бы иной путь к спасению?

Я обнаружил, что стою перед пейзажем, выполненным в начале века художницей Каролиной Мюллер: «Альпийские шале в Сульварде близ Изенфлюшуля». Всякий раз, когда пишешь горы, возникает одна и та же трудность. Наши технические возможности рядом с ними кажутся карликовыми (как и мы сами), и гора получается неживой: она просто высится, как надгробный памятник (серый, белый) далекого предка. Из европейских живописцев, сумевших преодолеть эту трудность, я могу назвать только Тёрнера, Дэвида Бомберга и современного берлинского художника Вернера Шмидта.

На довольно скучном полотне Каролины Мюллер меня вдруг заставили затаить дыхание три маленькие яблони. Вот *их* она увидела. Это ощущается даже спустя 80 лет. Только в этом маленьком фрагменте картины язык живописи, который использовала художница, потерял свою заученную правильность, автоматизм и сделался живым.

Всякий язык в процессе обучения делается более или менее закрытым, теряет свою означивающую силу. В таком виде он легко усваивается развитым умом, но при этом уже не отражает *здешности* вещей и событий.

«Слова, слова… Ни искреннего звука!»[36]

Без языка живописи невозможно воплотить то, что мы видим. А с ним можно перестать видеть. Эта странная диалектика перенесения на холст внешней стороны вещей действует с тех пор, как появилось искусство.

Мы входим в огромный зал, где висит полсотни полотен Фердинанда Ходлера. Труд всей жизни. Но только в одной картине он забыл о своем мастерстве – и позволил нам забыть о том, что мы рассматриваем виртуозно наложенные на холст краски. Это сравнительно небольшая работа – портрет подруги художника, Огюстины Дюпен. Она запечатлена умирающей в своей постели. Огюстину он увидел. Язык, которым он пользовался, вдруг открылся.

Был ли тот утонувший в Рейне еврей *увиден* в том же смысле 25-летним Гольбейном? И что значит – быть увиденным?

Я вернулся к картинам, которые уже посмотрел. На полотне Курбе изображены три рыбины, подвешенные на суку. Странный свет пронизывает их мясистые формы и влажную чешую. «Блеском» это не назовешь. Свет не отражается от поверхности, но проходит сквозь нее. Подобный, хотя и не совсем такой (более зернистый), свет проходит и сквозь камни на берегу реки. Энергия света и есть подлинный сюжет картины.

В работе Моне лед на реке вот-вот тронется. Между обломками льдин видна вода. В этой воде (разумеется, не на ломаном непрозрачном льду) Моне видел отражения тополей, стоявших на противоположном берегу. И эти отражения, проглядывающие *из-подо* льда, и есть самая суть картины.

На картине Брака кубы и треугольники домов и V-образные формы деревьев в Эстаке не наложены на то, что видел глаз художника (как будет позднее с маньеристами от кубизма), но как бы вытащены из увиденного, выдвинуты вперед, спасены из того пространства, где их характерный облик начал возникать, но еще не проявился во всех подробностях.

---

[36] У. Шекспир. Троил и Крессида. Акт 5, сц. 3. Перевод А. М. Федорова.

У Ротко то же движение еще очевидней. Главной задачей всего, что он делал, было свести материю видимого к тончайшей пленке, сквозь которую прорывается пламя того, что эта пленка скрывает. За серым прямоугольником лежит перламутр, за другим – узким, рыжевато-коричневым – йод моря. И то и другое принадлежит океану.

Ротко был религиозным художником, осознававшим свою религиозность, а вот Курбе – нет. Если рассматривать поверхность вещей как некую границу, то можно сказать, что художники ищут способа ее перейти – перейти, двигаясь из глубины видимого. И это не потому, что все художники – платоники, но потому, что они пристально всматриваются в вещи.

Создание образа начинается с того, что художник подвергает анализу внешнюю сторону вещи и делает пометки. Каждый художник открывает для себя, что рисование, если это не просто забава, – процесс амбивалентный. Рисовать – значит не только изучать и запечатлевать, но также и воспринимать. Когда интенсивность взгляда достигает определенной степени, художник начинает осознавать, что столь же мощная энергия направлена на него самого сквозь поверхность того, что он изучает. Все творчество Джакометти – демонстрация данного тезиса.

Встреча этих двух энергий, их диалог не принимает форму вопросов и ответов. Это ожесточенный и невнятный диалог. Чтобы выдержать его, нужна вера. Это как прокапывать лаз во тьме, подкапываться под очевидное. Великие образы возникают, когда два туннеля встречаются и идеально совпадают. Иногда – если диалог происходит быстро, почти мгновенно, – это как поймать брошенный предмет.

У меня нет объяснения этому ощущению. Просто я уверен, что очень немногие художники станут его отрицать. Это профессиональный секрет.

Акт живописи, когда ее язык не автоматизирован, – это ответ на энергию, которая ощущается как идущая из-за внешней стороны вещей. Что представляет собой эта энергия? Можно ли ее назвать волей видимого к существованию? Именно о такой взаимности писал Майстер Экхарт: «Глаз, коим я вижу Господа, – тот же самый, коим Он видит меня». Симметрия энергий, а не теология дает нам здесь ключ.

Всякий подлинный акт живописи – это результат подчинения подобной воле, так что запечатленное на полотне видимое не просто интерпретируется: ему позволяется активно занять свое место в сообществе написанного. Всякое событие, которое написано по законам подлинной живописи – так что живописный язык не автоматизируется, – входит в сообщество всего, что написано ранее. Картофелины на блюде присоединяются к сообществу любимой женщины, горы, человека на кресте. Это, и только это и есть спасение, которое может предложить живопись. Эта тайна и есть самое близкое к катарсису, что живопись способна породить.

14. Караваджо (1571–1610)

Каждый рано или поздно обретает покой. Но все возвращаются в мир, и первый дар этого мира – пространство; потом следует второй дар – плоскость стола и кровать. Те, кому повезет, будут спать на ней не в одиночестве.

Даже после великого расставания мы вернемся к тебе на закате дня, спустимся со свободных небес, и ты узнаешь нас по нашей усталости и по тяжести наших голов на твоих телах, в которых мы некогда так нуждались.

Я узнаю тебя, находимся ли мы в одном и том же месте или отделены друг от друга, – я узнаю тебя дважды. Ты в двух лицах.

Когда ты отсутствуешь, ты тем не менее со мной. Твое присутствие чувствуется поразному, оно состоит из бесконечного числа образов, переходов, значений, известных вещей, примет, но все же целое отмечено твоим отсутствием, в этом смысле оно расплывается. Словно твоя личность стала местом, твои контуры – горизонтами. Я живу в тебе, как живут в стране. Ты повсюду. Но в этой стране мне не встретить тебя лицом к лицу.

Partir est mourir un peu.[37] Я услышал эти слова в ранней молодости и сразу почувствовал, что в них заключена истина, которую я уже знал. Я вспоминаю их сейчас, поскольку жизнь в тебе, как в стране, единственной стране в мире, где я никогда не столкнусь с тобой лицом к лицу, – это все равно что жить с памятью об умершем. Чего я не знал в молодости, так это того, что от прошлого нельзя избавиться: оно постепенно нарастает вокруг человека, как плацента умирающего.

В стране, которая есть ты, я знаю твои жесты, интонации, каждую деталь твоего тела. Там ты ничуть не менее реальна, но не так свободна, как здесь.

Главная перемена, связанная с тем, что там перед моим взором ты становишься непредсказуемой. Я не знаю, что ты сделаешь в следующую минуту. Я следую за тобой. Ты действуешь. И, глядя на то, что ты делаешь, я снова влюбляюсь.

Однажды ночью в постели ты спросила, кто мой любимый художник. Я чуть замешкался, спешно подыскивая самый бесхитростный, самый искренний ответ. Караваджо. Меня самого удивило, что я назвал именно его. Есть художники более благородные, есть более значительные. Есть художники, которыми я куда больше восхищаюсь, и те, кто заслуживает большего восхищения. Но похоже, нет никого – ведь я ответил почти не раздумывая, – кто был бы мне ближе.

Всего несколько полотен, созданных мною за всю мою несравнимо более скромную жизнь в искусстве, мне хотелось бы увидеть снова. Они написаны в конце 1940-х годов на улицах Ливорно. Город был тогда очень беден, весь в шрамах недавней войны, и там я впервые стал немного понимать изобретательность бедняков. Там я открыл для себя, что не хочу иметь никакого дела с властями предержащими. И отвращение к ним сохранилось у меня на всю жизнь.

И моя привязанность к Караваджо возникла, надо думать, тогда же, в Ливорно. Он был первым художником, который изображал жизнь такой, какой ее чувствует *popolaccio* – простой люд, низы, отбросы общества. Нигде в европейских языках не сыщешь названия, кото-

[37] Расставание – маленькая смерть *(фр.)*.

рое не оскорбляло бы городскую бедноту или не относилось бы к ней покровительственно. Такова природа власти.

Вслед за Караваджо многие художники из века в век, вплоть до наших дней, изображали ту же среду: Брауэр, ван Остаде, Хогарт, Гойя, Жерико, Гуттузо. Однако все они – как бы ни были велики – создавали жанровую живопись, которая призвана показывать других – тех, кому повезло в жизни меньше, чем нам, или тех, чье существование протекает в более опасных, чем у нас, условиях. С Караваджо все иначе: здесь речь идет не о представлении каких-то сцен, а о самом видении. Он не запечатлевал бедняков глазами других, его зрение было таким же, как у самих бедняков.

В книгах по истории искусства Караваджо числится среди великих новаторов: его эффектная манера, кьяроскуро, в будущем послужила уроком для Рембрандта и других мастеров светотени. Разумеется, с точки зрения истории живописи его способ видения мира можно считать очередной ступенью в эволюции европейского искусства. С этой точки зрения, не тот, так другой «Караваджо» – практически неизбежное связующее звено между высоким искусством Контрреформации и «домашней» живописью нарождающейся голландской буржуазии, и значение этого звена – новый вид пространства, определяемый одновременно и тьмой, и светом. (Для Рима и Амстердама вечное проклятие стало делом обыденным.)

Однако для подлинного Караваджо – для мальчика по имени Микеланджело, родившегося в деревне под Бергамо, совсем недалеко от родных мест моих друзей, итальянских лесорубов, – свет и тень, которые он видел в мечтах и наяву, имели особенное, личное значение, обусловленное его желаниями и инстинктом выживания. Именно поэтому, а не по логике истории искусств его живопись оказалась связана с миром изгоев.

Прием кьяроскуро позволил ему избавиться от дневного света. Он чувствовал, что в тени можно скрыться так же, как под кровлей, в четырех стенах. Что бы и где бы он ни писал, в сущности, он всегда изображал интерьеры. Иногда – как, например, в «Бегстве в Египет» или на картине с его любимым Иоанном Крестителем – Караваджо приходилось включать в композицию пейзажный фон. Но эти пейзажи – нечто вроде ковров или драпировок, подвешенных на веревке во внутреннем дворике. Он чувствовал себя как дома – нет, как дома он не чувствовал себя нигде, – он чувствовал себя сравнительно комфортно только *внутри*.

Его тьма пахнет свечами, перезревшими дынями, мокрым бельем, которое повесят сушиться только назавтра. Это тьма лестничных колодцев, игорных закоулков, дешевых съемных комнат, неожиданных встреч. И обетование – не в том, что́ вспыхнет, осветив тьму, но в самой тьме. Убежище, ею предлагаемое, всегда относительно, поскольку кьяроскуро обнажает насилие, муку, тоску, смерть, но обнажает по крайней мере исподтишка. Наряду с дневным светом из его живописи оказались изгнаны дистанция и одиночество – и того и другого боится мир «дна».

Живущие в страхе и в тесноте заболевают боязнью открытых пространств, и сама эта фобия превращает удручающий недостаток свободного места и личного пространства в нечто привычное и оттого надежное. И Караваджо тоже были знакомы эти страхи.

На картине «Призвание апостола Матфея» изображены пятеро мужчин, привычно рассевшихся вокруг стола, рассказывающих друг другу байки и сплетни, хвастающихся тем, что когда-нибудь совершат, подсчитывающих деньги. В комнате полумрак. Вдруг распахивается дверь. Двое вошедших – все еще часть резких звуков и яркого света, которые ворвались в комнату. (Беренсон писал, что Христос – один из вошедших – является как инспектор полиции, намеренный арестовать игроков.)

Двое из товарищей Матфея не поднимают головы. Двое других, помоложе, глядят на незнакомцев со смесью любопытства и высокомерия. Что он говорит, куда он зовет? Это же безумие! (Говорит только один, второй помалкивает: кто он, кто сопровождает, защи-

щает этого худосочного оратора?) А Матфей, сборщик податей, человек с совестью заведомо более нечистой, чем у остальных, и потому самый неблагоразумный из всех, показывает на себя и удивленно спрашивает: «Ты это мне? Мне? Я должен идти за тобой?»

Сколько тысяч решений покинуть, оставить нечто в прошлом символизирует эта рука Христа! Она протянута к тому, кто должен принять решение, но ухватиться за нее нельзя, она словно призрачная. Рука указывает путь, но не обещает опоры. Матфей встанет и последует за этим худым незнакомцем вон из комнаты, пройдет по узким улочкам, покинет знакомую часть города. Он напишет свое Евангелие, будет проповедовать в Эфиопии, на южных берегах Каспия и в Персии. Скорее всего, смерть он примет от руки палача.

Драматичная сцена призвания и принятия решения происходит в комнате с окном, за которым лежит внешний мир. По традиции окно в живописи трактуется либо как источник света, либо как рама, заключающая в себе природу или нравоучительный эпизод. Но с этим окном все иначе. Сквозь него не поступает свет. Оно непрозрачно. Мы ничего не видим. И слава богу, что не видим: то, что находится за окном, должно быть, страшно. Это окно ничего хорошего не сулит.

Караваджо был художником-еретиком: его работы отвергались и осуждались церковью из-за их содержания, хотя некоторые церковники его защищали. Ересь Караваджо заключалась в придании религиозным сюжетам формы народной трагедии. То, что для картины «Смерть Богоматери» он, как все считали, взял в качестве модели утонувшую проститутку, – это еще полдела. Куда важнее было то, что умершая положена так, как только бедняки кладут своих мертвецов для прощания, и оплакивают ее так, как оплакивают бедняки. До сих пор так оплакивают.

> «В Маринелле или в Селинунте нет кладбища, поэтому когда кто-нибудь умирает, мы относим его тело на станцию и отправляем в Кастельветрано. Потом мы, рыбаки, собираемся вместе. Выражаем соболезнование семье, которую постигло несчастье. Говорим: „Он был хороший человек. Это большая потеря, ему бы еще жить и жить“. А потом возвращаемся в порт, но не перестаем говорить о покойном и целых три дня не выходим в море. А близкие друзья и родственники носят еду семье покойного не меньше недели».

Другие художники-маньеристы, работавшие в то же время, что и Караваджо, изображали многолюдные динамичные сцены, но в совершенно ином духе. Толпу они воспринимали как знак несчастья, как пожар или наводнение, и в их работах господствовало настроение земного проклятия. Зритель со своей привилегированной позиции смотрел представление космического театра. Тогда как перенаселенные картины Караваджо попросту показывают отдельных людей, живущих бок о бок, сосуществующих в ограниченном пространстве.

Мир «дна» по-своему театрален, но не имеет ничего общего с космическими эффектами, которыми забавляется правящий класс. В театре повседневности все располагается по соседству и все наполнено смыслом. То, во что сейчас играют понарошку, в следующий момент разыгрывается взаправду. Нет охраняющего пространства и нет иерархии интересов. Караваджо постоянно ругали именно за это – за отсутствие иерархии на его картинах, за их всеобъемлющий драматизм, за отсутствие надлежащей дистанции.

Мир «дна» показывает себя, скрываясь. Таков парадокс его социальной атмосферы, такова одна из глубочайших его потребностей. В мире «дна» есть свои герои и злодеи, свои понятия о чести и бесчестье – все это отражается в легендах, историях, повседневных сценах. Последние часто оказываются чем-то вроде репетиций настоящих подвигов. Это сцены, создаваемые под влиянием минуты, в которых люди играют самих себя, доведенных до край-

ности. Если бы не было таких «представлений», то альтернативный кодекс чести мира «дна» был бы забыт, вернее сказать – общество не замедлило бы покрыть его позором.

Самосохранение и самолюбие людей «дна» – это театр, в котором все играют напыщенно, напоказ и в котором тем не менее выживание отдельного человека зависит от его умения спрятаться, сделаться невидимкой. Отсюда постоянное напряжение, создающее особую форму выразительности, при которой говорящие жесты заполняют все доступное пространство, а жажда жизни может быть выражена взглядом. Это и создает иной вид толпы, иной вид плотности.

Караваджо – художник «дна», и еще он с редким мастерством умеет запечатлеть сексуальное желание. Рядом с ним многие гетеросексуальные художники выглядят сутенерами, раздевающими свои «идеалы» на потребу зрителя. Он любуется только тем, что ему желанно.

Желание способно изменить свой характер на 180 градусов. Поначалу оно нередко возникает как желание обладать. Желание прикоснуться – это отчасти желание заполучить, взять. Потом желание взять трансформируется в желание отдаться, потерять себя внутри желаемого. Из этих двух противоположных устремлений рождается диалектика желания. Оба устремления приложимы к обоим полам и легко варьируются. Очевидно, что второе – желание потерять себя внутри желаемого – наиболее безудержное, отчаянное, и именно его Караваджо раскрывал (вольно или невольно) на многих своих полотнах.

Жесты его героев иногда – учитывая номинальную тему этих полотен – весьма двусмысленны. Шестилетний карапуз трогает пальчиками лиф Мадонны, а ее невидимая нам рука ласкает его бедро под рубашкой.[38] Ангел поглаживает пишущую Евангелие руку апостола Матфея, как проститутка – руку престарелого клиента.[39] Между ног юного Иоанна Крестителя торчит, как пенис, передняя нога овцы.[40]

Почти каждое прикосновение, которое изображал Караваджо, имеет сексуальные обертоны. Даже когда друг друга касаются всего-навсего два разных материала (мех и кожа, лохмотья и волосы, металл и кровь), их контакт становится актом любовного соприкосновения. На портрете мальчика в виде купидона кончик крыла нежно касается бедра.[41] А то, что мальчик ничем себя не выдает, не разрешает себе даже вздрогнуть в ответ, – это часть игры, намеренная уклончивость, наполовину шутка, наполовину откровенное признание своей роли соблазнителя. Мне на ум приходят чудесные строки новогреческого поэта Кавафиса:

Любили мы один лишь месяц.
Потом уехал он, насколько помню, в Смирну,
нашел работу там, и больше мы не виделись.

Наверно, потускнели – если жив он – серые глаза,
испортилось прекрасное лицо.

О память, сохрани же их, какими были.
И, память, всё, что можешь, от любви моей,
что только можешь, мне верни сегодня вечером.[42]

---

[38] По-видимому, имеется в виду «Мадонна ди Лорето» (1604).

[39] Имеется в виду картина «Святой Матфей и Ангел» (1602).

[40] Имеется в виду картина «Иоанн Креститель». Базель, Художественный музей.

[41] Имеется в виду картина «Амур-победитель» (1601–1602).

[42] Перевод Е. Смагиной.

Есть особое выражение лица, которое в живописи умел передать только Караваджо. Это выражение можно увидеть на лице Юдифи с его картины «Юдифь и Олоферн», на лице мальчика, укушенного ящерицей, на лице глядящего в воду Нарцисса, на лице Давида, держащего за волосы голову Голиафа. Выражение одновременно сосредоточенности и открытости, силы и уязвимости, решимости и жалости. Все эти слова не очень здесь подходят – в них слишком много от этической оценки. Мне доводилось видеть схожее выражение у животных – перед случкой и перед убийством.

Описывать это в категориях садомазохизма было бы нелепо. Тут все гораздо глубже личных склонностей. Это выражение – нечто среднее между наслаждением и мукой, страстью и отстраненностью, потому что подобная двойственность присуща самому сексуальному переживанию. Сексуальность – результат разрушения изначального единения, следствие разлуки. И в мире, каков он есть, сексуальность, как ничто иное, обещает кратковременную цельность. Это обещание любви, дающее силы противостоять вековечной жестокости.

Лица, написанные Караваджо, озарены этим знанием, глубоким, как рана. Это лица падших – и они отдаются желанию с искренностью, которая ведома только падшим.

Потеряться в желанном. Как мог Караваджо выразить это, когда писал тела? Два юноши, полуодетые или полураздетые. Тела их, хотя и юные, уже далеко не невинны. Испачканные руки. Бедра, начинающие полнеть. Немало прошедшие ноги. Торс (сосок на нем – как глаз), который появился на свет, рос, потел, пыхтел, ворочался бессонными ночами, – отнюдь не торс, вылепленный по идеальному образцу. В этих телах нет невинности, но есть опыт жизни.

И это означает, что их чувственность может стать осязаемой; на изнанке их кожи – целая вселенная. Плоть желанного тела – не далекий объект мечтаний, а отправная точка здесь и сейчас. Сам их внешний вид манит к скрытому, *подспудному* – в самом карнальном смысле слова. Караваджо пишет их и одновременно мечтает о подспудном.

В искусстве Караваджо, разумеется, нет места собственности. Какие-то инструменты и емкости, стулья, стол. Его мало что интересует, кроме человеческих фигур. Тело вспыхивает в темном интерьере. Безликое окружение, как мир за окном, можно игнорировать. Желанное тело раскрывается в темноте, во тьме, которая принадлежит не только времени суток, но жизни на этой планете; желанное тело светится, словно призрак, манит уйти за пределы – не соблазнительным жестом, но своей неоспоримой чувственностью обещая целую вселенную, лежащую с изнанки кожи, призывая тебя уйти… На желанном лице – выражение куда более важное, чем просто зов: это признание себя самого, жестокости мира и единственного убежища, единственного дара – спать вместе. Здесь. Сейчас.

15. Франс Халс (1582/83–1666)

Жизнь Франса Халса развертывается перед моим внутренним взором как театральная история.

Первый акт открывается банкетом. Он продолжается уже несколько часов. (В действительности подобные банкеты часто растягивались на несколько дней.) Это пирушка офицеров одной из рот гражданской гвардии, охраняющей порядок в Харлеме, – допустим, стрелковой роты Святого Георгия, как на картине Халса 1627 года. Выбираю именно ее, поскольку этот групповой портрет гвардейцев – величайший из множества ему подобных.

Офицеры веселы, шумны и живописны. Атмосфера солдатской пирушки поддерживается отсутствием женщин и военной формой, однако лица и жесты этих людей, пожалуй, недостаточно мужественны для боевых офицеров. А присмотревшись, можно заметить, что и форма какая-то слишком новая, словно совсем неношеная. Они поднимают тосты за вечную дружбу и взаимное доверие. За всеобщее процветание!

Одна из самых оживленных фигур на картине – капитан Михиль де Валь. Он изображен на переднем плане в желтом камзоле. Лицо его выражает самодовольство: он молод, ему море по колено и он не сомневается, что товарищи это чувствуют. Такое выражение лица характерно для посетителей ночных клубов, когда веселье в разгаре. Но до Халса никто этого не изображал. Мы смотрим на капитана де Валя так, как обычно трезвые смотрят на подвыпивших: холодно и с полным сознанием, что мы тут ни при чем. Это все равно что наблюдать, как люди отправляются в путешествие, когда нам самим поездка не по карману. Двенадцать лет спустя Халс напишет того же офицера в том же замшевом камзоле на другом банкете. Взгляд, выражение лица – уже застывшие, а глаза как будто слезятся. Он теперь по вечерам не вылезает из кабаков. А в его хриплом голосе, когда он рассказывает о былом, звучит характерная нотка: дескать, знали бы мы его в молодости, когда он жил так, как нам и не снилось.

Сам Халс тоже присутствует на банкете – но не на картине. Ему около пятидесяти, он, как и все здесь, не дурак выпить. Сейчас он на вершине успеха. У него репутация упрямца, человека одновременно апатичного и вспыльчивого. (Двадцать лет назад разгорелся скандал: Халса обвинили в том, что он спьяну до смерти избил свою жену. Потом женился повторно и произвел на свет восьмерых детей.) Халс весьма умен. О его манере говорить доподлинно не известно, но я уверен, что в разговоре он был быстр, остер, афористичен. Наверное, он вел себя так, будто действительно наслаждался свободой, которую его товарищи ценили лишь вчуже, и это в нем подкупало. Но куда больше всех подкупало его необыкновенное мастерство. Только он умел написать портрет так, как хотелось заказчикам. Только он умел преодолеть противоречия в их желаниях: каждый должен быть представлен как отдельная личность, но в то же время и как органичная часть коллектива.

Кто эти люди? Мы чувствуем, что они не совсем военные. Городская гвардия, хотя изначально она и была создана для несения службы, давно уже превратилась в чисто формальную организацию, что-то вроде клуба. Все эти офицеры принадлежат к самым богатым и влиятельным купеческим семействам Харлема – центра текстильных мануфактур.

Харлем всего на одиннадцать миль отдален от Амстердама, а описываемое время – всего на двадцать лет от того момента, когда Амстердам неожиданно и эффектно превратился в финансовую столицу мира. Энергичная биржевая торговля зерном, драгоценными металлами, национальными валютами, рабами, пряностями, товарами на любой вкус

и спрос обеспечила голландцам такой феноменальный успех, что Европе оставалось только изумляться и признавать свою зависимость от голландской столицы.

Высвободилась новая энергия, возникла новая метафизика – метафизика денег. Деньги обретают свою особую добродетель – и на свой особый лад даже проявляют терпимость (на тот момент Голландия – единственная страна в Европе, где нет религиозных гонений). Традиционные ценности либо отменяются, либо вводятся в жесткие рамки и тем самым лишаются прежней абсолютной власти. Голландские Генеральные штаты официально провозгласили, что церкви не должно быть дела до вопросов, связанных с ростовщичеством в банковском мире. Голландские торговцы оружием продавали его не только всем враждующим силам в Европе, но даже и врагам собственного государства во время самых кровопролитных войн.

Офицеры стрелковой роты Святого Георгия харлемской гражданской гвардии принадлежат к первому поколению людей, проникнутых новым духом Свободного Предпринимательства. Немного погодя Халс напишет портрет, который представляется мне самым живым выражением этого духа – более живым, чем любая другая картина или фотография. На нем изображен Виллем ван Хейтхейсен.

Главное свойство, которое отличает этот портрет от сделанных ранее изображений богатых и властных людей, – нестабильность. Ничто не стоит на своем месте прочно и незыблемо. Вы словно видите моряка в корабельной каюте во время шторма. Того и гляди стол заскользит по полу, с него упадет книга, оборвется занавеска.

Более того, сам изображенный, как будто затем, чтобы подчеркнуть эту ненадежность и даже превратить ее в достоинство, откинулся назад на стуле под таким углом, что еле-еле удерживает равновесие, а руками изогнул хлыст так, словно собирается сломать его пополам. То же можно сказать о выражении лица. Он смотрит вскользь, и в глазах сквозит усталость – следствие привычки без конца, каждую минуту что-то подсчитывать.

В то же время нельзя сказать, что смысл этого портрета – упадок и разрушение. Шторм, может быть, и бушует, но корабль идет вперед быстро и уверенно. В наше время коллеги наверняка сказали бы, что ван Хейтхейсен «весь наэлектризованный», и миллионы людей по всему миру строят свое поведение – не обязательно осознанно – по подобному образцу. Посадите ван Хейтхейсена в той же самой позе на вращающийся стул, придвиньте к нему офисный стол, вложите ему в руки вместо хлыста линейку или алюминиевую рейку, и он превратится в типичного современного функционера, который отвлекся на минутку, чтобы выслушать, чего вы от него хотите.

Однако вернемся к банкету. Все его участники уже навеселе. Руки, которые недавно ловко играли с ножом, или держали бокал двумя пальцами, или выжимали лимон на устрицы, теперь способны только что-то вяло теребить. В то же время жесты становятся несколько более размашистыми, все больше адресованными нам, воображаемым зрителям. Ничто, как алкоголь, не заставляет человека поверить, будто бы его нынешняя манера демонстрировать себя окружающим и есть его подлинное «я», которое до сих пор было скрыто.

Все перебивают друг друга, каждый говорит о своем. И чем меньше в их разговоре смысла, тем чаще они принимаются обниматься. Иногда запевают, довольные тем, что наконец-то могут хоть что-то сделать в унисон, потому что каждый погружен в фантазии о том, как он выглядит, каждый хочет доказать себе и другим только одно: он-то и есть самый лучший товарищ.

Халс все больше отдаляется от этой группы и со стороны наблюдает за ними, как наблюдаем теперь мы.

Второй акт происходит в тех же декорациях, с тем же банкетным столом, только теперь Халс сидит в конце стола в одиночестве. Ему далеко за шестьдесят или даже перевалило за

семьдесят, но он отлично сохранился. Однако прошедшие после написания первого «Банкета» годы значительно изменили атмосферу всей сцены. Она странным образом напоминает середину XIX столетия. Халс одет в черный плащ и черную шляпу, похожую на цилиндр. Черна и стоящая перед ним бутылка. Единственное, на чем глаз может отдохнуть от черноты, – это белый воротник и белая страница открытой книги на столе.

Чернота, однако, не имеет похоронного оттенка. В ней есть что-то распутное и непокорное. Вспоминается Бодлер. Начинаешь понимать, почему Курбе и Мане так восхищались Халсом.

Решительный поворот наступает в 1645 году. Заказчиков у Халса становится все меньше. Живая непосредственность портретов, которая так нравилась его ровесникам, у следующего поколения выходит из моды: им подавай изображения более благонадежные в нравственном отношении; все требуют той официально-лицемерной буржуазной манеры письма, которая возникла именно тогда и с тех пор процветает.

В 1645 году Халс пишет портрет мужчины в черном, который смотрит на нас, облокотившись на спинку стула. Возможно, позирующий – друг художника. Халс снова первым сумел запечатлеть особое выражение лица. Человек на портрете словно не верит в ту жизнь, которую наблюдает воочию, но при этом не понимает, чем можно было бы ее заменить. Он трезво осознает абсурдность этой жизни. Но стоит ли отчаиваться? Нет, ему, пожалуй, интересно. Ум отдаляет его и от суетных людских забот, и от предполагаемого Божьего промысла. Через несколько лет Халс напишет автопортрет с тем же выражением лица.

Он сидит за столом и, надо полагать, размышляет о своем положении. Заказов он теперь получает совсем мало, материальное положение ужасно. Но финансовый кризис отступает перед сомнениями о смысле того дела, которому он отдал жизнь.

Когда он пишет, картины получаются даже более мастерские, чем раньше. Однако и мастерство обернулось проблемой. Никто до Халса не умел писать портреты столь открыто и непосредственно. До него художники-портретисты изображали свои модели более комплиментарно, исполненными собственного достоинства, а это, как правило, подразумевало известную монументальность. Никому не удавалось, как Халсу, ухватить сиюминутное выражение лица или характерную позу. Только после него появилось понятие «говорящее сходство». Всё приносится в жертву одному требованию: человек должен быть изображен таким, каков он есть здесь и сейчас.

Всё или почти всё; художник ведь не просто прозрачная линза, сквозь которую проступает облик модели, во всяком случае, художник стремится себя от этого уберечь. По портретам Халса заметно, как его кисть все больше начинает жить собственной жизнью. Энергия картин ни в коем случае не сводится к их описательной функции. Художник показывает не только *что́* он изобразил, но и *как* это сделано. Одновременно с «говорящим сходством» рождается также и свидетельство виртуозного исполнения – и этим последним художник защищается от первого.

Однако такая защита приносит слабое утешение, поскольку виртуозное исполнение удовлетворяет художника, только пока он пишет картину. Выписывая лицо или руку, Халс словно бы играет в какую-то большую азартную игру, и каждый мазок – ставка в игре. Но что остается, когда картина завершена? Только запечатленная память об одном из смертных и о мастерском исполнении, которое уже в прошлом. Настоящих ставок тут нет. Есть только карьеры. А с этим – делая хорошую мину при плохой игре – он не желал иметь ничего общего.

Пока он сидит там, другие люди, чьи голландские костюмы XVII века нас теперь так удивляют, приходят и садятся на другом конце стола. Некоторые из них – его друзья, другие – заказчики. Они просят его написать их портрет. В большинстве случаев Халс отказывается. Отказу очень помогает его сонный, отрешенный вид и, возможно, возраст. Но в его

позе чувствуется и некий вызов. Он ясно дает понять: что бы там ни было раньше, в более молодые годы, теперь он не разделяет прежних иллюзий.

Однако по временам Халс соглашается написать портрет. Выбор кажется совершенно случайным: иногда он не может отказать другу, иногда лицо модели вызывает у него интерес. (Тут надо заметить, что второй акт жизненной драмы Халса длится несколько лет.) Если лицо кажется ему интересным, мы из его разговора с моделью, возможно, уясним почему: характер модели так или иначе соотносится с вопросом, который занимает Халса, – что же меняется коренным образом в течение его, Халса, жизни?

Именно в таком настроении он пишет и Декарта, и нового, неудачливого профессора теологии, и священника Германа Лангелиуса, который «словом Божиим, аки мечом, разил неверие», и двойной портрет члена городского совета Стефана Герардтса и его супруги.

Жена Герардтса на парном портрете стоит, повернувшись вправо, и с мягкой, уступчивой улыбкой протягивает розу. Ее муж изображен сидя – ленивым жестом он поднимает руку, чтобы эту розу взять. Выражение лица Герардтса – одновременно и похотливое, и оценивающее. Он не дает себе труда притворяться. Впечатление такое, что он протягивает руку за деньгами, которые ему кто-то задолжал.

В конце второго акта некий булочник требует уплаты по подписанному Халсом векселю на 200 флоринов. Все его имущество и картины арестованы, он объявлен банкротом.

Третий акт разыгрывается в харлемском приюте для престарелых. В том самом, регентов которого – и мужчин, и женщин – Халса наняли запечатлеть в 1664 году. Два групповых портрета – его величайшие создания.

После того как Халс был объявлен банкротом, он обратился к городским властям с просьбой о помощи. Долгое время считалось, что он доживал последние годы в приюте для престарелых (ныне Музей Франса Халса), однако на самом деле это не так. Впрочем, он, без сомнения, на собственной шкуре испытал и нищету, и милосердие власть имущих.

В центре – старики из приюта, сидящие за тем же банкетным столом, что и в первом акте. Перед ними тарелки с супом. И снова нас поражает сходство этой сцены с XIX веком, с Диккенсом. Позади стариков, между двумя мольбертами, стоит Халс – лицом к нам. Ему уже за семьдесят. В течение всего акта он вглядывается в свои модели и пишет одновременно две картины, совершенно не обращая внимания на все остальное. Он сильно, по-стариковски, похудел.

Слева помост, на нем расположились мужчины-регенты, которых он пишет на первом полотне. Справа на таком же помосте – регентши, их он пишет на втором. Старики медленно черпают ложками суп, а в промежутках смотрят неподвижными взглядами на нас или на своих попечителей. Иногда кто-нибудь из обитателей приюта затевает ссору с соседом.

Регенты-мужчины обсуждают свои дела и городские новости. Почувствовав на себе посторонний взгляд, они умолкают и принимают те позы, в которых пишет их Халс. Каждый погружен в свои благочестивые мысли, а между тем руки у них подрагивают, как сломанные крылья. Только один – пьяный, в шляпе набекрень – принимается вслух вспоминать прошлое и насмешливо провозглашает тосты, как на банкете. Он даже попытался втянуть в разговор Халса.

(Необходимо пояснить: это всего лишь театральный образ. На деле попечители и попечительницы позировали каждый по отдельности, а потом Халс объединил их портреты в два групповых.)

Женщины обсуждают подопечных и строят догадки, почему старикам не хватает предприимчивости или честности. Почувствовав на себе посторонний взгляд, регентша, сидящая справа, упирается безжалостной рукой в бок и тем самым подает знак другим: оглянуться на стариков, доедающих суп.

Лицемерие этих женщин заключается не в том, что они делают добро, ничего при этом не испытывая, а в том, что они никогда не признаются в ненависти, которая свила гнездо под их черными одеждами. Каждая втайне лелеет собственную ненависть. Каждое утро бесконечной зимы регентша бросает своей ненависти крошки, как птице, пока не приручит это чувство, так что оно само постучится в окно ее спальни и разбудит ее на рассвете.

Свет померк. Перед зрителями только две картины – два суровых обвинения, едва ли не самых суровых во всей истории живописи. Их проекции расположены бок о бок на экране, занимающем всю сцену.

За сценой слышен шум – банкет продолжается. Чей-то голос объявляет: «Ему было восемьдесят четыре, как художник он кончился. Руки его больше не слушались. Что и говорить – грубая работа, а по сравнению с тем, что он когда-то умел, просто жалкая!»

* * *

Сюжеты приходят в голову для того, чтобы их рассказали. Иногда то же происходит и с картинами. Я постараюсь описать эту картину во всех подробностях. Но прежде нужно поместить ее, как принято у искусствоведов, в контекст истории живописи. Картина написана Франсом Халсом. Рискну предположить, что время создания – приблизительно между 1645 и 1650 годом.

Тот год, 1645-й, оказался поворотным в карьере Халса-портретиста. Ему было уже за шестьдесят. Прежде художник был весьма востребован, получал множество заказов. Однако с этого момента и вплоть до нищенской смерти двадцать лет спустя его успех постепенно сходил на нет. Такой поворот судьбы совпал с появлением в обществе новой формы самоутверждения.

Теперь постараюсь описать картину. Большое полотно, вытянутое по горизонтали, 185 × 130 сантиметров. Лежащая фигура – чуть меньше натуральной величины. Для Халса, чья беспечность в работе нередко вела к появлению кракелюров, портрет неплохо сохранился. Если бы картина вдруг попала на аукцион, она бы стоила – учитывая, что ее тема в творчестве Халса уникальна, – примерно от двух до шести миллионов долларов. Однако в наше время нельзя исключить вероятность подделки.

Кто изображен на полотне, пока остается загадкой. Обнаженная женщина лежит на постели, глядя на художника. Безусловно, между ними были какие-то отношения. Как быстро ни работал Халс, ей пришлось позировать ему несколько часов. Однако взгляд у нее оценивающий и скептический.

Была ли она любовницей Халса? Или женой гарлемского бюргера, который заказал портрет? И если да, то где клиент собирался его повесить? А может, она была проституткой, упросившей Халса написать ее – например, чтобы повесить картину в собственной комнате? Или это одна из дочерей художника? (Тут открывается возможность для многообещающей научной карьеры, если за дело возьмется один из наших европейских историков искусства с ярко выраженными детективными наклонностями.)

Что происходит в этой комнате? Мне лично кажется, что ни художник, ни его модель не заботятся ни о чем, кроме собственных сиюминутных действий, и именно эти действия, совершаемые ради них самих, оказываются столь загадочными. Она лежит на неубранной кровати перед художником, а он тщательно изучает ее и пишет так, чтобы ее облик пережил их обоих.

Помимо модели, нижние две трети полотна занимает постель, точнее говоря, сбившаяся, собранная в складки белая простыня. Верхнюю треть занимает стена над кроватью. Стена пустая, светло-коричневого цвета – того оттенка сурового льняного полотна или картона, который Халс часто использовал в качестве фона. Женщина лежит на кровати чуть

наискось. Подушки нет. Руки заложены за голову, которая повернута влево, так чтобы видеть художника.

Тело изогнуто: если грудь, вслед за головой, слегка повернута к художнику, то бедра обращены вверх, к потолку, и ноги достигают дальнего края кровати у стены. Кожа белая, в некоторых местах розоватая. Левый локоть и ступня выступают за край кровати, выделяясь на фоне коричневой стены. Волосы иссиня-черные. Традиционные представления об истории искусства настолько глубоко в нас засели, что волосы на лобке обнаженной, когда речь идет о полотне XVII столетия, удивляют не меньше, чем их полное отсутствие в реальности.

Можете ли вы вообразить обнаженное тело, написанное Халсом? Прежде всего придется отбросить все эти черные одежды, которые обрамляют выразительные лица и нервные руки, а затем представить целиком все тело, написанное с такой же силой, лаконичностью и наблюдательностью. Наблюдательность относится не столько к формам как таковым – Халс был самым антиплатоническим из всех художников, – сколько к тем следам, которые оставляет на формах опыт жизни.

Он писал груди этой женщины, как писал лица на портретах: дальняя изображена в профиль, ближняя в три четверти; бедра женщины – словно руки, и кончики пальцев исчезают в черных волосах внизу живота. Колено выписано с такой тщательностью, что остается предположить только одно: оно говорит о ее реакциях не меньше, чем подбородок. В итоге картина приводит зрителя в замешательство, поскольку мы не привыкли к тому, чтобы жизнь тела воплощалась подобным образом: большинство ню выражают полнейшую невинность моделей по части опыта (если только вы не склонны считать, что недостигнутая цель – тоже опыт). У замешательства есть и другая причина: художник полностью сосредоточен на том, чтобы показать *ее*: только ее, как она есть, никого другого и не свою фантазию о ней.

Лучшим доказательством, что картина принадлежит кисти Халса, служит простыня. Ни один другой художник не смог бы написать простыню с таким темпераментом и щегольством. Создается впечатление, что невинность, с которой ассоциируется вид прекрасно отутюженного постельного белья, невыносима для его обремененного жизненным опытом взгляда. Каждая манжета на его портретах говорит о привычных движениях спрятанного в ней запястья. Здесь же ничего не скрыто. Скомканная, смятая простыня; складки – как серые ветки, сплетенные в подобие гнезда; блики на белом полотне подобны струям воды, – все это недвусмысленно говорит о том, что́ происходило недавно в этой постели.

Еще более непростыми представляются отношения между простыней, кроватью и женщиной, которая теперь неподвижно лежит на ней. В них угадывается грусть, не имеющая ничего общего с эгоизмом художника. (Возможно, он даже не касался этой женщины, и красноречивый вид простыни – не более чем воспоминания шестидесятилетнего мужчины.) Соотношение тонов очень тонкое, местами тело модели лишь немного темнее простыни. Мне даже вспомнилась «Олимпия» Мане – художника, который восхищался Халсом. Но этим чисто оптическим эффектом сходство и ограничивается. Олимпия – женщина для отдыха и удовольствия, она привычно возлежит в своем будуаре, ей прислуживает черная служанка, тогда как женщина с картины Халса явно сама застелет постель, сама постирает и выгладит простыни. И грусть заключается именно в повторяемости этого цикла: женщина, заставляющая мужчину забыть обо всем на свете, и женщина, без конца что-то стирающая, складывающая, наводящая порядок, – одна и та же, только в разных ролях. Если на ее лице блуждает насмешливое выражение, то забавляет ее, в частности, искреннее удивление, которое вызывает у мужчин этот контраст – у мужчин, которые кичатся тем, что сами никогда не выходят из роли.

Выражение ее лица неожиданно. Поскольку тело женщины обнажено, то выражение ее лица, по закону жанра, должно либо быть зазывным, либо скрываться под некой маской. Но оно решительно не имеет права выглядеть таким же честным и открытым, как обнажен-

ное тело. А на этой картине все обстоит даже хуже, поскольку тело уподобляется лицу, на котором опыт жизни оставляет свой уникальный след.

Однако Халс не знает об этой необыкновенной честности или безразличен к ней. Картина хранит внутри себя безысходность, которая поначалу оставалась мне непонятной. Энергия мазков краски сексуальна и в то же время выдает пароксизмы страшного нетерпения. Чем оно вызвано?

Я мысленно сравниваю это полотно с «Вирсавией» Рембрандта, которая (если мне не изменяет память) была написана почти в то же самое время, в 1654 году. Две картины имеют общую черту. Ни Рембрандт, ни Халс не собирались идеализировать модель, то есть ни один из них не стремился к тому, чтобы ее лицо и ее тело воспринимались по-разному. Во всех иных отношениях эти две картины не только не схожи, но и противостоят друг другу. Благодаря чему Рембрандт и помог мне понять Халса.

Рембрандтовская Вирсавия – образ женщины, которую любит автор картины. Ее нагота, если можно так сказать, изначальна. Она такая, какая есть, в своем естестве, до того как облачилась в одежды и столкнулась с миром, до того как люди ее осудили. Ее нагота – это функция ее бытия, она светится светом этого бытия.

Моделью для Вирсавии послужила Хендрикье, возлюбленная Рембрандта. Но отказ художника от идеализации нельзя объяснить только его слепой страстью. Здесь надо принять во внимание по крайней мере еще два фактора.

Первый – это реалистическая традиция голландской живописи XVII столетия. Она неотделима от другого, общественного «реализма», являвшегося важным идеологическим оружием в период становления независимой и абсолютно светской власти голландской, преимущественно купеческой, или торгашеской, буржуазии. А второй – вступающий *в противоречие с первым* – это религиозность Рембрандта. Именно такое диалектическое сочетание со временем позволило художнику – или даже побудило его – применить реалистическую манеру к материалу собственного жизненного опыта намного радикальнее, чем это удалось другим голландским художникам. Дело не в том, что он выбирал библейские сюжеты, а в том, что его религиозное мировоззрение вооружило его принципом *спасения*, и это давало Рембрандту силу твердо, не теша себя несбыточными надеждами, встречать превратности судьбы.

Все трагические фигуры, написанные Рембрандтом во второй половине жизни, – Аман, Саул, Иаков, Гомер, Юлий Цивилис, автопортреты – в каком-то смысле не более чем пассивные участники событий. Ни одна из трагедий не остановлена их вмешательством, но сам факт, что они написаны, позволяет им ждать; а ждут они конечного, высшего смысла, который вобрал бы в себя весь опыт их жизни.

Нагота халсовской женщины совершенно иная по природе, чем у Вирсавии. Она не пребывает в естественном состоянии, прежде чем облачиться в одежду. Наоборот, она недавно сняла с себя одежду, и именно этот опыт, привнесенный из мира за пределами комнаты со светло-коричневой стеной, она и отражает. В отличие от Вирсавии, халсовская женщина не светится изнутри светом своего бытия. Блестит попросту ее вспотевшая кожа. Халс не верил в спасение. Ничто не противостояло его реалистическим установкам, разве что его собственная импульсивность и безоглядная смелость в стремлении следовать им. И совершенно не важно, была ли эта женщина его любовницей, любимой или нелюбимой. Он написал ее тем единственным способом, какой знал. Возможно, рекордная скорость, с которой он создавал картины, была отчасти обусловлена как раз тем, что ему требовался известный заряд смелости и, соответственно, хотелось закончить все поскорее и вернуться к обычному зрению.

Разумеется, картина доставляет удовольствие. Но не потому, что удовольствие доставляет процесс ее создания – как это было бы в случае Веронезе или Моне, – а потому, что

удовольствие – предмет изображения. Здесь дело не только в сюжете, о котором рассказывает (или притворяется, что рассказывает) смятая простыня, но и в удовольствии от лежащего на ней тела.

Тончайшие кракелюры не портят кожу женщины, а скорее, наоборот, подчеркивают ее светоносность и тепло. Местами только это тепло и отделяет тело от простыни, которая выглядит на фоне кожи почти зеленоватой, как лед. Гениальность Халса состояла в способности безошибочно передавать физическое свойство поверхности. Кажется, что, накладывая краску на холст, он постепенно приближался к изображаемым предметам почти до полного соприкосновения. И в момент такой близости испытывал почти что блаженство. Прибавьте к этому то, что нагота сводит всех людей к общему знаменателю и что такое упрощение может на время подарить покой.

Признаюсь, я не способен должным образом описать ту безысходность, которой пронизана картина. Но попробую еще раз, в более общих словах. Эпоха развитого капитализма, с момента своего рождения в Голландии XVII столетия, несла в себе одновременно и уверенность, и отчаяние. Уверенность в себе самом, в мореплавании, свободном предпринимательстве, бирже – во всем том, что обычно отмечают историки. Отчаяния, как правило, не замечали или же, как Паскаль, описывали совсем другими словами. Но портреты, которые один за другим писал Халс начиная с 1630-х годов, – не что иное, как красноречивое свидетельство отчаяния. На них мы видим мужчин (не женщин), представляющих собой новый социальный тип и, в зависимости от личных обстоятельств, новый тип тревоги и отчаяния. Если верить Халсу – а он вполне заслуживает доверия, – то получается, что современный мир рождался без особого ликования.

Глядя на лицо лежащей в постели женщины, я впервые понял, до какой степени сам Халс разделял отчаяние, которое столь часто обнаруживал у своих моделей. Потенциал отчаяния свойствен всей его живописи. Он писал внешность людей. Поскольку видимое нам *овнешнено*, можно ошибочно решить, что и живопись в целом – изображение внешнего. До XVII века в большинстве картин запечатленный видимый мир – вымышленный; в этом вымышленном мире многое заимствовано из мира реального, однако все случайное исключено. В нем только выводы. После XVII века множество картин не показывало, а скрывало внешнее. Задача новых академий состояла именно в том, чтобы научить маскировке. Халс же и начал, и кончил изображением внешнего. Это единственный живописец, чьи произведения, по сути, предвещали появление фотографии, хотя ни одну из его картин нельзя назвать «фотографической».

Что означало для Халса как художника начать и кончить изображением внешнего? Его задача заключалась не в том, чтобы показать, как выглядит букет цветов, мертвая куропатка или фигурки людей на улице. Не это он сводил к внешнему, а весь свой *опыт* жизни, пропущенный сквозь призму тщательного наблюдения вещей. И беспощадность этой практики сродни беспощадности жизни, в которой любая ценность постоянно сводится к денежной стоимости.

Теперь, три столетия спустя, после нескольких десятилетий господства рекламы и консьюмеризма, мы видим, как натиск капитала выхолащивает все на свете, все лишает содержания, оставляя одну внешнюю видимость. Мы, в наше время, способны это замечать благодаря тому, что существует политическая альтернатива. Для Халса такой альтернативы не было, как не было пути к спасению.

Когда он писал портреты мужчин, чьи имена теперь утрачены, *эквивалентность* его художественной практики их собственному опыту жизни в тогдашнем обществе, по-видимому, приносила и ему, и им – если они были хоть сколько-нибудь дальновидны – определенное удовлетворение. Художникам не дано менять или творить историю. Самое большее,

на что они способны, – это сорвать с нее маску фальши. Делать это можно по-разному, в том числе и демонстрируя безжалостность в духе своего времени.

Однако его портрет женщины в постели – совсем другое дело. Впечатление, которое производит ее нагота, оказывается отчасти внеисторическим. Вместе с одеждой снимается почти все, что относится к веку и десятилетию. Нагота кажется нам возвращением к природе. Кажется – поскольку такой подход игнорирует социальные отношения, специфические формы эмоциональности и тенденциозность сознания. Но все же он не полностью иллюзорен, поскольку сила человеческой сексуальности – ее способность превращаться в страсть – зависит от обещания нового начала. И это *новое* ощущается как нечто, имеющее отношение не только к судьбе отдельного человека, но и к космической субстанции, которая странным образом в такой момент и заполняет, и преодолевает историю. Доказательством того, что подобное происходит, является постоянное повторение в любовной поэзии, даже во времена революций, космических метафор.

В этой картине нет эквивалентности между практикой Халса как живописца и его предметом изображения, поскольку сам предмет заряжен, пусть преждевременно, пусть ностальгически, потенциалом, обещающим новое начало. Халс писал обнаженное женское тело со всей виртуозностью, какой к тому времени достиг. Писал не только его видимость, но и опытность. И все же его художественный метод оказался непригодным для изображения женщины с иссиня-черными волосами – не то он видел в ней, что вышло на картине. Он не мог изобрести ничего нового и остановился в отчаянии, на самом краю внешнего.

И что дальше? Я представляю, как Халс откладывает кисти и палитру и садится на стул. Женщина уже ушла, осталась голая кровать без простыни. Халс закрывает глаза – но не для того, чтобы задремать. Сидя с закрытыми глазами, он представляет себе – как представляют слепые – картины, написанные в иные времена.

16. Диего Веласкес (1599–1660)

Этот образ поразил меня с первого взгляда. Казалось, что я уже видел его: словно когда-то в детстве точно такой же человек вдруг вырос в дверном проеме. Картина написана Веласкесом примерно в 1640 году. Это воображаемый портрет Эзопа, написанный почти в полный рост.

И вот он снова возник – по-видимому, пришел на встречу с кем-то. С кем? С коллегией судей? С шайкой бандитов? С умирающей женщиной? С путниками, которые просят рассказать еще одну историю?

Где мы находимся? Некоторые, обращая внимание на деревянный ушат и выделанную шкуру на полу, утверждают, что это кожевенная мастерская, и тогда комментаторы вспоминают басню Эзопа «Богач и кожевник» – о том, как человек в конце концов привык к вони из соседней дубильни. Но я не уверен. С той же вероятностью мы можем находиться на постоялом дворе, где останавливаются на ночлег путники. Разбитые башмаки Эзопа – как продавленная спина старой клячи. Однако сам он в настоящий момент на удивление чист – никаких следов дорожной пыли. Он вымыл тело и волосы, они все еще немного влажны.

Его халат – одежда вечного странника – уже давно принял форму тела и выражает в точности то же, что и лицо. Халат реагирует на жизнь, как положено реагировать ткани, а лицо – как положено реагировать костям и коже. И у лица, и у одежды явно общий жизненный опыт.

Но что читается во взгляде Эзопа – сказать непросто. В нем есть нечто властное, высокомерное, однако есть и минутная задумчивость. Нет, он не высокомерен. Просто не выносит дураков.

Кто послужил моделью для исторического портрета человека, жившего за две тысячи лет до художника? Мне кажется, было бы опрометчиво утверждать, что это какой-то писатель или даже один из друзей Веласкеса. Говорят, Эзоп был из вольноотпущенных, а родился он, по всей вероятности, в Сардинии. Вполне возможно, что схожая биография была и у изображенного на картине человека. В нем ощущается та сила присутствия, какой обладают исключительно бессильные или бесправные. Один заключенный в сицилийской тюрьме как-то сказал Данило Дольчи: «Жизнь научила меня читать звезды по всей Италии, и я проник в глубины Вселенной. Все сыны человеческие, сколько ни есть их в христианском мире, – бедные, богатые, принцы, бароны, графы – открывают мне свои тайные помыслы и поступки».[43]

По преданию, в конце жизни Эзоп тоже попал в тюрьму за воровство. Возможно, моделью для картины послужил бывший каторжник и галерный раб, которого Веласкес, подобно Дон Кихоту, повстречал где-то на дороге. Так или иначе, ему ведомы «тайные помыслы и поступки» людей. Как и увековеченные Веласкесом придворные карлики, он наблюдает за зрелищем мирской власти. И точно так же, как в их глазах, в его взгляде чувствуется ирония, способная прорваться сквозь любую лицемерную риторику. На этом, однако, сходство заканчивается, ведь карлики – калеки от рождения. У каждого из карликов – свое выражение лица, но на каждом отпечаталась покорность. Они словно бы говорят: «На этот раз нормальная жизнь, похоже, не для меня». Эзоп не исключен из жизни, как они. Он нормален.

Халат скрывает голое тело и в то же время напоминает о нем. Этот эффект усилен жестом левой руки, которую Эзоп прячет под халатом на животе. Лицо же выражает нечто подобное по отношению к работе ума. Он смотрит, наблюдает, примечает, прислушивается

[43] *Dolci D.* Sicilian Lives. New York: Pantheon, 1981. P. 171. – *Примеч. автора.*

ко всему окружающему, внешнему, но одновременно сосредоточен на собственных мыслях, тасует впечатления, пытаясь отыскать смысл, выходящий за пределы данных ему от природы пяти чувств. И смысл, который он извлекает из увиденного – каким бы сомнительным и странным этот смысл ни оказался, – это его единственное достояние. За пищу и крышу над головой он должен рассказать одну из своих басен.

Сколько ему лет? От пятидесяти до шестидесяти пяти? Он моложе, чем рембрандтовский Гомер, но старше, чем Эзоп Риберы. Говорят, что в действительности баснописец дожил до семидесяти пяти. Сам Веласкес умер в возрасте 61 года. Тела молодых – это дары и для их обладателей, и для окружающих. Богини Древней Греции были носительницами этих даров. Тела власть имущих в старости становятся бесчувственными, немыми и еще при жизни напоминают статуи, которые, как надеются влиятельные старцы, будут им воздвигнуты посмертно.

Эзоп Веласкеса – не статуя. В его внешнем облике запечатлен индивидуальный жизненный опыт. Его присутствие не отсылает ни к чему, кроме того, что он сам прочувствовал и увидел. У него нет собственности, за ним не стоит никакой организации, власти, покровителей. Если вы поплачете у него на плече, то вы поплачете на плече его жизни. Если приласкаете его тело, оно вспомнит о ласке, которую знало в детстве.

Нечто подобное тому, что я ощущаю в присутствии этого человека, описывает Ортега-и-Гассет. В отличие от астрономии, которая не является частью небесных тел, которые она открывает и изучает, особая жизненная мудрость, именуемая «жизненным опытом», оказывается важной частью самой жизни, образуя один из ее главнейших компонентов или факторов. Именно эта мудрость всегда создает отличия второй любви от первой, поскольку первая любовь всегда с нами, мы как бы носим ее в себе в свернутом виде. И если мы прибегаем к образу – как вы убедитесь дальше, универсальному и древнему – дороги как жизненного пути, по которому нам надо идти и идти (отсюда выражения «бег жизни», *curriculum vitae*,[44] «выбрать свою дорогу»), – то можно сказать, что, двигаясь по дороге жизни, мы несем этот образ с собой, понимаем его. Можно сказать и так: уже пройденная дорога скручивается у нас за спиной, свертывается, как кинопленка. И потому, когда путь подходит к концу, человек обнаруживает, что несет за плечами весь рулон пройденной жизни.[45]

Эзоп Веласкеса несет на спине груз всей своей жизни. Его мужественность не имеет ничего общего с авторитарностью или героизмом, но в ней много от находчивости, хитрости, своего рода лукавства и нежелания приспосабливаться. Последнее проистекает не от упрямства, а оттого, что Эзоп видел в жизни достаточно, чтобы понять: терять нечего. Женщины часто влюбляются в мужчин энергичных и лишенных иллюзий, и это вдвойне мудро, потому что так вдвойне безопаснее. А этот человек – старый, в обносках, не имеющий ничего, кроме обтрепанного фолианта с трудами всей жизни, – остался, как мне кажется, в памяти многих женщин. Я знаю старых крестьянок с такими лицами.

У него уже нет мужского тщеславия. Басни, которые он рассказывает, сложены не про него. Эзоп – свидетель, ставший историком, а в деревнях старухи играют эту роль куда лучше мужчин. То, что о них думают другие, их давно не волнует. Они становятся свободными, как сама природа. (У историков искусства есть гипотеза, что Веласкес, когда писал своего Эзопа, ориентировался на гравюру Джованни Баттиста делла Порта, в которой тот проводил физиогномические сравнения между человеческим лицом и мордой вола. Кто знает, так ли это? Я лично предпочитаю вспоминать лица старых крестьянок.)

---

[44] Жизненный путь *(лат.)*.

[45] *José Ortega y Gasset.* Historical Reason. New York: W. W. Norton, 1984. P. 187. – *Примеч. автора*.

Глаза у Эзопа странные – они прописаны менее всего остального на этой картине. Вернее, даже так: здесь написано все, *кроме* глаз; такое впечатление, что они вовсе не написаны и сквозь них проглядывает грунтовка на холсте.

Однако все на картине, не считая тяжелой рукописной книги и придерживающей ее руки, указывает на эти глаза. Их выражение возникает за счет посадки головы и за счет других черт лица: рта, носа, лба. Глаза действуют – то есть смотрят, наблюдают и все подмечают. Подмечают, но не осуждают. Этот человек – не главный герой, не судья и не сатирик. Любопытно сравнить «Эзопа» с парной картиной Веласкеса (написанной на холсте того же размера с соблюдением тех же общих принципов) – «Мениппом». Менипп, философ-киник и сатирик, глядит на мир как на что-то уже им оставленное, и собственный уход его немного забавляет. В его позе и выражении лица нет и следа того участия, которое есть у Эзопа.

В глазах Эзопа многое можно прочитать и об искусстве рассказывания. Их выражение – задумчивое. Все, что он видит, лишь увеличивает ощущение загадочности жизни. И на эту загадку Эзоп находит частичные ответы: каждая его басня есть один из них. Однако каждый ответ, каждая рассказанная им история тут же поднимает новый вопрос. Так повторяется раз за разом – и главный вопрос остается без ответа, и эти неудачи поддерживают в нем любопытство. Без тайны, без любопытства, без формы, обусловленной частичным ответом, не получится басни – только исповеди, коммюнике, мемуары и фрагменты автобиографической фантазии, которые в наше время сходят за романы.

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.