



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

Том Овертон

Джон
Бёрджер

ПОРТРЕТЫ

Джон Бёрджер

Портреты (сборник)

«Азбука-Аттикус»

2015

УДК 7.03
ББК 85

Бёрджер Д.

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

ISBN 978-5-389-14178-0

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

УДК 7.03

ББК 85

ISBN 978-5-389-14178-0

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

Содержание

Предисловие	6
Том Овертон	7
1. Наскальные рисунки в пещере Шове	14
2. Фаяомские портреты	18
3. Пьеро делла Франческа	21
4. Антонелло да Мессина	24
5. Андреа Мантенья	28
6. Иероним Босх	34
7. Питер Брейгель Старший	37
Конец ознакомительного фрагмента.	38

Джон Бёрджер Портреты

Посвящается Беверли и Гарету Эвансу

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

© А. Степанов, перевод, 2017

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

* * *

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

New Statesman

Предисловие

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

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

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

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

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

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

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

*Джон Бёрджер
24 марта 2015 года*

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

Том Овертон В обществе прошлого

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

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

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

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

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

В архиве, хранящемся в Британской библиотеке, больше текстов, чем изображений, и рисунки, как правило, играют второстепенную роль. Но пока я занимался этим архивом с 2010 по 2013 год (составлял каталог и писал докторскую диссертацию), я все больше понимал, что зачастую Бёрджер не просто рассказывает ту или иную историю, а на свой особый манер исследует искусство.

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

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

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

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

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

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

Как свойственно людям его убеждений, Бёрджер видел в произведениях визуального искусства не просто вдохновляющий пример, но и руководство к действию. Он твердо держался провозглашенного в 1956 году принципа: «Меня называют агитатором – я этим горжусь. Но мое сердце и глаза по-прежнему принадлежат художнику» – и, исходя из этого, приучал себя смотреть на искусство как художник и рассказчик. В статье, написанной для «Нью сосайети» в 1978 году, он с одобрением отозвался о попытке искусствоведов Линды Нохлин⁴ и Т.

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

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

Дж. Кларка⁵ объяснить «теорию и программу реализма Курбе» в социально-исторических терминах. Однако, по мнению Бёрджера, по-прежнему не решенным оставался вопрос о том, «как Курбе воплощал эту теорию в жизнь на практике? В чем смысл присущего ему уникального способа воплощения видимого? Когда он говорил, что искусство есть „наиболее полное выражение существующей вещи“, что он понимал под „выражением“?». И Бёрджер объясняет: на картине «Похороны в Орнане» (1849–1850) Курбе «написал группу мужчин и женщин точно так, как они действительно могли выглядеть на деревенских похоронах, и не пытался организовать (гармонизировать) изображение этой группы, подгоняя его под некий надуманный – или даже подлинный – высший смысл. Он отказал искусству в роли арбитра всего видимого, в роли гримера, это видимое облагораживающего. Вместо этого он написал полотно размером 21 квадратный метр, с толпой фигур в человеческий рост, стоящих у открытой могилы. И эти фигуры не сообщают ничего, кроме одного: „Вот мы какие“».

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

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

Опыт видения произведений искусства и дальше продолжал играть свою роль в развитии Бёрджером приемов рассказывания. Переписка в эссе «Тициан: нимфа и пастух» (2003) начинается с того, что призрак Тициана является дочери Бёрджера на выставке в Венеции. Персонаж по имени Джон в эссе «Здесь мы встретились» (2005) напоминает протагониста романа «Художник нашего времени». Среди архивных черновиков хранятся репродукции фаумских портретов, а также эскизы форзацев для первого издания романа «От А к Х» (2008). Книга «Блокнот Бенито» (2011) рассказывает историю о якобы найденных рисунках любимого философа Маркса – Баруха Спинозы... Но если чуть ли не все сочинения Бёрджера связаны с искус-

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

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

ством, какой разумный принцип положить в основу сборника – вроде того, который вы держите в руках?

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

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

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

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

Данная книга призвана отнюдь не восстановить в правах отжившую традицию, а скорее показать, что нет правил без исключений, в чем лишний раз убеждаешься, читая поразительно меткие, глубоко прочувствованные, обогащенные силой воображения характеристики Бёрджера, говорит ли он о фаумских портретистах или – без этого примера не обойтись, учитывая, с какой настойчивостью и проницательностью Бёрджер снова и снова возвращался к любимому художнику, – о Рембрандте.

В одном из писем Леону Коссофу Бёрджер рассуждает о том, что отличает истинный портрет: «Романтическое представление о художнике-творце затмевало – как сегодня все еще затмевает представление о художнике-„звезде“ – роль восприимчивости, искренней открыто-

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

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

сти художника. А ведь это предварительное условие любого плодотворного сотрудничества [художника и модели]».

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

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

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

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

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

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

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

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

сохранившееся произведение искусства кажется подтверждением нашей привилегированной позиции, ведь оно сохранилось для нас и ради нас.

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

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

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

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

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

Бёрджер признавал, что установка на хронологию, несовместимая с духом живого рассказа, не была до конца преодолена в «Искусстве видеть». Хотя в другой работе он размышлял о том, что «незнание хронологии губительно: сопоставление дат – стимул для мысли», и

¹¹ См. примеч. на с. 10.

такой подход сразу объясняет широту исторического охвата в произведениях автора и позволяет легко в них ориентироваться. Листая книгу, мы получаем как бы моментальные снимки-эссе о том или ином художнике. А последовательное чтение, от начала до конца, позволяет заметить инстинктивное желание Бёрджера историзировать искусство: иногда он по ходу рассказа сам отмечает, что такой-то художник был современником другого (рассказ о котором читатель обнаружит в следующем очерке).

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

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

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

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

Стихотворение, которое он преподнес мне сегодня, звучит так:

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

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

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

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

Но самое удивительное в этих изображениях даже не возраст, а необыкновенная чуткость восприятия их безымянных авторов. Изгиб шеи лошади, очертание ее рта, энергичное движение задних ног подмечены и воссозданы с той мерой взволнованности и самообладания, какую находишь в работах Фра Филиппо Липпи, Веласкеса или Бранкузи. Совершенно очевидно, что искусство вовсе не начиналось с робких, неуклюжих попыток. Глаз и рука у тех, первых художников были столь же точны, как и у их далеких потомков. Изящество присутствовало изначально. Не в этом ли состоит великая тайна искусства?

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

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

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

* * *

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

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

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

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

Коровы не спеша покидают загон и направляются вниз по тропе к ферме. Дельфина, как всегда, идет впереди, а Ирондель – позади всех. И остальные в основном движутся в том же порядке, что и обычно. Такая склонность следовать правилам как-то созвучна их терпеливости.

Я шлепнул хромую корову по крестцу, чтобы она шевелилась побыстрее, и почувствовал то же, что всегда: тепло пошло вверх по руке к плечу и стало забираться под рубашку. «Allez, –

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

подбодрил я ее, – *allez*,¹³ Тюлип!» Рука моя задержалась у нее на бедре, косо выпирающем вбок, словно угол стола.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

В пещере, то есть в подземелье, было все: ветер, вода, огонь, дальние края, мертвые, гром, боль, тропы, животные, свет, еще не рожденные... Они пребывали там, в скале, и ждали, чтобы их вызвали к жизни. Знаменитые отпечатки ладоней (увидев их, мы говорим: совсем как наши) тоже там – охряные отпечатки, которыми отмечены и помечены и присутствия, и предел пространства, которое этим присутствием населено.

Рисунки наносились один за другим, иногда на одном и том же месте через несколько лет или, может быть, веков, и каждый раз это была рука другого художника. Весь драматизм, который в позднейшем искусстве воплощается в образе, написанном на заведомо ограниченной поверхности, сконцентрирован тут в фантоме, прошедшем *сквозь* камень, чтобы стать зримым.

¹³ Давай, давай! (*фр.*)

¹⁴ Чистая долина (*фр.*).

Сам камень – известняк – способствует этому, образуя то выпуклость, то впадину, то глубокий разрез, то нависающий край, то покатый свод.

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

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

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

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

2. Фаюмские портреты (I–III вв.)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Адресат и подход здесь отличаются от всего, что мы находим в позднейшей истории портретной живописи. Впоследствии портреты писали для того, чтобы передать грядущим поколениям свидетельство о некогда живших на свете. Поэтому уже во время сеанса портретируемый мыслится в прошедшем времени и художник как бы обращался к нему в третьем лице един-

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

ственного – или множественного (в случае группового портрета) – числа: *Он, Она, Они* – как *я видел их*. Вот почему на портретах многие выглядят значительно старше, чем были тогда.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Когда я был бедным студентом, меня, помнится, занимал вопрос, как этих зрителей набирают. И нельзя ли мне тоже подать заявление? Очевидно, нет. Они ведь все пожилые. Встречаются женщины, но большинство мужчины. Может, такую работу предлагают муници-

пальным служащим перед выходом на пенсию? Или они все волонтеры? Как бы то ни было, освоившись в музее, они уже знают некоторые картины не хуже растений в собственном огороде. Я подслушал примерно такой разговор:

– Вы не скажете, где найти работы Веласкеса?

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

– Мы ищем портрет изюбря.

– Изюбря? То есть оленя?

– Да. Там только его голова.

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

– Как странно!

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

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

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

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

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

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

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

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

– Сумка на стуле ваша?

Я скашиваю взгляд. Вооруженный охранник хмуро указывает на стул.

– Да, моя.

– А стул не ваш!

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

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

– Нельзя ставить сумку на пол.

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

Я стою с раскрытой сумкой в руках. Он отворачивается.

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

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

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

Я продолжаю рисовать.

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

Я держу рисунок так, чтобы он мог его видеть.

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

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

– Значит, я вызываю начальника.

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

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

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

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

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

Он подносит мобильник ко рту:

– Раз!

Лизнув палец, я пытаюсь добиться серого тона.

– Два!

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

– Три!

Теперь другая ладонь.

– Четыре!

Он делает шаг ко мне:

– Пять! Повесьте сумку на плечо!

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

– Сумку на плечо, я сказал!

Он хватается сумку и держит ее прямо перед моим лицом.

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

– Мать твою!

Он пучит глаза и трясет головой, расплываясь в улыбке.

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

Расслабившись, он медленно кружит по залу.

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

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

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

¹⁷ Описан мюнхенский вариант картины.

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

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

5. Андреа Мантенья (1430/31–1506)

Джон Бёрджер. С чего начать?..

Катя Бёрджер. Давай поговорим о забвении.

Дж. Б. Забвение – это ничто?

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

Дж. Б. А какого оно цвета? Синее?¹⁸

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

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

К. Б. Забвение – гарантия сохранности.

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

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

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

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

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

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

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

К. Б. Да.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁹ Перевод П. Грушко.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

На экране возникает «Мадонна с младенцем» Джованни Беллини.

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

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

Показ «Мадонны с младенцем» Беллини окончен.

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

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

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

На экране возникает статуя святой Евфимии.

К. Б. Мы видели оригинал статуи на выставке Мантеньи в Лувре. Святая Евфимия – решительная, хотя и несколько изумленная происходящим; ее рука спокойно лежит в пасти льва – челюсти почти скрыты за рукой, которой они не причинили никакого вреда. Всё наше

внимание приковано к ее пальцам и еще, возможно, к складкам платья. Хотя нет, не всё. Мой взгляд опускается к точке, где оба живых существа – дева и зверь – сливаются воедино: к их ногам. Длинные пальцы четырех ног удивительно похожи. Похожи в самом своем бытии, в усмирной дикости.

Показ «Святой Евфимии» окончен.

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

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

К. Б. В конце страницы.

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

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

Джон возвращает на экран изображение окулюса.

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

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

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

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

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

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

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

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

Дж. Б. Один момент.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

6. Иероним Босх (ок. 1450–1516)

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

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

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

Попробую объяснить, что я имею в виду. Все это не имеет отношения к символике картины. Символы Босха, возможно, явились из тайного, образного языка каких-то одержимых проблемой тысячелетия²⁰ сектантов-еретиков XV века, которые верили, что если зло будет побеждено, то можно построить рай на земле! Аллегориям у Босха посвящено множество исследований.²¹ Но если босховское видение ада и впрямь пророческое, то пророчество заключено не в деталях, какими бы пугающими и гротескными они ни были, а в целом. Другими словами, в том, что создает *пространство* ада.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Седьмой фрагмент этого пазла имеет форму кармана и состоит из самых разнообразных очагов сопротивления новому порядку, которые возникают по всему миру. Сапатисты в юго-восточной Мексике – один из таких «карманов». Другие, в иных обстоятельствах, не обязательно выбирают путь вооруженного сопротивления. У множества очагов нет общей политической программы. Да и откуда ей взяться, если они существуют внутри разбитого пазла? Тем не менее сама их разнородность, возможно, дает надежду на будущее. Общее у них – это защита

«лишних», обреченных, подлежащих уничтожению, и вера в то, что четвертая мировая война – преступление против человечности.

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

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

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

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

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

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

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

Я хотел бы процитировать снова аргентинского поэта Хуана Хельмана:²³

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

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

²⁴ Товарищи (исп.).

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

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

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

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

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.