



П. ВОЛКОВА, Н. БАСОВСКАЯ

И ДРУГИЕ



СРЕДНЕВЕКОВЬЕ

ИСТОРИЯ,
ИСКУССТВО,
ЛИТЕРАТУРА

БОЛЬШАЯ КНИГА

RIBVNAL LVSTRAVIT QVE ANIMO CVNGTA POETA SVO DOCTVS ADEST DANTES SVA C
NIL POTVIT TANTO MORS SAEVA NOCERE POETAE QVEM VIVVM VIRTVS CARMEN IMAGO

Большая книга искусства и истории

Наталия Басовская

**Средневековье: большая книга
истории, искусства, литературы**

«Издательство АСТ»

2020

УДК 94(4)"04/14"
ББК 63.3(0)4

Басовская Н. И.

Средневековье: большая книга истории, искусства, литературы /
Н. И. Басовская — «Издательство АСТ», 2020 — (Большая книга
искусства и истории)

ISBN 978-5-17-120264-4

Перед вами «Большая книга Средневековья», в которой собраны труды известных деятелей искусства, истории и литературы для того, чтобы пролить свет на так называемые «Тёмные века». Этот период оставил свой уникальный след в живописи, литературе, архитектуре, скульптуре. Он подарил миру таких выдающихся деятелей, как святой Франциск Ассизский, Бонавентура, Джотто ди Бондоне, Данте Алигьери, Андрей Рублёв, Феофан Грек. Эпоха длиною в тысячу лет, которая определила развитие культуры на многие столетия вперёд. Наталия Ивановна Басовская, доктор исторических наук, расскажет о самых значимых событиях через жизнеописание ярчайших представителей эпохи. Паола Волкова, искусствовед и признанный деятель искусства, не только нарисует «культурный ландшафт» Средневековья, но и проанализирует причины его становления и влияние на последующие периоды. Недостаточно рассказов специалистов, чтобы прочувствовать эпоху потому, что только написанные в то время произведения способны передать все оттенки, всю самобытность далёкого периода, именно поэтому в сборник включены несколько оригинальных произведений: «Божественная комедия» Данте Алигьери, рыцарский роман «Тристан и Изольда», а также самый известный трактат выдающегося теолога и философа Средних веков Фомы Аквинского – «Сумма теологии». В формате a4.pdf сохранен издательский макет.

УДК 94(4)"04/14"
ББК 63.3(0)4

ISBN 978-5-17-120264-4

© Басовская Н. И., 2020

© Издательство АСТ, 2020

Содержание

Предисловие	7
В пространстве христианской культуры	9
Гений и философия	9
Посредине мира	9
«Поцелуй Иуды»	23
Традиция западная и восточная	36
Греко-православное и латино-католическое христианство	36
Часы времени: как формировалась национальная идея	48
Конец ознакомительного фрагмента.	61

Паола Волкова, Наталия Басовская и др

Средневековье: большая книга

истории, искусства, литературы

В настоящем издании в качестве иллюстрированных цитат к текстовому материалу используются фоторепродукции произведений искусства, находящиеся в общественном достоянии, фотографии, распространяемые по лицензии Creative Commons, а также изображения по лицензии Shutterstock.

© Паола Волкова, наследники текст, 2020

© Наталия Басовская, наследники, текст, 2020

© Константин Бандуровский, перевод, составление, предисловие, преамбулы к текстам, комментарии, 2020

© ООО «Издательство АСТ», 2020

Предисловие

Перед вами «Большая книга Средневековья», в которой собраны труды известных деятелей искусства, истории и литературы для того, чтобы пролить свет на так называемые «Тёмные века». Этот период оставил свой уникальный след в живописи, литературе, архитектуре, скульптуре. Он подарил миру таких выдающихся деятелей, как святой Франциск Ассизский, Бонавентура, Джотто ди Бондоне, Данте Алигьери, Андрей Рублёв, Феофан Грек. Эпоха длиною в тысячу лет, которая определила развитие культуры на многие столетия вперёд, глазами тех, кто посвятил свою профессиональную жизнь изучению этого периода.

Наталья Ивановна Басовская, специалист по истории Средних веков, доктор исторических наук, расскажет о самых значимых событиях через жизнеописание ярчайших представителей эпохи. Правители, философы, войны, священники, путешественники – все они знаковые личности, которых история окрестила героями, злодеями, святыми. Как и почему это случилось, что об этих людях думали современники и как мы сейчас оцениваем их. Ответы на эти и многие другие вопросы вы найдете в разделе «Все герои мировой истории. Средневековье».

Паола Волкова – советский и российский искусствовед, историк культуры, автор многочисленных книг и признанный деятель искусства. «В пространстве христианской культуры» рассматривает понятие культуры в самом широком смысле этого слова, анализирует становление исторического и духовного образа Средневековья, и то, как эти изменения отразились в искусстве. Отдельная глава посвящена русскому искусству. В ней подробно рассмотрено, как формировалось русское художественное сознание, как развивались различные направления, отдельное внимание автор уделяет иконописи и самым выдающимся художникам того времени, работавшим в этом направлении.

Недостаточно рассказов специалистов, чтобы прочувствовать эпоху, потому что только написанные в то время произведения способны передать все оттенки, всю самобытность далёкого периода, именно поэтому в сборник включены несколько оригинальных произведений.

Фома Аквинский – один из крупнейших средневековых теологов и философов. «Сумма теологии» считается его главным произведением. В нём Фома Аквинский систематизировал накопленные знания по онтологии, гносеологии, этике, вопросам теологии, коснулся эстетики. «Сумма теологии» состоит из трёх частей. Каждая часть представляет собой трактат, который разделен на вопросы. В заглавие каждой главы выносятся спорный вопрос, далее приводятся аргументы от лица оппонентов, затем автор предлагает собственное решение вопроса и отвечает на положения оппонентов. В приведённом нами издании рассматривается ряд ключевых вопросов, которые сохраняют свою актуальность и по сей день, а комментарии и подробные объяснения Константина Бандуровского помогут понять и оценить всю глубину мысли.

«Божественная комедия» Данте Алигьери не нуждается в представлении, написанная в начале XIV века, она является одним из величайших памятников мировой культуры. Поэма делится на три части: «Ад», «Чистилище» и «Рай». Согласно католической традиции, загробный мир состоит из ада, куда попадают навеки осуждённые грешники; чистилища, где находятся искупающие свои грехи, и рая – обители блаженных. Мы предлагаем читателю начать знакомство с бессмертным творением с самой захватывающей части – «Ад».

Не только мрачными «Адом» и «Чистилищем» славится средневековая литература. Именно в эту эпоху появляется один из самых эпичных жанров – рыцарский роман. Сказочное повествование о смелых рыцарях и прекрасных дамах, о дальних странствиях и о великих подвигах, совершённых во имя любви. «Тристан и Изольда» – один из самых известных представителей этого жанра. Сложенная из множества прообразов древних сказаний эта история настоящей любви с печальным концом, появившаяся задолго до Шекспира и его трагедии

«Ромео и Джульетта», но до сих пор не теряет своего очарования, что подтверждают экранизации.

В пространстве христианской культуры

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

М. Волошин

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

М. Волошин

Гений и философия Франциск Ассизский и Джотто Бондоне

Посредине мира

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

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

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

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

Тающая синева небес, тонкая очерченность холмов, пушистость раннего цветения на картинах Рафаэля, Перуджино, Пьеро делла Франческа. Весь настрой нежной, молодой, однако и твердой, таинственной земли Тосканы способствовал деятельному поэтическому гению этих мест. Тогда, на рубеже XII–XIII веков, возникла мода на любовную и религиозную песенную лирику странствующих бардов, менестрелей и жонглеров из Франции. Странствовали группы и балаганы в праздники и ярмарочные дни. Но особенно популярны были жонглеры, которые умели все: и петь, и ходить на руках, и быть или казаться чуть-чуть юркими. Легенду о «Жонглере Богоматери» знали все. Молодой человек не знал ни молитв, ни грамоты, но страстно, всем сердцем возлюбил Пречистую Деву. Свое служение он доказывал, выделявая антраша, исполняя песни-молитвы собственного сочинения. Однажды во сне Пречистая явилась ему и в знак благосклонности укрыла сына своего покрывалом, обласкала улыбкой, сиянием глаз небесной чистоты. Эту легенду очень любил юный Джованни. То была куртуазная

¹ «Цветочки Франциска Ассизского» (Перевод А. Ельчанинова). СПб., 2006, с. 336.

культура впечатлительного и бурного времени. Джованни был молод, всем своим существом включен в жизнь: пел, любил стихи, любил компании. Его прозвали Франческо, то есть «французистый». Трудно сказать, правда ли это, но так утверждает англичанин Гилберт Честертон в книге «Св. Франциск Ассизский».

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

Эти слова обрели судьбоносное значение. Во-первых, отныне Джованни больше не во власти земного отца своего, но лишь Отца Небесного, который его избрал своим посланцем. Наступило время свободы от авторитетов земных: «...не так, как мир дает...» Во-вторых, он призван свыше «мой мир» дать людям. «Мой» – это чей же? Видимо, того, кто явился во сне со словами Евангелия от Иоанна? Или «мой», то есть не Джованни Бернардоне, но уже Франциска из Ассизи?

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

То бурное время призывает радикалов различного толка, в том числе и новых святых. Не все и не всегда можно объяснить. Время, о котором идет речь, рекрутировало людей особого рода – настоящих духовных вождей, одержимых идеями преобразования сознания и духа. Появились характеры страстные, лишенные чувства самосохранения, «пассионарии» в прямом определении, данном Львом Гумилевым. Объяснить, конечно, можно все, но в то же время и нельзя. Почему от нашего внимания ускользает время столь глубоких новых явлений? «Богородичный культ», соединившийся с культом поклонения «прекрасной даме» – платонической царице воинов-паломников и поэтов. Канон «коронации Богородицы», изображение ангелоподобных блондинок с алыми губками и розой на груди? Она «уже была» до эпохи Возрождения. Культ «Нотр-Дам», как мы уже говорили, был создан святыми схоластами вроде тщедушного цистерцианца Бернара, а не чувственной художественной богемой XV века. И в то же время именно Бернар Клервоский оскотил великого Абельяра, певца Элоизы, интеллектуалки и страстной возлюбленной ученого... Не роман Бальзака все-таки, но его предшественник. Бернар, чья душа – чистилище борьбы света и тьмы, был канонизирован всего через двадцать лет после смерти, в 1174 году.

В 1234 году канонизирован испанский монах Доминик де Гусман Гарсес. Он родился в семье испанского идадьго в 1170 году, а умер в Италии в Болонье в 1221 году. Орден доминиканцев (псов Господа) занимал важное место в политической и культурной жизни Европы. Последователем Доминика был Альберт Великий (1193–1280), признанный Учителем Церкви. Его деятельность связана с Падуанским и Парижским университетами, Регенсбургом (где он был епископом), Кельном, где умер. Его сочинения по вопросам теологии, философии, античной филологии и алхимии насчитывают 38 томов. Альберт Великий преклонялся перед Аристотелем, был настоящим исследователем природы и, что очень важно, систематизатором. Его труды по ботанике, географии, минералогии, действию вулканов и многие другие не утратили актуальности в современной науке. Поражает универсализм ученого в сочетании с истовостью католика-доминиканца.

Учеником Альберта Великого был Фома Аквинский (1225–1274). Фома Аквинский создал комментарий к «Библии» и 12 трактатов об Аристотеле, книги о Цицероне, арабском ученом Авиценне, еврее Маймониде. Фома Аквинский объединил свои труды в два фолианта:

«Сумма философии» и «Сумма теологии». Он занимался проблемами познания, психологии, а труды по «пассивному» и «активному» интеллекту интересны и сегодня. Он писал о разнице между научным познанием и «сверхъестественным откровением», то есть о том же, о чем пишем и мы сейчас. О том, чему можно и чему нельзя обучить. Святой Фома Аквинский четко понимал разницу между обучением и одаренностью. В переводе на современный язык понятий это означает, что в Литинституте научить стать Пушкиным невозможно никакими усилиями. Эллинист и доминиканец, мистик-схоласт и современный мыслитель в XII веке? Он имел диспут со святым Бонавентурой, францисканцем, верным последователем святого Франциска, о бытии Божьем и о доказательствах того бытия.

Святой Бонавентура – вот парадокс! – умер от аскезы, то есть истощения, недоедания, будучи кардиналом папы и генералом францисканского ордена. Он, как и Фома Аквинский, был многогранным ученым, человеком всесторонних интересов: знал античность, занимался алхимией, создавал (задолго до Парацельса) лекарства.

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

И валлийский миф именно в это время, на границе XII–XIII веков, творит реальность истории Короля Артура, идеального рыцаря, творит утопию чаши Грааля. И все же, если вспоминать о духовных подвижниках времени, «богах места», сегодня это святой Франциск, который открывает «золотые ворота» Возрождения тем, что являет собой образ свободной, умиротворяющей, могучей личности, человека гармонии и ответственности. В отличие от других духовных подвижников своего времени, Франциск был не социален, не зависел от общества, но был свободен и шел к цели творения «своего мира» прямо, не считаясь с социальной реальностью. Не имея пристанища, никакого дома, он был как лист, гонимый ветром. Нищий, не имеющий ничего, даже смены одежды, он был знаменит и почитаем не менее пап и политиков своего времени. И есть секрет его публичности и популярности уже при жизни, его «центральности»: странное сочетание «малости, меньше видимого» и гигантизма, отказа от тщеславия.

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

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

Пылинка Бога, бездомный нищий аскет, питавшийся объедками, называл себя «вестником Великого Господа», а еще «ликующим в Господе» и «потешником Господа». «Потешник Господа» выступил на сцене Италии как рупор Господень, и его слушали все, и все слушались. Потому что он действительно был избран «ликующим в Господе», сам знал это и умел внушить всем людям без разбора их социального значения: от разбойника до папы, от прокаженного до богача. Вот она, демократия пред очами Господа, и вот он – Франциск – его посланник. Его современники в кельях-кабинетах, лабораториях, а он – на открытой сцене, на подмостках мира.

Франциск ходил в окрестностях Ассизи около 1207 года и просил «Христа ради» не хлеб, но камни. Франциск никогда не просил подаяния хлебом и деньгами. Из камней же он вос-

становил разрушенную часовню Святой Девы под названием Порциункула и жил возле нее в ветхом шалаше. «Не берите с собой ни золота, ни серебра, ни меди в пояса свои, ни суммы на дорогу, ни двух одежд, ни обуви, ни посоха». (Мф. 10:9-10) Он бросил посох и опоясал себя веревкой. «Потешник Господа» обрел свой классический отныне облик. На вопрос «Что угодно Господу: молитва или проповедь?» он дал ответ: стал проповедником.

Биографию святого Франциска давно принято разделять на периоды. Каждому периоду предшествует некое событие, знамение. Во-первых, это был уход из родительского дома. Все оставить, все отринуть, уйти и в рубище петь под снегом. Какой театральный образ! Что поделять – Франциск выражает в театральности свой национальный характер, национальный жест. Все очень серьезно и театрально одновременно. Во всем открытая взору театральность: вот он учит птиц, вот изгоняет дьяволов из Ареццо – это диалог с современниками, диалог психологического воздействия на современников. В этом сила и отличие святого Франциска. Он актер разомкнутой сценической площадки, большого пространства. Он – в центре.

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

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

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

Это парадокс. И наг, и скромн, и тих. А все бряцает литаврами, горит медью, шумит молвой. Ни одно из мест, где ступала нога нищего проповедника, где он присел, вырыл колодец, поставил отметину своего пребывания, не потеряно. Можно предложить маршрут – «Путями святого Франциска». Он никогда не был в забвении. Его ясной таинственной тени вот уже более 800 лет.

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

Не то – святой Франциск. Вряд ли у кого-либо из святых была такая «прекрасная дама»:

Безумья и огня венец
Над ней горел.
И пламень муки,
И ясновидящие руки,
И глаз невидящих свинец,
Лицо готической сивиллы,

И строгость щек, и тяжесть век,
Шагов ее неровный бег —
Все было полно вещей силы.

М. Волошин

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

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

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

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

Веку Крестовых походов, всеобщей войны против всех, жестокости и предательства святой Франциск с наивностью ребенка, силой воли воина и целеустремленностью политика противостоял всемерной и всемирной добротой, нежной улыбкой, словом «братцы». И мир прислушивался к его слову. Он имел сторонников. Власти посмеивались наивности его утопий, но поддерживали это противодействие разрушению. Мир для него, как для поэта и святого, был ярок, чист и целен.

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

Гора, равно как и пещера, – отметины судьбы избранников. Пещера – утроба земли, место нового рождения. Гора – вертикаль, ось мира, близость неба, восхождение. Пещера (ясли) – место рождения Иисуса. Свет горы Фаворской – место Преображения. Франциск как бы повторяет – не копирует, но воспроизводит житие Спасителя. Он тень и лютия Владыки. Правильность пути праведнического. Он восходит к горе и становится «посредине мира». Посредине мира на земле, посреди людей, животных, птиц, деревьев. И на вершине Алверно, которая сама посредине, в центре мира, получил он знак неоспоримого сопричастия Учителю. Одиноким Франциск там был пронзен и забылся в экстазе, а когда очнулся, увидел следы гвоздей на своих ладонях. Это были стигматы распятого Господа. «И он мне грудь рассек мечом, и сердце трепетное вынул», – это написал Пушкин о явившемся ему в «пустыне мрачной» серафиме. Явление серафима поэту – окончательное определение, последнее уточнение формы поэта-пророка.

Всю жизнь одолевая свой Путь, под конец жизни он воскликнул: «Никогда, никогда не предавайте этих мест! Куда бы вы ни шли, где бы ни бродили, всегда возвращайтесь домой»².

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

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

Бернард Клервоский, равно как и святой Доминик, был в миру политиком с дальновидными решениями. Святой Франциск заключил в объятия весь тварный мир, призывая «милость к падшим». Его девизом был призыв к любви, уважению, любезности, братству. И пока он шел по земле, ему казалось, что все так и было. Лев Толстой, принц Гаутама, Ганди, Франциск, доктор Швейцер пребывали в этом мире, придавая земной оси нужный градус наклона.

Однако после смерти святого Франциска, похороненного на родине в Ассизи, орден пережил разные времена и смуты и утратил чистоту, которую нес маленький человек в рубище, подпоясанном веревкой. И не слетались сестры-птички, и не приходили братец-волк и братец-заяц. Память о дивном гении и чуде обросла житиями и легендами, его деяния были много раз описаны, и в мире навсегда остался его образ и след его борозды.

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

Несомненно выдающейся личностью был Бонавентура (о котором мы уже упоминали), канонизированный Сикстом IV в 1482 году (в миру Джованни Фиданца). Тонкий теолог, алхимик Бонавентура был «генералиссимусом» ордена францисканцев и следовал такой строгой аскезе, что говорили, будто он умер от истощения, будучи уже не только главой ордена, но и кардиналом Григория X. Святой Бонавентура глубоко понимал тезис о межъязыковом братстве, о понимании и духовном слышании друг друга людей разных языков. Изучая главные языки, он стал лингвистом и переводчиком. Переводы знакомят, роднят народы, приобщая их к духовным ценностям чужой культуры. Среди прочего Бонавентура перевел арабский текст о загробном странствии пророка Мухаммеда в сопровождении архангела Джабраила по аду.

² «Цветочки Франциска Ассизского» (Перевод А. Ельчанинова). СПб., 2006, с. 436.

Данте Алигьери был хорошо знаком с этим популярным текстом в переводе Бонавентуры. Так что переводческая деятельность – францисканство чистой воды. Бонавентура, будучи аскетом и теологом, тем не менее увлеченно занимался опытами получения философского камня. Камня он не добыл, но получил лечебные порошки, то есть был врачом-фармацевтом и лечил людей.

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

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

И уже в наши дни, в 1933 году, глава францисканского археологического института во Флоренции брат Антонио Фармуцци возглавил поиски в Иордании библейской горы, с вершины которой вознесся пророк Моисей. Археологи нашли гору Небо, создали там музей, доказали историчность места. А когда работа была закончена, подарили весь свой труд государству Иордания и уехали домой. Чтобы не было помех в работе, они предварительно купили на собранные деньги никому не известный участок земли с горой, а когда закончили весь цикл работ, отдали гору Небо и ушли. Мы уже говорили, что гора – всегда середина мира. Вершина – некая точка, а вокруг панорама, и ты – в центре, а точнее – посредине мира. Когда ты на вершине горы Небо, нет сомнений в том, что именно из этой точки пророк Моисей ушел к тому, кто его послал на землю. Гуманистическое францисканство – самая актуальная сегодня позиция. Это бескорыстная помощь миру, и понимание, и осознание себя через других, и ответственность «посредине мира».

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

Арсений Тарковский

«Два берега связующее море, два космоса соединивший мост»... Таким был и Джотто Бондоне, флорентинец.

С одной стороны, Джотто, как и Данте Алигьери, как и святой Франциск, – мост, соединивший, связавший собой, своим гением два космоса, две эпохи: теологию и гуманизм. Получив стигматы через серафима, посланца Отца Небесного, святой Франциск в центре мира видел «цветочки», «брата зайца», человека, то есть боготворение. Джотто – историческое (евангелически-библейское) событие, творимое человеком. Одним из любимых героев Джотто был святой Франциск Ассизский. Был ли Джотто францисканцем «в ордене», неизвестно, но, безусловно, художник разделял взгляды великого проповедника. И то, что Джотто как раз тот, с кого начинается новое летоисчисление, давно ни у кого не вызывает сомнений.

Есть и более радикальная позиция. «Джотто вышел в трансцендентный ноль», – изрек как-то философ Мераб Мамардашвили. Смеялись мы недолго. Ну конечно же! Джотто начал с нуля, как и Франциск. Прецедента столь могучей личности в новой европейской живописи до него не было. И трудно представить, что Чимабуэ – это учитель Джотто, а Дуччо – его современник. Он, Джотто, шагнул в другое измерение. Он не наследовал даже самым талантливым

мастерам старой византийской школы. Он прервал в Италии византийскую традицию, ослепленный гением, открыл двери в совсем иной мир и шагнул за порог неведомого.

Во Флоренции в музее Уффици рядом расположены мадонны Чимабуэ и Джотто. Картины имеют некоторое формальное сходство композиции: доска пятиконечной формы повторяет портал собора. Смысл в том, что Богородица с младенцем находится как бы внутри собора. Но даже беглый взгляд зрителя непременно отметит разницу между мастерами. Изящество письма Чимабуэ, изысканность готических линий, формальное византийское письмо темного восточного лика Мадонны, телесная бесплотность, невесомость рук... Изображение Чимабуэ мы все еще называем иконой. Икона Джотто ломает эти условные строгие правила. Собственно, это уже и не икона. Тело Марии не бесплотно, это живая человеческая плоть. Белая сорочка подчеркивает грудь. Широкоплечая белокурая молодая женщина держит (именно держит, охватывает) на коленях телесного младенца. Значение этого изменения трудно недооценить: Богородица становится Мадонной. Отныне, от Джотто начиная, у каждого итальянского художника своя мадонна, свой излюбленный женский тип, ничуть не напоминающий восточный «ликовый» канон. В российской иконописи ликовой канон существует по сей день. Религиозное и светское искусство в русской традиции разделены. С начала XVIII века, от реформ Петра I, светское искусство портретов, пейзажей, исторической живописи развивается, и быть иначе не может. Но религиозная живопись живет по законам иконостаса и церковных канонических правил. Если лик Богородицы станет лицом – значит, иконы не стало. В западной культуре через Данте и Джотто образ Мадонны привычно сквозит чертами «прекрасной дамы». В России такая форма явилась поздно в творчестве Михаила Врубеля, который изобразил Эмилию Прахову в иконостасе Кирилловской церкви в Киеве. Но это, во-первых, XX век, а, во-вторых, редчайшее исключение из правил.

На рубеже XIII и XIV веков Джотто изменил направление, по которому развивалось искусство. Мадонна торжественно, преисполненная земного женского достоинства, являет себя и младенца миру. Она мать, жена, царица. Ни печали, ни жертвы. Она величественна и спокойна. Джотто писал тех женщин, среди которых рос: крупных, несуетливых, с косами вокруг головы, нежными сильными руками и лицами. Вокруг трона Мадонны хор ангелов, держащих большие церковные свечи. Перед инкрустированным, словно драгоценная шкатулка, трон – коленопреклоненные ангелы-пажи с букетами цветов. Цветы же написаны как в хорошем современном академическом натюрморте. Цветок – к букету, лепесток – к цветку. Об этом, впрочем, разговор еще будет впереди.

Появление Джотто было воспринято с радостью и размахом. Мир ждал обновления. «Он писал столь совершенно, что завоевал славу величайшую»³.

Во Флоренции в церкви Санта-Кроче в капелле Барди и сегодня можно видеть фреску «Смерть святого Франциска Ассизского». Это большая, сложная по композиции картина. Фрески Джотто следует уже называть картинами, а его самого – создателем современной композиционной картины.

Францисканский цикл Джотто очень обширен. Нам неизвестно, был ли Джотто францисканцем, и мы не знаем ничего о его политических симпатиях. Хотя Италия в те времена бурлила страстями нешуточными. И мы помним, как Флоренция выгнала «белого гвельфа», величайшего гения Италии и мира, Данте Алигьери.

Флоренция – родина Данте и Джотто, колыбель Возрождения, в XIII веке ничуть не была похожа на современную. Башни, башни, башни Тосканы и сегодня поражают воображение там, где они еще остались. Одинокие башни, похожие на современные высотные дома, башни зубчатых стен придавали странный образ городам. В Лукке, Сиене, Пизе, Болонье, Флоренции городская жизнь текла внутри высотного башенного лабиринта. Иногда они окружали

³ Джорджио Вазари. «Жизнеописания». М., 2007, с.109.

площади, но чаще, стоя вблизи друг друга, делали тесными маленькие улочки города. Только еще строился знаменитый Баптистерий и Дом Капитана – дворец Барджелло, место городского самоуправления. В странных башнях жили сеньоры и зажиточные люди города. Город славился богатством, изделиями из шерсти разных сортов и тонкой окраски, ювелирами, нотариусами, ростовщиками. Города были средоточием науки, горожане – читающими людьми. Во времена Данте и Джотто только во Флоренции 10 тысяч молодых людей обучались математике, риторике, философии. Даже девушек учили чтению и письму. В университетской Болонье люди со всего мира обучались юриспруденции, поэтике, грамматике, риторике, математике и т. д. В Болонском университете получал образование Данте. У друга Данте, ученого, поэта и аристократа Гвидо Кавальканти, письменный стол украшали античные статуэтки Аполлона с Дафной и голова Артемиды. Имена Аристотеля, Цицерона, Вергилия, труды античных авторов, Юлия Цезаря пропитывают и прошивают культурную жизнь времени. И удивляться нечему, если отцы церкви были эллинистами, ботаниками, переводчиками, систематизировали знания гуманитарные и естественные, занимались Востоком.

Исходя из этого, мы можем судить об уровне интересов и образования людей XIII века. Неудивительно, что круг интересов и чтения Данте был так широк. Одно из своих произведений, как и Платон, Данте назвал «Пир». Штудия «Эстетики» Аристотеля, произведений Цицерона, латинской классической поэзии. И на первом месте Вергилий – поэт, историк, мыслитель и, что немаловажно, близкий сильному императору Октавиану Августу человек. Для «белого гвельфа» Данте это имело большое значение. Одновременно Данте увлекается личностью Фомы Аквинского, который гармонично сочетал католическую теологию, должность архиепископа, занятия магией со славой доктора Фауста. Он оставил комментарии к любимой Данте «Этике» Аристотеля. Помимо сочинений бенедиктинца Бернарда Клервоского, он нежно любил братьев францисканцев, святого Франциска и, конечно же, Бонавентуру, перевод которого о блужданиях пророка Мухаммеда был его настольной книгой.

Данте привлекали истории о короле Артуре, труды философа V века Боэция, сицилийская и прованская лирика трубадуров, культ любви бога Амура. Концентрация гражданской жизни города, архитектуры, литературы создавала ситуацию «культурного бума», выражаясь нашим языком. Лев Гумилев назвал это время активным пассионарным состоянием. Все пело о новой жизни. В пустоте личности и культура не рождаются.

Мы знаем даже, что во Флоренции был орден «Рыцарей служения Богородице» (то есть прекрасной даме). И мы видели этих рыцарей служения в образах ангелов с букетами, коленапреклоненных перед тронем Мадонны на картине Джотто. И Джотто, и Данте жили в фантастическое время, в эпоху предельной духовной, политической и культурной ломки Флоренции XIII века. Есть мнение, что Джотто опередил время (по сравнению с Чимабуэ или Дуччо). Джотто ничего не опередил: он описал свое время, определил его. Джотто нашел тот новый язык, язык новой жизни, которого чаяло время. Подобно Джотто, в свое время описали свой мир импрессионисты, потому что классический язык был уже архаичен и для передачи нового пространства, движения, времени и образа человека непригоден. Джотто вписался, врезался новым языком живописи в новую жизнь, но масштаб его был таков, что его творчество оказалось все равно «больше» и во многом определило будущее. Джотто столько дал своим современникам, что осталось еще и потомкам.

В капелле Барджелло во Флоренции Джотто оставил нам портрет Данте среди праведников в сцене Страшного суда. Вазари называет Джотто другом Данте и рассказывает, что он горько оплакивал смерть поэта.

Когда умер духовный и мирской владыка и глава гибеллинской (враждебной Данте) партии Тосканы Мосла де Морелла, Джотто принял заказ на сооружение гробницы в Арещо, где жил последний. Он выполнял заказы и герцога Малатесты, хозяина Римини, то есть политически был не ангажирован, как и полагалось людям ремесла.

Особенно дружил Джотто с неаполитанским королем Робертом и охотно работал у него. Они много беседовали, и любивший весело пожить неаполитанский король ценил беседы и шутки Джотто. Король сказал однажды: «Джотто, если бы я был тобой, я, пока жарко, немного передохнул бы от живописи». Джотто тут же ответил: «И я бы конечно это сделал, если бы был вами».

Как художник Джотто всегда был связан заказами, по большей части фресковыми росписями на религиозные темы. Он работал с папами, князьями, богатыми заказчиками, городами, да не один, а с большой бригадой учеников и подмастерьев. Как ведущий прославленный мастер Джотто определял масштаб работ, оплату и, главное, стиль работ. И почти все делал «со товарищи», как говорили на Руси. Труд Джотто оплачивался, как оплачивается любой цеховой труд. Такому прославленному мастеру заказчики платили щедро. Если быть точными, Джотто и Данте принадлежали не только к разным цехам, но и к разным слоям общества. И это очень важно для понимания условий творчества. Но воздухом они дышали одним.

Портретов Данте осталось много. Как подлинный может быть принят портрет Данте «с профилем орлиным» авторства Джотто, что подтверждено реконструкцией по черепу. Рафаэль Санти в «Диспуте» ватиканского цикла оставил, быть может, наиболее близкий, угаданный интуитивно портрет-образ гения Данте. Английские прерафаэлиты как только не воспевали в романтической ностальгии живописных полотен и Данте, и Беатриче!

Но наиболее поучительным представляется портрет Данте на фоне Флоренции с дантовой моделью мира, написанный художником XV века Доменико ди Франческо на стене кафедрального собора Флоренции Санта-Мария-дель-Фьоре. Флорентинцы устроили пышную, как сейчас бы сказали, конференцию памяти своего соотечественника и (к тому времени) мирового гения науки, поэзии, философии Данте Алигьери. Ни слов, ни денег не пожалели, ни стены кафедрального собора. Эпоха Возрождения сформулировала многие современные стереотипы поведения, в том числе и этот: «Изгнали же не мы, но мы чтим и воздаем в оценке поздней». Равенна же, как и полагается, праха все равно не отдала до сих пор, а мавзолей Данте и по сей день – неперемный пункт туристического маршрута. Данте закончил «Ад» в Лукке, «Чистище» – в Вероне и Равенне, а «Рай» – в Венеции и Равенне, где и умер в ночь на 14 сентября 1321 года. Свою поэму он писал в городах скитаний, а не на родине, по которой бесконечно тосковал.

А вот портретов Джотто не осталось, ему было не положено. Автопортреты еще не писали. Есть только литературное описание Боккаччо и Вазари. Они свидетельствуют, что Джотто не был хорош собой, но был весел и обаятелен в общении. Однако любой художник оставляет через творчество свой автопортрет, не в зеркале, но в образе. Крупное, плотное тело, полнощекое с густыми копнами волос лицо. Располагающие к себе герои Джотто, несомненно, некая тень, фантом ясного, здорового духом, глубокого гения Джотто.

Вернемся, однако, назад – в Верхнюю церковь Ассизи, где Джотто работает над житием святого Франциска.

Верхняя церковь в Ассизи особенно уютна и нарядна. Нервные своды, вырастающие из чудесного пучка изящных стройных колонн, стягиваются узлом на потолке, образуя легкие шатровые перекрытия. Витражные небольшие продолговатые окна, ювелирность архитектурной отделки будто специально созданы для картин Джотто, в два яруса расположенных вдоль стен. Вот знаменитый сюжет сна Иннокентия III, о котором мы рассказывали. Папа спит торжественно, в полном папском облачении – в мантии, тиаре и перчатках. Занавес алькова скручен вокруг колонн. Сцена открыта для созерцания сна папы. Он похож на свою посмертную скульптуру, величественно покоен и недвижим. Левая часть фрески отведена непосредственно сну. Папа видит во сне, как рушатся Латеранский собор и кампанила (колокольня). Все накренилось с готовностью рухнуть. Но явившийся францисканский монах, так легко подставив плечо,

подпирает и удерживает от падения хрупкое строение. Богатырь спасает хрупкое строение – это аллегория.

Святой Франциск непохож на истощенного аскета. Он силен, молод, розовощек, что называется, «кровь с молоком» (может, похож на самого художника?). Подбоченившись левой рукой, он ладонью правой руки легко ставит на место покачнувшуюся папскую резиденцию. Святой Франциск напоминает Геракла, державшего на плечах свод небес в отсутствие Атланта. Сновидение реальнее жизни, его знаки яснее того, что перед глазами. Грязный полубезумный монах со вчерашней аудиенции на самом деле – спаситель церкви, титан. Недаром, проснувшись поутру, Иннокентий III благосклонно принял бродягу-монаха и подписал буллу, учреждающую орден.

Мир сна и яви, чуда и обыденности для Франциска, как и для Джотто, равны, равнореальны. Все равно явлено и документально. Никаких сомнений в происходящем. Случиться может все, если открыт слух Всевышнему для молитвы. Но какой силы веры и чистоты должна быть энергия молитвы! Такая молитва исцеляет, рушит стены врагов, изгоняет демонов, усиливает свет.

Собор города Ареццо, написанный Джотто во фреске «Изгнание демонов», и сегодня выглядит так же. Это документ времени. Он узнается издали и вблизи вытянутостью, кристаллом апсиды, деталями архитектуры. Такая документальность места действия усиливает правду чуда. Этакий неореализм XII века в Италии. Перспектива ландшафта и города, идущая на вас, а не от вас. Все очень точно. На эту итальянскую перспективу старых городов жаловался Андрей Тарковский. Он говорил, что тоскует по просторам и равнинным пространствам России. От архитектурной, идущей на тебя плотности ему было душно. Но именно эту «плотность пространства» прекрасно использует в декорациях сценического действия своей драматургии Джотто. В «Изгнании демонов» из Ареццо святой Франциск молится, стоя на коленях. Но молитва его столь чудотворна, что монаху, стоящему посреди авансцены, стоило взмахнуть рукой – и все демоны с воем посыпали прочь из города. Молитва буквально порождает чудо изгнания. Все картины, фрески Джотто можно рассматривать как угодно долго. Они подробно описывают действие, где важна любая деталь. И каждая деталь равно реальна – равно чудесна.

Честертон в своем исследовании о святом Франциске замечает, что для него не было понятия природы «в целом», но было важно каждое дерево: «брат-дуб», «сестрица-роза» и т. д. Красота «сестры-ласточки» на фоне синего неба. Точно так же пишет мир Джотто. В «Проповеди птицам» или «Открытии источника» движение фигуры «брatца» к «сестре-воде». Весь мир одушевлен, и нет, не может быть второстепенности в том, что входит в мир Божьего творения.

Идеи Франциска в стиле живописи Джотто – уникальное взаимораскрытие философии и искусства. Нет ничего странного в том, что два гениальных современника – Данте Алигьери и Джотто Бондоне, флорентинцы, – создают каждый свою *vita nova*. Для Джотто его театр живописи, стиль, герои, отношение к деталям близки философии добра и духовного равенства перед лицом Бога, природы и вечности. Франциск был свободен, независим мыслью, словом, действием. Джотто был таким же. Думается, что подлинным последователем Франциска стал именно Джотто, а не братья францисканцы. Джотто, как и Данте, и Франциск, создан был Господом в единственном экземпляре, а все последователи, как и братья францисканцы, совсем другое дело.

Картины Джотто всегда диалоги на сцене. Диалоги внутренние – героев между собой. И диалоги внешние – с нами, зрителями. Он первый, кто чудо «явления» раскрыл через реальное действие. Состояние невесомости заменила сила земного притяжения на сцене жизни, на земле. Посмотрите на фрески. Не герои похожи на ангелов (см. «Оплакивание Христа», «Бегство в Египет» и др.), но ангелы тяжелы и плотны, подобны людям. Они страдают, ликут, плачут, они наши хранители и подобию. Можно сказать проще: основой композиции картин

Джотто впервые становится литературный рассказ. Изображение подобно слову, несет словесную нагрузку. Для живописи эпохи Возрождения, начиная с Джотто, причинно-следственное видение изобразительного рассказа становится тем, что мы называем театром.

Фрески в Ассизи, как и фрески в Риме, Римини, Милане, Неаполе и всюду, куда приходила веселая ватага «Джотто со товарищи», были результатом артельного труда. Но манеру Джотто, то есть стиль, задавал лидер. Постепенно мы начинаем отличать руку Джотто от работ, написанных учениками. Но здесь, в Ассизи (да и в других работах), это не важно. Такова норма художественной жизни Средневековья. То же в России: есть «школа Андрея Рублева», но есть и «Троица», написанная только Рублевым. В XVII веке – «школа Рубенса» и Рубенс. Была «школа Казимира Малевича». В нее входили великие имена и адепты супрематизма. Но был «Черный квадрат», и это работа Малевича. И у Джотто есть работы, о которых мы знаем, что они написаны самим мастером. Речь идет о церкви на Арене в Падуе. Она названа так потому, что была построена на месте старой римской арены для боев гладиаторов. Это принцип очищения места, где пролилась кровь невольников и первых безымянных христиан. Одновременно это и тема изгнания торгующих из храма, потому что любая арена имела тотализатор. Церковь в Падуе примерно в 1300 году приобрел богатый человек и меценат Энрико Скровеньи. И в 1303 (или 1304) году он пригласил художника расписывать стены. Джотто приехал в Падую один, и пока его товарищи по цеху дописывали старый заказ, он, не теряя времени, приступил к подготовке стен для росписи и даже начал писать. Небольшая романская капелла имеет один неф и арочные стены. Церковь уютная и дает возможность хорошо рассмотреть фрески, надолго погрузившись в драматургию театра Джотто, где так важны мелкие подробности действия в его истории Христа и Марии.

В нижнем правом углу церкви Джотто написал сцену поцелуя Иуды. Русская живопись этот сюжет не пишет. Поцелуй Иуды – сюжет трагический, предательский, как бы переломный внутри «страстей Господа». После поцелуя все уже бесповоротно стремительно движется к развязке, к суду Пилата и Распятию.

Сегодня в литературе тема поцелуя Иуды как символа ненависти и предательства трактуется по-разному. Иудин грех, дескать, прощен. Он, Иуда, выполнял понятый им одним, негласно переданный приказ Христа. Иуда повесился на осине, на которой, как известно, повеситься невозможно, и т. д. Но Джотто был человек простой. Он жил в XIII веке. Учитель, в его конкретном случае Чимабуэ, сотворил его как личность, дал выход его гению. А у отца Джотто пас овец, за коим занятием и познакомился с ним Чимабуэ. Предать учителя?! Того, кто тебя сотворил? Допустим, это локальная мораль того времени, когда учитель был отцом духовным и творческим. Но есть и общая мораль, христианская. Пушкин в XIX веке писал: «Как с древа сорвался предатель-ученик...», и заканчивается это стихотворение словами: «Лобзанием своим насквозь прожег уста, в предательскую ночь лобзавшие Христа». Для Пушкина вопрос о предательстве разночтений не имел.

На фреске Джотто фигуры Христа и Иуды, поглощающего своим объятием Учителя, – центральные. Они главные действующие лица трагедии, происходящей на наших глазах. Как в классической драматургии, действие имеет три уровня: главные действующие лица – Христос и Иуда, герои эпизода – фарисей и Петр, и большая разнохарактерная массовка.

Действие намагничено общей эмоцией напряженного внимания к тому, что происходит в центре толпы. Посмотрите на окаменевшие в ожидании развязки лица. Одна деталь удивительна: латник обутой тяжелой ногой в давке наступил на босую ногу юноши с факелом. Но напряжение так сильно, что юноша не чувствует боли, не замечает ее. Это состояние можно назвать «общим психологическим действием». В эпоху церковных канонов? Практически невероятно. Но и это не главное. Жесты фарисея и Петра, если проследить за траекторией их движения, пересекаются на лицах Христа и Иуды, очерчивая некий центр центра. А линия плаща Иуды еще более подчеркивает и выделяет их лица. Вот где главное: Иуда еще не поце-

ловал Христа, он лишь приближает лицо. Все происходит за мгновение до поцелуя. Все подвешено в паузе. Иуда максимально приблизил лицо и даже вытянул губы, но остановился. Он заглядывает в глаза Учителя, он ищет какого-то ответа для себя и не находит его. Лицо Христа прекрасно, спокойно и непроницаемо. Какая разница портретов! Христос прекрасен – Иуда уродлив. Открытое чело, золото волнистых волос, сильная шея. У Иуды шеи нет вовсе, пороссячи глаза под вогнутым лбом неандертальца. Историческое, этическое, драматическое, психологическое действие описаны контрастом типов лиц и личностей. Как много сразу нового! На то и новое, что все и сразу. На то и гений, чтобы переводить часы на другое время. Боги места – стрелочники, их дело – переводить стрелки часов с одного времени на другое.

У Джотто категория времени очень важна для художественного действия в его театре. Оно течет в реальном действии. Но... Иуда еще не поцеловал Христа, он только собирается это сделать. Художник все и всех намагничивает на эту паузу. Текущее действие вдруг замерло. Замерли люди. В темном небе остановилось хаотическое беспокойное движение факелов, дубинок, алебард. И вдруг... Вдруг раздается в мертвой тишине напряжения резкий, протяжный ликующий звук. Звуки рога слоновой кости, в который трубит, надув щеки, некто из толпы. Это звук Воскрешения. Ангелы оповещают о Воскрешении, подняв трубы вверх. Олифант (рог) специально бел – это слоновый бивень, украшенный золотым орнаментом.

Авангардные чудеса Джотто на этом не кончаются. Его многофигурная композиция не помещается на исторической сцене. Справа и слева линия режет действие прямо по лицам участников, потому что тех, кто хочет здесь быть, много больше, чем вмещает площадка. Джотто будто говорит нам: сюда, в эту точку высокой трагедии, к уникальному для человечества поучительному действию, стекаются многие, но не всех вместит в это время это место.

Неподвижная, пребывающая вечность становится сложным действием во времени. Из «кисти Божей» художник Джотто сам стал драматургом, режиссером и актером своего изобразительного сочинения. «Я, Джотто Бондоне, свидетельствую, дорогие мои соотечественники, что дело обстояло так...» – как бы говорит художник.

Глубокая вера – не помеха смелому новаторству. На сцене Джотто случается много дивных событий. «Бегство в Египет», говоря языком сцены, – интермедия между двумя полными страстей событиями. Ослик («брат-осел») с человеческой мордой и грустными глазами бережно везет своих седоков. Кто еще в искусстве писал животных с высокой душой, покорных жребия людей? Может быть, гениальный грузин Пиросманавили? Джотто пишет брата и друга осла, оседланного подобно коню. Он несет дорогую ношу – сосредоточенную красивую молодую мать с младенцем. Младенец тихо покачивается в качелях полотенца, и мы видим узел, которым связаны концы полотна. Этот узел не подведет. Иосиф идет впереди и уже почти уходит в боковую кулису со своим спутником. За осликом с драгоценной ношей следуют юные спутники в кожаных ботинках. Они тоже общаются между собой. И только Мадонна замкнута и сосредоточена на внутреннем своем состоянии. Посланный Отцом Небесным ангел указывает путникам дорогу. Условная гора образует подобие шатра над матерью и сыном. Процессия мерно движется. Сейчас скроется Иосиф, потом осел с ношей на спине, потом другие путники, и сцена опустеет. Возможно, этот сюжет, который будет множественно повторяться в живописи, Джотто написал первым в западном искусстве. Торжественность и бытовая простота достоверности и, главное, это понятие, развернутое во времени на сцене, с изображением движения-действия, дороги... Фрагмент мирного, хотя и тайного пути, фрагмент истории из детских лет Спасителя, незавершенность действия. Они идут... Джотто – художник неожиданно, которые кажутся естественными.

А как прекрасны у Джотто женщины! Сильные, со здоровым нежным румянцем, золотом кос, статью. Они серьезны и чисты. В только что описанной сцене «Бегства в Египет» Мария сидит верхом на муле не как мужик, а женственно спокойно. Драгоценный сын ее мерно качается в такт движению в самодельном гамаке из полотнища, и Джотто показывает со всеми

подробностями, каким узлом завязано полотнище, демонстрируя степень надежности. И все торжественно, гармония и счастье наступают, когда они все – Мадонна с младенцем, пастух, Иосиф, мул, бык, овцы, козлик и ангелы – собираются вместе в пещере хлева, который стал им приютом и жильем в момент Рождества младенца. Это счастливый момент остановки времени, временной паузы, точки истины, после которой время станет называться «новой эрой» («Рождество», церковь на Арене).

Творчество Джотто Бондоне бесценно в национальном и мировом искусстве. Скажем даже смелее: искусство живописи как действия, события, происходящего на тех или иных подмостках стран и времен, будет продолжаться в европейском искусстве до середины XIX века, до появления импрессионизма. Так что Джотто действительно «новая жизнь» и новая эра искусства посредине мира.

Среди учеников Джотто были талантливые, вроде Тадео Гадди, Гильельмо из Форли. Вазари также называет Симоне Мемми, флорентинца Стефано и римлянина Пьетро Каваллини. Перечисленные ученики Джотто были родом из всех сторон Италии, а эпоха, в которую они творили, то есть XIV век, в искусстве называется «треченто». Было много и хорошо выученных мастеров. Как и Джотто, все они должны были владеть разными умениями: и лепкой, и живописью, и архитектурой. Так Джотто сам в 1330 году выполнил заказ своей родной Флоренции и рядом с кафедральным собором Санта-Мария-дель-Фьоре поставил стройную и нарядно инкрустированную в стиле самого собора «кампанилу» – колокольню.

Современники знали, чтити и любили Джотто. Они оценили его, и о нем записано при жизни немало историй в сборнике новелл «Фацетии». О нем писал Джованни Боккаччо в своих новеллах «Декамерон» (новелла LXIII). Джотто был весел, любил шутку, деньги. И деньги ему платили охотно. Он был «здоровым» гением. Таким же ясным, крепким, монументальным и сентиментальным, какой была его живопись. Стиль Джотто, подражание ему, занимает собой век «треченто». Но настоящими, хотя порой и не прямыми последователями были те, кто жил много позднее. Не думаю, чтобы Рембрандт, «гений места» других времен – XVII века, знал Джотто. Но, может быть, именно он, один из немногих, понимал психологическое значение и напряжение «повисшего времени», паузы, как основного механизма композиции. Помним ли мы эту паузу «Ассура, Амана и Эсфири» или «Блудного сына»? Джотто так делал на рубеже XIII и XIV веков. Что же касается «сцены» как действия исторического и жизненного, то Джотто к ней вернулся спустя много времени после римских предков. Вернулся, открыв «театр жизни» на подмостках истории. Конечно, устройство сцены, реквизит переставляли, меняли, но все же подмостки, поставленные Джотто, всегда оставались. Исчезла только его цельность, его явное или неявное францисканство, его доброта и здоровье.

Джотто умер в своей родной Флоренции в 1337 году и был похоронен с почестями в Санта-Мария-дель-Фьоре. Но только столетие спустя, стараниями и на деньги Лоренцо де Медичи, «в знак поклонения» в соборе был установлен монумент, изваянный скульптором Бенедетто да Майано со стихами Анджело Полициано, поэта Возрождения, написавшего еще песню «Мы дети Примаверы» (то есть гимн Возрождения). Стихи же на мемориале Джотто звучат в переводе так:

Я – это тот, кем угасшая живопись снова воскресла.
Чья, столь же тонкой рукой, сколь и легкой была...

.....
Джотто прозвание мне. Чье творение выразит это?
Имя мое предстоит долгим, как вечность хвалам.

Полициано не ошибся, не переоценил. Люди тогда (любили они друг друга или нет) умели ценить и понимать своих предшественников и современников.

В капелле Скровеньи на западной стене, по обычаю, написана фреска Страшного суда. Справа праведники возносятся, слева грешники низвергаются в царство сатаны. Среди праведников ближе всего к центру фрески, внизу, у подножья Креста Голгофы, стоит коленопреклоненная фигура. Человек. Он передает ангелам то, что и есть его деяние пред Всевышним. Человек этот – Энрико Скровеньи, а предмет – миниатюрная точная копия церкви в Падуге на Арене (капеллы Скровеньи). Мы видим и западный портал входа, и базилику, и красивый граненый алтарь. Скровеньи одет в платье зажиточного горожанина и принятый в те времена головной покров шапочкой, в которой изображается Данте.

Как хорошо понимает Джотто, что значит дар Скровеньи перед лицом вечности! Просвещенные деньги, вложенные в бессмертие. Он первый оставил столь великую память просвещенности.

Те, кто служат бессмертию, также становятся бессмертными.

«Поцелуй Иуды»

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

Арсений Тарковский

Эти стихи Тарковского – идеальный эпиграф для рассказа о художнике Джотто. Прежде чем перейти к его фреске «Поцелуй Иуды», попробуем понять, кто такой был художник Джотто ди Бондоне. Почему именно этот эпиграф, почему именно это определение – «два берега связующее море, два космоса, соединивший мост»? «Я посредине мира» – это очень важные слова, которые характеризуют не только Джотто, но и всю эпоху, в которую он жил.

Середина его жизни совпала с рубежом двух столетий – XIII и XIV. Эпоху эту принято во всей мировой культуре называть эпохой Данте и Джотто, потому что Данте и Джотто были современниками. Когда говорят «эпоха Данте и Джотто», подразумевают то, что именно эти два гения (а они были подлинными гениями) определили собой как бы вершину эпохи, как бы высшую точку ее развития. Их творчество, вся их деятельность, сами их личности – средоточие духовных идей этого времени.

В то же время, если отвлечься от Джотто и Данте, не выделять их как фигуры, определившие время, нельзя рассматривать эту эпоху как нечто посредственное. Этот период принято называть Проторенессансом (у специалистов в ходу термин «треченто»). Проторенессанс – то, что предшествовало Возрождению, проложило ему дорогу. Это, конечно, очень условный тезис, потому что сам по себе этот период времени не менее знаменателен, чем начало Возрождения (кватроченто). Эта великая эпоха действительно соединила два космоса. В Европе происходили бурные события, настоящее кипение пассионарных страстей, время личностей с избыточной энергией: борьба, свершения, завоевания, Крестовые походы, политические битвы, взлеты литературного гения, невиданные ранее формы архитектуры, начало увлечения античностью, расцвет городов – невероятно насыщенная социальная и культурная жизнь. Увлекаясь эпохой Возрождения, мы часто забываем о треченто, о периоде XIII – начала XIV веков. А ведь это было удивительное, бесподобное время.

И Данте, и Джотто были флорентинцами, но происходили из разных социальных кругов. Это во все времена имело значение, да и сейчас, вероятно, имеет. Джотто, как сообщают источники, был то ли сыном крестьянина, то ли сыном кузнеца. Что касается Данте Алигьери, то он потомок старинного рода. Сам Данте очень любил свою родословную и связанные с ней

сочинения, согласно которым его род восходит к некой римской династии, которая стояла у основания города цветов – Флоренции. Он был настоящим старым аристократом с римскими корнями, а его предки строили Флоренцию. Но, конечно, не в этом дело. Есть такое выражение: «Бог бросил кости». И когда речь идет о гениальности, то она не знает никаких социальных границ и социальных градаций. Эти два человека просто проживали разную жизнь. Жизнь Данте была полна политических страстей, испытаний и завершилась смертью в изгнании. Джотто, напротив, прожил необыкновенно счастливую жизнь: в почете, благополучии и достатке и с красивым концом. И каждый из них по-своему, но очень полно выразил свою эпоху.

В те далекие времена, когда они жили, Флоренция нисколько не была похожа на тот город, куда сегодня ездят миллионы туристов со всего мира. Она была похожа на средневековый город небоскребов. Из тех зданий, которые находятся во Флоренции сейчас, мы могли бы узнать, наверное, только баптистерий и строящуюся церковь Санта-Мария-дель-Фьоре, то есть кафедральный собор. Что же касается всей остальной Флоренции, если мы посмотрим на пейзажи городские, урбанистические пейзажи задников картин художников XII–XIII веков, то мы увидим то, что отчасти сохранилось сейчас в небольшом количестве городов. Она вся состояла из очень высоких башен, которые мы могли бы назвать средневековыми небоскребами. Даже сейчас непонятно, как в них жили люди. Башни стояли очень плотно и очень тесно друг рядом с другом и, вероятно, имели оборонительное значение: буквальное воплощение поговорки «мой дом – моя крепость». Улицы были очень узкими, и город показался бы нам сейчас совершенно фантастическим. Из-за того, что земля была очень дорогой, строения занимали небольшую площадь и тянулись очень высоко вверх. Люди поднимались по лестницам: внизу были лавки, наверху они жили. И вот в одном из таких домов жил Данте, а в другом доме, вероятнее всего, и Джотто. Но города эти были очень культурные, в них кипела необыкновенно бурная политическая жизнь. Поэтому наши герои были не только гениями, но и людьми своего бурного, странного и фантастического времени.

Говорят, гении опережают время. Может быть, действительно опережают в том смысле, что до сих пор для нас обе эти фигуры имеют абсолютное значение. Другие герои этого времени не так известны и значительны, а вот эти два имени действительно сияют, как великие звезды эпохи треченто. Они до сих пор нужны и важны, их комментируют, а другие уже ушли в тень истории. Данте и Джотто были людьми, выразившими свое время полностью, до конца, как бы не в частичном, а в полном алфавите времени.

Чем же замечателен был художник Джотто, что же он такого сделал удивительного, что мы награждаем его такими высокими эпитетами и говорим о нем как о мосте, соединившем два космоса? Наш современник философ Мераб Мамардашвили когда-то сказал: «Джотто вышел в трансцендентный ноль». Эта сложная фраза заставила его слушателей смеяться, но, немного подумав, мы решили, что точнее сказать нельзя. Джотто начал с нуля: то, что он сделал в искусстве, или то, что он предложил искусству, до него никто никогда не делал. И может быть, в этом смысле каждый гениальный человек выходит в трансцендентный ноль: Микеланджело, Поль Сезанн, Казимир Малевич – они начинали с нового, с самого начала, с нуля. И вот в этом смысле Джотто вышел в трансцендентный ноль, потому что о нем можно сказать совершенно спокойно и уверенно: именно с Джотто Бондоне начинается современная европейская живопись.

До него в европейском мире принята была икона, или византийская живопись. Биограф итальянских художников, сам художник и историк искусства Джорджо Вазари сообщает нам легенду, бытовавшую в то время... а может быть, это и правда было так, что Джотто был учеником художника Чимабуэ. В музее Уффици рядом висят две картины, две мадонны: Мадонна Чимабуэ и Мадонна Джотто. Когда вы смотрите на эти картины и сравниваете их (даже если вы ничего не знаете об искусстве, а просто смотрите на одну картину и на другую), для вас очевидна разница не только между двумя художниками, но и между двумя эпохами, между двумя

совершенно разными принципами. Точно так же очевидна разница, когда вы смотрите на картину художника-импрессиониста и, например, на картину классициста Жака-Луи Давида. Вы отмечаете абсолютную разницу: они по-разному видят этот мир, они по-разному видят форму, они по-разному понимают то, что они видят, у них разные задачи. Вот то же самое и здесь.

Картины Чимабуэ необыкновенно изысканны, необыкновенно изящны. Можно сказать, что он художник не просто византийский, средневековый – он художник готический. Его Мадонна бесплотна, складки ее одежды изумительно красиво, декоративно драпируются, у нее длинные пальцы, ее длинные руки не держат младенца, а делают знак, что они его держат. Ее лицо изображено согласно принятому в византийской живописи канону: восточный тип, узкое лицо, длинные глаза, тоненький нос, печаль во взгляде. То есть это плоская, бесплотная, каноническая, условная живопись иконы. Это лик, а не лицо, не тип личности. Лик находится над личностью, вне телесного, он выражает суть как бы духовного символа – Марии с младенцем. А рядом висит икона (точнее, уже картина) Джотто. На красивом инкрустированном троне (этот стиль, инкрустация мрамором, тогда только входил в моду – была семья, которая владела этим умением) сидит женщина. Широкоплечая, мощная, молодая, с румянцем во всю щеку, она крепко держит руками крепкого младенца. Прекрасная белая рубашка подчеркивает ее тело, ее телесность, ее мощь. Она спокойно смотрит на нас, в лице ее нет страдания, оно полно высокого человеческого достоинства и покоя. Это уже не Мадонна, это уже не икона Богородицы, это уже мадонна в итальянском позднем смысле и понимании этого сюжета: это и Мария, и прекрасная дама. Есть сведения, что в XIV, и даже в XIII веке во Флоренции, а может быть, и в Европе было общество, которое называлось «Общество поклонения Богородице, прекрасной даме». Прекрасная дама Джотто уже выражала определенный тип внешности, который он находил прекрасным. Она уже была конкретным женским типом, а не условным выражением канона иконы.

Одним словом, когда вы смотрите на работу Джотто, даже если вы в первый раз пришли в музей, в первый раз столкнулись с этим именем, для вас совершенно ясно, что перед вами совсем другое искусство, совершенно другое видение мира: дерзость, смелость, готовность к новому дыханию. Это время было заряжено могучим интересом к жизни, к политике, к будущему, оно было готово к переменам и ждало их. И Джотто никогда не был неинтересен, никогда не был осуждаем, никогда не был гоним. Напротив, он был ценим, любим и прославлен своими современниками.

Недалеко от Джотто висит еще одна картина очень известного в те времена художника, его имя было Дуччо. Будучи современником Джотто, Дуччо все-таки писал в принятой тогда византийской манере, модной, очень хорошо усвоенной и широко используемой художественными школами. Вообще представить себе, что Чимабуэ, Дуччо и Джотто – это люди одного времени, очень сложно. Как сильно Джотто отличается от них!

Надо еще сказать об одной очень тонкой вещи, к которой Джотто имеет прямое отношение, которая во многом определила его поведение в жизни, его отношения с людьми, его видение мира. Всякий большой художник показывает не какую-то тему или предмет, а привносит с собой целый мир, то есть очень широкое освещение пространства, внутри которого он живет. Джотто был именно таков, с ним входил мир. И если мы вернемся к его Мадонне, к этой царственной особе с принцем-наследником на руках, то увидим, что перед ней стоят коленопреклоненными ее пажы – ангелы, которые восторженно смотрят на нее и держат в руках букеты. Эти букеты, цветок к цветку, лепесток к лепестку, – настоящий художественный гербарий. Это реальное, любовное отношение к изображению природы, пронзительная любовь к цветам. И вот здесь мы подходим к тому, что лично мне очень дорого в фигуре Джотто – это его связь с популярным тогда и очень интересным движением францисканцев. Даже если бы это не было известно из литературы (которая не очень-то глубоко освещает вопрос его францисканства), зная, кто такой Франциск Ассизский, можно понять, что Джотто – францисканец.

Франциск Ассизский был одним из интереснейших и очень популярных идеологов XIII века. Вообще XII и XIII века, когда на сцену истории приходит Франциск со своей единственной жизнью, со своим единственным учением (кстати сказать, и сегодня очень интересным и популярным), – это было время расцвета научной, интеллектуальной, художественно-поэтической жизни Европы. Это было время, когда жили великие, можно даже сказать, величайшие, гениальнейшие схоласты. Это было время не теологии в чистом виде (то есть теологии византийской), но время высокой европейской схоластики, когда носители идей полемизировали между собой и были крупными учеными. Они жили внутри очень интегрированного в интеллектуальном и духовном отношении пространства. Вероятно, в этом была их сила. Это было время, когда жил Альберт Великий – первый, так сказать, законный европейский доктор Фауст. Он был не только великим знатоком Аристотеля, комментатором Аристотеля, Платона, античности, но он был также алхимиком, магом. То есть был человеком, который занимался лекарствами, точно так же, как Фома Аквинский, как испанец Доминик Гусман, который создал движение доминиканцев. Они были современниками и экстраординарными личностями. К их числу относился и Аверроэс (или, как его звали, ибн Рушд), который жил в Кордове.

Для того времени в Европе было четыре крупных города с населением, приближающимся к 100 тысячам человек: Кордова, Палермо, Париж и Флоренция. Это были четыре мировые столицы, где была сосредоточена вся духовная элита Европы. Конечно же, головой всему была Болонья, потому что в Болонском университете учились все. В Болонье, кстати, умер Доминик Гусман. В Болонском университете учился Данте. Подумать только: 10 тысяч студентов в Болонье в конце XIII века! Это в одной только Болонье. Во Флоренции было немногим меньше – 6 тысяч студентов. Откуда эти сведения? Из книги замечательного знатока этого времени академика Тарле «История средневековой Европы» и книги «Данте», которую написал Илья Голенищев-Кутузов, – лучшей, видимо, книги о великом поэте. Эти авторы прекрасно описывают жизнь той эпохи. Это очень важные сведения, потому что все эти люди не в пустоте родились, они были производным от времени. Просто они были гениями, то есть выразили свое время с наибольшей полнотой, в этом все дело.

Итак, наш герой был францисканцем. Франциск Ассизский, конечно, отличался от всех вышеперечисленных людей, потому что он принципиально не был ученым человеком. Он не был ни как Бернард Клервоский, он не был даже как его последователь, который стал главой францисканского ордена после смерти Франциска Ассизского, – святой Бонавентура. Святой Бонавентура был настоящим францисканцем, аскетом, он умер от голода. Между тем именно Бонавентура, будучи алхимиком, создал пищевые добавки! Он был первым создателем пищевых добавок, занимался лекарствами, лечил своих сограждан, очень много занимался едой, диетологией, питанием, но по своим убеждениям он был аскет. Францисканцы – нищенствующий францисканский орден. А вот сам Франциск Ассизский ученым не был. Идея Франциска Ассизского может быть выражена одним-единственным словом – «любовь».

Тогда весь мир воевал, это было время расцвета Крестовых походов, время борьбы императорской и папской власти, люди убивали друг друга просто на любом диспуте, за каждое слово, делили власть в Европе, разрывали ее на части. В это время во Флоренции был разгар битвы гвельфов и гибеллинов, сторонников императорского или папского протекторатов. За этой борьбой стояла политика, за всем этим стояли деньги, за всем этим стояла торговля – ровно то же самое, что и сейчас. И, конечно Франциск Ассизский, который проповедовал несотяжение и любовь, очень отличался от всех. В его устах слово «любовь» в переводе с понятия на действие означало понимание: давайте поймем друг друга, нам надо понять друг друга, давайте любить – понимать друг друга, не колотить друг друга, а понимать. Известно, как Франциск Ассизский этой любовью, этим пониманием как бы обнимал весь мир. Для него все были братья, он первый говорил: пробежал брат мой заяц, брат мой волк, брат мой медведь. Сейчас в

сувенирных лавках продаются маленькие скульптурки с изображением Франциска Ассизского в окружении братьев – лиса, волка, медведя, и всегда с букетом цветов в руках.

То единственное литературное произведение, которое приписывается Франциску Ассизскому (было написано им или записано за ним), прекрасно исследовано человеком XX века, очень интересовавшимся Франциском, – английским писателем Честертоном. Он очень много пишет об этой поэтической прозе Франциска Ассизского «Цветочки», о дыхании божьем, глазах божьих на земле. Франциск Ассизский проповедовал любовь.

Надо добавить еще одну любопытную деталь: любовь и понимание Франциска Ассизского, нестяжание и жажда любовной близости с людьми, принципиальное неимение ничего лишнего, принципиальный аскетизм – все это привело к очень интересному культурному феномену, к появлению обширной переводческой литературы. Именно тогда была создана самая большая гильдия переводчиков, потому что перевод с языка на язык был жизненно необходим. Европа сама по себе была многоязыка, к тому же она вобрала в себя арабскую литературу и культуру, которая тогда находилась в расцвете. Арабская культура была диффузна по отношению к Европе, она проникала в Европу. И именно Бонаventura перевел бестселлер того времени «Хожение пророка Мухаммеда во ад», где пророка Мухаммеда сопровождал архангел Джабраил. Это был подлинный бестселлер – детектив, приключенческая проза, которой зачитывалась Европа, зачитывались испанские короли. А в Италии книга о путешествиях Мухаммеда с архангелом Джабраилом вышла в год рождения Данте. На этом примере можно судить о том, какими тонкими путями происходит взаимопроникновение культур – не только в наше время, но и в те времена не менее, чем сегодня.

Это были процессы воистину великие, и это было время самостоятельное, а не просто подготовительное. Какое же оно подготовительное, когда оно давало такие великие результаты? И войны, и любовь, и борьба, и легенды, и поэзия, и искусство, и увлечение античностью – и это все было перемешано... Мы, пожалуй, живем в кругу слишком жестких и установившихся суждений о прошлом. Но во всяком случае Джотто был настоящим францисканцем. Это становится понятно не только тогда, когда вы смотрите на его работы, но и потому, что именно Джотто принадлежит огромное количество картин, посвященных Франциску Ассизскому. Он оставил житие Франциска Ассизского, историю Франциска Ассизского в церкви Франциска в Ассизи.

Здесь надо рассказать об одном интересном образе Франциска Ассизского. Это картина, а не икона. Точнее, это икона и картина, потому что художник – «два космоса соединивший мост». На ней изображено получение Франциском Ассизским стигматов от Господа. Сейчас эта картина висит в Лувре. В жизни Франциска Ассизского произошло одно очень интересное событие. Некий дворянин и богатый человек, его звали Орlando де Кьюзи, очень любил Франциска и предложил ему в подарок гору. Гора называлась Алверно и находилась в Апеннинах. Францисканцы были принципиально неимущими и нищими людьми и денег они брать не могли. Но про гору в уставе их ордена ничего не было сказано, и Франциск Ассизский принял от Орlando эту гору, часто ходил на нее и там молился. Он очень любил своих учеников, вообще любил людей, был контактным, словоохотливым, но на гору он всходил один.

Мы часто будем возвращаться к понятию «гора». В контексте искусства или литературы гора – это ось земли, вершина, место преображения. Именно с горой Фавор связан сюжет из жизни Христа – тема преображения на горе Фавор, свет фаворский. Можно бесконечно рассказывать о том, что такое гора в традиции мировой культуры и мировой истории.

Итак, по всей вероятности, некто Орlando де Кьюзи подарил святому Франциску гору. То, что с ним случилось на этой горе, и то преображение, которое произошло, вполне вписывается в мировой контекст того, что есть волшебная гора, потому что именно там он получил стигматы от Спасителя. И эта картина как раз изображает получение святым Франциском стигматов, а Спаситель показан очень интересно и необычно, так его не изображали ни до, ни

после. Он изображен в виде шестикрылого серафима: он, как в шубу, одет в эти перья, как будто он в какой-то овчине, но на самом деле это шесть лохматых крыльев. У Пушкина есть замечательный текст о шестикрылом серафиме. Именно шестикрылый серафим производит очень решительные действия по преображению:

И он к устам моим приник,
И вырвал грешный мой язык,
И празднословный и лукавый,
И жало мудрыя змеи
В уста замершие мои
Вложил десницею кровавой.
И он мне грудь рассек мечом,
И сердце трепетное вынул,
И угля, пылающий огнем,
Во грудь отверстую водвинул.

То есть серафим здесь – начало преображающее. Знак «серафикус» – это знак действия. Знак «анжелюс» (или «ангелис») – это знак чудотворной молитвы. Пушкин описывает явление шестикрылого серафима и рассказывает, какие действия тот над ним произвел.

Шестикрылый серафим точно так же действует на картине Джотто. Когда он пронзает Франциска лучами, то оставляет ему эти пять стигматов. Мы видим, как красные копыя входят в тело святого Франциска и он преображается: он приобщается в этот момент к высокому таинству через получение стигматов. То есть он уже преподобный, он уже святой, он приобщен к таинству.

Но вернемся к основной теме – картине Джотто (вернее, его фреске), которая называется «Поцелуй Иуды». Эта фреска выделяется из всего его огромного творчества, потому что, может быть, в ней он проявил себя максимально, раскрыл себя и свое творчество полностью. Когда он свою земную жизнь прошел до середины, именно ровно до середины (он родился в 1267 году, а умер в 1337), где-то в 1303 году он получил от мецената из Падуи Энрико Скровеньи замечательное предложение – заказ расписать маленькую церковь, которая была построена в городе Падуе на римской арене.

На этом стоит остановиться. Вопрос: где ставили церкви, например, в России? Их строили там, где захочется, или всегда были какие-то специальные места для строительства церкви? Конечно, в специальных местах, и совсем не там, где на Западе. В России ставились церкви: холерные (то есть на месте эпидемии), на местах, где были чудотворные мощи, где были какие-то явленные чудеса. То есть никогда в случайном месте церковь не ставилась. Было четыре или пять критериев, согласно которым решали, где можно ставить церковь.

Свои критерии были и на Западе. И одним из важных мест, где ставили церковь, была римская арена, потому что до Рождества Христова на римской арене губили христиан. Их туда привозили и всячески над ними издевались за их веру, поэтому римская арена всегда была местом невинно пролитой христианской крови и страданий за веру. Поэтому церкви ставили на аренах – и для того, чтобы очистить эти места, и для того, чтобы показать торжество. Когда-то христиан гнали, унижали, издевались над ними, но все равно истина и свет в конце концов торжествуют.

О постройке этой церкви есть разные сведения. Одни источники говорят, что церковь была построена где-то в самом конце XIII века или к 1300 году. Но есть и другие сведения, что эту церковь построил сам меценат Энрико Скровеньи. Внутри церкви на западной части портала находится большая фреска, написанная Джотто, – это фреска Страшного суда, где показаны добрые дела и злые деяния. И в том месте, где изображены добрые дела, мы видим

портрет Энрико Скровеньи, который предстал перед Господом, держа на ладони эту самую церковь Скровеньи. То есть находясь внутри церкви, мы видим на фреске изображение мецената с церковью на руках и видим, как она выглядит. Если мы находимся в Падуе, то можем, конечно, и обойти вокруг самой церкви. Она небольшая, как это всегда было принято в Италии. Итальянское церковное строительство очень отличается и от французского, и от английского своей склонностью к романским формам. Церкви в Италии строили небольшие, с толстыми стенами, которые всегда расписывались. Как правило, это маленькие пространства. И вот эту небольшую и очень красивую церковь меценат и предложил расписать Джотто.

Один из биографов Джотто, Джорджо Вазари, оставил очень интересные сведения. Он говорит о том, что Джотто приехал расписывать падуанскую церковь, ненадолго опережая свою компанию, то есть своих товарищей. Как в Средние века на Руси Андрей Рублев писал «со товарищи», точно так же и на Западе церкви расписывал художник со своей художественной бригадой. Сохранилось очень много сведений о школе Джотто, об этих его сотоварищах. И даже новеллы Боккаччо, и даже целый цикл новелл «Фацетии» – маленькие рассказы, которые рассказывают о Джотто, о его веселом нраве, о том, какой он был балагур, остро слов, как он был не столь хорош собой, сколь обаятелен и общителен. И какое это было всегда веселое дело, когда эти художники приходили в город расписывать церковь. В этих рассказах Джотто предстает как «здоровый гений» – гений, но с нерасщепленной душой, с душой цельной францисканской, ликующей, любовной... Итак, он приехал до своих товарищей и начал расписывать эту церковь в Падуе на Арене поначалу один. То есть кроме станковых картин, о которых шла речь («Мадонны», и «Франциска Ассизского», которое он писал сам), есть какие-то фрески, которые тоже принадлежат его кисти.

И та фреска, о которой пойдет речь, «Поцелуй Иуды», – это фреска, которую он, конечно, писал сам. Это не только одна из немногих его абсолютно авторских работ, как «Троица» у Рублева, но еще и работа, которая очень полно раскрывает и личность этого художника, и то, как он писал, какой это был отважный, смелый человек. По всей вероятности, он, как и Франциск Ассизский, даже и не подозревал, до какой степени он авангардист. Но это был настоящий авангардист и футурист для рубежа XIII и XIV веков. Осмелюсь даже предположить, что то, что сделал Джотто в живописи, продержалось в европейском искусстве до импрессионизма, и вот почему.

Чимабуэ и Дуччи были византийскими иконописцами, и византийская школа превалировала в Италии, потому что Италия (особенно северная часть Тосканы) очень долгое время была частью Византийской империи. И именно Джотто создал то, что на современном европейском языке называется композицией. А что такое композиция? Это то, как художник видит сюжет. Художник как бы очевидец, который представляет себе, как это происходило. То есть художник сам является сценаристом, режиссером и актером в своих картинах. Его картины – это некий театр, в котором действуют актеры, а художник словно говорит: «Я там был, я при этом присутствовал, а было это так...» – и начинает рассказывать, как это было. Но мыслимо ли это для средневекового сознания? Говорить «я это видел, а было это так»? На картине должно быть то, что сказано в Писании, а не то, как ты это видел. То есть художник отвечает за то, что он пишет, и отвечает за то, что было это именно так.

«Поцелуй Иуды» – это фреска, написанная очевидцем действия. Какого действия? Если говорить сегодняшним языком, то можно сказать, что театрального, а может быть, и кинематографического. И пожалуй, это даже не театральное действие: оно чуть более расширенное по идее своей. Джотто – первый, кто поставил на подмостки, на авансцену с обозначением кулис и задников, своих актеров, исполняющих роли: Христа, Иуду Искариота, воинов, апостола Петра... Он говорит: «Это было так». Изобразительное искусство как театр, то есть как действие, которое происходит на ваших глазах в определенную единицу времени, а не в том вневременном, безразличном абстрактном пространстве, которое есть обязательная при-

надлежность иконы. Время в иконе – время бесконечное, вечность: действие происходит на золотом фоне, оно нам является откуда-то из того пространства, из золотого фона, это явление. А у Джотто действие – живое, историческое, конкретное, с главными героями, героями на второстепенные роли и массовой.

И когда мы смотрим на фреску «Поцелуй Иуды», мы сразу выделяем глазами центр композиции. В этом центре происходит главное драматическое событие. Мы видим, как Иуда, обняв Христа, сомкнув за его спиной руки, поглощает его. Эти две фигуры и есть центр композиции. И композиция, если в нее всмотреться, становится центростремительной: от кулис она все нарастает и нарастает по энергии действия, приближаясь к центру. А потом от центра становится центробежной и разбегается вновь не только к кулисам, но стремительно движется вверх колосника. Мы видим справа и слева двух героев второго плана на репликах. Мы видим справа, как вошел первосвященник Иерусалимского храма и показывает пальцем на Христа. То есть если мы проследим за движением его пальца, мы как раз упремся в лицо Христа. А слева мы видим апостола Петра, который, хоть и отрекся трижды, пока трижды пропел петух, но все-таки вытащил хлебный нож и этим ножом отрезал ухо рабу первосвященника. И мы видим, как он с этим ножом кидается вперед, но путь ему преграждает толпа. И если мы проследим за направлением руки и за направлением ножа, то увидим, что эти линии сходятся над плащом Иуды – на лицах. Поэтому можем сказать, что центром композиции являются даже не две фигуры, соединенные вместе, а два лица. И вот с этой точки и интересно прочитывать эту композицию – как драматическое действие, взятое в момент наивысшего напряжения. Интересно прочитывать ее и как центр драматургической композиции, и как центр театральной композиции, где есть и герои, и массовка.

Если вы внимательно посмотрите на эти два лица, которые (именно лица, а не целые фигуры) являются центром композиции, то увидите разницу в их трактовке. Прекрасное, прекрасное лицо Христа, золотые густые волосы, светлое чело, спокойный взор, и эта чистая шея, такая колонна шеи... серьезное, сосредоточенное, прекрасное лицо. Так изображать Христа – как героя, как изумительно красивого человека – будет в дальнейшем, сто лет спустя, итальянское Возрождение. Это не изможденное, измученное страданием, истекающее кровью на кресте от копья Лонгина тело, это не умученная плоть, – это прекрасный мужчина, юный, полный сил, с красивыми завитыми золотыми волосами. И к нему приближает свое лицо некто, похожий на черного кабана, черного поросенка. Если лоб у Христа выпуклый, то у Иуды вогнутый, как у неандертальца, и маленькие глазки под нависшими лобными костями, всматриваются в его глаза. Это и есть самое интересное – то, чего в европейском искусстве вообще практически никто не делал: когда центром композиции являются даже не эти два лица, а когда центр композиции перенесен на внутреннее психологическое состояние. В центре находится то, что происходит только между этими двумя людьми, – безмолвное объяснение, объяснение глазами. Снизу – толстый, нескладный, уродливый, отвратительный тип Иуда Искариот, он всматривается в лицо Христа, он ищет для себя какого-то ответа. Не оправдания даже своему поступку, а чего-то другого, чего он не знает, но хочет узнать, что является причиной его страшного падения. А Христос не отвечает ему взглядом, Иуда ничего не может прочитать в его глазах. У Христа спокойное лицо, он не презирает Иуду, но спокойно смотрит на него, не отвечая ничего, отражая его взгляд. Это называется пауза.

Вот эта зависшая пауза лучше всего удастся в кино и в театре, особенно в современном театре, в театре Чехова. Нам кажется, что происходят очень бурные действия, а на самом деле действие останавливается в кульминационной точке, оно все подвешено к паузе, к молчанию, к секунде до того, как Иуда поцелует Христа. В трактовке Джотто он его не целует. Он только приблизился для того, чтобы его поцеловать. Здесь что-то такое есть, что понятно только двум людям и больше никому. Здесь есть такое объяснение, которое только между двумя людьми, и оно главное, потому что поцелуй – это уже следствие, это уже точка, это финал. А вот дра-

матургия, настоящая драматургия, она в этом психологическом выявлении, выяснении отношений в паузе.

Вообще в мировой драматургии пауза – вещь крайне редкая. После Джотто искусство стало искусством композиции, то есть действия и рассказа: художники стали рассказывать или показывать, а не изображать знаками, символами. По силе того, что есть пауза в картине, с Джотто может сравниться только Рембрандт. У Рембрандта, который жил в XVII веке, к таким психологическим паузам как бы подвешена внутренняя главная драматургическая идея картины. Это видно на его картине «Ассур, Аман и Эсфирь», которая находится в Музее изобразительных искусств имени А.С. Пушкина. Там именно действие, остановленное на паузе: уже сказала она, еще ничего не решил Ассур и уже понял ответ Аман, и между ними пауза. Или «Блудный сын»... На этих картинах видно, что художник чувствовал эту психологическую драматургию, трагичность паузы. Когда человек, художник, до которого вообще ничего такого не было, делает такие вещи, – это действительно мост над бездной, соединивший два космоса.

Итак, камень брошен в воду, от него начинают расходиться круги. Композиционный и психологический центры картины идеально совпадают, они связаны между собой единым узлом. Если вы посмотрите картины европейской живописи, вы увидите в дальнейшем, что не всегда композиционные центры и центры психологического действия между собой совмещены, они иногда специально разведены. Но в данном случае это монолит, где все вместе. А дальше начинают расходиться круги по воде: Петр, который готов отрезать ухо, фарисеи, стражники, которые пришли с колами и копьями. Надо сказать, что поцелуй Иуды из четырехчастного Евангелия описан в трех частях. Он описан в Евангелии от Матфея, в Евангелии от Марка и в Евангелии от Луки, а в Евангелии от Иоанна этого сюжета нет. Но тот сюжет, который мы видим на картине «Поцелуй Иуды», описан в Евангелии от Матфея: именно у Матфея описана эта толпа, которую привел за собой Иуда Искариот. И они не просто пришли, они были с копьями и дубинками, то есть они были вооружены. Джотто это показывает – этот перст, указывающий на Иисуса: «Его брать!» Иуда дал знак, он сказал: «Кого я поцелую, Тот и есть, возьмите Его».

По францисканским и евангелическим понятиям поцелуй – это не просто приветствие. Это братское объятие: я поцелую брата своего. Магдалина целовала ноги Христа и тем очистила себя от греха. А Иуда был учеником, привлеченным учителем. Он поцеловал Иисуса и извратил, вывернул наизнанку высший акт приязни, братства, человечности – поцелуй. Как написано было в одном апокрифическом византийском тексте об Иуде: тогда дьяволы вили ему веревку, хохоча. А у Пушкина есть стихи:

Как с древа сорвался предатель ученик,
Диявол прилетел, к лицу его приник,
Дхнул жизнь в него, взвился с своей добычей смрадной
И бросил труп живой в гортань геенны гладной...
Там бесы, радуясь и плеща, на рога
Прияли с хохотом всемирного врага
И шумно понесли к проклятому владыке,
И сатана, привстав, с веселием на лице
Лобзанием своим насквозь прожег уста,
В предательскую ночь лобзавшие Христа.

Пушкин тоже эти тексты знал, он прекрасно владел мировой культурой и мировой культурной мыслью. Текст был известен и Джотто, текст был известен потом и Пушкину: христианская культура – культура большого пространства, она была сквозной, она была очень хорошо известна, сейчас мы ее сильно подрастеряли. И вот мы второй раз упоминаем имя Пушкина

именно потому, что он, много веков спустя, находился в пространстве той же культуры. Его размышления, этические и моральные, были о том же, о чем и у Джотто.

Джотто был уже человеком абсолютно нового европейского сознания и нового подхода к картине, к плоскости. О Джотто всегда пишут определенные вещи, это даже стало немного ироническим. Что открыл Джотто? Перспективу. Это очень смешно представлено в «Амаркорде» у Феллини. В школе учительница по искусству ест кекс и запивает кофе на уроке и говорит: «Что создал Джотто?» И ей в ответ хором и поют: «Джотто создал перспективу». Так вот, никакой перспективы Джотто не создал. Это неправильное убеждение. Он не перспективу создал, он создал другое пространство картины, где под пространством следует понимать действие происходящее. И это действие не просто происходит как историческое действие, оно происходит и как психологическое действие, оно происходит как энергетическое действие – в данном случае можно даже это слово употребить. Мы видим, как к Христу приближаются кольцом люди, вошедшие в Гефсиманский сад, где до того Спаситель молился о чаше, прося Отца своего, чтобы он дал ему силы пройти страсти свои до конца. И вот когда кончилось моление о чаше, они вошли в Гефсиманский сад и взяли его, арестовали под руководством Иуды Искарота.

Что могло быть страшнее для такого человека, как францисканец Джотто, чем предательство учителя? Вообще ничего! Это предать Чимабуэ, который был его учителем, потому что учитель больше, чем отец. Отец – тот, кто дал жизнь, а учитель – тот, кто сотворил душу твою, кто сотворил тебя как личность. Это очень важно: учитель – творец, демиург. Кстати, это очень вообще серьезная часть западноевропейской философии и педагогики – учительское творение человека. Учитель творит, он помогает тебе найти себя, помогает тебе встать на твой путь, как Чимабуэ в случае с Джотто. Мог ли он когда-то предать Чимабуэ, могли бы его предать его ученики? Это самое страшное предательство, какое только может быть. Они переходили из партии в партию: Джотто то работал как художник на гвельфов, то он брал заказы гибеллинов – это не имело значения. А предательство учителя – это очень важно, это самое главное, самое страшное, вот это надо заклеить. И толпа поэтому: она присутствует при событии экстраординарном, при событии, когда учитель предан учеником своим. Учитель любил его, он ему отдал часть себя. И эта толпа вошла... и не просто вошла: она вошла в ночи под темным небом. Горящие факелы колеблются вправо и влево. Вы чувствуете это движение – движение на фоне неба, и нестройное движение этих дубинок и копий, волнение и наэлектризованность толпы.

Что интересно в массовке: она отнюдь не индифферентна, если вы посмотрите внимательно, то заметите, что в ней очень разработан почти каждый участник. Там есть просто невероятные переданные состояния! Справа от Иуды, в правой части картины, есть одна очень любопытная пара. Фигура, одетая в малиновую пелерину, – военный человек в железных поножах, и у него от напряжения шея вытянута, рот открыт и глаза выпучены: он напрягся и смотрит. И если посмотреть в нижнюю часть фрески, то видно, что он своей металлической поножей наступает на голую босую ногу молодого человека, который стоит с факелом и смотрит сосредоточенно, он весь – внимание. Воин очень сильно придавил его железной пяткой, но этот молодой человек даже не дрогнул: он не чувствует боли, он даже внимания не обращает, что на нем стоит мужчина в железном доспехе – так он напряжен, так сосредоточен. Как найти такие детали? Не в эпоху, когда искусство уже привыкло работать с такой драматургией, а в те времена, когда оно еще ничего этого не знало?

Джотто был первый, но и последний, потому что он не только поставил, но и решил огромное количество задач. Он не только создал композицию: «я, Джотто, это решение драматургическое вижу так, вот мои действующие лица, вот мой хор». Он еще разрабатывает психологический аспект, когда показывает в одном действии многовременность. Посмотрите внимательно на картину – на ней действие происходит здесь и сейчас, в данный момент, в данную минуту, в данную секунду. Время подвешено к минуте, еще секунда – и можно расхотиться,

все кончено: спектакль окончен, тигр съел дрессировщика, все довольны, расходимся по домам и обсуждаем. Но пока этого еще не произошло, это напряжение мгновения, на которое все намагничено.

Второе время – это время историческое, потому что Джотто нам показывает историческое действие. Это один из центральных эпизодов истории Христа, который входит в страсти Господа. Но художник нам показывает и время вечности, безграничное. Как он это делает? Края фрески режутся просто по лицам и по фигурам. Можно предположить, что там еще много-много людей: очень много, полный город, полная страна, полный земной шар... их столько, что они просто не вмещаются туда. Вы можете представить себе, какое огромное количество людей видит это действие из другого пространства и другого времени. Интересно также и то, что действие происходит на авансцене, но вы видите, что герои окружены людьми. То есть если бы вы посмотрели на фреску сверху, то вы увидели бы, что это как бы круг, разделенный на две части, и что там тоже очень большое количество людей. Это выходит за пределы сюжета, это больше, ваше воображение должно вам подсказать, насколько это больше. Но здесь есть одна тонкость, просто невероятная: на самом заднем плане есть одна фигура, которая как бы сдвинута чуть от оси центральной фигуры вправо, чтобы ее было хорошо видно. В профиль к нам парень с надутыми, как шары, щеками. Он смотрит в небо и трубит в слоновую кость, инкрустированную золотом. Он трубит вверх, единственный на этой фреске. Что это означает? Воскрешение из мертвых. Когда ангелы трубят вниз – это набат, Страшный суд, а когда они трубят вверх – это воскрешение из мертвых. Именно это подразумевает художник. Джотто показывает – Иуда еще не поцеловал Иисуса, а там уже трубят воскрешение из мертвых, славу бессмертия.

Если так разобрать каждую из его фресок, то каждая из них вызывает столь же большое изумление и недоумение. Каким образом один человек за одну свою жизнь, не имея преемников, «выйдя в трансцендентный ноль», создал с чистого листа современное европейское искусство, композицию? Композицию как действие, как причинно-следственную связь, как временное действие, насыщенное одновременностью и очень большим количеством психологических оттенков? Вот почему мы и говорим, что все европейское искусство было театральным, просто в этом театре переставляли декорации, мебель. Вот почему мы говорим о том, что до импрессионизма в искусстве господствовало то, что открыл Джотто. В живописи импрессионистов герой – уже не человек, героем картины импрессионистов является свет. Они ушли от драматургического действия, к которому мы привыкли в живописи за столько лет. У них предметом живописи становится свет. Это не лучше и не хуже, чем то, что было до них, это просто факт. До середины XIX века главенствовал язык Джотто. Под языком мы понимаем не конкретный способ изображать фигуру, а самую суть – появление абсолютно современного искусства с возможностью нового прочтения каждый раз. Мы видели в своей жизни много одних и тех же сюжетов, которые повторяются, сквозных сюжетов. Но дело не в самом сюжете, а в его трансляции, в комментарии к нему, в том, как этот сюжет изложен художником, в том, как он к нам обращен, как мы в нем лично участвуем с нашим собственным опытом. Поэтому композиция – это исполнение некоего сценария, данного художником как очевидцем, как участником событий.

На примере «Поцелуя Иуды» мы видим, в чем состоял замысел Джотто. Эта картина очень ценна не только своими художественными качествами, она ценна своим глубоким этическим смыслом. После Второй мировой войны появляется очень много литературы, которая говорит, что Христос сам дал приказ Иуде, намекнул ему, что он должен это сделать. В одном французском романе Христос буквально говорит ему: и тогда в веках ты будешь верным, я первым, а ты верным. Здесь все вывернуто наизнанку: Иуда верен, потому что прислушался к тому, что ему сказал Иисус. Но ведь это не так! Он предатель, он совершает предательство. Для Булгакова это предатель в скрипучих желтых сандалиях, с тридцатью сребрениками в

руках. Он алчен, он безобразен, он попался на агитку шпионки, за которой он там ухаживал. А для Джотто предательство учителя – это самый страшный грех, которому нет прощения. И он дает посмотреть на этого человека близко, посмотреть на его физическое уродство. Он первый раз физическое уродство отождествляет с уродством нравственным, а физическую красоту и совершенство с красотой нравственной совершенной. Джотто намечает тот путь, по которому пойдет эпоха Возрождения, когда всегда Иуду будут изображать уродом, как на картине Леонардо да Винчи, как на картине Гирландайо. Это вообще всегда уродливое существо. Для этих людей другого варианта поступка не существовало: он был единственный и такой страшный, что предателю остается только повеситься на осине.

Сам Джотто при этом, как мы уже отмечали, был человеком в жизни очень контактным и веселым, и писатели того времени оставили нам его остроты и сборники его острот. Изображений Джотто нет, но Вазари и Боккаччо сообщают, что он был весел, доброжелателен, широк, щедр, прекрасный семьянин и что всегда с ним приходило веселье. Он и его товарищи карнавально входили в город, били в барабаны, ехали на ослах. Джотто был карнавальный итальянец, здоровый и гармоничный человек.

Он очень много работал при дворе неаполитанского короля Роберто и дружил с ним, и у них происходили разговоры, которые были записаны. Однажды, в жаркую погоду, Джотто писал портрет неаполитанского короля или что-то делал для него, и король сказал ему: «Ах, Джотто, если бы я был тобой, я бы сейчас пошел и немного отдохнул». И тогда Джотто ему ответил: «Ах, ваше величество, если бы я был вами, я бы тоже сейчас пошел и немного отдохнул». Он не лез за словом в карман.

Когда Джотто вернулся к себе во Флоренцию, он возглавлял там цех художников, пользовался почетом, получал от Флоренции очень большие деньги как главный художник Флоренции. Он был на зарплате Флорентийского государства.

Во Флоренции Джотто построил кампанилу, то есть колокольню. Эта колокольня находится совсем рядом с Санта-Мария-дель-Фьоре, кафедральным собором Флоренции. Гораздо позднее Брунеллески построил над собором тот купол, который мы видим сейчас, а тогда церковь выглядела несколько иначе. Джотто построил кампанилу. Собор можно рассмотреть, находясь внутри этой колокольни, и точно так же саму кампанилу можно посмотреть из собора. Она напоминает очень красивый кристалл, который поднимается рядом с Санта-Мария-дель-Фьоре, и украшена замечательной инкрустацией. Это инкрустация очень богатая, насыщенная, там использован мрамор разного цвета. Примерно то же можно видеть в Сиене и во всех городах треченто, где был принят поздний византийский стиль, связанный с внешней нарядностью. Тогда еще не произошло полной трансформации архитектурных форм, от поздней готики к Леону Баттисте Альберти, к Брунеллески, к великим философам новой ансамблевости. Архитектура треченто отличается другими чертами: фантазией, выдумкой, необыкновенной нарядностью, праздничностью. Это очень стройная, строгая, красивая колокольня. Когда Джотто умер, он был похоронен в Санта-Мария-дель-Фьоре, там находится его усыпальница. Этим ему была оказана самая большая честь, какая только может быть оказана.

У Джотто была семья, у него было восемь детей. Старший сын тоже стал художником. Джотто знал весь тогдашний мир, он действительно был прославлен. Время понимало, кто он, принимало его и ценило. Это была оценка не только признанием, она выражалась и в денежном эквиваленте, потому что Джотто был очень богатым гражданином. Когда время ждет нового, оно оценивает это. В случае с Данте дело не в том, что Данте не был прославлен как философ, поэт и теолог. Дело в том, что Данте был втянут в гущу политической борьбы и оказался в изгнании в Равенне. И, конечно, в будущем Флоренцию осуждали за изгнание Данте, особенно поэты XX века, которые посвятили много строк этому горькому хлебу изгнания.

Гениальные мастера – носители определенных идей, но кто знает, что такое гениальность? Человек не может гением стать, он им рождается, и хорошо, если он себя осмысляет,

а еще замечательнее, если это понимает и видит время. Джотто Бондоне – редкая фигура: он был и временем ценим, и во времени остался, как величайший художник, как человек, начавший с нуля. Сто лет спустя после его смерти знаменитый поэт Анджело Полициано написал стихи. Он был известным поэтом эпохи кватроченто и членом академии Лоренцо Медичи. По желанию Лоренцо Великолепного рядом с саркофагом Джотто была сделана посвященная ему скульптура – памятник. И Анджело Полициано как бы от лица Джотто, как это было принято, написал: «Я, Джотто, покоюсь здесь, и имя мое будет прославлено в веках». Это очень важные слова, потому что это люди, которые уже и мыслили исторически. Для них человек был фигурой истории, а не только пантеон христианских или языческих богов или святых. Это был другой космос. Век схоластики становился веком гуманизма. И Данте, и Джотто – великие схоласты того времени, такие же, как, например, Абельяр, Бернард Клервоский или Бонавентура и, конечно, как Франциск Ассизский.

Сила их еще была в двуполярности. Они были, с одной стороны, все еще люди той эпохи, которая представляла мир неразделенным, еще не расчлененным, когда господствовало учение о единстве мира, где человек не может быть центром, а в центре – Творец, Создатель, Спаситель. С другой стороны, уже наступала эпоха гуманизма, которая в XX веке была выражена словами «я человек, я посередине мира», но точно так же она была выражена и в творчестве Данте и Джотто.

В 1921 году, когда было 600-летие со дня рождения Данте, отец Павел Флоренский сделал большой доклад. Павел Флоренский – величайшая фигура нашего российского Ренессанса, он был физиком, математиком, философом, который написал великую диссертацию «Столп и утверждение истины». Он был великим теологом. Можно сказать, что он был человеком того времени, когда жили Джотто и Данте, только в XX веке. А они были людьми XIII–XIV веков, но могли бы быть в XX. Все они – фигуры интегральные. Флоренский был математиком и физиком, и он смог сделать то, чего другие не могли: он пытался вычертить ту модель космоса, которую предложил Данте в своей поэме. И он ее вычертил. Гуманитарный человек этого сделать не может, а гениальный математик мог это сделать. Космос Данте – это уже не эвклидова геометрия, космос Данте – это уже искривляющийся космос, то есть модель современного представления о космосе. Так смыкаются точки прошлого и будущего, те самые мосты, соединяющие два разных космоса.

Традиция западная и восточная

Греко-православное и латино-католическое христианство

Между традицией западной и восточной есть очень большая разница. Одна традиция выросла из греческого корня, а вторая – из латинско-римского, и они создали две абсолютно различные культуры, которые существуют и по сей день.

Мы являемся духовными детьми античного мира. Мы без него ничто. Наше наследие есть античность – это Греция и Рим, это понимание того, что есть человек. Это вопросы и задачи, которые человек ставил перед собой: кто ты есть? познай самого себя! Античность создала главное – она создала театр. Не искусство и философию, а театр: Эсхил родил театр, он был создателем театральной системы. Греческая античность создает духовное наследие.

Рим же сделал нечто другое – он построил государство, его современную интерпретацию. Он не занимался театром, потому что римляне только смотрели театр, в жизни вели себя театрально, но прежде всего они были людьми стадиона. Римляне создали государство, они создали правовую культуру, республику с сенатом, создали империю. Они создали современные формы жизни, а искусство обслуживало все это.

Рим оболгали. Римляне не были бездельниками, лентяями, пьяницами и обжорами. Как бы смогла нация бездельников выстроить такую культуру и такую империю? В одном только Риме перепись общественных зданий была начата еще при Октавиане Августе и велась на протяжении двухсот лет. Она была завершена в I веке н. э. В Риме по этой переписи было 865 общественных бань. Что они делали в этих банях? Мылись? Нет, они мылись дома, потому что у них вода была проведена в дома. Баня – это был образ жизни.

Благодаря водопроводу, сработанному рабами и дошедшему до наших дней, в Риме не было эпидемий. Там были такие фильтры, что они пили эту воду, купались в фонтанах. Сколько было фонтанов в Риме? 1760.

Есть такой вопрос: отчего погибла Римская империя? Обычно говорят, что Рим погиб от варваров. Нет, он погиб сам от себя, Рим сам себя разрушил. Бродский в пьесе «Мрамор» замечательно показал этот процесс гибели. Они сами назначали командующими в армии не римлян и давали права не римлянам.

Но вернемся к воде. Муратов писал: «Рим – это шум падающей воды». В шестизэтажных инсулах жили с водопроводом. Инсула – это дом с бесплатными двух- или трехкомнатными квартирами со всеми удобствами, которые муниципалитет давал людям, объявившим себя безработными. Кроме квартир давали еще двух бесплатных рабов, чтобы человек мылся в банях, ходил на стадионы и создавал римскую жизнь. Бесплатными рабами назывались вольноотпущенники, и занимались они тем, что сидели на земле, то есть возделывали ее. Римляне были любителями садовых приусадебных участков. Многие служили в армии 25 лет, чтобы им затем дали дом с садиком. У них была богиня Веста, покровительница домашнего очага, и был бог Вертумн – бог яблоневых садов. Вольноотпущенники сидели на земле, кормили семью и продавали излишки на базаре. Еще они ухаживали за детьми, пускали деньги в рост.

Когда в 325 году на Никейском соборе был принят Символ веры, была объявлена война ереси. Один из самых главных вопросов был о воде. Что такое вода? 865 общественных бань. Кроме этих бань у них было 11 терм, по одной в каждом округе. Чтобы построить баню, нужно было иметь деньги, прийти в сенат, доложить там, как эти деньги были заработаны. Если они были получены честно, то ты мог строить баню и ты становился героем. На фронтоне бани писалось твое имя. Наши Сандуны – это жалкое подобие римских бань. Женщины тоже стояли

бани и ходили в них. А термы строили только императоры – это было только их занятие. Так для чего существует в Риме вода? Для цивилизации, а также для удовольствия и наслаждения.

А христианство сказалось: нет! В Афоне, где находится первый христианский монастырь, монахам запрещено было купаться даже в одеждах. Вода – это самая сакральная, что есть. Это другая философия, другое отношение к воде. Когда-то Аверинцев гениально ответил на вопросы: «А куда подевались водопроводы? Что такое прогресс? Почему сейчас нет таких водопроводов?» Он ответил на это: «Никакого прогресса нет и быть не может! Есть то, что культуре в данный момент требуется». Им нужна была вода, и они ее получили. А другим вода не нужна. И все, что было, заросло, исчезло, потому что надо все поддерживать в надлежащем состоянии. Когда вспомнили об этом, оказалось, что поздно – цивилизация воды была утрачена. Разрушено водоснабжение, невозможно орошение любимого участка, заработанного службой в армии или купленного. Теперь воду можно брать только из колодца и столько, сколько нужно. Капля воды содержит всю информацию – всю сакральную информацию. Это принципиально. Точно так же принципиальное отношение к вину и хлебу. Для христиан это кровь и плоть, их нельзя бездумно есть и пить.

В этом и есть цивилизационные принципы. Но христианский мир, принявший единый Символ веры на Никейском соборе, повторил его уже полностью после смерти Константина, когда стала развиваться христианская цивилизация. Хлеб, вода, вино – это принципиальные вещи, это отношение людей к миру вокруг них и друг к другу. Римляне не придавали им сакрального смысла – только бытовой, житейский. Христиане же специально берут символы старых ценностей, но заполняют эти сосуды новым содержанием. И это новое содержание держится до сих пор. С одной стороны, есть традиция и символы, а с другой стороны, они имеют множественность смыслов. Христианский мир, центром которого стала, естественно, Византия... как ехидно заметил Бродский: «Константин просто перевез банк к монетному двору». Так вот, христианский мир с самого начала не был единым.

Вопрос о том, как возникли разные ветви христианства, требует отдельного разговора. Но есть один интересный факт: почему-то все начинается в пещере. Где родился младенец? В пещере. Допустим, в данном случае есть объяснение: это были бедные люди, которые не смогли найти себе в Вифлееме пристанища, и нашли его в овине, в пещере. Но есть и другие аналогичные примеры. Откуда появляются дети при рождении? Из пещеры. И даже сам бог Зевс родился в пещере, на Крите: мать спрятала его там от ревнивого супруга. Эту пещеру и сегодня можно увидеть – так же, как пещеру в Вифлееме, к которой стоит очередь. Они сохранились.

Пещера – это всегда тайна. Поэтому все рождается в пещере.

Когда Тонино Гуэрра задумал памятник Андрею Арсеньевичу Тарковскому, он делал его в пещере. Закрыл наглухо двери и сказал: там тайна. И там правда тайна. Нам надо пересмотреть фильмы Тарковского спустя несколько лет, и мы увидим многое, чего сейчас не замечаем.

Возрождение – это тоже пещера, и поэтому всякий момент рождения – это тайна. Интересно, что первые росписи, которые нам известны, тоже находятся в пещерах, в Пиренеях. Кто их там написал, когда? Все зарождается в пещере и в андеграунде. Может хоть один человек или один теоретик ответить на вопрос: а что такое пещера? Нет, не может. Никто не может сказать, как родился в этой пещере Христос. Мы знаем все и ничего. А самое главное – мы не знаем, ни как зародилось христианство, ни когда это произошло. Такое множество теорий!

Есть ортодоксальная теория, прописанная во всех учебниках, не станем ее тут повторять. Но есть и масса других свидетельств, например кумранские рукописи. Как быть с ними? Это подлинники? Подлинники. Хотя некоторые говорили, что это подделка, фальшивка. Интересно, кто мог бы ее сделать? Сунуть в эти кувшины, запечатать сургучом – еще тем, дореволюционным, и спрятать в той пещере. Так как же быть с кумранскими рукописями? С этими ессеями, у которых был Учитель Справедливости? Забыть и не обращать внимания? Кому надо

– тот пусть читает, но считаться мы с этим не будем? У нас написана история. Мы будем ей следовать?

Вот почему вопрос о возникновении христианства – сложный вопрос. И тем не менее, какой бы он ни был сложности, факт остается фактом. Христос был или нет? Скорее всего, был. Я не сторонница диалектики – все, о чем мы говорим, свидетельствует о том, что диалектики не существует. Она нам нужна для того, чтобы существовала причинно-следственная связь и чтобы мы могли как-то осмыслять себя и пройденный нами путь. Но, безусловно, существует очень серьезная вещь – это импульсы человеческого сознания. Это то, что происходит, как написал Арсений Александрович Тарковский, «при свете озарения». В эти моменты меняется сознание человека, меняется не диалектически, а дискретно.

Возьмем, к примеру, партию большевиков. Где она зародилась? В подполье. Но долго в подполье сидеть невозможно: любое подполье, как и пещера, – это девять месяцев, и потом мы рождаемся. Большевики взяли «Аврору» и выстрелили в 1917 году, и в этот момент родились.

Так и христианство – оно сидело в подполье, прошло все мучения подполья, как и те же большевики. У Ленина было много паспортов, грим, усы... он был актер высочайшего класса. Моя родственница, директор музея Андрея Белого, занимается проблемами сознания. Она приводит в своей книге о Ленине интервью с Крупской. У нее спрашивают: «Любил ли Владимир Ильич природу?» Надежда Константиновна отвечает, что да, очень любил природу. Они однажды в Швейцарии совершали прогулку по горам и взойшли на какой-то холм, и Надежда Константиновна сказала: «Посмотрите, Володя, какая красота!» А он ответил: «А все-таки, какая Плеханов сволочь!» Это не анекдот. У Ленина перед глазами был только Плеханов.

Так вот, сначала было подполье, из которого вышли революционеры. А было ли подполье у якобинцев во время Французской революции? Ведь самое интересное – это то, что происходит в подполье, а не тогда, когда из него выходят. Вот этот андеграунд – самое интересное: явки, ставки, фальшивые имена, тайные собрания.

И первые знаки христианского искусства находятся именно там, в так называемых римских катакомбах. Что же такое христианское подполье? Оно существовало не только в Риме, но даже в Риме никто на этот вопрос ответить не может.

Исследователи сейчас имеют две или три версии. Одна версия заключается в том, что христианское подполье существовало в коммуникационной системе. Это система фантастическая! Всем известно, что внутри Рима был еще один Рим, и он находился в этих коммуникационных системах. Как туда попадали люди? Через люки, которые и сейчас мы видим на улицах. Только у римлян там было намного чище и светлее. Это было что-то вроде метро, и именно там собирались раннехристианские общины.

Но самое интересное заключается в том, что они хоронили там своих великомучеников и епископов. И благодаря этому мы имеем в катакомбах реальные захоронения первых великомучеников. Они, конечно, сделали там вентиляцию – римляне плохо строить просто не могли. И в этих катакомбах христиане читали какие-то тексты. Вопрос в том, что именно они читали? Ведь четырехстолпное Евангелие было написано только в VI веке. Так что им еще было 600 лет до появления этих текстов. Они не знали, что они читают. Само христианство родилось идеологически: по-настоящему оно родилось в борьбе с ересью. То есть ересь родилась до вероучения. Так же было и с нашим подпольем, с троцкистами и с меньшевиками: там гудела борьба! И в раннем христианстве были очень интересные ереси. Сейчас трудно точно сказать, кто из святых, которые там похоронены, к какому направлению принадлежал, но факт остается фактом.

Историю делает сама история, нам она не доверяет. И она словно специально устраивает для нас какие-то представления, исторические фейерверки, чтобы поставить на место историческую ситуацию.

Например, один такой фейерверк связан с Адрианом. Адриану не дали поставить алтарь Христов в Пантеоне. Почему? С точки зрения истории было рано. Если бы его поставили, все

было бы кончено, никакого христианства бы не возникло. Точнее сказать, оно было бы, но совсем другим.

Надо было подождать еще, до тех пор, пока, наконец, маховик разгонится как следует, чтобы их меньше преследовали, меньше вешали, меньше мучили. И к тому моменту, когда приличные римляне уже не могли видеть все то, что их окружало, они стали христианами.

Здесь надо остановиться на двух моментах. Это, во-первых, Адриан, который лишился «божественного» титула и из-за этого уехал в Грецию. И во-вторых, император Диоклетиан. Император Диоклетиан был гениальный человек, абсолютно не совпавший со своим временем. Как говорил Лев Николаевич Гумилев: а что делать бедным пассионариям, если они не совпали со временем, где им место? Получается, что только в сумасшедшем доме. Как пел Высоцкий: «Настоящих буйных мало, вот и нету вожаков».

Что делать пассионарию, что делать гениальному человеку Диоклетиану? Он был благороден, он даже не хотел один управлять империей, он взял своего друга Максимиана в помощники. И тот вместе с ним ушел в отставку. Они вместе взяли престол и вместе вышли в отставку. Максимиан не подсиживал ни его, ни кого-то другого. А вот племянник Максимиана, Константин, стал делать Византию. Он был сыном генерал-губернатора и наместника Британии. Константин воевал в Галлии, и Диоклетиан с Максимианом решили оставить престол ему, энергичному воину, а сами удалились от дел и занялись садоводством.

А ведь до этого Диоклетиан хотел укрепить империю, издать законы, возродить армию. И когда он решил сделать последний рывок, то стало ясно, что это абсолютно ни к чему не приведет, и силы покинули его. Выяснилось, что жена его – христианка, любимая дочка – христианка, жених дочки – христианин. Сердце его разрывается, а он римский император... И Диоклетиан сделал удивительную вещь, исторически гениальную. Он даже не представлял, что совершает исторически-гениальный поступок.

Как преследовали христиан? Их группой загоняли на стадион, а дальше – у кого на что хватало воображения: к ним выпускали диких зверей и прочее. А у Диоклетиана возникла идея, как у настоящего большого государственника: судить христиан как врагов народа. И их стали судить, то есть устраивать политические процессы с дознанием. А они говорили: нет, не отрекись! Им угрожали расправой, мучениями, но они держались своей веры. Все это происходило публично, театрально, велись протоколы – это же Рим! Две трети всех существующих христианских мучеников сделал император Диоклетиан, на индивидуальных судебных процессах. И святого Каллиста, и святого Себастьяна – главного нашего героя всех времен, у которого в катакомбах мы находим все его приметы и захоронение.

Так что же сделал Диоклетиан? Результатом этих индивидуальных политических процессов стало то, что мы помним имена. Когда христиан уничтожали в коллективе – нет, а когда индивидуально – помним. Существуют протоколы, они стали основой новой литературы, которая называется «жития святых». Эти жития появились на основе документов. Документы дают очищенный образ, воспаривший, подлинный образ нового героя.

Диоклетиан вместе с Максимианом практически создали всех христианских великомучеников! Когда христианство дошло до России, нам тоже стали нужны национальные святые, а их нет: все они Диоклетианом сделаны. И Ярослав, правивший Киевским государством, выбрал для этой цели двух своих братьев, Бориса и Глеба, которых якобы убил Святополк Окаянный. Они знать ничего не знали ни про какое христианство. После того как их убили, Ярослав тут же устроил похороны. И это он создал им замечательные биографии: два юных царевича из Вышгорода, они не успели ни жениться, ни нагрешить. Никого не убили, греха за душой не имели. Чистые, хорошие, милые юноши, любимые дети своего отца, убитые Святополком Окаянным. Но он ли их убил? Мы этого не знаем. Однако дело было сделано, и первые русские национальные святые, которые стали очень любимы, были выдвинуты из собственной семьи Ярослава Мудрого. До этого были только ранние христианские мученики, созданные Диоклетианом.

Очень интересны биографии святого Георгия и святого Себастьяна, не только их великомученичество и допросы, которые вел Диоклетиан, но и сама их судьба. Потому что святой Георгий – это восточный святой, а святой Себастьян – западный. Хотя оба они были молодыми полковниками, закончившими военную академию, из аристократических семей. Они были своеобразными декабристами того времени, только их повесили, а не сослали в Сибирь.

Когда Диоклетиан сказал, что он уходит в отставку, то идея Пантеона уже оформилась. В 305 году Диоклетиан удалился от дел и засел в своем огороде. В 313 году он тихо умер, копая огород и стараясь забыть свое имя и вообще все-все-все. Но, как мы знаем, история осталась.

В 308 году, когда христианство вышло из подполья, его готовы были поставить наряду с другими верованиями и богами. В 324 году, за год до того, как был принят Символ веры, христианство было объявлено по существу единственной правящей религией Рима. В 325 году состоялся знаменитый Никейский собор. Это было очень важное событие: победа над арианством, которое утверждало сотворенную природу Бога-Сына. Ария сослали, и на Никейском соборе был принят главный Символ веры, то есть Троица, утверждающая равенство Отца и Сына.

Константин Великий в 330 году основал Константинополь, а умер в 337 году. И он принял христианство сам, на смертном одре. Парадокс: наихристианнейший из королей принял христианство на смертном одре из рук арианского епископа Евсевия. Константин вообще плохо разбирался в религиозной политике, а Евсевия, в отличие от других священников, знал давно. Но ему это забыли и простили. Самое главное, что он был крещен в 337 году, а в 330-м основал Константинополь.

В 381 году Церковью приняты религиозные эдикты. Конец IV века в книгах называют ранним Средневековьем, но в это время еще только идет формирование религиозных идей, возникает твердь духовная. Поэтому эдикты выходят один за другим. Христианство утверждается как единственная религия. И теперь оно так же агрессивно относится к так называемым ересям, как раньше ереси относились к христианству: теперь преследуют язычников, пока только сажают в темницы. Вот так интересно все обернулось.

Итак, подведем итоги. Первые признаки христианской культуры были катакомбные. Это произошло тогда, когда искусство находилось в андеграунде, то есть на нелегальном положении. Потом, в 308 году, оно вышло из катакомб, а на Никейском соборе, в 325 году, принимается единый для всего христианского мира Символ веры – Троица. Это самое главное в христианстве – Троица, которая говорит о равенстве Отца и Сына.

Что включает в себя ранний христианский мир? Не следует путать его с более поздним и современным. Прежде всего, это – Греция. Это полуостров Афон, представляющий собой узенький язычок суши. Первый интернациональный монастырь – это монастырь греческий. Там впервые сложилась литургия и десятиголосное пение, не поддерживаемое музыкальными инструментами, – ирмос.

Самой активной частью этого христианского монашества на Афоне были болгары, армяне и грузины. Армянская церковь – самая старая, Григорианская, Новоапостольская. Она на 300 лет старше российского православия.

Вообще, церковная общность (а в ней была удивительная внеэтническая союзность – христиане, копты и римляне) – это «первый христианский этнос». Именно такое, идеальное определение Византии первым дает Лев Николаевич Гумилев, применявший к вероучению понятие этнической принадлежности.

Христианский этнос... Что значит этнос? Этнос – это общность традиций, единое духовное поле. Гумилев не говорил, что это географическая или историческая общность, он говорил: это духовная общность.

Катакомбное служение проходило на латыни, а новое – на греческом языке. То есть изначально создались две интересные идеи – одна латинская, а другая греческая. Греческая, есте-

ственно, потому, что Византия – это греческая колония. Италия имела единый язык – старую латынь, классическая латынь изучается и сегодня аптекарями, юристами, а также учеными людьми. Греческая идея совсем другая. Италия – это место общего языка и территории. Это латинская культура, содержащая в себе, как говорят современные генетики, очень сильный корень. Да, у них происходила генно-этническая передача от гуннов и галлов, но ее не стоит преувеличивать. А что касается Византии, то она была очень многоязыкой и не имела единого языка. По-гречески писали, вели службу, но на базаре по-гречески не говорили. Это и есть первый христианский этнос, о котором говорил Гумилев, то есть не общность с историко-генетической традицией, а общее духовно-культурное пространство, которое объединяет людей. Россия наследует эту традицию, и мы называем ее ортодоксия.

Латинская традиция связана с развитием христианства в другом ареале. В Средние века для Западной Европы классическими странами являются Италия и Франция, а для Восточной Европы классической страной является Россия. И дело вовсе не в том, что турки в 1425 году вошли в Константинополь и от него не осталось ничего. Культура может существовать, но она перестает развиваться. Если мы возьмем арабскую культуру, то увидим, что она развивается с VIII по XVII век, пока не завоевывают север Индии. Это последний взлет, а потом что? Потом самовоспроизведение, самоплагиат и ничего больше. Художники, звездочеты, врачи – все осталось там, а мы обманываем себя. Люди, строящие сейчас мечеть, даже не знают, что она из себя представляет.

Важный момент в европейской христианской культуре – это вторая половина VI века, когда складывался четырехстолпное Евангелие как единая евангелическая система для всего христианского мира. Но главным является период с VI по IX век, а не с IX века. То, в чем мы сейчас живем, начинается в VIII веке. Средневековье окончательно формирует себя к VI веку. Россия приняла христианство в X веке, но все начинается с рубежа VIII и IX веков, в том числе и традиции.

Мы живем в типичном Средневековье. Мы живем внутри христианской культуры, а арабы – внутри своей. Третья мировая религия – буддизм. Является ли он средневековой религией? Вернее, не религией, а этической философией? Будда жил в VI веке до н. э. Что это было за время? Кто тогда еще жил? Пифагор, Конфуций, Лао-цзы – они все жили в одно время. Это что-то вроде внутриутробного развития: оформление идей, становление, явление и наконец их предъявление. Но на все это нужно время. Тот факт, что буддизм был уже в VI веке до н. э., совсем не значит, что это был тот же буддизм, что есть сейчас в Америке. Есть внутриутробное состояние, завязь.

Самым гениальным среди этих людей был Конфуций, потому что его империя стоит до сих пор. А от Пифагора остались легенды и «Пифагоровы штаны».

Вспомним важные даты. Если в 325 году состоялся Никейский собор, где был принят Символ веры, а в 337-м умер император Константин, то в 382 году, то есть в самом конце IV века, единое христианское церковное сообщество разделилось на восточное, с центром в Византии (в Константинополе), и западное, с центром в Риме (что вполне законно, катакомбы – катакомбное христианство), во главе с Папой – наместником Бога на земле.

Остановимся на главном событии того времени. Итак, 1054 год. В конце IV века Церковь определяется как двоесущность. И только в середине XI века совершается, так сказать, «бракоразводный процесс», когда, наконец, Западная и Восточная церкви делят между собой имущество.

Когда умер пророк Мухаммед, прямо перед его гробом моментально раскололся исламский мир. Наследники Мухаммеда не смогли поделить его духовного наследия, потому что речь шла о составлении Корана. И эти духовные распри существуют до сих пор – это шииты и сунниты. Вы знаете, что они просто истребляют друг друга, словно они неверные. А это – кровь! Между ними – кровь, которая не кончается никогда. Средневековье продолжается.

Если суннит во главе исламского государства, то шиитам конец. Но ни один мусульманин, даже самый радикальный, никогда не скажет: эту мечеть (или этот дворец, или эту медресе) строили сунниты или шииты.

Я ставила такие эксперименты и спрашивала разных людей. Например, интересная история была на Кипре. Там, с одной стороны, замки крестоносцев, потому что это одно из основных тамплиерских гнезд, а с другой стороны – мусульманство. Оно особое с точки зрения эстетики. Постройки там лишены той красоты, которая характерна, скажем, для среднеазиатского мусульманства – изумительного, изысканного, цветного, или для южно-испанского, где тоже все невероятно красиво. А здесь все напоминает цветом песок, неотчлененность от песка. На вопрос о том, кто это строил, люди ничего не могли ответить. Они просто не знают. При этом разногласия там идут всегда, и очень бурные.

Сунниты и шииты друг друга режут до сих пор, а культура у них единая. А вот православные и католики – две совершенно различные культуры, хотя в христианском мире открытых, открытых столкновений, когда брат идет против брата, не было. Кто-то, возможно, скажет: «А как же Варфоломеевская ночь?» Но дело в том, что там были протестанты с католиками, а не католики с православными. Протестанты – это та же самая католическая церковь, это внутренние дела католиков. В Европе протестантизм – это XVI век. А был ли в России свой протестантизм? Да, только не в XVI веке, а в XVII, при Алексее Михайловиче – старообрядцы. Это раскол внутри Церкви, и в этом отношении раскол протестантский похож на старообрядческий. Как ученость и настоящее просвещение на Западе произрастают из протестантизма, точно так же в России просвещение произрастает из старообрядчества. Все, что имеет отношение к российскому просветительству: русские университеты, железные дороги, учебные заведения, знаменитое русское коллекционерство – это все староверы. От Павла Михайловича Третьякова до Щукина и Рябушинского – это все староверческие дела. Но это дела внутрисемейные, внутрицерковные.

К концу IV века, к 380–390-м годам, создается ситуация очевидности, что есть два христианских центра. Только в конце IV века все это начинает проявлять себя открыто.

Историю Средних веков пишут поспешно, не подумавши, дробят ее на периоды: очень раннее Средневековье, совсем раннее Средневековье, совсем не раннее Средневековье, совсем среднее Средневековье... А это совсем не так: разные регионы развивались по-разному. Италия развивается по одному сценарию, северные страны – по другому, и византийско-русское направление тоже развивается не так. Другими словами, нельзя дробить историю на среднее и раннее Средневековье.

Окончательный раскол, который произошел в 381 году, никогда не приводил к вооруженным столкновениям, чтобы христианский брат пошел на христианского брата. Когда Тарик ибн Зияд открыл ворота для арабов и для мавров на Пиренеи, когда началось мусульманское завоевание, армия состояла из негров, арабов, евреев и византийских наемников. У Гумилева совершенно гениально описано, как прошла византийская часть со знаками креста: она шла себе спокойно вместе с арабами в Испанию. Они друг друга не переносили, но открытых столкновений не было.

В 1054 году (кстати, в год гибели Киевской Руси, это еще и год смерти Ярослава Мудрого) происходит невероятное событие для всей мировой культуры. Невероятность этого события заключается в том, что произошел восьмой Вселенский собор. Этот собор стал последним. На нем произошло размежевание папской Церкви (или Латинской, или Западной) и Церкви Восточной (или Греческой, или Православной).

Сформировались два абсолютно разных стереотипа сознания. Это была серьезная политика, но самое главное то, что стереотипы сознания сегодняшнего дня, национального сознания, или то, что мы называем ментальностью, формировались именно тогда, когда в результате «развода» церковей было поделено «имущество», их духовный багаж.

Фактически раскол произошел значительно раньше, потому что к XI веку западный европейский мир совершенно оформился через создание Западной Римской империи, через Шарлеманя, через Карла Великого, через рубеж IX–X веков. Все произошло значительно раньше, потому что западный мир оформился своей цеховой системой. То, что произошло тогда, имеет прямое отношение к нам сегодня.

Собор шел два года, и столько же времени они убивали друг друга: травили, пропитывая страницы ядом... и в результате разошлись по трем вопросам.

Первый вопрос – очень специфически-церковный. Это вопрос таинства причастия. Что такое причастие для человека? Что такое отпущение грехов для человека? Причастие, отпущение, исповедь. Это – путь человека, это очень интересное движение человека. По этому вопросу православие и католицизм абсолютно расходятся.

Два остальных вопроса – искусствоведческие. Они спорили по вопросам искусствознания.

Главный вопрос, стоявший перед ними: что можно и что нельзя изображать в искусстве? Вы этого не прочтаете ни в одной книге. Между прочим, это вопрос, из-за которого убивали друг друга гораздо чаще, чем из-за вопросов теологических. По вопросам теологическим договаривались достаточно быстро. А вот по вопросам искусства – нет. Этот вопрос оказался роковым.

Западная традиция говорит: в искусстве можно изображать все. Латинская формулировка такая: изображению подлежит все то, о чем рассказано или упомянуто в обеих книгах Библии – Старом и Новом Завете. Дерево упомянуто, мандрагора – можно и их.

Например, в Евангелии упоминается история предательства Христа Иудой. Евангелисты Матфей и Иоанн хорошо описали эту страшную историю. Западное искусство изображает ее свободно. Тема предательства – это одна из самых важных тем. А православие говорит: нет, ни в коем случае изображению это не подлежит! Никогда и ни при каких обстоятельствах. Изображать можно только то, что является праздником. Праздники – точка истинного, церковного и духовного торжества.

Для изображения отбирается праздничный ряд, который в дальнейшем становится основой иконостаса. Только то, что входит в праздник, а что не входит, то изображению подлежать не может, даже во фресках. Особый смысл имеет деисусный чин со Страшным судом. Таким образом формируется средневековое художественное сознание, формируется через семантику храма и иконостаса.

Решение Вселенского собора до сих пор никто не пересматривал. Если Петр I в XVIII веке объяснил, что кроме сакрально-религиозного искусства существует искусство светское, то оно идет параллельным курсом. Религиозное искусство остается изобразительным и не может отступить от канона.

Изображение Тайной вечери в православном искусстве до XVIII века, до Петровской реформы, было только одно. И Распятие только одно. Первое «Распятие» было написано Дионисием на рубеже XV и XVI веков! А что такое XVI век? Умирает Тициан, на подмостки вышел Шекспир. Раскол идет уже полным ходом. Дюрер умирает, Леонардо умирает в начале XVI века. А Дионисий в первый раз изображает Распятие незадолго до этого. И что интересно, это Распятие висит в Третьяковской галерее и показывает распятого Христа как птицу. Это изумительное изображение – вот Он, подобно птице, отлетает с креста. Он бестелесен. Вообще бестелесен. У него нет плоти, нет рук, нет ног, это какая-то легкая птица.

Когда начинает складываться традиция изображения только православных праздников? Очень рано. Еще в Византии, когда она стремилась к изображению именно тех точек истинного торжества, куда входят только церковные праздники. Можно изображать все праздники, какие есть. И еще, конечно, покровительственных святых и Богородицу. И кроме того, праздники,

связанные с богородичным культом, такие как Благовещение, Рождество – так называемый богородичный цикл.

Уже с IX века в Византии начинает складываться самая главная часть церковного нутра, потому что наша основа, опора всегда внутри. Все самое главное находится внутри. Например, русская архитектура очень любила белый камень. Она говорила: тело безгрешно, грех – в голове и сердце! А если он там, то, пожалуйста, и все остальное – тоже внутри. Поэтому сердцевиной – самое главное в православии. Эта традиция начинает формироваться от Византии: сердцевиной храма является иконостас. То есть уже само строение русской церкви семантически необыкновенно интересно. Самая законная и серьезная задача, за которую боролись на восьмом Вселенском соборе, – это была настойчивость в отношении изобразительного искусства, его идеологичность, его идейность. Право на изображение имеет только праздничный ряд, поэтому иконостас и состоит из праздничного ряда икон, а также деисусного чина.

Вот примеры сюжетов, описанных в Евангелии: как Святое семейство бежало в Египет, как Ирод истреблял младенцев. На Западе эти сюжеты изображают часто. В православии их изображать нельзя, так же как поцелуй Иуды и Тайную вечерю. Или такая идиллическая вещь, как «Отдых на пути в Египет». Встреча Иакова с Рахилью, жертвоприношение Исаака... Почему нельзя это изображать? Это все очень серьезные события. Спор был очень жестким, каждый защищал свои бастионы. В православии принято изображать только то, что является точками абсолютного, истинного торжества. Нет этого кровавого пути, а есть только знак, водруженный на вершине.

Посмотрите на Дионисия: здесь уже все связано с общепринятым канонам, это XVI век. Это то, о чем шла речь: посмотрите, какой Он тонкий, такой бестелесный, как птица – ни боли, ни страдания, как будто Он даже не прибит. Он – просто силуэт в этих белых пеленах, и рядом ангелы.

А что на другой стороне – у католиков? Что касается западного искусства, то оно предлагает то, что исключено у русского. Оно предлагает внутриконтрастное изображение, драматургию.

На Западе тему поцелуя Иуды всегда любили обсудить. Почему? А вот почему: бдительны к дьяволу должны быть все и каждую секунду, напряжены и собраны. Должно быть привито сопротивление человека злу, бдительность по отношению к соседу. Это должна быть тяжелая, конфликтная, серьезная ситуация, в которой принимают участие все.

Речь не о том, кто хуже, а кто лучше. Речь о том, что Восточная христианская церковь идет одним путем, а Западная христианская – совершенно другим. Когда эти пути были намечены, обозначены и названы своими именами? На восьмом Вселенском соборе. После него собираться еще раз было уже не нужно. Россия идет по пути провозглашения очень высокой чистой успешности. Она несет это. Но самый главный вопрос, и это нас тоже касается: что можно, а что нельзя изображать в искусстве? Вот простой пример. Все говорят: все-таки соцреализм, как при Сталине, это нехорошо. Но откуда взялся этот соцреализм? Его кто-то придумал? Нет, это продолжение прошлого – право на изображение в искусстве только точки торжества. Победы, вожди, стахановцы, стахановки, завершение строек... Только финал, только торжественный финал. А Страшный суд будет на другой стороне.

Более того: вся история русского искусства, в другой форме, всегда продолжает эту традицию. Мы говорим: «Вот эта традиция, которая сначала развивалась как церковно-византийская или церковно-греческая – это глубоко духовная традиция». Это действительно духовная традиция. Обозначенная в своем языке в XI веке, она явилась и продолжалась до начала XX века. Подчеркнем – до начала XX века, когда Россия была интегрирована в другой процесс, соединившись с процессом духовных трансформаций. Это был диффузионный процесс. А потом, когда мы снова отделились, то сказали: мы единственная на земле страна, которая

будет строить ЭТО. И как только мы отделились, мы не придумали ничего нового, а сразу вернулись к этой традиции.

Очень часто внешнюю похожесть принимают за внутреннюю традицию, а на самом деле внешняя похожесть или непохожесть – это вопрос изменения формы во времени. А духовные традиции очень устойчивы. Как устойчивы античные традиции, так устойчивы и христианские. Разве мы живем не в христианском мире? У нас сейчас расцвет православного христианства. Если показывают пояс Богоматери, то очередь выстраивается до Лужников. Это о многом свидетельствует. Собственно говоря, при советском диктаторском режиме была духовная традиция, которая еще ближе подходила к классической.

Прежде чем говорить о том, что Россия имеет отдельный путь, сначала надо подумать, потому что существуют духовные традиции на почти не осознаваемом уровне. Когда их сейчас кто-то озвучивает, это настолько грубо звучит, что все в тебе протестует, но на самом деле это очень серьезные вещи.

И еще один вопрос: кто такая женщина? Вопрос очень серьезный: это было определение сути Богородицы. Богородичный культ существует и там, и тут. Почему вообще возник вопрос «Кто такая Богородица»? В современной теологии есть наука, которая занимается этим вопросом, называется она «мариология».

Вопрос требовал ответа, потому что пришло время оформить институт Церкви, как в понятийном, так и жизненном смысле. Они два года убивали друг друга на Соборе, по одному вопросу не договорились, по другому не договорились и разошлись по сторонам.

Православие постановило так: Богородица есть Приснодева. Всего два слова, самое точное церковное определение – Приснодева Богородица. Посмотрите на икону Владимирской Божией Матери. Это византийская икона IX века, написанная в Византии после иконоборчества Комнинов и привезенная на Русь. Владимирской она называется потому, что Андрей Боголюбский из Вышгорода под Киевом, где она находилась в резиденции киевских князей, перевез ее во Владимир. Именно владимирские князья установили в России богородичный культ.

Сейчас на иконе написано, что она XI века, но это неправда. Эта датировка скорее политическая, чтобы подчеркнуть, что икона написана на Руси. Но на самом деле это византийская икона IX века. Икона эта содержит формулу: что такое Приснодева. Приснодева – это образ абсолютной чистоты. Прежде всего, это женское начало. Оно определяется через понятие мироочищения. Женщина – это мироочищение, непорочность, жертвенность и покровительство. Слово «Богородица» идет вторым, а первым – Приснодева.

Эта икона является основой канона для женского церковного изображения. Но не только церковного, а веками веков женского. Вот художник XX века Петров-Водкин: разве он икону пишет? Он пишет новую женщину революционного Петрограда, которая держит руку определенным образом, защищая ребенка.

В Богородице самое главное – образ: Приснодева, то есть девственность. Понятие «Девы» подразумевает главное качество – чистоту. Церковь Богородицы ставят в чумных местах: считается, что она очищает место. На всех местах, где случались эпидемии чумы, пожары, другие бедствия, – на этих местах ставилась богородичная церковь: Рождества Богородицы, Вознесения Богородицы, Успения Богородицы. Это вопрос чистоты.

Она с архангелом Михаилом ходила по аду. Это очень известный большой эпос, поэма IX века, которую в Европе хорошо знали и которая называлась «Хождение Богородицы по аду». Богородица с Михаилом босая ходила по аду и видела страдания людей, видела греховность человека, поэтому и стала заступницей людей перед Богом. Она взяла в свое сердце всю горечь человеческой трагедии. Она впитала ее в себя и несет в себе. Она есть дева и одновременно есть жертвенная мать.

У Нее всегда изображение девственно-девичьего облика, очень точно сложившийся иконографический тип. Узкое лицо, узенький тонкий нос, почти нет рта – то есть нет чувственных черт. Огромные глаза, узкие тонкие руки... Как писал протопоп Аввакум: «Персты рук Твоих тонкостны». Вот у Нее тонкостны персты. Это облик именно необычайной чистоты, девчества, нежности, нетронутости. Всегда в ней сочетаются два возраста – возраст девчества и возраст уже Той, которая полна невероятной печали, потому что, держа Младенца на руках, Она Его уже отдала.

Это традиция женского милосердия. Женщины, рожайте, терпите, молчите, милосердствуйте, покровительствуйте – в этом ваша миссия. В милосердии, покровительстве, чистоте, рождении и жертве. Куда шли все великие княжны во время войн? В лазарет. Это традиция понимания, что есть женщина.

Это феноменальная икона, каноническая. Посмотрите, как изумительно изображен Младенец: Он не отделяется от Ее тела, не отделяется от Нее, нигде не выходит за Ее пределы. Он еще от Нее не отделен. А вместе с тем Он – в царственном гиматии, потому, что Он уже Царь Небесный, Он уже Верховный судья. Она невинна и юна, и уже жертвенна, и Она уже прожила свою трагедию, и Она уже отдала. А Он, как бы еще не отделившийся от Нее, но уже воин, царь, защитник.

Это единственный в русской иконографии сюжет, который называется «Умиление» или «Взыскание». Он обнимает Ее за шею и прижимается щекой к Ее щеке. Но вы видите, что Она на Него не смотрит? Она только Его взяла и прижимает к себе, но уже на Него и не смотрит, потому что Она уже видит то, что будет. Это очень глубокая игра со временем и с сущностями. В этой иконе полностью выражена формула, о которой шла речь: Она есть Приснодева Богородица.

Есть еще одно очень интересное каноническое изображение Богородицы, оно называется «Знамение». Это самое древнее изображение. Считается, что этот канон создан апостолом Лукой: когда Она стоит в плаще и держит руки так, как изображено на иконе, то Она – и Богородица, и защитница. Это изображение еще называется «Нерушимая стена». Оно выполнено мозаикой на внутренней апсиде в Киеве. Из четырех апостолов Лука был покровителем искусств, живописцем, и художники называли себя «цехом святого Луки». Считается, что он писал Ее дважды, с Младенцем – один раз.

В термах Диоклетиана в Риме находится исторический музей. И там, на втором этаже, на камне выцарапано гвоздем или каким-то ножом изображение, датированное I веком. Она стоит, руки распростерты, на Ней молитвенная еврейская одежда – талес. Неизвестно, сделал ли это изображение Лука или кто-то другой, но там находятся самые ранние изображения, какие только есть в христианском мире. Это действительно I век. И ни в одной книге этого изображения нет.

Очень интересно то, что здесь подчеркнуто не только Ее нежное девическое лицо, изумительное, почти детское, с огромными глазами, с одной стороны, беззащитное, а с другой стороны, с такой защитой. Этот канон внимательно исследовали. Шел спор о диске, который здесь изображен: является ли это проекцией того, что Она уже несет под сердцем? Но есть другая версия, ее высказал Вагнер, один из величайших специалистов по владимирскому искусству. Вагнер считает, что это похоже на спроецированный откуда-то луч. И правда, это больше всего похоже на какую-то проекцию извне, как диск, будто бы наложенный на Нее. И так же распростерты руки. Она – защита, объятия миру. И Он из Нее выйдет, но это и есть непорочное зачатие. Не нужен Гавриил, не нужен даже вестник – это спроецировано в Нее откуда-то. В этом гениальность канона.

Изначально таких изображений в западной культуре быть не могло, потому что там другая формулировка: не Приснодева Богородица, а первое слово – Богородица, второе – Царица

Небесная. Слово Приснодева отсутствует. Он – Царь Небесный, Она – Царица Небесная. Младенец слаб плотью, но сильный духом, а Она – Царица.

И благодаря этому определению возникает сюжет, иконографический канон, которого в России никогда не было, нет и не будет. На Западе он с самого начала возник и всюду у него есть дорога. Все художники его писали, он присутствует во всех соборах, на всех витражах и называется «Коронование Богородицы». Как только на Западе стали писать иконы, их Богородица сидит на них со своим младенцем, спокойная, держит своего очень квадратного и толстого ребеночка на колене, а ангелы стоят рядом с букетами. Или так: два облака, на одном Она – нежная девушка, на другом Он – прелестный юноша, то ли принц, то ли жених Ее, то ли суженый, то ли сын.

Култ прекрасной дамы – вот главная духовная революция в Европе, и не в эпоху Возрождения, а начиная с IX века, хотя раскол на две ветви христианства состоялся в XI веке.

Пели ли в России кому-нибудь песни трубадуры? И были ли они в России или нет? Где этот култ служения прекрасной даме? Где эти тамплиеры с мечтой в глазах о прекрасной даме и с розой в руке? У нас никогда не было трубадуров, у нас в литературе не было «Дона Жуана». Чтобы был дон Жуан, должна быть женская тема – по крайней мере Лаура или донна Анна. Его не культивируют, потому что нет женщин. Кого ему соблазнять? И Дон Кихота не может быть. Пусть у него был 42 размер обуви и огромные руки, но в воображении у него была Дульсинея.

У нас даже нет просто романов о любви, нет этой литературы. Уходит, ускользает главный нравственный стержень. Об этом писал Лев Толстой, когда выводил в книгах женщин-разрушительниц – Анну Каренину, Машу в «Живом труп».

Что сделал Толстой с бедной Элен Безуховой? Она умерла от болезни. Но самый трагический образ – это Анна Каренина. Это не женщина, это разрушительная сила: писательница, наркоманка... погубила русскую нацию в лице двух ее величайших представителей: армии и государства. Ее любовник был любимцем армии, красавцем, род хороший имел, был честен, прямодушен. А Каренин чем плох? Это же замечательный был человек: он простил ее, плакал. Это шутливое рассуждение, конечно, но сама проблема очевидна. Если вы мысленно пролистаете содержание романов и статей Толстого, то поймете, что его занимал только женский вопрос и героиней его романов была только женщина и никто больше.

А где же образец для подражания? Есть ли он? Разумеется, есть: это Наташа Ростова, это княжна Марья с прекрасными глазами. Она, может, и нехороша собой, но сколько у них у всех детей было?

Толстой жил на сломе веков. Блок уже заявил про Прекрасную Даму: «Ты в синий плащ печально завернулась...», «По вечерам над ресторанами...» До начала XX века это нетипично для русской культуры, для православной культуры. Получилось из этого что-нибудь? Нет, и не получится никогда. Ухаживать за дамами не принято. Они не Прекрасные Дамы, они должны рожать, хорошо варить щи, делать котлеты, обмывать, обтирать и молчать. Стоит ли напоминать, что было при Советском Союзе? И Чернышевский с его знаменитым «Умри, но не давай поцелуя без любви». Чернышевский последовательно соблюдал все традиции православия и в книге воплотил свою мечту.

Все это мост над бездной. Мы смотрим на икону – что за ней стоит? Величайшие духовно-культурные традиции, которые сдвинуть с места невозможно. К искусству нельзя относиться формально. Оно – вещь не формальная. Из культуры ничто не исчезает бесследно. И Пушкин пишет: «Чистейшей прелести чистейший образец». Пушкин создает образ Татьяны Лариной. Он был действительно гениальным писателем и действительно русским писателем, несмотря на совершенно немыслимое смешение кровей. И он как раз и доказывает, что это вопрос не этнического начала, а духовной традиции, духовного наследия: не обязательно нужно родиться русским, чтобы быть подлинно русским писателем. Он был подлинным русским писателем,

создав всю русскую литературу. И в «Капитанской дочке» он удивительным образом запечатлел эту богородичную традицию.

Часы времени: как формировалась национальная идея

XVII век – это эпоха формирования национального сознания и в России, и в Западной Европе, и в Англии. Просто они идут разными путями, беря начало в конце XVI века. То есть тесто заквашивалось во второй половине XVI века, а испеклось все в XVII. Но для нас особенно интересна в этом отношении Франция. Процесс обретения формы и ритуала во Франции оказался таким полным и устойчивым, что продолжает сохраняться и сейчас, представляя собой антибиотик, предохраняющий эту страну от распада. И если в Голландии идея носит характер бытовой, то во Франции и национальный характер, и бытовая сторона – это форма национального сознания. Они были готовы к самостийности.

Французы в результате длительных междоусобиц, постоянных внутренних разборок, внутреннего противодействия друг другу, себя почти уничтожили. И, когда началась протестантская резня, Франция оказалась в ситуации раскола и беспощадной борьбы за власть. Французы истребили сами себя, они, можно сказать, достали ногами дна. И здесь очень важным был приход к власти сына Генриха IV Наваррского – Людовика XIII, о личности которого до сих пор идут споры. Мнения о нем сильно различаются. Но рядом с Людовиком оказался выдающийся человек, и он оценил этого гениального человека, временщика, фаворита, канцлера, кардинала Ришелье. Почему считают, что Жанна д'Арк имела в своем сердце Францию, а Ришелье нет? Он имел не меньше, потому что его жизнь была посвящена спасению и становлению Франции. У него была идея.

Была ли идея у Петра I? Да, была, и каждый может ее определить. Заключалась она не в том, чтобы открыть окно в Европу – это всего лишь поэтическая формулировка. Идея заключалась в том, чтобы перепрыгнуть через пропасть времени и консерватизма и соединиться с дающими новую жизнь артериями. Создать школы, регулярное обучение, создать профессии корабелов, заводчиков и, наконец, научить людей чему-то. Преодолеть пропасть, перевести часы времени. И Петр перевел их.

Ришелье сделал то же самое, что и Петр. Он оставил великого преемника, который не был французом, а был итальянцем, но не меньшим патриотом Франции. И если Ришелье сделал это благодаря опоре на Людовика XIII, создавая идею его абсолютизма, то Мазарини подставил спину Людовику XIV. Французы любили его. При нем вел свою деятельность Кольбер, поистине гениальный человек, который начинал свою карьеру еще при стареющем кардинале Ришелье. У этих людей была политическая идея, которая претворялась через непреклонную волю, через непреклонное действие, и они были связаны не своими интересами, а интересами страны. Это были люди бескорыстные. И политическая идея была осуществлена в результате деятельности Ришелье и при поддержке Людовика XIII, который не сам родил эту идею, но он помогал Ришелье, хотя и часто ссорился с ним.

В чем состояла эта идея? В том, что Францию, истерзанную внутренней борьбой, надо было поднять и вдохнуть в нее жизнь. Франция тогда была в состоянии хаоса, преодолеть который пытался Генрих IV, делая те или иные шаги. Но это ему не удалось, потому что его идея преодоления хаоса не опиралась на принцип порядка и системности.

Петр I хотел создать государство как систему. Он хотел, чтобы его система была одета в определенный наряд. Он построил новый город, наметил каналы, как в Италии. Но мы живем в России, и Меншиков все деньги от каналов положил себе в карман. Там должны были быть каналы, которые могли бы уберечь Петербург от наводнения, и в то же время они должны были напоминать Голландию. Но Меншиков присвоил деньги, а что мог сделать Петр? Наказать его, больше ничего. А результат работы остался. Петр хотел, чтобы перед ним была система, школы

обучения, красивые и умные люди. Он создал систематическую армию, стрелецкое прошлое он простил только Петру Толстому. А кто такие были стрельцы? Те же мушкетеры, босяки, армия наемников. Петр и Ришелье создали регулярную армию: с полками, единой военной формой. Ришелье запретил дуэли, чтобы люди себя не истребляли из-за кружки пива или из-за того, что кто-то кого-то локтем задел, да и просто потому, что кровь молодая играет.

Ришелье создал регулярное государство, которое называется Франция, а в культуре – классицизм. Это не характеристика, а порождение регулярного сознания. И исследование французского классицизма – то же самое, что исследование русского классицизма. Ю.М. Лотман, великий мыслитель, сказал так: «Русский классицизм – это мечта всех Павловичей о порядке».

Суть деятельности Петра – установление регулярности. Регулярность должна быть во всем. Например, в этикете – это тоже проявление регулярного государства. Создается ритуал поведения: снимать друг перед другом шляпу, кланяться, улыбаться. Создается регулярная классическая идея, связанная с этикетом и с правилами во всем. Какова духовная идея классицизма? Она связана со служением и чувством долга. Для Петра I системной идеей была архитектура, и он построил ту столицу, что мы видим сейчас. Когда идет разговор о классицизме, то речь идет о стиле. Стил – это единство всех компонентов культуры, не искусства, а всей культуры. Если нет единства, то это нельзя назвать стилем, поэтому стилей очень мало. Например, Греция создала ордер – появился стил. В России эта схема не очень работает, здесь есть лишь мечта о порядке. При Петре построили Петергоф, Петербург, а дальше что? Тьма. Леблон – первый архитектор в мире, создавший универсальную архитектуру, то, что называют сейчас типовыми проектами. Сам Петр построил в Летнем саду по проекту Леблona дом и жил там. Петр предпочитал маленькие дома, Меншиков себе больше построил. В столице по плану Петра проложили улицы, вдоль которых должны стоять дома, фонари, магазины с вывесками. Была даже предусмотрена одежда для тех, кто будет продавать пирожки. Таким образом, Петр начал с архитектуры.

В России это вообще обычный сценарий: за пятилетку перескочить в новую систему, без всякой диалектики. «Кто был ничем, тот станет всем». Или, как замечательно написала Ахматова: «Хвост запрягал под фалды фрака...» Фрак надели, а под фраком-то хвост есть! Когда придворные на собирались ассамблею, Петр им специально выдал книжки, как себя вести. Общение – это ритуал, которому нужен классицизм.

Во Франции, где этот стил зародился, вся ортодоксия классицизма сохраняется. Впрочем, там тоже были попытки выйти из классицизма: у французов был свой противовес – Оноре де Бальзак (отнюдь не Гюго, который был чистым классицистом). Бальзак был и Толстым, и Достоевским – так же, как Марсель Пруст, но это ничего не изменило.

В России же все иначе. Сам Петр не мог долго выдержать этикет. Сначала все было по плану: участники ассамблеи за две недели на стульях все спали – парикмахеров не хватало, мылись старательно, хотя не очень умели это делать. Петр расшаркивался и целовал дамам руки... до второй рюмки. В России весь этикет длится только до второй рюмки, до третьей не доходит – ломается. Поэтому в итоге ничего не получилось, но попытка была. Главное, что предполагает системность, это соблюдение формы. Классицизм – это форма, регулярность, выраженная как форма. Но как примирить с классицизмом такой типично русский феномен, как желание поговорить по душам? Заметьте, что пьяницы очень любят философско-религиозные разговоры. Это в национальном характере, и это вступает в противоречие со стилем, с условностью общения.

Итак, классицизм – это прежде всего идея государства и порядка, и он выражает себя в архитектуре, а не в изобразительном искусстве.

XVII век – век живописи. А во Франции, где создаются идеи системности, господствующий стил выражает себя через два вида культурной деятельности: архитектуру и театр. Театр

в его современном смысле и значении создан во Франции, во второй половине XVI и первой половине XVII века. Живопись французского классицизма не достигла особых высот, это просто портреты. Вот театр – это новая мода, потому что народ не настолько грамотен, чтобы много читать (он будет много читать позже), а театр – место общественное, и театр обращен ко всем. Только во Франции в эпоху расцвета классицизма театр имел такое же значение, как в античной Греции. И конечно, на вершине театра стоит Мольер. Он создатель всего современного театра. Не Шекспир создал театр, он создал литературу. Он был историком, создал образ мира, а театр как таковой создал Мольер.

На мой взгляд, именно театр определяет архитектуру, а не наоборот. В архитектуре есть сцена, есть театральнo-сценически выстроенное пространство. Например, Версаль – это очень большой театр. До сих пор поражает театральность Парижа: он строился, перестраивался, но он сохранил свою верность классической традиции, соблюдению театральности в архитектуре – как всего города, так и отдельных элементов. В любом месте Парижа вы всегда находитесь в театре: куда бы вы ни повернулись, куда бы ни посмотрели – вы находитесь на сцене.

Уже к концу XVI века сложилась фантастическая, уникальная традиция – это традиция французов проводить время в кафе. Они там читают, совещаются, пьют вино и кофе. Принцип французских кафе уникальный и единственный, и он больше всего выражает идею классицизма. Человек всегда или зритель, или актер: французские кафе открыты, и все сидят перед стеклом и смотрят на театр жизни. Вы всегда сидите так, чтобы быть наблюдателем жизни. Это свойство только французского кафе, и французы следуют этому принципу до сих пор. Только начиная с Ван Гога, то есть с конца XIX века, очень изменилось отношение художника к человеку: начали писать то, что никогда не писали, кроме Рембрандта, – одиночество. Тема фантастического одиночества, разорванных связей становится преобладающей в искусстве. Картина «Абсент» – это картина-манифест.

Казалось бы, эта тема, очень камерная, очень частная, напоминает малых голландцев. Но у них вы видите контакт с пространством дома, который очень многоглаголиво описан, и контакт с миром вне дома – через свет, через предметы. Человек в мире не одинок: героиня музицирует, вот-вот придут дети, няньки, служанки. Можно вообразить все что угодно. У Пикассо уже все иначе. Пикассо – это величайший пророк, второго такого мыслителя нет. У него пространство для человека исчезает, остается только угол, в который он втиснут. Человек в коконе, внутри себя, главная идея – отторженность от мира. Это кукольный театр, имеющий мнимый мир. Чувство космического одиночества – черта, присущая XX веку. Малевич и Пикассо – величайшие пророки. И их пророчество не свершилось, оно только свершается: мир еще не осознал всей глубины их ясновидения. Мы только на подступах к пониманию Малевича. Пикассо связывает себя с прошлым, и оно имеет для него большое значение. Нет такого художника, у которого бы не было связи, но Пикассо связан со всем мировым творчеством.

Однажды мне посчастливилось побывать на выставке Пикассо. Начиналась она с его «ауканья» с античностью (он делал копии античных слепков, когда ему было восемь лет) и заканчивалась она этим же. Когда вы смотрите Пикассо-мальчика или подростка, у вас в голове только одно: такого быть не может, это поистине дар божий. Мужчина с агнцем на руках – образ, который идет через эпохи, начиная с ранней античности и музея на Акрополе. Там стоит скульптура молодого человека с нежным, отроческим телом, вытаращенными архаическими глазами и агнцем, которого он держит за ножки. Это жертвоприношение. У них на шеях колокольчики. Жертву слышно по колокольчику. Жертву обязательно видно: она идет как жертва. Потом это стало гениальным христианским образом пастыря, несущего на руках паству. Добрый пастырь – первое изображение Христа: он изображен с ягненком, потому что он пастырь, который пестует свою паству, при этом он сам жертва. Одновременно: и пастырь, и жертва. И Пикассо делает несколько вариантов этой работы. Для него это одинокое несение ответственности. После войны Пикассо бросил все, оставил семью и уехал в разрушенный малень-

кий городок Валлорис, где десять лет, как простой рабочий, поднимал город один, своими руками. Он жил в простом доме, ел в забегаловке. Он один восстановил керамику и создал там основу для своей керамической промышленности, открыл магазины. Когда в Каннах показывали «Летят журавли», Пикассо специально ездил из Валлориса посмотреть этот фильм.

Еще Пикассо поставил на площади скульптуру «Человек с ягнцем», то есть с агнцем (ее копия находится в доме Пикассо в Париже). Это был его долг, или его подвиг в средневековом понятии. И он был в этом одинок. Он сам взял на себя эту работу и сделал ее. Он выступил с одной из самых сильных программ – одинокого подвига, творения жизни – одиночества во всех его проявлениях. Он обнажен – он без времени, и несет эту ответственность. От этой небольшой бронзовой скульптуры в центре площади нельзя оторвать взгляд. Эта тема одинокого мира, мира в себе, до Пикассо была присуща Рембрандту.

Но вернемся к классицизму. В основе идеи классицизма лежит сверхгениальная футурологическая мысль Ришелье о создании мира как умопостижаемого порядка. Это и есть модель Вселенной. Она имеет центр, размечатель и человека, который является частью этого мира. Есть часть организованной Вселенной, которая просматривается и имеет ясность и организованную композицию. Пространство организовано, в отличие от самоформирующегося пространства.

Все мировое искусство на протяжении всей его истории – это искусство двух типов, создаваемых двумя категориями людей. Условно можно обозначить их как «трезвенников» и «пьяниц», или «сумасшедших». И эти два типа, два стиля сменяют друг друга по очереди. Классицизм сменяется романтизмом. Романтизм – это искусство «пьяниц», несдержанных натур. А классицизм – это искусство трезвенников. Искусство развивается по этому закону: то культура трезва, то пьяна.

У нас есть замечательный художник, которого мало кто любит, – Андрей Платонов. Есть писатели, которые все объясняют, а есть те, кто считает, что все объяснить невозможно. Ты находишься внутри какого-то необъяснимого самообразования и тебе хочется понять, где ты находишься. Таков Платонов – один из самых главных «трезвенников» всего мира, идеальный передовик, герой классицизма.

Начиная со второй половины XVIII и до первой половины XX века Франция является абсолютным авангардом изобразительного искусства, она создает эталон. Начало этой эталонности было положено в XVII веке гениальным человеком Кольбером вместе с Ришелье. Он сказал, что Франция будет богатой и законодательной. Она должна производить то, чего не производит никто, а именно предметы роскоши, и экспортировать их. Это была финансовая идея, и Франция стала экспортировать предметы роскоши. Начиная с XVIII века, несмотря на Наполеона и революцию, Франция создала то, без чего нормальный мир невозможен. Франция создала тех, кто работает, тех, кто дает работу и тех, без которых невозможно ни то ни другое. Она создала огромную армию труда и французскую аристократию. Без аристократии культуры быть не может. Но нужна именно аристократия, а не нувориши, которые детей учат японскому и китайскому языку. Аристократия – заказчик всего: ей нужны лошади для выездов на прогулку, нужны одежда, кружева, духи, картины, предметы роскоши. И нужны те, кто будет все это создавать и обслуживать. Когда в обществе пропадает аристократия, пропадает и культура. Для демократии нужна культура. Аристократы – труженики, только они трудятся иначе. Они не бездельники: они учатся, знают языки, умеют играть, танцевать, обучают своих детей манерам. И должно быть еще одно состояние общества – это богема. Без аристократов и богемы нет культуры. Но настоящая богема – это не те, кто употребляет наркотики. Это свободные люди: художники, писатели, поэты, артисты. Надо понимать, что представляют собой аристократы и обыватели, и понимать, что это все одинаково почетно. И как только французы уравнили эти три части, культура стала быстро развиваться. В России тоже появилась аристократия и богема, и культура тогда сильно рванула вперед, но это продолжалось недолго.

С токи зрения общественного сознания демократия прекрасна, но для искусства она катастрофична. Искусству нужны законодатели. Люди искусства – это определенная каста. Франция XVIII, XIX и начала XX века – образцовый пример абсолютного культурного процветания. Диктатура – это тоже плохо: это крышка, которая надевается на общество сверху, закручивается, и под ней все гнивает.

Аристократия и богема между собой всегда находят язык, это было описано в XIX веке. Жак-Луи Давид был первым художником, который сказал: «Я делаю искусство революционного классицизма». Именно так: не просто классицизма, а революционного классицизма. А мы говорим, что у нас социалистический реализм. Но по сути это одно и то же, и одинаково неясная формулировка: почему классицизм революционный – непонятно. Не будем вдаваться в оценочные категории. Когда речь идет о фигурах масштаба Петра I или Наполеона, нельзя применять категорию «люблю – не люблю». Есть Россия допетровского и послепетровского времени, и есть Франция донаполеоновского и посленаполеоновского времени. Это люди, которые перевели часы исторического времени. То же можно сказать об Александре Македонском: до него была история государственная, а после него – всемирная. Когда Наполеон был школьником, он в своей тетрадке по географии написал: «Остров Святая Елена – очень маленький остров». Это удивительно! Есть некая загадка, некое до-знание, интуиция, до-интуиция. Вот почему такие люди очень любят гадалок. И Наполеон окружал себя такими людьми. Они же влияли на мир.

Конечно, крушение наполеоновской империи для Европы стало страшным ударом. Стендаль написал потрясающую книгу о Наполеоне, его огромной армии, о людях, которые почитали его и участвовали в его необычной захватывающей жизни, и о том разочаровании и мировом стрессе. А этот стресс длился долго. Людей охватывало беспокойство и они начинали заниматься переменой мест. Молодые люди находились в стрессе от оборванных мечтаний. Началось интересное время, которое можно назвать «галлюцинаторным временем» или «временем пьяных». Во всем мировом пространстве ампир хоть и остался, но стал наполняться другим содержанием. Наступила постнаполеоновская эпоха, это очень быстрый переход из одного времени в другое. Можно сравнить этот процесс с ситуацией в России, когда за один день выяснилось, что царя больше нет: вчера был, а сегодня уже нет. И Бог вчера был, а сегодня уже нет.

Для жизни человека, для его сознания, для его поведения это очень тяжело. Французская литература уделяет большое внимание этой теме. В то постнаполеоновское время очень многие сказали: «Нам надо на Восток. Там Шахерезада, гаремы, султаны, там курят кальян, ходят в таких-то и таких-то одеждах». И начинается эпоха увлечения Востоком. Людям надоела буржуазная современность, захотелось чего-то другого. И люди поехали на Восток. Это были молодые люди из хороших семей, денди с каменными лицами и немигающим взглядом, огромное количество богемы и тех, кто им прислуживает. Походили, поохотились, посидели у султана, но сколько можно? Пописали стихи «Шаганэ ты моя, Шаганэ!» и начали заниматься археологией. Европейская археология обязана своим происхождением повальному европейскому увлечению Востоком. Наполеон проложил дорожки в Египет, с его пирамидами и фараонами, и в далекую чудесную Индию. Последствия были поразительными. Эпоха, которая начинается в постнаполеоновское время, условно называется эпохой романтизма. Классицизм сменяется романтизмом через ампир, возникают новое настроение и интересы. Направлений много, и они разнообразны, но только не те, что перед носом. Король Артур интересен, Каролинги, далекая Индия с ее чудесами, Китай, Северная Африка – верблюды, пески, и, конечно же, Греция. И в Европу хлынули передача мыслей на расстоянии и спиритические сеансы. Началась интересная жизнь.

Николай Гумилев в 1913 году поехал в Африку по этим же причинам. И хотя это был уже немного другой исторический период, но в России он наступил именно так. Что каса-

ется Гумилева, то, хотя он и был ярчайшей личностью русской аристократической и богемной элиты, внимание было направлено в сторону Анны Ахматовой. Она его, грубо говоря, перепела, потому что именно она сказала: «В России надо жить долго». Она жила в России долго, и она очень точно делала себе биографию. Гумилев долго не жил. Трудно сказать, кто из них обладал величайшим даром поэта, потому что Ахматова свой в себе развила в течение времени, но личностью Гумилев был выдающейся. Золотое оружие за храбрость имели только два человека в России – Гумилев и Лермонтов, а это многое означает. Лермонтов юношей получил свое золотое оружие, и он типичное дитя наполеоновской эпохи русского и мирового романтизма.

Теперь обратимся к французскому романтизму и его величайшим представителям и в живописи, и в литературе, и в поэзии, и в музыке, потому что романтизм был не только в живописи. Романтизм – это состояние души, это способ жизни и смерти. Это не было направление в искусстве, как принято считать, это состояние души. Чахотка, дуэли – это способ жить и умирать. Романтизм не художественный стиль, хотя общие черты есть. Если основная идея классицизма состоит в том, человек – солдат единой армии, то романтизм индивидуалистичен.

Из картин, созданных в духе романтизма, становится ясно, как ломается кулисно-театральная схема композиции. Из ясной, обозримо-внятной она становится динамической, стремительной, диагональной. Яркий пример – Айвазовский, романтик постнаполеоновского времени, и его «Девятый вал». Сюжет картины – кораблекрушение. Появляется любимейший герой в романтизме, который отсутствует в классицизме, – стихия. А где самая главная стихия? В море. Буря. Стихия воды, моря необузданна и не имеет хозяина. Человек – только щепка. Айвазовский с его картинами на морскую тематику был очень коммерчески успешен. Во многих квартирах и сейчас висят полотна Айвазовского. И сколько среди них подделок! При этом он, конечно, избранник определенной публики. Но он – единственный из русских художников, который является основателем этого поиска романтического образа стихии.

И еще одна важная вещь для романтизма: дуют ветры, вздымаются волны, но еще это призраки прошлого. Этот тон задали Байрон и французы. У Байрона было особое отношение к морю. Известно, что он переплывал Ла-Манш. Он законодатель и гениальный человек. Байрон создал образ свободного движения внутри свободного мира, поиска изобретения и образы главных нетленных путешествий. Он первый человек, написавший роман в стихах. Это человек, который много времени провел на Востоке.

Но у Байрона еще есть замечательные стихи, которые так волнуют всех романтиков:

Ньюстед, в башнях твоих свищет ветер глухой,
Дом отцов, ты пришел в разрушение!
Лишь омела в садах да репейник седой
Пышных роз заглушает цветенье.

Вот это и есть призраки прошлого. Величайший смысл в романтизме. Экзотика:

Не говорите больше мне
О северной красе британки;
Вы не извели вполне
Все обаянье кадиксанки.

Это удивительно, конечно, – такой взрыв и совершенно новый источник. Так же, как Айвазовский, это самое настоящее романтическое явление в общемировой тенденции, которая и в России очень велика, просто мы не отдаем себе в этом отчета.

А романтизм живописный? Когда мы начинаем говорить о романтизме, то почему-то вспоминаем Брюллова, а ведь он на самом деле совсем не романтик. У него романтическая

тема Помпеи – крушение мира, а выстроена она по железным законам классицизма. Брюллов по манере своей классицист, хотя темы у него были романтические. А Саврасов, Васильев – художники эпохи романтизма. И корреспондируется с ними русская поэзия, в первую очередь Пушкин.

Романтизм есть общеевропейская тенденция, связанная с постнаполеоновской эпохой, которая взорвала культуру. И этот взрыв был невероятным, с колоссальной энергетической отдачей в разные стороны. Создались новые направления в науке. Археология была и до этого, но археолог Винкельман входил в состав богемно-аристократического течения в культуре, которое называлось «Буря и натиск». Винкельман был идеологом этого направления. Тогда же были созданы «Разбойники» Шиллера, а потом Пушкин сделал Дубровского – русский вариант шиллеровского разбойника. Надо было иметь такой аналитический ум, который был у Шиллера и у Пушкина, чтобы сказать: если человек, даже самый прекрасный, встает на путь разбоя, грабежа и насилия, по каким бы романтическим побуждениям это ни происходило, он становится разбойником. Дубровский имел самые хорошие намерения, он сделал это из-за любви, а получилось, что он разбойник. Величайшие умы говорят: человек должен контролировать себя, чтобы не перейти за грань.

И хотя Франция является классической передовой страной всей культуры XIX века, начиная с романтизма (и Мюссе, и Теофиль Готье, и Жорж Санд, и Виктор Гюго, и парнасская школа поэтов, и потрясающие художники), но туманный Альбион вовсе не был отсталым. Во-первых, там был Байрон. Во-вторых, там сложилась гениальная поэтическая Озерная школа, во главе которой стоял замечательный поэт Вильям Вордсворд. И живопись англичане создали уникальную через романтическую школу. Самое главное – они создали стиль, который до сих пор не утратил актуальности. Сами англичане любят его и считают его стиль лучшим на всех уровнях. Их философом был теоретик Джон Рескин, которым они восхищались и которого очень уважали. Его школа оказала влияние на мировую культуру. Она для англичан является выражением национального эмоционального сознания.

Постнаполеоновское время создает единое историческое пространство не только в Европе, но и во всем мире. Наполеон был настолько неординарным явлением для истории, что своими действиями перевел часы. Необъяснимая личность. Можно только догадываться, чем было наполнено пространство этого человека, который, будучи нищим капралом с итальянской кровью корсиканца, пришел к величайшему астрологу Лапласу, чтобы заказать ему собственный гороскоп, что было в достаточной степени необычным. И вот однажды Лаплас созвал свет французского общества в свою астрологическую обсерваторию. Они сидели, пили кофе, вели пустячные разговоры, курили, обсуждали новости и никак не могли понять, почему этот великий астролог пригласил их к себе. Но потом они услышали скрип старых деревянных ступенек и поняли, что к ним идет кто-то еще. И тогда Лаплас сказал: «Господа, вы слышите скрип этих ступеней? К нам поднимается самый великий человек Франции и мира. Судьба Франции идет к нам». Дверь открылась, и вошел маленький человек в разорванном мундире. Когда Лаплас сделал его гороскоп, в нем было все! Вся кривая его судьбы, включая время его падения, – двойная Лилит. Наполеон получил этот гороскоп. Он жил и стал военным стратегом, оставаясь непонятной личностью, всегда окруженный еще более странными людьми. У него была своя гадалка, астролог. Почему-то люди такого класса жаждут знать, что их ждет завтра. Черчилль был таким же – ироническим, циничным человеком. У этих людей столь сложный внутренний мир, наполненный сложными знаниями о себе, о мире, что им обязательно нужны компасы.

Сначала было барокко, потом революционный классицизм, потом классицизм академический, потом романтизм, импрессионизм, постимпрессионизм, авангард... У нас все разделено по годам, но в жизни так не бывает. Мы классифицируем все, чтобы иметь перед собой целостную картину. Однако можно с уверенностью сказать, что смена тенденций, духовных

или художественных идеологий, требующих своего выражения в литературе, в науке или живописи, идет в определенном ритме. И ритм этот до сих пор сохраняется, с поправкой на историческую ситуацию или на национальные особенности. Посмотрим, например, на явление экзистенциальности после войны, когда говорят: наступает новое время во всем мире. Но что такое это новое время? Кто это сейчас знает? Рубеж 1943–1944 годов – это война в переломе, война на сломе. В 1944 году уже было все ясно. Папа римский издает энциклику, о которой мы сейчас забыли. А там сказано, что отныне наступает абсолютно новая эпоха. Старая эпоха закончена, поэтому церковь в 1944 году в Ватикане отпускает грехи всем: фашистам, коммунистам, всем, кто участвует в этом безумии войны, всем крайним идеологическим столкновениям... и даже Иуде.

Начался поток совершенно новой литературы, которая объясняет, что такое коммунизм. Это страшный, крайний левый диктаторский режим, в котором люди не могут выбирать своей судьбы и поступков. Они не вольны. Они могут думать что угодно, но у них нет выбора и жизни. Они действуют в соответствии с определенным диктаторским режимом. То же касается фашистов. Но энциклика рассматривает все это именно с этой точки зрения, потому что неизвестно, какова была ситуация с Иудой. Полностью переворачивается концепция зла, и теперь говорят, что он был к этому приговорен, а без него ничего не получилось бы. Поэтому был сон апостолов, и Христос их предупредил. И во время сна происходило моление о чаше и «Отче, не оставь меня». А потом самый верный Петр первым и предал, пока трижды прокричал петух. Он несчастный человек, которому была предложена такая миссия. По поводу этой трагедии написано огромное количество романов. Петером Ваером была написана оратория и поставлена на Таганке. Подсудимые и судьи. В первом акте обвиняются одни и судят другие, а во втором они меняются местами. Еще там было сказано, что больше общей коллективной ответственности и безответственности нет и все отвечают каждый сам за себя. И следует знаменитая акция Нюрнберга, которая была опубликована в журнале ЮНЕСКО. Еще два человека открыли законы регулирования генетической наследственности. Они получили Нобелевскую премию, но сказали, что отдать в руки человечества свое открытие не могут, потому что человечество находится в таком младенческом состоянии, что тут же использует данные знания против всех людей. И без разницы, у кого в руках это окажется.

В этот же момент появляется Сартр и начинается новая эпоха – сдвиг сознания, новая ступень. Это хаос. Мы не можем собрать воедино то, что происходит в нашей стране: то же самое, только с поправкой. В 1953 году умирает Сталин, и у нас начинается новая эпоха – из лагерей выпускают людей, начинается новая литература. Все то же самое, только с отставанием, только со своим привкусом, со своим оттенком, и называется это «постсталинское время». Исторический процесс вошел в ноль, и не нашего ума дело – думать, как им управлять. Внутри этого процесса всегда есть дрожжи, общие явления, на которые идут ответы.

Вернемся к английскому романтизму. Он был одной из последних попыток привлечь к жизни растворяющуюся, исчезающую, умирающую культуру. Английская элита это сделала, вызвала ее из небытия. У нас эту роль выполнял Гумилев. Что это была за попытка романтиков? Люди, которые переживали внутренний кризис и растерянность, потеряли почву под ногами, решили реабилитировать, выбросить из себя и внести в жизнь рыцарский романтизм. В картинах английских прерафаэлитов снова на арене истории появляется настоящий идеал рыцарственности. Это называется «воплъ у бездны на краю». Все осыпается, и это последняя попытка утвердить темы, которые вот-вот должны исчезнуть и раствориться навсегда. Это рыцарские идеалы прекрасной дамы, рыцарского служения. Историю прочитывают в этом контексте, вспоминая о некоем короле, основателе династии Капетингов по имени Гуго Капет, который полюбил служанку и стал ей служить. Она стала королевой, основоположницей рода Капетингов. В этот список входит и король Артур. Именно в этот момент начинается вся идеология артуровского цикла. В России это была идеология сказочных богатырей и королей на

картинах Васнецова и т. п. Идет попытка уцепиться, схватиться за полусказочную, полустертую, но необходимую для предъявления обществу культуру, попытка вернуть его к ценностям, абсолютно утраченным и так нужным обществу.

Необыкновенная литература начинается во всем мире. Обретает популярность Шарлемань, Карл Великий. Памятник ему поставлен в конце 60-х годов, потому что это было необходимо. Подобные процессы идут во всем мире, внутри этого разлитого в европейской традиции неперменного, обязательного требования вернуть культуре представление о рыцарстве, мужчине-рыцаре и, конечно, обязательно прекрасной даме, потому что все стало обрушиваться. Замечательные слова написал Анатолий Франц. Он пишет: «Женщины, я предупреждаю вас, бойтесь эмансипации – она для вас губительна и смертельна». И сам же отвечает на вопрос, почему они перестали быть тайной и к ним потеряли интерес: «Я с ужасом предвижу те страшные времена, когда какой-нибудь нахал вам не уступит место. Кем вы были? Вы вспомните, кем вы были! Вы были искушением Святого Антония в пустыне. Вы были тайною. Что вы делаете? Что вы нацепили на себя эти чулки?!»

Это появляется даже в России, которая четко следовала очень жесткой православной традиции, где Богородица есть Приснодева, а не Царица Небесная, и ее дело рожать, терпеть и просить. В России появляется именно этого типа романтик, занимающий собой пространство русской поэзии – Александр Блок, который обращался к прекрасной даме. А кто стоит за этим образом – неважно, хоть сама дочь Менделеева. Между тем эта женщина мало вписывалась в трафарет – огромная, большая, похожая на отца, конкретная, несчастная и талантливая. Она написала лучшую книгу по истории балета. Она была умницей и образованным человеком для своего времени. Когда Блок понял, что он сделал с ней, было уже поздно. И начинается движение прекрасной дамы. Блок пишет «Розу и Крест» о Бертроне, Гаэтоне и прекрасной даме. За всем этим стоит идеология: в Англии она охватила людей просто поголовно, в России – на невероятном уровне, о Франции и Италии нечего и говорить.

Здесь еще важен момент смотрения, рассматривания картин. Они висят в музее, от всего оторванные. Подходят люди, смотрят и говорят: ой, какие наряды! какие женщины! Это надо же, чтобы так повезло, чтобы женщина была с таким овалом лица, с такой копной волос, с такими русалочьими глазами. И пишут только ее.

И художники специально возвращаются к средневековым мотивам, возвращаются к витражам. Блок выдумал свою даму, а у художников была живая модель. Картина Константина Сомова «Дама в голубом» – разве это не прекрасная дама?

Поздний романтизм – конкретная, единая идеология, которую называют возвращением рыцарского идеала. Некоторые мужчины стараются следовать этому образцу. В России, так же, как в Англии и во Франции, идет возрождение сказки. В семьях стали воспитывать детей, изменилась сама система воспитания. Мальчикам стали внушать рыцарские идеалы. Вошли в кровь литература и живопись. Когда мы отдельно приходим смотреть картины, они являются выражением национальной идеи времени, прекрасного стиля, возвращением или попыткой вернуть обществу сознание и отвернуть от машины социализма. И за этой идеологией стоят розенкрейцеры – конкретно, а не абстрактно. В России розенкрейцеры были людьми высшего общества и миллионерами. Это очень элитарное явление. Многие люди, даже историки, путают масонов, розенкрейцеров, жидомасонов. На самом деле все очень просто, только нужно это знать. Происходило возрождение розенкрейцеровской ложи (а это международная ложа, в основе своей розенкрейцеровская), то есть креста и розы, а именно – рыцарей и прекрасных дам.

Фамилии Розенкрейцер не существует, это проекция розы в центр креста собора. Это символ, который на самом деле является возвращением тамплиерской традиции. Никто не помнит, кто такие были тамплиеры, никто не помнит их походы. Все смешалось в головах людей благодаря миллионам книг, потому что эта идеология для культуры и политики не менее серьезна, чем, например, социализм. Розенкрейцеры отчасти победили в мировой гуманитар-

ной идее, а социализм в конкретно взятой стране. Не следует их смешивать. Кто в России стоит во главе?

А.М. Пятигорский серьезно исследовал эту тему. И он отчетливо пишет, как исследователь, почему он этим занимался и почему этим занимаются все крупные ученые. Идеология розенкрейцеров – это та база или те внутренние крепления, на которых вырастает романтизм, служение прекрасной даме, рыцарская культура в Европе и на Востоке. Не будем называть это затасканным словом «тайное общество». Оно, по-видимому, даже не было тайным. Но к нему принадлежали люди, во главе которых в России стояли два очень знаменитых человека: Михаил Иванович Терещенко и отец писателя Набокова. В доме Набокова в Англии был культ рыцарства, и вырос он тоже среди этого культа. Блок в своих дневниках пишет о Терещенко. Он написал «Розу и Крест» для Терещенко, а тот поправляет его, потому что Блок недостаточно глубоко вошел в культ розенкрейцеров. Но Блок был поэтом, а поэты свободны от культов. Эта идеология очень отличается от идеологии любого общества, в том числе масонского. Розенкрейцеры оторвались от каменщиков и от строителей. У них была своя культурная задача. Они занимали очень большие посты, их фамилии произносили вслух, эти люди были очень богатыми.

Вся возрождающаяся в позднем романтизме художественно-поэтическая литературная традиция внутри самой себя несет розенкрейцеровскую идею. Например, когда впервые в Европе были опубликованы «Нибелунги», легенда, выдаваемая за реальный эпос, стала достоянием европейского чтения. Однако реальный эпос о Нибелунгах совсем другой. Конечно, Нибелунги имеют большое влияние на немецкий романтизм и на мировое сознание, но с ними считаться не надо. Это явление разлито. Это последняя попытка людей вернуть культуру к традиции упорядоченных высоких отношений. К сожалению, розенкрейцерам было предписано дистанцирование от политики, это было в их уставе. Поэтому они возродили дуэли и у них был внутренний мужской обряд. Это была мужская ложа, гуманитарно-культурная. Сам Терещенко был зрителем императорских театров, и когда он эмигрировал, он все возродил уже там. Киевский мультимиллионер, тративший средства на культуру, помог ему в этом возрождении.

Один из героев Пятигорского, Вадим Сергеевич, делил людей на героев места и героев времени и считал, что розенкрейцеры – это герои времени, а не места. Вадим Сергеевич говорит: «Можно соблазниться занять место в русской Думе, но я не соблазнился ничем и никогда, потому что я человек места, я люблю дождь, клумбы под дождем, излучину Москвы-реки». Но он тоже был рыцарем. И их глава, их идеолог – человек, на которого они молились, который создавал теорию, что надо отображать вечность и быть рыцарем времени, а не места. Так же, как вдруг Блок написал: «Мы разошлись с Терещенко», а Терещенко написал: «Меня не устраивает его поведение». Но Блоку безразлично: он поэт, он арфа времени. А прения между ними были жесткие.

Джон Рескин не скрывал своей принадлежности к миру розенкрейцеров. Он написал книгу и рассказал, каким должно быть искусство. В эпоху расцвета античности философия, или концепция мироздания, соединяла между собой космос, природу, Бога и человека.

О чем еще пишут эти художники? Для немцев особое значение имеют «Нибелунги». Данте Алигьери был «наше все» для розенкрейцеров, потому что он опубликовал эту концепцию – новая жизнь с Беатриче и другие картины из его жизни. Зрители не задумываются, почему именно король Артур, почему Святой Георгий, почему Данте, почему женщины изображены в виде Беатриче. Так и называется картина Россетти: вытянула шею, закрыла глаза – Beata Beatrix (Блаженная Беатриса). У немцев до сих пор публикуют и читают детям готические сказки. Почему? Потому что сказки – это воспитание. Если ты рыцарь и поцелуешь лягушку, то она станет принцессой. Или спящая красавица, к которой приходит рыцарь. Примеров достаточно. В наполеоновское время у нас картина пишется по заказу партии и прави-

тельства. За всем этим стоит какая-то невидимая плотность. Мы любим женственную красоту. И таких примеров масса.

Когда начался тяжелейший кризис ренессансного сознания, сознания гармонического, сознания, когда человек именно слышит Бога, к чему это привело? К появлению Мартина Лютера, но разве за ним стоит культура? Не надо путать примитивную идеологию с тем, что пунктиром написано в ноосфере. Что было самым главным в кризисе ренессансного сознания? Адамиты. Апокалиптики, все пишут апокалипсис. Они говорят: «Мы люди нового времени, мы пришли провозгласить новую эпоху!» – и все пишут «Поклонение волхвов». Через 150 лет это «Поклонение» уже никому не будет нужно. Или его пишут с точностью наоборот: волхвы – жулики, а Иосифу на ухо говорят: «Тикай!» Там совершенно другая позиция. Кого ни возьми, все пишут «Страшный суд».

Нет вульгарной идеологии. Это всегда сегодняшний день.

Европа в эпоху гуманизма, а это XIV–XVI века, имела три таких мощных школы. Главной была итальянская, потому что Италия – это универсальная перестройка сознания. Именно там происходило сооружение модели нового представления о мире. Это, прежде всего, новое понятие архитектуры и архитектурного ансамбля. Строительство всегда демонстрирует представление времени о модели мира. На самом деле это и есть диагностика того, как Италия развела архитектурную ассамблею.

А что сделал Петр с самого начала? Дело не в том, что он приглашал голландских художников и шкиперов. Дело в том, что Петр дал нам новую модель. Его деятельность развивалась с 1709 года, в 1725-м он умер, а модель уже стояла. И не просто стояла: она уже очень громко заявила об абсолютно футурологическом новом авангардном сознании как о новой модели мира и России. Каким образом? Петр в XVIII веке сделал при помощи Леблона и Трезини то, что потом стали делать только в начале XX века – типовую архитектуру. Они до нее додумались, потому что она была срочно необходима, чтобы предъявить модель упорядоченного государства. Вот это сделал Петр, и не в Нидерландах, а в России.

В Германии новой архитектуры не было. Всюду строили итальянцы, и мир пошел за ними. И хотя орган был изобретен в Нидерландах, вся музыка шла из Италии. То же можно сказать о поэзии. Тут ничего не поделаешь, как и с архитектурой. И только поэтому Италия в своем концентрированном напряжении духовной гениальности, духовного преобразования в это время потянула весь мир за собой. Поэтому в Северной Европе и на той территории, которую мы сейчас называем Германией, подобного не было. Но это не значит, что эти процессы не были мощны.

Немцы не художники, так же как и англичане. У них с XVII века появляется музыка, но у итальянцев она появилась раньше. Еще они философы и поэты. И когда на Патриарших прудах у известного господина, допытываясь, кто он по национальности, спросили: «А вы не немец ли?», тот ответил: «Пожалуй, что да».

В 1450 году (это приблизительная дата) в Германии произошло величайшее событие, которое сыграло большую роль в европейском духовном опыте. Что же произошло? Некто Иоганн Гутенберг изобрел печатный станок. Мне довелось увидеть в городе Сантарканджело-ди-Романья большое колесо, которое сделал еще Леонардо, лично. И это колесо работает до сих пор. Это нечто вроде утюга, который разглаживает лен. Если это колесо сломается, то его вряд ли кто-то сможет починить. Но это все неважно по сравнению с печатным станком. Ведь из-за того, что его изобрели, было созвано собрание всех главных цеховиков, мастеров-каменщиков, что стояли во главе готического строительства. И они сделали заявление, что с этой минуты строительство соборов закончилось и цеха каменщиков распускаются. Почему? Потому, что готический собор с его концепцией мироздания и с комментариями к этой концепции, которая представляла собой символично-пластическое или скульптурно-символическое насыщение собора, есть великая тайна. И эта эпоха тайны готического свода, когда

его насыщали знаками и символами вселенской модели мира, отношений между человеком и Богом, закончилась. Теперь каждый может писать, что хочет. Станок заработал. Что первым немцы начали печатать на этом станке? Игральные карты! Дьявол бросил карты миру. До этого играли в кости, которые считались благородной игрой.

У Альбрехта Дюрера было одно любопытное качество: он всегда выигрывал в кости. У него была мечта хоть когда-нибудь проиграть. Как его называли соотечественники? Как относились к нему? О нем думали то же самое, о чем в XX веке писал Томас Манн: считали, что он – Фаустос. А доктор Фаустос – немецкая идея. Вазари, который писал только об итальянских художниках, сделал исключение для Дюрера. Дюрер достиг небывалых высот, какие только доступны человеческой личности. Но если вы посмотрите его работы, то увидите, что у него там какой-то сброд: все его герои играют в карты. И у Караваджо тоже. Кости остались игрой аристократов.

Самая интересная история о картах хорошо описана Казановой в его мемуарах. Карты и карнавал тесно связаны между собой. С распространением картежных игр появились шулеры, крапленые карты. Но в Германии, благодаря печатному станку, развивается та тема в искусстве, которой не было в Италии. В этом немцы обогнали остальных: это создание печатной графики, особенно гравюр и офортной графики. Очень редко это иллюстрации, в основном рисунки. Настоящая графика – это Германия. Появился новый язык массового общения – плакаты, листовки. Изобретение станка, возможность печатанья и создание нового языка множительности – ничего подобного в мире не было. С этим достижением не может сравниться ни компьютер, ни фотоаппарат.

1450 год отмечен еще одним обстоятельством. Это год посланий к Папе, потому что с точки зрения адамитской философии изобретение печатанья – это начало апокалипсиса, так как одним из признаков конца света является одурачивание народов при помощи печатного станка. А самое главное – развитие массового галлюцинаторного сознания, именно так они это и называли: печатание было приравнено к наркотику. С этого момента в искусстве начинается новая тема – тема апокалипсиса: и у Микеланжело, и у Дюрера, и у Леонардо. Где то, что движет колесо? Это печатный станок. С Германией многое связано: появление нового антологически-рокового, художественно-рокового и трагического мировоззрения, движения к финалу. Апокалипсис как идея обретает конкретные черты. Это происходит не только в немецкой культуре, но и в нидерландской, и в итальянской. Эта идея постепенно завоевывает пространство, как саранча. Но Господь спас человечество, дав Германии объединиться только в XIX веке.

О Венере Милосской сложены легенды, и все ходят в Лувр, чтобы посмотреть на нее или на «Джоконду». Те, кто не может пойти в Лувр, смотрят справочник, правда, при этом ничего не понимая. Мы очень часто смотрим на вещи, но не понимаем того глубокого смысла, что был в них вложен, потому что они существуют для нас только в той мере, в которой мы о них знаем, и не больше. Но самое главное – это то, что мы вообще не знаем культурного контекста, в котором они создавались и в котором родились.

Важны не только конкретные вещи и предметы, важен контекст культуры: чем тогда была сама жизнь, какой она была интересной, как она складывалась из совершенно разных вещей. Например, цеха, которые были основой всей европейской жизни, от раннего средневековья до сегодняшнего времени, – это и есть тот самый контекст. И тогда не было никакой разницы между теми, кто делал сапоги, красил ткань или строил соборы. Разница была только в том, что одни вещи живут дольше других. Но между мастерами разницы не было и нет, потому что нет разницы в отношении к тому, как человек делает саму вещь. Конечно, со временем мы, глядя на великие соборы и скульптуры на этих соборах, пытаемся их рассмотреть поподробнее. Мы начинаем анализировать и обсуждать то, что видим. Но нами уже потеряна та удивительная магия и материя, из которой этот собор рождался. Все это потеряно настолько, что сейчас, когда мы начинаем пробиваться к этому сквозь наше незнание, у нас голова идет кругом.

Мы совершенно по-другому начинаем воспринимать культуру прошлого и вынуждены признать: оказывается, Средневековье напрасно называют темными временами. Оно было абсолютно гениальным!

Это удивительное время Гумилев называл «великим европейским пассионарным всплеском». По идее Л.Н. Гумилева, именно в IX веке на Западную Европу падает та самая толчковая пассионарная ситуация, которая создает необыкновенный эффект. Теорию Гумилева многие принимают и очень многие не принимают. И это настоящая трагедия для одного из величайших мировых историков. Он предложил миру свою историческую концепцию, основанную на теории пассионарности. Возможно, концепция неправильная, но о ней стоит поразмыслить, прежде чем сказать: «Неправильно!» Гумилев и сам признавал, что не понимает природу этого толчка. И хотя Гумилев пользовался теорией Вернадского, он утверждал, что эти толчки, эти пассионарные возбуждения дают такой же эффект, какой хлыст оставляет после себя на теле: после удара хлыстом по коже это место тут же вспухает. И Гумилев говорил: «Это – космическая энергия. Это – удар из космоса, рассчитать который невозможно».

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.