

Максим Кантор

ЧЕРТОПОЛОХ

ФИЛОСОФИЯ ЖИВОПИСИ



Максим Карлович Кантор

Чертополох.

Философия живописи

PDF предоставлен правообладателем

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

Максим Кантор. Чертополох. Философия живописи: Издательство

АСТ; М; 2016

ISBN 978-5-17-095985-3

Аннотация

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

Содержание

Вступление	5
Рождение трагедии из духа живописи	18
Леонардо да Винчи	59
Андреа Мантенья	95
Конец ознакомительного фрагмента.	101

Максим Кантор

Чертополох.

Философия живописи

© Максим Кантор, 2016

© ООО «Издательство АСТ», 2016

*** * ***

жене – Дарье Акимовой

Вступление

1

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

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

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

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

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

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

Формировалась традиция европейской масляной живописи под влиянием южно-немецкой и рейнской школ, итальянского Кватроченто, в густой среде бургундской культуры, которую называли Северным Ренессансом. Возник социальный тип живописца, и похожий, и одновременно непохожий на иконописца или миниатюриста. Этого особенно-го человека мы видим на автопортретах XV века; подобной личности Европа не знала. Художник XV века – абсолютно и совершенно свободен, при том, что он не вельможа и не богач; таким не был ремесленник, монах или хронист; еще менее – придворный. Независимость – это непредставимая роскошь для средневекового мастера, связанного гильдией или строительством собора; свобода оборачивается, впрочем, неустройством бытовым – независимый мастер скитается от двора ко двору, от города к городу: он несет с собой уникальное умение – а не участие в общем деле; он – индивидуалист. Немногие художники выдерживают груз независимого существования – европейский мир еще не приспособлен для обособившейся личности; а таковая уже появилась. Ее пароль: масляная живопись. Язык живописи интернационален в большей степени, нежели *lingua franca*, этот язык связал города Средиземноморья, германские земли, фламандские и французские города. Художник становится странником. Гольбейн переезжает из Германии в Англию; Леонардо из Италии во Францию – художники кочуют по всей христианской Европе.

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

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

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

называвший свой метод «размышления с кистью в руке», отчетливо сознавали основную миссию живописца: конструирование мира.

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

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

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

2

Настоящая книга не есть история искусств; это даже не история одного вида человеческой деятельности – просто рассуждения о смысле отдельных картин. Вот, есть такие странные вещи – закрашенные краской холсты, в них содержится сгусток человеческой истории. О красочной субстанции, использованной для описания определенного фрагмента

та европейской истории – интересно рассуждать. Я уверен, что понимание важнейших европейских произведений способствует пониманию того, что представляет собой Европа. Коль скоро масляная живопись есть высшая форма индивидуалистического искусства, то исследования истории масляной живописи следует проводить через сугубо индивидуальные примеры – биографий, и даже более того – отдельных картин мастеров.

Поскольку в моем понимании занятие живописью является инвариантом занятия философией, то существенным стало понять высказывание, содержащееся в картине, а не ограничить восприятие эмоцией, полученной от созерцания картины. Я полагаю, что абсолютно любое произведение изобразительного искусства можно адекватно описать словом. Коль скоро художник тщится выразить смысл бытия, а смысл ищет себя в разных ипостасях, то представляется необходимостью выразить созданное живописцем через слово.

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

Менее всего я собирался писать историю школ и стилей. Эта книга – сборник индивидуальных высказываний. Выби-

рая героев повествования, я руководствовался двумя принципами: дидактикой произведения и его историцизмом.

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

Социокультурная эволюция осуществляется многими усилиями, в том числе и не-моральными. Типология искусств допускает равноправное существование и декоративного, и монументального, и индивидуалистического искусства; последнее, то есть индивидуальное, и выражает масляная живопись – но не только масляной живописью характеризуется пластическая культура страны. Параллельно этой книге можно было бы написать историю монументального искусства Европы. Мы не вправе ожидать от монументального и декоративного творчества соблюдения моральных постулатов; эти виды искусства – манипулятивны. Однако в случае живописи вопрос морали занимает первое место: живописец может изображать расстрел, как это делали сотни мастеров, писавших казнь святого Себастьяна – но отношение к убийству основано на нравственных идеалах художни-

ка. Аморального искусства живописи быть не может – в то время как монументальная продукция, памятники, плакаты и т. п. – могут выполнять пропагандистские (часто аморальные) функции. Эти необходимые ограничения формировали список героев книги. Невозможно рассмотреть фигуру Вламминка, коллаборациониста, совершившего вояж в гитлеровскую Германию и написавшего статью об антинациональном характере творчества Пикассо в годы оккупации – в качестве героя гуманистического искусства.

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

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

в конкретной жертве.

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

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

Идеальным ориентиром всегда были «Диалоги» Платона, предельно внимательно разбирающие всякое категориальное утверждение, не оставляющие приблизительного в понимании явления. В частности, важны те диалоги, что посвящены определениям искусства и шноровки – как, например, «Горгий», или категории прекрасного, как, например, «Пир»; также мне близка мысль, высказанная в «Тимее», о том, что мастер проникает в самую сущность прекрасного через непосредственный трудовой процесс. Разумеется, это происходит лишь в случае осознанной деятельности художника. Поэтому мне представляется важным разбор ремесленной части работы; я, собственно, не делю процесс живописи на «техническое ремесло» и «высокое вдохновение». Уже на этапе грунтовки картина начинает жить как высказывание. И процесс изготовления картины – манера

мазка, характер линии, жизнь мастерской – исключительно важен. Искусство живописи способно во плоти представить нам единство двух начал: инстинктивно-мистического и логически-осознанного, которые лежат в основе творчества.

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

Диалоги Платона (хотя Ницше и сетовал, что Платон уничтожил свои трагические поэмы, став учеником Сократа, подавив в себе мистическое начало) как раз являют нам при-

мер того, как логика рассуждения обретает страсть, переходя в категорию человеческой судьбы; и диалоги греческого философа стали великими драматическими произведениями, произведениями трагического искусства.

3

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

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

Фонтенбло.

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

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

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

В этой работе я часто привожу, как пример анализа, различные суждения философов: сукно культуры ткется из многих толкований явления. Но так называемых «ссылок на авторитетное суждение» я избегал. Суждение, основанное на том, что так утверждает некий «авторитетный» человек, облеченный признанием современников – является (полагаю я) суетным. Мысль имеет ценность лишь в том случае, если она придумана и додумана самостоятельно. Разумеется, полезно знать соображения предшественников; но это продуктивно в том случае, если собственная концепция уже сфор-

мулирована. Попытка выстроить концепцию на основании чужих суждений – бесперспективна. И менее всего почтенна, на мой взгляд, служба тому или иному кружку, сформированному соображениями моды. По лени, или же из чувства самосохранения, я не следил за развитием современной искусствоведческой мысли, в надежде, что явление крупного историка искусства (буде такой возникнет), подводящего философский итог брожению моды, однажды станет самоочевидным.

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

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

Рождение трагедии из духа живописи

1

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

Краска перестала быть кроющей, цвет перестал быть локальным, нюансировка чувств достигла такой изощренности, что суждение из декларативного стало философским.

Живописец, пишущий в конце XV века масляными красками, уже автономный философ, усложняющий высказывание ежеминутно.

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

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

ми. Живопись наглядно демонстрирует нам такое представление об истории, в котором все происходит одновременно и каждый миг влит в вечность.

Выявление героя из истории – вот что показывает нам го-
тический собор, когда нежданно глазу открывается спрятан-
ная в нише скульптура, когда мы обнаруживаем в капелле
спрятанное сокровище – картину Мемлинга или Тинторет-
то; сопоставление личного, персонального и великой среды
– это именно то, что Сезанн тщился передать выражением
«мое маленькое ощущение». Пространство между бутылка-
ми, изображенными Сезанном, важнее, нежели сами пред-
меты. Воздух, обволакивающий Джоконду, объясняет харак-
тер самой Джоконды.

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

Перечисленное – и есть содержание картин мастеров, это
не побочный эффект, но то, ради чего картины написаны.
Густая среда, напряжение и сухость черт, эти явления не мо-
гут проходить по разряду «прекрасного». Элементы, свой-
ства, особенности бытия – прекрасны не сами по себе, но
становятся прекрасными в нашем сознании, соотносящем
эти свойства с нравственным началом. Тьма не может быть
красива – а три четверти картин Рембрандта просто погру-

жены во мрак; но прекрасно преодоление тьмы, которое совершает герой Рембрандта. Невозможно сказать, красиво ли напряжение; но без отчаянного напряжения всего существа нет сопротивления злу. Сухость черт – всего-навсего особенность анатомии, но вкупе с высказыванием всей картины, важно, что идея исходит от художника, а не от толстого человека.

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

Определяя красочную стихию живописи, испытываешь искушение – назвать ее дионисийской, спонтанной. Описыва-

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

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

ся в шлифовке формы.

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

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

Ницше был имморалистом и эгоистом, он презирал толпу и почитал иерархию – об этом писал сам и часто. (См. «Воля к власти», № 374: «Для художников карикатурой является «добропорядочный» человек и bourgeois, для набожных – безбожный, для аристократов – человек из народа. Среди имморалистов эту роль играет моралист; для меня, например, карикатурой является Платон».) Однако, отрицая мораль и стадо, Ницше не вовсе отрицал мораль и не до конца отрицал стадное начало. Мораль он ненавидел за то, что та придана субъекту извне, а не рождена им самим, а следовательно, ограничивает природную волю. Стадо же – это «ненависть средних к исключительным», инстинкт стада на стороне уравнителей, коим Ницше считал Христа. И уравнительную мораль, и стадность Ницше готов был оставить, и даже соглашался на присутствие в истории морали – но лишь

для существ низшего уровня, для стада, как организационный принцип. Новая аристократия духа должна, по его мысли, стоять над управляемым моралью стадом и над моралью – и находится в чертогах счастья. Целью развития Ницше полагал именно счастье (а не благо, как, скажем, Платон, который был для него карикатурой). Исходя из этой конструкции, трагедией для Ницше было становление индивидуальности высшего порядка, не отвергающей хаос и стадность, но как бы становящейся на плечи этого хаоса, возглавляющей стадо. Эта, достаточно популярная в XX веке, да и сейчас, посылка, в корне противоположна идее ренессансной живописи.

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

Сказать так затруднительно потому, что глаз не может отделить дионисийское от аполлоновского – глаз восторгается сразу конечным продуктом; образ неделим. Наш взгляд на мир и непосредственен, и искушен в то же самое время: мы знаем, что олива – зеленого цвета, а небо Неаполя – голубое; но мы не знаем заранее, как зелень сочетается с голубизной. На этом, всякий раз обновляемом знании, импрессионисты построили свою эстетику, феномен первооткрывания мира единым взглядом есть вообще одно из чудес существования. Взгляд вбирает в наше сознание улыбку Богома-

тери; пространство, распаханное Брейгелем; щедрый мазок Ван Гога. Мы отличаем на взгляд хорошее от дурного, хотя затруднились бы объяснить почему.

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

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

нисийское и аполлоновское – живописец смешивает сразу же – на палитре.

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

2

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

Ренессансный проект полнее всего выразил себя через визуальные искусства, и более всего именно через живопись. Религиозная живопись Проторенессанса и живопись Флоренции XV века, несомненно, находятся в прямом родстве. Многие из иконописи переключались в светскую масляную картину; Сиенская школа, аккумулирующая иконописный канон в картину станковую – конечно же, свидетельствует о непрерывной традиции. В данном рассуждении важно обозначить качество, которое отличает Леонардо и Боттичелли от Симоне Мартини или Липпо Мемми, и, тем более, от Дж-

отто. В живописи после XV века, в живописи масляными красками можно разглядеть – нет, не агностицизм, но желание рассуждать самостоятельно о божественных предметах.

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

де Вентадорн – тонкие пальцы святых Липпо Мемми – грандиозная стройка в Авиньоне, затеянная Климентом VI и собравшая итальянских мастеров: синтез масляной живописи ткется исподволь, но ткется неуклонно.

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

Масляная живопись по отношению к темперной; станковая картина по отношению к иконе – явились тем же, чем

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

Жестокость Лютера, нетерпимость кальвинизма – это еще предстояло оценить; но личное прочтение художником Библии, собственная трактовка Завета (так, как явлено у Рабле или у Леонардо), это сближало пафос ренессансного мастера

с евангелической проповедью. Высвободившийся из иконописного канона человеческий образ – а это произошло одновременно с изобретением книгопечатания и поновлением Завета – стали писать новыми красками; поверхность, предназначенная для живописи, изменилась; поведение художника стало иным. Возникновение автономного живописного образа стало событием беспримерным в истории Европы. Усилие, которое однажды совершила европейская культура, противопоставив хрупкий образ иконы – монументальному искусству язычества, было велико. Но еще более великим усилием стало создание смертного образа частного человека – поставленного вровень с монументом власти и символом веры. Это не образ Бога неумирающего и неподвластного тлену. Это образ человека, уязвленного своей неизбежной кончиной, подверженного и болезням и страхам и, тем не менее – вопреки собственной бренности – дерзающего стоять на ветру истории в полный рост. Образ смертного входил в картину постепенно: донаторы пристраивались с краю композиции, располагались близ святых, у подножия трона Мадонны; горожане, современники художника, терялись среди волхвов у входа в пещеру; но постепенно смертный человек отважился заявить о себе громко, его изображение обособилось в портрет, сравнивалось репрезентативностью с образом святого. Конечно, в явлении себя как исторического персонажа много тщеславия и самонадеянности. Но сколько отваги! Сколько отчаянной веры в то, что судьбу можно пре-

возмочь! Сколько сил, истраченных на противостояние времени! Ничто не могло дать человеку этих сил – даже молитва; слишком имперсонально воззвание к Богу живому от смертного, тающего в безжалостной реке времени. Но вот появился портрет одного, отдельного, не похожего ни на кого; и смертный человек получил возможность отстоять свои черты перед вечностью. Таким храбрым сделало человека пластическое искусство XV века. Можно называть это новое искусство – живописью, но речь о большем: живопись масляными красками стала предельным выражением личной автономии европейца. Масляная живопись есть материальное воплощение свободы отдельно стоящего человека.

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

Материалы для личного бессмертия выбраны следующие: трепещущий холст вместо неподвижной стены и доски; масляная прозрачная краска вместо кроющей темперы; рама, отсекающая внешнее пространство. Отныне не храмовая, но частная вещь, сделанная одним для одного – приобретает ценность исторического значения. Холст вибрирует и трепещет, как парус на ветру, картина на холсте входит в жизнь европейского гражданина одновременно с морскими путешествиями, с присвоением мира, с открытием далеких зе-

мель. Мир (а холст-парус символизирует путешествие Одиссея) отныне может быть присвоен сознанием смертного – и свидетельством этого является картина в жилище частного человека.

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

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

Картина выполнила эту задачу: обратила в вечность образ земной жизни. Некрасивый (Лоренцо Медичи кисти Боттичелли), толстый (канцлер Ролен кисти Ван Эйка), изуродованный кожной болезнью (старик с внуком кисти Гирландайо), обрюзгший (Фридрих Саксонский кисти Кранаха), изможденный до состояния физического уродства (нюэненский крестьянин кисти Ван Гога) – герой портрета становится бессмертным именно в своей неидеальной ипостаси. Этим качеством не обладают ни фреска, ни икона; а масляная живопись оказалась в том пространственно-временном континууме, где смертное бытие и буквальный тлен (ведь картина

на холсте тоже легко может быть разрушена, как и персонаж, на ней изображенный) – объявляют себя бессмертными. Это самонадеянное заявление прозвучало с картин Леонардо – и с этого момента изобразительное искусство приобретает статус философического диалога; этот диалог – персонального образа (картины) с имперсональной историей – длится до сих пор.

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

3

Красоту дольного мира и величие мира горного художник Средневековья рисовать умел; но существует мир внутренний, самый сложный. Микрокосм (человек) был объявлен Ренессансом тождественным макрокосму (вселенной);

Леонардо – ярчайший пример въедливого изучения вселенной, заключенной внутри человеческого тела, «Урок анатомии доктора Тульпа» Рембрандта рассказывает о том же. Занятия анатомией показали, что внешний мир не превосходит сложностью мир внутренний; но, помимо знаний о строении внутренних органов, которые можно нарисовать, существует знание интимного мира души. Масляная живопись стала визуальным выражением душевных эманаций.

То, что икона постулировала, масляная живопись показала в противоречивой сложности. Директива (локальный цвет) может быть усложнена рефлексией (лессировкой, когда одним цветом прозрачно покрывают другой цвет), подвергнута сомнению (цвет может раствориться в общем тоне), измениться в процессе сопоставлений (валёрная живопись сделала локальный цвет относительным: удаляясь в пространстве, цвет меняется) и вдруг вернуться из дальнего голубого пространства – неожиданным индивидуальным, ярчайшим цветом. Так умеет Брейгель, выстроив подробно шкалу тональных градаций, вдруг вернуть локальный красный цвет – в самой удаленной перспективе. Не так ли поступает свободный человек: прежде чем принять на веру доктрину, подвергает ее сомнению, усложняет сопоставлением с другими теориями, поверяет опытом, понимает относительность любого знания – и лишь затем постулирует свое субстанциональное бытие, свободное лишь в связи с другой свободой. Это сопоставление свободных волей (ср. контрастная живопись) и по-

нимание общественного единства (ср. перспектива и валёрная живопись) и выражает масляная живопись Ренессанса.

Эразм Роттердамский, буквальный современник рождения масляной живописи, философ Северного Возрождения с его концепцией свободной воли («Диатриба, или Рассуждение о свободной воле») и Лоренцо Валла, философ итальянского Возрождения («Трактат о свободной воле»), есть прямые учителя масляной живописи; в случае Эразма это подчеркивается еще и тем, что именно Эразм инициировал переезд Гольбейна в Англию, изменив на века строй английской эстетики. Мысль Эразма состоит в том, что человек не рождается, но становится путем нравственного, прежде всего – правового, усилия. Общество возникает из совокупности воль свободных людей, причем условием для того, чтобы человек стал субъектом юридической и гражданской ответственности, является исключительно его свободная воля. Никакой манипулятивной деятельности (включая религиозное внушение) в отношении свободной воли Эразм не признавал. Надо ли прояснять тот аспект, что художник Гольбейн потратил всю свою жизнь, рисуя портреты свободных людей – если угодно, творцов общества, – руководствуясь именно этой доктриной. Гольбейн оставил нам и портрет самого Эразма: слегка насмешливое и одновременно исключительно грустное лицо можно считать портретом самой живописи – понятой, как философия. Аугсбургский мастер выполнил портрет Эразма в Базеле, в 1514 году, когда он

иллюстрировал «Похвалу глупости», книгу крайне веселую. Впрочем, книга, лежащая перед самим Эразмом на картине, вряд ли памфлет – возможно, это «Оружие христианского воина», та книга, которая напомнит нам о странствующем рыцарстве. Эразм положил руки на книгу тем жестом, каким слепой отец в рембрандтовской картине трогает плечи блудного сына – с трепетом и счастьем, не веря и боясь спугнуть истину.

4

Манифестом масляной живописи, понятой как философия нравственного действия, является картина Джорджоне да Кастельфранко «Три философа», написанная примерно в те же годы, что и портрет Эразма – в 1506–1508 гг. Тогда же Микеланджело создает плафон Сикстинской капеллы. Волшебные совпадения цифр не случайны и не могут быть случайны: южный и северный художники приходят к единому пониманию живописи – как инструмента нравственного становления человека, гуманизации человека. На картине Джорджоне «Три философа» – на фоне прекрасной долины, простертой вплоть до дальнего города, в лесу – изображены три мудреца. То, что эти люди мудры, мы видим сразу: это одна из особенностей зрения – отличать глупость и ум на взгляд; мудрецы не беседуют, точнее сказать, их спор, как у пифагорейцев, происходит в молчании. Скорее все-

го, их спор касается выбора направления пути – они стоят на распутье. Мы можем счесть их представителями разных конфессий: вот человек в чалме, возможно, мусульманин; вот старик, похожий на пророков Микеланджело, возможно, иудей; и вот христианин – юноша. Впрочем, равно приемлема версия трех наук: астрономии, математики, схоластики. Юноша занят измерениями природы, старик предъясняет карту вселенной, человек среднего возраста сосредоточен на скрытой от нас мысли. Однако можно определить этих троих – как волхвов на дороге в Вифлеем; перед нами не кто иные, как три мудреца, описанные апостолом Матфеем – персидские астрологи, маги и провидцы. Беда Достопочтенный наделил пришедших к Деве мудрецов именами Каспар, Балтазар и Мельхиор, а мудрецы эти (их иногда именуют королями) были астрологами, зороастрийцами. Геродот считал, что маги, поклонившиеся Деве с Младенцем, принадлежат к аристократической касте древней Персии, это исследователи небесных светил. Чалма среднего мужчины, Мельхиора, получает, таким образом, естественное объяснение – одного из волхвов традиционно изображают в тюрбане; нетерпеливый жест старика, предъясняющего карту небосклона, понятен – ему кажется, он знает, как идти. Согласно преданию, в начале первого тысячелетия, во время царствования Ирода, было небесное знамение, определяющее начало новой эры – появилась комета. Астрологи, вычислившие по падающей звезде место, на которое траектория падения указыва-

ет, отправившись искать нового Царя Иудейского, дошли до Вифлеема. Один из магов (Каспар, согласно традиции, самый старший) исчисляет путь по заранее составленной карте неба, Мельхиор погружен в себя, а третий, Балтазар, занимается непосредственными расчетами – не доверяя уже написанному, делает вычисления сам – в руках у него циркуль и буссоль, он вычерчивает путь кометы. Астрологи, предрекающие начало новой эпохи – не сопоставляют земной опыт с известным прежде Законом, один лишь юноша Балтазар вглядывается в мир; тот факт, что он физическим обликом похож на Джорджоне и на коленях у него бумага, наводит на мысль о том, что перед нами – рождение живописи. Опытным путем, сплавливая знания в едином действии, как точка схода разных течений философии – возникает масляная живопись. И здесь уже любое предположение будет уместно (например, говорят, что на картине изображены Аверроэс, Аристотель и Вергилий, или перед нами – средневековый схоласт, арабский философ и неоплатоник). Как ни скажи, верно все: перед нами единство разных философских доктрин (вспомним Пико, слившего противоречивые учения воедино), сплавленное в живописи. Живописец не иллюстрирует мысль, он проживает мысль, думает красками. Логос перелит в краски – стал единой материей; но не хватает еще одного усилия. Важно то, что астрологи ищут путь в тот момент, когда они уже дошли до цели путешествия. Сцена происходит непосредственно перед входом в пещеру – то есть,

Мария с младенцем находятся в непосредственной близости от мудрецов. Остается сделать усилие – преодолеть слепоту.

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

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

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

5

Освободившись от локального цвета, живопись ушла далеко от символа и знака, обретя нюансы понимания, необходимые для процесса мышления. Леонардо и Боттичелли, Мантенья и Микеланджело сумели выразить не меньше, нежели Марсилио Фичино или Пико делла Мирандола. Отныне живопись не просто «утверждение истины» (по выражению Флоренского) и не «умозрение в красках» (по опре-

делению Трубецкого), это не символическое воззвание; но «размышление с кистью в руке», как много лет спустя сказал Эмиль Бернар о Сезанне. Иными словами, это протяженное действие, поскольку философия – не декларация, но стиль мышления. Нам важен ход рассуждений, существенна логика и поступь проектирования мира. Появились художники, пишущие картины вообще ни для кого, у картин нет цели угодить заказчику – живописцы творят без адреса, единственно для того, чтобы прояснить собственную мысль. Ни на стену особняка, ни в храм, ни в мэрию – картины Ван Гога, Гойи и Рембрандта писались в никуда. Забирающий все силы существа, однако никому не служащий высокий досуг неудобен для социума: живопись неангажированного художника (в отличие от манипулятивной и декоративной деятельности) есть сугубая прихоть одиночки – ради диалога с одним-единственным зрителем; это излишество есть высшее проявление рефлексивного сознания Европы. Зачем горожанину иметь картину? Чтобы сравниться в привилегиях с королем и знатью, декорирующими дворцы, чтобы уравнивать свое жилье в значительности – с храмом? Но это бессмысленная цель. Люди вступают в диалог с картиной поверх времени, вопреки пространству – ради одного лишь: ради индивидуального права на вечность. Это больше, чем индульгенция (а масляная живопись возникает одновременно с институтом индульгенций): не отпущение грехов, но право на личную историю. Не опосредованное властью и религией

участие в истории – но право на соразмерность личного бытия всему миру; это право дала человеку картина, написанная маслом.

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

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

Аббат Сюжер, маленький и некрасивый, был влюблен в удлиненные пропорции окон и волшебный свет витра-

жей. Его любовь к прекрасному (он полагал, что прекрасное оживляет веру) вдохновила строительство украшенных скульптурами соборов, которые мы называем готическими; современники (в их числе Бернар Клервоский) считали архитектурную и скульптурную избыточность неприемлемой для христианской веры.

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

от визуального образного мира.

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

си.

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

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

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

Декоративно-манипулятивное искусство (иногда его называют авангардом) вытеснило личное высказывание и порт-

рет; то, что происходит возвращение к имперской концепции от республиканской – слишком очевидно.

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

6

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

В той мере, в какой живопись масляными красками обособилась от канона и стала воплощением персональной судьбы – она перешла из разряда подражательных искусств в разряд производительных. Рассуждая об изобразительном искусстве сегодня, следует применить платоновские дефиниции, чтобы учесть особенности идеологической практики. Уместно делить искусство на «рефлексивное» и «деко-

ративное». Понятие «декоративное» следует толковать расширительно: речь идет не просто об украшении жилища, но об украшении идеологической программы. Социалистический реализм, иконопись, монументальное искусство Третьего рейха, искусство Вавилона, дворцовая живопись эпохи рококо – явления сугубо разные, их роднит лишь одно: это декоративная продукция, это символическое искусство, то есть, искусство не-диалогическое. Мы различаем стили и конфессии, но невозможно сказать, чем убеждения одного социалистического реалиста отличаются от убеждений другого соцреалиста, чем идеалы одного рокайльного мастера отличаются от идеалов другого.

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

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

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

Единственное косвенное упоминание художников находится в X Песни «Чистилища», куда Данте поместил гордецов; там же пребывает некий скульптор, имени которого флорентиец не называет. По описанию скульптуры («Благо-

вещение») это мог быть, например, Никколо Пизано, что, впрочем, неважно. Важно то, что Данте приравнивает истовую религиозность искусства к гордыне; смирение, по Данте, есть смирение перед любовью, которая равно касается и универсальных общих категорий – и живых теплых людей.

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

Именно живопись маслом явилась квинтэссенцией Ренессанса.

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

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

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

7

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

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

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

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

ропейской трагедии. Недолгая история европейской живописи это показывает буквально.

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

В шестидесятые годы прошлого столетия, когда европейская живопись была отодвинута в сторону американской культурой, последняя присвоила себе (возможно, заслуженно) первенство в изобразительном искусстве – и это в первую очередь связано с манипулятивным, декоративным, монументальным творчеством. Современное изобразительное искусство не имеет ничего общего с рефлексивной европейской живописью.

В отношении рефлексивного искусства масляной живописи, создающей автономные образы, вступающие в диалог, следует сказать с максимальной определенностью: масляная живопись возникала как оппозиция идеологическому искусству. Масляная живопись есть противодействие моральной слепоте – неизбежной при постоянном созерцании искусства манипулятивного. Каноническое (символическое) использование цвета делает суждения предсказуемыми, людьми легко манипулировать. Видимо, человеческое зрение нуждается в плакатных цветах, как ухо в маршевых мелодиях. Декоративное, идеологическое искусство пользуется этой особен-

ностью. Символ и знак подменяют знание и понимание. Простые схемы бытия, которые предлагает толпе тиран, не нужны в масляной живописи. Живопись призвана научить видеть – подобно тому, как Дон Кихот обучал видеть истинную суть обыденных вещей сквозь декорации.

8

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

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

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

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

ства, провозглашает себя, связующим звеном времен.

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

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

Одинокое служение странствующего рыцаря присуще жи-вописи, так сказать, по происхождению, *par excellence*.

9

Рыцарский роман и масляная живопись имеют единую точку схода – Брюгге. Иных доказательств, помимо пласти-ки героев Дирка Боутса, истовости героев ван дер Вейде-на, не требуется. Но, как часто бывает, умозаключение об-щего порядка находит подтверждение в характерной детали. Кретьен де Труа, основоположник рыцарского романа, про-возгласил символом рыцарства сосуд, наполненный кровью

Христовой, собранной Иосифом Аримафейским. Священный сосуд доставила в Брюгге супруга Балдуина III, в Брюгге писатель Кретьен и увидел реликвию, отождествив этот сосуд с Граалем. Спустя двести лет Ганс Мемлинг из Брюгге, вдохновленный этой же реликвией, написал несколько картин, сделав наглядным слияние рыцарского подвига – куртуазного романа – масляной живописи. Масляная живопись (техника, изобретенная в Бургундии учителями Мемлинга) оказалась сюжетно зависимой от рыцарского романа.

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

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

Однажды случается так, что человек (причем безразлич-

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

10

Масляная живопись вот уже более ста лет как объявлена анахронизмом; считается, что это ремесло навсегда устарело, как связь посредством почтовых голубей. Сложный цвет более никто не ищет, как никто не ищет философский камень. Изобразительное искусство в новом времени представлено инсталляциями, фотографией, видеоартом; живо-

пись по сравнению с новыми технологиями манипулирования кажется ненужной. Это столь же нелепое занятие, как деятельность Амадиса Гальского или беседы Сократа. Обществу требуется тот, кто обслуживает интересы существующего порядка. А философия и живопись ищут основания порядка нового.

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

Случайно или нет, но палитра и кисть в руках художника напоминают шит и меч, они похожи на рыцарское оружие. У Делакруа в дневнике есть фраза: «При одном только виде своей палитры, как воин при виде своего оружия, художник обретает уверенность и мужество». Вооруженный палитрой и кистью, живописец ведет себя как воин в поединке – его поза перед холстом напоминает позицию фехтовальщика, работа кистью похожа на выпады, шаги к холсту и от холста напоминают танец дуэлянта. Движения при работе с палитрой (подбежать к холсту, отступить от холста, присесть, откинуть голову и т. п.) схожи с разнообразием фехтовальных стоек. Рубящие удары широкой плоской кистью и кропотливая работа кистью тонкой и круглой отличаются так же, как техника владения мечом от обращения со шпагой.

И сама осанка живописца восходит к традициям рыцарского сословия – картины пишут только с прямой спиной.левой рукой живописец должен ощущать тяжесть нагруженной красками палитры. Профессионал всегда держит палитру на локте: чем тяжелее палитра, тем лучше работается – надо понимать, сколько краски взвешено в мазке, какую тяжесть кладешь на холст. Кисть – шпага, и, когда выходишь один на один с белым холстом, знаешь: ты вышел против небытия.

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

Леонардо да Винчи

1

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

Его приглашали в Милан как архитектора, в Романью как инженера; он проектировал купол Миланского собора и занимался гидравликой. Лодовико Моро заказывал ему гигантскую бронзовую статую, флорентийцы – огромную роспись «Битва при Ангигари» (и то, и другое не осуществлено, бросил на полдороге); в церкви Санта Мария делла Грацие в Милане он выполнил фреску «Тайная вечеря», грунт которой потек (правда, от другой напасти фреска была избавлена – уцелела под английскими бомбами Второй мировой). Он был первым художником в Италии, освоившим масляную живопись. Первым называют сицилийца Антонелло, привезшего рецепт из Бургундии; однако Леонардо пришел к масляной живописи своими путями, параллельно, его техника отлична от техники Антонелло да Мессина. Леонардо занимался («для себя», как сказали бы сегодня) масляной живописью на досках; проводил эксперименты с красками

ми, изобрел технику sfumato, технические аспекты которой неизвестны. Рассказывают, что доску с «Моной Лизой» возил повсюду с собой – настолько любил добавлять к сделанному еще мазок, еще одно легкое касание. Картин написал немного, и все они загадочны, все требуют расшифровки. Он был также химиком, его оригинальные масляные краски свидетельствуют об успехе опытов по изготовлению масляной краски из минералов – это ведь химия. Впрочем, следует отметить, что эти краски, примененные для флорентийской стенной живописи, его подвели – растеклись. Его инженерные выдумки находят подтверждение в современной механике, то есть пятьсот лет спустя. При жизни автора воплощения не нашла ни одна из его выдумок. Впрочем, двойная спираль лестницы замка Франциска I в Шамборе может считаться первой иллюстрацией ДНК и небывалой конструкцией лестницы в принципе. Леонардо наметил – ни много ни мало – написать сто двадцать книг; ни одной книги не написал, оставил рукописи и фрагменты. Был хорошим анатомом – принимал участие во вскрытиях, описывал внутренние органы; но врачом не стал. Впрочем, совершил несколько медицинских открытий: например, первым заметил феномен сужающихся от старости сосудов, что приводит к замедлению кровотока в сердце; называл известняковый слой, откладывающийся на стенках сосудов (атеросклеротические бляшки, говоря современным языком) – «порошком старения». Врачом не стал, но пунктуальное знание человеческо-

го тела пригодилось в его рисунках и живописи. Он соби-
рался построить летательный аппарат, изучал птиц. Но аппа-
рат построили (похожий на его чертежи) только через пять-
сот лет; причем и Татлин, и американские инженеры про-
шли его путем, повторяя его схемы. Его работам свойственна
недосказанность, он оставлял вещи незавершенными, бро-
сал дело (даже оформленный заказ) легко. Вопиющие слу-
чайи – как, например, с бронзовой конной статуей в Мила-
не или с большой масляной картиной на тему поклонения
волхвов, заказанной монастырем Сан Донато во Флоренции,
провоцировали недобрую славу. Леонардо легко оставил во
Флоренции незавершенный шедевр, огромную доску, квад-
рат в два с половиной метра по стороне. Приготовить под
живопись доску такого размера – это само по себе гигант-
ский труд; выполненная уже работа – она совершенна и пре-
красна. Оставалось совсем немного, чтобы довести картину
до завершения; но неожиданно Леонардо уехал в Милан, по-
вез сконструированную им модель лиры, на которой один
он умел играть. Договор на картину формально был состав-
лен на два с половиной года (с 1481 по 1483), Леонардо мог
бы и вернуться к работе – но вернулся он во Флоренцию че-
рез восемнадцать лет. Монахи были оскорблены. Неумение
довести работу до завершения – то был распространенный
упрек Леонардо. Переходя из города в город (а фактически
из государства в государство), Леонардо оставлял после себя
великие проекты – и мало реально сделанного, доведенного

до конца. Говорят, что Микеланджело именно этими словами упрекнул старика-соперника (Леонардо был старше годами). Иные считают, что разбросанность в занятиях, неумение сосредоточиться на одном предмете не позволили Леонардо состояться ни в одном из занятий полностью. Другие, напротив, уверены в том, что гений – гений во всем; феномен Леонардо стал обозначать интерес ко всем явлениям мира, когда предмет конкретного занятия гения уже значения не имеет.

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

Леонардо да Винчи отнюдь не смешивал профессии, и это необходимо отчетливо обозначить. Профессия была од-

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

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

Нелишним будет вопрос: почему именно Леонардо снис-

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

Картина – по Леонардо – не украшение жилища; он не стремился увидеть картину на стене. В Санта Мария делла Грации – сложилось удачно, написал фреску; а из Флоренции уехал, не закончив работу. Картина также не есть свидетельство веры (и не может таковым быть, поскольку цель картины – анализ, а научный анализ противоречит вере). Картина пишется для себя самого – в процессе письма познается мир. Картина есть своего рода проект общежития, даже проект идеального государства (наподобие платоновского), конгломерат человеческих усилий.

Парфразируя Сезанна, в отношении метода Леонардо следует сказать: пока занимаешься инженерными работами – рисуешь, пока строишь здание – рисуешь, пока изучаешь анатомию – рисуешь, пока льешь бронзу, пока чертишь чертежи, пока пишешь трактаты, пока читаешь проповеди – ты

рисуеть красками; ты постигаешь мир с разных сторон. Это все суммируется в рисование красками, это все вместе и есть — живопись.

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

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

ным костюмам, но как бы источает знания, пользуясь которыми, производят фортификационные сооружения и водолазные костюмы.

2

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

«Жестокость» Леонардо имеет ту же природу, что и «цинизм» Макиавелли – представления о таковых основаны на недостаточной информированности наблюдателя. Они оба, Леонардо и Макиавелли, исключительно рациональные лю-

ди, не теплые, не эмоциональные – это так. В характерах Леонардо да Винчи и Никколо Макиавелли много общего, что неудивительно: оба флорентийца жили в одно и то же время, мир на их глазах менялся стремительно – они искали точку опоры, чтобы избежать катастрофы. Представление о борьбе за абсолютную власть любой ценой (именно так часто трактуют «Государя») и обвинения Макиавелли в коварстве почти всегда исходят от тех людей, которые никогда не заглядывали в труды Макиавелли и не представляют, зачем такие написаны. «Рассуждения о первой декаде Тита Ливия» дают отличный взгляд на государственное устройство, нежели «Государь», а дружба с убежденным конфедератом Гвиччардини (противником абсолютной власти в Италии) ставит под сомнение пристрастие к абсолютизму. Макиавелли во все не славил Чезаре Борджиа (принято считать, что «Государь» есть оправдание коварного Борджиа), он лишь описывал закономерность прихода этого типа власти в условиях современной ему Италии. Костер Савонаролы (а Макиавелли наблюдал всю эволюцию: олигархия – синьория – республика Иисуса Христа – оккупация Карла VIII) заставил его искать конструкцию, которая была бы практична. Труды Макиавелли следует воспринимать во всей противоречивости; то есть так, как следует воспринимать и живопись Леонардо.

В те годы главной болью гуманистов была мысль государственная – как обустроить социум, чтобы демократия не обернулась тиранией? У гуманистов, занимавшихся Антич-

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

Что изображено на картине: загадочный проект? Конструкция социума? Пародия на материнство? Изображено, как обычно у Леонардо, все сразу: и то, и другое, и третье, да еще и оставлено малоприятное пророчество. Передать государственность через изображение горностаю столь же естественно, как предложить подводный батискаф – это всего лишь самое доступное объяснение. Леонардо да Винчи

настойчиво внушает нам мысль: конструкция мироздания рациональна; элементы ее взаимосвязаны. Рисунком можно высказать государственную мысль так же просто, как чертежом объяснить в любви. Инженерные чертежи и наброски фигур сплетаются у Леонардо в единый рисунок. Поглядите на чертежи машин, выполненные Леонардо, и его рисунки человеческих органов, сердца, например, – и сравните эти рисунки с его же портретами – вы увидите, что все линии выполнены тем же самым движением: Леонардо не видит разницы между инженерной конструкцией и человеческим внутренним или внешним устройством – это все единый мир явлений.

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

Кстати сказать, наша уверенность в том, что эта работа не закончена, основана на мнении монахов Сан Донато – но отнюдь не исключено, что революционный во многих аспектах живописи Леонардо придерживался иного мнения. Сочетание чертежа, рисунка и живописи – то есть зримо яв-

ленный нам проект – что может быть лучшим воплощением идеи Спасителя, явившегося в мир, которому пришли поклониться Каспар, Бальтазар и Мельхиор? Изображен движущийся проект, растущее дерево («Бог – он баобаб растущий» – как наугад определила Цветаева в «Новогодном», посвященном Рильке). И что же, если не задуманный проект, обозначает знаменитая полуулыбка Джоконды, беременной Богоматери, вынашивающей Иисуса – уж она-то знает, чему улыбается. Растущий сам из себя проект – вот основная тема Леонардо. Человек есть микрокосм, подобный в своих сочленениях и органике – мирозданию; механика есть органическая дисциплина, корнящаяся в природе, а не противоречащая ей; конструируя, человек усложняет природу и самого себя – человек постоянно совершенствует свой собственный проект. Все это если и не делает Леонардо агностиком, то весьма редуцирует его веру. Кредо Леонардо может быть сопоставлено с концепцией Пико делла Мирандолы, но Леонардо идет гораздо дальше – он не просто ставит человека в центр вселенной; но даже продукт сознания и труда человека он ставит вровень с творением Бога. Фактически он думает о симбиозе человека и машины, в котором машина есть органический проект, выдуманный человеком точь-в-точь так же, как сам человек некогда сотворен Богом. Творение творцов способно к творчеству; способностью к проектированию наделяется проект; живопись оказывается квинт-эссенцией проектирования – в живописной технике Леонар-

до потому нет светотени, что нет обособленного предмета, который можно обойти со всех сторон; человек – это развернутый в будущее проект.

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

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

Техника сфумато – мягкая манера письма, со спрятанными противоречиями и контрастами, словно обволакивающая форму, словно плетущая паутину цвета, а не строящая цветочные планы. Технического секрета сфумато Леонардо потомкам не оставил – скорее всего, метод состоял в том, чтобы втирать краски в поверхность; вероятно, это было возможно за счет низкого содержания масла в пигменте. Леонардо сам готовил краски и (косвенно об этом свидетельствуют неудачные опыты с настенной живописью) изменил – по отношению к бургундскому рецепту – пропорцию свя-

зующих масел и пигмента. На стене краски не закрепились (как случилось с «Битвой при Ангиари» во Флоренции), но на шероховатой доске даже низкого содержания связующего должно было хватить. Масло с годами темнеет – так произошло с большинством бургундских картин, так случилось абсолютно со всеми голландскими картинами последующих веков; так случалось и с картинами итальянцев, которые копировали бургундскую технику. Картины Леонардо не изменили своих тонов – это может означать лишь одно: при составлении краски он добавлял масло весьма умеренно, а связующим во время письма выступало вообще не льняное масло. Рассказывают, что в «Битве при Ангиари» мастер пользовался мастикой (мастичным лаком), и мастика привела к еще более разрушительным последствиям, чем льняное масло: картина потекла. Вполне возможно, что в станковых масляных картинах он для смешения красок пользовался и не льняным маслом, и не мастичным лаком, и не кедровой смолой (как рекомендовали бургундцы – в частности, про это пишет Карель ван Мандер), но каким-либо сиккативом, который использовал в других опытах. Сиккативом (то есть отвердителем масляной краски) может выступать соль кобальта, свинца или марганца; эти соли в то время применяли алхимики в качестве индикаторов вещества. Леонардо вполне мог использовать соль свинца, например, добавляя ее в масляную краску.

Ван Мандер в своих описаниях работ нидерландцев ре-

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

Кстати сказать, Леонардо придумал своеобразную форму палитры, которая – это предположение, но основанное на знании практического использования палитры – позволяет располагать краски в два уровня. Скорее всего, первичные краски лежали внешним полукругом, а внутренний полукруг образовывали смеси.

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

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

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

Однажды Пьетро Перуджино поинтересовался у Леонардо, отчего у того белки глаз такие красные; объяснение было простым: Леонардо всю ночь рисовал в анатомическом театре, глаза устали от напряжения. Когда вглядываешься в мелкие детали, глаза устают значительно больше, нежели от рассеянного взгляда, присущего, вообще говоря, живописцам.

В течение столетий живописцев обучали «видеть в целом», смотреть, «обобщая», видеть всю форму целиком – это отношение идет от греческой пластики, разумеется; в академическом рисовании XVIII века этот общий взгляд стал правилом. Леонардо был категорически против обобщений. Никаких высказываний общего порядка мастер не делал и такие не жаловал. Леонардо рисовал внутренности человека столь кропотливо оттого, что искал в переплетениях сухожилий, в сочленениях костей аналогии с другими структурами природы. Как правило, он рисовал параллельно: завихрение воды в течении реки – сплетение стеблей растения – ритмы разломов почвы при землетрясении – пучки сухожилий и мышц. У Леонардо нет не зарифмованных меж собой рисунков. Напряжение взглядывания связано с тем, что художник постоянно сравнивает явления. Надо определить меру соответствий, зафиксировать совпадения пропорций. Пропорция (именно пропорции посвятили свои труды и Леонардо и Дюрер; см. также Лука Паччоли «О Божественной пропорции», издание 1493 г.) есть не что иное, как критерий сравнения. Пропорция – это принцип логического рассуждения, необходимый для дискуссии. Не могу удержаться, чтобы не отметить и временного символического совпадения (пропорции во времени): трактат «О Божественной пропорции» издан одновременно со смертью Лоренцо Великолепного – и завершением определенной эпохи Ренессанса.

Данте называл «ангельским хлебом» (см. «Пир») знания,

дающие логику беседе; для художника ангельским хлебом является изучение пропорций, то есть того модуля, который строит зримый мир. Сравнивая – познаешь, как любил повторять Николай Кузанский.

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

Смешение красок – это поиск цвета, которого буквально нет среди природных пигментов; небывалый цвет, вероятно, нужен, чтобы передать необычную эмоцию. Однако философ должен спросить себя, насколько разумно позволять себе испытывать необъяснимые эмоции. Насколько то, что невозможно выразить разумным обоснованием, является гармоничным чувством? Можно ли впускать импровизацию в свои чувства? Или чувства, как учит нас философия,

обязаны быть гармоничными и согласованными, дабы человек не мог причинить зла другим. Если так, то перемешивание красок на палитре – процесс ответственный. Смесь надо готовить заранее и придерживаться логики. Трактаты того времени («возьми три части сухих белил, одну часть сиенской земли» и т. п.) показывают буквально, как поиск точного чувства соответствовал упражнению живописца с палитрой.

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

В трактате «О живописи» Леонардо пишет так:

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

выбранных из менее хороших».

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

3

Леонардо не всегда добивался положительного результата в опытах (в технологии настенной живописи он ошибся), но с живописью станковой преуспел. Вообще говоря, уверенность в том, что Леонардо перенял технику масляной живописи из Бургундии (то есть через Антонелло от ван Эйков?..), имеет зыбкие основания. Его масляная живопись на живопись бургундцев не похожа. Скорее всего, Леонардо изобрел технику масляной живописи самостоятельно, параллельно с Губертом и Яном ван Эйками. Следует добавить, что масляная живопись на холсте полновластно воцарилась лишь после 1530 года, а до того повсеместно использовалась темперная живопись на досках, причем в темперу (о том есть несколько свидетельств) осторожно и произвольно начинали добавлять масло, чтобы сделать технику более гибкой и пластичной; клеевая основа с масляной субстанцией смешивалась дурно, но смешивалась; это именовали «масляной живописью». Зачем вообще масляная живопись?

Ради чего художники приняли это новшество? Всех профессионалов соблазнила гибкая линия цвета, которую можно вести, оперируя мазком как карандашом. Кроющий эффект краски заменили прозрачными слоями – голубое небо Беллини, по которому несутся легкие прозрачные облака, невозможно написать темперой. Мантенья, который втирал темперу столь прозрачными, паутинными слоями (см. портрет Мадонны в Берлине), не мог не приветствовать масло, которое облегчило работу в сложных «Триумфах». Леонардо, очевидно, шел иным путем.

Сегодняшние реставраторы выступают против масел и лаков в принципе, уверяя, что сиккатив выполнит их функции, но не будет темнеть со временем. Можно предположить, что, пользуясь сиккативом, Леонардо добился высокой концентрации пигмента в краске и смог работать почти сухой кистью (то есть не вести мокрую линию, не заливать поверхность текучей краской), но сохранить вариабельность, буквально втирать пигмент в пигмент. Поглядите на скол мрамора или гранита пристально – вы увидите мириады кристаллов, каждая из крупиц сохраняет свой цвет, хотя вместе они образуют единую по тону и оттенку поверхность. Такого же эффекта добивался в красочной поверхности Леонардо. Сфумато давало его цветам каменную твердость, но исключало неизбежные при мокром масляном методе столкновения тонов внутри одного цвета. Проблема «соприкосновения» оттенков, «слияния» теневой стороны изображае-

мого предмета и его светлой стороны исключительно важна для живописца. Как встретятся темный цвет и цвет светлый внутри одного и того же предмета? Как будет выглядеть граница? Скажем, щека персонажа в тени, а его лоб на свету – цвет лица меняет свою природу в тени или нет? Сиенцы решали этот вопрос просто – они писали свет теплой краской, а тень холодной, иногда даже зеленой, противопоставляя зелень розовому оттенку кожи (см., например, характерную технику сиенского мастера Липпо Мемми); венецианцы – прежде всего Паоло Веронезе (а вслед за ним его последователь Делакруа и, в свою очередь, последователи Делакруа) – считали, что тень контрастна по отношению к предмету. Так, Делакруа пишет в дневнике, что желтая карета отбрасывает лиловую тень. Рембрандт, малые голландцы и, особенно, караваджисты делают тень из того же цвета, что и освещенная часть предмета, но берут цвет тоном ниже, то есть темнее, то есть в коричневый цвет добавляют темно-коричневый. Это иногда кажется примитивно простым решением, тем не менее в лапидарности – логика караваджизма.

Техника сфумато вообще избегает теней, в картинах Леонардо теней нет. Сфумато – это абсолютный свет. Это прямая противоположность жесткой технике тенеброзо, резко делящей предмет на свет и тень. Караваджо или Ла Тур, приверженцы светотени (оставим в стороне Рембрандта, как автора более сложного высказывания), театрально выводят на свет самое значимое в картине и погружают в темноту незна-

чимое; обозначают тенью дурное и светом добродетельное. Для техники sfumato такое наивное деление мира на положительное и отрицательное невозможно – sfumato принимает весь мир целиком, как принимает мир только Бог. Мы очень хорошо знаем, что именно считает интересным и значимым Ла Тур; но не знаем, что именно выделяет Леонардо. Он ценит все явленное в мире. Можно вообразить философское суждение в стиле sfumato, которое не содержит «да» или «нет», но являет то, что в немецком языке передается словом *jaïn* – и да, и нет одновременно. Происходит такое «данет» вовсе не от релятивизма, как можно было бы вообразить, но оттого лишь, что поверхностное противопоставление субъективных предикатов для мудрости несущественно. Идет дождь или нет, жмет ботинок или свободен – ответы на эти вопросы по отношению к проблеме конечности бытия несущественны; и Леонардо пренебрегает контрастом света и тени.

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

Для него живопись не эмоция; живопись – исследование мира. Но то, как это исследование явлено нам (конечный

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

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

гда, когда помогает раскрыться органичным силам природы и человека.

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

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

ческим трудом мыслителя-художника, зритель наивно полагает, что приложенные усилия соответствуют масштабу высказывания. Разумеется, это – нонсенс.

Картины Леонардо выглядят так, словно их изготовили легко, отнюдь не в экстатическом напряжении – а с удовольствием; причем как это сделано, непонятно. Леонардо (полагая, нарочно бравируя и вводя зрителя в заблуждение) писал, что труд живописца приятен тем, что ему можно предаваться в праздничной одежде, под звуки лютни и т. п. Это, разумеется, не соответствует реальности: труд живописца – тяжелый ручной труд, труд грязный. Но Леонардо дразнил, хотел явить чудо: словно фокусник, он вынимает цветок из цилиндра – и зрители недоумевают, как он положил туда цветок? Сделано виртуозно, волшебно – но как?

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

В случае художников XX века: экспрессионистов, дадаистов, фовистов, мы отчетливо знаем, как именно изготовлена картина – вот так лили краску, так выкладывали красочный

слоей, здесь краска потекла... В большинстве случаев современники Леонардо свои усилия спрятать не умели – мучительные композиции ван дер Гуса, трудные ракурсы Дюрера практически открывают нам метод. Дюрер, например, не скрывает технических аспектов рисования ракурса, а этапы грунтовки, шлифовки, последовательность слоев на доске – имприматура, и пр. – широко описаны. Мастера наносили первоначальный рисунок на доску, затем прозрачными слоями белый грунт раскрашивали.

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

главному).

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

Микеланджело мог сказать папе Юлию II, что сбросит его с лесов, если тот помешает работе; но голландский живописец XVII века не мог сказать бюргеру, заказавшему натюр-морт, что не станет рисовать завитую кожуру лимона, по-

скольку это пошло.

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

Во время Леонардо оживает торговый Средиземноморский мир, и, если верить Фернану Броделю, этот мир образует своего рода «общий рынок»; арагонская морская торговая экспансия делает Южное Средиземноморье неким (скажем осторожно вслед за французским историком) «миром экономики». Одновременно с арагонским (впоследствии и кастильским) миром экономики на севере Европы возникает мощный Ганзейский союз, объединяющий пятьдесят городов. Это, без преувеличения, альтернативная имперской новая концепция Европы, торговой, капиталистической, купеческой Европы. Соблазнительно сказать, что искусство подпадает под законы общего рынка; но это было бы не вполне точно. Сила банкирских домов Строцци или Фуггеров – велика; но ни Леонардо, ни Мантенья, да и ни один из значимых гуманистов не ищет покровительства Строцци или Фуггера. Более того, банкирская семья Медичи – а именно этой семье Италия обязана кратким периодом общественного равновесия и хрупких договоренностей, способствовавших расцвету гуманизма, – фактически редуцирует свою финансово-деловую ипостась, чтобы влиться в круг гуманистов на равных. Члены семьи Медичи (Лоренцо прежде всего) делаются в первую очередь гуманистами – собеседниками гуманистов. Лоренцо Великолепный – это не вельможа, снизо-

шедший до беседы с опекаемым художником, но равный собеседник, гуманитарий и поэт, понимающий превосходство духа над материей. В этом смысле власти рынка над искусством в эпоху Возрождения – нет, точнее, власть их обоюдна. Впрочем, сказав так, приходится осторожно внести поправки в высказывание: мы не знали бы «Алтаря Портинари», заказанного Гуго ван дер Гусу банкиром Томмазо Портинари (кстати говоря, представителем того же банка Медичи в Брюсселе); мы не знали бы десятка картин Дюрера, если бы не Якоб Фуггер. Рынок обволакивает, купцы покупают полотна у Боттичелли наряду с Ло-ренцо; купец может выступить донатором картины в храме – а художник ван дер Клеве-младший в буквальном смысле слова сходит с ума (остался в истории как «безумный Клеве»), не получив места придворного живописца испанской короны. Художник освобожден, но свободный художник начинает искать дружбы вельможи.

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

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

Большинство художников во время жизни Леонардо прибились к определенному двору, не ища перемен – они предпочитали гарантированную зарплату. После смерти Лоренцо Медичи диалог гуманитариев с властью разладился – участники диалога разделились на заказчиков и исполнителей; логика рынка завоевала мир Европы. Время рыцарской этики миновало. Императора Карла V возводили на престол день-

ги Якоба Фуггера, интригу подкупа никто не скрывал; Людовик XI платил английскому Эдуарду IV отступные и ежегодную ренту за нейтралитет в конфликте с Бургундией (Людовик присвоил себе бургундские земли в результате); наступила эра коммерциализации политики и эра рыночных отношений в искусстве.

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

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

да Винчи.

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

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

Мы не можем назвать его учеников; быть учеником Леонардо, как и быть учеником Данте, значит стать бесконечно свободным человеком; не зависеть от места, не зависеть от кружка и школы; не зависеть от рынка и заказчиков; вести свою собственную линию жизни сообразно убеждениям – но кто мог бы позволить себе эту роскошь?

Леонардо да Винчи не оставил портрета возлюбленной, скорее всего таковой и не имел; не имел он и семьи. Оди-

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

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

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

Важно то, что в мире, созданном Леонардо да Винчи, в мире, не знающем теней и пронизанном вечным светом, всякий проект ценен. В споре Оксфорда и Сорбонны, в спо-

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

Андреа Мантенья

1

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

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

Платон под словом эйдос понимал нечто вроде «проекта» человечества. Это своего рода «банк данных», коллек-

тор: эйдос – это внутренняя форма мира, конгломерат трансцендентных сущностей.

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

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

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

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

плотник получил от Эйдоса.

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

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

том «Руанский собор в полдень», это твердое и лаконичное утверждение.

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

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

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

«Триумфы Цезаря» – наряду с капеллой Микеланджело и «Тайной вечерей» Леонардо – важнейшее произведение ита-

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

На каждом из холстов изображен фрагмент шествия: проходят рабы, воины, пленники, слуги, кони, слоны. Любопытно, что в одной из девяти картин воины несут странные штандарты, на которых нарисованы города (изображения городских планов – один из любимых жанров Кватроченто; возможно, это города, завоеванные победителями), так что даже географически шествие обнимает мир, представляет не город, но империю. К слову, изображения городов напоминают картины Амброджио Лоренцетти, сиенца, который за сто лет до Мантеньи рисовал подобные панорамы. А если это так, то можно вспомнить, что у Лоренцетти есть картина с городской панорамой «Плоды доброго правления» и есть – «Плоды дурного правления». Мимо нас, зрителей, тянется

чередой изображений городов и шеренг солдат, города штурмовавших. Осадные машины, знамена, оружие, серебряная и медная утварь – все атрибуты славы и силы проносят мимо зрителя. Неостановимый поток движется справа налево – воины гонят рабов, слоны тащат несметные сокровища. Все вместе, девять холстов образуют гигантский фриз наподобие фризов Фидия в Парфеноне. Название «Триумфы Цезаря» не поддается дальнейшей расшифровке – вероятно, имеется в виду одна из галльских побед, но важнее иное – это шествие империи, покорившей мир. Никакому городу-государству из современных Мантенья не под силу было бы такое шествие организовать; в этом отношении можно трактовать «Триумфы» как рассуждение об империи – воспоминание или пророчество. Наиболее точна отсылка к процессии, изображенной Фидием на барельефном фризе Парфенона; скорее всего, парафраз барельефа с южной стены. Желание в живописи создать скульптуру (повторить пафос Фидия) подчеркнуто тем, что Мантенья эскизы выполнял в графике и параллельно писал в монохромной технике гризайли фризы античных сцен, как бы изображая не людей, но шагающие статуи.

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.