

Библиотека / Абсолют

Паола
Дмитриевна
Волкова

Paola

Средневековые мастера
и гении Возрождения

Librar Absolut

Паола Дмитриевна Волкова
Средневековые мастера
и гении Возрождения
Серия «Библиотека «Абсолют»»

pdf предоставлен правообладателем

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=33398320

*Паола Волкова Средневековые мастера и гении Возрождения:
ISBN 978-5-17-109557-4*

Аннотация

В данное издание вошли самые известные труды Паолы Волковой, посвященные Средневековью и Возрождению, – «В пространстве христианской культуры», «Мистики и гуманисты», «Великие мастера» из цикла ее лекций «Мост через бездну».

Содержание

В пространстве христианской культуры	7
Глава 1	8
Посредине мира	8
«Поцелуй Иуды»	47
Глава 2	83
Греко-православное и латино-католическое христианство	83
Конец ознакомительного фрагмента.	88

Паола Волкова

Средневековые мастера

и гении Возрождения

Серия «Библиотека Абсолют»

© Волкова П. Наследники, текст 2018

© ООО «Издательство АСТ», 2018

* * *



Паола Дмитриевна Волкова (1930–2013)

В пространстве христианской культуры

Глава 1

Гений и философия Франциск Ассизский и Джотто Бондоне

Посредине мира

*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

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 бесплотской всеобщей любви к людям, Богу, земле, птицам, травам.

Хвала Тебе за землю, нашу мать,

*Которая нас на себе покоит,
Заботится о нас, плоды приносит
И травы разные и пестрые цветочки...¹*

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

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 юродивыми. Легенду о «Жонглере Богоматери» знали все. Молодой человек не знал ни молитв, ни грамоты, но страстно, всем сердцем возлюбил

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

Пречистую Деву. Свое служение он доказывал, выделявая антраша, исполняя песни-молитвы собственного сочинения. Однажды во сне Пречистая явилась ему и в знак благосклонности укрыла сына своего покрывалом, обласкала улыбкой, сиянием глаз небесной чистоты. Эту легенду очень любил юный Джованни. То была куртуазная культура впечатлительного и бурного времени. Джованни был молод, 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. «Максимы Цезаря» юноши из хороших семей знали твердо, но не каждый мог громко пообещать, что станет великим вождем. До военных действий тогда не дошло. Джованни Бернардоне вернулся в Ассизи больным. Это и был первый сигнал свыше, поворотный момент «Пути». Во сне он услышал слова из Евангелия от Иоанна: «...мир Мой даю вам; не так, как мир дает...» (Ин. 14:27)

Эти слова обрели судьбоносное значение. Во-первых, от-

ныне 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, лишённые 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 ве-

ка. И в то же время именно Бернар Клервоский оскотил великого Абеяра, 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 идаляго 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, араб-

ском ученом Авиценне, еврее Маймониде. Фома Аквинский свои труды объединил в два фолианта: «Сумма философии» и «Сумма теологии». Он занимался проблемами познания, психологии, а труды по «пассивному» и «активному» интеллекту 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 и 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 восстановил разрушенную часовню Святой Девы под назва-

нием 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 петать под снегом. Какой театральный образ! Что поделать – Франциск выражает в театральнойности 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 об-

личье. 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, эпикуреец – 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 – «Пути 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». Вспом-

ним 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. Абеляр же был наказан лишением мужских достоинств, то есть оскроплен. Человек, по велению которого Абеляр был оскроплен, – Бернард 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, завернувшаяся в длинный плащ, ждущая рыцаря Эхгарта. Придуманные и реальные дамы рыцарской культуры.

Донны и Музы поэзии и живописи грядущих эпох рождены воображением и гением творцов. Клара была реальностью. Она – соратник новой миссии проповедника.

Сбежавшая из дома Клара стала духовной ученицей и спутницей Франциска. В ночь побега их тени можно было разглядеть на фоне костра на холме близ Ассизи. Они преломили хлеб и говорили о Боге. И никогда никаких сомнений 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 обязательства 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 избранных. Пещера – утроба земли, место нового рождения. Гора – вертикаль, ось мира, близость неба, восхождение. Пещера (ясли) – место рождения Иисуса. Свет горы Фаворской – место Преображения. Франциск как бы повторяет – не копирует, но воспроизводит житие Спасителя. Он тень и лютня Владыки. Правильность пути праведнического. Он восходит к горе и становится «посредине мира». Посредине мира на земле, посреди людей, животных, птиц, деревьев. И на вершине Алверно, которая сама посредине, в центре мира. Именно там получил он знак неоспоримого сопричастия Учителю. Одинокий 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» серафиму.

ме. 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
Примири враждующих
Укрепи верою сомневающих
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.

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

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 чудаке 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 Бо-

навентура перевел арабский текст о загробном странствии пророка Мухаммеда в сопровождении архангела Джабраила по аду. Данте Алигьери был хорошо знаком с этим популярным текстом в переводе Бонавентуры. Так что переводческая деятельность – францисканство чистой воды. Бонавентура, будучи аскетом и теологом, тем не менее увлеченно занимался опытами получения философского камня. Камня он не добыл, но получил лечебные порошки, 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 «цветоч-

ки», «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 которого 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, осиянный 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 ликовый 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 Фло-

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

ренция 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 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 Арте-

миды. 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 граждан-

ской 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 культуры 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, коленопреклоненных 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 Ареццо, 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 возду-

хом 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 – неременный пункт туристического маршрута. Данте закончил «Ад» в Лукке, «Чистилище» – 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 погребальную скульптуру, величественно покоен и недвижим. Левая часть фрески отведена непосредственно сну. Папа видит во сне, как рушатся Латеранский собор и кампанила (ко-

локолья). Все накрылось 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 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. Этаким 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 «братца» 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: основной 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 масса.

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 последить 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 поцеловал Христа, он лишь приближает лицо. Все происходит за мгновение до поцелуя. Все подвешено к 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 раз-

ница портретов! Христос прекрасен – Иуда уродлив. Открытое чело, золото волнистых волос, сильная шея. У Иуды шеи нет вовсе, поросячьи 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 жребию 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 внут-

реннем 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 неожиданностей, 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, чтили 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). Дж-

отто 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. Стилль 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» был в соборе установлен монумент, изваянный скульптором Бенедетто да Майано со стихами Анджело Полициано, поэта Возрождения, написавше-

го 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 Падуе 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 для 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 бы-

ли 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 сообща-

ют 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 несколько 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 сохра-

нилось сейчас в небольшом количестве городов. Она состояла вся 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 та-

кого 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 со-

вершенно 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 веке, 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 усвоен-

ной 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 пажи – 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 он человек, который занимался лекарствами, точно так же, как Фома Аквинский, точно так же, 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 ми-

ровые 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, книге 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 время свое с наибольшей полнотой, в этом все дело.

Итак, наш герой был францисканцем. Франциск Ассизский, конечно, отличался от всех вышеназванных 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, он занимался лекарствами, он

лечил своих сограждан, он 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 – это слово «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 нестяжание 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 находилось 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 путеше-

ях 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 Орландо 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, его так не изображали ни до и 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 шестикры-

лый серафим производит очень решительные действия по преобразению:

*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 уголь, 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 копья входят в тело святого Франциска и он преображается: он общается 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 прямо на том месте, где захочется, или всегда были какие-то специальные места для того, чтобы ставить церковь? 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. И вот 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 мы видим, как она выглядит. Если мы находимся в Падуе, то мы 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», которую он сам писал, и «Франциска Ассизского», которого он сам писал), есть какие-то фрески, которые он тоже писал сам.

И та фреска, о которой пойдет речь, «Почелуй 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 вероятно-

сти, 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 был византийским иконописцем, и Дуччи был византийским иконописцем, и византийская школа прева-лировала в Италии – потому, что Италия (особенно север-ная часть Тосканы) очень долгое время была частью Визан-тийской империи. И именно Джотто создал то, что на совре-менном европейском языке называется композицией. А что такое композиция? Это то, как художник видит сюжет. Ху-дожник 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 слов-но говорит: «Я там был, я при этом присутствовал, а было это так...» – и начинает рассказывать, как это было. Но мыс-лимо ли это для средневекового сознания? Говорить «я это видел, а было это так»? На картине должно быть то, что ска-зано 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, даже это не театральное действие: оно чуть более расширенное по идее своей. Джотто – первый, кто поставил на подмости, на авансцену с обозначением кулис и задников, своих актеров, исполняющих роли: Христа, Иуду Искарюта, 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 принадлежность 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 вы увидите разницу в их трактовке. Благородное, 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 на кресте от копья Лонгина тело, это не умученная плоть, а 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 Искарот, 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 прочесть 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 са-

мом 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 драматургия, 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 ве-

щи, — 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 Искарот. 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 понятиям и по 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, привеченным 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 прожесг уста,
В предательскую ночь лобзавише 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 Искарйота.

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 отца. Отец – тот, кто жизнь дал, а учитель – тот, кто душу твою сотворил, кто тебя сотворил

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. Могли 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 невероятно 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 просто шея вытя-

нута, 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 просто вышел во 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 расходиться, 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 Джот-

то 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 тру-бят 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 precedентов, «выйдя в трансцендентный ноль», создал с чистого листа современное европейское искусство, композицию? Композицию как действие, как причинно-следственную связь, как временное действие, насыщенное разновременностью 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 коммен-

тарии 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, Абеляр, 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 это модель современного представления о космосе. Так смыкаются точки прошлого и будущего, те самые мосты, соединяющие два разных космоса.

Глава 2

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 шестиэтажных инсулах жили с водопроводом. Инсула – это дом с бесплатными двух- или трехкомнатными квартирами со всеми удобствами, которые муниципалитет предоставлял жителям.

литет 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 стоили 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 сказало: нет! В Афоне, где находится пер-

вый христианский монастырь, монахам запрещено было купаться даже в одеждах. Вода – это самая сакральное, 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, житей-

ский. 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.

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.