

18+

ИСТОРИЯ ИСКУССТВА В ШЕСТИ ЭМОЦИЯХ



КОСТАНТИНО Д ОРАЦИО

КОСТАНТИНО Д'ОРАЦИО

ИСТОРИЯ ИСКУССТВА В ШЕСТИ ЭМОЦИЯХ



БОМБОРА™

Москва 2020

УДК 73(091)
ББК 85.1
Д68

Costantino D'Orazio
L'ARTE IN SEI EMOZIONI

© 2019 Costantino D'Orazio. Published by Arrangement
with S&P Literary — Agenzia letteraria Sosia & Pistoia

Д68 **Д'Орацио, Костантино.**
История искусства в шести эмоциях / Костантино Д'Орацио ;
[перевод с итальянского И. Ярославцевой]. — Москва : Эксмо,
2020. — 352 с. — (Таинственное искусство).

ISBN 978-5-04-110936-3

Желание, страдание, изумление, сомнение, веселье, безумие... Мы миллион раз слышали эти простые слова, однако, знаем ли мы их значение для мирового искусства?

История искусства может быть рассказана с разных точек зрения: с помощью техник, движений, языков или стилей. Историк искусства Костантино д'Орацио выбирает иной, неизведанный путь. Автор приглашает нас совершить путешествие во времени от древности до наших дней, чтобы узнать, как художники представляли эмоции, которые скрываются в наших самых невыразимых и захватывающих снах.

Костантино д'Орацио проведет вас через знаменитые шедевры и менее известные произведения, которые вызывают в нас целую гамму настроений: желание, безумие, веселье, страдание, изумление и сомнение. Окунитесь в чувства, которые человечество ощущало и рассматривало на протяжении веков. От находок Древней Греции до шедевров Ренессанса, от изобретений барокко до революций романтизма, до провокаций двадцатого века искусство привлекало эмоции женщин и мужчин, создавая символы искусства. Эрос для желания, Прометей для мучений, Медуза для бреда, Магдалена для изумления, Полинья для сомнений и херувимов для радости — это лишь некоторые из фигур, которые раскрывают волнение эмоций, содержащихся на этих страницах.

УДК 73(091)
ББК 85.1

© И. Ярославцева, перевод на русский язык, 2020
© Оформление. ООО «Издательство «Эксмо», 2020

ISBN 978-5-04-110936-3

ОГЛАВЛЕНИЕ

Благодарности	7
Искусство, эмоции, мы	9
Глава 1. Желание	17
Вопросы стыдливости?	17
От слова к изображению	21
Первые любовные игры	26
Шутки природы	30
Возвращение к христианскому порядку	37
«Поцеловал, дрожа, мои уста»	46
Возвращение к наготы	52
Театр желания	65
Загадка любви	70
Желание обретает плоть	75
Дай мне тысячу поцелуев	84
Глава 2. Безумие	93
У изголовья Рафаэля	93
В себе — Вне себя	99
Наперегонки со смертью	108
Те самые семь демонов	111
Безумие плоти	116
Социальный вопрос	121
Мгновение безумия	127
Это «только» болезнь	137
Глава 3. Веселье	147
«Хочешь быть счастливым, будь им»	147
Хрупкое чувство	152
Светское веселье	157

Загадочная гримаса	162
Дьявольская улыбка	169
Коллективное веселье	175
ГЛАВА 4. Страдание	189
Молчание — это лучшее оружие	189
Прометей: мучение разума	194
Человечные, слишком человеческие	200
Публичная пытка	204
Как никто другой	209
Иногда лучше промолчать	213
Возврат к «темным» векам	221
ГЛАВА 5. Изумление	233
Первая страсть	233
Верю, ибо абсурдно	240
Потрясенные чудом	248
Гармония изумления	252
Сосредоточенный взгляд	259
Простодушное изумление	264
Цель поэзии — чудо	270
Затаив дыхание	276
Без цвета, без слов	279
ГЛАВА 6. Сомнение	283
Исключение подтверждает правило	283
Куча вопросов	293
Сомнение, внезапно	302
Эвристическая сила искусства	307
Истина или заблуждение?	310
Обратная сторона эмоций, наше время	320
Что осталось от желания	320
Публичный психоз	324
Свести счеты с нашими мучениями	326
Убийственный смех	328
Удивление жить	331
Искусство — это иллюзия	334
Иллюстрации	336
Именной указатель	338
Библиографический список	343

БЛАГОДАРНОСТИ

Книга, в особенности исследование, это результат совместной работы. Столько людей внесли свой вклад и приняли самое живое участие в этой аванюре. Больше всего мой редактор, Лиа ди Трапани, предложившая заняться этим проектом, поддерживала меня и проявляла ангельское терпение, по сравнению с которым долготерпение Иова это так, детские шалости. Надеюсь, что мне удалось оправдать ее доверие.

Кроме того, большой вклад внесли мои ангелы-хранители, поддерживавшие меня во всех моих начинаниях: Кьяра Меллони и Ирэн Пипичьелло из литературного агентства *Sosia&Pistoia*. Автор — только рупор идей, причем не всегда своих.



ИСКУССТВО, ЭМОЦИИ, МЫ

Искусство вытряхивает из души пыль, скопившуюся в ней за долгую жизнь, день за днем.

Художник аккумулирует эмоции, приходящие к нему отовсюду: с небес, с земли, с листа бумаги, с поворота дороги, из паучьей сети.

Пабло Пикассо

Не берусь утверждать, что я по-настоящему уверен в том, что произведение искусства для того, чтобы обрести смысл, обязательно должно вызывать эмоции у зрителя. Я не думаю, что основная миссия шедевра — транслировать эмоции, заставлять публику испытывать одно и то же чувство, обольщать людей, проникая к ним в душу. Эмоция — это всего лишь один из инструментов в распоряжении художника, который, тем не менее, является неотъемлемым.

Для того чтобы живописное полотно или скульптура были включены в перечень произведений искусства, их содержание должно всегда оставаться многомерным. Их задача — властно взять нас за руку и помочь переступить через порог повседневности, правильно поставить вопросы, на которые невозможно дать немедленный ответ, оставить след и заронить в нашу душу зерно беспокойства, от которого нам трудно было бы избавиться, мысль, к которой мы бы постоянно возвращались.

Воздействие на наши чувства — это одна из возможностей искусства, но не его долг.

Чувства изменялись с течением времени, следуя неисповедимыми путями: почти никогда не удавалось совсем

Лаокоон. II в. до н. э. — I в. н. э. Мрамор.

Музей Пио-Клементино, музеи Ватикана, Ватикан

обойтись без них, однако не всегда хватало мужества или необходимости их выразить. Рассказать о роли эмоций в истории искусства — это прежде всего осознать, какими узами люди связаны со своими собственными страстями. Эмоции не всегда играют одну и ту же роль, а также не всегда имеют одно и то же значение. Было время, когда они не обладали такой властью над нами, как это происходит сегодня. В некоторые исторические периоды их было принято скрывать, в другие им, напротив, приписывались сверхъестественные качества и они считались плодом дьявольского наущения. Красота отнюдь не всегда сочеталась со страстью, точно так же как поэзия не всегда вызывала дрожь восторга. Тем не менее воссоздание истории эмоций в искусстве предоставляет возможность понять, каким образом мы изменялись с течением времени, и позволяет увидеть те соблазны, которым женщины и мужчины не всегда находили в себе силы сопротивляться. Мы прошли путь от представления о совершенном равновесии, сформулированном древними греками — позволявшем сохранять невозмутимость перед натиском эмоций, — до описаний вершин и бездн, куда человека увлекали страсти, в эпоху романтизма. Опираясь на данные естественных наук, мы пытались объяснить, в чем причины взрывов гнева или приступов отчаяния, разработав теорию четырех темпераментов, а сегодня мы стремимся контролировать каждое биение наших сердец.

Однако каждый раз находится художник, способный гораздо лучше ученых мужей показать, какую роль мы приписываем своим эмоциям. Такой мастер способен передать в формах и красках образы и чувства, которыми живет его поколение. Средневековые монахи демонстрировали свое изумление совсем не так, как французские дворяне XVIII в., древние римляне выражали свое сомнение, используя образы, которые едва ли пришлось бы по вкусу футуристам, а интенсивность любовного желания, воспламеняемого Сафо, могла бы шокировать

флорентийских дам, живших в XV в., и вызвать румянец стыда на лице молодой белошвейки в XIX в.

С конца XIX в. под влиянием открытий Чарльза Дарвина и теории психоанализа Зигмунда Фрейда философы и психологи неоднократно предпринимали попытки реконструирования истории эмоций, используя в некоторых случаях результаты, достигнутые художниками. Они пристально всматривались в лица творений Микеланджело и Рафаэля. А обнаруженная скульптура Лаокоона в Риме в 1506 г. — событие, благодаря которому художники начали обращать внимание на более глубокие чувства после длительного периода, когда искусство ограничивалось лишь их слабыми подобиями. Затем они обратились к развернутым высказываниям Леонардо да Винчи о «движениях души». Он посвятил часть своего *«Трактата о живописи»* эмоциям, превратив их в своего рода «испытательный стенд» для наиболее предприимчивых молодых художников. Они с интересом изучали классификации, разработанные Шарлем Лебреном, придворным художником Людовика XIV, короля-солнце. Лебрен говорил об особом месте, в котором сосредоточено выражение наших эмоций. Такое «место» — треугольник, расположенный между носом и бровями, изборожденный складками изумления, или разглаженный под напором непреодолимого желания, или изрытый гримасами иступления.

«Несмотря на то что многие привыкли обращать внимание на глаза, брови представляют собой ту часть лица, в которой страсти находят наиболее яркое отражение [...]. И, подобно тому, как душа, в своей чувствительной части, обладает двумя стремлениями, имеются два движения бровей, с помощью которых выражаются все эмоции. Существуют два способа поднимать брови. В одном случае бровь приподнимается наполовину, и это движение служит выражением приятных чувств. Напротив, когда бровь наполовину опускается, то это указывает на страдание», — так Шарль Лебрен в 1698 г. писал в своем *«Изображения эмоций. Лекции о выражениях и лицах»*.

Будучи убежден, что «большая часть душевных движений находит свое выражение в движениях тела», первый художник короля Франции следовал физиологическим теориям своего времени, согласно которым душа, служащая средоточием эмоций, занимает в теле особое место.

Некоторые утверждают, что это маленькая железа, расположенная в центре мозга, поскольку это непарный орган, в то время как все остальные являются парными [...]. Другие говорят, что это сердце, поскольку именно в этой части тела ощущаются эмоции; я же полагаю, что душа получает отпечатки эмоций в мозге, а ощущает чувства в сердце.

Ш. Лебрэн. *Изображения эмоций.*
Лекции о выражениях и лицах. 1698

Теории Лебрэна оказали влияние на американских ученых Пола Экмана и Уоллеса Фризена. В 60-х гг. XX в. они проводили межкультурные исследования с целью убедиться, действительно ли существуют эмоции, которые мужчины и женщины, представляющие различные национальности и культуры, выражают одинаковым образом во всем мире. Сходную гипотезу высказывал также Чарльз Дарвин, когда он сформулировал тезис об универсальности эмоций, наблюдая за эмоциональными реакциями приматов.

Экман и Фризен выбрали сорок изображений североамериканцев среди трех тысяч снимков разнообразных выражений человеческих лиц и начали путешествовать по миру, показывая их людям различных возрастов, рас, принадлежащим к разным культурам и отличающимся уровнем и условиями жизни. Проехав от Латинской Америки до Японии, они сумели выделить шесть эмоций, названных ими «основными», потому что они одинаково выражаются на любой широте. Чтобы избежать любого сомнения и критики — поскольку распространение телевидения и прессы могло бы оказать влияние на сознание опрошенных ими людей, — исследователи достигли

Новой Гвинеи, где встретили племя, живущее в полной изоляции от мира, подтвердив тем самым истинность своей теории. Счастье, Удивление, Отвращение, Гнев, Страх и Грусть — вот эмоции, общие для всего человеческого рода, находящие свое выражение в одинаковых лицевых гримасах, выполняющихся с использованием одних и тех же сорока шести лицевых мышц. С одной стороны, эти эмоции являются произвольными и могут контролироваться человеком, однако, с другой стороны, они выражаются непроизвольно: невозможно полностью контролировать основные эмоции, мышцы лица все равноотреагируют, хотя бы на краткий момент. Таким образом и родилось учение о «микровыражениях» — быстром, сознательно не контролируемом выражении переживаемой эмоции.

Это исследование стало по-настоящему захватывающим, предоставив детективным агентствам новые инструменты, с помощью которых следователи могли устанавливать вину подозреваемых, анализируя выражения их лиц во время допроса. А также оно вдохновило создателей знаменитого телевизионного сериала «Солги мне». Однако результаты исследования микровыражений не смогут полностью объяснить искусство в шести эмоциях. На самом деле я остановил свой выбор вовсе не на этих шести основных эмоциях, выделенных двумя исследователями. Я выбрал более сложные, промежуточные эмоции, не обладающие ни определенной длительностью, ни постоянным выражением. Это универсальные страсти, часто овладевающие всем нашим существом, а не только лицом. И прежде всего это эмоции, изменяющиеся с течением времени, в зависимости от контекста, в котором они переживаются и выражаются. По мере того как менялись вызывающие их причины, изменялись и способы их выражения, становясь неисчерпаемым источником образов и иконографии для художников.

Если в ходе изучения эмоций Ч. Дарвину удалось сравнить выражения людей и животных, а Экману и Фризену выявить

общий эмоциональный минимум, который свойствен всем людям на земле, то исследование, предпринятое на этих страницах, призвано отправить нас в захватывающее путешествие во времени, чтобы понять, насколько эмоции остаются теми же самыми или насколько они изменяются. Такое путешествие возможно благодаря уникальным творениям, хранящим для истории память о нашей идентичности. Произведения искусства — наши бесценные помощники.

Это воображаемое путешествие позволит нам лучше понять, какими мы были и какими стали, оно предоставит нам возможность бросить свет на темные стороны некоторых значительных фигур далекого прошлого и, несомненно, взволнует нас, но прежде всего поможет осознать собственные ограничения и слабости. Таково чудесное воздействие, которое оказывает любой шедевр, заслуживающий этого имени.



Рис. 1. Хайес Франческо. Поцелуй. Эпизод юности.
Нравы XIV века. Деталь, 1859. Холст, масло.
Пинакотека Брера, Милан

ГЛАВА 1

ЖЕЛАНИЕ

Вопросы стыдливости?

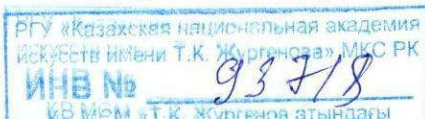
Лишь тебя увижу — уж я не в силах
Вымолвить слова.
Но немеет тотчас язык, под кожей
Быстро легкий жар пробегает, смотрят,
Ничего не видя, глаза, в ушах же —
Звон непрерывный.
Потом жарким я обливаюсь, дрожью
Члены все охвачены, зеленее
Становятся травы, и вот-вот как будто
С жизнью прошусь я.

Сафо¹

Сафо создала эти стихи более двух тысяч пятисот лет назад, и возможно, что никому с тех пор не удалось более полно и исчерпывающе описать признаки желания.

Примитивно было бы свести его к простому влечению, основанному исключительно на стремлении обладать чем-нибудь или кем-нибудь. Недостаточно также было бы сравнить его с одержимостью, с иррациональным стремлением, приводящим к безумию. Скорее речь идет о неукротимой страсти, о напряжении, способном захватить всё существо человека, завладеть всеми его чувствами до такой степени, что у него останавливается дыхание и сама его жизнь повисает на волоске.

¹ Сафо о. Лира, лира священная / пер. с древнегреч. В. В. Вересаева. М.: Летопись-М, 2000. 156 с.



Желание затуманивает разум, лишает человека малейшей способности к самоконтролю. Оно может трансформироваться в безутешное горе и привести к тому, что человек предпочитает смерть как освобождение от сжигающей его страсти.

Словно ветер, с горы на дубы налетающий.
Эрос души потряс нам.

Сафо²

Раны, нанесенные Эросом, Сафо везде сравнивает с самыми неистовыми явлениями, на какие только способна природа. Поэтесса, терзаемая любовной страстью, не встретила взаимности у юного моряка Фаона. Измученная тщетным желанием, которое она не в состоянии была удовлетворить, Сафо бросилась со скалы на острове Лесбос, как об этом повествует Овидий в своих «*Героидах*». Это был отчаянный поступок, в реальность которого до сих пор верится с трудом, поскольку сложно себе представить, как может семидесятилетняя женщина покончить с жизнью из-за любви, что сила ее желания не ослабевала с течением времени. Тем не менее ее стихи недвусмысленно говорят об этом.

Господи,
Будь, Киприда, свидетелем:
Нет на свете мне истинной радости —
Лишь тоска и желание
Пасть к росистому берегу
Ахеронта, поросшему лотосом³.

Неизвестно, было ли самоубийство Сафо литературным вымыслом, ставшим самым подходящим завершением ее отчаянных стихов, но, безусловно, такое самопожертвование породило образ, который в античном искусстве оказался нераз-

² Сафо. Там же. — *Здесь и далее примеч. пер.*

³ Эллинские поэты/ пер. М. Гаспаров. М.: Ладомир, 1999.

рывно связан с образом поэтессы с острова Лесбос: отчаянный поступок женщины, охваченной страстным и неутоленным желанием.

Ты червь, съедающий мой разум,
ты в сердце заостренная игла,
перо, щекоткой растравливающее горе⁴.

На глубине семи метров под землей, под рельсами вокзала Термини в Риме до сих пор пребывает скрытым от людских глаз священное место — рельеф, посвященный самоубийству Сафо, — подземная базилика, найденная у Порта Маджоре, посвященная таинственному культу, получившему распространение в Риме в I в. н. э., когда начало происходить смешение религий и ритуалы утратили былую ясность. Среди крылатых фигур и сцен повседневной жизни в абсиде этого храма изображена поэтесса, совершающая свой отчаянный поступок. Она приподнялась на цыпочки, руки чуть касаются скалы, кажется, что она танцует, однако этот танец закончится прыжком в бездну. Позади нее Эрос, который, по ощущениям, почти подталкивает ее, он представляется циничным вдохновителем иррациональных поступков. У края скалы из-под воды появляется женский торс, растягивающий полотно, готовое принять тело жертвы. Эта богиня — одна из нимф Аполлона, бога поэзии, она позаботится об ее останках и превратит самоубийство поэтессы в своего рода возрождение. Подобно крещению, погружение тела Сафо в море приведет к ее воскресению. Она больше не будет женщиной, терзаемой желанием.

Ты здесь, я тебя желала, ты даровала отдых моей измученной душе⁵.

К кому она обращается в этих стихах: к своей возлюбленной или к смерти? К сожалению, до нас дошли лишь фрагмен-

⁴ Там же.

⁵ Там же.

ты ее стихотворений, смысл которых часто остается темным, к тому же сохранившиеся отрывки слишком краткие для того, чтобы интерпретировать их. Тем не менее даже обрывки ее слов всегда оставляют впечатление эмоциональной глубины. Чего никак нельзя сказать о вдохновленных ими образах.

Археологи сами интерпретировали росписи в подземной базилике как изображение смерти Сафо: они связали представленных на них персонажей в единое целое, как пазл, лишенный подписи. Однако при более внимательном рассмотрении можно заметить, что ни один из элементов сцены не свидетельствует о произошедшей трагедии. Каждое из запечатленных движений кажется настолько сдержанным, что не обнаруживает никаких эмоций. Фигуры до такой степени пронизаны ощущением мягкой гармонии, что невозможно поверить в дальнейшее драматическое развитие событий. Тела персонажей не испытывают ни малейшего напряжения.

С течением времени их лица сильно пострадали от рук разъяренных иконоборцев. Однако ни одна складка на одеянии Сафо, ни одна струна на ее лире не были повреждены. Но ее лица больше нет. Почему? Быть может, его изображение стерли потому, что зрелище лица охваченной отчаянием женщины было невыносимым? Хотя весьма вероятно, что всё было совсем не так.

Если в стихах античных поэтов горе, причиной которого оказалась несчастная любовь, находило свое выражение в мучительных строках, то на их лицах очень редко отражались обуревавшие их страсти. Слова и изображения оказывались разделенными той самой завесой стыдливости. Задача детального изображения самоубийства Сафо — запечатление ее реинкарнации, ожидавшей каждого из адептов неопифагорейского культа, оно не оставляет ни малейшего шанса проявлению эмоций и сострадания. Такой изобразительный канон сложился в древнегреческой живописи и скульптуре в период с VII по V в. до н. э.

От слова к изображению

Употребление вина всегда сопровождалось у древних греков чувством некоторого удивления. Сама сцена вкушения вина из кубков была чрезвычайно живописной, она должна была усиливать желание, пробуждаемое хмельными напитками. Объятия, танцы, намеки на поцелуи и ласки были неотделимы от сосудов с вином, переходивших из рук в руки сотрапезников.

Тем не менее, рассматривая черные фигуры, которые начиная с VII в. до н. э. украшали жертвенные чаши, кувшины и тарелки древних греков, мы ясно видим, что отношения и чувства, связывающие людей, выражаются посредством поз и жестов изображенных на них персонажей, но не через выражения их лиц. Сжатые рты, застывшие взгляды, гладкие щеки: лица героев, богов и прекрасных женщин неизменно отражают безмятежность, сквозь которую не проступает ни тени желания, даже в том случае, когда речь идет о постыдном эпизоде или позорном событии.

Ахилл, охваченный непреодолимым желанием соединиться с Пентесилеей, не обнаруживает ни малейшего беспокойства. Хотя такое его поведение вызывает, мягко говоря, недоумение.

Пентесилея была самой неистовой из амазонок, явившихся в Трою после смерти Гектора для того, чтобы защищать царя Приама. Приняв вызов греческого героя сразиться один на один, она защищает голову шлемом, скрывающим ее лицо. Ее ловкость и сноровка были таковы, что никто не смог заподозрить в ней женщину. И только в тот момент, когда отважная воительница падает замертво от удара, нанесенного ей Пелидом⁶, происходит непредвиденное: как только открывается лицо Пентесилеи, Ахилл мгновенно оказывается охвачен не-

⁶ П е л и д (*греч.*, происходящий от Пелея) — в греческой мифологии имя Ахилла (по отцу).

преодолимым любовным желанием. При этом для него совершенно не важно, что она истекает кровью и, возможно, уже мертва. Ахилл чувствует, что он должен овладеть ею. Прямо на пыльном поле сражения у ворот Трои, под взглядами сражающихся воинов и безжалостных богов, обуревающее его желание и смерть толкают на совершение поступка чудовищного эгоизма.

Ахилл влюбился в Пентесилею, потому что она отважилась принять его вызов. Одна лишь мысль о том, что амазонка поднялась на его уровень и сразилась с ним на равных, сводит его с ума. Его страстное желание не выдерживает никакой критики. Эта женщина была запретным плодом, который вдруг стал доступен, и он совершает поступок, недостойный героя.

В середине VI в. до н. э. Экзекиас еще изображал на греческой керамике их фигуры, слившиеся в трагическом объятии, когда она, побежденная и коленапреклоненная, падает под ударом неприятельского копья. Эта сцена выглядит любовной, благодаря расположению и пропорциям тел: женщина гораздо меньше мужчины. Ее откинута назад голова покоится на плече греческого воина, открывая ее шею. Эротический смысл объятия подчеркивается их взглядами, направленными друг на друга и служащими мощным средством и инструментом любовного убеждения.

В течение нескольких десятилетий так называемый Художник Пентесилеи — мощь изображенных им двух фигур закрепила за ним это имя — размещает их в центре жертвенной чаши (рис. 2), где амазонка бросает на своего соперника покорный взгляд, жалобно умоляя его о пощаде, однако Ахиллес остается безучастным, полностью отдавшись удовлетворению своего сексуального желания, самого мерзкого из всех, когда либо изображенных. Ни следа жестокости или крови. Совокупление героев показано лишь намеком, в условных позах, о нем можно лишь догадаться по деталям, позволяющим узнать



Рис. 2. Пентесилеи. Ахилл и Пентесилея. Ок. 460 г. до н. э.
Краснофигурная керамика. Глиптотека, Мюнхен

обоих персонажей и реконструировать события, опираясь на свою литературную память.

Греки классического периода находили слова для описания своих худших злодеяний, тем не менее они скрывались за благородной сдержанностью в тот момент, когда должны были представить эти злодеяния в живописи или скульптуре.

Объятие Ахилла и Пентесилеи осталось единственным в классической греческой живописи, дошедшим до нас.

В Городском музее Болоньи хранится аттическая дароносица из Афин, датированная концом VI в. до н. э. На поверхно-

сти этой маленькой вазы изображены несколько персонажей, окруженных венком из перемежающихся пальмовых листьев и цветов лотоса. Художник изобразил шесть фигур: справа бородатый старик, слева ребенок с собакой и безбородый юнец, полностью закутанный в покрывало. В центре композиции располагаются стоящие фигуры мужчины и женщины, размеры которых значительно превышают других персонажей, они накрыты одним покрывалом, украшенным звездами, слившись в тесном объятии, которое едва угадывается под покровом, скрывающим формы их тел. Их соединяют теснейшие узы, их руки переплетены, эти двое слились в одну фигуру. Ни одно постороннее чувство не нарушает композицию: их взгляды проникают глубоко друг в друга, подчеркивая взаимность их любовного стремления.

Вероятнее всего, речь идет об изображении важнейшего момента в итальянском бракосочетании: полового сношения, санкционировавшего превращение из девушки в жену, способную рожать детей, чтобы затем предоставить их в распоряжение полиса и гарантировать таким образом семейную преемственность. Все происходит в присутствии старика отца и ребенка, в их обязанности входило управление свадебным кортежем. Симметричное расположение персонажей, ощущение спокойствия, пронизывающее всю сцену, подчеркивает законность этого любовного желания, его совершенную включенность в сложившуюся систему социальных отношений.

В представлениях той эпохи самое всепоглощающее и самое невинное чувство был пронизаны одним и тем же ощущением спокойствия. В повседневной жизни желания выражались очень просто. Нужно было отправиться в театр, чтобы встретиться там с выражением страстного желания, переживаемого во всей его полноте и выраженного совершенно откровенно благодаря жестам и голосам актеров. Драма рождалась из стихов, перенесенных на сцену, публика вовлекалась

в переживание трагедии, будучи охвачена теми же эмоциями, что и действующие лица. Вот, к примеру, отрывок из Еврипида, «Ипполит»⁷:

Где разум? Где стыд мой? Увы мне! Проклятье!
 Злой демон меня поразил... Вне себя я
 Была... бесновалась... Увы мне! Увы!

Точно так же, как Сафо, Федра из знаменитой трагедии Еврипида предпочитает скорее умереть, чем испытывать неудовлетворенное желание, вождление к Ипполиту, своему пасынку, чьим именем и была названа пьеса. Федра, жертва интриг Афродиты, стала орудием мщения юноше: Афродита отдала ее во власть Эроса из ревности к Артемиде, верность которой хранил Ипполит. Федра страстно влюбилась в Ипполита и пыталась соблазнить. Это стало причиной ревности и гнева со стороны его отца. Однако Ипполит отвергает домогательства мачехи и тем самым доводит ее до самоубийства. Но, прежде чем покончить с собой из стыда за своё недостойное желание, Федра обвиняет юношу, что он домогался ее, раскручивая тем самым спираль лжи, которая приведет к гибели Ипполита. Так любовь становится орудием наказания.

Если эта история звучит в греческом театре с такой же силой и жестокостью, с какими она была представлена на гробницах — как, например, на саркофаге, сохранившемся на монументальном кладбище в Пизе, — то уже гораздо мягче она смотрится на композиции, где изображено прекрасное тело Ипполита, на которого с вождлением смотрит опечаленная Федра. Она без сил опустилась на трон, поддерживаемая старой кормилицей, и не в силах отвести взгляд от неотразимой красоты юноши. У ее ног примостился Эрос в кокетливой позе, опершись подбородком на руку

⁷ Еврипид. Трагедии: в 2 т. / пер. И. Анненского. М.: Наука, Ладомир, 1999. Т. 1. Литературные памятники.

и со скрещенными ногами, в ожидании, когда вспыхнет огонь ее страсти.

Хрупкое равновесие поддерживается спокойствием и предсказуемыми позами персонажей, на лицах которых не отражается никаких эмоций.

Слова и изображение повествуют об одной и той же истории, однако эмоция рождается при переходе от одной из них к другой.

Первые любовные игры

От печальной судьбы Сафо до непристойного желания Ахилла и, наконец, к терзаниям Федры — бог любви никогда не упускает случая продемонстрировать своё природное коварство. Чего еще можно ожидать от создания, которое, согласно Платону, родилось от союза между Поросом (Богатством) и Пенией (Бедностью), сошедшимися на пиру богов, где Пеня соблазнила Пороса, пьяного от нектара.

Любовь всегда была бедной и очень далекой от идеала нежности и красоты, какой многие привыкли ее представлять. Она жестокая, несправедливая, привыкшая голой спать на твердой земле, на порогах домов и обочинах дорог, ночевать в чистом поле. Согласно природе своей матери, она всегда бедствует. Однако следуя отцовской природе, она подстерегает красивых и благородных; она мужественна, дерзка и решительна, как безжалостный охотник, всегда строящий различные козни; она изобретает ловушки и пытается всю жизнь философствовать; она ужасный оратор, ведьма и софист. Ее оправдывает только одна история взаимности: история любви Эроса и Психеи.

В городке Остия-Антика и в Капитолийских музеях Рима (рис. 3) хранятся два древних изображения. Это самые трогательные изображения из всех, посвященных взаимному



Рис. 3. Амур
и Психея.
Ок. I в. н. э.,
с греческого
оригинала II в.
до н. э. Мрамор.
Капитолийские
музеи, Рим

влечению Эроса и Психеи, одни из первых ясных и недвусмысленных образов желания в истории искусства. На обеих скульптурах он обнажен, а она обернута легким покрывалом, прикрывающим ее бедра. Их тела соприкасаются, а изгибы образуют единую фигуру. Эрос осторожно сжимает в руках голову девушки, слегка прикасается к шее и нежно ищет ее губы. Психея не уступает ему в страстности и прижимает к себе голову бога любви. Легкий наклон их лиц подчеркивает естественность этого жеста. Они не разыгрывают сцену поцелуя, а действительно целуются. Прямо перед нами, без малейшего смущения, Эрос и Психея уступают взаимному влечению. В дальнейшем это станет причиной целого ряда перипетий, о которых рассказывает Луций Апулей в своем «*Золотом осле*».

Психея — это молодая девушка, и виновна она лишь в том, что оказалась красивее Афродиты. Богиня, которой надоело, что люди поклоняются красоте Психеи, воздавая ей божественные почести, приказала Эросу заставить ее влюбиться в ужасное чудовище. Но бог любви, странно рассеянный и неосторожный, поранился стрелой, предназначенной для девушки, и влюбился в нее. Таким образом, он нарушил обещание, данное Афродите, и перенес Психею в свой замок, чтобы каждую ночь заключать ее в свои объятия. Но супруга никогда не должна была спрашивать, кто он такой.

В лучших классических традициях женской зависти сестры убедили Психею в том, что ее супруг настоящее чудовище. Влюбленная Психея, снедаемая любопытством, решила узнать всё о своем супруге, приблизив ночью светильник к его лицу. Упавшая капля раскаленного масла разбудила Эроса, который в отчаянии был вынужден пожертвовать своей любовью — он должен был убить Психею.

Вот как Л. Апулей в «*Золотом осле*»⁸ описывает эту сцену:

⁸ Апулей Л. Золотой осел / пер. М. Кузьмина. М.: Азбука, 2010. Книга пятая.

Ненасытная, к тому же и любопытная Психея не сводит глаз с мужниного оружия, вынимает из колчана одну стрелу, кончиком пальца пробует острие, но, сделав более сильное движение дрожащим суставом, чувствует укол и через кожу выступают капельки розовой крови. Так, сама того не зная, Психея сама воспылала любовью к богу любви. Почувствовав вожделение к богу, она страстно наклонилась к нему, раскрыв уста, и торопливо начала осыпать его жаркими и долгими поцелуями, боясь, как бы не прервался сон его. Но пока она, таким блаженством упоенная, любовной страстью уязвленная, волнуется, лампа ее, то ли по негоднейшему предательству, то ли по зловредной зависти, то ли и сама пожелав прикоснуться и как бы поцеловать столь блистательное тело, брызгает из конца светильника горячим маслом на правое плечо богу. Эх ты, лампа, наглая и дерзкая, презренная прислужница любви, ты обожгла бога, который сам господин всяческого огня! А, наверное, впервые изобрел тебя какой-нибудь любовник, чтобы как можно дольше ночью пользоваться предметом своих желаний. Почувствовав ожог, бог вскочил и, увидев запятнанной и нарушенной клятву, быстро освободившись из объятий и поцелуев несчастнейшей своей супруги, улетел, не произнеся ни слова.

Только своевременное вмешательство Зевса помогло уладить то, что казалось непоправимым: Зевс превратил Психею в богиню, он утихомирил разгневанную Афродиту и навсегда узаконил отношения двух любовников. Это один из редчайших жестов благородной мудрости повелителя богов.

Так по чину передана была во власть Купидона Психея. И в определенный срок родилась у них дочка, которую зовем мы Вожделение.

Л. Апулей. *Золотой осел*⁹

Влюбленная пара, изваянная из мрамора, запечатлена в момент счастливого разрешения драматической истории их любви, завершившейся сладостным объятием. Этот жест счастливой взаимности двух любовников, возможно, является самой чистой и благородной сценой любви, когда-либо явленной в античном искусстве.

⁹ Там же, книга шестая.

Шутки природы

Не случайно эти две скульптуры являются римскими копиями, сделанными с утраченных греческих оригиналов. Именно начиная с эпохи Эллинизма, с III в. до н.э. и позднее, греки начали изображать эмоции, несколько не сглаживая их, создав тем самым целую типологию любовного романа, послужившую неиссякаемым источником вдохновения для бесчисленного числа книг и изображений. Такие поэты, как Каллимах и Феокрит, положили начало любовной поэзии, в которой цветущая природа становится фоном для самых утонченных чувств посредством лингвистической игры, где смешиваются различные литературные жанры. Изысканный эротизм гомеровской эпохи перемигивается с остротами политической сатиры, гармония любовной поэмы оживляется неожиданными ироническими выпадами, в стихах обнаруживаются двусмысленные и изменчивые желания.

Эти настроения находят своё отражение и в скульптуре, где появляются непристойные персонажи, отражающие самые темные из человеческих желаний.

В эпоху Эллинизма широкое распространение получил миф о Гермафродите, существе, соединившем в себе мужские и женские половые признаки. Сын Гермеса и Афродиты, которого они поручили заботам нимф, обитавших во фригийских лесах на горе Ида¹⁰, обладал сверхчеловеческой красотой. Это не могло укрыться от глаз нимфы Салмакиды, жившей при одноименном источнике, в Карию. Она открылась юноше, но получила решительный отказ. Ее желание было слишком сильным, и она не могла отказаться от него. Однажды обнаженный Гермафродит погрузился в воды озера, Салмакида обхватила его тело и пожелала слиться с ним навсегда в объятиях. И боги услышали ее мольбу.

¹⁰ Ида (греч. Ίδη, Иди), Псилоритис (греч. Ψιλλορείτης) — высочайшая гора острова Крит (2434 м). Расположена в центральной части острова.

Правнук Атлантов меж тем упирается, нимфе не хочет
 Радостей чаемых дать. Та льнет, всем телом прижалась,
 Словно впилась, говоря: «Бессовестный, как ни борись ты,
 Не убежишь от меня! Прикажите же, вышние боги,
 Не расставаться весь век мне с ним, ему же со мною!

Овидий. *Метаморфозы. Книга IV, ст. 368-372*¹¹

Из нежной, охваченной страстью девушки нимфа превратилась в тирана. Подобная смена ролей была очень типичной для эллинистической литературы. Ее мятежное желание облагодало такой силой, что двое слились в единое тело. С этого момента у Гермафродита появилась пышная грудь и округлые ягодицы Салмакиды, мужской член между ног и андрогинное лицо, светившееся бесконечной и несравнимой нежностью. И далее в «Метаморфозах», ст. 373–386, мы можем прочесть следующее:

Боги ее услышали мольбу: смешавшись, обоих
 Соединились тела, и лицо у них стало едино.
 Если две ветки возьмем и покроем корою, мы видим,
 Что, в единенье растя, они равномерно мужают, —
 Так, лишь члены слились в объятии тесном, как тотчас
 Стали не двое они по отдельности, — двое в единстве:
 То ли жена, то ли муж, не скажешь, — но то и другое.
 Только лишь в светлой воде, куда он спустился мужчиной
 (сделался он полумуж, почувствовав, как размлели
 Члены), он руки простер и голосом, правда, не мужа, —
 Гермафродит произнес: «Вы просьбу исполните сыну, —
 О мой родитель и мать, чье имя ношу обоюдно:
 Пусть, кто в этот родник войдет мужчиной, отсюда
 Выйдет — уже полумуж, и сомлеет, к воде прикоснувшись».

Овидий. *Метаморфозы. Книга IV, ст. 373-386*¹²

¹¹ Овидий Публий Назон. Любовные элегии. Метаморфозы. Скорбные элегии / пер. с лат. С. В. Шервинского. М.: Художественная литература, 1983.

¹² Там же.

Гермафродиту не нужно было прикладывать ни малейших усилий для того, чтобы вызывать в других желание: ему достаточно быть полуобнаженным, чтобы зажечь в ком-либо запретное стремление. Так, скульптор Поликлет изваял его мраморную скульптуру, которая впоследствии многократно копировалась. Известно более двадцати копий, называвшихся «*Спящий Гермафродит*», находящихся сегодня в Лувре, галерее Боргезе, галерее Уффици, Эрмитаже и, наконец, в Ватикане.

Самая невероятная история, без сомнения, связана с копией, хранящейся в Париже (рис. 4). Она была случайно обнаружена в Риме, при строительстве церкви Санта-Мария-делла-Виттория, которая в начале XVII в. поднялась позади Квиринала, рядом с развалинами Терм Диоклетиана.

Их комплексу, видимо, принадлежала мраморная статуя I в., копия с эллинистического оригинала, которую откопали из-под земли монахи кармелитов, занятые на строительстве храма. Статуя вызвала огромное изумление, сначала монахи вообще не знали, что им делать: то ли возмутиться при виде этой чудовищной красоты, то ли возблагодарить Провидение за ту значительную сумму, которую они могли выручить, продав скульптуру. Кардинал Сципион Боргезе положил конец всем сомнениям: он мгновенно понял, какова может быть ценность этой необычной находки, и немедленно приобрел скульптуру, пополнив, таким образом, свою коллекцию на вилле за Порта Пинчиана¹³.

Тело молодого андрогина, покоящееся на матрасе, изваянном Джан Лоренцо Бернини по распоряжению кардинала,

¹³ Porta Pinciana (*um.*) — Порта Пинчиана, античные ворота в Риме, были построены во время работ по укреплению стены Аврелиана в 401 г. при императоре Гонории. Ворота названы так по одному из римских холмов, носили также название Porta Salaria Vetus — старая порта Салария, так как через них проходила Соляная дорога (Via Salaria). В раннем Средневековье возникло название Porta Portitiana или Porta Porciniana.

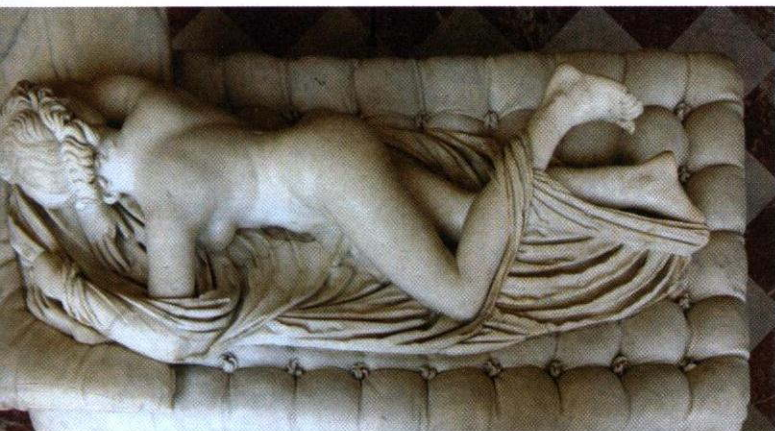


Рис. 4. Спящий Гермафродит. I в. н. э. Копия с оригинала V в. до н. э. Мрамор. Музей Лувра, Париж

описывает мягкую извилистую линию: лицо повернуто направо, ноги налево, ступни направо, а простыня смята налево. С первого взгляда может показаться, что андрогин лежит в совершенно естественной позе, однако в действительности он сознательно соблазняет тех, кто бросает на него взгляд. Гермафродит — это самое томное существо из всех, когда-либо изваянных из мрамора. Тем не менее в данном случае он находится во власти желания, навеянного эротическими сновидениями, о чем свидетельствует его пенис, пребывающий в состоянии эрекции.

Скульптура показалась настолько шокирующей, что Сципион принял решение повернуть ее к стене, чтобы никто не заметил этой скандальной подробности, а мог бы только домысливать, пробуждая в зрителях еще более неудержимое желание. Однако если гости, осматривавшие коллекцию, хотя бы имели возможность встретить эту скульптуру на своем пути, то другая статуя была абсолютно запретной.

В зале, посвященном Гермафродиту, прелат поместил рядом со спящим юношей еще одну версию андрогина, ох-

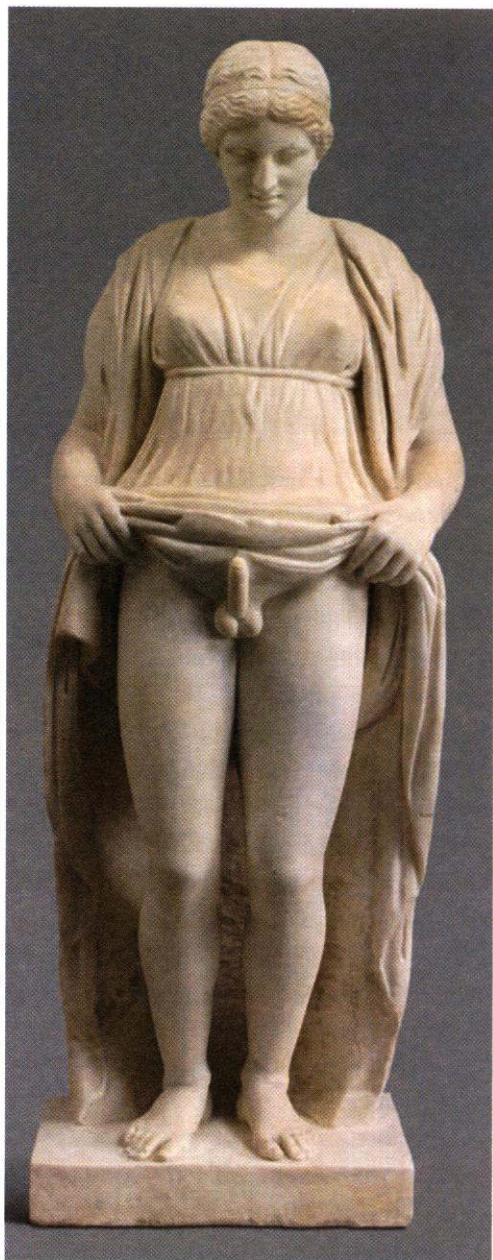


Рис. 5. Стоящий
Гермафродит.
I в. н. э. Мрамор.
Музей Лувра,
Париж

ваченного еще более откровенным желанием. В этой фигуре желание соединялось с наглостью. Гермафродит был изваян стоящим, с приподнятой туникой, собранной томными складками у него на груди, бесстыдно демонстрируя свой поднятый фаллос. На лице юноши блуждала улыбка, что-то среднее между удовлетворением и опасением за столь дерзкое поведение. Его точеные бедра были чуть согнуты, а живот выпячен вперед, как будто приглашая к запретному совокуплению (рис. 5).

Эти две скульптуры настолько понравились Наполеону, что император заставил своего зятя Камилло Боргезе¹⁴ продать их ему вместе со многими другими экспонатами из его коллекции: сегодня все они находятся в Лувре.

Тот, кто их заказывал, вероятно, был страстным поклонником космоса эллинистической литературы, населенного чудовищными фигурами, способными совершать самые непристойные поступки ради удовлетворения своих желаний. С наступлением эпохи Эллинизма, через несколько столетий после чистой и страстной любви Сафо, мы встречаемся с бесстыдными чувствами, включая шутки природы, способные даже привести к гибели возлюбленного. Эллинизм исследует тела и эмоции, рождающие любопытные аналогии между человеком и животным.

В одной из знаменитых идиллий Феокрита Симета совершает магический ритуал с целью обольстить Дельфиса: она смешивает зелье, в состав которого входят ненависть, любовь, презрение и желание.

Simeta comuna mistura io.
mai ancora Moire, ho

¹⁴ Камилло Боргезе — глава рода Боргезе. После вторжения французов в Италию поступил к ним в армию и сблизился с генералом Бонапартом, на сестре которого, Полине, вдове генерала Леклерка, женился 6 ноября 1803 г.

Будут опять оскорбления стучать ему в двери Аида!
В этом вот ларчике здесь сохраняются страшные зелья.
Мне Ассириец, пришелец, поведал, что делают с ними.
Ныне прощай же, царица, коней поверни к Океану!¹⁵

Полное отсутствие эмоций, пронизывавшее искусство классического периода, когда изображались тела, лишённые всякого *пафоса*, теперь уступает место экстремальным ситуациям, исполненным высочайшего психологического напряжения. Очень часто мы оказываемся перед лицом бесстыдных любовников, слившихся в акте самого непристойного совокупления. Перед нами приоткрывается другая сторона изображения желания в искусстве Античности, когда Гермафродит становится центральной фигурой. В скульптурной группе, ныне хранящейся в Национальном археологическом музее в Неаполе, которая была обнаружена на вилле Оплонтис в Торре-Аннунциата, юноша изваян вместе с сатиром, внезапно овладевшим им, возможно, в лесной чаще, вдали от нескромных взглядов. Здесь идилическим выглядит только окружение, в то время как само действие исполнено драматизма.

Скульптор изобразил своих персонажей то ли борющимися, то ли сжимающими один другого в страстных объятиях. Гермафродиту приходится изогнуться, чтобы вырваться из цепких объятий сатира, ухватившегося за его руку, чтобы не упасть. Оба ужасных создания, в которых смешались два начала, человеческое и природное, отталкивают друг друга двусмысленными жестами, что еще более усиливает напряжение. Сила охватившей их страсти настолько очевидна, что для ее обозначения древние греки использовали специальный термин *симплегма*, то есть группа странных, соединенных и переплетенных фигур, расположенных в необычных позах,

¹⁵ Хрестоматия по античной литературе: в 2 т. / пер. М. Е. Грабарь-Пассек. М.: Просвещение, 1965. Т. 1. Н. Ф. Дератани, Н. А. Тимофеева. Греческая литература.

где притяжение соединяется с отталкиванием. Прекрасное единение желаний и эмоций в скульптуре, так же как и в поэзии, осталось чуждым искусству эллинистической эпохи.

Рим колебался между двумя этими крайностями, время от времени склоняясь то в сторону классической, то эллинистической модели, к группам переплетенных фигур, черпая идеи из греческой традиции, так и не сумев создать новых персонажей. Римляне расписывали стены помпейских домов фресками, на которых любовные сцены, лишенные *пафоса*, чередовались с двусмысленными, непристойными сценами.

Окончательный упадок Римской империи способствовал нарастанию хаоса в изображениях желания. Казалось, что искусство утратило какие-либо правила или направления развития. Можно было любить кого угодно, желать и отталкивать в одно и то же время, совокупляться с существами любой природы, погрузившись в поток изменчивых чувств, отражавших нараставший хаос и иррациональность в обществе.

Возвращение к христианскому порядку

Только в IV в. начали появляться некоторые изображения, отражавшие преобладающую духовность желания и не имевшие ничего общего с грешными человеческими страстями. На заре христианского искусства считалось, что единственным желанием, достойным изображения, может считаться только жажда, толкающая оленя к воде, описанная в 41-м Псалме¹⁶ и проиллюстрированная многочисленными мозаиками, сплошь покрывавшими стены и абсиды церквей и катакомб.

¹⁶ Псалтирь. Псалом 41: так же, как олень стремится к источникам вод, так стремится душа моя к Тебе, Боже.

Среди них выделяется мозаика, находящаяся в мавзолее Галлы Плацидии в Равенне, где в 425 г. были изображены два благородных животных, обвитые виноградной лозой, утолявшие жажду в ручье, низко склонив свои увенчанные великолепными рогами головы. Однако в данном случае речь шла о духе, и только истинно верующие могли правильно истолковать эти символы. Это была версия желания, совпадавшая со стремлением встретить Бога после смерти. В дальнейшем изображение желания пошло различными путями.

Новое идеологическое направление, возникшее уже в V в. н. э., кажется, сумело преодолеть хаос поздней Римской империи и восстановить порядок в сфере эмоций, что не замедлило принести свои результаты в искусстве. Задачей философов-схоластиков было создание отлаженной системы, которая позволила бы объяснять законы природы, управляющие вселенной, включая такие чувства, как желание.

Кассиодор¹⁷ утверждал, что «любовь — это груз, придающий движение душе», апеллируя к формуле, согласно которой действие эмоций подобно действиям законов физики. К этой аксиоме обращался Боэций¹⁸, который в своем «Утешении философией» с исчерпывающей ясностью показал, какую роль любовное желание должно выполнять в жизни человека. Эта роль абсолютно уникальна.

Все лишь любовь в этом мире,
Правит землю и морем,
И даже небом высоким.

¹⁷ Флавий Магн Аврелий Кассиодор Сенатор (лат. Flavius Magnus Aurelius Cassiodorus Senator, между 480–490, Сциллациум, Бруттий — между 585–590, там же) — римский писатель-панегирист, историк и экзегет, государственный деятель во время правления короля остготов Теодориха Великого и его преемников, вершиной его карьеры стала должность префекта претория Италии.

¹⁸ Аниций Манлий Северин Боэций (ок. 480–524, по другим сведениям 526) — римский государственный деятель, философ-неоплатоник, теоретик музыки, христианский теолог.

Если бразды вдруг отпустит,
 Сразу к борьбе устремится
 Все, что рождает движенье
 В дружном согласии, мигом
 Гневными станет врагами,
 Мир повергая в руины.
 Только любовь и способна
 Смертных в союзе сплотить всех.
 Таинство брака чистейших
 Свяжет влюбленных навеки,
 Верным диктуя законы.
 Счастливы люди, любовь коль
 Царствует в душах. Любовь та
 Правит одна небесами¹⁹.

Парадоксально, что любовь у А. Бозэция может быть как разрушительной силой, порождающей беспорядок и смешивающей сословия людей, так и силой, повелевающей природой и управляющей существованием вселенной. Это чувство, которое захватывает героев и богов, бросая их в объятия друг друга, становится стрелкой весов, источником равновесия. Несмотря на то что от теорий Ф. Кассиодора и А. Бозэция его отделяло около пяти столетий, философ Пьер Абеляр и его возлюбленная Элоиза с кристальной точностью разъясняют, какая роль приписывалась желанию в Средние века.

П. Абеляр был знаменитым философом, преподававшим в Париже, где он встретил и полюбил юную студентку. Он даже переехал жить к ней в дом в качестве домашнего учителя, однако во время уроков его руки, по его собственному признанию, чаще скользили по ее груди, чем по страницам книг. Когда их связь раскрылась, П. Абеляр был вынужден удалиться из города, однако, как только обнаружилось, что

¹⁹ Б о э ц и й. Утешение Философией и другие трактаты / пер. В. И. Уколовой, М. Н. Цейтлина; примеч. В. И. Уколовой. М.: Наука, 1990.

Элоиза забеременела, он попросил ее приехать к нему. Несмотря на запоздалое бракосочетание, братья Элоизы из мести оскостили Пьера, вынудив обоих любовников принять радикальное решение: они были вынуждены уйти в монашество. Влюбленные продолжали вести переписку на протяжении всей жизни до тех пор, пока они не воссоединились после смерти, будучи похоронены в одной могиле. Переписка Пьера и Элоизы стала одной из средневековых историй любви, пользовавшейся наибольшим успехом в Европе благодаря прежде всего ее эпистолярным достоинствам, хотя сегодня ее рассматривают в первую очередь как литературное сочинение. Тем не менее двое любовников выражают свои мысли очень ясно. Он пытается компенсировать свою «несчастную страсть» на религиозно-этическом уровне, она не в силах отречься от ставшей «уже невозможной» любви, выражая отчаяние, в котором, тем не менее, заключено неподдельное очарование ее писем. Абельяр стремится соединить доводы рассудка с пережитой страстью, рассматривая веру как уникальную точку отсчета, позволяющую начать серьезное и углубленное исследование. Элоиза уязвлена его словами. Несмотря на страдания, связанные со столь неблагоприятными обстоятельствами их отношений, Абельяру удается сохранять удивительную ясность ума, проглядывающую на изображениях обоих любовников.

Средневековая миниатюра исключала наготу и любой физический контакт между мужчиной и женщиной. Самым известным живописным сюжетом из истории любви Пьера и Элоизы стало их свидание, случившееся уже после того, как они приняли монашество: облаченные в монашеские одеяния, они стоят друг напротив друга, не смея дать выход своим чувствам. Это всё, что могли позволить себе художники XI в., рассказывая о любовной страсти.

Но даже на такой скудной базе смогла возникнуть четкая иконография и вполне определенный код для изображения

эмоций в соответствии с ясными правилами и согласно умозрительным выводам, подобным тому, к которому приходит Фома Аквинский в своей *«Сумме теологии»*: «Любовь, которой любят человека, желая ему блага, это любовь в полном и абсолютном смысле слова; напротив, любовь, которой любят вещь, чтобы извлечь благо и выгоду у третьих лиц, это обусловленная любовь»²⁰.

Философ разделяет любовь на два типа: это желание, имеющее целью благо любимого, или желание, имеющее целью своё собственное благо. Он отделяет вожделение от дружбы, ставит одну за другой различные фазы развития желания и завершает свою экзегезу страсти единством чувств, являющимся последним следствием любви. Это любовь, позволяющая человеку соединиться с Богом.

Какой художественный приём может передать подобную бесконечную сложность, отразить ее с исчерпывающей ясностью, стать достойным обрамлением для желания, самой опасной и захватывающей эмоции?

Такой попыткой стал цикл фресок, выполненный Джотто внутри капеллы Скровеньи в Падуе. Это не только сцены, в которых повествуется о жизни Мадонны и Христа, где был изображен единственный невинный поцелуй престарелых Иоакима и Анны, у которых ребенок родился тогда, когда они уже утратили всякую надежду стать родителями. Их поцелуй — это знак физического и духовного соединения, символ их святости. Воплощение желания, напротив, было показано фигурами, символизирующими грехи и добродетели, чьи изображения чередуются на стенах.

Следуя точной схеме и этическому порядку, уже установленному во французских соборах и описанному в древних текстах, таких как *«Психомехия»* Пруденция (начало V в.), Джотто

²⁰ Аквинский Ф. Сумма теологии / под ред. проф. Н. Лобковица, А. В. Апполонова; пер. А. В. Апполонова. М.: Издатель Савин С. А., 2006. Т. VII.

поместил с одной стороны семь добродетелей: три теологических и четыре кардинальных. Им противостоят столько же грехов, создающие серию оппозиций.

Кардинальные добродетели и их противоположности:

Благоразумие — Глупость

Стойкость — Непостоянство

Умеренность — Гнев

Справедливость — Несправедливость

Теологические добродетели и их противоположности:

Вера — Неверие

Милосердие — Зависть

Надежда — Отчаяние

Следуя за добродетелями, зритель движется вдоль ряда блаженных, представленных с правой стороны от «*Страшного суда*», на стене, завершающей цикл. Жизнь во грехе, напротив, ведет прямой дорогой в ад. Верующий, проходящий по центру капеллы между двумя стенами, на которых изображены аллегории грехов и добродетелей, призван найти срединный путь между двумя крайностями и поддерживать экзистенциальное равновесие. К изображениям, на которых сравнение между эмоциями выглядит наиболее ярко, четко и ясно, относятся аллегории Милосердия и Зависти, расположенные одна напротив другой. Это два противоположных выражения желания: одно из которых, по словам Фомы Аквинского, имеет целью благо другого, а другое — способствует гибели первого. Это два страстных желания, пробуждающие противоположные силы и обитающие в столь же различных телах. По этой причине Милосердие (рис. 6), служащее синонимом любви и великодушия, является самой прекрасной из всех добродетелей.

«Это изображение милосердия, — гласит надпись внизу фигуры, — и приятная внешность одно из его качеств». Любящее сердце приносит себя в дар Христу. Оно выбирает путь



Рис. 6. Джотто ди Бондоне. Аллегория Милосердия.
Ок. 1305. Фреска. Капелла Скровеньи, Падуа



Рис. 7. Джотто ди Бондоне. Аллегория Зависти.
Ок. 1305. Фреска. Капелла Скровеньи, Падуя

служения. Отказываясь от мирской суеты и тщеславия, милосердие выбирает щедрость, великодушно предлагая каждому то, чего ему не хватает.

В левой руке Милосердие держит сердце, протягивая его Христу, однако кажется, что тот возвращает его обратно. В другой руке фигуры корзина, полная цветов, фруктов и колосьев. Она попирает ногами мешки с монетами, один из которых ее соперница Зависть (рис. 7), напротив, держит в руках.

Здесь Джотто выражает своё полнейшее презрение, прибегая к целому ряду обозначений, которые уже давно были приняты в средневековой иконографии. Зависть — самый дьявольский и омерзительный из всех грехов. Ноги фигуры охвачены пылающим пламенем, пожирающим ее; безумное желание обладания заставляет аллегорическую фигуру крепко сжимать в руке мешочек с монетами, в то время как пальцы правой руки, жадно вытянутой вперед, скрючены, подобно когтям хищника. Отвратительная змея обвивает голову, хвост торчит из затылка, в то время как голова рептилии высовывается изо рта, угрожая ужалить ее в глаза и отравить ей взгляд. В буквальном переводе итальянское слово «зависть»²¹ означает «слепота». Если ее глаза плотно закрыты, то уши, напротив, кажутся огромными, готовыми злорадно подслушивать любые сплетни и затем распространять их.

Эти изображения представляются убедительнее любой проповеди: у верующих не остается ни малейшего сомнения относительно того, какую дорогу следует выбрать ради спасения души. Искусство обладает способностью точного и неоспоримого высказывания, оно может направлять желания и эффективно переводить на язык образов теории, призванные регулировать поведение мужчин и женщин, которое обеспечило бы им достойную земную жизнь и завоевание райского блаженства. Наступила эпоха, стремящаяся избегать любого сомнения.

²¹ In-vidia (ит.) — буквально «не-видящий».

«Поцеловал, дрожа, мои уста»²²

В Средние века любовь была главным инструментом, имевшимся в распоряжении человека, с помощью которого можно было достичь божественной благодати. Об этом свидетельствуют потоки слов, превозносящие это чувство и его необыкновенное влияние на судьбу любого смертного.

Только посредством любви средневековым поэтам удавалось постигнуть Бога. Любимая женщина становилась мостом между ними и Раем. Нежное, благородное и чуткое сердце было создано для того, чтобы наполниться любовью. Это считалось законом природы. Такое объяснение приводит Данте в одном из своих сонетов:

Любовь и благородные сердца —
Одно, сказал поэт в своей канцоне.
Так разум, по ученью мудреца,
С душой неразделим в духовном лоне.
Природа сердце превратит в дворца
Палату, где сам Бог любви на троне.
Порою царство длится без конца,
Но иногда не верен он короне.
Затем в премудрой даме красота
Пленяет взор и в сердце порождает
Тот дух любви, что связан с ней навек;
Растет и крепнет властная мечта.
И в сердце дамы также возбуждает
Любовь достойный чувства человек²³.

Отталкиваясь от строк, в которых Гвидо Гвиницелли²⁴ представлял любовь как чувство, делающее сердце человека

²² Алигьери Д. Божественная комедия / пер. М. Лозинского. М.: Правда, 1982. Ад, песня 5, стих 136.

²³ Там же.

²⁴ Гвиницелли (Guido Guinizelli, ит.) (ок. 1230–1276) — крупнейший из поэтов Италии до Данте и непосредственный учитель Данте в лирике.

«избранным, чистым и благородным», Данте выстраивал свои умозаключения, согласно которым женщина выступала как единственная возможность спасения. Когда однажды поэт окажется перед лицом Бога, который спросит его об источнике его страсти к женщине, то он сможет ответить:

Она на ангела похожа,
Из царства Твоего,
И я не мог ее не полюбить²⁵.

Из этого убеждения в Средние века родились представления о равенстве святых и Девы Марии. «Прекрасное тело, стройные бедра, шея белее снега на ветке. Серо-голубые глаза, чистейшее лицо, приятный рот и правильный нос. Темные брови, открытый лоб, кудрявые светлые волосы. При свете дня они отливают золотом», — именно так о ней писала Мария Французская, поэтесса XII в. Единственное желание, которое художникам дозволялось изображать, было самым целомудренным и невинным — страсть, связывавшая мать с ребенком. От нежного взгляда, обращенного младенцем Христом к Мадонне из Монтикьелло кисти Пьетро Лоренцетти (Музей Диочезано, Пьенца), и до покровительственного объятия Марии и Христа на досках, расписанных Дуччо ди Буонинсеня, кажется, что эхо слов Гвиницелли и Данте достигли Сиены, где между XIII и XIV вв. расцвела школа живописи, художники которой нашли новый способ изображения желаний. Это была эмоция, в которой не оставалось ничего плотского и которая, таким образом, не могла подвергнуться церковной цензуре, сурово запрещающей изображения наготы и наслаждения. Это чувство, которое смогло наполнить базилики живописными или скульптурными историями с единственной целью приблизить человека к Богу, прежде всего при посредничестве Девы Марии.

²⁵ Гвидо Гвиницелли, канцона *Al cor gentil rempaira sempre amore (ит.)*. (В благородном сердце всегда пребывает любовь), стихи 58–60.

Мистическая и духовная любовь, обращенная к Мадонне, распространялась во Франции трубадурами и труверами, в Германии о ней слагали стихи миннезингеры до тех пор, пока она не трансформировалась в куртуазную любовь с ее культом «ангелоподобной женщины», послужившим основанием для этики и эстетики, распространенной при средневековых дворах Европы.

Однако выражение любви не сводилось только к этому. Ода чистому чувству любви, которое не шло дальше невинных взглядов и уверений в верности, сопровождалась рассказом о конкретных поступках любящих. Тем не менее при переходе от духа к телу случались неожиданные вещи. Возвышенное чувство переплеталось с более низкими инстинктами. Завоевание женщины-ангела вело мужчину к гибели.

«*Роман о Розе*», созданный в XIII в., воспринимался одновременно как куртуазная канцона и как история инициации, развертывавшаяся посредством сравнений, метафор и других возвышенных литературных приемов. Его автор, ведущий повествование от первого лица и исполнявший роль Любящего, мечтает проникнуть в сад Наслаждения и его спутников Юности, Богатства, Радости и Красоты. Попав в силки, расставленные всемогущей Любовью, герой должен был выдержать приготовленные ему испытания Похабным ртом, Опасностью и Ревностью, чтобы завоевать Розу, в которую он влюбился после того, как в него попала стрела Эроса.

Сегодня известно о существовании свыше трехсот рукописных копий этой поэмы, истинного бестселлера, хранившихся в частных покоях многих замков и монастырей и бывших частью повседневной жизни мужчин и женщин, стремившихся соблюдать установленные правила и ограничения, наложенные на них церковью.

Помимо гармонии слов, сладостных рифм и приходящих на память сравнений читатели поэмы были увлечены ее толкованием. В стихах «*Романа о Розе*» им мерещились тайные

альковы и страстные объятия, сцены ревности — как в мифе о Венере и Марсе, застигнутых на месте преступления Вулканом, — и невинные прогулки меж деревьев, склонившихся под тяжестью плодов, и пышно цветущих розариев.

Если в публичном пространстве, на стенах церквей или гобеленах, украшавших светские салоны, редко можно было встретить открытые изображения любви, то в тишине альковов, где мужчины и женщины Средневековья оставались одни, эти соблазнительные образы вставали со страниц *«Романа о Розе»*.

В досужий час читали мы однажды
О Ланчелоте сладостный рассказ;
Одни мы были, был беспечен каждый.

Над книгой взоры встретились не раз,
И мы бледнели с тайным содроганьем;
Но дальше повесть победила нас.

Чуть мы прочли о том, как он лобзаньем
Прильнул к улыбке дорогого рта,
Тот, с кем навек я скована терзаньем,

Поцеловал, дрожа, мои уста.
И книга стала нашим Галеотом!
Никто из нас не дочитал листа²⁶.

Желание было частным делом, всё было дозволено только во мраке спален, под покрывалом, в тени балдахинов, в ночных чепчиках, чтобы не схватить простуду. Это была обратная сторона изображений желания в ту эпоху: на публичке женщина считалась ангельским созданием, недотрогой, орудием восхождения к Богу, а в частной жизни она возбуждала чувства и уступала сладострастию и похоти. Никто не мог противиться любовной страсти, в том числе и монахини,

²⁶ Алигьери Д. Божественная комедия / пер. М. Лозинского. М.: Правда, 1982. Ад, песня 5, стихи 127–138.



Рис. 8. Дерево пенисов (деталь Фонтана Изобилия).
XIII в. Фреска. Масса Мариттима

срывающие запретные плоды с дерева, растущего в монастырском саду. Это не яблоки или апельсины, даже не цветы персика, а скорее фаллосы. Огромные пенисы, снабженные припухлыми мошонками, в изобилии свисали с ветвей необыкновенного дерева. Именно такой сюжет описан в копии *«Романа о Розе»*, хранящейся в Национальной библиотеке Франции, в Париже.

Через несколько десятилетий этот образ появился на Фонтане Изобилия в Масса Мариттима, где было изображено дерево с гигантскими пенисами (рис. 8). Это настоящая редкость. Уникальное изображение в публичном пространстве, бросающее вызов средневековым правилам. По неясным пока

причинам там появилось изображение дерева, щедро увешанного мужскими членами, причем оно находится не в приватном уголке частного жилища, а там, где кто угодно, включая женщин и детей, мог в начале XIV в. напиться воды.

У подножия дерева, под кружащимися хищными птицами, изображены восемь женщин, две из которых, как кажется, ссорятся из-за пениса, в то время как еще одна пытается палкой сбить один из пенисов с ветки. Рядом с ними можно видеть фигуру, которая как будто полностью игнорирует происходящее, однако, если получше присмотреться, как это сделал профессор Маттелер, «один из этих необычных плодов высовывается у нее из-под одежды».

Наиболее приемлемая интерпретация, которая пока не нашла подтверждения в отсутствие документов, способных прояснить обстоятельства создания этого необычного изображения, говорит о том, что речь идет о превознесении и восхвалении воздействия, какое Доброе правление оказывает на население: эффективное государственное управление может позволить гражданам удовлетворять любые свои желания... включая самые запретные из них.

Художники и поэты Средних веков были удивительными, они полностью противоречат тому впечатлению, которое сегодня производят на нас их работы. Мы убеждены в том, что они хранили верность системе, в рамках которой любовь, даже самая чистая и невинная, могла находиться под запретом, а затем в одно мгновение мы открываем, что страсти побуждали их к самому непристойному поведению. Оба этих чувства были изображены и описаны ими с одинаковой интенсивностью.

Изображение желания было шизофреничным. На некоторых миниатюрах даже Эроса облачали в элегантную тунику, в то время как он выпускал свою стрелу в Любовника, что не могло не раздражать даже самых скромных читательниц. Но достаточно было перелистнуть несколько страниц, чтобы

обнаружить выставленные на всеобщее обозрение мужские гениталии. В изображении желаний не существует запретных зон. Добродетель и либидо обладают одинаковой важностью, только с противоположным знаком.

С этого момента начала развиваться дихотомия любви священной и любви профанной, духовной и плотской. Противостояние между Аполлоном и Дионисом обострилось, как никогда раньше. Это и чувство, которое возносит человеческую душу к Богу, и страсть, которая бросает мужчин и женщин в объятия друг друга.

Возвращение к наготы

Церковь, бывшая самым частым заказчиком в истории, в Средние века отрицала наготу, а вместе с ней под запретом оказалось большинство произведений античного искусства, прежде всего скульптурные изображения обнаженных тел.

Однако именно настойчивость в изображении желаний помогла художникам вернуть обратно наготу.

Вот как Чезаре Рипа²⁷ писал в своей «Иконологии»: «Желание — это обнаженная женщина с пестрой вуалью через плечо; она должна быть окрыленной, а ее сердце должно пылать огнем. Желание — это страстное стремление к чему-либо, что можно вообразить себе [...], говорит Аристотель, и интеллект стремится придать желанию форму с такой же страстью, как женщина желает мужчину, по справедливости, мы стремимся к тому, чем не обладаем, тем не менее желание принимает облик женщины».

²⁷ Чезаре Рипа (ит. Cesare Ripa, род. 1555, Перуджа — ум. 1622, Рим) — итальянский писатель, ученый и повар. В 1593 г. Рипа издает написанную им в свободное время «Иконологию» (Iconologia), иконографическую энциклопедию, ставшую в эпоху барокко незаменимым источником сведений в области мифологии, литературы, искусства.

В конце XVI в. Чезаре в «Иконологии» сформулировал ряд полезных правил, необходимых для определения и распознавания религиозных и светских аллегорий, получивших распространение на протяжении последних двух столетий. Речь идет о справочнике, составленном при помощи перекрестных указателей, включавших собрание трактатов и изображений, созданных художниками его времени. При этом желание изображалось в виде обнаженной женщины.

С XV по XVI в. не было художника, который не сталкивался бы с необходимостью выполнять заказ, включавший изображение желания в той или иной форме. После попытки подчинить эту эмоцию религиозным ограничениям в Средние века с приходом эпохи Возрождения любовь вновь начинает изображаться чрезвычайно свободно, взгляд художника снова обращается как к античным образцам, так и к собственному любовному опыту.

В 1536 г. лютеранскому юристу Иоганну Фишарту, приехавшему в Рим, удалось получить разрешение посетить самые приватные из помещений замка Святого Ангела, занимаемые папой римским. С поразительным усердием и намеком на изумление он описал то, что предстало перед его взором в приватной ванной комнате папы Клементя VII: «Там, расположившись в округлой чаше, его Святейшество мылся теплой водой, изливавшейся из бронзовой фигуры обнаженной девушки. Там также находились другие изображения обнаженных девушек. Я уверен, что он прикасался к ним с большой набожностью».

Стены ванной были украшены нишами, отделанными по бокам рядами природных раковин: наверху их увенчивали изображения четырех аллегорических сцен, героями которых выступали Венера и Амур. Внизу под ними были изображены семь престолов, предназначенных для главных Олимпийских божеств и остававшихся пустыми, пока их обитатели, так сказать, принимали ванну вместе с папой римским. Уж

если сам понтифик не смог избежать искушения пощекотать и возбудить свои чувства видом пикантной живописи, то можно себе представить, как в течение нескольких десятилетий были полностью позабыты все правила и запреты, столетиями накладывавшие ограничения и регулировавшие плотские желания в самых приватных зонах человеческого бытия.

Живопись наглядно демонстрировала, как изменялось чувство стыда и как то, что еще несколько лет назад считалось непристойным и запретным, превращалось в символ игривого выражения свободы.

Эротизм всегда воспринимался через призму возвращенных античных образцов, поддержанных филологическими изысканиями и заново осмысленными классическими традициями. Цитаты из «*Метаморфоз*» Овидия и «*Золотого осла*» Апулея были призваны поднимать дух художников и прежде всего заказчиков. Желание приобретало черты благородства уже не при помощи своей духовности и набожности, напротив, по милости своей верности идеям культурного наследия Античности. То, что могли позволить себе древние греки и римляне, опять стало актуальным и вошло в репертуар художественных образов, которые еще и сегодня способны смутить некоторых особо благонамеренных.

В лоджии виллы Джулия, расписанной фресками Таддео Цуккари в середине XVI в. по заказу папы Юлия III (Джованни Мария Чокки дель Монте), появляются многочисленные путти²⁸, забавляющиеся с виноградом, срывающие розы и резвящиеся среди виноградных лоз. Некоторые из них были обычными малышами, другие были снабжены крылышками, а иные имели козлиные копыта и символизировали возвращение фигур сатиров, столь распространенных в эпоху Эллинизма.

Однако даже сегодня особенное внимание посетителей привлекает пара ребятишек, наделавшая немало шума

²⁸ Putti (*ит.*) — «амурчики».

в римском обществе того времени: удобно расположившись на перголе, они бесстыдно трогают свои гениталии. При виде этой сцены слухи о педерастических вкусах понтифика становились всё более настойчивыми, однако это не заботило ватиканскую курию. В конце концов, речь шла всего лишь о мифологических фигурах, изображение которых в XVI в. не грозило отлучением от церкви и не рассматривалось как оскорбление.

Достаточно пройти по комнатам Палаццо дель Те в Мантуе, являющимся безусловным храмом желания, алтарем страсти, грандиозным празднеством самых непреодолимых человеческих инстинктов. Тема, пронизывающая изображения на стенах помещений первого этажа, — выражение желания во всех возможных формах. Это именно то чувство, которое маркиз Федерико II Гонзага предложил изобразить Пьетро Аретино, возможно, по совету своей жены, образованной и эмансипированной Изабеллы д'Эсте. Он не смог бы выбрать лучшего художника для этой цели. И не только потому, что Пиппи²⁹ был учеником Рафаэля и принимал участие в строительстве Виллы Фарнезина, где Санти³⁰ запечатлел на фресках чудеса эротизма, среди которых Галатее и поцелуй, украденный Зевсом у Ганимеда, но прежде всего потому, что этот художник специализировался на изображении непристойных сцен. За несколько лет до своего приезда в Мантую, почуввав выгодное дельце, Джулио Романо создал серию эротических изображений для мастерской гравера Маркантонио Раймонди. Так появилась запретная книжка под названием «Способы, или Шестнадцать

²⁹ Джулио Романо (*ит.* Giulio Romano, собственно Дж. Пиппи, Pirri, 1492–1546) — итальянский живописец и архитектор, наиболее значительный из учеников Рафаэля, один из зачинателей и особо самобытных представителей искусства маньеризма. Работал преимущественно в Риме, но его самая оригинальная работа находится в Мантуе — это Палаццо дель Те.

³⁰ Рафаэль Санти (*ит.* Raffaello Santi, Raffaello Sanzio; 26 или 28 марта, или 6 апреля 1483, Урбино, — 6 апреля 1520, Рим) — итальянский живописец, график и архитектор, представитель умбрийской школы.

позиций», поражающая своей откровенностью и не оставляющая уже ничего на долю фантазии тех, кто захотел бы попробовать свои силы в вариациях на тему секса. Это сочинение, как и следовало ожидать, распространилось с поразительной быстротой. Пьетро Аретино, всегда готовый поддержать скандал, написал серию сонетов, чтобы проиллюстрировать эту, с позволения сказать, «камасутру», причем *ante litteram*³¹.

Чтобы оценить значение этого литературного и художественного проекта, лучше всего будет обратиться к хронике, составленной Джорджо Вазари, а именно к тем ее страницам, на которых повествуется о жизни Маркантонио Болонца: «После этого Джулио Романо поручил Маркантонио вырезать по его рисункам на двадцати листах все возможные способы, положения и позы, в каких развратные мужчины спят с женщинами, и, что хуже всего, мессер Пьетро Аретино написал для каждого способа неприличный сонет, так что я уж и не знаю, что было противнее: вид ли рисунков Джулио для глаза или слова Аретино для слуха. Произведение это было строго осуждено папой Климентом, и если бы, когда оно было опубликовано, Джулио уже не уехал в Мантую, он заслужил бы суровое наказание от разгневанного папы. А так как некоторые из этих рисунков были найдены в местах, где это меньше всего можно было ожидать, они не только были запрещены, но и сам Маркантонио был схвачен и заключен в тюрьму, и плохо бы ему пришлось, если бы кардинал Медичи и Баччо Бандинелли, находившиеся в Риме на службе у папы, его не выручили. Да и в самом деле не следовало бы, как это, однако, часто делается, злоупотреблять божьим даром на позор всему миру в делах омерзительных во всех отношениях»³².

³¹ В буквальном переводе с лат. — «не стесняясь в выражениях».

³² В а з а р и Д ж . Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Полное издание в одном томе / пер. с итал. А. Г. Габричевского, А. И. Венедиктова; ред. пер. А. Г. Габричевского. М.: Альфа-книга, 2008.

Джулио Романо спасло от тюрьмы только то, что он откликнулся на приглашение маркиза и уехал в Мантую. Пьетро Аретино не опасался обвинений, возможно, потому, что его сочинение могли прочесть только в узком кругу грамотных. Вот так выглядело посвящение поэта Баттисте Дзатти из Брешии: «И поскольку древние и новые поэты и скульпторы смели писать и ваять, порой для развлечения дарования, непристойные вещи, как в палаццо Киджи, об этом свидетельствует мраморный сатир, пытающийся изнасиловать мальчишку, не написать ли мне вдобавок еще сонеты, которые будут помещены снизу (фигур). Их похабность я смиренно хочу посвятить притворщикам, отделив себя от дурного суждения и грязного обычая, который запрещает очам то, что им наиболее нравится. Что дурного в том, чтобы видеть, как мужчина ложится на женщину? Значит, животные свободнее нас? Мне кажется, что (эта) вещь дана природой для сохранения ее самой, должен ли я носить ее на шее, как подвеску, или на берете, как медальон, ибо это та вена, из которой проистекают реки народов, и та амброзия, которую пьет мир в торжественные дни. Она создала вас, первого хирурга из ныне живущих. Создала меня, который лучше хлеба. Произвела... тицианов, микеланджелов; за ними — пап, императоров и королей, прекрасных девушек, наипрекраснейших дам с их «святая святых»: поэтому им следовало учредить выходные дни и посвятить ночные бдения и празднества, а не замыкать с толикой хлеба и питья. Рассмотрев все это, я запечатлею натурально в стихах позы сражающихся³³.

Пусть мне скажут — дескать, сонеты удом
Пишешь ты, взволнованный женским лоном, —
Пусть! Я шлю их этим прекрасным лонам,
А не вам, чьи лица подобны удам.

³³ Аретино П. Любовные позиции эпохи Возрождения / сост. О. Неверов. М.: Продолжение Жизни, 2003.

Но хочу ответить я всем занудам:
Вы, уроды, лучше б прикрылись лоном
Или раз навсегда утонули б в оном,
Если вас не тронуть и этим чудом!
Впрочем, вряд ли будет чье благосклонным
Лоно к вам — тупым запасным занудам.
Чтоб не стать, как вы, непотребным удом,
Завершу на этом я оды лонам,
Оставляя вас на съеденье оным³⁴.

Подобно тому, как художник не упустил ни единой детали, включая самые неприглядные, также и Аретино не пропустил ни одного, даже самого вульгарного термина.

Сегодня нам непросто представить себе ту атмосферу, в которой создавалось это творение, ставшее произведением, принесшим его авторам сомнительную славу, и местом веселого и беззаботного времяпрепровождения. Под прикрытием высокой культуры, а также используя всевозможные хитрости и уловки, поэты, скульпторы и художники по фрескам могли воплощать любые проявления желаний. Самым важным было наличие двух обязательных условий: во-первых, заказчик должен был быть могущественной и неприкосновенной на своей территории фигурой, иначе ему могло грозить жестокое наказание, как это случилось с бедным Раймонди, и, во-вторых, герои, изображенные на фресках или изваянные из мрамора, не должны были напоминать реально существовавших людей, можно было воплощать только образы божеств или мифологические фигуры. Не случайно, что «позиции» Джулио Романо изъяли и вернули на рынок уже с якобы античными подписями, в которых были указаны имена богов и героев, охваченных любовной страстью. Не случайно, что Пиппи получил карт-бланш от Федерико Гонзага, поскольку ему всегда удавалось

³⁴ Там же.



Рис. 9. Джулио Романо. Юпитер и Олимпиада. 1532–1535.
Фреска. Зал Психеи. Палаццо Те, Мантуя

ловко балансировать на тонкой грани между олимпийским мифом и библейской притчей.

Пройдя через элегантный зал, отданный породистым скакунам из конюшни Гонзага, и посвятив некоторое время замысловатым толкованиям фамильных гербов, гости оказывались в самом роскошном помещении палаццо Те, в зале Психеи (рис 9). Остаться равнодушным к любовной страсти, находясь там, было абсолютно невозможным. По заказу маркиза в зале была представлена знаменитая история любви, сцены из которой были изображены в мельчайших подробностях, чего никогда не случалось до того времени. В лице Джулио Романо

он встретил художника, готового воплотить любые из его сексуальных фантазий.

Он не поскупился на украшение этого зала: деревянные своды, покрытые очень тонким слоем штукатурки и разделенные позолоченной гипсовой лепкой на участки, расписанные масляной живописью, стены, покрытые роскошными фресками с подрисовкой темперой, и лепные гипсовые рамы. Это работа настоящего мастера, на которую ушло много времени, прежде всего на то, чтобы придать всем фигурам поразительную чувственность, пробуждающую страсть в зрителе, погруженном в созерцание этого невероятного зрелища. На потолке разворачивается представленная в двадцати двух сценах любовная авантюра Амура и Психеи, изображенная в виде ряда очень смелых ракурсов и решений, подтверждающих недюжинные иллюзионистские способности Пиппи.

Однако наибольшее впечатление на входящего производит встречающая посетителя монументальная фигура: циклоп Полифем, блуждающий в поисках своей Галатеи, уже находящейся в объятиях Акида³⁵. По обеим сторонам от обманутого гиганта изображены две сцены, повествующие о сладострастных утехх богов. Руководствуясь своим собственными представлениями, Джулио Романо укладывает в одну постель Олимпиаду и Зевса, принявшего облик тритона и готовящегося совокупиться с женщиной. От их союза родится Александр Великий, с полного согласия царя Филиппа Македонского, который пытался исподтишка подглядывать за любовниками, но был ослеплен молнией. Зевс находится на пике возбуждения, Олимпиада готова отдаться ему. Подпись под изображением

³⁵ Акид — сын Пана (Фавна) и нимфы Семетиды, дочери реки Симет. В возрасте 16 лет он полюбил nereиду Галатею и был убит своим соперником в любви, циклопом Полифемом, скалой, оторванной от Этны. Сочившуюся из-под этой скалы кровь своего возлюбленного Галатея превратила в реку Акид, стекающую с Этны в море. Теперь это река Аци (Акилийский источник).

не оставляет ни малейшего сомнения на этот счёт: она гласит *Federicus*³⁶.

С другой стороны на стене изображена Пасифая, царица Крита, забирающаяся внутрь сделанной мастером Дедалом деревянной коровы, обтянутой сверху кожей, чтобы таким образом совокупиться с жертвенным быком, в которого она влюбилась после того, как в нее попала стрела, выпущенная Эросом. От этого союза потом родится Минотавр, чудовище с телом человека и головой быка.

Каким образом стало возможным, чтобы маркиз полностью утратил остатки стыда и представил своим друзьям столь непристойные росписи, на которых не было упущено ни одной пикантной подробности? Даже сегодня такая вольность вызывает смущение, поскольку мы успели утратить некоторые фундаментальные познания, которыми в XVI в. обладал любой придворный.

Доктрина неоплатонизма часто привлекается для объяснения этого сложного декоративного цикла: согласно этой теории, от безудержного господства чувств можно перейти к очищению и апофеозу. Однако при этом необходимо испытать самые плотские и греховные страсти, чтобы затем надеяться на спасение души, как это произошло с Психеей. На стенах и потолке зала тогда могло бы быть представлено полностью странствие человеческого духа.

Другие, напротив, предпочитают воспринимать эти изображения более простым и непосредственным образом, как прославление наслаждения и восхваление непобедимой силы любви: *Omnia vincit amor et nos cedamus amori*³⁷, — провозгласил Вергилий в X книге «*Буколик*».

³⁶ Федерико II Гонзага (*ит.* Federico II di Mantova; 17 мая 1500 — 28 августа 1540) — маркграф и первый герцог Мантуи (с 1519), сын Франческо II Гонзага и знаменитой Изабеллы д'Эсте, строитель Палаццо дель Те.

³⁷ Все побеждает любовь, и мы покоряемся любви (*лат.*).

По мнению некоторых лукавых историков, таким образом маркиз попытался оправдать в глазах супруги свою связь с Изабеллой Боскетти, своей фавориткой. Это оказалась любовь, которой невозможно было противиться. В поддержку этой интерпретации те же самые клеветники ссылались на упоминание внебрачной связи Федерико в росписях лоджии, где на этот раз царь Давид легализировал запретную страсть властителя Мантуи. Царь Израиля, бывший отважным молодым воином, одолевший льва и медведя, победивший гиганта Голиафа и слагавший возвышенные псалмы, безумно влюбился в Бетсабею, как только увидел ее выходящей из купальни. Сгорая от желания, он послал ее мужа на смерть, предварительно напоив его допьяна. Страсть ослепила Давида так же, как Федерико, который обвинил в заговоре Франческо ди Кальвизано, мужа Изабеллы. Маркиз повторил низкий поступок библейского правителя: однако ни его жена, ни его гости не оценили его сходства с деяниями ветхозаветного персонажа.

Реальная жизнь мощно вторгается внутрь мифологического повествования и сообщает живописи черты большей достоверности и значимости. Желание Зевса становится реальным и осязаемым фактом. Таким образом, Джулио Романо открывает путь живописи, стремящейся воплощать чувственность всё более конкретно и достоверно, но очень редко достигающей степени такой же открытости и недвусмысленности.

Даже холсты, которые Федерико заказал у Корреджо для кабинета своей любовницы в палаццо Те, не были столь откровенными. На них эмильянский художник должен был изобразить сцены четырех страстных увлечений Юпитера: две из них, возможно, заняли потом место во дворце Карла V: «*Похищение Ганимеда*», «*Леда и лебедь*», «*Даная*», «*Юпитер и Ио*» (рис. 10). Прежде всего это касается последнего полотна, в котором Корреджо продемонстрировал свое выдающееся дарование. Здесь художник выходит за рамки истории, рассказанной Овидием.

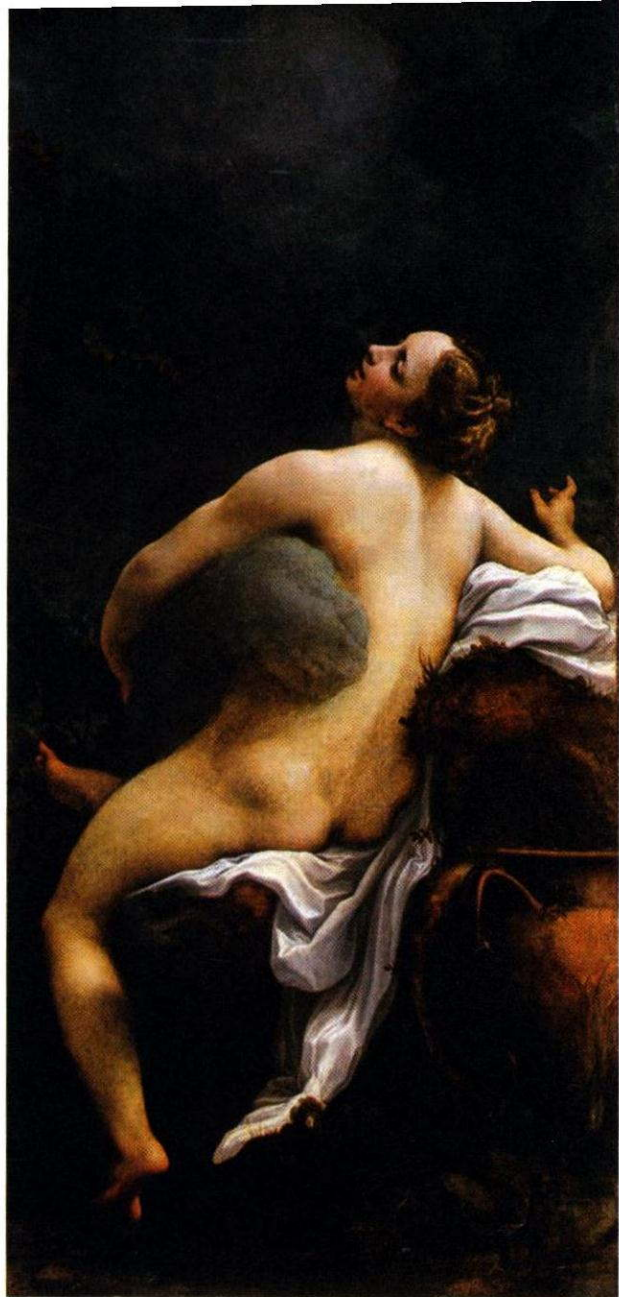


Рис. 10. Корреджо. Юпитер и Ио (деталь). 1532–1533.
Холст, масло. Художественно-исторический музей, Вена

В его «*Метаморфозах*» — тексте, имеющем огромное значение для любого живописца, — Юпитер спускается в виде облачного покрывала, чтобы укрыть от глаз ревнивого супруга свое свидание с нимфой Ио, к которой он воспылил непреодолимым желанием.

На этом полотне мы видим не просто тонуший в полумраке пейзаж, напротив, здесь сам Зевс принял вид дымного облака, которым он обволакивает женщину, заключая ее в невидимые объятия, в то время как его уста блуждают в поисках страстного поцелуя.

Художник уплотняет исчезающее тело божества и дает возможность Ио обхватить его левой рукой, чтобы полностью отдаться волнующей страсти. Корреджо играет с разными материями, он придает вес той из них, которая в действительности его лишена, изобретает тело, сотканное из воздуха, чтобы изобразить коварную опасность желания, обволакивающего женщину, обольщающего ее и не оставляющего никакого пути к отступлению. В поэме Овидия Юпитер устраивает настоящую ловушку, в которую попадает женщина, уклонявшаяся от его ухаживаний: в глазах художника ее отказ внезапно трансформируется в порыв страсти и экстаз. Желание вторгается в тело молодой женщины, преодолевая любое сопротивление.

Чтобы смягчить невероятную языческую насыщенность этой сцены, рядом художник изображает оленя, склонившегося над ручьем, чтобы утолить жажду: возможно, это попытка отсылки к библейскому желанию, воспетому в 41-м Псалме.

Шли 30-е годы XVI в., и ледяное веяние церковной цензуры стало уже ощущаться по всей Европе. Всего через несколько лет пристальное внимание контрреформации к живописи охладит страстные порывы персонажей, вынудив художников изображать желание, используя всё более условные жесты. Помимо необходимости противостоять опасности протестант-

ской Реформации и усиливать догматические представления о вере, в обществе ощущалась также необходимость в новых моральных нормах, которые бы выступили регуляторами изображения любовной страсти.

Театр желания

Скабрзные сексуальные сцены, распространявшиеся Раймонди при участии Пиппи и Аретино, спровоцировали появление новых эротических каталогов. Среди них наибольшим успехом пользовалось издание, выпущенное болонским художником и гравером Агостино Карраччи³⁸, приложившим руку к публикации так называемых *Lascivie*³⁹, изображающих совокупления библейских или мифологических персонажей. Эти истории не всегда беспристрастно воспроизводили половой акт, но часто изображали любовные и куртуазные игры.

Возможно, что именно поэтому, в отличие от «*Позиций*», иллюстрации Карраччи смогли в тот момент избежать жестокого церковного осуждения, последовавшего позднее, и были распроданы во множестве копий, начиная с первых венецианских изданий. Не случайно, что именно в Венецианской лагуне зародилось это предприятие: в 90-е годы XVI в. Венецианская Республика слыла одним из самых развратных мест в Европе, где жили и промышляли своим ремеслом многочисленные куртизанки, где стремление к наслаждениям управляло всей жизнью общества, как в случае долгого карнавала, длившегося с Рождества до Великого поста, и частной жизнью, протекавшей за закрытыми дверями причудливых палаццо, возвышав-

³⁸ Агостино Карраччи (*ит.* Agostino Carracci, 16 августа 1557, Болонья, — 22 марта 1602, Парма) — итальянский живописец и гравер, брат Аннибале Карраччи.

³⁹ *Lascivie* (*ит.*) — сладострастие, похоть.

шихся вдоль узких улиц и каналов Венеции. Там авторитет понтифика ослабевал, а цензура становилась более ленивой и неповоротливой. Агостино очень быстро сообразил, что в Венеции он нашел публику, охотно готовую приобретать самые непристойные из его изданий. Скверное качество печати объясняется стершимися от частого употребления и вконец изношенными медными матрицами.

Открытое использование классической мифологии имело целью узаконить эротическое искусство, постепенно изменив устоявшееся представление о нем как о непристойной вульгарности на более тонкое и рефлексивное восприятие сексуальности. Гравюры А. Карраччи свидетельствовали о его начитанности и эрудиции больше, чем о его распушенности.

В короткий промежуток времени, прошедший от «*Позиций*» до «*Сладострастия*», в 1563 г. Церковный собор Тренто принял резолюцию, осуждающую особо непристойные картины и тексты: «Книги, которые открыто рассматривают, рассказывают или проповедают разврат, подлежат полному запрету, поскольку их чтение способно нанести вред не только вере, но также морали, а их владельцы должны понести суровое церковное наказание. Древние книги, написанные языческими авторами, следует разрешить, в силу их изящества и совершенства стиля, однако их ни в коем случае нельзя давать читать детям».

Когда речь зашла об изображениях, то приговор оказался еще более суровым: «Следует избегать любой похабщины, так чтобы изображения не выглядели соблазнительными или чтобы прославление святых и поклонение святыням в праздники не приводило людей в состояние исступления и упоения».

В Болонье, центре свободомыслия, где жил и работал Карраччи, кардинал Габриеле Палеотти прилагал усилия для превращения города в христианскую республику. В 1582 г. он опубликовал «*Речь о сакральных и профанных изображениях*», в которой излагал свои взгляды на искусство и возможности

его использования при проведении религиозной реформы: «Что касается непристойных изображений, созданных в похабной и провокационной манере, на которых демонстрируются неприличные части тела, то их следует запретить иметь даже в частном владении. В будущем, если кто-либо дерзнет нарисовать или изваять такое изображение, то его будет ожидать суровое наказание как растлителя». Г. Палеотти советовал художникам со всей ответственностью отнестись к их роли «воспитателей душ».

Отношения между вольнодумцем Агостино Карраччи и стопочтенным кардиналом Палеотти прошли испытание гравюрой «*Поклонение волхвов*», которую художник посвятил кардиналу в 1579 г., и картой Флоренции, созданной им в 1581 г. Если это недостаточно свидетельствует о том, что художник не мог противиться исполнению предписаний архиепископа, то можно еще привести тот факт, что Лодовико Карраччи⁴⁰ принимал участие в украшении погребальной капеллы Палеотти в базилике Святого Петра.

Торчащие пенисы и откровенные совокупления, изображенные во всех подробностях Джулио Романо, здесь маскировались переплетенными телами, акробатическими позами и соблазнительными фигурами, осмотрительно задрапированными покрывалами и занавесками, изобиловавшими в «*Сладострастии*» и спасшими ее от цензуры.

Когда в конце столетия братья Карраччи⁴¹, будучи уже признанными мастерами, были приглашены в Рим кардиналом Одоардо Фарнезе для того, чтобы расписать галерею в его новом дворце, расположенном между Тибром и площадью Навона, то эротические сцены Агостино послужили для них

⁴⁰ Двоюродный брат итальянских художников и граверов Агостино и Аннибале Карраччи.

⁴¹ Братья Аннибале, Агостино и Лодовико Карраччи, итальянские живописцы и граверы.

основным источником вдохновения. Согласованной с заказчиком темой послужили «*Любовные страсти богов*», представленные в серии изображений, которые казались написанными на холсте и развешанными на стенах и потолке. Фон представлял собой небесный свод, объединявший отдельные влюбленные пары в единое целое: Диана слегка прикасается к челу спящего Эндимиона, Полифем убивает Акида огромным куском скалы, оторванным от Этны, Анхис снимает сандалию с ноги Венеры, прежде чем возлечь вместе с богиней. Любовь людей и божеств была представлена совершенно естественно, не вызывая при этом никакого скандала, хотя картины находились в самом центре кардинальского дворца. И не в частных покоях или в ванной, а, напротив, в главном зале палатцо, где принимали гостей и кардиналов.

Секрет этой кажущейся нелепости раскрывается, если внимательно посмотреть на две влюбленные пары из тех, чьи изображения можно видеть на стенах галереи. Юпитер не совершает одну из своих бесчисленных измен, напротив, он преданно восхищается своей женой Юноной. Богиня увлекла его в альков, чтобы отвлечь от Троянской войны и содействовать победе ахейян, отомстив таким образом за оскорбление, нанесенное ей Парисом, который не остановил свой выбор на ней, как на прекраснейшей олимпийской богине. Зевс не сопротивляется ей: он кажется искренне влюбленным мужем, готовым слиться с нею в законнейшем из всех объятий. На противоположной стороне свода Геракл радуется, глядя на Иолу, одетую как Омфала (рис. 11), он восторженно бьет в бубен, что выглядит довольно комично. Чтобы искупить грех убийства⁴², герой разделся, он отказался от львиной шкуры и отдал царице Лидии свою палицу. В течение трех лет он оставался в услуже-

⁴² Геракл влюбился в Иолу и сватался за неё по окончании своих 12 подвигов, но получил отказ, за который отомстил разрушением Эхалии и умерщвлением ее отца Еврита вместе с сыновьями, братьями Иолы.



Рис. 11. Аннибале Карраччи. Геракл и Иола в одеянии Омфалы. После 1597. Фреска. Палаццо Фарнезе, Рим

нии в ее дворце, подвергаясь всяческому унижениям. Он тоже пал жертвой стрелы, пущенной Эросом, всегда носящим за плечами полный колчан любовных стрел.

Желание, прославляемое в галерее дворца Фарнезе, демонстрирует неожиданную мудрость, оно представлено с удивительной сдержанностью. Если посмотреть наверх, то в центре потолка придворные кардинала могли наслаждаться видом свадебного кортежа Вакха и Ариадны, где новобрачные сверкали совершенными обнаженными телами и двигались,

изысканно жестикулируя, пока их друзья неистово кружились в танце. Гораздо сильнее, чем главные действующие лица, персонажи второго плана наполняли росписи своими эмоциями. Лица, смотрящие с карнизов, невоспитанные путти, спорящие ангелы, факелы и праздничные атрибуты. Возможно, из стыдливости, которая всегда была свойственна их искусству, братья Карраччи не стали сосредотачиваться на наиболее скабрёзных подробностях, которые еще за несколько десятилетий до того были бы выписаны в мельчайших деталях.

Любовная страсть представлена здесь как на театральной сцене, где режиссер соблюдает приличия и точно следует правилам респектабельности. Никаких пенисов в состоянии эрекции или распахнутых вагин во дворце Фарнезе вы не увидите. Свобода и полное отсутствие предрассудков в палаццо Те остались в далеком прошлом.

Загадка любви

После того как братья Карраччи завершили свою работу, палаццо Фарнезе стало притягательным местом, которое стремился посетить каждый интеллеktуал или художник, проезжающий через Рим. Подобно своду Сикстинской капеллы или Станцев Рафаэля, Галерея Карраччи считалась обязательным этапом в формировании настоящего художника.

Не преминул посетить знаменитую галерею Микеланджело Меризи да Караваджо, приехавший в Рим в то время, когда работа над росписями была в полном разгаре. Молодой живописец, обычно никогда не отличавшийся сдержанностью по отношению к своим коллегам, на этот раз похвалил «*Святую Маргариту*» Аннибале Карраччи, которую еще сегодня можно видеть в капелле церкви Св. Екатерины деи Фунари. Он считал эмильянского мастера одним из немногих настоящих художников, работавших в Риме. Прежде всего его восхищала



Рис. 12. Караваджо. Амур-победитель. 1602.
Холст, масло. Берлинская картинная галерея, Берлин

способность Карраччи изображать фигуры «как в жизни», они поражали зрителя своим реализмом и чувственностью. После встречи с братьями Карраччи Караваджо создал одну из самых своих загадочных и желанных фигур, написанных им во время пребывания в Риме: это ангел, известный сегодня под именем «Амур-победитель» (рис. 12).

Эта работа попала в собрание одного из величайших коллекционеров начала XVII в. маркиза Винченцо Джустиниани, рядом с Сан-Луиджи деи Франчези, где Меризи выполнил свою первую публичную работу. Джустиниани был тонким знатоком искусства, музыки и литературы. Он сколотил огромное состояние благодаря торговле алюмокалиевыми квасцами, давал деньги взаймы папам римским и развлекался написанием текстов, которые сегодня могут оказаться очень полезными для понимания культуры того времени. Один из них был посвящен методам и стилям в живописи, в другом рассматривались правила композиции и музыкального исполнительства. Его сочинения не только были приятным чтением, но в них также предлагались интересные трактовки произведений искусства, созданных в XVI–XVII вв., включая шедевры самого Караваджо.

Кажется, что «Амур-победитель» стал одной из любимых картин маркиза. Меценат специально выделил для нее место в своей галерее, где уже находились по крайней мере пятнадцать шедевров Меризи. Дерзкий Купидон, выставленный в конце экспозиции, был укрыт драпировкой из зеленой тафты. Таким образом, можно было не опасаться, что другие картины не выдержат сравнения с этим необычным полотном, с другой стороны, хозяину дома удавалось удерживать внимание и подогревать любопытство своих гостей до самого последнего момента. Действительно, это был очень эффектный ход, благодаря которому картина вскоре оказалась в центре всеобщего внимания, «смеющийся Амур, ни во что не ставящий мир [...] известный как Купидон Караваджо».

На самом деле, необычайный успех этого полотна можно объяснить многими причинами.

Винченцо Джустиниани обратил внимание на различные детали, незаметные с первого взгляда: заглавная буква V, образованная развернутой партитурой, лежащей на полу, и положение угольника и циркуля, которые перекрещиваются, образуя еще две буквы V, — вот только некоторые из элементов, на которые указал знаменитый коллекционер. Предметы, находящиеся в беспорядке у ног Эроса, относятся к искусствам и наукам, которые обычно изучал дворянин: скрипка и лютня символизируют музыку, угольник и циркуль — геометрию, доспехи напоминают о войне, лавровая ветвь и перо на открытой тетради относятся к поэзии. Амур господствует над ними, и прежде всего ему удастся превзойти их, поскольку любой из этих инструментов уже утратил свою функцию. Так, на скрипке и лютне недостает нескольких струн, следовательно, на них нельзя играть, от доспехов остался лишь небольшой фрагмент, нет чернил, чтобы обмакнуть перо. Зрителю не остается ничего другого, как отдаться Амуру, чьи корона и скипетр лежат на раскрытой постели, с которой, как кажется, он только что встал, обращаясь с приглашением, от которого невозможно отказаться.

Истина заключалась в том, что никто до сих пор не создавал фигуры настолько дерзкой, бесстыдной и наглой. На лице этого мальчишки, которого, если бы не крылья, можно было принять за обычного нахального подростка, застыла улыбка, обнажающая невинность и лукавство.

Чувственная складка на животе, призывно наклоненная голова, спрятанная за спиной рука... не остается ни одной части его тела, которая не пробуждала бы желания узнать о нем больше и понять, чего он хочет. Караваджо выбрал одну из своих излюбленных моделей, которая появляется также на других его картинах. Возможно, это был Франческо Бонери, на спине которого он закрепил пару искусственных крыльев,

одолженных у коллеги Орацио Джентилески. Это тот самый его друг художник, который некоторое время спустя покажет на него на допросе. Опасаясь, что созданная им аллегория не до конца ясна, Караваджо добавляет еще звездный глобус под кроватью: Эрос господствует над всем миром при помощи своих стрел так же, как этот мальчишка соблазняет маркиза и его гостей своей бесстыдной позой. Трудно отвести взгляд от фигуры этого мальчика, который, как кажется, хочет увлечь нас за собой в сумрак, из которого он явился.

Воздействие этой картины было столь велико, что она вызвала взрыв зависти среди его коллег. В частности, она пробудила чувство ненависти у Джованни Бальоне, который, прежде чем стать биографом Меризи, был его злейшим врагом. Он также писал картины для того же кружка коллекционеров. Для кардинала Бенедетто Джустиниани, брата маркиза, он написал довольно любопытную версию *«Любви священной и любви мирской»*: на этой картине во мраке пещеры появляется прекрасный ангел, облаченный в мощные доспехи, вырывающий маленького полуголого Эроса из лап дьявольского сатира. Добродетельный Амур с огромными белыми крыльями и рассыпавшимися по плечам локонами выступает против своего грешного и похотливого alter ego, вдохновлявшего создание *«Амура-победителя»* Караваджо. Не только это, но также сплетни и пересуды, распространившиеся в то время, утверждали, что лицо дьявола на картине очень напоминало Меризи, за которым уже в то время закрепилась репутация гомосексуалиста. Как бы то ни было, но картина неизменно пользовалась таким успехом, что Бальоне получил золотую цепь из рук кардинала Джустиниани в качестве оплаты и в знак признания его заслуг. Караваджо нашел способ ответить на вызов коллеги и отомстить за себя. С помощью своих друзей Просперо Орси и Орацио Джентилески он распространял вирши, в которых насмехался над Бальоне и оскорблял его. Эти художники были страстно преданы своей работе и знали, насколько важно уметь

защитить свою репутацию: их занятость зависела только от мнения публики. Караваджо отлично это понимал и поэтому не стеснялся в выражениях, осыпая своего противника оскорблениями. Бальоне подал на него в суд из-за этой дерзкой выходки. Мериизи был вынужден защищаться, чтобы не попасть на торгу и избежать обвинения в клевете. Всё это из-за картины, посвященной самому двусмысленному выражению желания, какое когда-либо было запечатлено.

Желание обретает плоть

Quisquis amans sequitur fugitivae
gaudia formae fronde manus implet
baccas seu carpit amaras⁴³.

Кард. Маттео Барберини

Сегодняшний посетитель галереи Боргезе в Риме почти никогда не обращает внимание на эту надпись, помещенную у подножия одной из самых соблазнительных скульптур Бернини «Аполлон и Дафна» (рис. 13). Тем не менее — без нее невозможно понять смысл и прежде всего оценить ту роль, которую сыграло в истории это изображение желания.

Маттео Барберини, слывший прекрасным поэтом и пронизательным политиком, прежде чем он был избран понтификом под именем Урбана VIII, исполнял роль арбитра в сфере искусства при дворе папы Павла V Боргезе. Именно поэтому он сочинил двустишие, помещенное у подножия статуи, только что изваянной по заказу Сципиона Боргезе. Эти строки мгновенно стали *excusatio non petita*⁴⁴, призванным оправдать присутствие

⁴³ Кто, любя, стремится за призрачным счастьем, тот в конце концов пожинает горькие плоды.

⁴⁴ Извинение, о котором не просили, есть твердое доказательство виновности (лат.).

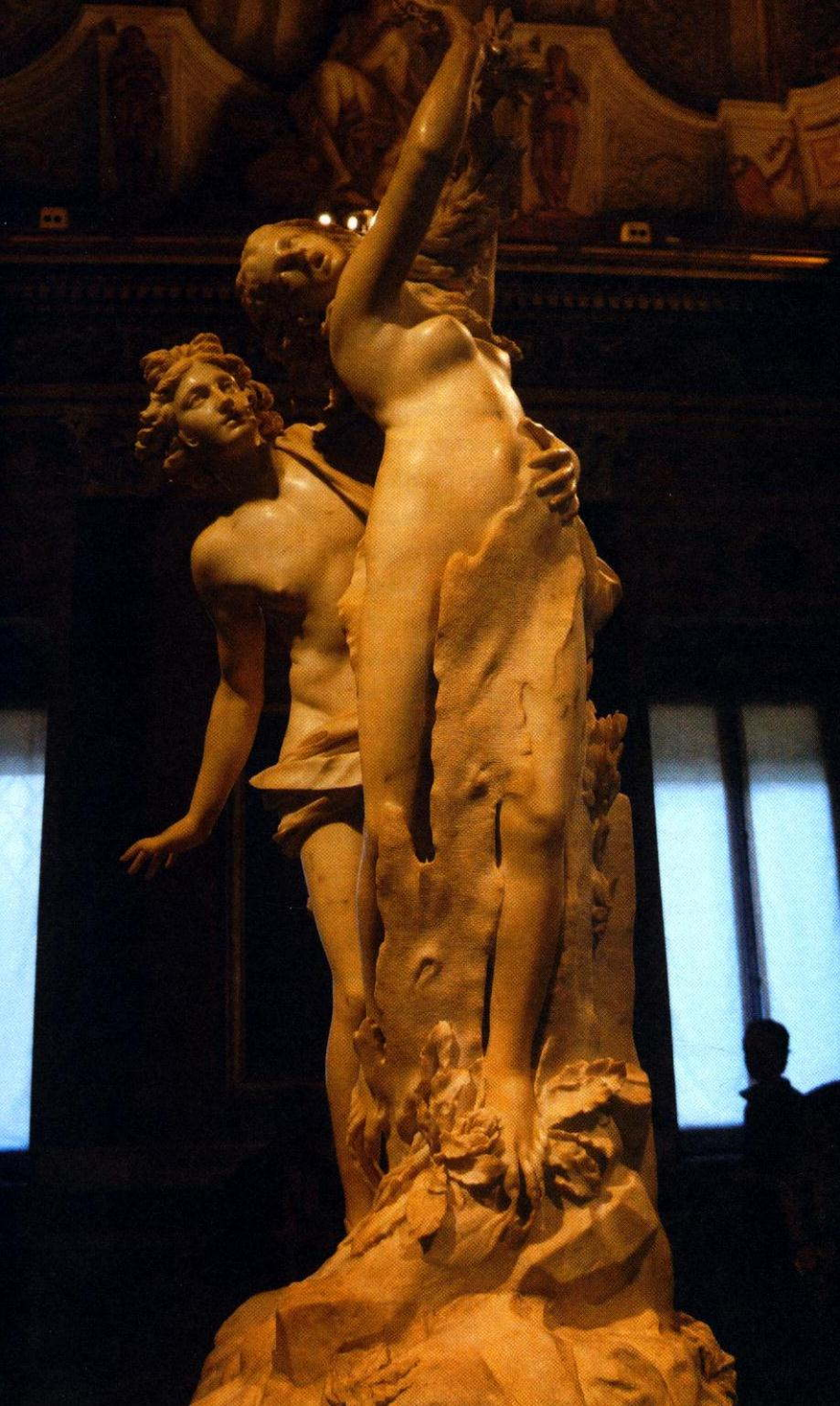
Рис. 13. Джан Лоренцо Бернини. Аполлон и Дафна.
1622–1625. Мрамор. Галерея Боргезе, Рим

столь волнующих фигур в собрании представителя церкви. В то время это двустигийное считалось «назидательным», но в действительности речь шла о настоящем споре, о фиговом листке, помещенном несколько неуклюже поверх огромного фаллоса бога, догнавшего нимфу и внезапно оказавшегося напротив кустарника. Эти слова были призваны переместить страстную мифологическую сцену в русло смирения и раскаяния. Потому что любое наслаждение заканчивается разочарованием.

Сегодня мы бы сказали, что Барберини этими строками пытался защитить репутацию племянника папы, которому в противном случае пришлось бы объяснять, почему он не отказался от такой провокации Дж. Бернини. После того как тот замечательно изваял Энея, спасающего своего отца Анхиза из горящей Трои, и создал в качестве совершенной геометрической системы «*Похищение Прозерпины*» — обе скульптуры хранятся в галерее Боргезе, — скульптор превзошел самого себя, воплотив античный миф об одной из самых трогательных метаморфоз.

Аполлон хвалился тем, что он был лучшим стрелком из лука на Олимпе, возбуждая тем самым недовольство Эроса, припасшего для него две стрелы: одну с золотым наконечником, предназначенную поразить его в самое сердце, и другую со свинцовым наконечником, попавшую в Дафну. Когда бог солнца увидел нимфу, то он влюбился в нее, однако она, став жертвой колдовства Купидона, не хотела его знать. Девушка убежала, укрывшись в священном лесу богини Дианы, но ее бегство оказалось напрасным. Чтобы спастись, ей не оставалось ничего другого, как попросить своего отца Пеней⁴⁵ пре-

⁴⁵ П е н е й, также Пиньос (*др.-греч.* Πηνειός) — персонаж древнегреческой мифологии, бог реки Пиньос в Фессалии, один из трех тысяч речных богов.



вратить ее в лавровый куст. Бернини запечатлел ключевой момент этой истории, то мгновение, когда Аполлон догоняет Дафну, уже приобретающую сходство с растением. Поражает удивительный талант скульптора, приглашающего нас обойти вокруг статуи, став таким образом участниками события. Стоя напротив скульптуры, мы догадываемся, что должна ощущать рука Аполлона, обвивающаяся вокруг тела нимфы, уже пустившего корни из пальцев ног и распустившего листья из волос, в то время как грудь девушки покрывается шершавой древесной корой. Рассматривая статую сбоку, мы видим преследователя и поражаемся бегу двух параллельных тел, гнущихся под порывами ветра, бросающими их друг к другу. Однако, обойдя скульптуру сзади и стоя за спиной у персонажей, мы становимся свидетелями эпилога: с этой точки обзора Дафна полностью скрыта фигурой Аполлона, из-за которой остаются видны лишь лавровые ветви. Бог опоздал, и она уже успела превратиться в дерево.

Бернини достигает высшей степени мастерства, не ограничиваясь конструированием позы, он создает движение, разворачивающееся в пространстве и заставляющее зрителя обходить вокруг статуи, чтобы понять ее.

Это магия барокко, тот момент, когда скульптура и живопись вступают в диалог с пространством, изменяют его и трансформируют восприятие. Рассматривая фигуры Аполлона и Дафны, мы принимаем участие в их беге и сами ощущаем охватившее их возбуждение. Сила высвободившейся энергии желания такова, что кажется, будто их тела преодолевают холод мрамора и становятся живой плотью. Аполлон пока еще не до конца понимает, что произошло: пораженный чудом метаморфозы, он колеблется между удовлетворением от того, что наконец настиг Дафну, и разочарованием от невозможности овладеть ею. В том месте, где он прикасается к ее телу, рука ощущает тепло плоти и, в то же самое время, шероховатую поверхность коры. Нимфа пока еще не до конца верит в своё

спасение: она ощущает прикосновение руки божества к себе, корни, прорастающие сквозь пальцы ее ног и не дающие ей двигаться вперед, дуновение ветерка между пальцами, на которых шевелятся листья. Ей страшно.

Два противоположных желания, захват и бегство, здесь пересеклись и тесно переплелись.

Произведение Бернини оказалось настолько великолепным, что оно произвело настоящую революцию в скульптуре, никому до сих не удалось превзойти его. После было изваяно множество агонизирующих тел и искаженных страстями лиц, лишенных магии желания.

Пришлось ждать до конца XVIII в., когда изящество скульптур Антонио Кановы возвестило о возвращении глубоких эмоций, хотя и отличающихся от тех, которые были характерны для эпохи барокко.

Когда английский полковник Джон Кемпбелл заказал А. Канове «Амура и Психею» (рис. 14), то скульптор понимал, что ему придется иметь дело с вековой традицией, в лоне которой было создано множество произведений, и игнорировать их было невозможно. Тем не менее художник обратился к одному из самых древних образцов, встретившихся ему во время путешествия в Неаполь: это была фреска из Помпеи, на которой фавн обнимал женщину, сидящую у него на коленях. Это была поза, очень напоминавшая те, что встречались как в домах терпимости, так и в особняках патрициев, объятие, не скрывавшее страсть, охватившую любовников. Не случайно, что это произведение было одобрено многочисленными критиками. Карл Людвиг Фернов⁴⁶ в 1806 г. упрекал А. Канову в том, что тот не представил «удовлетворительного видения скульптуры, с какой бы стороны ее ни рассматривать [...] напрасно зритель пытается отыскать точку обзора,

⁴⁶ Карл Людвиг Фернов (19 ноября 1763 — 4 декабря 1808) был немецким искусствоведам и археологом.

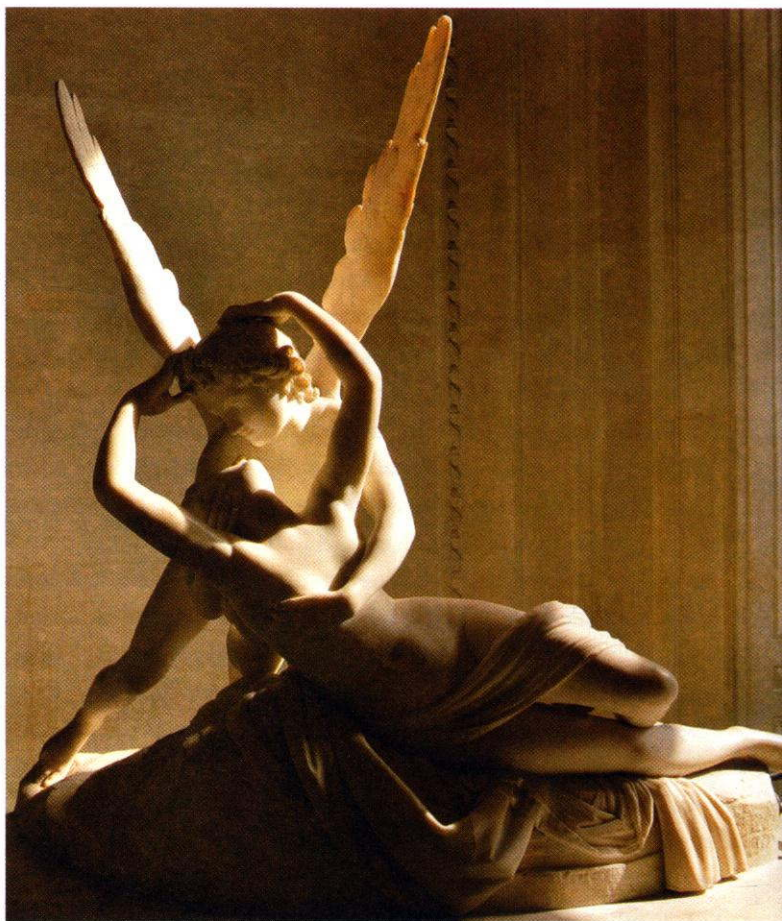


Рис. 14. Антонио Канова. Амур и Психея.
1787–1793. Мрамор. Музей Лувра, Париж

в которой сходились бы все линии и возникало выражение нежности». В словах немецкого критика нашли отражение принципы эстетики неоклассицизма, которые Антонио, как кажется, нарушает в этой скульптуре. Чтобы получить высшую оценку, статуя должна «вызывать чувство удовлетворения», в то время как эти два персонажа скорее волнуют зри-

теля; также должна существовать предпочтительная «точка обзора», в то время как для того, чтобы оценить эту сцену, приходится обойти вокруг скульптуры в поисках все более соблазнительных деталей; и, наконец, должна присутствовать «точка центральной конвергенции», иначе скульптурная группа кажется лишенной равновесия. Означает ли это, что в «Амуре и Психее» А. Кановы отсутствует знание геометрии? Если хорошенько приглядеться, то можно заметить, что два тела переплетаются, образуя совершенное сплетение, перекрещивание линий, раскрывающее их желание посредством сдержанных, но трепетных жестов.

Психея просыпается от глубокого сна, в который она погрузилась после того, как выпила эликсир, обманом подсунутый ей Прозерпиной. Как в лучших сказочных традициях, поцелуй прекрасного принца разрушил чары и вернул ее к жизни. Девушка очнулась в объятиях Эроса, своего спасителя и единственного суженого, предназначенного ей судьбой. По прошествии столетий очарование истории Амура и Психеи несколько не померкло. За это время она успела стать знакомой, близкой, понятной. Она проникает в сердце без всяких объяснений, и в глазах зрителя вспыхивает огонь желания.

Этот любовник, изваянный Кановой, не пылает страстью, не совершает непоправимых поступков, он ограничивается легким прикосновением и нежным поцелуем, который нам остается только вообразить. В своем творении художник чудесным образом смешивает классическое целомудрие с чувственностью барочной скульптуры. В результате скульптура оставляет двойственное впечатление ясности и прозрачности материала, соединенных с жестом, возбуждающим желание.

Это творение, предвосхитившее романтическое воплощение страсти, вдохновило Джона Китса на написание «Оды Психее» в 1819 г.:

Внемли, богиня, звукам этих строк,
Нестройным пусть, но благостным для духа:
Твоих бы тайн унизить я не мог
Близ раковины твоего же уха.
То явь была? Иль, может быть, во сне
Увидел я крылатую Психею?
Я праздно брёл в чащобной тишине,
Но даже вспомнить лишь смущённо смею:
Два существа под лиственной кроной
Лежали в нежно шепчущей траве;
Вблизи, прохладой корневища тронув,
Журчал ручей бессонный,
Просверкивали сквозь покров зелёный
лазурь и пурпур утренних бутонов.
Сплелись их крылья и сплелись их руки,
Уста — не слиты; впрочем, час разлуки
Ещё не пробил, поцелуй длить
Не воспретил рассвет; определить
Кто мальчик сей — невелика заслуга
Узнать его черты.
Но кто его голубка, кто подруга?
Психея, ты!

К богам всех позже взятая на небо,
Дабы Олимп увидеть свысока,
Затмишь ты и дневную гордость Феба,
И Вespera — ночного светляка;
Ни храма у тебя, ни алтаря,
Впотьмах перед которым
Стенали б девы, дивный гимн творя
Тебе единым хором.
Ни флейт, ни лир, чтоб службе плавно течь,
Ни сладких дымов от кадила,
Ни рощи, где могла вести бы речь
Губами бледными сивилла.

Светлейшая! Пусть поздно дать обет,
Для верной лиры — пробил час утраты,
Благих древес на свете больше нет,

Огонь, и воздух, и вода — не святы;
 В эпоху столь далекую сию
 От одряхлевшей эллинской гордыни,
 Твои крыла, столь яркие доньше,
 Я вижу, и восторженно пою:
 Позволь, я стану, дивный гимн творя,
 И голосом, и хором,
 Кимвалом, флейтой — чтобы службе течь,
 Дымком, плывущим от кадила,
 Священной рощей, где вела бы речь
 Губами бледными сивилла.

Мне, как жрецу, воздвигнуть храм позволь
 В глубинах духа, девственных доселе,
 Пусть новых мыслей сладостная боль
 Ветвится и звучит взамен свирели;
 И пусть деревья далеко отсель
 Разбрасывают тени вдоль отрогов,
 Пусть ветер, водопад, и дрозд, и шмель
 Баюкают дриад во мхах разлогов;
 И, удалившись в тишину сию,
 Шиповником алтарь я обовью,
 Высоких дум стволы сомкну в союзе
 С гирляндами бутонов и светил,
 Которых Ум, владыка всех иллюзий,
 Ещё нигде вовеки не взрастил;
 Тебе уют и нежность обеспечу—
 Как жаждешь ты, точь-в-точь:
 И факел, и окно, Любви навстречу
 Распахнутое в ночь!⁴⁷

Уста этого Амура не способны затронуть тайные струны в сердце поэта. Только в последующие десятилетия художники дерзнут взорвать спокойствие этих губ потоком таких страстных поцелуев, каких искусство не знало никогда прежде.

⁴⁷ Пер. с английского Е. Витковского. Свид-во о публикации № 104050500198.

Дай мне тысячу поцелуев

Будем, Лесбия, жить, пока живы,
И любить, пока любит душа;
Старых сплетников ропот брюзгливый
Пусть не стоит для нас ни гроша.

Солнце сядет чредой неизменной
И вернется, как было, точь-в-точь;
Нас, лишь свет наш померкнет мгновенный,
Ждет одна непробудная ночь.

Дай лобзаний мне тысячу сразу
И к ним сотню и тысячу вновь,
Сто еще, и к другому заказу
Вновь настолько же губки готовь.

И как тысяч накопится много,
Счет собьем, чтоб забыть нам итог,
Чтоб завистник не вычислил строго
Всех лобзаний и сглазить не смог.

Хочешь, Лесбия, знать ты, наверно,
Сколько нужно лобзаний твоих,
Чтобы я не просил их безмерно
И, с излишком довольный, притих?

Как песок неисчетны крупичицы,
Сплошь усеявшие Ливии край
По соседству Киренской границы,
Где на сильфий всегда урожай,

Меж святилищем в знойной пустыне,
Где Юпитер судьбу говорит,
И меж зданием, равным святыне,
Древний Багт под которым зарыт,

Или сколько в безмолвии ночи
Ярких звезд по дороге своей
Устремляют бессмертные очи
На любовные тайны людей,

Столько жаждет Катулл ненасытный
 Обменять поцелуев с тобой,
 Чтобы счесть их не мог любопытный
 И смутить наговорами — злой.

Гай Валерий Катулл⁴⁸

Описав своего рода круг, история воплощения желания в искусстве завершается возвращением к чистому и мгновенному жесту, изначальному выражению страсти, к тому моменту, когда два тела начинают сливаться под воздействием охватившего их чувства.

Если в течение столетий желание вызывалось, но почти никогда не удовлетворялось, находя выражение в бурных порывах и жестоком разочаровании, то в XIX в. художникам снова удалось переступить порог стыдливости и слить наконец уста любовников в жарком поцелуе.

Существуют символические поцелуи, позволяющие очень эффективно исследовать воплощение желания в искусстве в период революционных перемен, пришедшийся на вторую половину XIX и XX вв.

В 1859 г. Италию охватило движение, в котором приняло участие целое поколение молодых людей, принадлежавших к различным социальным слоям и с разным уровнем образования. Все итальянцы примерно двадцатилетнего возраста стали участниками патриотического движения, которое всего за несколько месяцев привело к объединению полуострова. Каждый из участников внес свой вклад в общую борьбу. Среди них были те, кто сражался, те, кто составлял заговор и основывал сообщества карбонариев, те, кто сочинял вдохновенные стихи в поддержку своих товарищей, те, кто изображал на картинах поля сражений. Всё это делалось во имя Родины, высшей ценности, которая сплотила воедино народ и вызвала беспрецедентный культурный подъем.

⁴⁸ Хрестоматия по античной литературе: в 2 т. / Н. Ф. Дератани, Н. А. Тимофеева; пер. Ф. Е. Корша. М.: Просвещение, 1965. Т. 2. Римская литература.

В 1859 г. Франческо Айец⁴⁹ было почти семьдесят лет, и он остро чувствовал свою ответственность мастера, стремясь передать свой опыт тем, кому предстояло создавать новую Италию и управлять ею в будущем. В Венеции, где Франческо родился и провел свою юность, он сформировался как художник под влиянием творчества великих мастеров, таких как Тициан и Канова. Он внимательно изучал картины Рафаэля и читал «Божественную комедию». После первых успехов и последовавшей затем работы в Милане Ф. Айец вновь открыл для себя авантурные истории Средневековья: драматичную историю любви Ромео и Джульетты, превратности судьбы Пьетро Росси, узника Скалиджери в Вероне⁵⁰. Из чувства ностальгии, побуждавшего интеллектуалов-романтиков глубоко погружаться в прошлое, воспринимавшееся ими как лучшее из всех возможных времен, когда люди могли полностью раскрыть свою индивидуальность, Ф. Айец стал страстным пропагандистом исторической живописи. Этот выбор принес ему всемирную известность и заслуженную славу исторического живописца.

Однако незадолго до того, как из порта Генуи отчалила миссия Тысячи⁵¹, он почувствовал необходимость отразить

⁴⁹ Франческо Айец (также Айес, ранее Гайез и даже Хайес, *итал.* Francesco Hayez, 10 февраля 1791, Венеция — 21 декабря 1882, Милан) — итальянский живописец, один из ведущих художников романтизма середины XIX в., известный своими историческими картинами, политическими аллегориями и портретами.

⁵⁰ Скалиджери (*итал.* Scaligeri) — знатный гибеллинский род в Вероне, который правил городом с 1260 по 1387 г., династия Скалиджеров внесла большой вклад в культуру города, формально занимая должность наместника (*итал.* podestà).

⁵¹ Экспедиция Тысячи (*итал.* Spedizione dei Mille) — военная кампания революционного генерала Джузеппе Гарибальди, а затем и регулярных сардинских войск в 1860–1861 гг. Гарибальди с отрядом волонтеров, высадившись на Сицилии, а затем на юге Апеннинского полуострова, нанес ряд поражений Королевству обеих Сицилий, в результате чего его территория была аннексирована Сардинским королевством и вошла в состав объединенного Королевства Италия.

в своих работах патриотический порыв таким образом, чтобы привлечь внимание даже тех, кто не готов был принять участие в открытой борьбе. Как бы удивительно это ни прозвучало, но эту задачу художнику удалось исполнить посредством поцелуя двух юных влюбленных (см. рис. 1, с. 16), которому предстояло стать эмблемой романтизма и в то же самое время символом итальянского Рисорджименто⁵².

Эти два желания слились в знаменитой сцене: искреннее чувство двух героев, целующихся перед разлукой, и в то же время гордость за их готовность пожертвовать своей страстью ради любви к Родине.

Подозрение, что за этим трогательным образом может скрываться политический мотив, закрадывается при виде тени, отбрасываемой кем-то на заднем плане. Возможно, это товарищ по оружию, ожидающий, когда его друг простится с возлюбленной. Любовник уже оперся ногой о нижнюю ступеньку, как будто готовый в любой момент взбежать по лестнице. Уже не осталось времени для церемоний: он сжимает в объятиях девушку, которая кажется изумленной его внезапным порывом. Сколько тайны в этом свете, падающем на стену закоулка, в котором они встретились, сколько грусти и меланхолии...

Если в XVI в. сюжеты таких сцен подтверждались мифологическими рассказами, то теперь Ф. Айец, наоборот, прячет его за средневековой патиной. Он скрывает от своих зрителей намек на то, что здесь речь идет о патриоте, готовом сражаться с австрийскими захватчиками: перед нами самый проникновенный поцелуй из когда-либо запечатленных на холсте. Порыв чувства произвел огромное впечатление на художника

⁵² Рисорджименто (*итал.* il risorgimento — «возрождение», «обновление») — историографический термин, обозначающий национально-освободительное движение итальянского народа против иноземного господства, за объединение раздробленной Италии, а также период, когда это движение происходило (середина XIX в. — 1861); Рисорджименто завершилось в 1870 г. присоединением Рима к Итальянскому королевству.

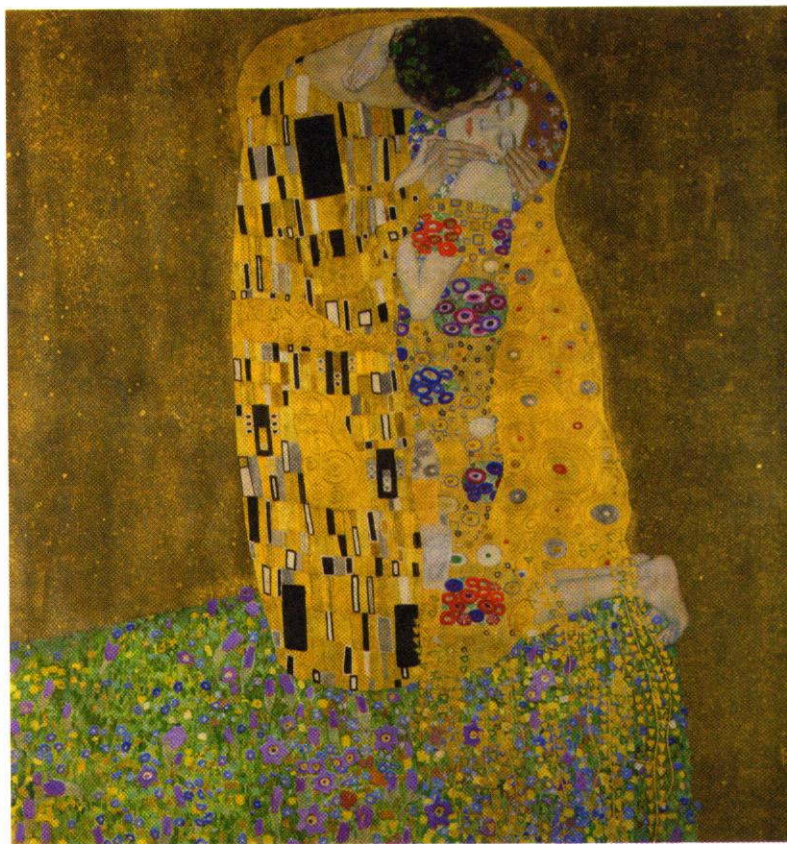


Рис. 15. Густав Климт. Поцелуй. 1907–1908.
Холст, масло. Галерея Бельведер, Вена

прежде всего потому, что он выстрадан, сразу за ним последует мучительная разлука, и в будущем любовников ожидает только страдание.

Такие желания не смогли бы одушевить живопись или скульптуру конца XIX в. В сходный контекст помещен «Поцелуй» Родена, позаимствовавший историю Паоло и Франчески, чтобы переплести обнаженные тела, не рискуя при этом вызвать скандал.

Что касается Гюстава Климта, то он, напротив, перенес желание в абстрактное измерение в своем шедевре, хранящемся в музее Бельведер в Вене (рис. 15). Здесь двое любовников теряются в абстрактной игре цвета. Объем приобретают только их лица и кисти рук, в то время как всё остальное сплющено в двух измерениях. Очертания их тел, задрапированных в разноцветные туники, только угадываются благодаря геометрической фантазии их рисунка: прямое и строгое облачение у него, волнистое и пестрое у нее. Он господствует, она подчиняется. Раскрывая объятия навстречу мужчине, женщина полностью отдается, опускается на колени, покоряясь его игу и полностью сливается с любимым. Никто не обращает внимания на диспропорциональность их фигур, на слишком длинное тело женщины и слишком короткие руки мужчины, на слишком странный пейзаж, их окружающий. Кажется, что они находятся на краю обрыва, на самом конце скалы, сплошь покрытой травой и цветами. Эдем, частью которого они являются, с цветочными гирляндами и венком из листьев плюща. Климт растворяет желание в сновидении, придает телам необычайную легкость, а жестам сладострастие, которое в течение нескольких столетий было под запретом. Двое влюбленных не имеют ни имен, ни положения в мире, они не принадлежат ни к какому социальному классу, им нечего рассказать, они лишены всего, кроме охватившей их страсти.

Это тайна, в глубине которой мерцает желание, притягивающее наш взгляд.

С такой же двойственностью имел дело Рене Магритт, который, однако, использовал совершенно иные приемы, когда в 1928 г. создал одну из версий своих «Влюбленных» (рис. 16). Многие усмотрели в сильном приближении этого поцелуя кинематографический прием, усиленный карнизом под старину, образующим что-то вроде окна в небо. На этом фоне целуются две головы без лиц, накрытые белыми покрывалами. Они различаются только одеждой и положением: господствующий он,



Рис. 16. Ренé Магритт. Влюбленные. 1928.
Холст, масло. Нью-Йоркский музей современного
искусства (МоМА), Нью-Йорк

в пиджаке и галстукe, подчиняющаяся она, одетая в розовое платье без рукавов. Ничего не может быть проще. Таким мог бы быть поцелуй где-нибудь в кафе или максимум на вокзале перед отправлением поезда. Однако всё это не интересует Магритта. Этими белыми покрывалами художник перечеркивает историю, отменяет личности, создает рассказ о невозможном чувстве.

После отказа от страсти, затем ее экстравагантного воплощения, исчезновения любых эмоций с их последующим робким возрождением, длинный путь, проделанный желанием, привел художников к изображению лица, скрытого под покрывалом невозможности чувства любви. «Влюбленные» Магритта это признание горького поражения и ясное описание иллюзии.

Вот что он писал в своих «Сочинениях»: «Это интерес к тому, что скрыто от зрения и что не открывает нам видимое. Этот интерес может принимать формы сильного чувства, своего рода конфликта между скрытым видимым и явным видимым».

Поцелуй, самый интимный обмен чувствами, подтверждение взаимности, тот момент, когда мужчина и женщина признаются в том, что они принадлежат друг другу, становится здесь простым механическим жестом. Даже в момент поцелуя мы не бываем искренними и скрываем то, чем никогда не сможем поделиться с другим.

Искусство так глубоко исследовало желание для того, чтобы в результате обнаружить его слабость и несостоятельность. Оказалось, что это вовсе не самое чистое и искреннее выражение нашей интимности, во что мы долго пытались поверить, а, напротив, стремление овладеть другим, которое мужчины и женщины проявляют, никогда в действительности не раскрываясь сами.

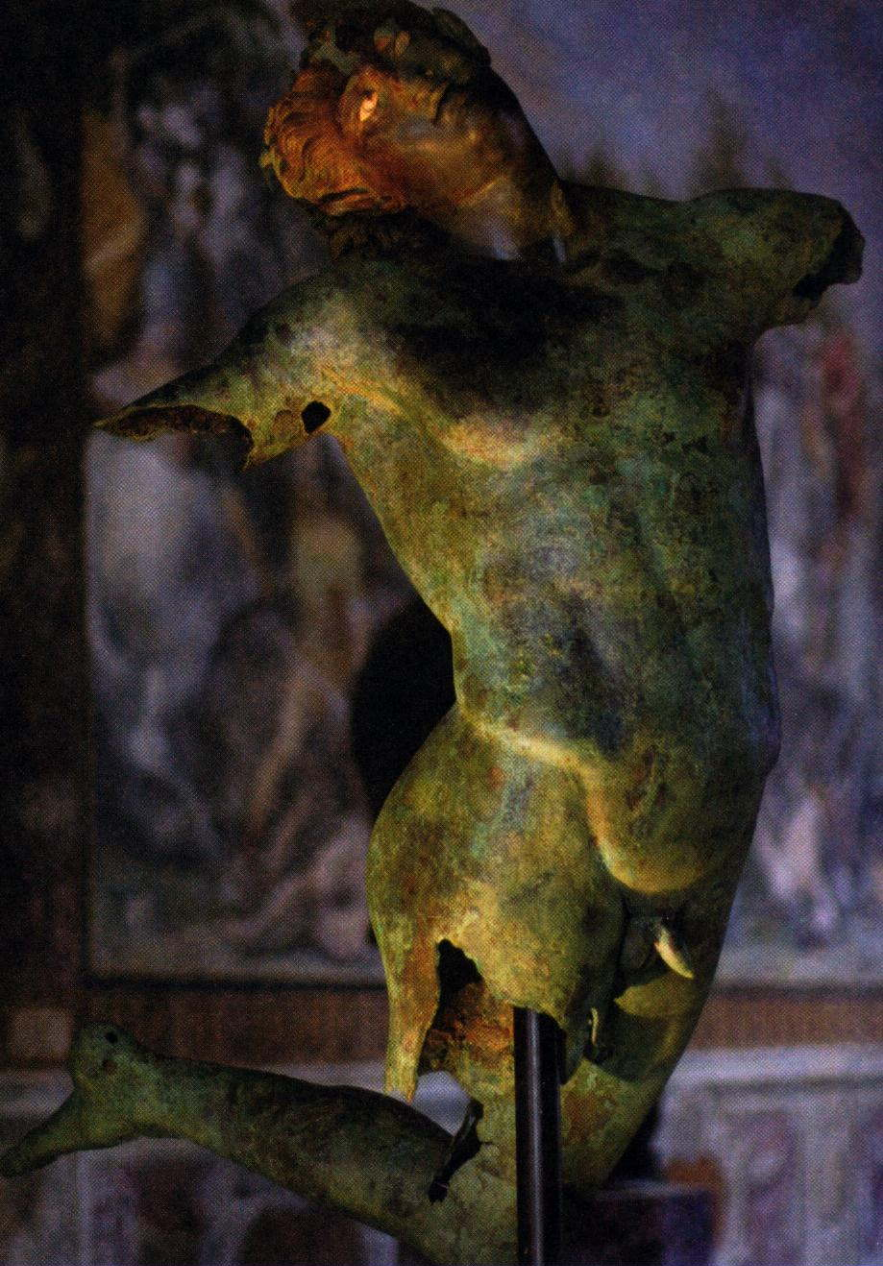


Рис. 17. Танцующий сатир. IV–II вв. до н. э.
Музей Танцующего сатира, Мадзара-дель-Валло

ГЛАВА 2

БЕЗУМИЕ

У изголовья Рафаэля

Даже сегодня, внимательно разглядывая ее, невозможно скрыть изумление: огромная доска высотой свыше четырех метров. Это последний шедевр Рафаэля Санти, над которым он работал начиная с 1516 г. по заказу кардинала Джулио де Медичи, племянника Лоренцо Великолепного. Прелат, который через несколько лет будет избран понтификом под именем Клементя VII, был недавно назначен епископом в Нарбонне, во Франции, и пожелал внести свой вклад в украшение собора Сан-Джусто. Он не удовлетворился простым заказом картины для ниши алтаря. Джулио пришла в голову дьявольская мысль устроить соревнование между двумя самыми известными художниками, работавшими в тот момент в Риме: Себастьяно дель Пьомбо⁵³ и Рафаэлем Санти. Первому из них он заказал *«Воскрешение Лазаря»* (ныне находится в Лондонской Национальной галерее), а другому *«Преображение»* (рис. 18) — можно увидеть в Пинакотеке Ватикана.

Для венецианского живописца, близкого к Микеланджело, это стало сущим наказанием. Из писем, которые он писал Буонаротти, видно, в каком напряжении он находился: Себастьяно ни в коем случае не желал раскрывать свои планы,

⁵³ Себастьяно Лучани (итал. Sebastiano Luciani, приблизительно 1485, Венеция, — 21 июня 1547, Рим), более известный как Себастьяно дель Пьомбо (итал. Sebastiano del Piombo — «Свинцовый Себастьян») — итальянский живописец, представитель венецианской школы.

боялся провала и, возможно, даже просил помощи у своего флорентийского друга. Художник был до такой степени истерзан беспокойством, что признавался, что он не хочет, «чтобы Рафаэль увидел его работу до тех пор, пока не закончит свою». Свою картину он, можно сказать, выносил и выстрадал. Но все же не так, как Рафаэль свое «Преображение».

В 1520 г., через четыре года после получения заказа, Рафаэль все еще не закончил свою работу. Это действительно было странно для такого организованного и исполнительного художника, каким был Санти. Очевидно, что сама тема и прежде всего сравнение с Буонаротти немало волновали его. Художник понимал, что ему предстояло превзойти самого себя, чтобы выдержать это сравнение. Он воспринял соревнование очень серьезно и в этой работе реализовал все, чего он достиг за почти двадцать лет карьеры живописца.

Он не ограничился, как это всегда делали его коллеги, изображением того момента, когда Христос, сопровождаемый Моисеем и Илей, облачился в сверхъестественное сияние, смутив Петра, Иоанна и Иакова, поднявшихся вслед за ним на гору Фавор. Впервые он соотнес этот особенный эпизод, когда Иисус обнаруживает свою сверхъестественную мощь, с событием, которое в Евангелиях происходит непосредственно после этого. Спустившись с горы, Христос излечивает одержимого, сумев справиться с задачей, оказавшейся не по силам апостолам. Две сцены здесь сосуществуют в один и тот же момент времени. Однако для того, чтобы связать эти два сюжета, у подножия горы Рафаэль изображает момент, предшествовавший исцелению. Здесь явно ощущается отчаяние людей, не знающих, что делать и как им следует поступить перед лицом безумия.

Некоторые из них указывают на Иисуса, утверждая, что только от него можно ожидать спасения этого человека. Это законченное повествование. Оба эпизода происходят одновременно, однако, с формальной точки зрения, они не могли бы находиться дальше один от другого.

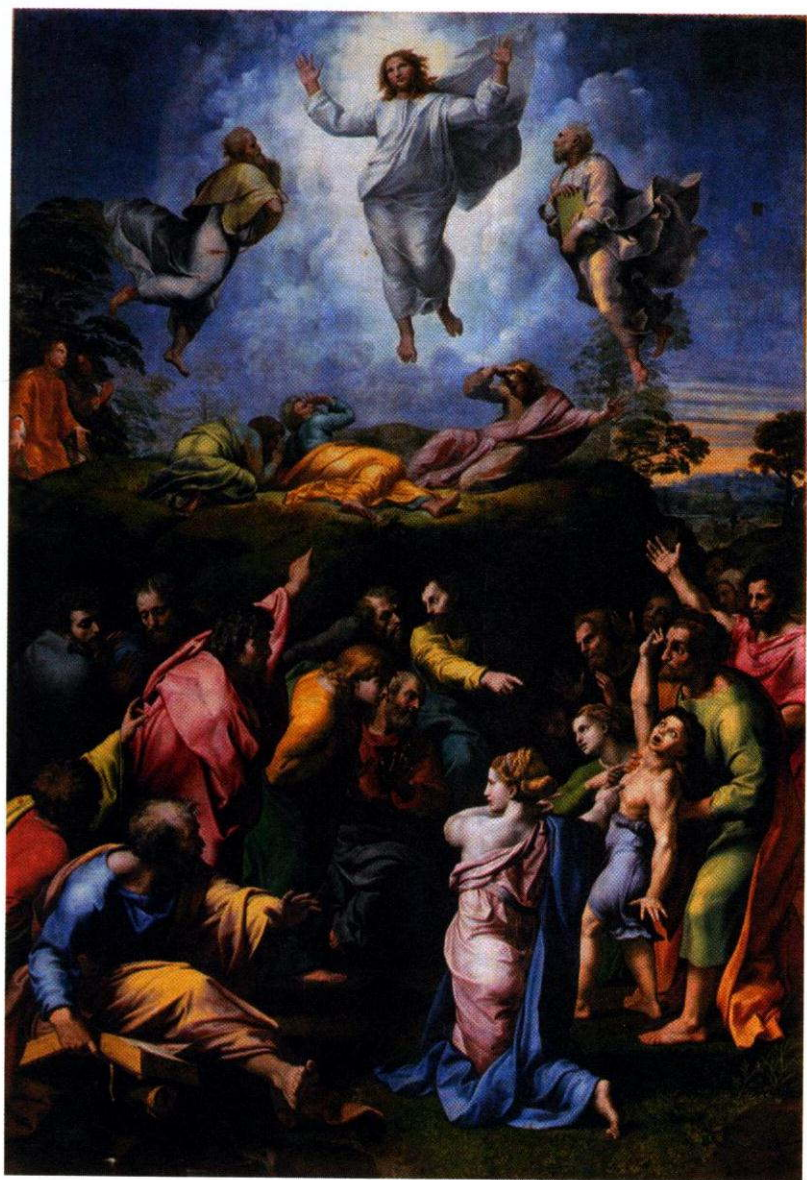


Рис. 18. Рафаэль Санти. Преображение. 1518–1520.
Холст, масло. Пинакотека Ватикана, Ватикан

Сцена «Преображения» пронизана ослепительным светом, источник которого находится за спиной у Христа. Даже скорее сам Христос светится на горе Фавор и подавляет своей мощью бедных апостолов, пораженных этим неожиданным чудесным зрелищем. Он привносит божественный свет в мир и природу, предсказывая таким образом чудо воскрешения. В верхней части картины всё спокойно, ясно, далеко от того места, где распростерлись на земле три человека, сопровождавшие Иисуса в его восхождении, ослепленные этим сиянием, исходящим из глубины небес.

Представление бесноватого апостолам в нижней части картины, напротив, погружено в ночной мрак: в отсутствие спасительного света Иисуса люди живут в сумраке сомнения и отчаяния. Их напряженные взгляды выражают беспокойство, необычное для картин Рафаэля. Бесноватый совершенно не владеет собой. Его лицо искажено, а тело застыло в позе, свидетельствующей о его безумии. Он мечется в попытке освободиться из рук одного из апостолов, напрягает мышцы на торсе и руках, которые Рафаэль обнажает, чтобы усилить впечатление смертельного напряжения. Его ноги, изображенные в неестественной позе, вот-вот сорвутся с места и побегут. Зрачки блуждают, глаза закатываются под лоб, заставляя его шататься. Кажется, что у него на губах вот-вот выступит и потечет вниз пена. Изображая этого мальчика, Санти не просто упражнялся, перенося на картину сцену, которую он увидел и написал с натуры. В фигуре бесноватого внимание художника привлекли напряженные мышцы рук и пальцы, хватающие воздух: сигнал, который одержимый подавал тому, кого он видел вверху, на горе, его движения, вслед за которыми движется взгляд, помогают понять всю сцену целиком. Результат ошеломил кардинала де Медичи, который совершенно не намеревался отсылать эту работу во Францию, и оставил ее в Риме, выставив на несколько лет в церкви Сан-Пьетро-ин-Монторио⁵⁴.

⁵⁴ Сан-Пьетро-ин-Монторио (*итал.* San Pietro in Montorio) — популярная церковь в городе Риме на склоне холма Яникул.

Покинув мастерскую Рафаэля, эта картина мгновенно прославилась. Ее славе предшествовали слухи, распространявшиеся по городу, она стала событием, которое всколыхнуло всех.

В марте 1520 г. «Преображение» еще оставалось в мастерской Рафаэля, наносившего последние штрихи, однако художник уже не мог держать кисть в руке.

«И вот однажды, — рассказывает Вазари, — после времяпрепровождения еще более распутного, чем обычно, случилось так, что Рафаэль вернулся домой в сильнейшем жару, и врачи решили, что он простудился, а так как он в своем распутстве не признавался, ему по неосторожности отворили кровь, что его ослабило до полной потери сил, в то время как он как раз нуждался в их подкреплении»⁵⁵.

В тот раз показалось, что художник просто переутомился. Его любовные похождения сыграли с ним скверную шутку. Никакое лечение не могло спасти его. Когда уже были перепробованы все средства, то коллеги художники решили снять «Преображение» и перенести его к изголовью постели Рафаэля. Он умирал в бреду, в приступе неизлечимой лихорадки, уперевшись взглядом в фигуру бесноватого мальчика, ставшего, наравне с Христом, главным действующим лицом его последнего шедевра.

Остальных можно было узнать в толпе, мечущейся в поисках решения. В спальне Рафаэля царило такое же напряжение. Все собравшиеся понимали, что единственным способом освободить Рафаэля от безумного бреда, овладевшего им, могло бы стать только чудо Божественного света, исходящего от Христа. Страдальцу, изнуренному бесполезным лечением, оставалось только прибегнуть к помощи экзорцизма. Сегодня мы считаем одержимости экзотикой или темой для создания кинематографических произведений в стиле фэнтези, но демоническое безумие в XVI в. было значительной проблемой в обществе и в повседневной жизни. По точности, с которой Рафаэль ото-

⁵⁵ Джорджо Вазари, цит. изд.

бразил безумие на своей картине, можно судить о том, что ему было знакомо состояние одержимости.

Вероятность того, что человеческое существо может быть одержимо демоном, не являлось чем-то новым в христианской среде: в Евангелиях можно найти много мест, где описываются изгнанные демоны, пагубные одержимости, укрощенные при помощи таинственных ритуалов, вопли и крики, ассоциировавшиеся с борьбой добра и зла. Первые христиане уже обладали силой, позволявшей им изгонять демона и освобождать от одержимости им. Эта способность, связанная с божественной силой Христа, также была присуща апостолам и распространялась среди верующих. Также Третуллиан в своей «*Апологии*» гордился тем фактом, что любой христианин способен изгонять демонов из одержимого ими.

В эпоху Возрождения возвращение многих древних текстов, как языческих, так и христианских, вызвало новую волну интереса к экзорцизму, который представлялся в виде хаотического нагромождения различных практик, лишенных установленных ритуалов. Экзорцизм практиковался невежественным духовенством, готовым уверовать в действенность самых странных магических действий в условиях полной анархии и неразберихи. Эта практика часто совершалась при поддержке медицинской терапии, когда экзорцистам не удавалось облегчить страдания больного. Однако к их услугам прибегали прежде всего, когда у больного случались эксцессы нервного возбуждения, эпилептические припадки и проявления неконтролируемой жестокости. Избавление одержимого от дьявола трансформировалось в терапевтический акт, совершавшийся на границе религии и медицины.

Во времена Рафаэля получила распространение теория, согласно которой внутри человеческого тела выделялось наличие таинственной жидкости: черная желчь, называемая также *balneum diaboli*⁵⁶, субстанция, в которой мог гнездиться Сатана, элемент,

⁵⁶ Дьявольская баня (лат.).

который конкретно и физически обнаруживал свое присутствие в организме бесноватого. Надежным средством от него был отвар морозника, одного из лекарственных препаратов, «сиропов, снадобий и иных зелий, необходимых для излечения этих бесноватых, чтобы изгнать демонов из их тел наружу», — как утверждал Джироламо Менги в 1576 г. в *Compendio dell'arte essorcistica*⁵⁷.

Начиная с XVI в. экзорцизм стал междисциплинарной областью, в которой пересекались действия врачей, ученых, магов и духовенства. Эта практика сохранилась по крайней мере до XVIII в. и до наступления эпохи Просвещения, когда такие книги, как *Compendio* Дж. Менги были запрещены. Санти и его окружение еще полностью принадлежали тому миру, где колдовство, молитва и терапия перемешивались в поисках способа излечения патологии, на протяжении веков остававшейся загадкой даже для самых образованных и ученых людей. Точность, с которой художник изобразил безумие одержимого в «Преображении», может служить наглядным свидетельством того, что еще в эпоху Возрождения производились публичные сеансы экзорцизма, традиция, истоки которой следует искать еще в Древней Греции. Демонов начали обнаруживать на лужайках и в лесах Эллады по крайней мере начиная с V в. до н. э., когда впервые появились ритуалы, возможно, не слишком отличавшиеся от позднейших христианских практик экзорцизма, еще пользовавшихся популярностью почти две тысячи лет спустя.

В себе — Вне себя

В Афинах солнце уже почти опустилось за горизонт. Последние закатные лучи слегка касались вершин кипарисов, возвышавшихся позади театра Диониса на Акрополе. Это был важный день для города: присуждалась награда за победу

⁵⁷ Краткое руководство по экзорцизму (*ит.*).

на Больших Дионисиях⁵⁸ 403 г. до н. э., самом знаменитом театральном фестивале, объединившем народы, населявшие побережье Эгейского моря. В состязаниях участвовало произведение Еврипида «*Вакханки*», несмотря на недавнюю кончину автора. Это его последняя работа, финальная часть трилогии. С раннего утра в амфитеатре собрались тысячи зрителей, готовых принять участие в происходящем. Главным действующим лицом трагедии был Дионис, божественную природу которого не желал признавать Пенфей, царь города Фивы. Чтобы продемонстрировать свое могущество, бог внушил чувства иступления и ярости группе женщин, которые карабкались на скалы, где они совершали немислимые мерзости.

Потеряв рассудок,
Они теперь ушли на Киферон
В вакхических одеждах, с жаждой оргий
В груди, и сколько в Фивах есть
Народу женского, всех с ними вместе
Заставил я покинуть очаги.
И под шатрами елей, как попало,
Бездомные на голых спят скалах.

*Еврипид. Вакханки*⁵⁹

Они плясали, напившись допьяна, совокуплялись без разбору с мужчинами и животными, разрывали на части живых зверей и поедали их мясо. Хроника их поступков, вызывавших ужас у окружающих и призванных продемонстрировать всю мощь Диониса, тем не менее не смогла убедить правителя.

⁵⁸ Большие Дионисии — городской праздник, проводившийся с 25 марта по 1 апреля, с трагедиями, комедиями, сатирой; фаллическим шествием, ряжением, маскарадом, дифирамбами, состязанием поэтов и наградами победившим актерам и поэтам. Завершался богатым пиршеством за счет государства.

⁵⁹ Еврипид. Трагедии: в 2 т. / пер. И. Анненского. М.: Наука, Ладомир, 1999. Т. 2, стихи 34–39.

Пенфей упорствовал в своем скептицизме, чем вызвал взрыв гнева божества, жестоко покаравшего его: Дионис отдал его на растерзание вакханкам, разорвавшим его тело. Среди них была также Агава, мать царя.

Ты, скорбь, которую не смеришь, не оглянeshь:
Убили вы — вот дело жалких рук.

И славную богам повергла жертву
Ты, что зовешь нас с Фивами на пир.
Да, горе нам: тебе, Агава, горе,
А за тобой и мне. Он, этот бог,
Был справедлив, конечно, но, жестокий,
Не пощадил и рода своего⁶⁰.

Кажется, что это описание напоминает лицо бесноватого с картины Рафаэля: «Но вот спешит к Пенфееву дворцу Агава-мать — безумный взор блуждает...»⁶¹ Рожденные этими стихами образы вдохновляли художников на протяжении тысячелетий. Однако Еврипид не ограничился изображением безумия: он также описал психическое состояние беснующихся вакханок. Будучи охваченными иступлением и безумием, они не несли ответственности за свои действия: «в них вселилось божество [...] его сила влилась в них»⁶²; зрители этой трагедии должны были понять, что Агава больше не владела собой, в нее вселился сам Дионис.

Ее ноги иступленно двигались, голова с разметавшимися волосами откинулась назад, плечи содрогались. Скульптор Каллимах запечатлел ее в этой позе, изваяв мраморную статую, которая сейчас хранится в Дрездене, а также в ряде работ, служащих иллюстрациями того, как в Афинах и во всем Средиземноморье совершались оргиастические культы, которые

⁶⁰ Еврипид. Вакханки. Цит. изд. стихи 1244–1250.

⁶¹ Еврипид. Вакханки. Цит. изд., стихи 1167–1168.

⁶² Там же.



Рис. 19. Сосуд кратер с рельефами с танцующими девушками и менадами. I в. н. э. Мрамор. Музей Метрополитен, Нью-Йорк

Еврипид описывает в своей трагедии. Одна из самых значительных работ хранится в Музее Метрополитен в Нью-Йорке (рис. 19).

Перед нами вереницей проходят женщины, приподнявшись на цыпочки и чуть касаясь земли: они танцуют под звуки бубнов и флейт, типичных инструментов, сопровождавших священные оргиастические культы Диониса. Их невозможно спутать с танцовщицами любого другого жанра, поскольку

в руках у них куски мяса заживо разорванных животных, которые они вскоре съедят, звериные шкуры и длинные тирсы: палки, обвитые плющом и виноградными лозами, увенчанные сосновыми шишками, фаллическими символами могущества бога вина Диониса.

Об их истерии свидетельствуют вздетые кверху руки и легкие развевающиеся туники, обнажающие пышные груди и точеные бедра. В извилистых складках их колышущихся в танце одеяний угадываются завихрения воздушных струй. Они находятся в состоянии транса: остановятся только тогда, когда упадут на землю в полном изнеможении. Это менады, женщины одержимые *ménos*⁶³.

Менос — это форма энергии, которую Дионис вселяет в человеческие существа, оказывающая потрясающее воздействие на тело и душу. Под влиянием этого феномена мужчины и женщины приобщаются к божественному могуществу, демонстрируя сверхъестественные силу и мужество.

Это таинственный выход энергии, настолько необъяснимый и внезапный, что в большинстве случаев его источник находится вне человека и иногда переживается как физическое ощущение, напоминающее электрический разряд, или прилив адреналина, когда герой чувствует *ménos*, «чуя его носом»⁶⁴.

Менос возникает внезапно и исчезает так же мгновенно, как появляется.

А вы, менады Фив,
Вы гимн свой, славы полный,
Победный гимн свели
На стоны и на слезы.
О славный поединок,
Где матери рука
Багрится кровью сына!

⁶³ От греч. *менос* — «гнев», «ярость», «буйство», «бешенство».

⁶⁴ Гвидорици. На краю души. Греки и безумие.

Но вот спешит к Пенфесеу дворцу
Агава-мать — безумный взор блуждает...
Твой пир готов, о Эвий, Эвоз!⁶⁵

Изнуренная действием меноса, Агава наконец отдает себе отчет в своем чудовищном поступке. Теперь ей не остается ничего другого, как оплакивать до конца своих дней погибшего сына, которого она растерзала вместе с остальными вакханками, будучи одержимой магией Диониса, она стала слепым орудием его мести.

Зрители, прибывшие из Македонии, Малой Азии и Африки в апреле 403 г. до н. э., стали свидетелями ее драмы и разделяли ее горе, достигнув к концу дня катарсиса, которым завершался любой трагический ритуал. Каждый зритель чувствовал, как его охватывало безумие, и ощущал его воздействие, переживая боль невольно совершенного сыноубийства.

Это было не единственное гнусное преступление, описанное в греческой трагедии, где повсюду действует мания, насланная на людей богами.

В трагедии «*Геракл*» героем овладевает Лисса, богиня безумия, придающая ему сверхчеловеческую силу:

Против воли — видит Солнце — я за это дело берусь.
И если таков мой жребий — богиня и тебе служит —
И если нужно немедля мчаться, словно гончая за добычей,
То помчусь! Ни в море волна, сбита ветром, не кипит,
Ни земля, когда трясется, ни громкий с небес огонь,
 Так, как я, когда ворвусь к Гераклу в грудь,
 Все вверх дном перевернув, дом весь, и перед тем
 Дети лягут, но убийца-отец сам не будет знать,
Что свое же потомство уничтожил, я же сама уволю его
От неистовства. Вот он, видишь, головой уже трясет,

⁶⁵ Еврипид. Вакханки. Цит. изд., стихи 1160–1169.

Молча вокруг глазами водит, что уже кровью налились,
Тяжело переводит дыхание — бык, к нападению готов,
Диким ревом призывает Смерти богинь⁶⁶.

В универсуме древнегреческой культуры музыка пронизывала любое представление божественного безумия. В визуальном искусстве она не слышна, тем не менее ее присутствие явственно ощущается в движениях перекрученных тел и судорожно сжатых руках фигур, демонстрирующих полное отсутствие рационального начала. Иррациональные страсти должны быть обузданы, как лошади, тянущие крылатую колесницу, о которой говорит Платон в «Федре», в двух противоположных направлениях.

Искусство Древней Греции можно рассматривать с точки зрения постепенной утраты равновесия, от статики статуй классической эпохи до свободы движения эллинистических фигур. На границе между классической строгостью и эллинистической свободой находится скульптура, которая даже сегодня способна поразить любого, кто увидит ее в музее, посвященном ей же и расположенном в Мадзара-дель-Валло. Речь идет об одном из самых утонченных свидетельств, когда-либо извлеченных из морских глубин между Сицилией и Тунисом, точнее сказать, между Пателлерией и Кап-Бон: это «Танцующий сатир» (рис. 17 на стр. 92). Юноша, парящий в воздухе, от фигуры которого до нас дошел только его обнаженный торс с совершенной мускулатурой, с откинутой назад головой со спутанными вьющимися волосами и с единственной левой ногой, отодвинутой назад. Почти двести килограммов бронзы, которые кажутся парящими в воздухе. В одной из двух его несохранившихся рук должен был находиться тирс, увенчанный шишкой пинии, традиционно использовавшийся во время разнузданной пляски, а в другой — шкура пантеры, которой

⁶⁶ Еврипид. Геракл / пер. А. Содомори. 1993. 448 с. Стихи 1118–1123.

сатир укрывался, когда в изнеможении падал на землю, по завершении оргиастического обряда, когда тиаз⁶⁷, то есть экстатическая процессия вакхантов и вакханок, была готова погрузиться в дионисийский сон. На спине у него имеется отверстие на том месте, где у этого получеловека-полузверя находился хвост.

До сих пор нет однозначного ответа на вопрос, каким образом эта статуя могла сохранять равновесие. Археолог Себастьяно Туза, Главный морской инспектор в регионе Сицилия, предположил, что сатир не был отлит отдельно, а представлял собой часть скульптурной группы, состоявшей из менад и силенов, погруженных в состояние мистического экстаза. Их бронзовые фигуры опирались одна на другую.

В Древней Греции «позитивное» безумие, имевшее дионисийскую природу, не влекло за собой исключение из общества, его не считали опасной болезнью, напротив, одержимые им люди объединялись в общину. Избранный Дионисом становился членом очень узкой группы посвященных, принимавших участие в эзотерическом обряде: все вместе они удалялись из полиса, покупали вино и раскуривали травки, раскачивались из стороны в сторону, совокуплялись друг с другом, а затем, выплеснув заряд энергии, падали без чувств на землю. Пляска салентинцев⁶⁸, укушенных тарантулом, или головокружительные вращения дервишей служили очистительными обрядами, произошедшими от древнегреческих вакхналий. Память об этих практиках на протяжении столетий сохранялась в самых темных уголках человеческой души, там, куда не рискует заглядывать наш разум из страха потеряться. В прошлом они имели место во всех цивилизациях, вызывая у людей необъяснимый трепет. Возможно, что именно по этой причине «Танцующий

⁶⁷ Тиаз (греч. θιασος) — букв. «шествие Вакха».

⁶⁸ Саленто (итал. Salento) — коммуна в Италии, располагается в регионе Кампания, в провинции Салерно на юго-западе страны.

сатир» наконец оказался среди добычи, награбленной Гейзерихом, королем вандалов, который в 455 г. н. э. разграбил Рим, похитив в том числе выдающиеся произведения искусства. Должно быть, затем бронзовые скульптуры из Мадзаро были погружены на корабль, державший путь к берегам Северной Африки, где располагались его владения, но вместо этого оказались на дне Средиземного моря в результате кораблекрушения. Даже король варваров не смог устоять перед очарованием томного взгляда «Сатира», его крепко сжатых губ и спутанных ветром волос.

Тот, кому довелось на себе испытать дионисийское безумие, не уподоблялся животному, но, напротив, ощутил всю мощь человеческого инстинкта. Он совершал невероятные поступки, он мог запятнать себя позором, но при этом не заслуживал никакого наказания. Умственное ослепление действовало как орудие самоосвобождения и самооправдания благодаря тому, что его причина находилась вне человека.

В Древней Греции такое безумие воспринималось как временное затмение разума, подобно тому, как облако на мгновение заволакивает солнце. Самоконтроль — это стабильное, гарантированное достижение, он завоевывался медленно, постепенно, шаг за шагом, с ходом времени и по мере развития цивилизации. Безумие, напротив, можно сравнить с волной, то накатывающей, то откатывающей, подобно прибою, и подверженной колебаниям души, испытывающей воздействие неведомой силы.

Платон утверждал в «Федре», что безумие является не виной индивида, находящегося в плену у собственной глупости, а скорее избытком психической энергии, способной раздвинуть привычный горизонт повседневной жизни. Следующая за ним одержимость — это опыт, который все должны пережить, служащий необходимым этапом в формировании человеческого существа. Вот что по этому поводу писал Эразм Роттердамский: «Ссылаюсь на свидетельство прославленного Софокла,

который воздал мне следующую красноречивую хвалу: “Блаженна жизнь, пока живешь без дум”⁶⁹.

Безумие менад из музея Метрополитен и «*Танцующего сатира*» из Мадзара-дель-Валло можно рассматривать как духовный опыт, позволяющий исследовать отдаленные границы человеческой природы. Никакой экзорцизм не помог бы самым безумным вакхантам, потому что древние греки и римляне не видели никакого риска во временной утрате рациональности, лишь бы это происходило вдали от города, чтобы соблюсти равновесие между традициями и уважением к закону.

Ими устанавливалась исключительная взаимосвязь с Дионисом, который использовал и господствовал над темной стороной души, имеющейся у каждого из нас. Это мрачное и кровавое чувство, способное проснуться в человеке в любой момент.

Наперегонки со смертью

В эпоху позднего Средневековья встреча и взаимодействие человека с потусторонним были скорее исключением. Искусство запечатлеvalo его в качестве редкого феномена, проникавшего в повседневную жизнь людей и в менталитет различных общественных групп: это было умением балансировать между верой в райское блаженство и отчаянием перед лицом отверстой бездны ада. Если подумать хорошенько, то в любом изображении Страшного суда, которые начали в большом количестве появляться в церковных интерьерах именно в эти века, души блаженных и обреченных на адские муки направлялись в одно и то же пространство, в центре которого располагался Христос, который разделял их. Люди, жившие в Средние века, не рас-

⁶⁹ Роттердамский Э. Похвала глупости / пер. с лат. П. К. Губера; ред. пер. С. П. Маркиша. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1960.

суждали о том, какая судьба ожидает душу после смерти, они изображали детали и персонажей, сохраняя за обоими противоположными измерениями одинаковое право на существование и поддерживая равновесие между ними. Точно так же, как на квадратных километрах фресок живописалось спасение и добродетели святых, там же с пристальным вниманием и изумлением изображались сцены триумфа смерти. Таким образом, переживание горя трансформировалось в макабрическую траурную экзальтацию, преодолевая тем самым простую и предсказуемую попытку постепенного преодоления и изживания боли.

Но время мчится, бысролетны лета,
 Мгновение — и вот он, скорбный берег,
 И посему, черны иль белы кудри,
 Я следовать готов за тенью лавра
 И в летний зной, и по сугробам снега,
 Пока навеки не сомкнутся очи. [...]
 Закрытую долину отыскав,
 Лишь только ночь, на досках мореходы
 Впоевалку спят, усталости рабы.
 А я, когда ныряет солнце в воды,
 Испанию с Гранадой миновав,
 Марокко и Геракловы столбы,
 И милостью судьбы
 Подарен каждый спящий, —
 А я, судьбу корящий,
 Опять всю ночь промучусь напролет.
 День ото дня любовь моя растет
 И безысходной болью душу травит
 Уже десятый год,
 И я не знаю, кто меня избавит⁷⁰.

Франческо Петрарка посвящает небольшую поэму смерти, представляя ее как царицу, шествующую в сопровождении мрачного кортежа. Это сюжет, среди многочисленных

⁷⁰ Петрарка Ф. Лирика. Автобиографическая проза. М.: Правда, 1989.

вариаций которого можно упомянуть знаменитую фресковую роспись с изображением кладбища в Пизе, ныне хранящуюся в Палермо, на которой скелет, сидя верхом на белом коне, пускает стрелы, сеющие горе и отчаяние, в группу изящных дам и кавалеров. В то время как в Античности безумие и безмятежность, как правило, представлялись в различных контекстах, где каждое из этих переживаний заслуживало соответствующего изображения, то в последующие столетия художников и поэтов завораживал контраст этих эмоций, смешение ужаса и покаяния. Смерть, которой все боятся и стараются всеми силами отдалить ее приход, берет реванш и вторгается в обыденные жизненные ситуации, превращая безмятежность в безумие. Скелеты, образы обреченных душ, посещающие живых, вовлекают людей в безумные танцы. Вакхический обряд, пробуждавший трепет в телах древних греков и римлян, в Средние века стал пляской смерти, взывая к мужчинам и женщинам, не способным противиться его смертельному очарованию.

Распространение этой темы, вместе с определенным удовлетворением, сопровождавшим изображение скелетов и смерти, связывалось с эпидемией чумы 1348 г., которая свирепствовала по всей Европе и вызвала преклонение перед смертью, как перед непреодолимой силой. «Во имя истинного и живого Бога, дьявольские песнопения, раздающиеся на могилах, должны прекратиться вместе с сопровождающими их криками», — такие указания дал Римский Синод при Льве IV в начале IX в. В более поздней резолюции утверждалось: «Погребение умерших должно совершаться со страхом и благочестием. Запрещается запевать дьявольские напевы и устраивать игрища и пляски, инспирированные демонами или навеянные язычниками». Казалось, что больше уже не оставалось никакого различия между священным экстазом и дьявольским безумием.

Художник Ганс Гольбейн посвятил теме пляски смерти серию сцен, широко распространившихся по всей Европе.

Смерть отбивала ритм, аккомпанируя влюбленной паре в их утехах, устраивала засаду солдату, пронзая его своим копьем, подталкивала старца к могиле, помогала барышне наряжаться, перед тем как усесться вместе с ней за стол с сотрапезниками. Недоставало только сатирического штриха, сквозившего в жесте богача, пытавшегося откупиться от смерти звонкой монетой, или в непристойной сцене, когда скелет застигает монаха враспloh в его келье вместе с любовницей.

Смерть неумолимо настигает каждое живое существо: ее костлявых объятий не миновать ни старым, ни малым, ни бедным, ни богатым. Она прерывает привычные занятия императора и папы, епископа и предпринимателя, купца и крестьянина. Она действует в мире как живое существо: приглашает смертных на танец, празднуя своё превосходство, запечатлевая свой посмертный облик и как будто настаивая на своих правах и социальном статусе. Оказываясь перед лицом нависшей над ним угрозы, живой человек вступает в диалог со смертью, в котором проявляется его истинная природа и его истинные чувства. В ходе этого диалога проявляется так называемая «макабрическая ирония»: труп, водящий хоровод с живым человеком, глумится над его страхом и насмехается над его привязанностью к жизни, земным благам и над его жалкими попытками избежать неизбежной судьбы.

Скелет демонстрирует безумие, обольщающее и заражающее мужчин и женщин, ставя их перед лицом собственной слабости. В особенности женщин.

Те самые семь демонов

В точности как древние греки, художники, мыслители, поэты и экзегеты Средневековья считали женскую психику настолько хрупкой и неустойчивой, что она в первую очередь становится добычей демонов. Не случайно слово «истерия»

происходит от греческого *Υστέρα*, что означает «утроба». Подобно тому, как плод, созревающий в матке, изменяет тело женщины и ее ум, так и душа женщины становится легкой добычей демонов, о чем свидетельствует наступление у нее чувства эйфории, которому мужчина, напротив, может противостоять. Этот предрассудок, проистекавший из того факта, что женщины чаще становились жертвами демонического безумия, несколько смягчался под влиянием евангельской сцены, на которой женщины сопровождали Иисуса Христа. Среди революционных изменений, привнесенных в мир христианством, без сомнения может быть названа новая роль, которую эта религия предназначала женщине: вместо предмета спора и орудия утверждения мужской воли, как это было в Античности, женщина в Евангелии получает роль главного действующего лица, приобретая никогда не виданные ранее возможности и обязанности. Прежде всего она обретает право голоса.

В обществе, подобном древнеримскому, где даже супруги императоров не имели возможности принимать участие в общественной жизни, если только они не запятнали себя участием в заговорах и преступлениях, Христос окружил себя женщинами, принявшими на себя беспрецедентную ответственность и определявшими ход событий в мире.

После своего воскрешения Иисус доверил женщине принести людям благую весть о свершившемся чуде. Именно на рассказе Марии Магдалины основывается все здание христианской веры. В Евангелии от Иоанна ей является «раввин» из склепа, в то время как апостолы уже возвращаются домой, уверенные, что кто-то похитил тело их учителя. Именно женщине доверили провозгласить то, что затем станет главной задачей христианской церкви на много столетий вперед: распространять и всеми силами утверждать благую весть о воскрешении Христа. Причем речь не идет о случайной женщине. Мария, прозванная Магдалиной по месту, откуда она была родом, являлась одной из ключевых фигур в жизни Иисуса. Апостол

Лука рассказывает, что Мессия при первой встрече изгнал из нее «семь демонов». Мария Магдалина была одержимой: только Христос мог облегчить ее страдания. В немногих словах евангелист обрисовал ее сложную личность, в Средние века ей приписывалась магическая сила благодаря пророческому дару, которым наделил ее воскресший Иисус.

Нам не дано знать, какова была природа демонов, одолевавших ее до встречи с Сыном Божиим, но это известие — лишь смутный намек между строк повествования — много говорит о владевших Марией эмоциях, выливавшихся в настоящие приступы безумия. Согласно свидетельствам других апостолов, Мария была самой неуравновешенной из всех окружавших Христа женщин. Не Марфа, преданная и благоразумная сестра Лазаря, и не Мария из Бетании, которую, после того как она — как о том повествуется в Евангелиях — омыла и умастила благовониями ноги Христа, осушив их своими волосами, часто путают с Магдалиной, обладавшей силой и бесстрашием. И даже не Дева Мария, хранившая память о каждом таком необычном событии, как о ценном свидетельстве, в своем сердце. Мария Магдалина — это дрейфующая мина. Некоторые утверждали, что она тайно финансировала миссию Иисуса, другие намекали, что она была его тайной любовницей, третьи прямо называли ее его женой.

Там были также и смотрели издали многие женщины, которые следовали за Иисусом из Галилеи, служа Ему;

Между ними были Мария Магдалина и Мария, мать Иакова и Иосии, и мать сыновей Зеведеевых⁷¹.

Художники донесли до нас на многочисленных картинах ее соблазнительный образ в драгоценном наряде, однако в некоторых случаях им удалось также передать ее демоническую

⁷¹ Евангелие от Матфея, 27, 55–56.

хрупкость. В сцене у подножия креста на Голгофе именно ее всегда изображали в виде фигуры, сломленной безутешным горем при виде жестокой и позорной смерти, постигшей Иисуса. Именно в этот момент владевшие ею семь демонов показались наружу и вызвали у нее иступленный припадок безумия.

Мазаччо, который уже в двадцатипятилетнем возрасте продемонстрировал недюжинную зрелость, одним из первых запечатлел ее безумные рыдания в композиции своего «*Распятия*» (рис. 20), ныне хранящегося в музее Каподимонте, в 1426 г., когда эта картина была написана в качестве завершающей части полиптиха, предназначенного для церкви Санта-Мария-дель-Кармине в Пизе. Согласно сложившемуся обычаю, у подножия креста, воздвигнутого на Голгофе, изображалась толпа рыдающих мужчин и женщин, над которой изредка поднимались две руки, воздетые к небесам. Они принадлежали женщине, стоящей спиной к зрителю и не скрывавшей своего отчаяния: это была Мария Магдалина. Такой ее запечатлел Чимабуэ почти за век до этого в трансепте базилики Сан-Франческо в Ассизи, Дуччо ди Буонинсеня в Сиене, на панно, которое ныне находится в частной коллекции, а также еще несколько художников.

Все остальные, находящиеся вокруг ученицы Христа, лежат в обмороке, погружены в рыдания или бросают недоверчивые взгляды, не обнаруживая, тем не менее, никаких признаков невменяемости. Она единственная притягивает к себе внимание своими иступленными жестами, однозначно свидетельствующими о том, что это — именно она. Подобно греческой менаде, она стремится утопить свое страдание в припадке безумия, принимая позу, выделяющую ее среди всех остальных. Мазаччо изображает ее с воздетыми кверху руками, превращая их в рупор, усиливающий ее горестный вопль. Рядом с ней, по обе стороны от креста, безмолвно глотая слезы, застыли Мария и Иоанн. Магдалина выкрикивает проклятия убийцам. По крайней мере, у нас складывается такое впечатление, поскольку художник, как почти все, кто рано или поздно начал

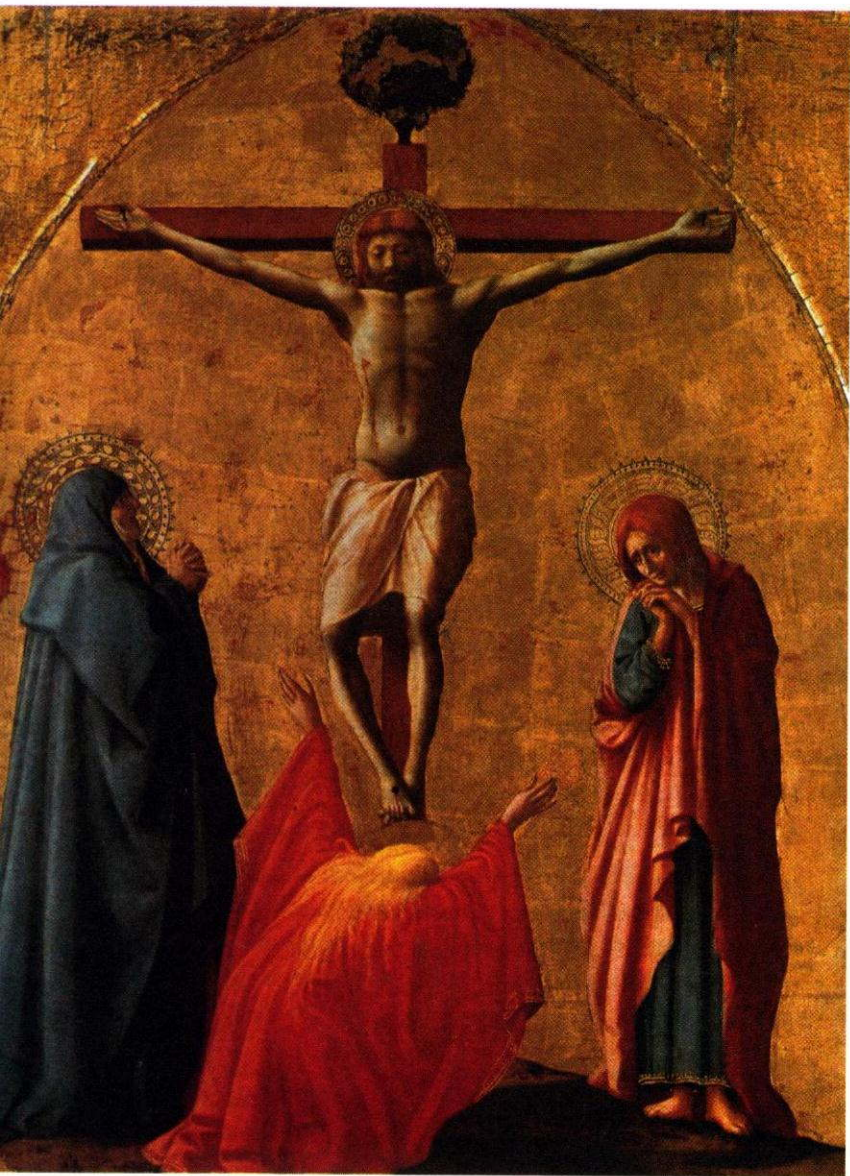


Рис. 20. Мазаччо. Распятие. 1426. Доска, темпера.
Музей Каподимонте, Неаполь

подражать ему, не показывает нам искаженное болью лицо женщины. Марию Магдалину всегда показывают со спины, ее можно узнать только по вздетым к небу рукам и раскрытым ладоням. Она открыто изливает своё горе перед лицом величайшей несправедливости: все свои надежды и эмоции она вложила в миссию спасения Христа, и теперь ее заветная мечта рушится у нее на глазах. Человек, которого она любила в течение трех лет, ни на мгновение не расставаясь с ним, был приговорен к смертной казни. И такова была сила ее чувства, что на некоторых изображениях художники только ей одной позволяли приблизиться к распятию и обнять ноги Иисуса, смешав свои слезы с кровью, сочившейся из ран, оставленных гвоздями, и стекавшей вдоль по деревянному кресту.

Безумие плоти

Безумие Магдалины представляет собой самый драматический момент Страстей Христовых, не нашедший выражения ни у кого из других персонажей, за исключением неистового порыва Петра, когда он в Гефсиманском саду выхватил меч и отрубил ухо рабу Малку. Иисус также не обнаруживает ни малейших признаков безумия, всецело осознавая преходящую природу своей боли. Во всей обширной иконографии Распятия, возможно, имеется единственное открытое изображение страданий Иисуса на кресте, на котором представлено его корчащееся от боли тело. Это грандиозная доска, расписанная Маттиасом Грюневальдом (рис. 21), почти столетие спустя после иконы Мазаччо.

В Кольмаре, в музее Унтерлинден, функционирующем в доминиканском монастыре, залы расположены вокруг внутреннего готического дворика исключительной красоты. Там когда-то находилась часовня святого Иоанна «под липой» — просторное помещение с высокими стрельчатыми сводами, —

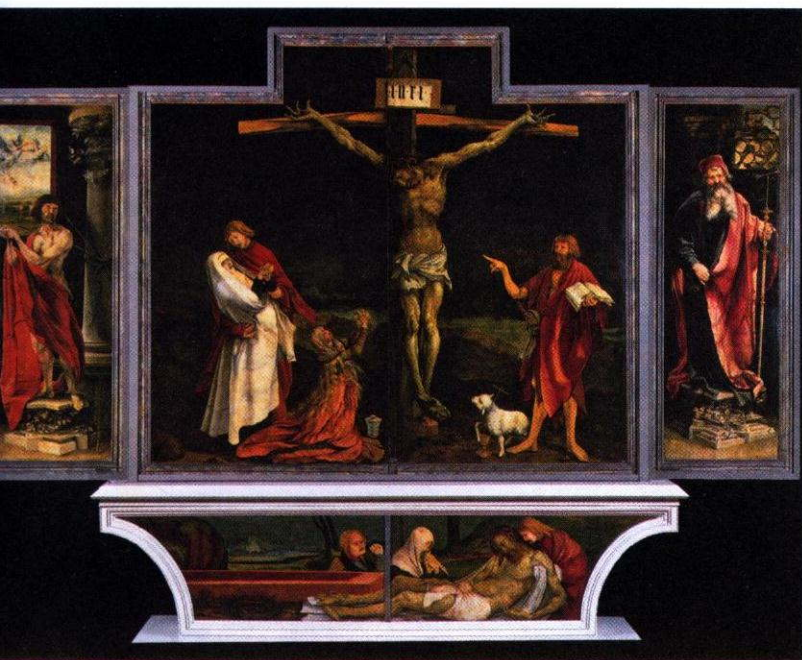


Рис. 21. Маттиас Грюневальд. Распятие. 1512–1516.
Дерево, масло. Музей Унтерлинден, Кольмар

разделенная надвое внушительным полиптихом, на котором темнота, опустившаяся на Голгофу после того, как разразилась страшная гроза, окутывает распятое, покрытое ранами тело Иисуса. Художник не скрывает мельчайших подробностей насилия, претерпеваемого Христом, предстающим здесь как простой человек, страдающий от невыносимых мучений. Эта поразительная картина заслужила комментарий папы Йозефа Ратцингера в книге *«Иисус из Назарета. Сочинения по христологии»*: «Образ распятого Христа, находящийся в центре литургии Страстной пятницы, демонстрирует всю серьезность страдания, смятения и греховности человека. И тем не менее на протяжении долгой истории церкви этот образ воспринимается как образ утешения и надежды. Изенгеймский алтарь

Маттиаса Грюневальда, возможно, представляющий собой самый трогательный образ креста во всем христианстве, находился в монастыре антонитов⁷², где лечили пострадавших во время ужасных эпидемий, поразивших Западную Европу в эпоху позднего Средневековья. Распятый Христос изображен как один из этих страдальцев, всё его тело изранено и покрыто бубонами чумы, считавшейся самым страшным заболеванием в ту эпоху. Исполнились пророческие слова: его тело было покрыто нашими чумными бубонами. Монахи молились, стоя напротив этого образа, вместе с больными, находившими утешение в том, что Христос страдал вместе с ними.

Этот образ помогал им понять, что именно благодаря своей болезни они могли уподобиться распятому Христу, который, страдая так же, как и они, соединялся со всеми, кто когда-либо испытывал мучения; они ощущали присутствие распятого Иисуса, помогавшего им нести их собственный крест, укреплялись в своей вере и, таким образом, погружались в глубины вечного милосердия. Они ощущали его крест как свое спасение».

В Средние века это изображение выполняло также психологическую функцию. Оно производило сильнейшее впечатление на зрителя, надолго оставаясь у него в памяти и избавляя его от отчаяния и подавленности. Чем реалистичнее изображение, тем полнее оно выполняет свою задачу. До М. Грюневальда никто не изображал крест сколоченным из кривых уродливых стволов, плохо оструганных и кое-как сбитых. Даже такой страстный поборник реализма в живописи, как Антонелло да Мессина, ограничился тем, что привязал двух разбойников к искривленным и подстриженным деревьям. Однако его

⁷² Антониты, или антонианцы, — госпитальное братство Святого Антония, религиозное братство, католический орден для ухода за больными и защиты паломников, существовавший в 1089–1803 гг. Еще в XVIII в. орден включал в себя много монастырей, особенно во Франции, но в 1774 г. слился с мальтийцами. Одежда антонитов (антонианцев) была чёрной с тау-крестом из синей лазури (геральдической «финифти») на груди.

Христос был подвешен как веретено, строго по оси, на двух гладких брусках, сколоченных под прямым углом. Здесь же горизонтальная балка прогнулась под давлением рук Иисуса, слишком коротких, чтобы достать до ее концов. Впервые мы ощущаем вес его тела, чуть не падающего с креста у нас на глазах, избитого кнутом, со свисающими лоскутками уже начинающей разлагаться плоти. Кажется, что из его искаженного рта вырывается последний хриплый вопль, что его руки цепенеют, раскинутые в стороны, перекрученные настолько, что в них возникает трупное окоченение. Это безумие человека, ощущающего, как душа покидает его тело. Это момент, когда Христос осознает всю свою слабость.

«Грюневальд, словно проповедник, взывающий к чувствам паствы в Страстную неделю, — пишет Эрнст Гомбрих, — излагает все ужасающие подробности крестных страданий: тело Христа корчится в предсмертных судорогах, в гноящиеся раны вонзаются шипы тернового венца, кровавые пятна кричат с позеленевшей плоти»⁷³. Кровь стекает вдоль по деревянному кресту и капает на землю в том месте, где опустилась на колени Мария Магдалина, ее пальцы так тесно переплетены, как если бы ей удалось почувствовать страдания учителя. На ее лице не осталось даже следа былой привлекательности, страдание состарило ее, тело и руки Магдалины напряжены, как туго натянутая тетива: потерянно и удрученно смотрит она сквозь покрывало, спадающее ей на глаза, на истерзанное тело Христа.

Если принять во внимание тот факт, что в те же самые годы, когда Маттиас Грюневальд трудился над этим Распятием, Микеланджело расписывал свод Сикстинской капеллы, то становится понятно, каким было его отношение к Страстям Господним, а также настроение христиан, живших накануне грандиозной протестантской Реформации. Чтобы противодействовать оппозиции скептически настроенных и раздраженных

⁷³ Гомбрих Э. История искусства. М.: Искусство XXI век, 2017.

монахов, таких как Мартин Лютер, антониты проникали в самые темные уголки человеческой души, выставив на всеобщее обозрение картину, написанную художником, свободным от преклонения перед общепринятыми возрожденческими канонами, готового превзойти совершенство Буонаротти, продемонстрировав мастерство и напряженность, которых не суждено было достигнуть ни одному итальянскому живописцу того времени. Возможно, это могло произойти только в Германии: через несколько столетий именно здесь появятся ростки новой романтической живописи, а затем жестокие и кошмарные сюжеты экспрессионистов. «Реализм, с которым Грюневальд изображает мертвое тело Христа на кресте, отличается жестокостью, которую не смогли превзойти даже самые безумные из испанцев [...], — пишет Луи Рео⁷⁴, — обостренная чувствительность истинного мистика находит выражение в изображении страшного и отталкивающего. Никто не смог превзойти этого немецкого художника в изображении разлагающейся плоти, флуоресценции гниющего тела и всепоглощающего воздействия, которое оказывает безумие на тело человека, каково бы ни было его имя: Геракл или Иисус Христос».

Если бы художник не поместил справа от креста святого Иоанна Крестителя, сопровождаемого ангелом, то в этой сцене не оставалось бы ни малейшего намека на надежду. Отвратительная бойня, икона безумия, мгновенно отделившая Мессию от его миссии, Сына Божьего от Бога Отца, это самое очевидное доказательство утраты остатков разума, ощущаемое даже Иисусом в этот страшный момент. Уж если даже Христос не вынес выпавших на его долю мучений, то обычный человек, находящийся во власти безумия, заслуживает только изоляции. Он представляет опасность для общества и не заслуживает жалости. Его заключают в специальное место, где бы он никому не смог причинить зла.

⁷⁴ Луи Рео (Louis Réau *фр.*) — французский историк искусства (1881–1961).

Социальный вопрос

Среди тех, кто изучал феномен безумия, и прежде всего его понимание в эпоху Средних веков, был Мишель Фуко, который, без сомнения, является автором великолепных трудов, посвященных этому периоду. Его исследование отталкивается от очень конкретных данных: ко времени завершения крестовых походов во всем христианском мире можно было насчитать почти двадцать тысяч лепрозориев. В 1266 г. Людовик VIII провел перепись и только во Франции насчитал их две тысячи, из которых сорок три в Париже. Настоящая чрезвычайная ситуация. Речь не шла о госпиталях, в которых бы пытались лечить это заболевание, принесенное крестоносцами со Святой земли, скорее это были места, в которых больных изолировали, чтобы избежать контакта с ними. Возможно, что именно благодаря таким радикальным мерам примерно через двести лет распространение заболевания удалось остановить. Тогда многие из лепрозориев опустели и утратили свои функции.

«Проказа отступает, и с ее уходом отпадает надобность в тех местах изоляции и том комплексе ритуалов, с помощью которых ее не столько старались одолеть, сколько удерживали на некоей сакральной дистанции, как объект своего рода поклонения навыворот, — пишет Фуко. — Но есть нечто, что переживет саму проказу и сохранится в неизменности даже в те времена, когда лепрозории будут пустовать уже не первый год, — это система значений и образов, связанных с персоной прокаженного; это смысл его исключения из социальной группы и та роль, которую играет в восприятии этой группы его навязчивая, пугающая фигура, отторгнутая от всех и непременно очерченная сакральным кругом»⁷⁵.

⁷⁵ Фуко М. История безумия в классическую эпоху. С.-П., 1997. 576 с. (Книга света.)

Новыми больными, которых следовало избегать и изолировать от общества, были сумасшедшие, очень часто ставшие жертвами собственного безумия и представлявшие физическую опасность для окружающих, но прежде всего угрозу для психического равновесия и спокойствия общества.

До того как были приняты эти меры, безумных часто можно было встретить в окрестностях городов или на ярмарках. Они скитались без цели, не имея ни имени, ни дома. Их сторонились и избегали, справедливо опасаясь непредсказуемости их поведения, у этих несчастных парадоксальным образом сочетались угрозы и гримасы, смех и плач, взрослая внешность и инфантильное поведение.

В особенности в Германии безумие ощущалось как проблема, требовавшая обсуждения и решения со всей возможной серьезностью. Не случайно, что немец Себастьян Брант стал автором «*Корабля дураков*», знаменитого сатирического сочинения, написанного им в 1494 г. Эта книга, пользовавшаяся громким успехом, а также иллюстрированная ксилографиями Альбрехта Дюрера, вдохновляла многих художников. Не только Эразм Роттердамский, которого *Narrenschiff*⁷⁶ вдохновил на написание «*Похвалы глупости*», но также Иероним Босх, посвятивший *Stultifera navis*⁷⁷ дощечку, на которой были воспроизведены все насмешки и издевательства, которым подвергались сумасшедшие в конце XV в.

Как часть полиптиха, включавшего также «*Аллегория удовольствий*», «*Бродячего торговца*» и «*Смерть скряги*», «*Корабль дураков*» (рис. 22) представлял собой аллегорию грехов, ведущих людей к гибели. Однако явный морализаторский посыл этих изображений не помешал И. Босху выразить самые непримиримые суждения касательно жестокого обращения

⁷⁶ Корабль дураков (нем.).

⁷⁷ Корабль дураков (лат.).



Рис. 22. Иероним Босх. Корабль дураков. 1494.
Дерево, масло. Музей Лувра, Париж

с умалишенными. Там, где не было возможности изолировать больных, предпочитали погрузить их на лодку и пустить ее по течению реки или прямо в открытое море, где несчастным могло помочь только чудо. Даже если их утлое суденышко прибывало к берегу, то они оказывались в незнакомом месте, среди чужих людей, лишенные малейшей надежды вписаться в новый социальный контекст. Они наводняли улицы, находясь во власти своего безумия.

Обреченные на бесконечное и бесцельное плавание, безумные, таким образом, считались изолированными от общества и безвредными.

Они были полностью предоставлены своей судьбе, а их плавание вполне могло оказаться последним. Трагическое измерение безумия включало в себя ощущения ужаса и безысходности, неизвестности и мрака, Зла и Смерти: оно принимало облик отдаления, причем не только территориального — от твердой суши в море, — но прежде всего ментального, от принятого в обществе порядка вещей.

И. Босх наполняет свой корабль безумцами, абсолютно не ведающими, что их ожидает. Они поют, пьют, купаются и развлекаются. На первый взгляд они напоминают компанию друзей, находящихся во власти эйфории от выпавшего на их долю приключения, однако, приглядевшись получше, можно заметить, что никто из них не ведет себя предсказуемо. То, что происходит в лодке, скорее похоже на коллективное безумие, когда поведение людей не подчиняется никаким общепринятым правилам. Каждый из присутствующих следует лишь зову своих инстинктов. Филин, считавшийся предвестником ужасных несчастий, выглядывает из кроны дерева, к которому привязан флагшток корабля. В закатном небе развеивается флаг с арабским полумесяцем — сигнал, который вызвал бы тревогу в любом порту и лишь затруднил бы высадку и спасение пассажиров лодки. Однако никого из них не тревожит то, что все они помечены знаком антихриста: они заняты только тем, что

ожидают, когда их приятель снимет поросенка, насаженного на конец мачты, и нарежет его на сочные ломтики. На бечевке покачивается пшеничная лепешка, к которой тянутся четверо пассажиров, однако остается непонятным, то ли их рты разинуты в попытке откусить от нее кусочек, то ли они горланят песни, кто во что горазд, под аккомпанемент лютни, находящейся в руках монахини.

И. Босх не обходит также вниманием священнослужителей, занимающих на корабле дураков почетные места в первом ряду. Упомянутые выше монах и монахиня представляют собой пародию на деревенский концерт. Напротив них расположилась восторженная группа случайных товарищей по несчастью, пародирующая изображения, служившие украшением многих дворянских гостиных по всей Европе. Музыка всегда сопровождала соблазнительные сцены, хронику придворной и повседневной жизни вместе с вином, доброй закуской и развлечениями. С помощью приема, на пятьсот лет опередившего юмористические игры Л. Пиранделло⁷⁸, художник разместил на борту своего корабля все классические элементы придворного концерта, изменив их смысл на противоположный. Один из пассажиров прыскает набранной в рот жидкостью, так и не сумев попасть в цель, другой, одетый как шут, пьет тайком, пристроившись на ветке. Он мог бы быть профессиональным скоморохом, продолжающим дурачиться, даже покинув сцену. На носу судна расположился пассажир, озабоченный тем, чтобы оплетенную бутылку с вином, охлаждавшуюся в воде, не унесло течением, в то время как какая-то женщина собирается вылить содержимое другой бутылки ему на голову. Там есть еще двое, не устоявшие перед

⁷⁸ Луиджи Пиранделло (*итал.* Luigi Pirandello; 28 июня 1867, Джирдженти, ныне Агридженто — 10 декабря 1936, Рим) — итальянский писатель и драматург. Лауреат Нобелевской премии по литературе 1934 г. «за творческую смелость и изобретательность в возрождении драматургического и сценического искусства».

искушением искупаться в реке: оторвавшись от компании, они требуют к себе внимания со стороны безумного экипажа корабля, чтобы получить свою долю вина, нацеженного из бочки.

Сумасшествие пассажиров проявляется через их безудержное стремление удовлетворять свои первичные потребности и беспорядочную реакцию на стимулы, поступающие от их окружения. Кажется, что никто из них не осознает, где он находится, и не понимает, что с ним происходит. Они поют, потому что слышат музыку, ныряют, потому что видят воду, пьют, потому что чуют запах вина, едят то, до чего могут дотянуться. Безумие приоткрывает животную сторону индивида, о которой И. Босх повествует с сарказмом и жалостью.

В их сумасшествии нет ничего назидательного, ничего, что могло бы побудить присоединиться к их компании, никакого чувства освобождения у зрителей и героев этой картины. Художник воплощает взгляд на безумие светского человека, постепенно освобождающегося от пут религиозного сознания и пытающегося принять точку зрения науки. В Германии, где догматы Римской католической церкви подвергались жесткой критике, а Мартин Лютер уже готовился поставить под сомнение ее ритуалы и суеверия, в конце XV в. безумие уже не рассматривалось как результат вмешательства сверхъестественных сил. Несмотря на то что практика экзорцизма всё еще продолжала быть широко распространенной, мысль, что в основании безумия лежат психические отклонения от нормы, получала всё более широкое признание. Сумасшедшие считались изгоями, дегенератами, ненормальными, обреченными на вечные скитания. Безумные становились бродягами, лишенными дома, корней, идентичности, отверженными людским сообществом, как в свое время прокаженные. К ним больше не относились как к блаженным и юродивым. Отныне умалишенные стали чудовищами, не заслуживающими больше никакого сочувствия.

Мгновение безумия

Именно с потребностью воплотить безумие было связано создание одного из самых страшных образов в истории искусства: «Медузы» Караваджо (рис. 23). Как и «Амур-победитель», это произведение также создавалось в атмосфере тесного общения художника с кардиналом Франческо Мария дель Монте, желавшим преподнести подарок своему патрону Фердинандо де Медичи. В 90-е гг. XVI в. эрцгерцогу пришла в голову мысль собрать необычную коллекцию оружия. Экспонаты свозились со всего мира, и оказалось, что в снаряжении персидского воина недоставало щита, изготовить который прелат поручил своему любимому художнику. Этот предмет получил наименование «диска», он представлял собой деревянный круг, изогнутый таким образом, чтобы оставалось место для руки, сжимающей его во время торжественного парада. Художник изобразил на холсте голову Медузы, только что отрубленную Персеем, чтобы затем наклеить холст на доску. При переносе изображения с плоской поверхности на изогнутую Караваджо продемонстрировал необыкновенное умение конструировать фигуру, деформированную таким образом, чтобы смягчить искривление изображения вытаращенных в изумлении глаз Медузы. Если рассматривать картину на плоской поверхности, то голова горгоны может показаться искривленной, однако, будучи наклеенной на доску, она смотрится вполне правдоподобно. Из ее широко разинутого рта вырывается безумный вопль, поскольку за мгновение до этого она внезапно осознала, в какую ловушку попала. Воин, чтобы не окаменеть от ее смертоносного взгляда, сражаясь, смотрел только на ее отражение на зеркально отполированной поверхности своего щита. Змеи, сплошь покрывавшие голову Медузы, извиваются во все стороны, она вытаращила глаза и широко разинула рот. Для нее всё кончено. Из могущественного и ужасного существа она превратилась в жалкий бессильный обрубок. Она

в отчаянии... Ее безумный вопль звучит всего мгновение, но именно этот миг Караваджо удалось схватить и перенести на полотно. На этой в высшей степени оригинальной картине не воспроизводится миф, но изображается его ключевой момент, единственный, заслуживающий того, чтобы быть запечатленным и еще раз пережитым на полотне. Шедевр Караваджо вдохновил одного из самых известных и страстных поэтов XVII в., генуэзца Гаспаре Муртолу⁷⁹.

Это отравленная
шевельюра Медузы,
вооруженная
тысячью змей?

Да, да: разве не видишь, как бешено
вращаются ее глаза?

Беги от ее негодования и гнева,
Беги, чтобы не окаменеть от ее взгляда.

Гаспаре Муртола. *К щиту Медузы*. 1604

Несколько лет спустя после создания «Медузы» у Караваджо конфисковали всё его имущество по приказу хозяина дома, пожаловавшегося на то, что художник более полугода не платил за квартиру. В перечне изъятых у него предметов, составлен-

⁷⁹ Гаспаре Муртола (Murtola) (ок. 1570, Генуя — 1624, Corneto, Италия) — итальянский поэт, был одно время секретарем Карло Эмануэля Савойского (Carlo Emanuele di Savoia) в Турине. Сочинения: *Marineide* (1619), *Creazione della perla*, *Della creazione del mondo* (1608 г., слащавая поэма, в которой восхваляется герцогство Савойское). В историю литературы вошел как человек, покушавшийся на жизнь поэта Джамбаттисты Марино. Дж. Марино, бывший при дворе герцога Савойского в Турине, высмеивал Муртола в колких эпиграммах (*Murtoleide*), считая его жалким рифмоплетом. Муртола ответил *Marineide*, между ними развернулась ожесточенная перепалка. В конце концов оскорбленный Муртола решает на преступление: он стреляет в своего обидчика, но попадает не в него, а в его спутника. Муртола был посажен в тюрьму и осужден на виселицу, но сам Марино проявил великодушие и ходатайствовал о помиловании злейшего врага.



Рис. 23. Караваджо. Медуза. 1598.
Холст, масло. Галерея Уффици, Флоренция

ном сбирами, упоминалось также выпуклое зеркало, которое, если хорошенько приглядеться, появляется в руках у Марии Магдалины на другой картине, где Меризи помещает ее напротив Марфы.

Рассматривая искаженные черты лица, отразившиеся в нем, зритель невольно приходит к выводу, что художник пользовался тем же самым зеркалом, изображая лицо Медузы. Однако чье же лицо отразилось в выпуклом зеркале на картине? Возможно, что это лицо самого художника.

В этом убеждены ученые, которые провели атрибуцию одной из версий этого произведения, той, что хранится в частной

коллекции, которую до тех пор никто не видел. На этом диске отчетливо видно, что у Горгоны мужское лицо с глазами, вылезающими из орбит, и густыми нахмуренными бровями.

Струйки крови, брызжущей из-под ее подбородка, попадая на край щита, образуют подпись художника, предвосхищая тем самым другое удостоверение авторства, которое Караваджо поставил на картине «*Усекновение головы Иоанна Крестителя*» на Мальте. Десять лет спустя художник возвратился к мрачному приему написания своего имени кровью.

Поправки и изменения, которые можно заметить при рентгеновском анализе, показывают, как Караваджо создавал эту Медузу: вначале ее вытарашенные глаза находились гораздо ниже, нос был более загнутым, а лоб сильнее нахмуренным. Это может показаться нелепым, но не исключено, что Караваджо уменьшил деформацию лица Горгоны для того, чтобы ее сумасшествие выглядело более правдоподобно. Более человечно. В самый момент смерти Медуза вновь обретает всю свою нормальность, не в силах поверить в то, что с ней происходит. Ее нервы перерезаны, мышцы не могут подтянуть щеки, и орбиты глаз выше определенного уровня. Отрубленная голова Горгоны выражает безумие не живого существа, а того, кто расстается с жизнью на наших глазах.

С первых шагов Меризи проявлял особое внимание к изображению различных эмоциональных состояний, ведя непрерывное и скрупулезное наблюдение за реальностью. Здесь он вначале набросал один из ее воплей, чтобы затем лишить его жизненной силы. Чудовище пребывает в отчаянии и в то же самое время испускает дух.

Довольный достигнутым результатом, молодой художник приступил к созданию второй версии картины, на которой почти не заметно следов исправлений. Эта картина оказалась в коллекции Медичи, где зрители могли восхищаться ею на протяжении нескольких столетий (ныне она находится в Галерее Уффици во Флоренции).

После посещения Оружейной палаты Фердинандо другой выдающийся поэт того времени, Джамбаттиста Марино, сочинил следующие строки, в которых ему удалось связать ярость Горгоны с могуществом эрцгерцога:

Ты победил — злодейка пала,
И на щите Медузы лик,
Такого живопись не знала,
Чтоб на холсте был слышен крик⁸⁰.

Эти слова отражают, насколько изменилось отношение интеллектуалов к безумию, которое всё меньше связывалось с воздействием сверхъестественных сил. Как утверждал герцог де Ларошфуко, «если исследовать природу болезней, то обнаружится, что они берут начало в страстях и страданиях духа»⁸¹. Очень медленно получала признание мысль, что сумасшествие — это патология, поражающая тело и душу, которые до этого пребывали в обычном состоянии. Всё более глубокий отрыв от религиозных представлений о безумии привел к тому, что искаженное лицо Горгоны оценивалось прежде всего с эстетической точки зрения за его правдоподобие. Горгона представлялась зрителям «жестокой», «мрачной», «отвратительной»: однако при этом ни намёка на размышления о состоянии ее духа. Точно так же, с таким же вниманием к ее внешнему облику, это изображение может прочитываться даже сегодня, без излишнего теоретизирования и обращения к историческому контексту, в котором оно было создано. Караваджо одним из первых обратил внимание на изменчивость выражений лица человека, внезапно пораженного приступом безумия. Мгновенное впечатление, отразившееся на поверхности зер-

⁸⁰ Европейская поэзия XVII века. М.: Художественная литература, 1977.

⁸¹ Ларошфуко Франсуа де. Мемуары. Максимумы / А. С. Бобович, Э. Л. Линецкая, М. В. Разумовская, Н. Я. Рыкова. М.: Наука, 1993. (Литературные памятники).

кала, осталось запечатленным навечно. Караваджо одному из первых удалось остановить мгновение, которое он изобразил на полотне с невиданной доселе точностью.

В схожей манере творил другой гений — Джан Лоренцо Бернини. В то время он был еще очень молод, ему едва исполнилось двадцать лет, когда вопль, казавшийся эхом крика «*Медузы*» Караваджо, поразил его.

Дж. Бернини создал бюст: голову мужчины (рис. 24), который увидел кого-то или что-то его потрясшее. Выражение воспроизводит мельчайшие детали лица горгоны: разинутый рот с высунутым языком, нахмуренные брови, лоб, наморщенный с такой силой, что даже приподнялись волосы над ушами. Скульптор создал ярчайший образ безумия, причина которого до сего дня остается неизвестной. Рядом с этой скульптурой по традиции располагалась другая, контрастирующая с ней фигура. Это девушка с обращенным к небу взглядом, как будто благодарящая Бога за своё состояние безмятежности, с приоткрытым ртом и круглыми щеками. Обе скульптуры на протяжении нескольких столетий хранились в так называемом дворце Испании, в действительности во дворце Мональдески, в котором располагалось посольство Испании при Святом Престоле по крайней мере до XVI в. Дж. Бернини выполнил их для испанского дворянина Фернандо де Ботинете-и-Ачеведо, который впоследствии уступил их монсенюру Педро де Фуа Монтойя, в свою очередь завещавшему часть своей коллекции церкви Сан-Джакомо-дельи-Спаньоли.

Не следует упускать тот факт, что эти шедевры появились в испанской общине в Риме. Испанская культура XVII в. отличалась пристальным вниманием к проявлениям безумия и приступам помешательства. Сумасшедшие были фигурами, знакомыми испанским интеллектуалам XVII в., постепенно они утрачивали свою угрожающую природу. Более того, после публикации «*Дон Кихота*» Сервантеса в 1605 г. безумие начало восприниматься в ореоле героичности, оно вызывало интерес и даже определенную симпатию. Сервантес не ограничился



Рис. 24. Джан Лоренцо Бернини. Осужденная душа.
1619. Мрамор. Дворец Испании, Рим

описанием воздействия, оказываемого сумасшествием на Дон Кихота, но также обратил внимание на полное отсутствие границ при конструировании мира, в котором правит только его безумная фантазия. Утрата рассудка впервые рассматривалась им как выбор совершенно другого направления, как уход от общепринятого и конструирование параллельной реальности, в которой всё кажется возможным. В безумии Дон Кихота всё функционирует и представляется логичным. Его история продолжается и в то же время разрушает каноны рыцарского романа, предлагая новую версию сумасшествия, свободную от любой моральной оценки. Благодаря его приключениям испанцы первыми в Европе научились понимать и принимать безумцев, которые становились героями их любимых книг.

Что есть жизнь? Безумие.
Что есть жизнь? Иллюзия,
лишь химера и тень,
благополучие есть ничто,
вся жизнь лишь сон,
только сон и сон⁸².

Педро Кальдерон в своей драме «*Жизнь есть сон*» переопределяет взаимоотношения реальности и иллюзии, утверждая, что сны заслуживают больше доверия, чем бодрствование с открытыми глазами. Жизнь кажется химерой, а сон, напротив, существует. В 20-е гг. XVII в., когда Дж. Бернини создавал эти два лица, обсуждение этой темы уже началось, и безумие обрело новый смысл и достоинство.

Кажется, что скульптор тоже принял участие в дискуссии о сумасшествии, представив безмятежность и помешательство, две противоположные реакции, как страсти, обладающие равной степенью напряженности.

⁸² Барка Педро Кальдерон де ла. Драмы: в 2-х кн. / Н. И. Балашов, Д. Г. Макогоненко. М.: Наука, 1989. (Литературные памятники.) Книга вторая.

Десятилетиями эти два лица интерпретировались как изображение блаженной души и осужденной души, находящихся в Чистилище, где они только что оказались, чтобы узнать о своей дальнейшей судьбе. Девушке предстоит вознестись в рай, а перед мужчиной раскрылись врата ада.

Кажется, что человек, осужденный на адские мучения, находится во власти видений, описанных святым Игнатием Лойолой в его «*Духовных упражнениях*»:

Пункт первый: я вижу в своем воображении огромные языки адского пламени и души в раскаленных телах.

Пункт второй: я слышу рыдания, вопли, крики, проклятия против нашего Господа и против всех святых.

Пункт третий: я обоняю запах дыма, серы, зловония и разложения.

Четвертый пункт: я упиваюсь вкусом горечи, такой как слезы, печаль и угрызения совести.

Пятый пункт: я осезаю языки пламени, охватывающие и сжигающие грешные души.

И тем не менее, согласно недавним исследованиям, возможно, что в классическую иконографию адских мучений закралась ошибка при интерпретации этого лица, ослепленного отчаянием. Исследователь Давид Гарсия Куэто показал, что в перечне коллекции Ботинете не значились скульптуры, зарегистрированные как изображение *bonum*⁸³ и *malum*⁸⁴ в христианстве. Только когда они оказались в ризнице церкви Сан-Джакомо, им была присвоена религиозная и моральная идентичность. Как это часто происходило в истории, эти статуи также могли сменить свои «имена», чтобы быть включенными в духовный контекст. Однако до тех пор, пока они оставались в жилище монсеньора Монтойя, эти две фигуры именовались нимфой

⁸³ Добро (лат.).

⁸⁴ Зло (лат.).

и сатиром. Мифологические существа, столетиями олицетворявшие наиболее благородный и самый низкий из инстинктов, свойственных человеческому роду. В действительности одному из них недоставало языков пламени, как правило, сопровождавших осужденных на адские муки, а другой — святого сердца и еще какого-нибудь христологического атрибута. Дж. Бернини воплотил два выражения, два характера, два действия.

В этот период молодой скульптор почти каждый день отправлялся из родного дома вблизи Санта-Мария Маджоре в Ватикан, чтобы изучать там скульптуры, хранившиеся в папских коллекциях, прежде всего его интересовали античные статуи. Его восхищало отсутствующее и безмятежное выражение Аполлона Бельведерского, но прежде всего он пожирает взглядом *«Лаокоона»*, копия с которого ныне хранится в Галерее Спада.

В истории искусства отмечается постоянное обращение к прошлому, причем каждый раз под другим углом и с неожиданным результатом. Дж. Бернини изучал поверхность кожи Лаокоона, складки его век, пухлый и вялый рот, каждую отдельную морщинку на лбу и зрачки глаз, устремленных вверх, в надежде, что его мучения скоро закончатся. Любопытство, двигавшее скульптором, касалось физических, конкретных вещей, он стремился понять, каким образом плоть и волосы были воплощены в мраморе. Он отнюдь не намеревался морализировать. То, что интересовало Дж. Бернини, так это крайность, кульминация, высшая точка страсти, прежде всего когда речь шла о переживании боли, вызывавшей на лице странные выражения, такие как на лице его *«Осужденной души»*. Каждая из его работ становилась вызовом, призванным исследовать бесконечные возможности человеческого тела, изучать природу его крайних проявлений, при этом сюжетная канва вовсе не являлась обязательной. Эмоциональное воздействие, вот что имело значение, описание состояния души, концентрированное выражение чувства. Не случайно, что даже сегодня невозможно с точностью назвать имя изображенного здесь человека:

художник опустил любую деталь, которая могла бы позволить идентифицировать его личность. Мы не знаем, чем он был настолько потрясен и взволнован, потому что для скульптора это не имело значения. Это портрет абсолютного безумия. Более чем два столетия спустя авангардисты вновь обратятся к его изображению. Это станет настоящей революцией в искусстве.

Это «только» болезнь

Интерес к точным симптомам и простое изображение безумия, предвосхищенные Джан Лоренцо Бернини, приобрели самый радикальный характер у медиков и ученых в XVIII в., когда любое демоническое и религиозное вмешательство постепенно устранялось из анализа человеческого поведения. Первые исследования, в которых предпринимались попытки поместить истерию в чисто физиологический контекст, лишенный присутствия каких бы то ни было сверхъестественных существ, проводились в рассудочной и прогрессивной Франции. Сальпетриер⁸⁵, старинная пороховая фабрика, которую король Людовик XIV превратил в больницу для бездомных и бродяг — с явным намерением очистить от них улицы Парижа. В XVIII в. Сальпетриер стала театром, где проводились первые революционные эксперименты над пациентами, прежде всего женщинами, которые впервые были названы «душевнобольными». Истерия стала рассматриваться как патология, не имевшая больше ничего общего с деформацией и смещением матки, но ответственная за изменения, происходившие в сознании пациенток. Сальпетриер, очень скоро превратившаяся в одну

⁸⁵ Сальпетриер, или Питье-Сальпетриер (*фр.* hôpital de la Salpêtrière, Pitié-Salpêtrière) — старинная больница в Париже, в 13-м городском округе. Основана в 1656 г.; название унаследовала от пороховой фабрики, на месте которой была выстроена, *фр.* salpêtrière — «склад селитры».

из первых психиатрических клиник для преступников, эпилептиков и бедняков, приобрела славу одного из самых современных центров психиатрии, куда стекались студенты из всех европейских стран, чтобы изучать случаи, проанализированные Филиппом Пинелем⁸⁶ в конце XVIII в., и слушать лекции Жан-Мартена Шарко⁸⁷ во второй половине XIX в.

Среди этих молодых ученых был также Зигмунд Фрейд. Юный венский невролог перевел на немецкий язык сочинения М. Шарко, у которого он перенял метод использования гипноза, однако вскоре ему удалось создать свою собственную теорию, пользовавшуюся большим успехом и вышедшую за пределы научных собраний, чтобы получить широкое признание в буржуазных салонах и в художественных мастерских.

Когда детские воспоминания, гнездившиеся в самых тайных уголках нашего бессознательного, внезапно всплывали в памяти, то они могли неожиданно разрушить все наши попытки держать под строгим контролем свои воспоминания и вызвать приступ безумия.

Наша память усеяна темными зонами, покрыта тайными ранами, которые никогда окончательно не затягиваются, причудливо и криволинейно расчерчена и разделена на временные промежутки, прервана во многих местах, полна изменений

⁸⁶ Филипп Пинель (*фр.* Philippe Pinel, 20 апреля 1745 — 25 октября 1826) — французский врач, основоположник психиатрии во Франции. Работал в парижских больницах Бисетр и Сальпетриер; получил широкую известность благодаря реформе содержания и лечения психически больных. Член Французской академии наук.

⁸⁷ Жан-Мартен Шарко́ (*фр.* Jean-Martin Charcot, 1825–1893) — французский врач-психиатр и педагог, учитель З. Фрейда, специалист по неврологическим болезням, основатель нового учения о психогенной природе истерии. Провел большое число клинических исследований в области психиатрии с использованием гипноза как основного инструмента доказательства своих гипотез. Основатель кафедры психиатрии в Парижском университете. Член Парижской академии наук (с 1863), был членом Французского географического общества.

и исправлений. Познать и понять самих себя, насколько это представляется возможным, означает распределить и правильно разместить груз прошлого, отделив его от настоящего, отпустить его навсегда, дав ему возможность буквально пройти. Если эта попытка не удастся, то индивидуум утрачивает равновесие внутри своей собственной истории, он начинает возвращаться в свое прошлое, перестает воспринимать его как давно прошедшее, и прошлое внезапно становится чужим и бессвязным. Сознание отражает атаки внутреннего врага, остающегося за границами осознанного.

«Безумие рождается из постоянного и фатального ощущения беспокойства, которое у большинства людей представляет мгновенную окклюзию будущего, — пишет Ремо Бодей в своей *«Логике безумия»*, — при попытке хоть как-то упорядочить хаос, в который погружается существование, которое воспринимается уже как бессмысленное и безвыходное».

Для Фрейда всегда существует провоцирующее событие, которое нарушает наше латентное равновесие и потрясает сознание.

В 1893 г. Эдвард Мунк решил написать пейзаж таким, каким он увидел и запомнил его в тот день (рис. 25): «Однажды вечером я шел по тропинке, с одной стороны виднелся город, внизу подо мной простирался фьорд.. Я остановился и глядел вдаль, за фьорд, солнце опускалось за горизонт, облака окрасились в кроваво-красный цвет. Я почувствовал, как крик пронзил окружающий мир: я почти слышал его. Я написал эту картину, написал облака как настоящую кровь. Краски кричали».

Это лицо на переднем плане не принадлежит никому другому: это его лицо. Безумие больше не является исключением или состоянием, которое описывается как необычное и редкое. Это опыт, доступный любой чувствительной душе, такой, как его собственная.

Под воздействием беззвучного крика черты лица художника деформируются, расходясь в стороны искривленными,

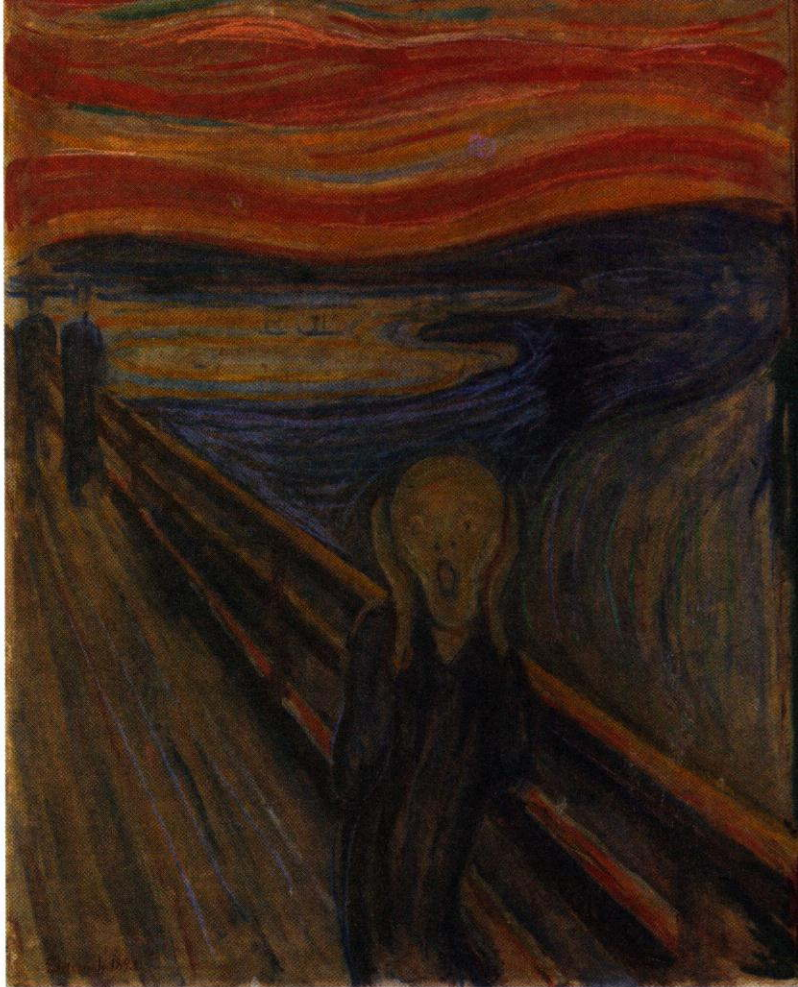


Рис. 25. Эдвард Мунк. Крик. 1893. Картон, темпера, пастель и масло. Национальный музей, Осло

извилистыми линиями. Мы не можем точно сказать, находимся ли мы перед лицом мужчины или женщины, старика или юноши. Мы не можем даже с уверенностью утверждать, что перед нами человеческое существо. Скорее это похоже на эктоплазму, которая разделяет наше безумие вместе с природой. Причудливое волнообразное движение тела передается водному потоку и линии горизонта, залитой ослепительной

красной краской. Человек сливается с универсумом, превращая свое душевное состояние в абсолютно уникальный осмос⁸⁸ с окружающей средой. Пейзаж принимает участие в душевной драме, терзающей безмолвно кричащую фигуру.

Э. Мунк сублимирует необычные, странные и причудливые позы, сопровождавшие в прошлом изображение безумия, полностью изменяя контекст. Под воздействием истерии рушатся все общепринятые правила изображения. На этой картине воплощена чистая эмоция.

Если до сих пор помешательство представлялось в качестве коллективного опыта, безумной литургии, вызванной внезапным расстройством, зачастую не поддающимся объяснению, то на заре XX в. оно стало рассматриваться в качестве симптома внутреннего заболевания, поражавшего наше сознание и изменявшего взгляд на мир. Сумасшедших, которых в прошлом не всегда отличали от пьяных и одержимых демоном, теперь всё более изолировали и относились к ним с сочувствием. Люди с психическими расстройствами, не заслуживавшие никакого осуждения, заставляли нас задуматься о слабостях нашей души.

Летом 1905 г. художника Джакомо Балла в очередной раз навестила Матильда Гарбини, попрошайка, хорошо известная в квартале Париоли в Риме, где он недавно открыл свою мастерскую. Она перебивалась милостыней, возможно, даже занималась проституцией, и демонстрировала явные признаки психического расстройства. Она была сумасшедшей.

Художник решил увековечить несчастную женщину в одной из ее излюбленных поз (рис. 26). Застигнутая на пороге мастерской, напротив кричаще-желтого пшеничного поля, тянущегося до самой виллы Боргезе, женщина подносит указательный палец правой руки к губам. «Тише! Ребенок

⁸⁸ Осмос (от греч. ὄσμος — «толчок», «давление») — процесс односторонней диффузии через полупроницаемую мембрану молекул растворителя в сторону большей концентрации растворенного вещества из объема с меньшей концентрацией растворенного вещества.

спит...» — обычно она привыкла громко приветствовать каждого встречного, с трудом держась на ногах, обутых в сношенные башмаки. З. Фрейд с легкостью определил бы, что ее помешательство стало следствием несостоявшегося материнства, нашедшего себе приют в ее больном воображении. Это нереализованное желание, которое ее неустойчивая психика удовлетворяет посредством галлюцинации.

Резко дернувшись, Матильда качнула головой, полной колтунов, возможно, позаимствованных Дж. Балла у Медузы Караваджо. Она втянула голову в плечи, пальцы левой руки пытаются ухватить пустоту, ее взгляд блуждает. Художник описывает физический дисбаланс, соответствующий ее психической неуравновешенности. Нервные движения его кисти, кажется, заставляют вспомнить об отверженных, застигнутых врасплох Тулуз-Лотреком в парижских кафе, разноцветные цветовые пятна на небесном и желтом фоне выдают его приверженность стилю пуантилизма. Тем не менее его «*Сумасшедшая*» — это не просто упражнение в стиле или внезапное озарение. Это также не дань фигурам отверженных, получивших известность в Риме прежде всего благодаря картинам Бамбоччанти⁸⁹ или, позднее, благодаря карикатурам Бартоломео Пинелли⁹⁰. Ма-

⁸⁹ Бамбоччанти (*ит.* bamboccianti) — группа живописцев, работавших в Риме в середине XVII в. Сложилась вокруг голландского живописца П. ван Лара (по прозвищу *Il Bamboccio*, «малыш-пузан») на основе общей увлеченности образами бытового, подчеркнуто простонародного жанра. В круг бамбоччанти входили А. и Я. Бот, С. Бурдон, К. Дюжарден, И. Лингельбах, М. Свертс и др. Все они (за исключением итальянца М. Черквоцци) были выходцами из Голландии, Фландрии, Франции и Германии. В противовес караваджизму с его тяготением к крупнофигурным жанровым композициям, бамбоччанти писали мелкомасштабные сценки (так называемые бамбоччаты) из жизни городских низов, разбойников или артистической богемы. Эти небольшие картины, с их живой «анекдотической» наблюдательностью и элементами театрализованного гротеска, отчасти предварили бытовые образы в голландском и итальянском искусстве XVIII в.

⁹⁰ Пинелли Бартоломео (Pinelli Bartolomeo) (1781–1835) — итальянский рисовальщик, гравёр, скульптор.



Рис. 26. Джакомо Балла. Сумасшедшая. 1905. Холст, масло. Галерея нового и современного искусства, Рим

тильда не принадлежала к ним, она представляла собой не просто яркий типаж, а была реальной женщиной с именем и фамилией. Из своего убежища, полученного ею у монахинь-мантеллаток, одна душевнобольная женщина в 1909 г. написала письмо художнику Джакомо Балла, благодаря его за сочувствие, проявленное к таким, как она. Создавая этот портрет, художник руководствовался чувством сострадания, на этой картине очевидная гротескность позы уравнивается монументальными размерами фигуры. Речь идет о знаменитом портрете, выполненном в натуральную величину и вызывающем определенное чувство робости, хранящемся в Национальной галерее современного искусства в Риме. Изображенная на нем душевная болезнь обретает уникальное чувство достоинства в результате политических исканий и размышлений как самого художника, так и связанных с ним интеллектуалов того времени, таких как Анджело Морбелли, Плинио Номеллини или Дуилио Камбеллотти, обративших свои взгляды на бедных и отверженных. Из ментального явления, таящегося в глубинах человеческой психики, безумие постепенно превратилось в социальный феномен.

Без этого перехода невозможно было бы полностью понять чувство, завладевшее обезумевшей толпой на картине Умберто Боччони «*Драка*», где люди, собравшиеся у стеклянных входных дверей кафе, наблюдают за дракой двух женщин. Как невозможно было бы понять внезапный круговорот на миланской стройке с картины «*Город встает*», где безумие кажется единственно возможным способом восприятия прогресса. Наконец, чем иным, если не безумием, были продиктованы дерзкие сочинения Филиппо Томмазо Маринетти?

Футуристы представили совершенно неожиданный взгляд на безумие как на настоящий шифр, они разработали новый язык художественного высказывания, оказавший большое влияние на большинство художников-авангардистов в первые десятилетия двадцатого столетия.

Это было общество, утратившее остатки разума и оказавшееся во власти безумия, не сумевшее избежать войны и, в своем ослеплении, бросавшее бомбы на головы невинных и незащищенных людей. В 1937 г. Пабло Пикассо в своей «Гернике» выразил отчаянный крик, направленный против кровопролития, вызванного атакой немецкого легиона «Кондор» и подразделения итальянской авиации, сражавшихся на стороне испанского диктатора Франсиско Франко. Безумие больше не казалось религиозной проблемой, наказанием за совершенные грехи, нашествием демонов или последствием шизофрении. Оно стало результатом безумных амбиций индивидуумов, утративших всякое представление о человечности. Художникам удалось с огромным трудом отстоять чувство собственного достоинства, обратившись в своем искусстве к формам, отклоняющимся от нормы и лишенным всякого благоразумия.

Таким образом, круг замкнулся... И вот что мы можем прочесть у Платона:

О каких вождениях ты говоришь?

О тех, что пробуждаются во время сна, когда дремлет главное, разумное и кроткое начало души, зато начало дикое, звероподобное под влиянием сытости и хмеля вздымается на дыбы, отгоняет от себя сон и ищет, как бы удовлетворить свой нор. Тебе известно, что в таком состоянии оно отваживается на все, откинув всякий стыд и разум. Если ему вздумается, оно не остановится даже перед попыткой сойтись со своей собственной матерью, да и с кем попало из людей, богов или зверей; оно осквернит себя каким угодно кровопролитием и не воздержится ни от какой пищи. Одним словом, ему все нипочем в его бесстыдстве и безрассудстве. [...] Мы хотели убедиться лишь вот в чем: какой-то страшный, дикий и незаконный вид желаний таится внутри каждого человека, даже в тех из нас, что кажутся вполне умеренными; это-то и обнаруживается в сновидениях⁹¹.

⁹¹ Платон. Государство. Книга девятая: в 4 т. / общ. ред. А. Ф. Лосева, В. Ф. Асмуса, А. А. Тахо-Годи. М.: Мысль, 1994. (Филос. наследие.) Т 3.



Рис. 31. Джованни Франческо Карото. Портрет мальчика с рисунком. Ок. 1530. Холст, масло. Музей Кастельвеккьо, Верона

ГЛАВА 3

ВЕСЕЛЬЕ

«Хочешь быть счастливым, будь им»

Среди эмоций, выбранных для этой книги, веселье, возможно, труднее всего поддается описанию. Это преходящее и мимолетное чувство настигает того, кто ощущает себя удовлетворенным, счастливым, расплывается в широкой улыбке, которая уже через мгновение может смениться гримасой страдания. Пристальное изучение одного за другим различных изображений веселья может показаться скучным занятием, поскольку на них бесконечно повторяются одни и те же выражения, те же движения губ, одинаковые позы, воспроизводящиеся век за веком. Тем не менее, хотя речь здесь пойдет о легкой и мимолетной страсти, веселье может отличаться различными оттенками, воплощенными при помощи необычных персонажей и ситуаций, меняющихся с течением времени. То, что заставляло смеяться древних греков, не совпадает с тем, что вызывало улыбку на губах монахов-бенедиктинцев в IX столетии. То, что поднимало настроение при дворе Медичи, могло бы показаться скучным парам, сидящим за столом в Мулен де ла Галетт⁹² во Франции в XIX в. Чтобы больше не возвращаться

⁹² «Мулен де ла Галетт» (*фр.* Moulin de la Galette) — ветряная мельница, расположенная в верхней части района Монмартр в Париже. Этот символ Монмартра изображали многие художники: Жорж Мишель, Теодор Руссо, Жан-Батист Коро, Пьер-Огюст Ренуар, Анри Тулуз-Лотрек, Сантьяго Русиньо, Рамон Касас, Винсент Ван Гог и Пабло Пикассо. Ветряная мельница

к этому, отметим здесь, что в веселье XX в. начинают проглядывать тревожные черты.

Для того чтобы рассказать о веселье, недостаточно одного лишь изображения улыбающегося лица: необходимо также проанализировать его контекст, фон. Как это часто происходит, не бывает правил без исключений. Несмотря на то, что в истории искусства чувство веселья иллюстрировалось самыми разными персонажами, существует одна фигура, которая на протяжении многих столетий воспринималась как воплощение радости, беспечности и живости: это путто⁹³.

Еще только предстоит написать историографию этих пухлых и радостных малышей, которые, начиная с их появления на аттических чернофигурных пинаксах⁹⁴ в VI в. до н. э., хранящихся сегодня в национальном археологическом музее в Афинах, никогда не покидали живописные полотна, фрески и скульптурные барельефы. Это знакомые персонажи, уместные в любом сюжете, копии Эроса, воспроизводившиеся миллионы раз, всегда назначавшиеся на роли второго плана, заполнявшие пустые места и оживлявшие сцены, рисковавшие в противном случае быть воспринятыми слишком серьезно. У путти не было ни имени, ни личной истории: возможно, что именно поэтому они всегда были веселы. Ничего не ведая

является памятником архитектуры с 1939 г. и охраняется государством. Одноимённый ресторан расположен немного ниже на холме. У ресторана имеется ветряная мельница — Мулен Раде (фр. Moulin Radet), по фамилии владельцев ресторана и обеих мельниц. Ресторан также фигурирует на полотнах импрессионистов, в первую очередь Ренуара.

⁹³ Путто (*ит.* putto «маленький мальчик», «младенец») или путти, мн. ч. — художественный образ маленького мальчика, встречающийся в искусстве Ренессанса, барокко и рококо как скульптурный или живописный мотив для украшения внутреннего интерьера помещений. В отличие от крылатого эрота (амура), как правило, путти не обладали крыльями. Символизирует предвестника земного или ангельского духа. Происходит из греческой и римской мифологии.

⁹⁴ Пинакс (*по-греч.* πίναξ) — «доска», «картина».



Рис. 27. Игры путти. I в. н. э. Фреска. Дом Веттиев, Помпеи

об окружающем мире, они внушали нежность, желание защитить и потискать их пухлые тельца, облакавшие их чистые и наивные сердца. Им всё было дозволено, поскольку они были невинными созданиями, с которыми прежде ассоциировалось чувство веселья. Их изображения на картинах радовали глаз, развлекали зрителей и избавляли их от скуки и спеси. Подобно остроумным репликам в комедии, они прерывали устоявшийся ритм и вызывали взрывы смеха.

Фрески в Доме Веттиев (рис. 27) в Помпеях могут считаться одними из самых впечатляющих в Античности.

Зритель оказывается напротив росписей в самый подходящий момент, за мгновение до того, как впасть в заблуждение при оценке вольноотпущенников Авла Веттия Конвива и Авла Веттия Реститута, двух чванливых богачей, заинтересованных только в том, чтобы возбуждать страх в каждом, кто переступит порог их *domus*⁹⁵. Для чего изображена над самым входом эта необыкновенная фигура, если не для того, чтобы продемонстрировать их социальную значимость? Муж-

⁹⁵ Дом (лат.).

чина приподнимает свою одежду, чтобы показать фаллос, настолько огромный, что он может уравнивать на весах мешок с монетами: секс и деньги, две категории, с которыми всегда ассоциировалась власть. Это изображение полностью лишено иронии. Через несколько шагов встречаются подставки, расположенные у дверей, с двумя ларцами, полными денег, ожидающими, чтобы хозяева дома забрали их. Еще один элегантный способ завоевать уважение посетителей. В действительности обретение ими свободы благодаря большим деньгам — это поступок, которым можно гордиться. Но Веттиям оказалось этого мало.

Возможно, что именно поэтому вдоль стен атриума тянутся довольно изысканные фризы, на черном фоне которых, обрамленных яркими красными полосами, двигаются очаровательные путти, погруженные в свои особенные занятия. Приходится думать, что именно в них владельцы находили свое счастье. Они больше не работают, благодаря деньгам, теперь вместо них трудятся другие, представленные здесь в виде веселых и резвых карапузов, ловко занимающихся различными ремеслами.

Перед нами пробегают путти-аптекари, занятые измельчением чудесных ингредиентов в ступке, смешиванием микстур, переливанием мазей, чтобы затем убрать их про запас в деревянные шкафчики или предложить испытать их действие даме с крылышками бабочки, помогающей амурчику, размахивающему павлиньим пером. Их жесты точные и изящные, они сосредоточены на том, чтобы не ошибиться, как их приятели виноделы или сборщики винограда, держащие виноградные лозы. В их движениях не заметно ни малейшего усилия, даже когда они заняты изготовлением щита в кузнице в качестве помощников Вулкана, который только что отлучился из мастерской. Путти обмениваются шутками, они в хорошем расположении духа. Они от души веселятся, как дети, которым чужды коварство, тоска или

грусть. Им всё позволено. Даже играть с самым опасным оружием, высмеивать самых грозных богов, бросать вызов гневу Юпитера и мукам Геракла. Они призваны разбавить даже самые серьезные рассказы, снять напряжение после самых мрачных историй, они предлагают проще смотреть на самые темные тайны.

Их очертания были настолько устоявшимися, что не изменялись в течение долгих столетий: в XV в. путти резвились на церковных хорах, изваянных Донателло для собора во Флоренции, в XVI в. они задумчиво примостились у ног Сикстинской Мадонны Рафаэля — настолько убедительные, что стали самостоятельной деталью, знаменитой и многократно повторяющейся на футболках, постерах и чашках, или же они пробуют острия стрел Купидона в уголке «Данаи» Корреджо. Микеланджело был втянут в аферу, в результате которой кардиналу Рафаэлю Риарио⁹⁶ обманом всучили фигурку путто, искусственно «состаренную» скульптором с помощью земли и дыма. В XVIII в. играющие амурчики изображали актеров и атлетов на мраморном фризе, выполненном Джованни Палло Шором, опоясывающем изнутри Неоклассический салон в палаццо Альтьери в Риме, или делали пи-пи прямо на букет роз в углу библиотеки в палаццо Бутера в Палермо. Примеры можно приводить до бесконечности. Следовало бы составить энциклопедию, в которой прослеживалась бы роль путти в истории: эти персонажи выражали веселье в любую эпоху, всегда оставаясь верными самим себе. Они также способны были совершать скверные поступки, однако ни у кого не повернулся бы язык осудить их за это. Вместе с весельем они вселяли чувство легкости и беззаботности.

⁹⁶ Рафаэль Сансони Галеоти Риарио делла Ровере (*ит.* Raffaele Sansoni Galeoto Riario della Rovere; 3 мая 1461, Савона — 9 июля 1521, Неаполь) — итальянский кардинал эпохи Ренессанса, известный в основном благодаря тому, что построил Палаццо делла Канцеллерия и одним из первых пригласил Микеланджело в Рим.

Хрупкое чувство

Роль путти была столь значительной, что их влияние сказалось также на изображении ангелов в церковном искусстве, начиная с самых ранних времен.

Херувимы, хранители рая, часто напоминали путти, облаченных в античные туники. Они больше не демонстрировали свою наготу, однако продолжали выполнять более изысканные функции. Если они не играли на музыкальных инструментах и не пели, расположившись по сторонам от Мадонны с Младенцем, то оказывали различные услуги Деве Марии и святым, всячески стараясь быть полезными. Они всегда присутствовали на картинах, излучавших спокойствие и безмятежность.

Если в Античности веселость изображалась в основном в сновидческом и внеземном пространстве — на Олимпе или в глубине воображаемой чащи, то с ходом времени она перекочевала в социальное пространство, стала неотъемлемой частью общественных отношений, политические и религиозные беспорядки заставили художников по-новому взглянуть на это чувство. Падение Римской империи, невзгоды, долгий период анархии и набеги варваров положили конец беспечному времяпрепровождению на виллах и в садах. Богатые деревенские поместья были редкостью для европейского пейзажа, никто больше не украшал их интерьеры. Интерес к природе становился эпизодическим и в основном утилитарным.

Во времена жестоких набегов на селения, постоянных междоусобиц, сожженных городов, актов домашнего насилия в основном монастыри оставались островками спокойствия, которое казалось окончательно утраченным. Во вторую очередь, такими мирными оазисами становились европейские замки, возвышавшиеся на вершинах холмов, окруженные стенами, защищавшими парки и сады, где предавались отдыху и развлечениям дамы и кавалеры в окружении прислуги и детей, резвящихся среди цветов.

Это были единственные уголки, где можно было встретиться с проявлениями веселья. Постепенно сцены с изображениями умеренной жизнерадостности начали появляться на гобеленах во Фландрии, германских миниатюрах и провансальских фресках.

Дж. Бокаччо в своем «Декамероне» прекрасно иллюстрирует такие островки спокойствия.

Во вступлении к третьему дню «Декамерона» (1350) Бокаччо дает нам точное описание средневекового сада, представляя его как геометрическое пространство, выстроенное вокруг лужайки, покрытой густой травой, с цветущими треугольными и квадратными клумбами, укрытое свежей зеленью апельсинов и цитронов. Сад обнесен по кругу оградой, надежно отделяющей его от окружающего мира и превращающей его в защищенный оазис, где гости могут предаваться веселью и беспечным беседам:

[...] После этого, велев отпереть дверцу в обнесенный стеною сад при дворце, все перешли туда. Уже при входе они были поражены тем дивной красоты зрелищем, какое являл собой сад, а затем начали рассматривать его во всех подробностях. Боковые дорожки, широкие и прямые, как стрелы, пересекали сад в разных направлениях, а под сводом виноградных лоз, суливших изрядный урожай, тянулась главная аллея. Лозы столь сильный источали аромат, сливавшийся с запахом множества других растений, благоухавших в саду, что вошедшим показалось, будто они дышат всеми благоуханиями Востока. Дорожки были обсажены белыми и алыми розами и жасмином, — вот почему не только по утрам, но и когда солнце стояло высоко, здесь можно было всюду гулять в приятной, душистой тени, не опасаясь солнечных лучей. Сколько здесь было растений, и какие именно, и в каком порядке они были посажены — об этом долго рассказывать; довольно сказать, что нет на свете такого чудесного растения, в нашем климате произрастающего, которое не было бы здесь представлено в изобилии. Посреди сада, — и это, пожалуй, составляло главную его достопримечательность, — находилась лужайка, издали казавшаяся черной — такой темно-зеленой заросла она травкой, — пестревшая великим множеством цветов,

обсаженная апельсиновыми и лимонными деревьями, сгибавшимися под тяжестью и спелых, и еще незрелых плодов, обсыпанными цветом, отбрасывавшими приятную для глаз тень и радовавшими обоняние. Посреди лужайки стоял беломраморный фонтан, украшенный чудными изваяниями⁹⁷.

Это *hortus conclusus*⁹⁸, единственное место, где царит веселье, контекст, в который часто помещали Деву Марию на картинах той эпохи.

«Запертый сад — сестра моя, невеста, заключённый колодезь, запечатанный источник» — это мы можем прочесть в «Песне Песней, 4, 12». Такой и изображена Богоматерь в «*Мадонне дель Розето*» (рис. 28), приписываемой Микелино да Безоццо.

Это потрясающее возвращение в атмосферу легкости и беспечности после строгости византийского искусства и целомудренной живописи Джотто, уступивших место шуткам и веселью.

Дева Мария сидит с Младенцем на коленях посреди сада, защищенного живой изгородью из роз, над которой порхают проворные ангелочки — новые путти. Они развлекаются, срывая цветы и складывая их в корзину, которую держат в руках два их товарища. Цветы предназначены в дар святой Екатерине Александрийской, царице-великомученице, принужденной исполнять роль простой компаньонки, плетущей венки из роз. Роза здесь выбрана отнюдь не случайно: это весенний цветок с сильным ароматом и кратким временем цветения, как сама юность. Этот цветок больше всего подходит молодой повелительнице, протягивающей руку за пальмовой веткой мученицы. Однако эта деталь не в силах бросить тень на веселье, которым

⁹⁷ Бокаччо Дж. Декамерон / пер. Н. Любимова, под ред. Н. Томашевского, пер. стихов Ю. Корнеева. М.: Художественная литература, 1970.

⁹⁸ *Hortus conclusus* (слат. — «закрытый сад», «хортус конклюдус») — латинское выражение, восходящее к цитате из библейской Песни Песней.



Рис. 28. Микелино да Безоццо (атр.). Мадонна дель Розето. Ок. 1420–1435. Дерево, темпера. Музей Каstellевеккьо, Верона

брызжут херувимы, сторожащие сад и развлекающие Мадонну. Подобно молодым героям «Декамерона», некоторые из них сидят, сгрудившись вокруг священного текста, и обсуждают тайны Божьего Слова, другие качают воду из позолоченного фонтана, третьи стараются привлечь внимание Младенца Иисуса, сосущего палец в нерешительности: то ли уступить их заразительной энергии, то ли продолжать нежиться в объятиях матери.

В этом саду никто не улыбается, тем не менее в нем царит умеренное и целомудренное веселье. В Средние века оно воспринималось как ясность духа, ощущающего свою близость к Богу. Веселость — это чистое чувство, длящееся до тех пор, пока его не испортит желание. Ему чужды грубость и вульгарность. Это идеальная эмоция, способная существовать только будучи защищенной от вульгарности окружающего мира.

На доске, хранящейся во Франкфурте, так называемый Мастер верхнего Рейна⁹⁹ примерно в 1410 г. изобразил Деву Марию сидящей у шестиугольного стола в то время, как она листает золотую книгу в цветущем саду, окруженном зубчатыми стенами; слева от нее одна из Жен-мироносиц собирает плоды на переднем плане, другая черпает воду золотым черпаком из источника жизни, а третья держит цитру перед Младенцем Иисусом. Справа мы видим что-то вроде предыстории святой беседы между святым Георгием, которого можно узнать по дракону, валяющемуся кверху брюхом у его ног, святым Михаилом Архангелом с обезьяной на цепи, символом усмиренного демона, рядом с ним и святым Себастьяном, прислонившимся к дереву.

Цветущий сад, надежно защищенный от внешнего мира неприступной стеной, похож на земной рай. Веселость — по мнению средневековых художников — это первое чувство, которое испытывает человеческое существо, вернувшееся к естественным и подлинным отношениям с природой.

⁹⁹ Maestro dell'alto Reno (*ит.*) — анонимный художник, предположительно немецкого происхождения, живший в начале XV в.

Сцена из Священной истории послужила лишь предлогом для того, чтобы показать группу молодых людей, предающихся разнообразным занятиям: чтению (Мария), музыке, сбору плодов, беседе, черпанию воды из свежего источника. Обнесенный стеной сад полон цветов и птиц, многочисленные приятные подробности напоминают о придворной жизни: обезьянка, накрытый стол, ирисы и другие цветущие растения, посаженные по периметру сада. Веселость — это эмоция, доступная только искусству, поскольку очень скоро становится понятно, что это блаженное и мимолетное состояние, о котором можно только мечтать.

Светское веселье

Помни, кто во цвете лет, —
 Юн не будешь бесконечно.
 Нравится — живи беспечно:
 В день грядущий веры нет.

Это Вакх и Ариадна.
 Все спеша от жизни взять,
 Ненаглядный с ненаглядной
 Обращают время вспять.
 Да и свита, им под стать,
 Веселится бесконечно.
 Нравится — живи беспечно:
 В день грядущий веры нет.

Этих юных козлоногих
 К нимфам тянет, и они,
 По лесам охотясь, многих
 Заманили в западни.
 Как им весело, взгляни —
 Пляшут, скачут бесконечно.
 Нравится — живи беспечно:
 В день грядущий веры нет.

Этим стройным нимфам любо
Попасться в сети к ним:
Только тот, чье сердце грубо,
От любовных стрел храним.
Нимфы к милым льнут своим,
Песня льется бесконечно.
Нравится — живи беспечно:
В день грядущий веры нет.

Тушей на осла навьючен,
Следом движется Силен,
Столь же стар и столь же тучен,
Сколь от выпивки блажен.
Глупо жаждать перемен,
Если счастлив бесконечно.
Нравится — живи беспечно:
В день грядущий веры нет.

Наконец Мидас влечется, —
Превращает в золото он
Все, к чему ни прикоснется.
Но на скуку обречен,
Кто вменил себе в закон
Наживаться бесконечно.
Нравится — живи беспечно:
В день грядущий веры нет.

Ждать до завтра — заблужденье,
Не лишай себя отрад:
Днесь изведать наслажденье
Торопись и стар и млад.
Пусть, лаская слух и взгляд,
Праздник длится бесконечно.
Нравится — живи беспечно:
В день грядущий веры нет.

Славьте Вакха и Амура!
Прочь заботы, скорбь долой!
Пусть никто не смотрит хмуро,
Всяк пляши, играй и пой!

Будь что будет, — пред судьбой
 Мы беспомощны извечно.
 Нравится — живи беспечно:
 В день грядущий веры нет.

Лоренцо Медичи.
*Вакхическая песнь*¹⁰⁰

Кажется, что «*Вакхическая песнь*» была написана Лоренцо Медичи для исполнения на карнавале, во время шествия триумфального мифологического кортежа по улицам Флоренции. Хор описывает различных персонажей, принимающих участие в шествии, и процессию масок, которая кажется сошедшей с античной дионисовской фрески.

В Тоскане конца XV в. веселье всё сильнее отдалялось от христианской религии, обретая черты мимолетного светского чувства или языческого обряда. Песнь проникнута разочарованием и убежденностью в мимолетности веселья и радости, которые тем более нужно ценить и наслаждаться, не заботясь о неведомом будущем.

Наслаждайся моментом, никогда не верь будущему.

Гораций, *Оды*, 1, 11, 8¹⁰¹

Веселье, господствовавшее при ренессансных дворах, занятых возрождением античной философии, было уже не столь безусловным и позитивным. Оно стало более сдержанным, рассудочным, осознающим собственную мимолетность. Веселье как промежуток между двумя безднами страдания.

В своей «*Весне*» Сандро Боттичелли воссоздает эдем, проникнутый ясностью Трех Граций и нежностью Флоры, сопро-

¹⁰⁰ Лоренцо Медичи и поэты его круга / пер. А. Триандафилиди. М.: Водолей, 2013. (Пространство перевода).

¹⁰¹ Гораций. Собрание сочинений. СПб: Биографический институт, Студия биографика, 1993.

вождающих довольную Венеру, однако всё это происходит только потому, что сбоку от лужайки Меркурий разгоняет облака, угрожающие их благоденствию.

Далекое от безусловного блаженства, которое может даровать только Бог, замкнутое в саду, окруженном глухой стеной, веселье становится иллюзией.

Именно такое чувство вызывает «*Источник молодости*» Лукаса Кранаха Старшего (рис. 29). Он возвышается посреди поляны, окруженной холмами, в некотором отдалении от города. Мистический фонтан, который, как мы видели в *hortus conclusus*¹⁰², способен очистить грешников, теперь дарит иллюзию вечной молодости. В нем плещутся в основном женщины: некоторые из них добираются на попутных повозках, других приносят на носилках, а третьи заставляют своих мужей тащить их на спине. Любое средство передвижения годится для того, чтобы наконец погрузиться в чудесную влагу водоема, освященного Венерой и Амуром. Слева хлопчут морщинистые старухи, не стыдящиеся раздеваться под внимательным взглядом врача, наблюдающего за ними с плохо скрытым отвращением. Они окунаются, плещутся в волшебной воде и, сделав всего пару гребков, становятся молодыми, прекрасными, светловолосыми, с тугими упругими грудями. Выражение печали на их лицах и потерянные взгляды уступают место чарующим улыбкам и быстрым движениям. Вместе с молодостью к ним вернулось также веселье.

Они готовы к новым объятиям и застольям, которыми надеются наслаждаться вечно. Окружающая природа тоже радуется благодатному воздействию воды, вытекающей, как кажется, прямоком из эдема.

Если слева от источника громоздятся голые скалы, окруженные засохшими зарослями, то справа от него, там, где брызжет радость и молодость, распускаются цветущие деревья, про-

¹⁰² Запертый сад (*лат.*).



Рис. 29. Лукас Кранах Старший. Источник молодости. 1546.
Дерево, масло. Берлинская картинная галерея, Берлин

стираются возделанные поля и пышные куртины, в которых прячутся влюбленные парочки.

Лукас Кранах выносит свое беспощадное суждение: только женщины доверяют этому чудесному источнику. Только они желают вернуть молодость и верят в то, что это возможно. Они слабые, беспомощные жертвы суеверия, надеющиеся замедлить ход времени. Невозможно веселиться, не видя перспективы в будущем. Приближающийся конец убивает любую радость.

В эпоху Возрождения изображение веселья служит предупреждением придворным, которые могут наслаждаться за счет бедняков, работающих на них. Таким образом, подобно Боттичелли во Флоренции и Кранаху, бывшему придворным живописцем курфюрста Саксонии, художники более пятидесяти лет заимствовали библейские сюжеты, античные мифы и легенды, чтобы воздействовать на мораль правителей и современного им общества, напоминая им о том, что в беспечности всегда скрывается обман.

Тем не менее источник вечной молодости превратился в мечту, настолько желанную, что некоторые среди самых дерзких исследователей пустились на поиски и даже объявили о том, что нашли его. Возможно, во Флориде, как утверждал Хуан Понсе де Леон¹⁰³, или в Утопии, или в Амазонии. Поиски вечной молодости и счастья превратились в своего рода психоз, которого не избежали даже самые могущественные правители, ведь для них была невыносима мысль о том, что их благополучие не вечно. Они пользовались любым поводом, чтобы устроить пиршество, отвлечься зрелищем парада, забиться смехом, вызванным самыми острыми шутками паяцев, странствовавших от замка к замку. Художники становились постановщиками великолепных однодневных спектаклей, скрашивавших бесцельное существование господ. Искусство должно было развлекать и поднимать настроение, и при этом оно ценилось тем выше, чем более стойкую иллюзию вечности радости и веселья оно создавало. Живописцы были фокусниками, жонглировавшими чувствами, поверхностными и лишенными каких-либо оттенков. Поскольку оттенки могли породить сомнение и подозрение в том, что радость — это только заблуждение.

Загадочная гримаса

Как чужак на художественных подмостках эпохи Возрождения появился художник, который почти внезапно придал веселью — как любому другому чувству, которое он изобразил, — новый смысл: это был Антонелло да Мессина. Никому

¹⁰³ Хуан Понсе де Леон (исп. Juan Ponce de León; ок. 1460 — июль 1521) — известный испанский конкистадор с титулом аделантадо, который основал первое европейское поселение на Пуэрто-Рико и во время поисков источника вечной молодости открыл в 1513 г. Флориду. Во время второго путешествия во Флориду умер в Гаване от ран.

до сих пор не удалось выяснить, в какой мере его талант был обязан своему сицилийскому происхождению, все еще остающемуся темным и лишенным подтверждения. Все согласны с тем фактом, что истоки его живописи следует искать в опыте фламандских художников, таких как Ян ван Эйк и Петрус Крестус. Мастера детали, волшебники кисти, писавшие лица удивительно реалистично, изображавшие мужчин и женщин с таким вниманием, какое не встречалось до тех пор, от неровных борозд морщин и случайной складки на тюрбане до легкой небритости и непослушных завитков между фалдами чепчиков.

Но никто до Антонелло не изображал гримасу.

Приезжайте в Чефалу¹⁰⁴, поднимитесь по лестнице музея Мандралиска и пройдитесь по его залам. Миновав изящные вазы, старинную мебель и орнаменты в виде раковины, вы окажетесь напротив портрета с неуловимым выражением лица (рис. 30).

Человек на портрете улыбается, однако его веселье остается непонятным. Это не душевное довольство, не спокойствие и не внезапная радость. Это саркастическая усмешка человека, скрывающего тайну.

Лишь недавно удалось установить его личность. Оказалось, что он вовсе не был неизвестным моряком, как можно было предположить, судя по его одежде, а, напротив, могущественным епископом-послом, наставником Фердинанда II Арагонского, короля Испании и Сицилии, того самого, который вместе со своей женой Изабеллой Кастильской финансировал экспедицию Колумба. Прелата звали Франческо Витале, родом из Апулии, он управлял епархией Чефалу с 1484 г. вплоть до своей кончины, наступившей в 1492 г. Кроме герба, случайно обнаруженного на обратной стороне доски, его идентичность

¹⁰⁴ Чефалу́ (*ит.* Cefalù; *сиц.* Cifalù) — коммуна в провинции Палермо, в регионе Сицилия, Италия.

также подтверждается сходным одеянием, в котором монсеньор был изображен на другом портрете. Однако в действительности одно лишь установление его личности еще не помогает размотать этот таинственный клубок: почему он улыбается? Чему он так рад?

Вот как Винченцо Консоло описал картину А. Мессина в своем произведении «Улыбка неизвестного моряка», 1976:

Перед нами погрудный портрет мужчины. На темно-зеленом ночном фоне, из самой глубины ночи, полной страха и непонимания, выступает вперед освещенное лицо. Темная одежда отделяет светлую сильную шею от торса, а головной убор в виде колпака в цвет одежды надвое разрезает его лоб. Мужчина находится в том возрасте, когда рассудок, выйдя невредимым из кораблекрушения молодости, превращается в стальное лезвие, которое становится всё более сияющим и острым благодаря непрерывному использованию. Тень двухдневной щетины подчеркивает широкие скулы, совершенная тонкая линия заостренного носа, губы, взгляд. Маленькие черные зрачки внимательно наблюдают из углов глаз, а губы растянуты в легкой полуулыбке. Всё выражение этого лица навсегда застыло в тонкой, подвижной, мимолетной гримасе иронии, возвышенной завесе острого стыда, за которой мыслящие существа скрывают сострадание. По ту сторону легкой улыбки это лицо, должно быть, выражает тяжелую мрачную серьезность, на границе с абстрактным отсутствием боли, по ту сторону улыбки оно может быть взволнованным, искаженным саркастическим, безжалостным, или, напротив, механически освобождающим взрывом смеха, общим для всех людей. Этот персонаж пристально смотрит всем прямо в глаза своими маленькими острыми глазками, где бы вы ни находились, иронично улыбаясь каждому из нас, и при этом каждому становится не по себе.

В словах, которыми Винченцо Консоло завершает своё описание, возможно, раскрывается более глубокий смысл этого портрета: «при этом каждому становится не по себе».

До этого момента сцены веселья, улыбки, радости всегда утешали и вселяли бодрость. Во всяком случае, они никогда



Рис. 30. Антонелло да Мессина. Портрет мужчины.
Ок. 1465–1476. Дерево, масло. Музей Мандралиска, Чефалу

не вызывали беспокойства или не подвергали сомнению само чувство веселости. Ни одному живописцу до сих пор не удавалось ухватить оттенки радости.

Антонелло это удалось.

Он проник глубоко в психологию этого человека, постиг его двойственную сущность, просвечивающую сквозь улыбку. Он придал ей проницательность, каковой отличались утон-

ченные интеллектуальные остроты, часто бывшие в ходу при итальянских дворах в ту эпоху.

Это то самое «не по себе», вызываемое портретом, которое в прошлом заставило кого-то наброситься на изображение, оставив на нем царапины, до сих пор заметные на живописной поверхности. Не затем, чтобы дать выход иконоборческому инстинкту, но чтобы вырваться из ловушки этого магнетического взгляда.

Кажется, что мужчина знает о нашем присутствии, украдкой поглядывая на нас слева: он бросает нам интеллектуальный вызов изгибом своих губ и выразительными складками на щеках, подчеркнутыми тенью, всё более сгущающейся по направлению к фону. Персонажи Антонелло тонут во мраке. Луч света выхватывает из темноты лишь контур их фигур, часто облаченных в черное и с темными волосами, обрамляющими и выделяющими лица, освещенные с мастерством режиссера-постановщика. Их тела не нуждаются ни в одном перспективном штрихе, они смоделированы одним светом.

Он не довольствуется добрым расположением духа, но, кажется, бросает насмешку в наш адрес. Это «так ужасно по-сицилийски, — отмечает Виньи, — кажется, что я слышу, как он говорит на диалекте». В глубине его души остается нечто недосказанное, он не оставляет нам намека, чтобы понять причину его веселья, превратившегося в двусмысленное и сложное чувство, интимное и эгоистичное.

Пока его современники готовятся создавать и представлять мир, в котором эмоции играют определенную роль, защищенную идеальной системой, базирующейся на неоплатонической мысли, Антонелло снимает с портрета верхний слой, обнаруживая, что в глубине даже такого чистого и непосредственного чувства, как веселье, могут скрываться темные стороны.

Счастье, со времен Античности служившее целью, к которой устремлялся каждый человек, причиной, стоившей

того, чтобы заниматься философскими исследованиями, сталкивается со своей противоположностью и смешивает все чувства.

Возможно даже более того, что мы в силах пожелать, когда мы взываем к божеству или к фортуне, или уповаем на Небеса. Несчастлив тот, кто не полагается на судьбу. Счастлив тот, кто [...] смеется вместе с Демокритом или плачет вместе с Гераклитом.

Марсилио Фичино. *Письма, т.1, ф. 228*¹⁰⁵

Человек из Чефалу издевается над нерешительностью, поразившей его современников, не уверенных больше в том, что веселье доступно им в полном объеме.

Антонелло был среди художников, подвергавших сомнению существовавшую поэтику чувств, положивших начало традиции, продолжившей размышления Леонардо да Винчи, и создававших всё более проблематичные портреты.

Сумма счастья будет суммой причин несчастья, а совершенство мудрости причиной глупости.

Леонардо да Винчи¹⁰⁶

Веселье напрямую вступает в игру контрастов, которая отныне будет характеризовать сознание интеллектуалов и художников. В жестоком обществе, где только ценой войны и горя можно завоевать и удерживать власть, веселье становится средством от отчаяния.

У правителей, мелких дворян и праздных дам, почти у всех них имелись один или несколько шутов, владевших ремеслом

¹⁰⁵ Гуманистическая мысль итальянского Возрождения / [Сост., авт. вступ. ст., отв. ред. Л.М. Брагина]; науч. совет «История мировой культуры». М.: Наука, 2004. (Культура Возрождения.)

¹⁰⁶ Избранные произведения Леонардо да Винчи: в 2-х т. М.: Студия Артемия Лебедева. 2012. Т. 1.

веселить своих господ, развлекать их и поднимать им настроение даже во время болезни.

Маркиза Изабелла д'Эсте отвечала Гаспару ди Сан-Северино, прося вернуть ей обратно шута Маттелло, что она оставалась бы холоднее льда, если бы лишилась его, «не имея другого шута или дурака для увеселения». Она была вынуждена ненадолго расстаться с ним, отправив его в Феррару, чтобы он утешал там ее больного мужа. Маркиз, оказавший ей услугу, отослав его обратно в Мантую, писал своему родственнику: «Осмелюсь сказать, что причина присылки шута заключалась в моем недомогании, он настолько облегчил мои страдания, что некоторое время я не чувствовал боли, несмотря на тяжелое состояние».

Веселье служило лекарством от скуки, оно обладало терапевтическим действием, не преступая притом границ благопристойности. Рассказывали, что Эразм Роттердамский излечился от абсцесса, читая сатирическое сочинение «*Письма темных людей*»¹⁰⁷ с экстравагантным содержанием, от безвкусицы до гротеска, а один кардинал, находившийся уже при смерти, вернулся к жизни благодаря громкому смеху, вызванному его обезьянкой, скакавшей по комнате с кардинальской шапкой на голове.

Тем не менее веселье может также привести к смерти. Согласно легенде, Пьетро Аретино чуть не умер от смеха, слушая непристойные рассказы о своих собственных сестрах, а папа Лев X — когда он пытался скрыть свою радость, получив известие о том, что французы были изгнаны миланцами.

Самые умные и образованные из шутов исполняли также обязанности секретарей, но их главной задачей оставалось раз-

¹⁰⁷ «*Письма темных людей*» (лат. *Epistolæ Obscurorum Virorum*) — анонимно изданная в Германии книга в двух частях (1515 и 1517), содержащая в себе сатиру, направленную против схоластики и клира. Книга была написана группой гуманистов (Ульрих фон Гуттен, Крот Рубеан, Муциан Руф, Герман Буш), связанных с эрфуртским сообществом. В ней пародировалась переписка невежественных, умственно и морально убогих монахов и теологов.

влекать своих господ и придворных переодеваниями, карикатурами, ужимками, грубыми шутками, а иногда даже дерзкими и колкими остротами, поскольку шуту прощались некоторые вольности, за которые другие могли бы понести строжайшее наказание.

Лукреция Борджиа любила, укрывшись под маской, разгуливать по улицам Феррары вместе со своим шутом, а маркизы Гонзага приказали похоронить своего шута Маттелло рядом с семейными могилами. Чем умнее были шуты, тем выше ценили их господа.

В XV в. появился также жанр любовного наставления, как пародии на церковные проповеди, и поэты сочиняли шуточные признания, поднимавшие настроение, поскольку их невозможно было бы доверить тайне исповеди. Саму «*Похвалу глупости*» Эразма Роттердамского вполне можно читать как пародию на проповедь.

Желание посмеяться за спиной другого и передразнивать недостатки ближнего, служившее главным источником острот и сатирических шуток, докатилось от самых изысканных дворов до отдаленных городков. Им заражались мужчины и женщины всех сословий и возрастов.

Даже дети, которые до сих пор были способны выражать только невинное и беспечно веселое, послужили моделями для необычных воплощений это приятного чувства.

Дьявольская улыбка

В ноябре 2015 г. новость о краже семнадцати живописных полотен из Музея Кастельвеккьо в Вероне всколыхнула культурную и политическую жизнь Италии. Причем взрыв общественного возмущения вызвал не столько сам факт и даже не легкость, с какой было совершено ограбление (выяснилось, что у воров был сообщник среди сотрудников охраны), сколько каче-

ство похищенных картин. Среди них были изысканная «Мадонна с перепелкой» А. Пизанелло, мистическое «Святое семейство» А. Мантеньи, элегантный «Венецианский адмирал» В. Тициана и бесценный «Суд Соломона» Тинторетто, а также любопытный портрет мальчика кисти Джованни Франческо Карото, живописца начала XVI в., работавшего в Мантуе, Милане и Вероне (рис. 31, стр. 146). Этот местный художник, должно быть, пристально всматривался в лица на картинах Антонелло да Мессина, когда работал над портретом мальчика. Как иначе можно объяснить необычное выражение его улыбающегося лица, в котором смешались хмурость и веселье, издевка и простодушие.

Он оборачивается на зов кого-то, кому он с гордостью показывает каракули, нацарапанные на листе бумаги. Просто удивительно, насколько этот рисунок напоминает те, что сегодня рисуют наши дети, но это изумление неоправданно. Речь идет всего-навсего о реалистичной детали, запечатлевшей мгновение искреннего веселья и лишенной какой-либо идеализации. Веселья, кажущегося подозрительным не столько из-за реалистичности изображения, сколько из-за детали, которая должна была броситься в глаза современникам Карото. Мальчик, хвастающийся только что законченным рисунком, каким бы примитивным и наивным он ни казался, изображен по всем правилам: его поза копирует автопортреты многих живописцев, запечатлевших себя на фоне картин в процессе работы. Этот жест в исполнении ребенка воспринимается как смешной и забавный. Еще одна пародия.

Однако мальчик здесь не просто нагло улыбается. Он выглядит подозрительно.

У него рыжие волосы. Длинные, нечесанные, спадающие на плечи. В XVI в. нельзя было пожелать ребенку ничего хуже. Его веселость свидетельствует о дьявольском темпераменте, который в зрелом возрасте может привести его к совершению предательства и к недостойным поступкам. Потому что в рыжих всегда есть что-то от дьявола.

Если мы бросим взгляд на многочисленные изображения «Тайной вечери» в XV и XVI вв., то заметим, что Иуда Искариот на них всегда рыжий. Точно так же Мария Магдалина, начиная со Средних веков, всегда изображалась с копной ярко-рыжих волос. Люди с волосами цвета меди считались неуравновешенными, склонными к истерическому смеху, к аномальному веселью и, вследствие этого, представляющими опасность.

Свет на картине Дж. Карото падает на мальчика сверху, заставляя сверкать его рыжую гриву и придавая его улыбке одновременно невинный и испорченный вид.

Более века спустя Ян Вермеер изобразит точно такую же улыбку на растерянном лице девушки, поднимающей бокал вина в компании двух сомнительных мужчин (рис. 32).

Молодой волокита в накинутом элегантном плаще заботливо поддерживает руку женщины, осторожно держащей за основание бокал, наполовину полный вина. Очевидно, художник запечатлел здесь момент соблазнения, подчеркнутый праздничным огненно-красным платьем девушки: узкий и жесткий корсаж с длинной пышной юбкой.

Голландский художник не впервые изобразил сцену такого рода. Существует другое полотно, где женщина принимает предложение мужчины и с удовольствием пьет из бокала, пока ее соблазнитель, стоя рядом с ней, услужливо протягивает руку с кувшином, готовый подлить ей еще вина. Тот факт, что любовь и секс шествуют под руку с весельем, вызванным вином, известен с незапамятных времен, однако в этих сценах Я. Вермеер хотел представить сложную систему намеков и отсылок. Его персонажи воплощают слишком явные черты характера.

Сидящий мужчина персонифицирует скуку, притупляющую чувства того, кто злоупотребляет выпивкой. Его заботливый приятель ухмыляется в усы, готовый соблазнить наивную девушку, которая, возможно, уже успела пригубить вино. Подозрение, что она уже захмелела, рождается при взгляде на



Рис. 32. Ян Вермеер. Женщина с двумя кавалерами. 1659–1660.
Холст, масло. Музей герцога Антона Ульриха, Брауншвейг

ее улыбку, ничуть не робкую и не застенчивую, а, напротив, уступчивую и произвольную. Ее спина слегка согнулась, шея склонилась, пальцы левой руки, лежащей на коленях, теребят платок: расслабленная поза женщины свидетельствует об ее уступчивости.

Веселье, сопровождающееся ослаблением моральных запретов, может быть сладострастным чувством, достойным всяческого порицания, от которого следует держаться подальше. Из чего мы можем заключить, что Я. Вермеер осуждает происходящее?

Из декоративной фигуры на оконном стекле, детали, подчеркнутой ярким лучом света, падающим на нее. На разноцветном витраже можно узнать аллегория Умеренности: там изображена женщина, держащая в руке кувшин с холодной водой, чтобы разбавлять ею крепкие напитки, ослаблять действие вина и разбавлять слишком горячую воду в ванне. Это символ равновесия страстей, которому угрожает чрезмерное веселье. Это изображение, как будто наблюдающее за происходящим в комнате, тем более значимо, что художник оставил створку окна открытой, чтобы привлечь наше внимание.

Несмотря на то что веселье было желанным гостем в повседневной жизни, хотя за него часто приходилось платить, искусство продолжало морализировать. Веселиться можно, но при этом следует соблюдать умеренность. В особенности безудержное веселье должно оставаться под контролем разума.

С конца XVI в. художникам — и не только им одним — стало ясно, что могут существовать различные виды счастья, откуда проистекают, по меньшей мере, три различных представления. Самым желанным считается вечное блаженство, а самым недостойным — мирское счастье. Чезаре Рипа в своей «Иконологии» постарался запечатлеть их изображения.

Вечное блаженство может ассоциироваться с размышлением, изображенным Чезаре Рипа в виде молодой и прекрасной обнаженной женщины с золотистыми косами и в лавровом венке, сидящей на звездном своде, «держа в левой руке пальмовую ветвь, а в правой зажженный факел», с глазами, обращенными вверх в знак радости. Ч. Рипа также объясняет, какие значения скрываются за такими атрибутами. Вечное блаженство

представлено в виде молодой женщины, обладающей «истинным здоровьем, целомудрием и всеми другими добродетелями, свойственными юности». Она изображена обнаженной, поскольку не нуждается в том, что «может упасть на землю», в то время как ее золотистые волосы символизируют ее приятные мысли «о вечном мире и милосердии». Звездное небо означает здесь религиозное измерение счастья: «Она восседает над звездным небом, чтобы показать, что истинное блаженство доступно только на Небесах, и на него не влияет стремительное движение звезд [...]. Лавровый венок вместе с пальмовой ветвью означают, что небесное блаженство недостижимо без страданий [...]. Плавающий факел демонстрирует любовь к Богу, а также постоянное стремление к нему, поскольку это составные части блаженства или полного счастья».

Рядом с вечным блаженством находится аллегория преходящего или мирского счастья, напротив, ассоциирующаяся с типологией, которую можно определить как «грубую». Здесь мы видим женщину, одетую в белое с желтым, с золотой короной на голове, украшенной по периметру драгоценными камнями. В правой руке она сжимает скипетр, «обвитый побегими тыквы, растущей неподалеку от нее», а в левой держит рог изобилия, полный монет и драгоценных камней. Разъяснение того, что скрывается за этими иконографическими атрибутами, подтверждает преходящий характер мирского счастья: «бело-желтое одеяние служит признаком довольства и радости. Корона и скипетр означают власть; что касается рога изобилия с сокровищами, то они символизируют краткое и тщетное мирское счастье, напоминающее тыкву, которая в краткое время становится очень большой, но затем быстро увядает и падает на землю [...]. Следовательно, мирское счастье совершенно не стоит того, чтобы к нему стремиться».

Наконец, Чезаре Рипа представляет общественное счастье, которое может ассоциироваться с «человеческой» типологией и принимает у него вид женщины, увитой цветами, восседаю-

щей на царском троне с кадуцеем¹⁰⁸ в правой руке и с рогом изобилия в левой. Он подробно разъясняет их значение: «Счастье — это отдохновение души в знакомом и желанном достатке; оно изображено в виде женщины, сидящей с кадуцеем, как символом мира и мудрости. Рог изобилия означает плоды трудов праведных, без которых невозможно достигнуть счастья и посредством которых только и можно его получить. Цветы — это признак веселья, неотделимого от них; однако счастливы те из нас, кто обладает мирскими благами, обеспечивающими наши плотские нужды, и добродетелями, веселящими душу».

Веселье души и тела — вот бином, который останется в прошлом начиная с XIX в., когда счастье станет свободным чувством, которым можно будет злоупотреблять.

Коллективное веселье

Проходят старые, проходят молодые,
лошади, ослы и буйволы, в полном удо-
вольствии и с громким смехом.

*Бартоломео Сакки. De honesta
voluptate et valetudine¹⁰⁹. 1494*

Так гуманист Бартоломео Сакки, по прозвищу Платина, описывал Римский карнавал, который в течение столетий был огромным событием европейского уровня, привлекая многочисленных художников, писателей и музыкантов, таких как Гектор Берлиоз, который в 1830 г. увековечил его в своей «*Фантастической симфонии*».

¹⁰⁸ Кадуцей — жезл глашатаев у греков и римлян; название жезла Гермеса (Меркурия), обладавшего способностью примирять.

¹⁰⁹ О честном удовольствии и состоянии здоровья (*лат.*). Первая напечатанная поваренная книга — *De honesta voluptate et valetudine* (1470), которую Бартоломео Сакки, известный под прозвищем Платина, относил к своим философским произведениям.

Об официальном начале этого события, одного из самых долгожданных в году, возвещал «Патарина», исторический колокол Капитолия, привезенный в Рим в качестве военного трофея в 1200 г. сенатором Пандольфо делла Субурра после победы над преступниками из Витербо, угрожавшими городу Виторкьяно, союзнику Рима. После его перезвона праздник считался открытым, и город преображался. Для многих Римский карнавал оставался связан с древними обрядами Сатурналий, которые проводились в Риме в декабре. В этом празднике, посвященном богу Сатурну, принимало участие всё население Вечного города без различия пола и сословия, так что слугам разрешалось облачаться в одежду их господ. Веселье служило связующей нитью Сатурналий.

Еда и вино в изобилии появлялись на накрытых столах с легко предсказуемыми последствиями. В такие дни многие римляне предавались многочисленным излишествам, сладострастию и разнообразным удовольствиям. Оставаться трезвым и умеренным было практически невозможно под знаком древнего лозунга *Semel in anno licet insanire*¹¹⁰.

После столетий, когда карнавал сводился к состязаниям и костюмированным праздникам, он достиг своего апогея в конце XV в. при веселом Павле II Барбо, венецианском папе, который превзошел пышность и великолепие кутежей, устраивавшихся в его родном городе.

На несколько дней католическая церковь соглашалась нарушить строгие нормы общественного порядка, но орудия пыток, «струна» и «кобыла», оставались выставленными на всеобщее обозрение в качестве предостережения от излишеств. Танцы, праздники и прежде всего состязания: играли в «свиное веселье», когда делили между собой то, что оставалось от живых свиней, которых грузили в повозки и затем сталкивали вниз с вершины искусственного холма

¹¹⁰ Раз в год позволено сходить с ума (лат.).

Тестаччо¹¹¹. Однако наибольший ажиотаж вызывала долгожданная «скачка берберийцев», по воле папы заменившая эксцентричный и бесчеловечный марафон уродов и карликов. После того как беговая дорожка была очищена, как это было принято во время проведения Сиенского Палио¹¹², берберийские кони пускались вскачь галопом без наездников, вдоль по виа дель Корсо, улице, названной в честь этой скачки. Достигнувших финиша на площади Венеции взмыленных берберийцев брали под уздцы конюхи берберы, поигрывающие тугими мускулами. Владелец коня-победителя получал в награду палио, ценный приз. Все надевали маски, даже священники и монахини, и забавлялись метанием карамели с зернами кориандра, «маццеттаччи»¹¹³ и «конфеттаччи»¹¹⁴. После завершения празднеств начиналось «состязание мокколетти»¹¹⁵ (рис. 33), когда в ночь на жирный вторник¹¹⁶, последний день перед наступлением Великого поста, люди бежали по улицам Рима с зажженными свечами в руках, стараясь потушить огарки в руках других.

От этого веселого коллективного безумия сегодня остались только жизнерадостные картины, пытающиеся воспроизвести переплетение тел и вспышек света, свешивавшихся с балконов и наводнявших улицы города. Изображения римских праздников в течение нескольких столетий участвовали в создании мифа о городе, любящем развлечения, склонном

¹¹¹ Холм Тестаччо — искусственный холм на юго-западе Рима, почти полностью состоящий из осколков разбитых амфор времен Римской империи, одна из крупнейших свалок Древнего мира. Холм расположен в римском районе с одноимённым названием Тестаччо, недалеко от восточного берега Тибра.

¹¹² Сиенское Палио (известное в Италии как Il Palio) — традиционные скачки, проходящие в Сиене (Италия) дважды в год: 2 июля и 16 августа.

¹¹³ Mazzettacci (*ит.*) — букеты из зелени.

¹¹⁴ Confettacci (*ит.*) — таблетки из разноцветного гипса.

¹¹⁵ Moccoletti (*ит.*) — свечные огарки.

¹¹⁶ Martedì grasso (*ит.*) — праздник-карнавал, канун Пепельной среды, знаменующей начало Великого поста.

к излишествам, готовом освободиться от общепринятых норм приличия, установленных правительством, не претендовавшим на то, чтобы осуждать ни поступки горожан, ни прежде всего их души.

Этот освобождающий ритуал проводился в течение нескольких столетий, он сохранился даже после объединения Италии, когда понтифик перестал управлять жизнью римлян, под покровительством королевы Маргариты, с великолепными вереницами участников, одетых в роскошные костюмы, созданные художниками. Веселые выходки генерала Маннаджа ла Рокка¹¹⁷ и князя Коркумеллы. Тем не менее Рим всегда оставался самой многолюдной столицей, и во время карнавала в городе требовалось поддерживать общественный порядок. Первой отменили «скачку берберийцев». После того как в 1874 г. тридцать человек были сбиты с ног, а двое из них погибли под копытами лошадей на глазах у их величеств, правительство Вентури объявило о конце скачек, а вместе с ними и всего Римского карнавала.

Закончился праздник, рассеялась толпа,
запретили скачки... и поэзия умерла,
и от Карнавала ничего не осталось.

Трилусса¹¹⁸. *Карнавал*. 1890

¹¹⁷ *Mannaggia La Rossa (ит.)* — римская маска и персонаж комедии дель арте.

¹¹⁸ Трилусса — это псевдоним-анаграмма Карло Альберто Салустри. Поэт-самоучка родился в Риме в 1871 г., писал на местном диалекте и снискал в народе популярность своими сатирическими стихами. Продолжатель традиции Дж. Белли, работал в газетах и нередко выбирал в качестве предмета для насмешки государственную власть. Режим Муссолини проигнорировал его, несмотря на то что поэт отказался вступить в ряды фашистской партии. После войны второй президент Итальянской Республики назначил Трилуссу пожизненным сенатором. Предчувствуя близкую смерть, поэт отозвался с неизменной иронией: «Меня назначили сенатором посмертно». Бронзовый бюст Трилуссы и табличка с выбитым на ней стихотворением украшают посвященную ему площадь с 1954 г.



Рис. 33. Антуан-Жан-Батист Тома. Праздник Макколетти.
1817. Холст, масло. Музей Рима в палаццо Браски, Рим

Именно в этом году в Париже открылась первая выставка импрессионистов в студии фотографа Надара: представление радости бытия получило новый контекст — и прежде всего иные методы — для своего выражения. Это были манифестации, в сравнении с которыми Римский карнавал казался старомодным и устаревшим.

С помощью быстрых мазков кисти и цветowych пятен эти молодые художники сумели прежде всего отразить позитивный и сияющий контекст своей жизни. Их полотна были насыщены живыми оттенками, пропитаны солнцем, сжигавшим поля и освещавшим соборы. Фигуры на их картинах двигались непринужденно, их одежды развевались на ветру, они отбрасывали разноцветные тени на воде, их лица смешивались, превращаясь в неразличимое скопление пестрых пятен. В их веселье не было никаких социальных притязаний.

Оказалось, что Пьер Огюст Ренуар провел полгода в Мулен де ла Галетт, кафешантане на Монмартре, чтобы найти там образы, ставшие абсолютными шедеврами французской живописи (рис. 34). В музее Орсе этой картине отведена целая стена, отделяющая ее от других полотен, созданных в ту эпоху: перед ней можно сидеть, погружаясь в веселье, запечатленное художником, изобразившим группу людей, производящую впечатление абсолютной спонтанности.

Весной 1875 г. каждое воскресенье Ренуар переносил своё полотно из студии, арендованной по соседству, в сад Мулен, где после полудня собирались десятки молодых элегантных пар, которые танцевали, выпивали, беседовали и проводили время в полной беспечности.

Каждую неделю он усаживал нескольких своих друзей напротив картины, ловил солнечные лучи, пробивавшиеся сквозь листву, и их отражения на мужских соломенных шляпах или на женских буфах, чтобы затем вновь вернуться в студию и зафиксировать их бегущие линии, за которыми он следовал взглядом. Скамьи, бутылки на переднем плане, объятия в центре танцпола служили для того, чтобы воспроизвести во все более ускоряющемся ритме коллективную эйфорию, охватившую этих молодых людей. Эта картина кажется почти что манифестом поколения, утверждением духа эпохи. Ренуар не выносит никакого морального суждения относительно их веселья, и, вероятно, это происходит впервые. Художник не увлечен их времяпрепровождением, он не проникает глубоко в их переживания, скорее он заинтересован в том, чтобы уловить луч света, в котором отразилось чувство, и зафиксировать его с максимальной аутентичностью.

Различные фигуры, населяющие сцену, просто веселые, беспечные, они полностью поглощены радостью существования, они наслаждаются весенним послеполуденным солнцем, изобилием еды, разнообразными закусками и французским вином в текущий момент времени.



Рис. 34. Пьер Огюст Ренуар. Бал в Мулен де ла Галетт.
1876. Холст, масло. Музей Орсе, Париж

Ренуар заинтересован в том, чтобы запечатлеть атмосферу, в которой размываются контуры фигур, превращаясь в смутные пятна, колеблющиеся в ритме аккордеонов и кларнетов. Кажется, что музыка смешивается с болтовней посетителей, быстрой и беспорядочной, как его мазки. Впервые при описании веселья не нужно больше полагаться на выражение лица, а лишь на оттенок цвета, характер штриха, гармонию форм.

Веселье становится чувством, колеблющимся в танцующем послеполуденном воздухе, заставляющим отложить все заботы и забыть о тревогах. Маленький искусственный рай.

Вот как Шарль Бодлер описывает эффект гашиша в своем произведении «*Искусственный рай*», 1860:

В большинстве случаев новички во время своего первого посвящения жалуются на медлительность действия. Они ожидают его с нетерпением, и, когда его скорость не отвечает желанию, они впадают в крикливое недоверие, чем очень веселят тех, кто в курсе дела и знает поведение гашиша. И правда, забавно наблюдать проявление и умножение признаков действия даже в самом этом недоверии. Сначала вас охватывает некоторая веселость, нелепая и безудержная. Тривиальнейшие слова, простейшие мысли приобретают новый, причудливый облик. Это веселье невыносимо вам, но противиться ему бесполезно. Демон вселился в вас; все усилия, которые вы предпринимаете для сопротивления, лишь ускоряют развитие болезни. Вы смеетесь над собственной глупостью и безумием; ваши товарищи смеются вам в лицо, и вы не сердитесь на них за это, ибо в вас начинает проявляться благодушие.

Эта изнурительная веселость, эта беспокойная радость, беззащитность, нерешительность болезни обычно продолжаются недолго. [...] Через несколько минут связь мыслей становится столь смутной, нити, которые пронизывают ваши понятия, слабеют настолько, что только ваши сообщники, ваши единоверцы могут понимать вас¹¹⁹.

Таков эффект гашиша, описанный поэтом, которому удалось использовать свой опыт, превратив наркотик в источник поэтического вдохновения. В ранних портретах Ренуара отсутствует какая бы то ни было томность, однако художник, безусловно, вспоминал слова Ш. Бодлера, когда писал эту сцену. Для того чтобы поднять настроение, потребовались музыка, компания и вино, к которым художники прибегали как к испытанным и верным средствам.

В эпоху, когда природного меланхолического художественного темперамента уже не хватало, чтобы вызвать вдохновение, сформировалась целая система, предназначенная для того, чтобы обострить собственную чувствительность. Избыток чувств был благословенным состоянием, позволяв-

¹¹⁹ Бодлер Ш. Искусственный рай. М.: Аграф, 1997. (Символы времени).

шим художникам создавать свои шедевры, а поэтам находить верные слова, чтобы запечатлеть в них эмоции, обуревавшие общество, пребывавшее в состоянии постоянного и неистового изменения.

В 1911 г. Умберто Боччони, которому тогда не было и тридцати лет, принял участие в выставке свободного искусства в Милане, представив на ней свое полотно, наполненное атмосферой ночной жизни большого города. Он назвал картину «Смех» (рис. 35). Яркие краски, густые мазки и беспорядочные, запутанные формы отличают эту работу. Ее можно было бы назвать экспрессионистским полотном, на котором смешались воедино буйный хроматизм с жестким и дерзким изображением того, что происходит в миланском кафе. Несомненно, У. Боччони воспроизводит бал Ренуара, однако ему хочется произвести гораздо более сильное впечатление. Этот эксперимент ему вполне удался, поскольку картина захватывает своей вопиющей, уродливой дисгармонией, возможно, вызванной резкими суждениями, циркулировавшими на выставке.

Тем не менее художник сумел воспользоваться выпавшим на его долю шансом, превратив его в великолепное произведение искусства.

Именно в это время У. Боччони отправился в Париж, где он познакомился с кубизмом Пикассо. По возвращении он создал свой «Смех», ставший истинным футуристическим шедевром.

Действие разворачивается вокруг стола в ресторане, где царит атмосфера беззаботного веселья. Персонажи изучены и представлены со всех сторон, напротив них на переднем плане находятся различные предметы, запечатлевшиеся в памяти художника.

Умберто Боччони. *Сочинения об искусстве*. 1911

Если на картине Ренуара наш взгляд блуждает, постепенно проникая внутрь группы, то Боччони конструирует безупречный геометрический механизм, веер линий, расходящихся

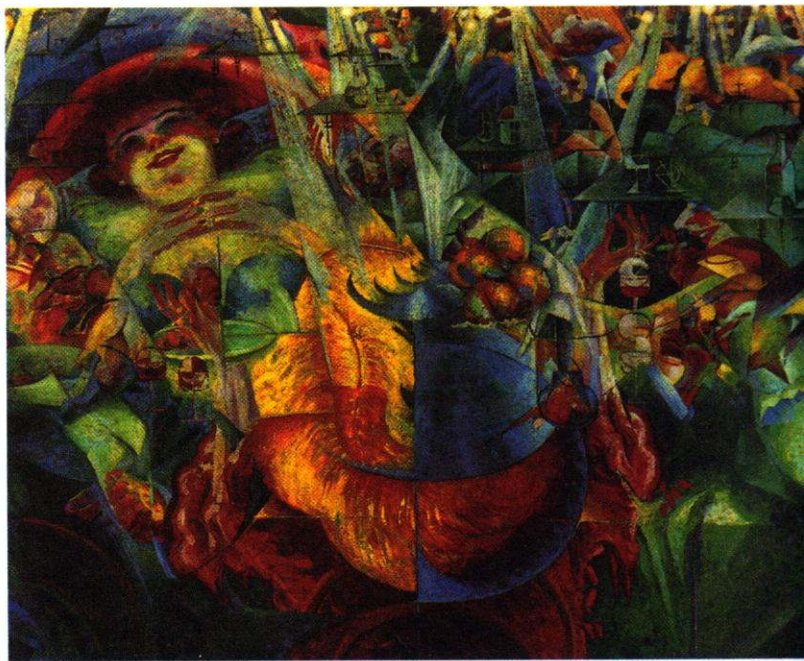


Рис. 35. Умберто Боччони. Смех. 1911. Холст, масло.
Музей современного искусства на Манхэттене, Нью-Йорк

от пышной шевелюры женщины, сидящей к нам спиной на переднем плане. Конус более яркого света приковывает взгляд к лицу дамы, находящейся во власти неудержимого заразительного смеха. Любой жест распространяется концентрическими кругами, начиная с пухлого лилового лица женщины. В действительности это единственная выделяющаяся деталь, потому что всё остальное распадается на множество переплетающихся фрагментов: палец со сверкающими бриллиантами, подносы с фруктами, столики, за которыми сидят одинокие мужчины, и усы в свете ламп. Вихрь заразной энергии смеха. Это поразительное изобретение У. Боччони. Мы оказываемся напротив изображения апофеоза веселья, отражающегося на предметах и фигурах людей, ощущаем движение, пронизыва-

ющее окружающее пространство, разделяем эмоциональное состояние персонажей.

Умберто жил у Римских ворот, откуда он ежедневно мог наблюдать кипение миланской жизни, которое он воспроизвел в одновременно концентрированном и оглушительном зрелище. В первой версии картины сохранилось кричащее попарное сочетание цветов: зеленый и синий рядом с красным и желтым, вынуждавшими всё время заново фокусировать взгляд.

Для футуристов веселье было самым естественным чувством, единственным, которое стоило испытывать. Это была эмоция, сопровождавшая прогресс, стимулировавшая и продвигавшая его.

Люди, вы не были созданы для страданий; ничто не творилось Им в час печали и ради печали, все создано ради вечного веселья. Боль проходит (вы сами своим страхом вечно длите ее существование), радость же — бесконечна. Вот истинный первородный грех, вот единственная купель. Труссы! Малодушные! Лентяи! Колеблющиеся! Медлительные! Пройдите сквозь ограду! Как поверхностно вы судите, если полагаете, что в том, что вы привыкли считать серьезным, есть глубина! Превосходство человека над остальными животными в том, что он один наделен божественной привилегией смеха. Звери никогда не смогут общаться с Богом. Мы же хоть и можем услышать плач и жалобы маленькой жалкой мыши, но кто из нас слышал, как во все горло хохочет какой-нибудь зверь?

Смех (радость) гораздо глубже плача (боли), ведь даже новорожденный, еще ни к чему не пригодный человек прекрасно умеет бесконечно долго лить слезы. Лишь повзрослев, он позволит себе роскошь смеяться по-настоящему весело.

Пора привыкать смеяться над всем, о чем нынче плачут, чтобы становиться глубже и глубже. Человека можно воспринимать серьезным, только когда он смеется. Тогда мы становимся серьезными от восхищения, или зависти, или тщеславия. То, что называют человеческим горем, — не что иное, как горячая и плотная радость, снаружи покрытая пленкой застывших серых слез. Сорвите эту пленку — вы обнаружите счастье.

[...]

Мы, футуристы, хотим излечить латинские народы, и в первую очередь наш, от сознательной Боли, от недуга приверженности прошлому, усугубленного хроническим романтизмом, чудовищной чувствительностью и жалким сентиментализмом, которые являются бичом для всех итальянцев. Поэтому мы будем систематически делать следующее.

[...]

7. Извлекать из конвульсий и контрастов боли слагаемые нового смеха.

8. Переделывать больницы в места развлечений: устраивать веселые вечерние чаепития и кафешантанные представления, приглашать клоунов. Обязывать больных носить забавные костюмы, гримировать их как актеров, чтобы поддерживать постоянное веселье. Посетителям будет дозволено заходить в больничные палаты только после того, как они заглянут в специальный институт мерзости и безобразия, где их украсят огромными прыщавыми носами, повязками на несуществующих ранах и прочим.

9. Превращать похороны в шествия масок под водительством юмориста, умеющего обыгрывать все гротескные стороны горя. Модернизировать кладбища, и сделать их комфортабельными, открыв там буфеты, бары, катки, американские горки, турецкие бани и спортзалы. Днем устраивать пикники, ночью — балы-маскарады.

10. Не смеяться при виде смеющегося человека (это бессмысленный плагиат), а учиться смеяться, глядя на того, кто плачет. Устраивать в моргах кружки и клубы по интересам, придумывать эпитафии с каламбурами и игрой слов. Развивать полезный здоровый инстинкт, заставляющий нас смеяться, когда кто-то поскользнется и упадет; не помогать ему, а ждать, пока он сам поднимется и расхохочется, заразившись нашим весельем¹²⁰.

Альдо Палаццески. *Противоболь.*

Манифест футуризма, Лачерба. 29 декабря 1913 г.

¹²⁰ Палаццески А. Кодекс Перела. Противоболь. Поэзия / пер. А. Ямпольской. М.: Река времен, 2016. (Biblioteca italiana.)

Манифест «Противоболь» являлся не чем иным, как листовкой, распространявшейся вручную среди активистов футуристического движения. Тем не менее это был сильный и радикальный текст, отводивший веселью роль фундаментальной эмоции, какой она никогда не считалась в истории. Многие, в ту или иную эпоху, искали, изображали и описывали веселье, но всегда делали это с виноватым видом или с сознанием того, что это мимолетная и предательская эмоция. А. Палаццески обладал достаточным мужеством, чтобы утверждать вечность смеха в своем гиперболическом и провокативном выступлении, которое кажется исчерпывающим комментарием к картине Боччони. Веселье высвобождает бунтарскую силу, которую художник превращает в вихрь тел и предметов, захваченных одной простой эмоцией. Она самая мощная, способная запускать неистовые реакции и порождать революцию, прежде всего когда она бывает неожиданной и глубокой.



Рис. 41. Микеланджело Буонарроти. Страшный суд (деталь). 1535–1541. Фреска. Сикстинская капелла, государство Ватикан

ГЛАВА 4

СТРАДАНИЕ

Молчание — это лучшее оружие

Рыцарь скачет на боевом коне. Мы издали различаем его профиль под шлемом, плотно сжатые губы и напряженное лицо. Это не безусый юнец и не влюбленный кондотьер, ослепленный своими мечтами о будущем: это зрелый мужчина, на лице которого оставили свой след годы испытаний и битв. Он смотрит прямо перед собой, не обращая внимания на своих странных спутников. Сбоку от него появляется уродливое существо, с головой немногим крупнее черепа, у которого сохранились глаза и два клыка. Его голову грозно обвивают змеи, переплетенные в венок. Должно быть, это правитель какого-то затерянного царства. Он с вызывающим видом показывает клепсидру в действии: песок почти полностью просыпался вниз — часы показывают пять. Мы понимаем, что речь идет о повелительнице времени, Смерти, утратившей какие-либо следы женственности, обезображенной косматой бородой. Кажется, что она издевается над всадником, стремясь привлечь его внимание криками. По сравнению с жеребцом на переднем плане ее собственный скакун кажется худой клячей, не знавшей прикосновения скребка. Кроме того, что эта жалкая кляча позволяет ей настигать и преследовать свои жертвы, она также возвещает о ее прибытии зловещим позвякиванием колокольчика, висящего у нее на шее.

Однако рыцарь не обращает на них внимания. Облаченный в доспехи, он не отвечает на окрики ужасного существа,



Рис. 36. Альбрехт Дюрер. Рыцарь, Смерть и Дьявол. 1513. Гравюра. Кабинет гравюр и рисунков, Страсбург

Дьявола, следующего за ним по пятам. Еще одна шутка природы с козлиной мордой, бараньими рогами ниже ушей — а не выше, как должно быть, — и целым рядом уродств, делающих его похожим скорее на ночной кошмар, а не на реальное существо, каким бы ужасным оно ни было. Возможно, что имен-

но это могло бы служить ключом к пониманию этой сцены, которая в XVI в. за короткое время приобрела необычайную популярность. Оба чудовища являются плодом человеческого воображения.

Альбрехт Дюрер, создавший эту гравюру в 1513 г., смешивает на ней различные планы. Немецкий художник любил загадывать загадки и переплетать их со сложными символами для того, чтобы усилить контраст между персонажами, «*Рыцарем, Смертью и Дьяволом*» (рис. 36). Их взгляды сталкиваются: расширенные и подмигивающие у чудовищных созданий и сосредоточенный и сконцентрированный у воина. В общепринятом прочтении этой работы отмечается твердость человека, его невозмутимость, стойкость перед лицом соблазна и перед тревогой, которую ему стараются внушить эти исчадия. Рыцарь А. Дюрера превратился в символ целостности, уверенности и стойкости, служащий примером каждому, кому предстоит долгий путь, начинающийся у подножия холма, на вершине которого виднеется укрепленный город, в который предстоит проникнуть. Это символ противостояния трудностям бытия.

Прежде всего поражает величественная поза рыцаря, уверенная поступь его коня, заставляющая вспомнить о стойкости Марка Аврелия и легкости Гаттамелата¹²¹, своего рода дань уважения итальянским конным монументам.

Тем не менее, чтобы вполне уяснить себе намерения А. Дюрера, следует взглянуть на эту сцену с другой точки зрения. Начиная с персонажей второго плана, а не с главного героя: необходимо прежде исследовать фон и лишь потом перейти к рассмотрению переднего плана. Дело не столько в его

¹²¹ Эразмо да Нарни (*ит.* Erasmo da Narni) по прозвищу Гаттамелата (*ит.* Gattamelata; 1370, Нарни, — 16 января 1443, Падуа) — итальянский кондотьер. Исторически кондотьер приобрел знаменитость не столько благодаря личным заслугам, сколько благодаря Донателло, чью скульптурную работу до сих пор высоко ценят художники и скульпторы.

цельности, сколько в страдании, которого, к сожалению, не может избежать даже герой, так происходит не в первый раз.

Страдающие воины появляются, начиная с «Илиады» Гомера. Одним из самых несчастных оказался Беллерофонт¹²².

Став напоследок и сам небожителем всем ненавистен,
Он по Алейскому полю скитался кругом, одинокий,
Сердце глодая себе, убегая следов человека.

Гомер. *Илиада. Песня VI, ст. 200–202*¹²³

Непобедимый герой, воин, готовый противостоять любой угрозе, он падает под грузом разочарования, лишившись покровительства Олимпийских богов. Он утрачивает всякую жизненную энергию, мы видим его потерянным, блуждающим в одиночестве, вдали от людей, охваченным беспокойством.

С течением времени герой, сраженный собственным отчаянием, начинает играть все более значительную роль. В XVI в. Дюрер дополняет архетип рыцаря, оказавшегося во власти собственной ярости, тонкими религиозными мотивами.

Культурная атмосфера, в которой смог возникнуть такой образ, сложилась в годы, непосредственно предшествовавшие появлению знаменитых «95 тезисов» Мартина Лютера, вывешенных им на дверях церкви замка в Виттенберге (1517):

94. Надлежит призывать христиан, чтобы они с радостью стремились следовать за своим главой Христом через наказания, смерть и ад.

95. И более уповали многими скорбями войти на небо, нежели безмятежным спокойствием¹²⁴.

¹²² Беллерофонт (*др.-греч.* Βελλεροφών) — в древнегреческой мифологии сын либо коринфского царя Главка, либо Посейдона и Евриномы.

¹²³ Гомер. Илиада / пер. Н. Гнедича. 2-е изд., стер. СПб.: Наука, 2008.

¹²⁴ Лютер М. Диспут о прояснении действительности индульгенций: 95 тезисов / пер. с лат. А. И. Рубана; под ред. Ю. А. Голубца. СПб.: Герменевт, 1996.

Так завершается это страстное обвинение против продажи индульгенций и требование покаяться в своих грехах, обращенное к папам, епископам и священникам.

Лютер, глубоко презиравший человека, считает человечество глубоко погрязшим в пороках, неспособным творить добро и стать на путь спасения. По мнению этого монаха-августинца, христиане должны осознавать, что жизнь — это полоса препятствий с «мучениями, унижениями и страданиями». Испытания служат единственным способом для достижения райского блаженства. В его словах отразилось желание не оставлять ни единого шанса на спасение верующим, не готовым принести покаяние. Рай — это награда, которую можно заслужить лишь ежедневными усилиями. А повседневность наполнена разного рода страданиями.

Кажется, что в этих строках можно узнать описание рыцаря А. Дюрера. Человек не решается отмахнуться от мысли о том, что однажды все закончится, причем самым наихудшим образом. Даже победы не гарантируют спокойствия. Страх смерти всегда терзает человеческое существо, и нет возможности избавиться от него. Этот страх сближает верующих и неверующих, бедных и богатых, философов и простецов, героев и простых обывателей. Смерть и Дьявол всегда подстерегают нас. Кажется, что рыцарь, скачущий верхом на коне, подсказывает нам, что единственной возможностью спасения будет их игнорирование, сознавая всё их несоизмеримое превосходство и чувствуя, что они всегда где-то рядом. Чтобы не дать страданию уничтожить себя, следует стараться реагировать с тем же спокойствием, какое исходит от позы всадника, на своем одиноком пути он спокойно смотрит в лицо испытаниям. Кажется, что Дюрер заморожен трагическим видением Мартина Лютера, некоторым образом запечатлевшимся в ДНК немецких художников и интеллектуалов. Это пессимизм, не видящий иного способа избавления от беспокойства, кроме выдержки. Страдание нельзя прогнать или отменить, к нему можно только привыкнуть и сосуществовать с ним.

Прометей: мучение разума

Своей невозмутимостью Рыцарь сильно напоминает героев, обреченных на непереносимые страдания, вызванные их честолюбием и амбициями, но при этом демонстрирующих высочайший болевой порог. Еще в Античности, задолго до XVI в., страдания героя становились темой для грандиозных мифов: людям всегда хотелось понять причины выпавших на их долю мучений — и возможные пути избавления, — чтобы побороть беспокойство, периодически овладевающее каждым из нас, ту тревогу, от которой нам никогда не удавалось избавиться. На чаше VI в. до н. э., выставленной в музеях Ватикана, двое титанов демонстрируют изумительную покорность судьбе. Авторство чаши, выполненной в технике чернофигурной вазописи, приписывается художнику Аркесилаю¹²⁵, этим условным именем обозначается древнегреческий керамист, живший и работавший в Лаконии с 565 по 555 г. до н. э.

Речь идет о *киликке*, хранящемся в Григорианском музее этрусков в Ватикане, на котором изображены Прометей и Атлант — кажется, что это единственное известное изображение, на котором представлены оба титана, — каждый из них переживает критический момент своего телесного мучения (рис. 37). Атлант вступил в союз с Кроносом против Зевса и, потерпев поражение, был осужден подпирать Землю, держа ее на плечах. Это жестокое наказание, которое, если верить античным изображениям, титан всегда переносил с большим достоинством. Здесь его поза соответствует округлой форме сосуда. Стоя на согнутых ногах, он поддерживает скалу с видимой легкостью. Единственным свидетельством испытываемого

¹²⁵ Аркесилай II — царь древней Кирены из рода Баттидов, правивший в 554–550 гг. до н. э. Был сыном царя Батта II. Свергнут и убит своим братом Леархом, который осуществил это при помощи ливийцев и египетского царя Амасиса II. Аркесилай был женат на Эрико и имел сына Батта III.



Рис. 37. Чаша с мифом о Прометее. 550 г. до н. э.
Чернофигурная керамика. Григорианский музей
этрусков, Музеи Ватикана, государство Ватикан

им страдания служит одна действительно любопытная, почти трогательная деталь: это его правая рука, прижатая к спине на высоте крестца. Именно в этом месте сильнее всего ощущается давление огромного веса. Художнику, должно быть, много раз приходилось видеть, как атлеты, тренируясь, поднимали камни, бревна или другие тяжелые предметы, которые могли помочь — согласно указаниям Гиппократу — сформировать мышцы и повисить их выносливость в любых состязаниях.

Слегка присогнутые ноги Атланта, его безупречно ровный корпус, пальцы, прижатые к копчику: перед нами предстает

движение, запечатленное с минимумом деталей. Ощущение страдания едва обозначено, так что у зрителя нет опасности оказаться вовлеченным в его переживание. Античный художник, как всегда, проявляет сдержанность при передаче эмоций, поскольку его цель заключается не в том, чтобы повлиять на чувства зрителя, но в том, чтобы увековечить самый значительный момент в истории героев. Титан запятнал себя тяжелейшим, непростительным преступлением. Его наказание будет бесконечным и необратимым. Его мучение будет длиться вечно.

Не менее печальная участь постигла Прометея, который на этой чаше изображен привязанным к колонне, слишком низкой, чтобы он смог выпрямиться. Он также принужден согнуть колени, приняв позу, при которой мышцы подвергаются невыносимому напряжению. Это тот самый момент дня, когда к нему прилетает орел, чтобы клевать его печень (на самом деле он клюет его в грудь). Должно быть, это очень сочная пища, судя по каплям крови, образовавшим целую лужицу на полу. Эта деталь изменяет смысл всей сцены. Настолько необычно видеть на античной вазе изображение текущей крови, что мы, можно сказать, созерцаем настоящий раритет. Под ногами у Прометея уже успела образоваться целая лужица крови: каждую ночь его печень вновь вырастает, чтобы хищная птица смогла питаться ею на следующий день. Бесконечное мучение, которое лишь Гераклу, движимому жалостью, оказалось под силу прервать, освободив Прометея от оков.

Почитаемый гораздо сильнее, чем Атлант, Прометей считается самым многострадальным персонажем в истории, которому античные авторы посвятили душераздирающие трагедии — а Эсхил даже целую трилогию, — а современные художники бесконечное количество картин.

И крылатый Зевсов пес,
Орел, от крови красный, будет с жадностью
Лоскутья тела твоего, за кусом кус,

Терзать и рвать и клювом в печень черную
 Впиваться каждодневно, злой, незванный гость,
 Конца страданиям этим до тех пор не жди,
 Покуда некий бог великих мук твоих
 Приемником не станет, в недра Тартара
 И в мрак Аида черный пожелав уйти.
 Вот и решайся. Это не хвастливые
 Угрозы, нет, а твердое условие.
 Лгать не умеет Зевс, и что уста его
 Произнесли, свершится. Так размысли же,
 Раскинь умом. Не думай, что упрямый нрав
 Достойнее и лучше осторожного.

Эсхил. *Прометей прикованный*, ст. 521–528¹²⁶

Подобно Рыцарю Альбрехта Дюрера, которому так и не удалось полностью избавиться от мысли о Смерти, ежедневно возобновляющиеся мучения постоянно напоминают Прометею о его тяжелой вине. В этом заключается различие между острой болью, приводящей к безумию, и хроническим страданием: герой обречен терпеть его вечно и неизменно. Когда наказание превосходит категории времени, не имея ни начала, ни конца, то оно превращается в мучение. Прометей не единственный мифологический персонаж, которого подвергали бесконечным пыткам. Тем не менее его мученичество послужило поводом для создания множества произведений искусства. Возможно, это случилось потому, что его наказание представляется гораздо более несправедливым по сравнению с тем, которое постигло Сизифа, Атланта или Тантала. Прометей пострадал отнюдь не из-за своих завышенных амбиций или недостаточного уважения к иерархии олимпийских божеств. Напротив, Зевс покарал его за проявленное героем великодушие. Прометей не искал никакой выгоды для себя и не стремился навредить богам.

¹²⁶ Эсхил. Трагедии / пер. с древнегреч. С. Апта. М.: Художественная литература, 1971.

Он украл огонь, чтобы отдать его людям. Тем самым совершил непростительное преступление, состоявшее в стремлении к познанию и открытию истины.

С этим мифом связана еще одна история, снимающая все сомнения относительно его смысла.

Пандора, любопытная невеста его брата Эпиметея, без разрешения открыла ящик, в котором Зевс запер все несчастья, беды и печали мира. Смысл этой истории свидетельствует об определенной робости, испытываемой древними греками по отношению к знанию. Глубокие знания и незаурядная проницательность вызывали у них подозрения. Жертвы мучений не глупцы, но те, кто не довольствуется сверхъестественным объяснением и пониманием реальности. Страдают те, кто осмеливается переступить за черту дозволенного. Те, кто не отступает перед лицом несчастий. Даровав людям огонь, Прометей обрек самого себя на мучения.

Уже начиная с XV в. и до конца XIX в., прежде всего когда ему стали приписывать также сотворение человеческого существа, фигура Прометея стала приобретать черты страдающего художника. Титаном становился тот, кто выходил за границы дозволенного и неизбежно сталкивался со страданием.

Аристотель утверждал, что в организме величайших философов, поэтов и государственных деятелей содержалось более высокое, в сравнении с нормой, количество черной желчи. Именно эта диспропорция отвечала за их душевное страдание и хроническую меланхолию. В середине XV в. философ Марсилио Фичино, сам обладавший меланхолическим темпераментом, был горячим сторонником этой идеи Аристотеля. По мнению М. Фичино, имела место тесная связь между меланхолией и гениальностью, осуществлявшаяся посредством испарений, позволяющих посылать и получать творческие озарения. Благодаря таким представлениям также возник и по-

лучил распространение своего рода культ меланхолической гениальности, а ученые эпохи Возрождения часто надевали личину грусти и печали.

Именно поэтому Прометей настолько притягивал ренессансных художников, что они часто делали его главным действующим лицом на своих картинах: у Микеланджело титан и орел крепко сжимают друг друга в объятиях, у Рубенса тело титана раздирается на части, падая на землю под весом хищной птицы, Сальватор Роза безжалостно разрывает его внутренности, а Гюстав Моро изображает его безучастным, сидящим, невозмутимо отвернувшись от орла, выклеывающего у него внутренности. В наше время Прометей стал метафорой человека, стремящегося освободиться от традиций и вырваться из своей экзистенциальной тюрьмы.

Подъем, трамвай, четыре часа в конторе или на заводе, обед, трамвай, четыре часа работы, ужин, сон; понедельник, вторник, среда, четверг, пятница, суббота, все в том же ритме — вот путь, по которому легко идти день за днем. Но однажды встает вопрос «зачем?». Все начинается с этой окрашенной недоумением скуки. «Начинается» — вот что важно. Скука является результатом машинальной жизни, но она же приводит в движение сознание. Скука пробуждает его и провоцирует дальнейшее: либо бессознательное возвращение в привычную колею, либо окончательное пробуждение. А за пробуждением рано или поздно идут следствия: либо самоубийство, либо восстановление хода жизни.

Альбер Камю. *Миф о Сизифе*¹²⁷

Прометей и Рыцарь А. Дюрера обладают более высоким уровнем самосознания по сравнению с большей частью человеческого рода: они мужественно встречают страдания, уготованные им злой судьбой, полностью осознавая их последствия.

¹²⁷ Камю А. Миф о Сизифе / пер. С. М. Великовский. М.: АСТ. 2011.

Интеллектуальный антиклерикализм роднит эпоху Возрождения с классическим периодом Древней Греции, раскрывая перед человеком истинные причины его страданий.

В Средние века человек существовал в совершенно иных условиях, когда страдание имело абсолютно другие причины и проявления.

Человечные, слишком человеческие

На первый взгляд кажется, что опыт страдания в Средние века можно было бы свести к активности демонов, не имеющих иной цели, кроме как терзать человеческую душу. Тем не менее, если приглядеться повнимательнее, то можно заметить, что в средневековом искусстве страдание расширяет свои горизонты, далеко выходя за пределы радиуса действия дьявола.

Как мы уже смогли выяснить, Джотто раньше остальных занялся изучением эмоций. В капелле Скровеньи в конце XIII в. он создал первый каталог иконографии чувств, привлекавший внимание многих художников в последующие столетия. Его воображение проникало туда, куда прежде никто не отваживался заглянуть, создавая вселенную, управляемую эмоциями, которые не удалось сбересть ни одному живому существу. Ни земному, ни небесному.

Желание поместить любую сущность в реалистичный и правдоподобный контекст заставляло его вписывать туда даже тех, кто в христианской религии был этого полностью лишен: ангелов.

Кто-нибудь всегда находится в полете, и поскольку речь идет о существах реальных и действительно летающих, то мы видим, как они поднимаются, совершают повороты, с величайшей легкостью выполняют мертвые петли, падают на землю вниз головой, поддерживаемые крыльями, позволяющими им пребывать в услови-

ях, противоречащих силе гравитации; они заставляют нас думать скорее о разновидностях птиц или о юных учениках Ролана Гаросса, упражняющихся в свободном парении, но только не об ангелах с картин эпохи Возрождения и последующих веков, крылья которых превратились в простой символ и которые двигаются точно так же, как другие небесные персонажи, но только лишенные крыльев.

Марсель Пруст. *В поисках утраченного времени. Беглянка*¹²⁸

В этом внимательном исследовании ангелов Джотто Пруст подчеркивает, что в их фигурах ничто не напоминает об их райской сущности, вневременном существовании и отсутствии отзывчивости к любым движениям души.

Данте в «*Рая*» доверил Беатриче рассказать о сотворении сонма ангелов, рожденных в акте Божественной любви, этих созданий, порхающих в небесах, стражами которых они являются. Они не могут оторвать взглядов от света, исходящего от Господа. Они не могут спуститься с небес. Это чистые духи.

Ангелы, принимающие участие в «*Оплакивании Христа*» в капелле Скровеньи, нарушают эту традицию (рис. 38).

Сцена, которая следует за «*Восхождением на Голгофу*» и «*Распятием*», занимает третий квадрат почти в центре левой стены, она сразу бросается в глаза и призвана вызвать шок у тех, кто впервые увидел ее. Джотто отказался от всякой византийской сдержанности, спустившись в человеческий мир, полный чувств и эмоций, и создав персонажей, способных вызвать сочувствие и сострадание у зрителей. В «*Оплакивании Христа*» мы сталкиваемся с «космическим» страданием, где уже не остается места даже для пейзажа: перед нами одна острая скала с сухим мертвым деревом.

Десять ангелов спускаются с небес с искаженными горем лицами, чтобы оплакать смерть Спасителя. За их мучениями можно наблюдать так же, как за людскими страданиями:

¹²⁸ Пруст М. В поисках утраченного времени. М.: Амфора. 2006. Т. 6. Беглянка.



Рис. 38. Джотто ди Бондоне. Оплакивание Христа.
1300–1305. Фреска. Капелла Скровеньи, Падуя

один маленький участник небесного сонма откинулся назад, сраженный горем, сломившим его даже физически. Его небесные спутники рвут на себе волосы, заламывают руки, отчаянно рыдают, утирая слезы рукавами, зажимают уши, чтобы не слышать наполнивших воздух стенаний.

Божьи посланники бесцельно мечутся в воздухе, обезумев от горя, закручиваясь в вихревые спирали и рисуя в небесах силовые линии, сходящиеся в одной трагической точке. Поразительная панорама их полета, различные пируэты, в том

числе довольно дерзкие, наглядно показывают, насколько виртуозно Джотто управлял этой сценой, не лишив притом ни одного ангела его индивидуальности.

Что же произошло с ангельской гармонией небесных сфер?

Ангелы забыли, что Христос воскреснет через два дня. Перед его окровавленным телом они вновь обрели свою человеческую природу и пережили трагедию утраты Сына Божьего.

Они страдают как люди, охваченные отчаянием, которое родилось из чувства необратимости случившегося несчастья. Мы оказываемся во власти бесконечной печали и безутешного горя, когда теряем кого-нибудь из близких, понимая, что его невозможно вернуть никоим образом. Мы не находим утешения перед лицом вечной разлуки.

Джотто преступает границы средневековой теологии, стремительно сближая небесные сферы, в которых до этого момента не было места страстям, с человеческим измерением, ограниченным и находящимся во власти эмоций.

Ангелы, согласно их силе, причастны непорочной чистоте, изобильному свету и бесконечному совершенству [...] мы верим, что они не подвержены нашим страстям.

Дионисий Ареопагит. *О небесной иерархии*, ч. V¹²⁹

Слова Д. Ареопагита оставались очень популярными в XIV в. Святой Фома Аквинский занимал четкую позицию, решительно отрицая, что ангелы способны испытывать боль. Тем не менее Джотто настаивал на своей версии, вступая в противоречие со всякой ангелологией¹³⁰. Из стражей небесной твердыни херувимы превратились в человеческие, слишком человеческие сущности. Их детская внешность, признак их веч-

¹²⁹ Ареопагит Д. *О небесной иерархии*. М.: Глаголь, 1994.

¹³⁰ Ангелология — раздел теологии, трактующий об ангелах.

ной невинности, входит в противоречие с их отчаянными рыданиями. Они напоминают детей, у которых отняли любимую игрушку. В этот раз они спустились на землю не по велению Господа, их заставили это сделать трагические события.

Они отказались от своего безопасного небесного измерения, чтобы принять участие в оплакивании Христа. Они прониклись его страданиями.

Возможно, что рыдающие ангелы Джотто воплощают его страстное желание достучаться до сердец тех, кто до сих пор оставался равнодушным к страданиям и смерти Иисуса. Трагедия приобрела огромный масштаб, преступление, совершенное людьми, настолько непростительно, что даже ангелы не способны больше сохранять свой безмятежный вид. А что уж говорить о людях.

Им не остается ничего иного, кроме вечного чувства вины, которое будет мучить их всегда.

Публичная пытка

Нести на себе безмерный груз страдания, добавить еще дополнительные мучения — единственный способ в попытке выжить.

Сегодня такие практики, получившие широкое распространение в Средние века, могут показаться абсурдными, тем не менее в них прослеживается своя логика, повинуюсь которой тысячи людей, вооруженных бичами, наводнили города и селения Европы, начиная с XIII в.

Каждый такой бич или плетка представлял собой палку с тремя хвостами, снабжёнными многочисленными узлами, в каждом из которых сидели шипы в палец длиной, при ударе вонзавшиеся в плоть с такой силой, что для извлечения их порой требовался дополнительный рывок. Этими плетками флагелланты хлестали себя по обнаженным торсам до тех пор, пока их плоть не при-

обретала синевато-красный цвет, а кровь не начинала обильно струиться прямо на пол и брызгать на стены церкви повсюду вокруг бичующихся.

Генрих фон Херфорд. *Книга знаменательных событий*,
ок. 1349–1355 гг.

Практика самобичевания, доставлявшая физические страдания и оставлявшая неизгладимые следы, казалось, была единственным способом заслужить прощение Бога за вину, которой люди запятнали себя, едва придя в этот мир. Переживание такого же страдания, какое испытал Христос, когда перед распятием его привязали к столбу и осмеивали, служило орудием спасения души, которая иначе неизбежно была обречена попасть в ад. Умерщвление плоти становилось той ценой, которую флагеллнты платили, надеясь попасть в рай.

Нам известна точная дата начала этого коллективного безумия: это 4 мая 1260 г. В этот день Раньери Фазани удалось получить в муниципалитете Перуджи разрешение на организацию публичных процессий, участники которых распевали псалмы и бичевали себя, готовясь к концу света и Страшному суду.

Многие, обнажившись, начали вместе с фра Раньери бичевать себя, и, с божьей помощью, уже на второй день не оставалось в Перудже человека, который не обнажился и не бичевал бы себя. Все, прежде враждовавшие, помирились. Таким образом, как всем хорошо известно, такая форма покаяния распространилась по всему христианскому миру.

Легенда фра Раньери Фазани

Эта практика распространялась со скоростью молнии. В течение нескольких месяцев она охватила всю Центральную и Северную Италию и, перевалив через Альпы, обрела своих сторонников также во Франции, Германии, Австрии и Венгрии.

Хотя бичевание плетками с кожаными хвостами применялось уже начиная с VIII в., о чем свидетельствуют записи в покаянных книгах, тем не менее оно редко приобретало большие масштабы, поскольку, как правило, являлось составной частью индивидуальной аскезы. Целью бичевания считалось искупление вины за совершенные человеком грехи.

Новаторство, если так можно выразиться, флагеллантов во главе с Раньери Фазани состояло не в том, что они выбрали самобичевание в качестве средства искупления вины, а в том, что они придали ему публичную форму, вовлекая в свои процессии всё население Перуджи, и в первую очередь муниципальный совет.

Вместе с общественным признанием это движение распространилось на соседние города Ассизи и Сполето, чтобы затем в течение нескольких месяцев захватить Губбио, Монтефельтро, Болонью, Имолу, одним словом, всю Северную и Центральную Италию. В Марке движение флагеллантов вообще превзошло все ожидания, невзирая на скептицизм некоторых дворян, не ожидавших, что эти коллективные манифестации достигнут такого размаха.

Почти два столетия спустя, несмотря на безуспешные попытки положить конец движению флагеллантов, оно всё еще находило отражение во многих произведениях искусства, таких как «*Мадонна Милосердия*» (рис. 39), приписываемая Пьетро ди Доменико из Монтепульчано, жившему и работавшему в Озимо и Реканати в 20-х гг. XV в. Богоматерь защищает своих чад, собрав их под своим широким покрывалом, которое поддерживают четыре ангела, превратив его в навес. Мы видим папскую тиару, красные головные уборы и широкие облачения двух кардиналов, модные прически нескольких дам и монашеские тонзуры. Однако на первом плане расположились более многочисленные участники, облаченные в странные белые рясы: с наброшенными на головы и скрывающими лица капюшонами, коленопреклоненные, они обступили Деву Марию, их



Рис. 39. Пьетро ди Доменико да Монтепульчано. Мадонна Милосердия. 1425–1428. Доска, темпера.
Музей Пти-Пале, Авиньон

исполосованные спины обнажены, так что мы можем видеть, как из ран сочится кровь, некоторые из них продолжают усердно бичевать себя.

Вполне вероятно, что именно эти кающиеся грешники были заказчиками картины. Ее размеры свидетельствуют о том, что в данном случае речь идет об иконе, предназначен-

ной для несения во время процессии, которую затем перенесли на доску. Этот обычай получил широкое распространение прежде всего в ту эпоху, когда братства верующих пользовались большой популярностью, а некоторые культы охватывали целые регионы.

Гипотезы, призванные объяснить столь быстрое распространение флагелланства Раньери Фазани, включают указание на общее состояние нужды и лишений, вызванных политическими событиями того времени, а также на некоторые особенные события и происшествия, оказавшие свое влияние на состояние умов. Немалую роль здесь сыграло ожидание наступления периода Святого Духа, предсказанного Джоаккино да Фьоре¹³¹ и ожидаемого его последователями именно в 1260 г. Эти пророчества подогревали и так очень беспокойную атмосферу, усугублявшуюся нестабильной экономической ситуацией. Борьба между папством и империей, разделение на группировки внутри городов, кровная вражда дворянских родов, в которую вовлекались также простые люди, когда один городской район выступал против другого, атмосфера разногласия и неопределенности: все эти факторы сказывались на настроениях людей, вызывали ожидание изменений и поиски мира. «Несомненно, что, — как отмечал Морген, — при своем

¹³¹ Иоахим Флорский, также Иоахим Калабрийский, Джоаккино да Фьоре (*ит.* Gioacchino da Fiore; ок. 1132, Челико — 30 марта 1202, Пьстрафитта, Калабрия) — итальянский цистерцианский монах, христианский мистик, прорицатель, родоначальник средневекового хилиазма, яркий мыслитель философско-мистического склада. Основные труды: «Согласование Ветхого и Нового Заветов» и «Комментарии к откровениям Иоанна Богослова». Разделил всю историю человечества на три периода: Отца (от Авраама до Иоанна Крестителя), Сына (от воплощения Сына Божия — до 1260 г.), Святого Духа (с 1260 г.). Пришел к выводу, что этот период начнется в 1260 г., основываясь на книге «Откровения Иоанна Богослова» (ст. 11:3 и 12:6, в них говорится о «тысяча двухсот шестидесяти днях»). Учил о наступлении Третьего Завета, связанного с господством монашества. Учение было осуждено католическими Соборами.

возникновении [движение флагеллантов] представляло собой спонтанное народное движение, которое, опираясь на авторитет своего основателя, аскета и пророка Раньери Фазани, не могло иметь той интенсивности и широты, если бы оно не отвечало глубинным запросам коллективного духа».

Свою роль сыграло осуждение папы Клементя VI, который в 1349 г., пытаясь положить конец фанатизму, пригрозил участникам религиозных процессий тюрьмой за истеричное поведение. Движение флагеллантов просуществовало еще долгое время, приспособливаясь к изменяющейся политической и религиозной обстановке, пока не появилось вновь на картине эпохи позднего Средневековья.

Как никто другой

Пока не найдено ни одного документа, позволившего бы реконструировать историю «*Святого Иеронима*» (рис. 40), выставленного в Пинакотеке Ватикана (ок. 1480 г.), одного из многих незаконченных произведений Леонардо да Винчи. Незавершенность этой работы не оставляет ни малейшего сомнения: она не закончена. Несмотря на то что многие детали были лишь намечены быстрыми движениями кисти, а цвет и плотность почти отсутствуют, эта картина является одним из самых насыщенных и страстных портретов, когда-либо посвященных этому святому отшельнику. В ту эпоху святой Иероним мог быть представлен в двух очень разных ситуациях: сидящим в своем кабинете и занятым переводом Библии на латынь — каким он изображен на знаменитейшей картине Антонелло да Мессина — или же в пустыне, погруженным в одинокую молитву. В обоих случаях его сопровождает лев, из лапы которого святой выдернул занозу. Леонардо, по своему обыкновению, отдавая должное традиционной иконографии, представлял своё собственное видение событий.

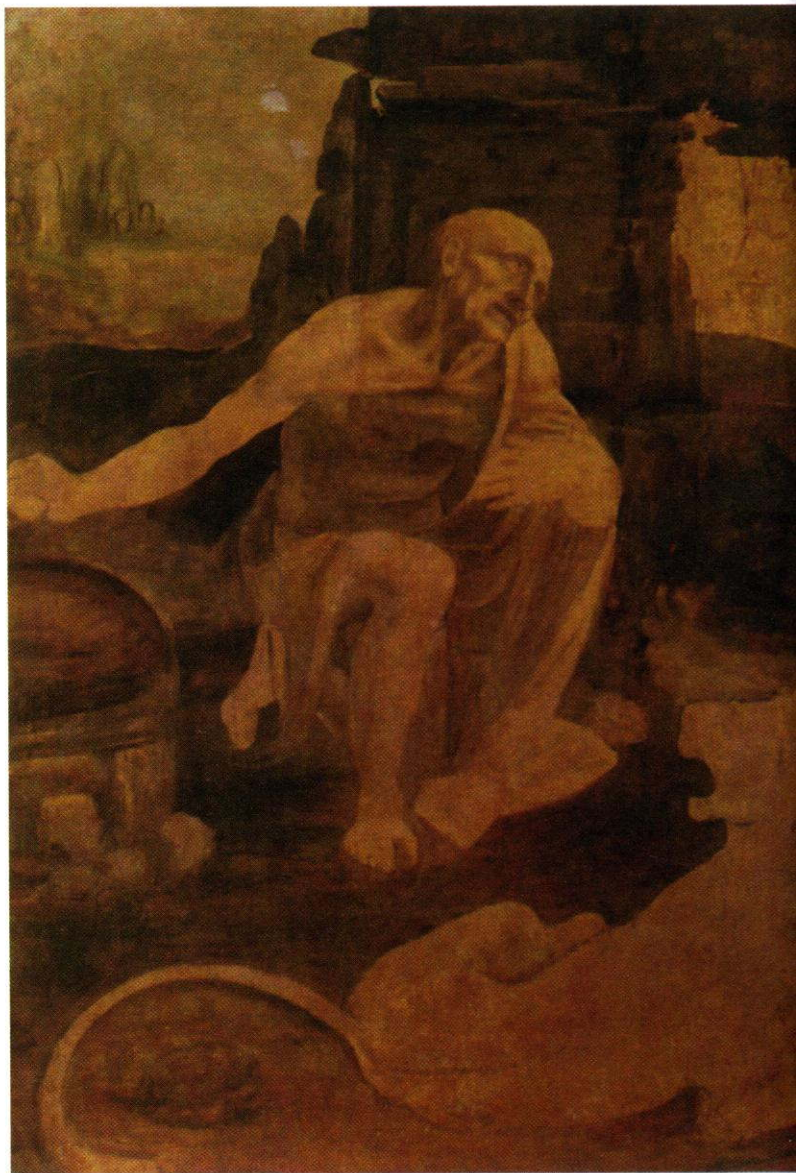


Рис. 40. Леонардо да Винчи. Святой Иероним. Ок. 1480.
Доска, масло. Пинакотека Ватикана, государство Ватикан

Несмотря на то что художник не завершил своё творение, окружающая святого природа всё равно выглядит враждебной, почти жестокой. Голая скала нависает над Иеронимом, устремившим взгляд по направлению к кресту, едва намеченному несколькими вертикальными мазками кисти, парящему в пустоте, в верхнем правом углу картины. Святой кажется призраком; одно колено на земле, правая рука поднята, левая прижата к груди в молитвенном жесте, это классическая поза верующего. Однако если как следует присмотреться, то можно заметить, что в правой руке он сжимает камень, которым ударяет себя в грудь. Возможно, он уже успел нанести себе несколько ударов, потому что между ребрами просматривается темное пятно. Это рана на торсе изображена со знанием анатомии. К этому времени Леонардо еще не начал проводить собственные анатомические исследования человеческого тела — которые позднее приведут его к циничным экспериментам со вскрытыми трупами, — однако он присутствовал на частых уроках маэстро Андреа Верроккьо, где тот препарировал мертвые тела. Сведенные судорогой мышцы, вздутые вены и выпирающие от напряжения плечевые кости Иеронима создают совершенно необычный портрет. Кажется, что страдания святого тронули даже льва, широко разинувшего от изумления пасть и не проявляющего ни малейших признаков агрессивности. Перед нами фигура человека, погруженного в размышления, однако прежде всего нас поражает глубочайшая страстность, с какой он противится искушениям плоти. Вероятно, Леонардо имел возможность прочесть его письмо, написанное в 384 г., в котором Иероним описывал своё состояние:

Щеки побледнели от голода, но в моем холодном теле пылал огонь желаний. [...] Всё еще горел костер страстей [...]

Я неделями голодал, умерщвляя непокорную плоть.

Художник не намеревался смягчать изображение этого драматического опыта:

Там, где вдалеке можно различить ущелье, дикую гору, изрезанную скалу, там я остановился, чтобы предаться молитве, и это место стало тюрьмой для моей грешной плоти.

Художники той эпохи представляли своим заказчикам наброски картин и информировали их о том, как продвигается работа. Возможно, что, увидев такой крайне драматический эскиз, клиенты Леонардо отказались от приобретения его картины. На взгляд его соотечественников, этот святой Иероним оказался слишком страстным и человеческим. Прежде всего по сравнению с другими святыми Иеронимами, изображенными художниками-современниками в те же годы: все они переживают встречу с Богом, который ободряет их и обращает в безгрешных святых. Несомненно, что такая версия святости гораздо больше соответствовала общим представлениям, будучи более интеллектуальной и духовной, по сравнению с леонардовской. Но такие условности никогда не интересовали да Винчи.

Возможно, что именно дерзкая иконография Леонардо повлияла на невероятную судьбу этой картины. В XV в. люди старались держаться подальше от таких образов, внушавших им тревогу и беспокойство и заставлявших их пристально всматриваться в их собственные душевные страдания.

Однажды в самом начале XIX в. кардинал Жозеф Феш, дядя Наполеона Бонапарта, блуждал в закоулках Рима, заглядывая в лавки антикваров и старьевщиков в поисках редкостей. Прелат был страстным собирателем, имевшим к тому времени великолепную коллекцию: после его кончины наследники устроили распродажу, где были выставлены более трех тысяч предметов, в том числе фарфор, живописные полотна, мебель и гобелены, привезенные со всего мира. Эта прогулка принесла ему очередную необычайную находку, которыми он прославился как истинный охотник за шедеврами. В полумраке лавки старьевщика он разглядел дощечку, привлекающую его внимание. Это оказалась картина выдающегося качества, немедленно заставившая кар-

динала договориться с продавцом о цене. Он приобрел доску за смешные деньги, поскольку, на самом деле, изображение было незавершенным: у человеческой фигуры недоставало головы, а вся верхняя половина доски вообще была отрезана, чтобы приспособить оставшуюся часть в качестве дверцы. Однако Феш не удовлетворился достигнутым, пустившись на поиски утраченной части неизвестного шедевра. Он обладал нюхом настоящей ищейки и прекрасно знал всю подноготную римского антикварного рынка. Он планомерно прочесывал все окрестные магазины и не оставлял своего намерения до тех пор, пока не сделал невероятную находку: остаток доски оказался прибит к скамеечке сапожника! Он купил ее, восстановил картину и реставрировал, обнаружив рубцы под толстым слоем лака. Кардиналу не понадобилось много времени, чтобы оценить свою находку: у него в руках оказался один из ранних шедевров Леонардо да Винчи, «Святой Иероним», следы которого терялись во Флоренции в конце XV в. Никто не знал, каким образом случилось так, что картину разделили надвое, вся история становилась еще более запутанной, если учесть, что незадолго до того она была упомянута в завещании Ангелики Кауфман, утонченной швейцарской художницы, пользовавшейся широкой известностью в художественных салонах Европы и скончавшейся в 1807 г.

Иногда судьба произведений искусства бывает непредсказуемой, прежде всего в тех случаях, когда они транслируют эмоции, которые современники всеми силами пытались скрыть или даже вовсе отказаться от них. Как некоторые невысказанные любовные страдания.

Иногда лучше промолчать

Обратимся к письмам Микеланджело Буонарроти, адресованным Томмазо деи Кавальери, юноше с благородной душой, заключенной в прекрасном теле, тонкому знатоку искусства,

прилежному ученику и надежному товарищу. Они познакомились примерно в 1532 г., когда молодому человеку едва исполнилось двадцать лет, а знаменитому скульптору уже было почти шестьдесят. Буонарроти не смог устоять перед его обаянием и красотой, ставшими для него истинным наваждением. Он посвятил юноше некоторые из своих исполненных страстью сонетов, в которых подражал благородной манере Петрарки. Он полностью отдался своей страсти, сквозящей сквозь нежные и чувственные строки, погружаясь в нее всё глубже в попытках понять то, что нельзя выразить словами.

С годами их отношения развивались и крепли: они работали вместе над проектами для площади Капитолия, Томмазо поднимался на строительные леса, возведенные у фрески «*Страшный суд*» в Сикстинской капелле, следы его кисти можно обнаружить в образах злых духов. Микеланджело настолько привязался к молодому человеку, что подарил ему три своих рисунка, проникнутых желанием упрочить их страстную привязанность. На одном из них Фэтон падает на землю под гневным взглядом Юпитера, не справившись с управлением солнечной колесницы. Совсем как старый мастер, раздраженный мальчишескими выходками своего ученика. На первом из двух других рисунков Буонарроти изобразил Юпитера в виде орла, похищающего Ганимеда, в которого он влюбился, а на другом — Тития, печень которого пожирает коршун в наказание за его попытку овладеть Лето, возлюбленной Юпитера и матерью близнецов Аполлона и Артемиды¹³².

На этих рисунках художник стремится воссоздать атмосферу чувственности, достаточно редкую для его творений.

¹³² Мстительная Гера внушила Титию страсть к любимой Зевсом Лето. Великан попытался ею овладеть в чаще Панопея, но та позвала на помощь детей, и Аполлон, и Артемида пронзили Тития из лука (или убит одной Артемидой). Согласно Гомеру, он погиб на Панопейском лугу, в Аиде коршуны рвали его печень. По другому варианту, за попытку Тития обесчестить Лето Зевс поразил его молнией и низверг в Аид. Там два коршуна терзают печень (или сердце) распростертого Тития.

Достигнув почтенного восьмидесятилетнего возраста, он настолько подпал под обаяние Томмазо, что предоставил своему угольному карандашу полную свободу. В действительности, Ганимед не оказывает ни малейшего сопротивления Юпитеру — да и как бы он мог? — и орел на рисунке Микеланджело принимает двусмысленную позу, очень напоминающую любовное объятие. Это акт содомии, в котором он совокупляется с юношей. Также Титий вместо того, чтобы страдать от нападения коршуна, с видимым удовольствием подставляет ему свой бок. Чувственное томление художника преобразуется в мечту о запретном соитии, сублимированную в мифологический рассказ. Тем не менее внимательный взгляд не оставляет ни малейших сомнений на этот счет. Томмазо настолько оценил откровения престарелого художника, что показал его рисунки кардиналу Ипполито де Медичи. Буонарроти испытывал непреодолимое влечение к этому юноше. Его рисунки стали плодом его неудовлетворенного желания, ставшего для него источником бесконечных мучений.

Тем не менее такой же неудержимый порыв страсти Микеланджело испытал по отношению к маркизе ди Пескара, Виттории Колонна. Причем именно Томмазо познакомил ее с Буонарроти, прежде чем она приняла монашеское пострижение в Витербо. Виттория была выдающейся женщиной. Она рано овдовела, заполнив впоследствии пустоту, образовавшуюся после смерти мужа, которого она глубоко любила, общением с кружком интеллектуалов и прелатов, отличавшихся широтой и свободой мысли. После того как он был принят в узкий кружок ее друзей, Микеланджело поделился с ней своими новаторскими идеями, вызвавшими живой интерес у теологов из ее окружения. Вполголоса они обсуждали необходимость реформ в католической церкви, обновления христианства и прямого и непосредственного общения верующих с Иисусом.

Обмениваясь мнениями с величайшими умами своего времени без малейшего стеснения, он был поражен силой души

и умом маркизы, как он сам пишет об этом в нескольких письмах. Его одинаково сильно влекло как к юному дворянскому отпрыску Томмазо, так и к зрелой очаровательной женщине, каковой была маркиза Колонна. Страсть к этим двум людям гнездилась глубоко в его душе, вызывая смятение, с которым он не мог справиться. К Томмазо он чувствовал непреодолимое влечение, сублимировавшееся в мечту о мучительном совокуплении их тел, с Витторией он ощущал духовное родство, повлекшее за собой сильнейшую привязанность. Ей он также посвящал стихи и рисунки. Микеланджело изваял Пьету с Мадонной, держащей на коленях тело Христа так, как если бы она вновь рожала его, в то время как два ангелочка поддерживали ее под руки. Мария и Иисус располагаются одна над другим, по одной центральной оси, вся скульптурная группа, находящаяся на Голгофе, прямо под крестом, выражает отчаяние матери, потерявшей сына и возводящей взгляд к небу.

Некоторое время спустя он подарил маркизе рисунок «*Распятия*», на котором Иисус был изображен испускающим последний вздох: он судорожно пытается оторвать от креста пригвожденные руки и подается грудью вперед, принимая мучительную позу, но при этом на его лице не отражается ни тени страдания. В глубине души Сын Божий осознает, что это его судьба. Напротив, гораздо более огорченными выглядят два ангела, изображенные по обеим сторонам от креста. «Мне хотелось бы думать, что справа от Христа находится архангел Михаил, — написала ему маркиза сразу после получения рисунка, — поскольку, на мой взгляд, Микеланджело вполне заслуживает этого места». Возможно, что именно это душевное смятение, ощущаемое им с юности, и было необходимо художнику, перед которым стояла задача создать картину «*Страшного суда*».

Когда мастер приступил к работе, которая впоследствии станет самым знаменитым шедевром в мире, ему к тому времени уже исполнилось шестьдесят лет. Он черпал вдохновение

в своих мистических чтениях, в догматах, на которых основывалась его суровая и несокрушимая вера, на словах самых известных пророков его времени. Несмотря на то что минуло уже более тридцати лет со дня его бегства из Флоренции, но предсказания Джироламо Савонаролы и отпрыска Лоренцо Великолепного, как нетрудно себе представить, нашли своё отражение в образах грешников в «Сикстинской капелле», созданной под влиянием их ужасных пророчеств, взбудораживших тогда весь город.

[...] настанет худшее время, настанет жестокое время, время смертей и бунтов, так что все будут трепетать, горе тем, кто будет жить тогда, они содрогнутся, став свидетелями гибели массы людей [...] мы испортили Италию, скажут ее враги, мертвы прелаты, распроданы великие мастера, Италия обезлюдела, прекрасные дворцы лежат в руинах, разрушены дома, всё обратилось во прах, [...] перед нами разверзаются врата ада.

Джироламо Савонарола. *Италия навсегда останется примером беды и вины*, 1496

На грешников Микеланджело (рис. 41, стр. 188) указывает рука грозного судии, Христа, которому никто не смеет перечить. Их грешные души томятся в тяжелых, деформированных телах, свидетельствующих об их невыносимых страданиях. Только со вторым пришествием Иисуса они осознали, что их мучения будут длиться вечно. Это знание исказило и сморщило их лица, заставило глаза вылезти из орбит, а их кожа потемнела, как будто присыпанная пеплом. Их тела сдуваются от укусов дьявола, как воздушные шары, а руки вытянуты в тщетной надежде отдалить неминуемые страдания.

Совершенство блаженных, с легкостью возносящихся к небесам в правой части фрески, противостоит кошмарной картине, разворачивающейся в ее противоположной части. Чистый свет благословения уступает место тяжелым дождевым облакам, экстаические выражения и блаженные улыбки

ки праведников сменяются на разинутые рты, впалые щеки и нахмуренные лбы грешников. Движимый неустанным познавательным любопытством, Микеланджело воспроизводит в «*Страшном суде*» весь спектр выражений лиц, подсмотренных им у мужчин и женщин, находящихся во власти сильных эмоций. Возможно, что именно страдание придает лицу особенную выразительность, потому что мучение изменяет тело и лицо человека гораздо сильнее, чем наслаждение. Созданные Микеланджело фигуры стали образцами для всех будущих поколений художников, поскольку ему удалось достигнуть невиданной до тех пор интенсивности выражения страдания. Эти образы явились плодом его глубоких размышлений над словами Савонаролы, проникнутыми страстью и состраданием. Буонарроти достиг в росписях потолка Сикстинской капеллы и на фреске «*Страшного суда*» невиданной ранее выразительности, в то время как множество художников, подражавших ему, смогли создать лишь слабые копии с его мощных образов.

Как, например, в изображении мучений святого Себастьяна на полотне Тициана в «*Полиптихе Аверольди*» (рис. 42), хранящемся в церкви Сант-Назаро-э-Чельсо, в Брешии. Человек, неумело привязанный к дереву, сраженный стрелой, поразившей его под ребра. В Сикстинской капелле можно видеть «*Наказание Амана*», послужившее прообразом этой фигуры, под которой художник поставил свою подпись, почти бросив, таким образом, вызов Микеланджело. Брешианский святой занимает почти всё пространство картины, развернув торс в отчаянной попытке удержаться и не рухнуть на землю, в то время как две тонкие веревки, которыми он привязан, едва удерживают вес его тела. Очевидно, что Себастьян страдает от раны, открывшейся на его прекрасном теле, вылепленном из мощных мышц, вид которых смягчают рассыпавшиеся по плечам кудри. Святой, застигнутый в состоянии своей человеческой слабости, служит скорее ярким примером кротости и смирения. Себастьян очень далек от иконографии, существовавшей

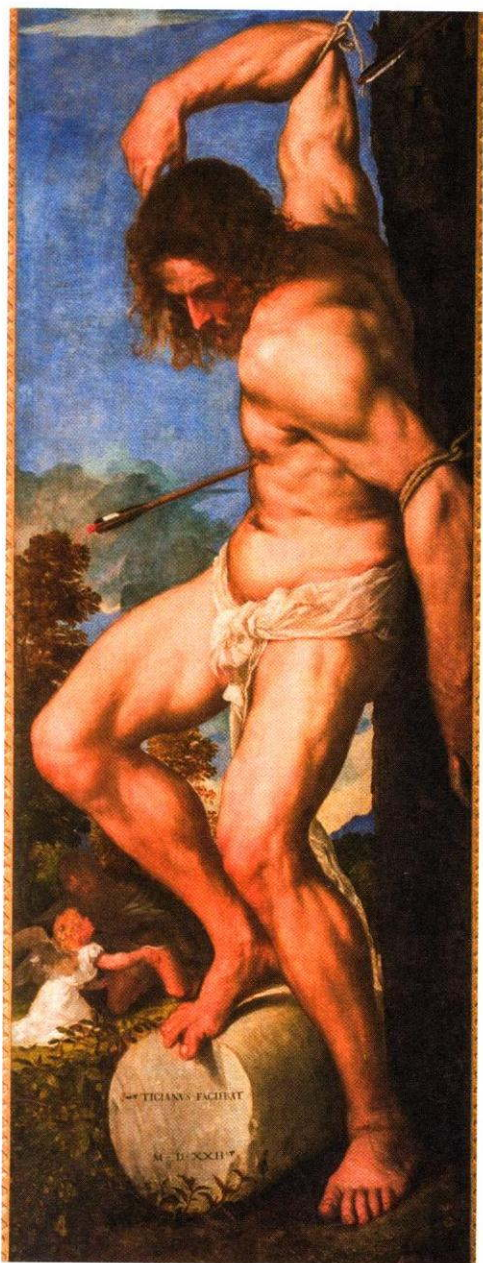


Рис. 42. Тициан
Вечеллио. Полиптих
Аверольди (деталь).
1520–1522. Дерево,
масло. Церковь
Сант-Назаро-э-
Чельсо, Брешия

в то время. На дворе стоял 1522 г., и католическая церковь не хотела больше притворяться. Римский воин, привязанный к дереву и сраженный дротиком, уже не поднимал взор к небу, благословляя свои невыносимые страдания. Его самопожертвование должно было вызвать сочувствие у верующих, побуждая их верить в божественное милосердие, помогавшее человеку переносить нестерпимые мучения.

Парадоксально, но именно в те годы, когда медицина искала наиболее эффективные методы борьбы с меланхолией, живопись настаивала на изображении страдания, спасения от которого можно было искать только в вере. Тициан больше не оглядывался на классическую иконографию святого Себастьяна, согласно которой Андреа Мантенья и Джованни Беллини, его учителя, бывшие для него точками отсчета, помещали святого впереди у колонны в качестве идеальной мишени для стрел своих товарищей по оружию. Себастьян был воином, который воспользовался доверием императора Диоклетиана, бывшего яростным гонителем христиан, оказывая помощь плененным и приговоренным к мучениям последователям Христа. Кроме того, проповедуя христианство, он смог обратить в него воинов и тюремщиков, бывших до этого язычниками. Однако когда Диоклетиан обнаружил его предательство, то он приговорил его к мучительной смерти: привязанный к стволу дерева, он предстал перед своими соратниками, безжалостно пускавшими в него стрелы. Пронзенный десятками стрел, он остался умирать, истекая кровью.

Однако случилось чудо.

Святая Ирина обнаружила его, еще живого, выходила и позволила продолжить его служение. До того самого дня, когда он вновь предстал перед императором, был схвачен и забит до смерти. Тело святого Себастьяна было сброшено в Большую Клоаку.

Как это всегда случается при изображении мучеников, произведение искусства рассказывает только о первом эпизоде мученичества, когда святому удалось спастись. Именно такое страдание заслуживает поддержки, поскольку оно было возна-

граждено Богом. На протяжении столетий верующие могли созерцать мучения святого Себастьяна, получая удовлетворение от его выдержки и смирения. Но уже в XVI в., когда появились художники, заинтересованные в изображении настоящих эмоций и запечатлении человеческих слабостей, святой Себастьян также изменился, превратившись в жертву, еще не благословенную Спасителем. Тициан запечатлел его в момент переживания беспомощности и одиночества. Его покорный взгляд различает присутствие крошечного ангела, готового остановить кровь, бьющую фонтаном из его груди. На заднем плане нависает свинцовое небо, солнце опускается, и наступает тяжелая тягостная ночь. В такой момент человеку потребуется вся его вера в божественное провидение: у Себастьяна нет ни малейшей возможности освободиться, он готов встретить смерть. В это мгновение христиане могут надеяться на встречу с Господом, который придет на помощь, когда кажется, что всё уже потеряно.

В течение нескольких десятилетий страдание полностью изменило роль религиозного опыта. Если флагелланты причиняли себе страдания, чтобы получить отпущение грехов, надеясь на божественное всепрощение, то святой Себастьян с *«Полиптиха Аверольди»* показывает нам, что божественная любовь проявляется прежде всего через сострадание и участие Бога в мучениях, сопровождающих человека на протяжении его жизни. Страдание — это естественное состояние человека, а не наказание за грехи. В этом направлении будет эволюционировать изображение страдания в грядущие столетия.

Возврат к «темным» векам

Как мы уже могли заметить при рассмотрении безумия, научный и рациональный подход ученых подтолкнул художников XVIII в. рассматривать страдание как свойство, присущее человеческой психике. Злые божества и могущественные

сверхчеловеческие воздействия отступили назад, предоставив место внутренним страхам и кошмарам, подсказавшим сюжеты скандальных произведений искусства.

Широкий отклик вызвало появление полотна «*Ночной кошмар*» Иоганна Генриха Фюссли, выставленного в Лондонской Королевской академии в 1782 г., которое было затем повторено художником почти десять лет спустя (рис. 43). Будучи показана в *Салоне*, по английской традиции, эта картина оспаривала внимание критиков у авторов исторической живописи, элегантных портретов и реалистичных пейзажей, она представляла собой пространство, населенное чудовищными, кошмарными фигурами, затмившими все остальные экспонаты выставки.

В своем кошмаре сквозь ночные облака
Ты видишь лошадь, озеро, болото;
Инкуб кидается на грудь заснувшей девушки
И злобно ухмыляется усевшись.

Эразмус Дарвин. *Ночной кошмар*

Художник позволяет себе тонкую игру чувств: как своего рода *coup de theatre*¹³³ на заднике сцены, вдруг опускается темнота — *night*¹³⁴, — откуда появляется тревожная голова лошади — *mare*. В действительности Фюссли хотел показать, какие жуткие существа населяют сны женщины, распростертой на смятой постели. Во второй версии картины можно заметить переключку с классикой — в вакхической позе главной героини, ее руках и голове, откинутых назад, а также в неотразимой чувственности смятого ложа. Волосы девушки перевиты голубой лентой, спускающейся ей на лицо и ночную сорочку, тонкая ткань которой подчеркивает соблазнительные контуры пышного тела спящей. Демон, лишенный каких-либо отличительных признаков, сидит, скорчившись у нее на груди и давя

¹³³ Смена декораций (*фр.*).

¹³⁴ От *англ.* Night-Mare («кошмар») — буквально «Ночь-Кобыла».



Рис. 43. Иоганн Генрих Фюссли. Ночной кошмар.
1790–1791. Холст, масло. Музей Гёте, Франкфурт-на-Майне

ей на сердце. С шаловливым и в то же время угрожающим выражением он сосет свой большой палец, как злой ребенок, замышляющий каверзу и не знающий чувства стыда. Фюссли наградил его ехидным хихиканьем, явственно звучащим в комнате и призывающим лошадь с дьявольским взглядом.

Напряжение сцены, сблизившее обе версии полотна, выразилось во внимании к определенным деталям, неизменно

притягивавшим к себе и волновавшим благовоспитанных посетителей Королевской академии. Под своими взбитыми париками, покачиваясь на каблуках, защищенные пышными панталонами с буфами, лорды и герцоги со строгим выражением лица рассматривали рты всех трех персонажей, пребывающих во власти своих беспокойных переживаний. Полуоткрытые в порывистом вдохе губы прекрасной спящей красавицы, сжатые в довольной ухмылке губы демона, раскрытая пасть лошади с растрепанной гривой. Фюссли устанавливает совершенное равновесие между светом и тенью, в котором жертва сияет, окруженная сверхъестественным светом, возбуждая окружающих ее чудовищ. Постоянное смещение между реализмом фигур и абсурдностью ситуации образует особенность этого полотна, имеющего целых три версии, не считая замечательной гравюры, распространенной художником и пользовавшейся большим успехом.

Хорошенько присмотревшись, мы можем обнаружить здесь источник любого страдания: эта картина переносит в иное измерение, где нас преследуют странные и страшные видения, порожденные нашим воображением. В эпоху, когда Рене Декарт трудился над упорядочиванием эмоций и создавал свою классификацию страстей души, художники, к которым также принадлежал И. Фюссли, напротив, смешивали пласты сознания, бессознательного и подсознательного, о существовании которых еще в основном не догадывались философы. Искусство приближалось к тонкой границе, отделяющей реальность от вымысла, давая жизнь странным существам, порождениям ночных кошмаров. Некоторые утверждали, что эти инкубы явились прямоком из сновидений художника, которому удалось запечатлеть их на холсте с необыкновенной достоверностью. Неслучайно, что «*Ночной кошмар*» был выставлен в Лондоне, слывшем родиной готической литературы, которая уже в течение нескольких десятилетий наводняла книжные полки в библиотеках самых изысканных клубов и дворянских поместий, затерянных

в английской глубинке. Сэр Хорас (Гораций) Уолпол взбудоражил целое поколение своим «*Замок Отранто*», считающимся первым готическим романом в истории литературы.

«Это была попытка смешать две литературные души, древнюю и современную. Вначале все было выдуманное и невероятное: в дальнейшем я успешно копировал природу» — так сам Х. Уолпол описывал фабулу своей фантастической повести, где тесно переплелись жестокие убийства, тайная любовь, бегство, приключения, прерываемые видениями и фантазмами, терзающими героев, погруженных волей автора в призрачную атмосферу средневековых замков. Это были именно те десятилетия, когда коллективное воображение вновь переживало темный период, наполненный тайнами и двойственностью, затаившимися во дворах и закоулках заброшенных замков. В готических романах описывались фантастические видения и искаженные ужасом лица, пришедшие на смену дьявольским козням и адским мукам. Страдания героев приобретали всё более светский и возвышенный характер, в сравнении с когда-то воспетыми Данте и воплощенными Джотто.

Видение, созданное Хорасом Уолполом, было настолько неотступным, что побудило его возвести в Строберри-Хилл, на юго-западе Лондона, дом в неоготическом стиле. Это был маленький готический замок, напоминавший одновременно французский собор и средневековую крепость, фантазмагорическое место, являвшееся плодом его воспаленного воображения.

В последующие десятилетия вкус к таинственности и средневековой религиозности, с постоянным нагнетанием ужасов и ожиданием неминуемой смерти, распространился по всей Европе, положив начало влечению к чудовищному, гротескному и ужасному. Это были годы, когда художникам нравилось искать красоту и очарование в темном и отвратительном. Предмет их изображения должен был вызывать сильные эмоции, прежде всего обусловленные невыносимыми мучениями героев.

Именно так случилось со святым Антонием, пребывающим во власти искушений, которого запечатлел художник Доменико Морелли в 1878 г. Сегодня это полотно можно видеть среди других шедевров в Национальной галерее современного искусства в Риме (рис. 44). Под влиянием романтической поэзии Дж. Байрона художник погрузился в воображаемое Средневековье, обратив свое внимание на мистические сюжеты, в которых реальный мир тесно переплетался со сверхъестественным.

Картина отталкивается от сюжета пьесы Гюстава Флобера, написанной им четырьмя годами ранее: французский писатель представляет святого рабом собственных тайных слабостей. Удалившись в пустыню, анахорет терзается одолевающими его желаниями.

Сперва я выбрал себе жилищем гробницу одного фараона. Но чары струятся в этих подземных дворцах, где мрак словно сгущен древним курением благовоний. Из глубины саркофагов до меня доносился скорбный голос, звавший меня; а то у меня на глазах оживали вдруг мерзости, нарисованные на стенах, и я бежал к берегам Красного моря и укрылся в развалинах крепости. Там мое общество составляли скорпионы, ползавшие среди камней; вверх же, над головой, в голубом небе непрестанно кружили орлы. Ночью меня раздирали когти, щипали клювы, касались мягкие крылья, и ужасные демоны, воя мне в уши, опрокидывали меня наземь.

Гюстав Флобер. *Искушение святого Антония*¹³⁵, 1874

На полотне изображен монах, исхудавший настолько, что от него остались кожа да кости, закутанный в рясу и прислонившийся к стене пещеры, превращенной им в алтарь, перед которым он совершает ежедневные молитвы. Однако из-под циновки, служащей ему постелью, выглядывают чувственные одалиски, готовые предложить ему любые удовольствия. Рыжие волосы, белая кожа, драгоценности, в полутьме мягко

¹³⁵ Флобер Г. *Искушение святого Антония*. М.: Азбука, 2012.

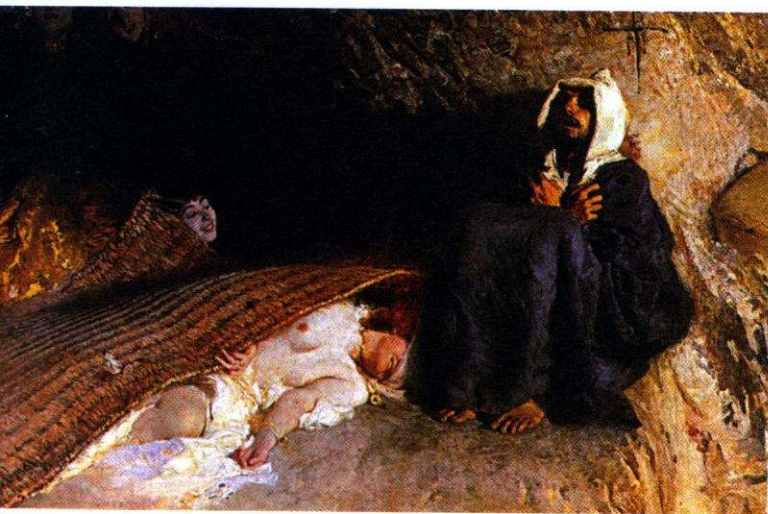


Рис. 44. Доменико Морелли. Искушение святого Антония. 1878. Холст, масло. Национальная галерея современного искусства, Рим

поблескивающие у них на груди, соблазнительные улыбки: Морелли использовал весь арсенал ориенталистской живописи, бывшей в то время в большой моде. Мучения святого Антония отличаются сладострастием отречения, ведущего к покаянию и очищающего душу на пути ее воссоединения с Богом. В тексте Г. Флобера святой Антоний сравнивается с Буддой, с античными божествами, с царицей Савской, что подтверждает твердость и неизменность его выбора. Морелли использует весь спектр сладострастия, чтобы дать представление о внутренних мучениях человека, он представляет театральные подмостки, подходящие для демонстрации сильных эмоций, которые смогли бы захватить и увлечь буржуазную публику, привыкшую наслаждаться более утешительными картинами.

Против картины резко высказался торговец Гупил, разорвавший отношения с художником. Понадобилось почти тридцать лет для того, чтобы «Искушение святого Антония» оценили по достоинству, только в 1914 г. картину приобрела Нацио-

нальная галерея. Контраст между эмоциями, воплощенный художником, оказался слишком резким для того, чтобы быть принятым его окружением, все еще находившимся в поисках гармонии. Тем не менее Морелли еще оставался тесно связан с живописью, нуждавшейся в конкретной форме, узнаваемой и привычной. *«Страдания святого Антония»* являются полностью внутренними, проистекающими из его хрупкости и решительного отпора, данного им любому соблазну, однако художник ощущает потребность в том, чтобы изобразить его в окружении других персонажей и соблазнительных видений. Чтобы представить, почувствовать и разделить эти мучения, XIX в. нуждался в зримом образе, до которого можно было бы дотронуться рукой, ясно разглядеть и узнать его. Страдания героя более не являются следствием внешней воли: они рождаются в душе человека. Однако художникам всё еще не удавалось воплотить его без помощи гротескных и ужасных персонажей.

Необходима была теория З. Фрейда, чтобы совершить головокружительный качественный скачок. По мысли отца психоанализа, страдание проистекает из невыносимого состояния «Эго», зажатого между «Оно», занятого поисками наслаждений, и суровым контролем «Супер-Эго». Это довольно схематичный диагноз, который он ставил в отдельных случаях, привлекавших его внимание. В своей работе *«Торможение, симптом, страх»* (1926) Фрейд приходит к завершению длительного исследования, посвященного мучениям, жертвами которых становятся мужчины и женщины, оказывающиеся в туннеле без выхода. Вот свидетельства некоторых из его пациентов:

Я чувствовала, что умираю. Мне было физически плохо. Работа убивала меня. Я боялась, что не смогу преодолеть кризис. Я ощущала страшную тревогу. Страдание становилось невыносимым. Я оцепенела, силясь сохранять спокойствие и самоконтроль. Самым трагическим моментом было пробуждение. Я не хотела засыпать из страха перед пробуждением. Меня пропитывало страдание. Бесчеловечное. Человек не должен так страдать.

Вчера утром я почувствовала недомогание. Вернулась все та же тревога. Это чувство ужаса, страха и отчаяния: я ощущала полную безнадежность. Грусть и отчаяние душили меня. Честно говоря, я не знаю, что мне дальше делать. Я не знаю, за что ухватиться¹³⁶.

Такие пациенты переживали моральную боль, печаль, *taedium vitae*¹³⁷, торможение, трудности в исполнении привычных обязанностей в повседневной жизни. Их меланхолия характеризовалась глубокой и болезненной подавленностью, отсутствием интереса к внешнему миру, утратой способности любить, торможением перед лицом любой деятельности и низкой самооценкой, выражающейся в самообвинениях и достигающей своего апогея в ожидании неизбежного наказания.

Девушка, изображенная Джузеппе Пеллицца да Вольпедо на картине «*Воспоминание о горе*», как кажется, испытывает именно такую подавленность (рис. 45). Она сидит, откинувшись на спинку стула, а ее немигающий взгляд устремлен в пустоту: ее дни тянутся бесконечно, существование представляется ей тщетным и бессмысленным, она сосредоточена на переживании горя, выражающемся в полном отрыве от реальности. Она страдает от утраты чего-то дорогого, что невозможно вернуть обратно. Ее состояние хорошо описал сам художник в письме: «Я был поражен смертью сестры, и мне захотелось запечатлеть переживание своего горя в поясном портрете, который я так и назвал «*Воспоминание о горе*»»¹³⁸.

Младшая сестра Джузеппе Пеллицца скоропостижно скончалась от туберкулеза в 1889 г. в возрасте восемнадцати лет, когда он находился в Париже на Всемирной выставке. По возвращении он терзался чувством вины, однако на его картине нет ни следа чудовищных или соблазнительных созданий, неожиданных гостей, порожденных воспаленным воображением,

¹³⁶ Фрейд З. Торможение, симптом, страх: собр. соч. в 10 т. М.: Фирма СТД, 2006. Т. 6.

¹³⁷ Отвращение к жизни (*лат.*).

¹³⁸ Письмо к Витторио Пика, 12 июля 1900 г.

поскольку горе — наконец-то! — полностью переживается внутри собственной души, о страдании свидетельствует только поза и напряженный взгляд, устремленный в бесконечность.

Тяжкие испытания, выпавшие на мою долю в последнее время, не говоря уже обо всем остальном, это болезнь отца и смерть во цвете лет моей сестры, погрузившие меня и мою семью в состояние безутешного горя.

Письмо Ромео Бономелли, 28 октября 1889

Страдание неосяземо, оно незримо веет вокруг головы девушки, проникая внутрь и изменяя ее мироощущение. Она бессильно опустила книгу на колени и откинула голову назад. Ее темно-серые глаза кажутся остекленевшими, «чтобы подчеркнуть ее полную отрешенность»¹³⁹.

Эта работа вызвала неоднозначную реакцию у критиков: картина смутила благонамеренных экспертов, не принявших ее новизну и не давших себе труда разобраться в ее сложности. Напротив, их напугало пронизывающее ее тревожное настроение.

Джузеппе Пеллицца сделал все для того, чтобы не то что не привлекать, а прямо оттолкнуть от себя симпатии зрителя. Господина Джузеппе Пеллицца ни в коем случае нельзя обвинить в том, что он заигрывает с публикой, о нет! Одно дело, заигрывать, и совсем другое — намеренно стремиться произвести неприятное впечатление.

Зачем было, изображая молодую женщину, облачать ее в неприглядное платье, придавать ей такую позу, выглядящую почти... патологической?

Рецензия Карло Бернарди
в «Художественном обозрении». 1892, Турин

Возможно, именно после этого ядовитого комментария художник решил вложить в книгу анютины глазки, предлагая тем самым ключ к прочтению картины. Несомненно, что в словах

¹³⁹ Пеллицца, там же.



Рис. 45. Джузеппе Пеллицца да Вольпедо. Воспоминание о горе. 1889. Холст, масло. Академия Каррара, Бергамо

К. Бернади можно прочесть намек на сложные отношения, складывающиеся между публикой и произведениями искусства, на которых изображено страдание. Часто речь идет об отталкивающих образах, тревожных сюжетах, рассказах о невыносимой боли, которую никому не хотелось бы испытать. Тем не менее они всегда составляли часть нашей жизни и заслуживают того, чтобы о них рассказывали, возможно, в попытке преодолеть и осмыслить их.



Рис. 46. Гюстав Курбе. Автопортрет, или Отчаявшийся человек. 1844. Холст, масло. Частная коллекция

ГЛАВА 5

ИЗУМЛЕНИЕ

Первая страсть

Если при первой встрече нас поражает какой-нибудь предмет и мы считаем его новым или весьма отличающимся от тех предметов, которые мы знали раньше, или от того, каким мы его представляем себе, то удивляемся ему и поражаемся. И так как это может случиться до того, как мы каким-либо образом узнаем, подходит ли нам этот предмет, то мне кажется, что удивление есть первая из всех страстей. Она не имеет противоположной себе, потому что, если в представляющемся нам предмете нет ничего поражающего нас, он нас совершенно не затрагивает, и мы рассматриваем его без всякой страсти.

*Декарт. Страсти души, гл. LIII¹⁴⁰.
1649*

Когда в 1649 г., за год до своей смерти, Рене Декарт опубликовал исследование о страстях, то интеллектуалы, философы, ученые и художники восприняли его исследование как мужественную попытку упорядочить разнородные теории, представлявшие собой до того времени напластование противоречивых гипотез, превращавших изучение эмоций в запутанный лабиринт, из которого не было выхода. Движимый познавательным

¹⁴⁰ Декарт Р. Страсти души: соч. в 2 т. М.: Мысль, 1989. Т. 1. С. 481–572.

любопытством и предвосхитивший на полвека метод расстановки материала, как в Энциклопедии, Декарт создал строгую классификацию эмоций, испытываемых человеком, поставив на первое место *изумление*. В действительности, французский философ начал издавека, признавая первенство Платона и Аристотеля, считавших эмоцию удивления стимулом к познанию.

Ибо как раз философу свойственно испытывать такое изумление. Оно и есть начало философии.

Платон. *Тезет*, 150 d¹⁴¹, ок. 369 до н. э.

Сила изумления зависит от степени новизны и от способности человека увлекаться: только так можно познать неведомое и запечатлеть новое знание в памяти.

Ибо и теперь, и прежде удивление побуждает людей философствовать, причем вначале они удивлялись тому, что непосредственно вызывало недоумение, а затем, мало-помалу продвигаясь таким образом далее, они задавались вопросом о более значительном, например о смене положения Луны, Солнца и звезд, а также о происхождении Вселенной. Но недоумевающий и удивляющийся считает себя незнающим (поэтому и тот, кто любит мифы, есть в некотором смысле философ, ибо миф создается на основе удивительного). Если, таким образом, начали философствовать, чтобы избавиться от незнания, то, очевидно, к знанию стали стремиться ради понимания, а не ради какой-нибудь пользы. Сам ход вещей подтверждает это; а именно: когда оказалось в наличии почти все необходимое, равно как и то, что облегчает жизнь и доставляет удовольствие, тогда стали искать такого рода разумение. Ясно поэтому, что мы не ищем его ни для какой другой надобности. И так же как свободным называем того человека, который живет ради самого себя, а не для другого, точно так же и эта наука единственно свободная, ибо она одна существует ради самой себя.

Аристотель. *Метафизика*, 982-983¹⁴²

¹⁴¹ Платон. *Тезет*: собр. соч. в 4 т. М.: Мысль, 1993. Т. 2.

¹⁴² Аристотель. *Метафизика*: соч. в 4 т. М., 1975. Т. 1 (перевод пересмотренный).

В словах Аристотеля явственно слышится эхо наставления Сократа: «я знаю только то, что ничего не знаю», изменившего весь ход античной философии. Зрелище бесконечных природных превращений сильнее всего возбуждало удивление философов. Мы живем в мире, где всё постоянно изменяется. Вначале мы видим кусок дерева, затем пламя, а еще через некоторое время уже нет ничего: осталась только гряда пепла. Что управляет этим потоком изменений?

Если вначале взгляд исследователей был обращен к природе в поисках механизмов и законов, управлявших ею, то с приходом Сократа внимание переместилось на человека, его сознание, на отношения между «Я» и миром. Сложные взаимоотношения, переживавшие неожиданные ускорения и отклонения, зачастую вызывавшиеся удивлением, инициированным новыми открытиями. Эмоция изумления стимулировала ход познания. Основываясь на таких предположениях, Декарт дает дефиницию первичному *Удивлению*, действию, которое несколько утрачивает свою значимость в переводе, как это обычно случается.

Во французском термине *Admiration*¹⁴³ очевидно прослеживается связь с латинским глаголом *miro*¹⁴⁴, означающим страстное и увлеченное внимание, созерцание, не оставляющее человека равнодушным, но, напротив, пробуждающее в нем беспокойство и любопытство. Приставка *ad* усиливает его действие, создавая впечатление, что это познавательное удивление возрастает, когда мы находимся напротив феномена, факта или человека. Чтобы испытать *Удивление*, нужно вступить в физический контакт с его причиной.

Изображение изумления всегда отвечало этому условию. Воплощение эмоции удивления невозможно вне контекста: изумление в искусстве никогда не исчерпывается описанием

¹⁴³ *Admiration* (фр.) — «восхищение»; «удивление»; «преклонение».

¹⁴⁴ Удивляться (лат.).

внутреннего состояния души, оно всегда начинается с взаимоотношения с вызвавшей его причиной.

Прежде чем приступить к рассмотрению того, какие именно образы имел в виду Декарт, когда утверждал первичность удивления над всеми человеческими страстями, необходимо остановиться на происхождении этой эмоции и на изображениях, вдохновлявших мысль Платона и Аристотеля.

Как уже не раз случалось ранее в этой нашей аванюре при рассмотрении различных эмоций, мы начнем с греческой трагедии: на этот раз это будет трагедия Софокла *«Эдип в Колоне»*.

Внезапное и неожиданное прибытие уже ослепленного Эдипа в Колон, расположенный в предместье Афин, в сопровождении его дочери Антигоны вызвало настоящий переполох среди жителей города. Хор пытается изгнать человека, впереди которого шествует его дурная слава: он женился на собственной матери и от этого союза родились две девочки, ставшие ему одновременно дочерьми и сестрами. Эдипу никогда не удастся полностью избавиться от этого стыда. Вероятно, он покинул бы этот город, если бы не встретил Тезея, благородного правителя Афин, признавшего его невиновным и возложившего ответственность на богов за постигшие его несчастья. Он совершил великодушный поступок, даровав Эдипу привилегию и позволив ему уединиться в священном лесу. Избегнув страдания и мучения, Эдип избавился от нежеланных взглядов, в то время как один только Тезей был свидетелем этого чуда. Очевидцы узнали об этом происшествии только благодаря словам и изумлению своего повелителя.

Из его рассказа нам стало известно, каким поразительным образом по его просьбе Эдипу удалось распрощаться с жизнью, превратившись из изгоя в человека, достойного удивления:

Погиб тот муж — сказать никто не может,
Опречь царя Фесея. Не перун
Его унес, летучий пламень Зевса,
Не черной выюги бурное крыло.

Нет, видно, вестник от богов небесных
 Ниспосланный его увел; иль бездна
 Бессветная, обитель утомленных,
 Разверзлась ласково у ног его.
 Ушел же он без стона и без боли,
 С чудесной благодатью, как никто.
 И если кто меня безумным ставит —
 То мне его не надобно ума.

Софокл. *Эдип в Колоне*¹⁴⁵

Тезею, ставшему свидетелем этого необычайного события, пришлось прикрыть рукой глаза от нестерпимого света, в то время как хор, внимавший ему, надел характерные маски, представленные на фрагменте мозаики, хранящемся в Капитолийских музеях (рис. 47) и обнаруженном в 1824 г. в Винья дей Джезуити на Авентинском холме, напротив базилики Санта-Приска, возведенной на месте терм, построенных при императоре Траяне.

На выступающем цоколе двух угловых стен, выложенных в перспективе, расположены две маски: одна из них принадлежала участнику дионисийского культа, главного героя греческого театра: огромный рот, широкий приплюснутый нос, вытаращенные глаза и морщинистые щеки, на голове венки из плюща и ягод. Другая с длинными волосами, могущими принадлежать как женщине, так и мужчине. На лице маски застыло выражение изумления. Огромные черные глаза, разинутый рот, прижатый к шее подбородок выражают величайшее изумление.

Эти маски могли использоваться как в трагедиях, так и в комедиях, где удивление играет важную роль.

Маски использовали для того, чтобы публика могла разделить выражаемые ими эмоции вместе с актерами: изумле-

¹⁴⁵ Софокл. Драмы / пер. Ф. Ф. Зелинского; под ред. М. Л. Гаспарова, В. Н. Ярхо. М.: Наука, 1990. (Литературные памятники.)



Рис. 47. Сценические маски. II в. н. э.
Мозаика. Капитолийские музеи, Рим

ние, изображаемое актером, надевшим маску, должно было вызвать такую же страсть в зрителе, проживающем этот момент вместе с исполнителем. Момент осознания трагедии в некоторых историях или, как в случае с «*Эдипом в Колоне*», момент, когда Тезей рассказывает об апофеозе безобразного незнакомца и все мгновенно осознают, насколько ошибочным было их осуждение. С помощью поддельного лица маски эмоция транслируется со сцены на трибуны. В тот момент, когда изумление становится главным действующим лицом, завершается чувственная параболa греческой трагедии. От *Теории*, то есть хладнокровного восприятия действия пьесы, зрители переходят к переживанию *Кризиса*, момента, когда они ощущают чувство стыда и осознают всю меру хрупкости человеческого бытия, чтобы наконец достигнуть *Катарсиса*, то есть признания и примирения. В этот момент в игру вступает удивление. Толь-

ко посредством неожиданного опыта, который невозможно узнать, пока его не переживешь, наше сердце испытывает шок, ведущий к познанию, пониманию и оценке главного послания истории, которую мы увидели. Нет трагедии без соучастия, нет соучастия без удивления.

Греческие маски всегда были особенно выразительны, часто их выразительность доходила до карикатурности и гротеска, так как их должно было быть видно издалека, их задача — помогать зрителю понять, что происходит на сцене, извещать о наступлении кульминации, которую они должны были ощутить. Существовали маски с насмешливым или печальным выражениями, выполнявшие задачу зафиксировать наиболее сильную эмоцию, испытываемую персонажем в данный момент представления так, чтобы их было видно из глубины сцены. Слова, произносимые актерами в масках, соответствовали их выражению. Маска удивления обладала волшебной властью, побуждавшей к познанию истины и размышлениям о смысле жизни. Можно сказать, что это философская маска, способная сопровождать человека на тернистом пути познания мира.

Эмоция удивления в греческом театре рождается после достижения момента кризиса, когда действующие лица и зрители задают вопрос, спрашивают себя, как лучше всего им поступить перед лицом трагедии. Переживание эмоции изумления позволяет разрешить проблему и найти выход, который всегда оказывается неожиданным, обезоруживающим, как это происходит каждый раз, когда сверхъестественное вторгается в человеческую душу.

Уже стало ясно: в античной культуре и искусстве нет сколько-нибудь глубокой эмоции, которая не имела бы отношения к божественному миру. Удивление появляется, когда мы внезапно осознаем, что столкнулись с чем-то сверхъестественным, непостижимым, невыразимым, как это произошло с Тезеем.

Верю, ибо абсурдно

Было бы неверно думать, что переход от греко-римской культуры к христианской был резким, представлявшим собой внезапный отказ от всего, что было прежде сказано и написано, ради создания совершенно новой системы мышления. Для этого потребовался длительный период времени с IV по V в., когда жили и творили философы, взявшие на себя труд инкорпорировать многовековой богатейший универсум языческой мысли в новый идейный мир. Одним из главных деятелей этого — вовсе не безболезненного — перехода был блаженный Августин, осуществивший рискованную попытку соединить разум с безусловными догматами христианской религии. В его исследовании изумление приобретало фундаментальное значение: христианский богослов и философ обновил смысл этой эмоции, коварно проникавшей и питавшей воображение средневековых художников.

*Credo ut intelligam, intelligo ut credam*¹⁴⁶.

Принцип Августина, повторенный А. Кентерберийским

Вера и разум нераздельны. Одна состоит на службе у другого.

Главной целью Августина было создание умозаключения, способного опровергнуть даже самую острую критику в адрес христианства. Не может быть ничего более трусливого и заслуживающего осуждения, чем стремление полагаться на Бога, великого настолько, что человеческий разум не в состоянии его постигнуть, сплетничали невежды. Именно блаженному Августину принадлежала формулировка, способная отразить любые нападения клеветников, которую затем приписывали Тертуллиану, историку, жившему во II в.

¹⁴⁶ Верю, чтобы понимать, понимаю, чтобы верить (*лат.*).

Credo quia absurdum¹⁴⁷.

Тертуллиан. *О плоти Христа*

Вера ставит человека перед лицом непостижимых фактов, которые он стремится осознать, тщетно пытаясь примирить их с разумом. Именно там, где разум отступает перед сердцем, а мозг перед душой, там христианин встречается Бога. При этом превалирующей эмоцией будет именно удивление.

Могло бы показаться, что это рассуждение слишком сентиментально для византийских художников или живописцев, написавших километры фресок, покрывающих стены средневековых храмов, тем не менее без этого утверждения никогда не возникла бы новая иконография изумления.

Если задуматься, то главная причина, вызывающая эту эмоцию, осталась неизменной.

Речь идет о том, чтобы описать и заставить пережить встречу между двумя измерениями, человеческим и божественным. Если в Древней Греции такое событие завершилось бы избавлением от трагедии, хотя и не без мучений, то теперь изумление рождалось из надежды на перемены в собственной судьбе. Люди удивлялись, когда к ним приходило понимание того, что их жизнь прошла не напрасно, что существовало предназначение, для которого они родились. Достаточно взглянуть на пастырей, которых Пьетро да Римини изобразил на фресках в церкви Сан-Никола в Толентино (рис. 48). Водоворот фигур, изображенных на нескольких квадратных метрах, между крестовым сводом и стенками, где события и происшествия сменяют одно другое, а среда обитания, интерьеры и экстерьеры изображены с большим правдоподобием. Различные сюжеты объединяются синим фоном, окутывающим верующих, в то время как они наблюдают за важнейшими событиями из жизни Христа. Эмоции, проходящие перед нашими глазами,

¹⁴⁷ Верую, потому что абсурдно (лат.).



Рис. 48. Пьетро да Римини. Благовещение пастухам (деталь).
1320–1325. Фреска. Церковь Сан-Никола, Толентино

захватывают прежде всего самых простых персонажей, мужчин и женщин, ощущающих необычайные изменения, вызванные рождением Христа и сотворенными им чудесами. Самыми трогательными, без сомнения, можно считать бедных пастухов с овцами, ошеломленных вспыхнувшим во тьме светом, исходящим от ангела.

Попробуем представить себе, что они могли чувствовать в тот момент. На заре пастухи, как всегда, приступили к работе, вывели из овина своё стадо и погнали овец на пастбище. Они беседовали, возможно, жаловались другу на трудности жизни, на сплошные убытки, которые приносило им скотоводство, и на высокие налоги, которые они должны были платить римлянам. Кажется, что до нас доносятся их жалобы, перемежающиеся звоном бубенчиков и бляением овец. Внезапно на темный луг упала чья-то тень, это контур человека, парящего

в небесах и освещенного сиянием, струящимся из-за его спины. Понятное дело, они испугались. Однако их реакция, как и задумал романьольский художник, не похожа на страх. Она гораздо более напоминает изумление. Прежде чем пастухи сообразили, о чем им поведал небесный посланец, они оказались захвачены зрелищем, какое, казалось бы, можно увидеть только во сне. Тем не менее все происходило наяву. Перед ними был ангел, и они вынуждены ему поверить. Один из них оперся рукой на палку, готовый замахнуться ею, если это существо вдруг приблизится и станет угрожать. Другой отступает назад, почти теряя равновесие. Пьетро да Римини не ограничивается широко раскрытыми глазами и разинутыми ртами пастухов. Он заставляет их воздеть руки, когда они, пораженные происходящим, содрогаются в предчувствии чуда и инстинктивно пытаются спрятать лицо в ладонях, а затем, ища поддержки, жмутся один к другому.

Абсурд пугает того, кто не знает, как к нему относиться. Напротив, тот, кто, как художники, понимает его природу, умеет поладить с ним. С одной стороны, невозмутимое выражение ангела, с другой — удивление испуганных пастухов. Они ошеломлены Евангельской вестью, и им ничего больше не остается, как поверить. Даже если кажется, что гораздо сильнее им хочется убежать и скрыться от этого неожиданного зрелища. Пьетро да Римини научился у Джотто управлять человеческими эмоциями, и здесь он показывает себя большим мастером.

Его живопись правдива и прежде всего свободна от какой-либо оценки происходящего.

Совершенно иной подход продемонстрировал Лоренцо Лотто пару веков спустя, создав забавное «*Благовещение*» в Реканати, всего в нескольких километрах от Толентино (рис. 49).

В жилище, изображенном в мельчайших подробностях, чему художник научился в Венеции, посещая там фламандских живописцев, — ночной чепец, полотенце для рук, свеча, цветы, сад с подстриженными деревьями, шпалеры, расположенные

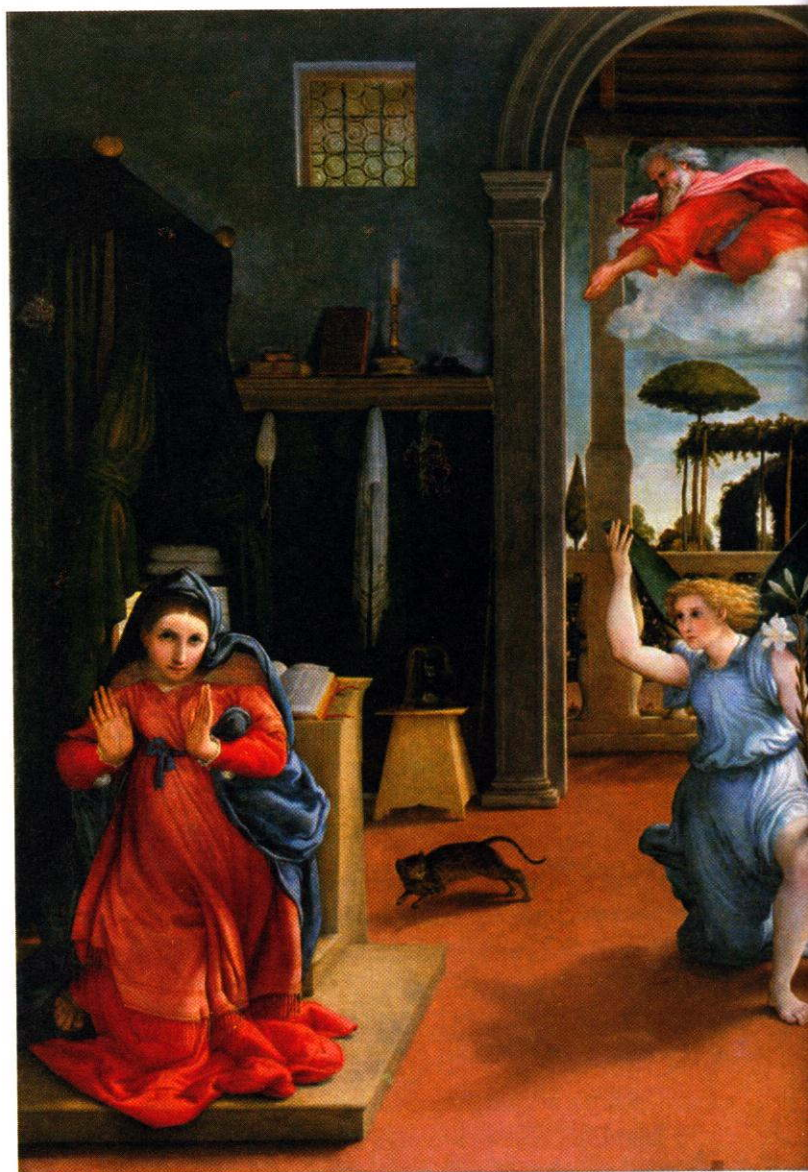


Рис. 49. Лоренцо Лотто. Благовещение. 1534.
Холст, масло. Городской музей, Реканати

в геометрическом порядке, ухоженные изгороди, — врывается мускулистый архангел Гавриил со строгим и напряженным выражением лица. Мы испытываем недоумение, оказавшись перед столь необычной композицией, поскольку на этой картине посланник небес появляется справа, хотя обычно он возникает с противоположной стороны. Это не единственная необычная особенность этого полотна. Его вторжение вызывает настоящий переполох, у кота даже шерсть на спине встала дыбом. Он испуган появлением неожиданного гостя.

Прежде чем протянуть лилию Деве Марии, архангел хочет убедиться, что она подняла взор к небесам, чтобы получить Божье благословение. Он решительно поднимает руку, чтобы привлечь ее внимание. Однако Мария и не думает обращаться. Напротив, ее лицо обращено к нам, кажется, что она ищет нашей поддержки. Никто до этого не изображал ее в такой позе.

Мадонна Лотто хорошая девушка; благая весть застала ее врасплох в то время, когда она молилась в своей комнате; она не осмеливается повернуть голову; она почти испугана обрушившимся на нее неожиданным известием.

Джулио Карло Арган. *История итальянского искусства*¹⁴⁸. 1968

Мария выглядит смущенной таким горячим призывом Бога. Кажется, что престарелый Господь готов обрушиться на неопытную и преданную девушку. Л. Лотто создал композицию, в которой каждое движение выглядит утрированным, включая произвольный жест Мадонны. Она не склоняет голову в знак смирения и покорности божественной воле, не поднимает руку в приветственном жесте, даже не выражает легкого недоумения, как это всегда можно было видеть на более ранних изображениях Благовещения. Кажется, что здесь она вообще

¹⁴⁸ Арган Дж. К. История итальянского искусства. М.: Радуга, 1990.

ощущает себя не готовой к выполнению выпавшей на ее долю миссии. Должно быть, Гавриил ошибся адресом.

Она поднимает взор к небу не в знак преданности, напротив, со вздохом, весьма напоминающим отказ («что им вообще от меня нужно?»).

У чистосердечных и простодушных толентинских пастухов не было выбора: удивление должно сопровождать акт веры. Однако в этом «*Благовещении*» всё пошло не так. Изумление, охватившее Марию, представляется чуть ли не плодом ее неверия.

На самом деле даже евангелист Лука, самый внимательный к оттенкам чувств, самый умелый рассказчик среди всех евангелистов, выражает сомнение в том, что Дева Мария была готова ответить на призыв архангела.

Ангел, войдя к Ней, сказал: радуйся, Благодатная! Господь с Тобою; благословенна Ты между женами.

Она же, увидев его, смутилась от слов его и размышляла, что бы это было за приветствие.

Евангелие от Луки, 1, 28–29

Лоренцо Лотто представил «смущение» Марии как недоумение, полное сомнений, поскольку тот, кто обладает острым аналитическим умом, не может не задуматься, оказавшись перед лицом абсурдного происшествия. Художник изображает необычную реакцию, сквозь которую невольно просвечивает ирония.

В ее ясном и невинном взгляде сквозило что-то дерзкое, почти истеричное, живописец из Марке подметил и запечатлел ее сходство с птицами небесными: как будто им дали какое-то щекотливое поручение.

Карло Эмилио Гадда. *Скверное происшествие на виа Мерулана*¹⁴⁹. 1957

¹⁴⁹ Эмилио Гадда. *Скверное происшествие на виа Мерулана*, Новая библиотека Горцанти, 2007.

Изумление, отразившееся на лице Мадонны, очень напоминает то смятение, которое сам художник переживал в 30-е гг. XVI в. Его мятежный, меланхоличный и одинокий дух, мало склонный к компромиссам, впитал в себя тревогу, распространившуюся по Европе, охваченной реформаторской критикой. Некоторые из его венецианских друзей были арестованы по обвинению в ереси: монахи Галеано, Окино и Агостино были осуждены инквизицией за свои проповеди, проникнутые сочувствием к учению Лютера. В 1525 г., когда Л. Лотто прибыл на берега Венецианской лагуны, там впервые появилась в переводе на итальянский язык антология лютеранских сочинений, была издана Библия на итальянском языке в переводе Антонио Бручоли (возможно, что именно его Лоренцо Лотто изобразил на фронтисписе), а также вышли другие многочисленные книги, вступавшие в противоречие с католичеством. Он сам в Трескоре-Бальнеарио, за несколько лет до создания «Благовещения», изобразил на фресках Капеллы Суарди детали алхимических опытов.

Беспокойная душа Лоренцо Лотто и его Девы Марии не решается с привычной безмятежностью принять ошеломляющее известие, полученное ею свыше. Это совершенно ясно, поскольку Бог скорее грозит Мадонне из облаков, чем благословляет ее. Однако здесь изумление оказывается сродни религиозному сомнению, оно приобретает характер веры, анализируемой разумом, хватающимся за реальность и избегающим безусловного принятия религиозного откровения. Мартин Лютер совершил радикальную переоценку фигуры Девы Марии, поскольку протестанты не почитают ее, расценивая просто как пример смиренной и невинной жизни. По существу, Мария не может поверить в то, что с ней происходит, она обращается к нам за поддержкой, чтобы найти в себе силы принять это известие. Поворачивая ее лицом к зрителю, художник передает нам смятение девушки и делает нас участниками происходящего наравне с Марией. Теперь на

нас ложится ответственность за принятое ею решение. Мария простая девушка, она не готова к тому, чтобы взвалить на себя такой груз ответственности. Пока она еще не стала Божьей Матерью, она остается всего лишь бедной девушкой, невестой престарелого плотника. Лотто показывает нам всю ее человечность и слабость перед лицом божественного присутствия, ее колебания и смятение. По прошествии двухсот лет чудо встречи с Богом уже воспринимается иначе, оно постепенно утрачивает черты исключительности, поскольку за это время появилось несколько произведений искусства, которые никак не мог пропустить столь умелый и знающий художник, каким был Лоренцо Лотто.

Потрясенные чудом

Вот какими словами Габриэле Д'Аннунцио описал свои впечатления в «*Записных книжках*», когда 19 сентября 1906 г. он посетил Болонью и зашел там в церковь Санта-Мария делла Вита:

Окружившие Его Марии кажутся обезумевшими от горя, безумного горя. Та, что слева, выставила перед собой руки как будто для того, чтобы не видеть мертвого лица Иисуса, вырывающиеся у нее вопли и рыдания исказили ее лицо, сморщили ее лоб, подбородок и горло. Другая, со стиснутыми руками и выставленными вперед локтями, пытается сдержать сотрясающие ее рыдания. Еще одна, с раскинутыми руками, плачет навзрыд.

Там, начиная со второй половины XV в., хранится скульптурная группа, о которой до сих известно очень немного, кроме имени автора, высеченного на одной из фигур: Никколо дель Арка. Апулийский художник, работавший при возведении Базилики Сан-Петронио в Болонье, он также принимал участие



Рис. 50. Никколо дель Арка. Оплакивание Христа (деталь).
1463–1490. Терракота. Церковь Санта-Мария делла Вита, Болонья

в завершении Арки ди Сан-Доменико¹⁵⁰, откуда пошло его прозвище, и оставил после себя этот «безумный» шедевр, не ускользнувший от внимательного взгляда д'Аннунцио, жаждавшего сильных впечатлений. Однако встретиться с этой скульптурной группой было не так просто, поскольку «*Оплакивание Христа*» (рис. 50) часто скрывали от глаз верующих. Не трудно

¹⁵⁰ Останки святого были перенесены в новый саркофаг — Ковчег святого Доменика (Арка ди Сан-Доменико / Arca di San Domenico), который можно видеть и сегодня. Саркофаг украшен мраморными скульптурными композициями и считается одним из лучших образцов итальянского искусства тех времен. Часовня Розария — часовня с живописными фресками на своде (Успение) и в апсиде (Небо и Земля восхваляют Мадонну Розария), написанными между 1655 и 1657 гг. А. М. Колонна и А. Мителли. Над декором часовни работали самые выдающиеся художники своего времени. Две хоровые лавки были спроектированы архитектором К. Ф. Дотти в 1736 г. после перепланировки интерьера церкви. Алтарь — болонским архитектором Ф. Амброзини.

понять причину такой предосторожности, если принять во внимание выражаемое ею абсолютное отчаяние.

Это странное произведение.

Оно смотрится инородным телом в окружении священных изображений, утешающих и ободряющих, настраивающих прихожан на размышления и серьезную, сдержанную молитву. Это серьезность, которую мы видим в преклонениях С. Боттичелли или в грубоватых Мадоннах А. Верроккьо, принадлежащих, как кажется, другому миру. Никколо обнажает эмоции, показывая их без каких-либо интеллектуальных или духовных фильтров. Он сталкивает нас лицом к лицу с изумлением, настолько глубоким, что оно переходит в безутешные рыдания.

Как это часто бывает при созерцании произведения, состоящего из нескольких выразительных фигур, происходит своего рода невольное смешение характера художника с его персонажами.

Nullum discipulum facere voluit, neque aliquem docere. Fantasticus erat et barbarus moribus; adeo agrestis erat, ut omnes a se abiceret; necessariis plerumque indigebat; caput durum habens, consilio etiam amicorum non acquiescebat¹⁵¹.

Джироламо Альбертуччи де Борселли.

Хроника памятных событий, происходивших в Болонье в 1497 г.

В прошлом — хотя не исключено, что так может произойти даже сегодня, — удобнее всего было приписать авторство столь необычной работы художнику с вздорным нравом и угрюмым характером, способному создать скандальную скульптуру, ломающую все общепринятые правила. Никколо отказался от всех условностей, тела изваянных им женщин сотрясаются от горя

¹⁵¹ Ему не хотелось ни иметь ученика, ни самому учиться у кого-либо. Его переполняли фантазия и страсть; он был настолько нелюдимым, что удалил от себя всех; обычно он нуждался лишь в самом необходимом; будучи очень упрямым, он не принимал никаких советов от друзей.

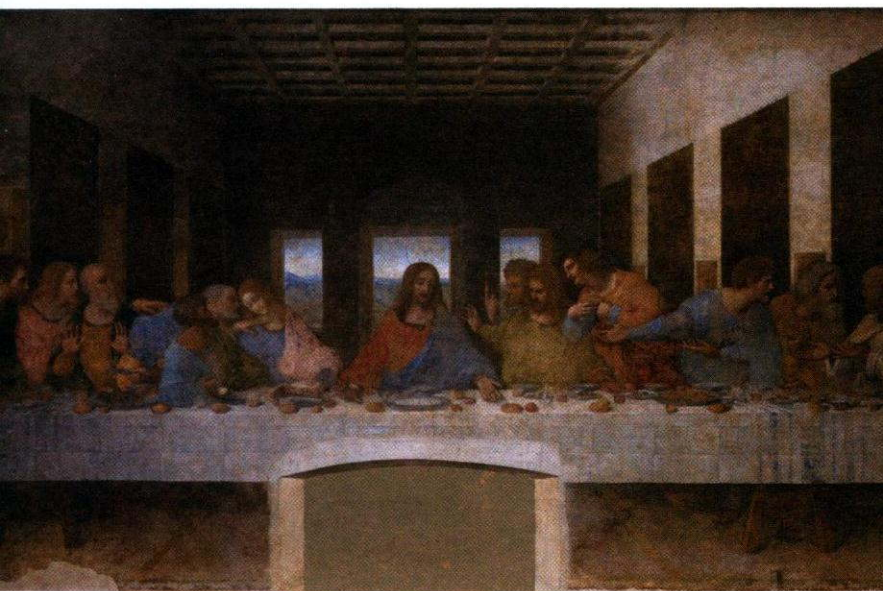


Рис. 51. Леонардо да Винчи. Тайная вечеря. 1495–1498. Темпера по штукатурке. Трапезная монастыря Санта-Мария-делле-Грацие, Милан

при виде крушения всех их надежд. Они никогда не верили или, возможно, никогда до конца не понимали слова, неоднократно сказанные Христом во время встреч с ними. Храм будет разрушен и воздвигнут вновь через три дня. Мария Магдалина и Мария Клеопова потрясены зрелищем мертвого Христа, распростертого на земле. В одно мгновение не осталось ничего от их веры в этого человека.

Однако они испытывают не одно только горе. В их рыданиях слышится не одно лишь отчаяние.

Никколо раздувает их одежды, сбивает на затылок чепцы и располагает их фигуры так, будто бы они внезапно остановились, запыхавшись после быстрого бега. Они спешили увидеть могилу Христа, вырытую Иосифом из Ариматеи, совсем забыв по дороге о своем страхе, но теперь, оказавшись вдруг перед

его распростертым безжизненным телом, они мгновенно утратили остатки самообладания и погрузились в пучину отчаяния.

Впервые здесь мы сталкиваемся с изумлением, породившим горе, положившим конец всем надеждам, мечтам и ожиданиям двух женщин, которые до последнего момента не могли поверить в случившееся и теперь вынуждены были расстаться с последней надеждой, теплившейся в глубине их души. Мария Клеопова руками отталкивает от себя страшное видение мертвого тела, совсем как пастух Толентино, испугавшийся явления ангела, и Мадонна Реканати, не знающая, что ей думать после слов архангела Гавриила. Существуют точно установленные правила, как следует располагать фигуру человека, охваченного чувством изумления и всегда не готового к внезапной встрече с чудом. Прежде всего он попытается защититься и уклониться от зрелища чего-то или кого-то необычного, нарушающего его спокойствие. Человек, оказавшийся во власти изумления, всегда застывает в необычной позе. Полностью захваченные происходящим, мы забываем обо всем, становясь совершенно беззащитными.

Возможно, именно по этой причине терракотовую скульптурную группу так долго скрывали от глаз верующих.

Многие другие произведения искусства, в которых нашло своё отражение чувство изумления, также постигла трудная судьба. Одно из них — это величайший шедевр Леонардо да Винчи *«Тайная вечеря»* (рис. 51).

Гармония изумления

Такая работа заставила бы трепетать даже самого маститого художника: роспись огромной стены в трапезной доминиканского монастыря Санта-Мария-делле-Грацие. В 1495 г. Леонардо принимает крайне рискованное решение, поскольку на самом деле ему еще никогда не приходилось расписывать

стены. У него не было возможности изучить технику фрески в мастерской маэстро А. Верроккьо, но зато это предложение послужило ему желанным поводом уехать из Милана.

Ле Грацие, как назывался монастырь в то время, в течение нескольких лет пребывал в смятении, поскольку герцог Лодовико Моро принял решение превратить его в усыпальницу для своей семьи. Монахи также получили возможность перестроить помещения, примыкавшие к монастырю, так как миланский правитель не считался с затратами: они обустроили современные внутренние дворики, пристроили новые боковые крылья к монастырскому комплексу и уже подумывали о росписях, которые должны будут сопровождать братию в их религиозном служении. Согласно многовековой традиции стены трапезной украшало изображение «Тайной вечери». Таким образом, монахи ежедневно трапезничали в компании Христа и двенадцати апостолов, служивших им напоминанием о том, как Иисус установил Евхаристию, таинство, которое священник ежедневно воспроизводит в алтаре во время мессы. В полной тишине один из монахов читает отрывки из Библии, пока остальные в безмолвии вкушают овощной суп, свекольный и куриный бульон, козий сыр, мясо с подливой или фаршированные яйца.

Леонардо создал совершенно новаторское произведение на поверхности стены площадью сорок квадратных метров, вызывающее восхищение во всем мире.

Воспользовавшись случаем, он на практике применил результаты своих многолетних исследований и экспериментов: от анатомии до перспективы, от оптических опытов до физиогномики, от лентикулярного¹⁵² реализма до сфумато¹⁵³.

¹⁵² Лентикулярный — объемный, линзообразный.

¹⁵³ Сфумато (*итал.* sfumato — «затушеванный», буквально — «исчезающий как дым») — в живописи смягчение очертаний фигур и предметов, которое позволяет передать окутывающий их воздух.

«*Тайная вечеря*» стала шедевром, в котором сошлись воедино все те направления, в которых он проводил исследования на протяжении двадцати лет.

Доминиканский монах Маттео Банделло с необычайной живостью повествует о рождении «*Тайной вечери*» в одной из своих новелл:

Имел он обыкновение — и я столько раз сам видел это — приходил рано утром и взбираться на мостки, ибо картина находилась довольно высоко над уровнем пола. Там вот, по обыкновению, повторяю, работал он от зари до зари, не выпуская кисти из руки, забывая о еде и питье. Бывало и так, что по нескольку дней кряду он не дотрагивался до картины, а только все приглядывался к ней и размышлял над нарисованными фигурами. Не раз приходилось мне видеть, как, побуждаемый внезапной фантазией, в самый полдень, когда солнце стоит в зените, он выходил из Старого замка, где лепил из глины изумительную конную статую, и шел прямо в монастырь Санта-Мария-делле-Грацие, где, взобравшись на мостки, двумя-тремя мазками поправлял фигуры и уходил¹⁵⁴.

Леонардо никогда не был методичным и благоразумным художником. Работа над росписью трапезной продолжалась весь день. Моменты полного погружения, когда он настолько сосредоточивался на живописи, что забывал о еде, сменялись длительными периодами пассивности, когда его внимание было поглощено другими безумными экспериментами. Кроме его вошедшей в поговорку разбросанности, постоянно приводившей к смешению различных интересов и исследований, он также преследовал определенную цель, из-за чего работа над росписью стены не укладывалась в определенные сроки. Его «*Тайная вечеря*» не была фреской в собственном смысле слова. Леонардо, обожавший экспериментировать и всегда искавший новые оригинальные решения, понимал, что эта техника ему

¹⁵⁴ Итальянская новелла Возрождения / пер. с ит.; сост., вступит. статья и примеч. Н. Томашевского. М.: Художественная литература, 1984.

не подходит. При создании фрески необходимо планировать свою работу с большой точностью. После того как был сделан рисунок на картоне в натуральную величину, художнику следует решить, какую часть работы он способен выполнять ежедневно. Создание фрески расписывается по дням: за один прием пишутся ноги фигуры, следующий день может быть посвящен торсу или рукам, затем переходят к лицу и так далее, пока работа не будет закончена. Краска должна наноситься на слой сырой штукатурки таким образом, чтобы живопись проникала внутрь стены и сливалась с ней, не рискуя отвалиться после высыхания. Однако если на следующий день художник останется не удовлетворен своей работой, то исправить ничего уже будет нельзя: в этом случае все придется начинать с начала, удалять штукатурку и повторять все заново. Фреска не допускает исправлений: она требовала техники и ритма, которые были неприемлемы для Леонардо. Техника фрески была не для него.

И тогда его выбор пал на достаточно экспериментальный вид темперы, пигмент которой смешивался с яичным белком с добавлением оливкового масла для придания ему блеска и лучшего сцепления с шероховатой поверхностью стены. Специалисты любят называть ее *жирной темперой*, чтобы подчеркнуть особенности ее консистенции. Это быстро высыхающая краска, один слой которой можно наносить поверх другого, точно так же как масляную краску на доску: такая техника позволяла Леонардо достигать тех уровней sfumato и вибрации цвета, которые были свойственны для его росписей в алтарных нишах. Благодаря этому блестящему решению Леонардо мог целыми днями лишь созерцать стены, выбирая наиболее подходящие варианты изображений, или неделями напролет не прикасаться к кистям. Он мог спокойно делить время между новым заказом и Кортэ Веккья, где он начал проектировать свой летательный механизм.

Чтобы защититься от возможных нападок, Леонардо сохранил традиционную композицию «*Тайной вечери*», какую привыкли видеть монахи и герцог. Это накрытый стол, украшенный зал,

апостолы по сторонам от Христа, как всегда сидящего в центре. Тем не менее, если как следует приглядеться, то можно заметить, что эта «*Тайная вечеря*» совершенно новаторская. Изображая фигуру за фигурой, деталь за деталью, нанося один мазок поверх другого, художник переворачивал вверх дном традиционную иконографию, создавая образы, послужившие в дальнейшем идеалом и источником вдохновения для многих поколений художников.

Леонардо действовал как режиссер при создании фильма. Сначала он полностью сосредоточился на фигурах апостолов, выискивая для каждого тот единственный жест, который смог бы рассказать о состоянии их души. Каждый из них выражает свое изумление отлично от другого.

Иисус Христос только что объявил, что один из его сотрапезников предаст его. Это утверждение повергает апостолов в смятение, застает их врасплох и вызывает реакции, кажущиеся беспорядочными. Каждый ученик отличается от другого, он движется в своем автономном пространстве и вступает в диалог со своими товарищами. В этот период в рукописях Леонардо появляются эскизы и наброски, проливающие свет на эволюцию его творчества. Прежде всего он создает сценарий, своего рода *storyboard*¹⁵⁵.

Один, который испил, оставляет чашу на своем месте и поворачивает голову к говорящему. Другой сплетает пальцы своих рук и с застывшими бровями оборачивается к товарищу; другой, с раскрытыми руками, показывает ладони их, и поднимает плечи к ушам, и открывает рот от удивления. Еще один говорит на ухо другому, и тот, который его слушает, поворачивается к нему, держа нож в одной руке и в другой — хлеб, наполовину разрезанный этим ножом. Другой, при повороте, держа нож в руке, опрокидывает этой рукою чашу на столе¹⁵⁶.

Леонардо да Винчи

¹⁵⁵ Раскадровка (*англ.*).

¹⁵⁶ Леонардо да Винчи. Избранные произведения. М.: Студия Артемия Лебедева, 2010. 480 с. Т. 2. С. 242–243.

На самом деле ни одно из этих действий не сочетается с позами апостолов, однако этот отрывок позволяет понять, насколько глубже да Винчи сосредоточивался на движении каждой отдельной фигуры, чем на всех остальных деталях.

Необдуманный энтузиазм, вызвавший смятение и беспокойство в других сценах, здесь превратился в гармоничный и ритмизированный ответ. Леонардо, привыкший работать с десятками актеров и танцовщиков, участвовавших в его постановках, ставит настоящую хореографию, в которой апостолы собраны в группы по трое. Сосредоточившись на их лицах и положении рук, он создает плавное и естественное движение. В Евангелии говорится, что «ученики смотрели друг на друга, недоумевая, о ком Он говорит»¹⁵⁷; впервые это произошло в живописи. Крайний слева, Варфоломей, вскакивает на ноги и смотрит на Христа, силясь понять, правильно ли он расслышал, Иаков младший толкает Петра в спину, в то время как Андрей поднимает руки, чтобы показать, что он совершенно ничего не знает. Их совместная реакция уравновешена, по сравнению с жестами других трех апостолов, непосредственно рядом с ними. Петр шепчет на ухо Иоанну: «Спроси, кого Он имеет в виду?»¹⁵⁸, в то время как юноша покорно его слушает, почти отвергая ужасную новость, только что объявленную Иисусом. Именно здесь Леонардо предпринимает первый маленький риск: любимый апостол не склонился на грудь к учителю, а, напротив, отклонился от него.

Рука Петра тянется к ножу, но в этот раз он не хочет использовать его, чтобы разрезать хлеб: он готов наброситься на предателя. Положение его пальцев ясно свидетельствует об этом. Всего через несколько часов именно Петр не сдержит гневного порыва и, защищая Иисуса, отрежет ухо Малху, слугителю первосвященника, в саду, среди олив...

¹⁵⁷ Евангелие от Иоанна 13:22.

¹⁵⁸ Там же, 13:24.

Рядом с Петром и Иоанном появляется Иуда. Он уже не по другую сторону стола, предатель скрывается среди своих товарищей. Чтобы сделать его узнаваемым в глазах монахов, Леонардо помещает его в тень, отделяя от других: его лицо единственное, не освещенное светом божественного милосердия, падающего на всех остальных. Он погряз в грехе. Кроме того, он готовится взять кусок хлеба, который протягивает ему Иисус, левой рукой: он левша, как сам художник, а значит, что-то дьявольское могло быть в человеке, как считалось в ту эпоху. Потрясенный словами Христа, Искарот прижимает руку с мешочком сребреников: в возбуждении он задел локтем солонку, только что опрокинувшуюся на стол, рассыпав ее драгоценное содержимое. Деталь, достойная настоящего мастера, тонкий и изысканный прием, который да Винчи использует для того, чтобы мы поддались иллюзии и невольно почувствовали себя соучастниками этого внезапного жеста.

На противоположном краю стола можно увидеть реакцию других троих апостолов, почти вскочивших со своих мест. Иаков-старший всплескивает руками и с ужасом наблюдает за неизбежной встречей рук Иисуса и Иуды; он уже понял, кто из них предатель. Филипп умоляюще, почти со слезами глядит на Христа. Фоме принадлежит жест, который Леонардо обожал вставлять почти во все свои картины: поднятый вверх палец почти стал фирменным знаком художника. На этот раз поза совершенно подходит ученику, который всего через несколько дней этим же самым пальцем попытается удостовериться в том, что Иисус на самом деле воскрес. Напряжение этих персонажей нарастает, они того и гляди нападут на учителя. Менее других возмущены последние трое, Матфей, Иуда-Фаддей и Симон Зелот. Кажется, что на своем краю стола они толком не расслышали слова Иисуса и теперь переспрашивают других. На их лицах отражается не ужас, как на всех остальных, а скорее сомнение.

Две самые близкие к Христу группы выглядят гораздо более беспокойными, чем остальные, сидящие на краю стола.

И это не случайно: кажется, что да Винчи хотел смоделировать с помощью их цепных реакций распространение звуковой волны. Слова Иисуса ясно слышат апостолы, сидящие ближе всех к нему и мгновенно реагирующие, опрокидывая предметы на столе, разевая рты и разражаясь рыданиями. По бокам сцены, напротив, известие не расслышали, звук дошел ослабевшим, и ученики требуют разъяснений. Вот почему Иаков-младший просит Петра подтвердить сказанное, а Матфей протягивает руки назад, обращаясь к товарищам: «Что Он сказал? Я правильно понял?» Леонардо сам раскрывает секрет своей композиции, когда пишет: «Хотя предметы, противостоящие глазу, соприкасаются друг с другом и удаляются постепенно, тем не менее я приведу мое правило расстояний от 20 к 20 локтям, как это сделал музыкант по отношению к звукам; хотя они объединены и связаны вместе, тем не менее он пользуется немногими степенями от звука к звуку»¹⁵⁹.

«Тайная вечеря» — это почти синестетический образ, в котором звук и образ смешиваются, подчеркивая сумятицу, вызванную изумленной реакцией апостолов.

Но чудо совсем не обязательно вызывает смятение: оно также может быть представлено посредством движений, выражающих величайшее сосредоточение. Именно так случилось столетие спустя после «Тайной вечери», в доме живописца, не нуждавшегося при выражении эмоций ни в каких излишних деталях.

Сосредоточенный взгляд

В 1601 г. Караваджо только начинал свою карьеру живописца. Не многим более года назад он представил в римской церкви Сан-Луиджи-деи-Франчези свои полотна, вызвавшие настоящий переполох в городе. Их выразительные светотени

¹⁵⁹ Леонардо да Винчи. Избранные произведения. Т. 2. С. 92.

восхитили самых авторитетных коллекционеров Рима, а художник оказался под покровительством могущественных братьев Джустиниани, маркиза Винченцо и кардинала Бенедетто, заказавших ему целых пятнадцать полотен. Для этих дворян ломбардский живописец стал своего рода наваждением. Они были одержимы им, восхищались его даром «натуралистической» живописи, его талантом, на который, как казалось, не оказали ни малейшего влияния великие мастера прошлого. Это была живопись, отдававшая предпочтение скорее «природе», чем «манере».

Среди первых шедевров, которые были созданы Караваджо по заказу Джустиниани, было так называемое «Уверение Фомы» (рис. 52), картина, ставшая настоящей иконой среди меценатов и живописцев того времени, если принять во внимание количество дошедших до нас копий. Их насчитывается более двадцати четырех. Вполне возможно, множество других пропали.

Версия, признанная сегодня оригинальной, хранится в Потсдаме, пригороде Берлина, это самое выразительное и аскетичное из его полотен. Слова, скопированные из инвентарного списка Джустиниани в 1638 г., до сих пор дают наилучшее представление об этой картине:

В большой комнате находятся старые картины. Над дверью висит картина с поясными фигурами, изображающая историю святого Фомы, дотрагивающегося пальцем до раны Христа, написанная на холсте высотой 5 пядей. Ширина примерно 6,5, кисти Микеланджело да Караваджо, в черной профильной раме с позолотой.

В этой краткой регистрационной записи присутствует одна деталь, на которую невозможно не обратить внимание. «Уверение Фомы» предназначено для того, чтобы располагаться над дверью. Это означает, что Караваджо отдавал себе отчет в том, что картину будут рассматривать снизу. При взгляде

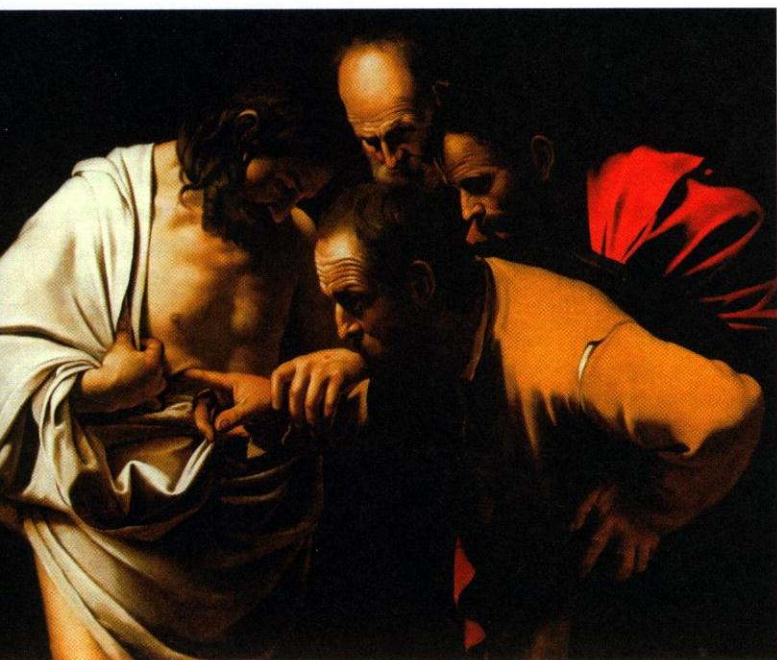


Рис. 52. Караваджо. Уверение Фомы. 1600–1601. Холст, масло. Картинная галерея Сан-Суси, Потсдам

на полотне снизу вверх заметно, что художник принял во внимание это условие. Четыре поясные фигуры кажутся выступающими из темноты, которая не только образует фон, но и заполняет нижнюю часть полотна. Почти полуденный свет освещает головы персонажей и падает на их лица, но их ноги скрыты во мраке.

Нам известно из Евангельского рассказа, что этот эпизод разворачивался внутри дома, хотя Караваджо обходится без какого бы то ни было контекста, он не задерживается ни на одной детали обстановки — в противоположность тому, что можно видеть на других картинах той эпохи, — художник переносит изображение в почти сновидческое пространство, погруженное во мрак.

В тот же первый день недели вечером, когда двери дома, где собирались ученики Его, были заперты из опасения от Иудеев, пришел Иисус, и стал посреди, и говорит им: мир вам! Сказав это, Он показал им руки и ноги и ребра Свои. Ученики обрадовались, увидев Господа. Иисус же сказал им вторично: мир вам! как послал Меня Отец, так и Я посылаю вас. Сказав это, дунул, и говорит им: примите Духа Святаго. Кому простите грехи, тому простятся; на ком оставите, на том останутся. Фома же, один из двенадцати, называемый Близнец, не был тут с ними, когда приходил Иисус. Другие ученики сказали ему: мы видели Господа. Но он сказал им: если не увижу на руках Его ран от гвоздей, и не вложу перста моего в раны от гвоздей, и не вложу руки моей в ребра Его, не поверю. После восьми дней опять были в доме ученики Его, и Фома с ними. Пришел Иисус, когда двери были заперты, стал посреди них и сказал: мир вам! Потом говорит Фоме: подай перст твой сюда и посмотри руки Мои; подай руку твою и вложи в ребра Мои; и не будь неверующим, но верующим. Фома сказал Ему в ответ: Господь мой и Бог мой! Иисус говорит ему: ты поверил, потому что увидел Меня; блаженны не видевшие и уверовавшие.

Евангелие от Иоанна, 20, 19–29

Не в первый раз искусство обращается к этой притче, однако Караваджо описывает чудо как будто впервые, в свете опыта Фомы. Возможно, что это одна из наиболее чувственных сцен, когда-либо написанных художником, полная тонких деталей и сдержанных жестов. Иисус мягко поддерживает руку апостола, пока она дотрагивается до краев его раны, скрытой в складках кожи. Ни единой капли крови не вытекает из раны: Иисус мертв, он бледен и худ, а рука Фомы кажется горячей и покрасневшей. Еще раз художник играет с контрастными телами, чтобы подчеркнуть их различие и продемонстрировать абсурдность всей ситуации.

Кажется, что из приоткрытого рта Христа доносится слабый стон: он задержал дыхание, когда палец Фомы проник в его рану между ребрами. Караваджо изображает медленный, аккуратный жест, который можно проследить взглядом. Мы,

зрители, стоящие внизу под дверью, тоже не можем отвести взгляда от этого жеста. Хотя геометрический центр картины расположен не здесь. Это профиль Фомы, в котором сосредоточены эмоции переживаемого момента. Художник воплощает это чувство с большим мастерством, закручивая спираль чуда, связывающую троих апостолов, и противопоставляя их Иисусу. Спокойное лицо Христа контрастирует с их нахмуренными лбами, сизыми носами, поджатыми губами и вытянутыми шеями, придающими происходящему впечатление еще большего абсурда.

Нет ни малейшего сомнения в том, что Караваджо внимательно изучил все четыре Евангельских версии этого рассказа. Иоанн сосредоточивается на «обращении» Фомы, в то время как Лука задерживается на его товарищах.

Они, смутившись и испугавшись, подумали, что видят духа.

Евангелие от Луки, 24, 37

Если двумя персонажами второго плана движет, как кажется, простое любопытство, то вытаращенные глаза Фомы выдают его изумление. Смущенный встречей с чудом, он смотрит настороженно, привлеченный необычным зрелищем, а его разум отказывается принять и осмыслить увиденное. Побужденный опытом, опровергшим его сомнения, неверующий Фома больше не принадлежит себе и предоставляет Иисусу вести себя.

Задолго до исследований, проведенных Шарлем Лебреном¹⁶⁰, Караваджо концентрирует признаки изумления в пространстве вокруг бровей. Складки на лбу, более глубокие, чем у его товарищей, свидетельствуют о глубине переживаемого им чувства.

¹⁶⁰ Шарль Лебрен, или Лебрён (*фр.* Charles Le Brun, 24 февраля 1619, Париж, — 22 февраля 1690, Париж) — французский художник и теоретик искусства, глава французской художественной школы эпохи Людовика XIV.

Его скептицизм растворяется в изумлении, глаза удивленно раскрываются, дрожащие губы невнятно бормочут: «Мой Господь и мой Бог!»

Другая его рука в полумраке опирается на бедро, концентрируя в себе все напряжение этого момента настолько реалистично, что на долю воображения уже не остается ничего. Так прошел этот вечер, несколько часов спустя после того, как была обнаружена пустая гробница. Посетители дворца Джустиниани оказывались перед лицом истинной и одновременно дьявольски совершенной композиции, перед которой не устоял бы даже самый яркий противник экспериментов Караваджо.

Никто не мог оставаться равнодушным к ней: даже самое черствое сердце прониклось бы волнением смущенного Фомы. Здесь Караваджо в последний раз испытал свою способность к воплощению реализма действия, отдавая должное традиции, новаторству и их равновесию, находившихся в ту эпоху в центре горячих споров, вышедших за границы Италии и водошевливающих художников по всей Европе.

Простодушное изумление

Невозможно представить себе, с какой невероятной быстротой революция, совершенная Караваджо и заключавшаяся в нескольких десятках полотен, написанных им менее чем за двадцать лет, распространилась по всей Европе, захватив Испанию, Францию, Германию, Голландию, страны Восточной Европы, несмотря на то что у ломбардского живописца никогда не было своей мастерской или кого-либо из признанных последователей. Настолько невероятным было мастерство, с которым он использовал свет — и прежде всего темноту, — что целое поколение художников оказалось под сильнейшим влиянием его открытий в области применения светотени,

которые они стремились повторить. Даже те из художников, кто никогда не бывал в Италии и никогда не видел подлинников его полотен, испытали мощное воздействие драмы его персонажей и беспокойной атмосферы его картин. Одним из самых значительных его последователей был Жорж де Латур¹⁶¹, художник, о жизни которого нам практически ничего не известно.

После него не сохранилось почти ничего: ни единой записи, сделанной его рукой, ни портрета, ни автопортрета; только многочисленные судебные постановления того времени, характеризующие художника как алчного и жестокого человека, отличавшегося высокомерием и надменностью, всегда готового встать на защиту своих дворянских привилегий, полученных им после женитьбы.

Ему нравилось жить в деревне, в окружении борзых и спаниелей, о которых он проявлял трогательную заботу, в отличие от его крестьян, к их нуждам оставаясь безразличен, но которых он тем не менее обессмертил, запечатлев на своих полотнах в виде старых нищих, часто в сопровождении слепых и склочных музыкантов. Художник наблюдал за ними с безопасного расстояния, относясь к ним почти с презрением.

Он смотрел на них глазами ученого исследователя, ловил их с проворством энтомолога, чтобы затем погрузить в свою масляную живопись, где они застывали навечно, как букашки в янтаре. Тайна его творчества лишь частично приоткрывает тайну его частной жизни, в которой посредственность чередовалась с жадной испуления.

В действительности, именно свободная и бескомпромиссная живопись Караваджо направила его взгляд на лица

¹⁶¹ Жорж де Латур (или Жорж де Ла Тур, Georges de La Tour) — великий художник эпохи барокко из Лотарингии, заново открытый в XX в. Завоевав признание при жизни, уже в следующем, XVIII в. был напрочь забыт и вычеркнут из истории.

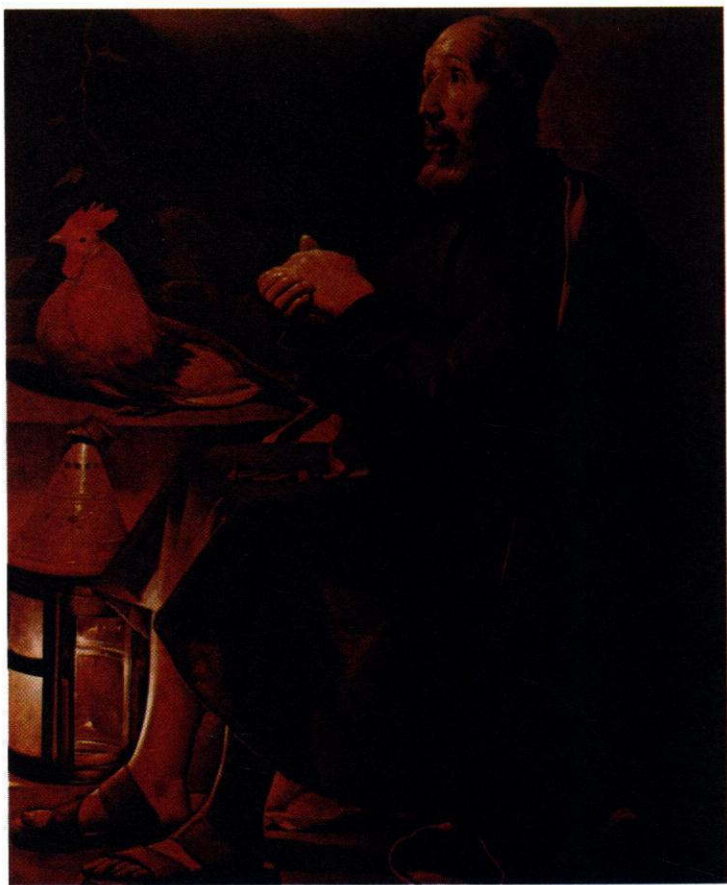


Рис. 53. Жорж де Латур. Раскаяние святого Петра. 1645.
Холст, масло. Музей изящных искусств, Кливленд

бедняков, превратившиеся в маски, и обратила его внимание на персонажей, выражавших более искренние и правдивые эмоции. Как, например, в «*Раскаянии святого Петра*» из Музея изящных искусств в Кливленде, который из мученика веры и оруженосца Христа внезапно превратился в невежественного рыбака, трусливого и малодушного гомункула, пораженного собственным ничтожеством (рис. 53).

На единственном полотне, подписанном и датированном (1645) Латуром, Петр предстает отнюдь не таким верным учеником, готовым защищать своего Учителя до последней капли крови. Он утратил энергию Гефсимании¹⁶² и эйфорию Тайной вечери. Он сидит в углу, закутавшись в плащ и греясь у слабого огня лампы. Тусклый свет свечи едва освещает закуток, который, как мы догадываемся, может быть тесным двориком, о чем свидетельствует веточка плюща, вьющаяся по стене. На завалинке примостился петух, который только что прокричал, раскрыв перед апостолом его шокирующую слабость, о которой ранее говорил Иисус.

Симон же Петр стоял и грелся. Тут сказали ему: не из учеников ли Его и ты? Он отрекся и сказал: нет. Один из рабов первосвященнических, родственник тому, которому Петр отсек ухо, говорит: не я ли видел тебя с Ним в саду? Петр опять отрекся; и тотчас запел петух.

Евангелие от Иоанна, 18, 25–27

Нахмуренный лоб — как у всех изумленных, приоткрытый рот, из которого с трудом вырывается сдавленный стон, сжатые руки, намекающие на угрызения совести, окоченевшее тело: Петр, подобно Фоме, также более не в состоянии контролировать себя. «Неужели я действительно это сказал?» — кажется вопрошает он. Его изумление совершенно простодушно, в нем нет ни следа хитрости и лукавства.

Петр кажется человеком, согнувшимся под тяжестью прожитых лет, который удивляется самому себе. Его одежда настолько бедная и поношенная, что сквозь ветхую ткань просвечивают его тощие ноги, сандалии слишком велики ему,

¹⁶² Гефсиманский сад традиционно почитается как место моления Иисуса Христа в ночь ареста: согласно Новому Завету Иисус и его ученики регулярно посещали это место — что и позволило Иуде найти Иисуса в эту ночь. В Гефсиманском саду растут восемь очень древних олив.

всклокоченные волосы, неухоженная борода, все свидетельствует о том, что довелось ему пережить в последние дни. На его лице, покрытом капельками пота, выделяются глаза, на которые падает свет. Однако кто-то мог бы заметить забавное сходство между апостолом и петухом, сидящим напротив него. Встрепанные волосы человека топорщатся на затылке на манер петушиного гребня, борода удлиняет подбородок Петра, придавая ему сходство с бородкой и клювом петуха, служащего символом осмотрительности, любопытства и благоразумия. Эти двое, столь похожие один на другого, тем не менее исполняют противоположные роли, поскольку человек страдает грехом лицемерия и терзается угрызениями совести. Латур схватил ключевой момент сцены, продемонстрировав этим, насколько хорошо он усвоил уроки Караваджо. Это то самое мгновение, когда апостол осознал, в какой ловушке он оказался, и поражается собственной глупости. Его лоб покрыт каплями пота, несмотря на прохладный вечер, а глаза наполнены слезами. Петр смущен, осознав, что он совершил предательство, еще минуту назад казавшееся абсолютно невозможным. Он обескуражен.

Художник окружает его символами, не оставляющими ни малейшего сомнения относительно смысла изумления, охватившего Петра.

Побег виноградной лозы на заднем плане — «я — истинная виноградная лоза, вы — ее побеги, а Отец мой — виноградарь»¹⁶³, глыба, вырисовывающаяся на стене, — «ты — Петр, и на сем камне Я создам Церковь Мою, и врата ада не одолеют ее»¹⁶⁴, зажженный фонарь, поставленный на землю, — «Вы — свет мира.. И, зажегши свечу, не ставят ее под сосудом, но на подсвечнике, и светит всем в доме»¹⁶⁵,

¹⁶³ Евангелие от Иоанна, 15:5.

¹⁶⁴ Евангелие от Матфея, 16:18.

¹⁶⁵ Там же, 5:15.

поэтому человек, рассматривавший эту картину в XVII в., не мог пройти мимо этих цитат. Петр вдруг припомнил те слова, которыми Иисус делился со своими учениками: утверждения и притчи, которыми он руководствовался изо дня в день, теперь они звучали как приговор без права на обжалование. Тем не менее Ж. Латур дает предателю надежду на прощение: об этом свидетельствуют его простодушный взгляд, нахмуренный лоб, приподнятые брови и глубоко запавшие глаза. Это все признаки глубокого и искреннего раскаяния. Петр заслуживает нашего снисхождения благодаря подлинному раскаянию, охватившему его сразу же после совершения греха предательства. Он сам до глубины души поражен своим проступком. Его изумление совершенно обезоруживающее. Его широко раскрытые глаза, полные слез, смогли бы смягчить даже самого сурового судью.

Давая собственную интерпретацию основных установлений Церковного собора в Тренто, Ж. Латур смягчает наказание Петру, ослабляет жесткие требования церковной доктрины, испрашивает прощение для апостола, а заодно и для всех верующих, зачастую бывших такими же невежественными грешниками, как и первый папа.

Кажется, что художник придает удивлению такую же значимость, какую четыре года спустя публично припишет ему Рене Декарт: изумление, по его мнению, — это первая из страстей, самая искренняя, отличающая невинные детские души и подвергающаяся осмеянию в зрелые годы. В самый тяжелый и горький момент апостольского служения Петру удастся сохранить свою душу благодаря удивлению, вызванному у него его собственным поведением. Его искреннее изумление позволило ему избежать наказания, налагавшего церковным уставом, и помогло ему стать ближе ко всем остальным христианам, таким же грешным и невежественным, каким был основатель их церкви.

Цель поэзии — чудо¹⁶⁶

Мир — театр;
В нем женщины, мужчины, все — актеры;
У каждого есть вход и выход свой,
И человек один и тот же роли
Различные играет в пьесе, где
Семь действий есть.

Вильям Шекспир.

*Как вам это понравится, акт II,
сцена 7, ст. 247–252¹⁶⁷, ок. 1599 г.*

Эти убедительные и неопровержимые слова вложены Шекспиром в уста Жака, действующего лица пьесы «*Как вам это понравится*», одной из наиболее известных его комедий, несмотря на то что она не входит в список его безусловных шедевров. Не погружаясь слишком глубоко в неисследованные тайны человеческой души, эта пьеса привлекает публику благодаря головокружительной перемене ролей, переодеваниям и неожиданным поворотам событий. Роль Розалинды в ту эпоху исполнялась молодым актером-мужчиной, переодевшимся в мужской костюм; роль пастушки Фебы также исполнял актер-мужчина. По сценарию она влюблена в Ганимеда, который на самом деле оказывается женщиной, хотя его имя напоминает нам о гомоэротических отношениях между Фебом и Юпитером. В эпилоге Розалинда извиняется за то, что она тоже оказалась женщиной. А последние слова комедии — что само по себе является необычным — в то же самое время объявляли, что она не женщина, а мужчина-актер.

...Будь я женщина, я расцеловала бы всех, чьи бороды мне нравятся, чей цвет лица приходится мне по вкусу и чье дыхание мне не противно; и я остаюсь в убеждении, что все, обладающие красивыми

¹⁶⁶ È del poeta il fin la meraviglia — Цель поэзии (поэта) — чудо.

¹⁶⁷ Шекспир В. Как вам это понравится / пер. П. Вейнберга. СПб.: Издательский дом «Кристалл», 2002.

бородами, или прекрасным лицом, или приятным дыханием, не откажутся, в награду за мое милое предложение, ответить на мой поклон прощальным приветом.

Вильям Шекспир. *Как вам это понравится*, эпилог,
ст. 34–38¹⁶⁸, ок. 1599 г.

В целом действие комедии разворачивается как смешение жанров, ролей и взглядов, образуя изысканную барочную вышивку. Любой жест персонажа в эпоху Шекспира, казалось, должен был вызывать удивление. Более того, задачей каждого актера было приводить зрителей в изумление исполнением своей роли, о чем безапелляционно заявляет Джованни Баттиста Марино:

Цель поэзии — чудо [...]

Кто не умеет изумлять, пусть идет вон!¹⁶⁹

XVII в. был временем, когда горожане пользовались лучшим предлогом для того, чтобы устроить публичное представление, для участия в котором привлекались самые известные актеры. Рим превращался в настоящие театральные подмостки при помощи сценических машин, созданных Бернини для организации празднований визитов королевских особ, коронаваний понтификов, самых экстравагантных ежегодных праздников. Начиная с лета 1650 г. площадь Навона превращалась в настоящее море из-за обильных струй фонтанов, которые включались, чтобы принять парад празднично украшенных экипажей. Ее оживляли Нептун с сиренами, Юпитер и nereиды. Благородные зрители обожали такие постановки. Во дворце Колонна, в розовых покоях принцессы Изабеллы до сих пор хранится пейзаж, написанный в четыре руки Гаспа-

¹⁶⁸ Шекспир В. *Как вам это понравится* / пер. П. Вейнберга. СПб.: Издательский дом «Кристалл», 2002.

¹⁶⁹ Марино Дж. *Европейская поэзия XVII века*. М.: Художественная литература, 1977.

ром Дюге и Карло Маратта: зеленая лужайка служит фоном для «Суда Париса», однако главному герою придано сходство с принцем Лоренцо Онофрио, а обнаженной Венере — с Марией Манчини, выступающей в сопровождении своих сестер, *Мазаринеток*¹⁷⁰.

Всегда находился подходящий повод для того, чтобы устроить маскарад и принять в нем участие. Королеву Швеции Кристину, принявшую католичество, в 1655 г. принимали в Риме, устроив в ее честь пышную церемонию и фантастический фейерверк во дворце Барберини. Известная своей экстравагантностью и взбалмошным характером, королева любила скакать верхом, одетая в мужской костюм, и не скрывала своего раздражения монотонностью повседневной жизни, состоявшей из перебирания четок, церковных месс и молитв.

Подобные персонажи населяли страницы исторических хроник XVII в., когда слава актеров была пропорциональна их экстравагантности, а их работа оценивалась тем выше, чем более они были способны изумлять скучавших аристократов.

Нам известно очень немного о Пьетро Беллотти, сделавшем карьеру в пропитанной жаждой удовольствий венецианской атмосфере благодаря нескольким выполненным им ценным ведутам¹⁷¹, и прежде всего необыкновенно глубоким и тщательно выписанным портретам его кисти. Однако, возможно, наиболее выразительным из всех будет его автопортрет,

¹⁷⁰ Мазаринетки (*фр.* Mazarinettes) — семь племянниц кардинала Мазарини, вместе с тремя племянниками, выписанные им во Францию из Италии в 1647 и 1653 гг. и впоследствии чрезвычайно удачно выданные им замуж за знатнейших представителей аристократии благодаря огромным приданым.

¹⁷¹ Ведута (*veduta, ит.* — «вид») — жанр европейской живописи, особенно популярный в Венеции XVIII в. Представляет собой картину, рисунок или гравюру с детальным изображением повседневного городского пейзажа.

в котором знатоки и историки искусства увидели попытку воплощения аллегории изумления.

Пьетро Беллотти нравилось изображать себя самого. Празднично одетый человек, отражающийся в зеркале на портрете, хранящемся в музее Фонда Чини¹⁷², изображен в головном уборе в восточном стиле, сооруженном из камчатой косынки, с бокалом вина, с которого свисает цепочка с надписью *hinc hilaritas*¹⁷³. Персонаж на портрете расплылся в пьяной улыбке, которую никак нельзя назвать заразительной. Однако на автопортрете, недавно приобретенном Галереей Академии (рис. 54), можно наблюдать совершенно иное выражение лица художника.

Копна густых черных волос обрамляет его лицо. Неизменно нахмуренный лоб, служащий ключом для распознавания эмоции изумления, кажется случайной деталью, по сравнению с испуганным взглядом, сизым носом и сжатым ртом, удерживающим пронзительный вопль. Художник издевательски протягивает нам яблоко, опираясь другой рукой на эфес шпаги. Он одет в легкие доспехи, позволяющие видеть рукава белой сорочки, засученные по локоть. Какую роль исполняет живописец на этой картине?

Солдатский костюм, яблоко на переднем плане, вопрошающая поза — всё указывает на то, что П. Беллотти приглянулась роль Париса, принимающего яблоко из рук Меркурия, доверившего ему нелегкую задачу выбрать прекраснейшую из богинь. Имеющиеся в нашем распоряжении скудные сведения

¹⁷² Музей был открыт в 1984 г., а Фонд Джорджо Чини, названный в честь трагически погибшего сына графа Витторио Чини, — в 1954 г. Фонд заслуживает отдельного внимания. Расположенный в монастыре на острове Сан-Джорджо-Маджоре, он превратился в один из самых значительных исследовательских институтов в мире. Здесь проходят выставки классического и современного искусства, конференции и лекции, хранится огромная библиотека.

¹⁷³ Здесь веселье (*лат.*).



Рис. 54. Пьетро Беллотти. Автопортрет в виде аллегории изумления. Вторая половина XVII в.
Холст, масло. Галерея Академии, Венеция

об этой картине позволяют лишь выдвинуть гипотезу, почему иконографические элементы сочетаются с попыткой проникнуть в душу одного из самых известных героев греческой мифологии, внутренний мир которого всегда оставался загадкой. О чем размышлял юный троянский царевич, оказавшись перед

лицом трех рассерженных божеств с яблоком раздора в руке? Изумление могло стать самой подходящей эмоцией, сопровождаемой глубоким чувством замешательства и смущения.

Можно предположить, что любое его решение повлекло бы за собой ужасные последствия.

Не впервые художник предпочитает изображать себя в виде мифологического персонажа. За полвека до него Караваджо переоделся в Вакха, запечатлев свое отражение в зеркале в то время, как он лечился в госпитале Утешения в Риме. Столетием раньше Джорджоне впервые написал свой автопортрет в образе Давида, Сальватор Роза — воина и исхудавшего и истощенного философа. Однако никто до этого никогда не пытался поразить зрителя столь агрессивным экспрессионизмом, как П. Беллотти. Художник запечатлел столь сильную и напряженную эмоцию для того, чтобы привлечь внимание зрителя, который будет рассматривать картину. В основе мифологического сюжета лежит чувство изумления, потрясшее художника и его зрителей своим непостоянством и изменчивостью.

Люди, жившие в XVII в., очаровывались мимолетностью эмоций, прельщались переодеваниями и демонстрацией самих себя. В то же самое время они испытывали тревогу, осознавали бренность бытия, их снедало несбыточное стремление к постоянству и устойчивости. Вот два полюса, между которыми колебалось воображение эпохи барокко: культ видимости и страх пустоты, прячущейся за ней, очарование метаморфоз и сожаление о недостижимом постоянстве, погоня за эфемерным и поиски твердого и определенного основания, безумие и мудрость, желание достичь высшей духовности, аскетизм и стремление к чувственным удовольствиям.

В этом автопортрете П. Беллотти создает модель, которая станет востребована многими художниками прежде всего в XIX в., когда вновь вернется мода на мимолетные эмоции, такие как изумление.

Затаив дыхание

До наступления XVII в. художники всегда помещали автопортрет в самых незаметных уголках своих картин в качестве или вместо подписи. Из смирения и несколько фальшивой скромности никто и никогда не изображал его в центре картины. Единственная деталь, по которой можно было узнать художника, — пристальный взгляд, обращенный на зрителя. Он служил приглашением войти внутрь картины, жестом соучастия и простодушным подмигиванием.

Роль, которую контрреформация отводила художникам, старания прославленных меценатов, благодаря которым были созданы и получили известность сотни полотен, повышали самооценку мастеров живописи. Караваджо много раз изображал себя на картинах в качестве зримого свидетельства истинности того, о чем он рассказывал: вот он показывается на заднем плане в *«Мученичестве святого Матфея»*, держит ночью светильник в *«Пленении Христа»*, смотрит исподтишка из-за стрелы Атиллы, только что сразившего святую Урсулу на одном из его последних полотен.

Ни один из художников не оставил после себя столько автопортретов, как Рембрандт: его лицо можно заметить на по крайней мере тридцати офортах, двенадцати рисунках и на более сорока картинах, не заказных и не предназначенных для богатых покровителей, но выполненных для себя самого. Будучи человеком, склонным к размышлениям, Рембрандт задумывался о своей роли живописца, оставив нам удивительный и символический пример самопознания и глубокой рефлексии. На некоторых автопортретах он изображен в фантастических облачениях или исторических костюмах, на других с лицом, на котором время оставило свой след, или с атрибутами своего ремесла. Эти повторяющиеся обращения к себе самому свидетельствуют об осознании им значимости своей роли в жизни общества.

Без этой многовековой традиции Гюстав Курбе никогда не отважился бы создавать автопортреты на протяжении более двадцати лет, прежде чем вступить в состязание с живописцами, бывшими властителями душ в Париже середины XIX в. (рис. 46).

В данном случае речь не идет ни о признании роли художника, ни о прославлении собственного таланта. Возможно, что, изображая свои раскрасневшиеся щеки и пухлые губы, он всего лишь хотел продемонстрировать удовлетворение собственной миловидностью — что признавали также его современники, — однако движения его рук и широко раскрытые глаза свидетельствуют о другом.

Удивленный человек часто поднимает раскрытые руки высоко над головой или сгибает руки только до уровня лица. Раскрытые ладони бывают обращены к тому человеку, который вызывает чувство удивления, и вытянутые пальцы при этом растопыриваются.

Чарльз Дарвин. *О выражении эмоций у человека и животных*¹⁷⁴. 1872

Удивление возбуждает душу, полностью захватывает ее и заставляет позабыть о желаниях.

12 февраля 1821: хотя деятельность это величайшее средство достижения возможного счастья, однако изумление тоже средство, одно из главных, хотя и мимолетное; его могут породить, между прочим, воображение, экстаз, проистекающий из фантазии, неясное чувство, прекрасная природа [...] Заметьте, что воображение, живость, чувствительность, придающие счастью черты изумления, также способствуют деятельности¹⁷⁵.

Джакомо Леопарди. *Дневник размышлений*. 1817–1832

¹⁷⁴ Дарвин Ч. О выражении эмоций у человека и животных. СПб.: ПИТЕР, 2001.

¹⁷⁵ Леопарди Дж. Нравственные очерки. Дневник размышлений. Мысли. М.: Республика, 2000.

Леопарди одним из первых придал изумлению горестный и болезненный характер. Он вполне осознавал эфемерную, а следовательно, иллюзорную и предательскую природу этого чувства и противопоставлял его счастью.

Г. Курбе, как кажется, разделял его мнение. Изумление, застывшее на его лице, дало название полотну «*Автопортрет, или Отчаявшийся человек*», как если бы, глядя в зеркало на отражение своего безбородого и миловидного лица, он, художник, вдруг осознал, как страшно жить на этом свете. Мы далеки от барочного удивления, нам одинаково чуждо как Божественное чудо, так и чувство изумления перед красотами природы. Художник засвидетельствовал чувство беспричинного беспокойства, охватившего мир. Его глаза с расширенными зрачками, казалось, созерцают то, на что он всегда боялся взглянуть: это жестокая и беспощадная реальность, которую отныне он будет изображать на своих полотнах. От нее нет спасения.

Во взгляде Гюстава Курбе уже нет ни тени иронии.

Это был подход, которого художники придерживались почти в течение целого столетия, живописуя скорби, терзавшие женщин и мужчин с момента рождения и до смертного часа. Живописные и литературные персонажи той эпохи, казалось, совсем позабыли про чудесную силу изумления, смиренно влача груз разочарования, жизненных драм и ударов судьбы. Удивление превратилось в чувство, которое можно было испытать лишь под воздействием наркотиков — единственных средств, позволявших людям видеть красоту и наслаждаться ею.

Неправильность, иначе говоря, неожиданность, удивление или изумление, — это основные элементы и свойства красоты¹⁷⁶.

Шарль Бодлер. *Фейерверки*. 1855–1862

¹⁷⁶ Бодлер Ш. Стихотворения в прозе (Парижский сплин). Фанфарло. Дневники. СПб.: Наука (Ленинградское отделение), 2011. (Библиотека зарубежного поэта.)

Стоя перед зеркалом, затаив дыхание, Г. Курбе сознавал, что единственная красота, заслуживающая изображения, неизбежно будет результатом неправильности, ошибки мироздания.

Должно будет пройти целое столетие, прежде чем искусство откроет легкость удивления.

Без цвета, без слов

Имя Пьеро Мандзони связано — даже слишком прочно — с изобретением «*Дерьма художника*»: в 1961 г. художник взял девяносто жестяных банок, на которые он наклеил этикетки с надписью, сообщавшей об их содержимом, как если бы это были консервы из тунца.

Великий и неотразимый провокатор, П. Мандзони обновил понятие *ready made*¹⁷⁷ Марселя Дюшана¹⁷⁸, обогатив его циничной иронией. Не только любой объект, подписанный художником, становился произведением искусства, но даже сами его экскременты, то, что его тело выделяло в качестве отходов. Искусство это не только вопрос эстетики, отрады для глаз и прекрасной формы: прежде всего это результат рефлексии, усилия мысли, которого требует объект художественного созерцания. Никто не станет проверять, каково на самом деле реальное содержимое этих жестяных банок. Тем не менее художник требует от нас доверия, несколько омраченного подо-

¹⁷⁷ Готовый, взятый из жизни (англ.).

¹⁷⁸ Марсель Дюшан (фр. Marcel Duchamp, 28 июля 1887, Бленвиль-Кревон — 2 октября 1968, Нейи-сюр-Сен) — французский и американский художник, шахматист, теоретик искусства, стоявший у истоков дадаизма и сюрреализма. Творческое наследие относительно невелико, однако благодаря оригинальности своих идей Дюшан считается одной из самых влиятельных фигур в искусстве XX в. Его творчество оказало влияние на формирование таких направлений в искусстве второй половины XX в., как поп-арт, минимализм, концептуальное искусство и др.



Рис. 55. Пьеро Мандзони. *Achrome*¹⁷⁹. 1961. Стекловолоконное волокно. Музей Соломона Р. Гуггенхайма, Нью-Йорк

зрением, что он всего-навсего посмеялся над нами. Это одна из его шуток, которую мы вынуждены принять.

Каждая из работ П. Мандзони содержит в себе тонкую интеллектуальную игру, служащую вызовом нашему повседневному здравому смыслу. В Музее Гуггенхайма выставлен большой клубок, состоящий из нитей стекловолокна, помещен-

¹⁷⁹ Бесцветный (*англ.*).

ный в вакуум внутри капсулы, повешенной на стену (рис. 55). Это маленькое чудо. При перемещении, наклоне или переворачивании оболочки стеклянные нити не движутся.

Они остаются подвешенными в пустоте, застыв в беспорядке. Порыв ветра, окрашенный в белый цвет.

Этот клубок заперт в пространстве и во времени. Он остается таким навечно. Он такой легкий и хрупкий, что напоминает прерывистое дыхание. Как у человека, охваченного изумлением, перехватывает и замирает дыхание. Это чувство обычно длится всего мгновение, в то время как здесь ему суждено пребывать вечно. Бесконечное изумление.



ГЛАВА 6

СОМНЕНИЕ

Исключение подтверждает правило

Художники всегда отличались особенной восприимчивостью, позволяющей им ощущать дух времени раньше и лучше других. Поэтому, взглядываясь в их шедевры, мы можем узнавать, каковы были ведущие идеи, людские чаяния в ту или иную эпоху, а также догадываться о причинах тех или иных исторических событий. Золотой фон византийских мозаик символизировал измерение, в котором преимущественно концентрировались интеллектуальные, духовные силы и искания средневекового человека: это потусторонний мир. Главной целью кровопролитных сражений, которые вели между собой города, страны и целые народы в период с IX по XII в., было господство над духовной и ментальной сферами, ритуалами, относившимися к религиозному фетишизму и преувеличенно торжественному декоративному устройству церквей и монастырей. Чем больше смертных грехов совершали представители высших сословий, тем чаще они заказывали шедевры, позволявшие им, как они надеялись, искупить свои прегрешения и попасть в рай, заполнив собой пустоту, образовывавшуюся после окончания очередных кровавых средневековых войн. Количество крови, пролитой на полях сражений, было прямо

Рис. 56. Полигимния. I–II в. н. э. Мрамор. Музей Монтемартини (Электростанция Монтемартини), Рим

пропорционально золотой поверхности, простиравшейся в абсидах и под церковными куполами.

Когда позднее усилий религии уже перестало хватать для поддержания равновесия между добром и злом, то художники сосредоточились на попытках отыскать гармонию в повседневности, отказавшись от спасительной мощи листов золотой фольги. Центральная перспектива, впервые появившаяся в начале XV в. благодаря исследованиям Леона Баттисты Альберти, Мазаччо совместно с Брунеллески и Пьеро делла Франческа, означала смещение взгляда, который больше уже не устремлялся кверху, в потусторонний мир, а, напротив, был направлен прямо перед собой, призванный восстановить нарушенный порядок вещей здесь внизу. Настал момент, когда на смену отчаянным братоубийственным конфликтам пришли политические стратегии, альянсы между правителями, расширение влияния полководцев, сменивших поле битвы на дворцовый паркет. Геометрическому пространству Пьеро делла Франческа соответствовали утопические проекты Сигизмундо¹⁸⁰ Пандольфо Малатесты, правителя Римини; перспективной шкатулке «*Тайной вечери*» Леонардо да Винчи — амбиции Лодовико Моро, «*Сотворение мира*» Микеланджело, написанное им на потолке Сикстинской капеллы, воодушевляло папу Юлия II.

Когда позднее человек смог увидеть лунные кратеры или управлять световым лучом посредством оптического бокса, когда он освоил неизведанные прежде территории и начал рассматривать себя в качестве властелина вселенной, то художники откликнулись открытием и воплощением фантазмагорических форм, необычной архитектуры и работ, своим совершенством бросающих вызов природе. Творец фактически занял место Бога, совершив тотальный переворот в представлениях человека о мире, по сравнению со Средними веками. Развитие науки и рациональности привело затем к методичному анализу

¹⁸⁰ В некоторых источниках Сиджизмондо (Sigismondo Pandolfo Malatesta, ит.).

реальности, которая в XVIII в. нашла своё отражение в полотнах, откуда были изгнаны эмоции, чтобы освободить место чистой математике.

Такие спонтанные и синтетические соотношения между образами, иконографией и историческими фактами также представляют собой ключ, позволяющий археологам атрибутировать материальные свидетельства культуры прошлого, обнаруженные во время раскопок, часто лишенные документальных подтверждений, которые могли бы помочь установить их возраст. Самые древние скульптуры, датируемые приблизительно VII в. до н. э., описывают чрезвычайно развитую цивилизацию, где каждый горожанин выполнял свою роль, цивилизацию, для которой была характерна железная иерархия, спускавшаяся от богов до рабов и отличавшаяся особой прочностью. Эта удивительная уверенность в своих силах нашла свое отражение в скульптурах, изображавших прямых, сильных, уверенно двигавшихся людей, не знавших сомнения или неуверенности. Это были знаменитые *курсы*, скульптуры молодых мужчин, охранявшие священные места. Их тела делались красивыми, пропорциональными, с волосами, заплетенными в аккуратные косички, и руками, вытянутыми строго по швам. У них на губах была фальшивая улыбка, не отражавшая никакого чувства. Они послужили прообразами для тех совершенных тел, которые в V в. до н. э. выходили из мастерской Фидия и Поликлета в результате поисков равновесия между «прекрасным» и «добрым», назойливой логической и рациональной утопии, господствовавшей в Античном мире по крайней мере на протяжении трех столетий.

Когда Александр Македонский погрузил эллинистическую культуру в океан ближневосточной и североафриканской культуры, то хваленая самоуверенность греческой мысли начала колебаться. Теории афинских философов смешивались с сирийскими суевериями, прочные политические связи, установив-

шиеся на Пелопоннесе, распадались, трансформировавшись в полицентричную организацию сатрапий¹⁸¹.

Как мы увидим, вместе с цивилизацией изменилось и искусство.

Эти стройные фигуры с надменными лицами, смотрящиеся тем убедительнее, чем они бесстрашнее, как кажется, нетвердо стоят на ногах. Они корчатся, беспорядочно напрягая мышцы и демонстрируя невозможные ранее гримасы. Скульпторы, такие как Лисипп, посвящают себя изучению вялых, дряблых и несовершенных фигур, отражающих, как в зеркале, новую, не такую прочную, как прежде, более изменчивую реальность.

Он мог бы быть автором «*Кулачного бойца*»¹⁸², великолепнейшей скульптуры, хранящейся в Национальном римском музее (рис. 57). История ее обнаружения сама по себе удивительна, можно было бы долго говорить о роли этой скульптуры в античной культуре. Вот как об этом рассказывал археолог Родольфо Ланчани в 1902 г.:

Самая важная находка была сделана, когда мы аккуратно сняли слой земли, под которым находился шедевр, оказавшийся статуей, которая не была просто брошена или закопана в спешке, но которую, напротив, тщательно спрятали и с которой обращались с величайшей осторожностью. Фигура, находившаяся в сидячем положении, располагалась на капители дорической колонны, как на табуретке, и ров, вырытый между более низкими основаниями храма Солнца для того, чтобы спрятать статую, был заполнен мелкой просеянной землей, защищавшей бронзовую поверхность от случайных повреждений. За свою долгую карьеру археолога мне приходилось присутствовать на многочисленных раскопках; и каждый раз я испытывал чувство удивления; изредка, по большей части неожиданно, мне встречались настоящие шедевры, однако я никогда не испытывал

¹⁸¹ Сатрапия — административная единица. Военно-административный округ (провинция) в государстве Ахеменидов, возглавлявшаяся сатрапом.

¹⁸² Также «Боец из терм».



Рис. 57. Лисипп (предположительно). Кулачный боец. IV в. до н. э. Бронза. Национальный римский музей, Рим

ничего подобного тому чувству, когда я впервые увидел, как из-под земли медленно появляется фигура варвара-атлета, как будто очнувшаяся от глубокого сна после своих доблестных состязаний.

Это не единственный сохранившийся античный кулачный боец, однако единственный, который был изваян сидящим. Должно быть, он был редкостью даже в свое время, принимая во внимание предосторожности, с какими его хранили. Такое внимание к деталям свидетельствует о том, что Лисиппу, вероятнее всего, помогал его брат Лисистрат, бывший специалистом по *отливке* наиболее реалистичных подробностей.

Передают, что в искусство скульптуры в меди он внес наибольший вклад, выделяя волосы, головы делая меньше, чем делали прежние художники, тела стройнее и сухощавее, чтобы благодаря этому статуи казались выше. Не имеет латинского названия симметрия, которую он соблюдал тщательнейшим образом, введя совершенно новое соотношение взамен квадратных фигур, принятых у прежних художников, и говорил обычно, что они изображают людей такими, какие они есть, а он — такими, какие они представляются. Его особенностью считается выразительность произведений, соблюденная и в мельчайших вещах¹⁸³.

Плиний. *Естественная история*, XXXIV, 65

На мочках ушей, правом плече, предплечье и бедре борца припаяны частицы меди, представляющие капли крови, вытекающие из ран, полученных им во время состязания. Тщательность, с какой расчесаны его усы и борода, позволяет видеть в нем зрелого человека, идущего в ногу со своим временем. Кто он? Одни из исследователей идентифицировали его как кулачного бойца на Квиринале, впервые одержавшего победу на Олимпийских играх в 336 г. до н. э., который впоследствии терпел постоянные поражения.

¹⁸³ Плиний Старший. *Естествознание. Об искусстве* / пер. Г. А. Тароняна. М., 1994.

Другие вспоминают о Полимеде, атлете, обладавшем легендарной силой, уроженце Фессалии, призванном ко двору Дария II, царя Персии. Однако есть и такие, кто утверждает, что речь может идти о мифологическом герое. Вероятно, эта скульптура навсегда останется безымянной, тем не менее она по-прежнему способна вызывать двойственное чувство, поскольку фигура атлета отражает неопределенное состояние духа. Кажется, что кулачный боец только что обернулся, пытаясь расслышать обращенные к нему слова. Его губы сжаты, глаза смотрят вопросительно, художнику удалось передать его глухоту, вероятно, развившуюся вследствие чрезмерного напряжения во время состязаний. У борца не просто прекрасное тело с развитой мускулатурой. Он привлекает неопределенным выражением, которое можно прочесть на его лице: может быть, он пытается понять вердикт судей? Или ожидает рукоплесканий возбужденной толпы?

Его нос деформирован после перелома, правый глаз распух, волосы слиплись от пота: атлет запечатлен в один из самых тяжелых моментов его профессиональной жизни. Истина в том, что он оказался на распутье.

В его фигуре отражается неуверенность эпохи, прерывистое течение мысли, замешательство, в котором пребывает человек, не знающий, что готовит ему будущее. Он не празднует свой атлетический триумф, однако он также не огорчен поражением. В выражении его лица нет ни радости победы, ни горечи поражения. На нем остался отпечаток мгновенно промелькнувшей эмоции: этот человек не знает, что ему думать, и нас тоже оставляет в сомнении. Он ищет ответ на вопрос, который никто не сможет ему дать.

Полагаю, что вполне можно было бы соотнести это выражение со смятением, охватившим греческую философию после смерти Аристотеля, последовавшей в 322 г. до н. э., год спустя после кончины Александра Македонского. Созданный им Лицей, впитавший в себя и творчески переработавший постулаты Платона, положил начало многочисленным философским

школам и способствовал возникновению новых культурных центров, составивших конкуренцию Афинам. Учения эпикурейцев, стоиков, киников или скептиков состязались между собой, наперебой предлагая ответы на насущные вопросы человеческого бытия. Прежде всего все они предлагали решения, часто противоречившие одно другому, касающиеся достижения внутреннего равновесия и счастья. В дискуссиях, в особенности публичных, они, задолго до Декарта, пели дифирамбы сомнению, как ведущему философскому методу, ставили под вопрос теории друг друга, высказывали различные интерпретации и взаимоисключающие мнения. Именно такой сложный и неоднозначный философский дискурс, лишенный единообразия мысли, повлиял на новое направление в скульптуре, на изогнутые фигуры атлетов, напряженные мышцы героев и беспокойные выражения их лиц. Вопросительное выражение, застывшее на лице «*Кулачного бойца*», не противоречит логике философов скептиков, кажется, что он готов опровергнуть любую общепринятую теорию, опираясь на постулаты философов киников. Это наглядно демонстрирует нам, каким образом искусству удастся придавать форму философским теориям своего времени.

В то время как Рим поглотил греческую цивилизацию, греческая философия, напротив, пронизала собой произведения искусства, украшавшие пригородные виллы и императорские резиденции. Речь идет не только о мифологических сюжетах и героических подвигах. При раскопках, проводившихся в Вечном Городе, было обнаружено также несколько артефактов, испытавших влияние античной мысли.

Это «*Полигимния*» из Музея Монтемартини (Электростанция Монтемартини) (рис. 57). Существуют по меньшей мере двадцать копий этой статуи, что свидетельствует о высокой популярности подобного сюжета в античную эпоху: муза «множества гимнов» — о чем свидетельствует само ее имя — покровительница священных и героических песнопений, в данном случае лишена короны и запечатлена в момент наивысшего со-



Рис. 58. Уффици, Флоренция. Альбрехт Дюрер. Меланхолия I. 1514. Гравюра. Кабинет рисунков и гравюр, галерея

средоточения. Здесь она предстает не как царица лирической поэзии, а скорее как женщина, погруженная в размышления. Плотнo завернувшись в свою мантию, она полностью ушла в себя: на виду остались только ее голова, левая рука и ступня.

Лицо Полигимнии прекрасно и сосредоточенно, ее тщательно изваянные волосы просто зачесаны назад и собраны

на затылке в хвост, спускающийся вдоль спины. Статуя чудесным образом сохранила свой первоначальный блеск, который обычно со временем утрачивается благодаря тщательной полировке и патинированию мрамора. Ее лицо сияет, а тонкое покрывало кажется прозрачным. Ее сосредоточенный взгляд устремлен вдаль, своей особой выразительностью он обязан глубокой гравировке зрачков и линии рта, создающими впечатление задумчивости и уединенности, погруженности в свой внутренний мир, легкой меланхолии и грации, отсутствующей у остальных дочерей Мнемозины¹⁸⁴.

Когда мы стоим напротив нее, нас притягивает не только ее безусловная красота, но также непреодолимое желание узнать, о чем она так сосредоточенно задумалась, какие сомнения бродят у нее в уме, какие воспоминания и надежды лелеет эта девушка, только что переступившая порог юности.

В античной иконографии рука, поднятая к лицу, означала сосредоточенность и горе, в особенности в траурных и прощальных сценах. Это также был один из красноречивых и типично интеллектуальных жестов, свойственных мудрецам и вдохновенным поэтам.

Обнаруженная при раскопках в Риме, вблизи Порты-Маджоре¹⁸⁵, статуя Полигимнии, должно быть, представляла собой часть декоративной композиции, в которую входили так-

¹⁸⁴ Мнемозина — богиня, олицетворявшая память, титанида, дочь Урана и Геи (либо Зевса и Климены). Мать Муз, рожденных ею от Зевса (Евтерпа, Клио, Талия, Мельпомена, Терпсихора, Эрато, Полигимния, Урания, Каллиопа) в Пиерии. Зевс соблазнил ее в образе пастуха. Девять ночей к ней на ложе восходил Зевс; она родила Муз в Пиерии. Ее называют «царица высот Элевфера» (Гёсциод).

¹⁸⁵ Порты-Маджоре (*итал.* Porta Maggiore — «Большие ворота»), или Пренестинские ворота (*лат.* Porta Prenestina), — одни из восточных ворот в Аврелиановой стене Рима. Через ворота проходили две дороги — Пренестинская, уходившая к востоку к городу Пренеста, и Лабиканская, также носившая название Касилинской (*лат.* Via Casilina), поскольку вела на юго-восток и доходила до города Касилина (*лат.* Casilinum) в Кампании.

же скульптуры ее восьми сестер. Возможно, они находились в *Horti Spei Veteris*¹⁸⁶ на Эсквилине, в обширных императорских угодьях, простиравшихся до юго-восточной оконечности города. Император Септимий Север превратил эту местность в сад, где по его приказанию был возведен грандиозный жилой комплекс, состоявший из дворца, дополненного цирком и амфитеатром. Это было чудесное место, где среди деревьев можно было лицезреть эти загадочные и волнующие скульптуры.

Полигимния погружена в свои мысли, может быть, она занята сочинением поэмы, предназначенной для публичного исполнения. Похоже, что в правой руке сжимает свиток, спрятанный теперь под покрывалом. Она колеблется, продолжая поиск верного слова, застыв в вечном сомнении. Кажется, что она не удовлетворена написанным, и мысли уносят ее куда-то очень далеко. Такова особенность некоторых произведений искусства, воспевающих чувство сомнения: они переносят зрителя в иной мир, раскрывая перед ним неожиданные перспективы и заставляя пристально вглядываться в бесконечность. Все это можно прочесть при взгляде на голову, тяжело опирающуюся на руку, и локоть, покоящийся на опоре — как у музы — или на ноге, как у ангела на гравюре Альбрехта Дюрера «*Меланхолия I*» (рис. 58).

Куча вопросов

В действительности почти никто из историков искусства, пытавшихся истолковать эту сцену, не называл мрачную фигуру на переднем плане «ангелом». Они предпочитали обозначать ее как «женскую крылатую фигуру». И в самом деле: в этом существе нет ничего ангельского, кроме разве что пары топорщащихся крыльев за спиной. Более того, сидящая фигура всем своим

¹⁸⁶ Старые сады (лат.).

видом противоречит тому, что обычно связывают с небесными созданиями. Она облачена в длинную одежду из тяжелой ткани, которая не только не струится легко вдоль тела, но, напротив, неуклюже спускается мятыми складками, отягощенными связкой ключей и матерчатым мешочком, привязанным к поясу. Волосы не ниспадают на плечи симметричными локонами, как это положено ангелам, а, напротив, падают нечесаными космами, которые едва удерживает веноч, более подобающий крылатой языческой богине Победы, чем Божественному посланцу. Однако главное, что продолжают игнорировать озадаченные эксперты, это прежде всего поведение фигуры: она не провозглашает никакой благой вести, не обращается ни к какой Мадонне, ни к чему не призывает. Ее подпертая кулаком щека, слегка нахмуренный лоб и устремленный в пустоту взгляд — типичный взгляд сомневающегося человека — свидетельствуют о состоянии задумчивости и отрешенности. Фигура не выглядит ни приветливой, ни внушающей доверие, ни сияющей. Одним словом, в ней нет ничего божественного. Возможно, она обдумывает следующий ход или, быть может, анализирует уже сделанный. Вялые складки ее одеяния придают сидящей фигуре, демонстрирующей полное равнодушие к своему внешнему виду, черты пассивности и бессилия. Дюрер, будучи непревзойденным мастером световых эффектов в гравюре, оставляет лицо фигуры в густой тени.

Она выглядит зловеще.

Тем не менее ее никак нельзя назвать праздной. Двумя пальцами она сжимает циркуль, как будто чертя им что-то на пластинке, скрытой в глубоких складках ткани на коленях. Она только что захлопнула книгу, виднеющуюся из-под ее правой руки. Она занята решением математической задачи. Используя выражение Аби Варбурга¹⁸⁷, она представляет нам «простран-

¹⁸⁷ А б и В а р б у р г — немецкий историк искусства, этнограф и культуролог, первым (1892) применивший иконологический метод искусствоведческого анализа произведений, создатель библиотеки, ставшей крупным исследовательским центром, носящим имя ученого, — института Аби Варбурга.

ство мысли». Чтобы придать ей еще более загадочный вид, художник окружил фигуру ангела предметами, не имеющими между собой на первый взгляд ничего общего. Нам сложно обнаружить эту связь по прошествии пяти столетий, тем не менее нельзя с уверенностью сказать, что может объединять пилу, гвозди, шар, молоток, неправильный многогранник, тигель, песочные часы, весы, колокольчик, лестницу, металлическую трубку¹⁸⁸, печь, комету, озеро, свернувшуюся колечком собаку, амурчика, занятого письмом, щипцы для перемешивания горячих углей, чернильницу с перьевой ручкой, линейку, клещи и штамп.

Что может связывать все эти инструменты? И прежде всего почему они демонстративно разбросаны по земле, как будто непригодны для решения задачи, стоящей перед ангелом?

Здесь сливаются и трансформируются две великие художественные и литературные традиции, а именно: Меланхолия как один из четырех темпераментов, и Геометрия как одно из семи свободных искусств. Эта гравюра символизирует художника эпохи Возрождения, отдающего должное практическим навыкам, но при этом предпочитающего теорию математики, вдохновленную небесными импульсами и вечными идеями, в то же самое время он не может не сознавать своей человеческой хрупкости и интеллектуальной ограниченности¹⁸⁹.

Эрвин Панофский. *Жизнь и искусство Альбрехта Дюрера*. 1943

По мнению историка немецкого искусства, А. Дюреру хотелось дать представление о творческих исканиях художника, разрывающегося между стремлением к геометрическому совершенству и сознанием невозможности его достижения. Крылатая фигура одновременно символизирует божественное вдохновение, позволяющее создавать произведения искусства,

¹⁸⁸ Для раздувания огня.

¹⁸⁹ Панофский Э. *Жизнь и искусство Альбрехта Дюрера*. Принстон, 2005.

и страдание от осознания ограниченности, хрупкости и тленности всего человеческого. Типичное для интеллектуалов меланхолическое настроение крылатой фигуры усугубляется мрачным пейзажем, простирающимся в зловещем сиянии Сатурна. Эта комета, присутствующая на заднем плане, в действительности не способна осветить сцену, тонущую в мрачных сумерках.

Интерпретация Э. Панофского была не единственной, снискавшей одобрение и поддержку: не менее правдоподобной представляется также интерпретация, выдвинутая Маурицио Кальвези, который обратился к алхимическим истокам дюреровского сюжета, представленным на гравюре несколькими элементами. Тигель, предназначенный для смешивания ингредиентов с последующим превращением их в золото, многогранник, куб, балансирующий между треугольниками и трапециями, положение собаки, отсылающее зрителя к уроборосу (мифической змее, свернувшейся в клубок, кусающей собственный хвост и образующей совершенный круг, служащий символом вечности), освещенный шар, возможно, в нем протекает герметичный химический процесс, за ходом которого сосредоточенно наблюдает ангел?

Тем не менее, самым таинственным предметом, без сомнения, является магический квадрат, висящий на стене на заднем плане. Шестнадцать номеров, выгравированных на доске, суммированные в любом направлении, всегда дают один и тот же результат: 34.

Тридцать четыре — это результат, получаемый при суммировании номеров четырех секторов, на которые поделен квадрат, сумма четырех цифр в центре и цифр, расположенных по углам квадрата. Кроме того, если посмотреть на центральные цифры в последней строке, то можно прочесть дату 1514, год создания гравюры.

Речь идет не просто о математической головоломке, скорее о поисках могущественной магической формулы, использовав-

шейся некоторыми своевольными ангелами в качестве ключа, открывающего все тайны природы и дающего власть над нею.

Когда ты войдешь в землю, которую дает тебе Господь, Бог твой, тогда не научись делать мерзости, какие делали народы сии: не должен находиться у тебя проводящий сына своего или дочь свою чрез огонь, прорицатель, гадатель, ворожея, чародей, обаятель, вызывающий духов, волшебник и вопрошающий мертвых; ибо мерзок пред Господом всякий, делающий это, и за сии-то мерзости Господь, Бог твой, изгоняет их от лица твоего; будь непорочен пред Господом, Богом твоим; ибо народы сии, которых ты изгоняешь, слушают гадателей и прорицателей, а тебе не то дал Господь, Бог твой.

Второзаконие, 18, 9–14

Возможно, что именно подобными вычислениями занята крылатая фигура, может быть, она упорно ищет ответ именно на этот вопрос, который всегда интересовал такого мастера, как Дюрер, прекрасно осознававшего, какая огромная власть может быть сосредоточена в руках у художника.

Тем не менее сам Дюрер дает нам ключ к прочтению гравюры, единственный, о котором можно говорить с определенностью: это ее название «*Меланхолия I*», подробность, еще более усложняющая ситуацию. Меланхолия — это эмоция, характеризующаяся избытком черной желчи, самой вредной из четырех жидкостей, присутствующих в человеческом организме.

До самого конца позднего Средневековья меланхолический тип считался мизантропическим, депрессивным, граничащим с безумием и, из-за влияния Сатурна, годящимся только для самой черной работы.

А. Дюрер расширяет границы восприятия меланхолии, представляя ее как эмоцию, питающую художественное вдохновение, но в то же самое время отравленную осознанием невозможности достижения совершенства. Это преимущественно интеллектуальное чувство, своего рода туннель, в который

попадает тот, кого обуревают куча вопросов, на которые не существует ответов. Это сомнение.

«Меланхолия I» оказывается выгравированной на теле странного зверя — помеси летучей мыши и совы, распростершей свои крылья, чтобы продемонстрировать надпись, нанесенную на ее коже. Это действительно оригинальное и неожиданное решение, как и вообще вся иконография в этой композиции. Ангел существует в магическом окружении, комета падает где-то позади радуги, амурчик утратил свою природную улыбку, превратившись в усердного ученика: все не так, как должно быть. Кажется бы, все должно отталкивать в этой сцене. Сомнение, отражающееся на лице ангела, пронизывает композицию насквозь и становится признаком активной интеллектуальной деятельности, направленной на поиски выхода из безвыходного положения.

В сущности, это то, что мы испытываем, когда находимся перед статуей Лоренцо Медичи, герцога Урбино, изваянной Микеланджело для Капеллы Медичи во Флоренции (рис. 59). Приходившийся внучатым племянником Лоренцо Великолепному и скончавшийся в 1519 г., он изображен сидящим на скамье в довольно вольной позе, наводящей на мысли о меланхолии. Одна рука поднесена к лицу, палец касается губ, другая безвольно свисает, локоть опирается на шкатулку для драгоценностей, стоящую на колене, плечи опущены. Буонарроти стремился таким образом изобразить состояние «задумчивости», и это название со временем закрепилось за скульптурой. Если сравнить этот скульптурный портрет с той энергией, с какой поворачивает лицо, и с той готовностью, с какой сжимает свой командный жезл Джулио Медичи, герцог де Немур на скульптурном портрете с другой стороны Капеллы,

Рис. 59. Микеланджело Буонарроти. Лоренцо де Медичи, герцог Урбино. 1520–1534. Мрамор. Новая ризница, церковь Сан-Лоренцо, Флоренция



то становится понятно, какую роль сыграл Лоренцо Медичи. Они служат олицетворением двух чувств, которые человек может испытывать по отношению к жизни: один смело идет ей навстречу, как это делал Джулиано, другой погружается в размышления на каждом шагу, как Лоренцо. Взгляды обоих обращены к Мадонне в надежде на поддержку и милость. Один собирается с духом, чтобы достойно сыграть свою роль, другой полностью погружен в себя. Он так же, как ангел с гравюры Дюрера, охвачен сомнениями.

В этот период я, так сказать, сам не знал, чего мне хотелось; возможно, я не хотел того, что знал, и, напротив, хотел того, чего не знал.

Марсилио Фичино. *Письма*

В то время как он гостил у Лоренцо Великолепного, Микеланджело имел привилегию свободно посещать его кабинет, где он мог встречаться с величайшими флорентийскими умами того времени: Анджело Полициано, Пико делла Мирандола и Марсилио Фичино. Последний из них произвел неизгладимое впечатление на юного художника, сохранявшего стремление к познанию и постижению реальности на протяжении всей жизни и воплощавшего их в своих произведениях. Семейству Медичи вполне хватало двух прославленных портретов и двух величественных статуй, в то время как художник принял решение о начале работы, которая, как пишет его биограф Асканио Кондиви, противостояла «времени, которое уничтожает все».

Душа существует частично в вечности и частично во времени.

Марсилио Фичино. *Письма*

Выполнению этой задачи служат аллегории Дня и Ночи, расположившиеся у ног Джулиано: они замыкают временной круг, внутри которого мы движемся, постоянно испытывая ограничения и не расставаясь с идеей завоевания вечности.

В конце концов, тот же самый Марсилио Фичино утверждал, что воображение могущественнее, чем слово, и что метафоры — выражения идей посредством фигур — гораздо эффективнее любого рассуждения. Неслучайно, что *Утро* и *Вечер* стоят на страже фигуры Лоренцо. Они представляют собой два момента перехода от тьмы к свету, находящиеся на двух противоположных концах суток. Одно служит отражением другого, это две фазы превращения дня. *Утро* знает, как разбудить и ободрить, помочь справиться с горем утраты, примириться с тем, что глаза Лоренцо закрылись навеки. *Вечер* выглядит заметно усталым, он едва держится на ногах: он задумчиво смотрит вниз, наблюдая за течением времени.

Первоначально проект включал в себя изображения четырех рек, призванных подчеркнуть основную идею Капеллы Медичи, а именно: непрерывный поток событий, в который мы погружены на протяжении всей жизни. Нет такого мгновения, когда бы нам не приходилось делать выбор, пользуясь свободой воли, данной нам Богом.

В действительности душа одновременно неподвижная и подвижная. В некоторой степени она согласуется с высшей реальностью, а в некоторой — с низшей. Соглашаясь с обеими этими реальностями, она желает той и другой. Вследствие этого душа, обладающая природным инстинктом, возносится к высшей реальности и нисходит к низшей. Поднимаясь к небесам, она в то же самое время не отрывается от земли, а опускаясь на землю, никогда не покидает божественной реальности [...].

Главное, что нам следует знать, так это что человеческая душа никоим образом не может существовать отдельно от тела, если мы признаём, что она обладает свободой воли. Действительно, то, что связано с телом, чья природа детерминирована, не может совершать свободные и независимые действия.

Марсилио Фичино.

Теология Платона, книга XIV, 7, 8; книга IX, 4

Даже после смерти, освободившись от тела, душа Лоренцо продолжит скитаться, блуждая между человеческим измерением, которое она должна покинуть, и божественным, к которому ее влечет. Микеланджело пребывал в неуверенности на этот счет, создав скульптурный портрет, в котором отразилась эпоха, отличавшаяся преобладанием сомнения и рефлексии, свободная от догматического отношения к реальности и вере.

Сомнение, внезапно

В ренессансной живописи наиболее сомневающимися выглядят лица святых или тех, кто оказался очевидцем или участником чудесных событий. Если в Средние века присутствие при неожиданном выздоровлении или небесное видение служили укреплению веры в Бога, то в последующие века самой частой реакцией становились неуверенность, сомнение, смущение.

Подозрительно смотрит Магдалина с картины Джованни Джироламо Савольдо, стоя перед пустой гробницей воскресным утром, первой обнаружив, что Христос воскрес (рис. 60). Упрочивая путаницу между Марией из Магдалы и Магдалиной¹⁹⁰, она идет прямо на нас, чтобы разделить со зрителями свой страх, обнаружив пустую гробницу. Она забыла слова, которые постоянно повторял Учитель, много раз слышала его пророчество о храме, который «будет восстановлен в три дня», не понимая его смысла. Она захватила с собой сосуд с бла-

¹⁹⁰ В Православной и Католической церквях почитание Марии Магдалины различается: в православии почитается согласно только евангельскому тексту — исключительно как мироносица, излеченная от семи бесов и фигурирующая только в нескольких эпизодах Нового Завета, а в традиции Католической церкви долгое время было принято отождествлять с ней образ кающейся блудницы и Марии из Вифании, сестры Лазаря, а также прилагать обширный легендарный материал.

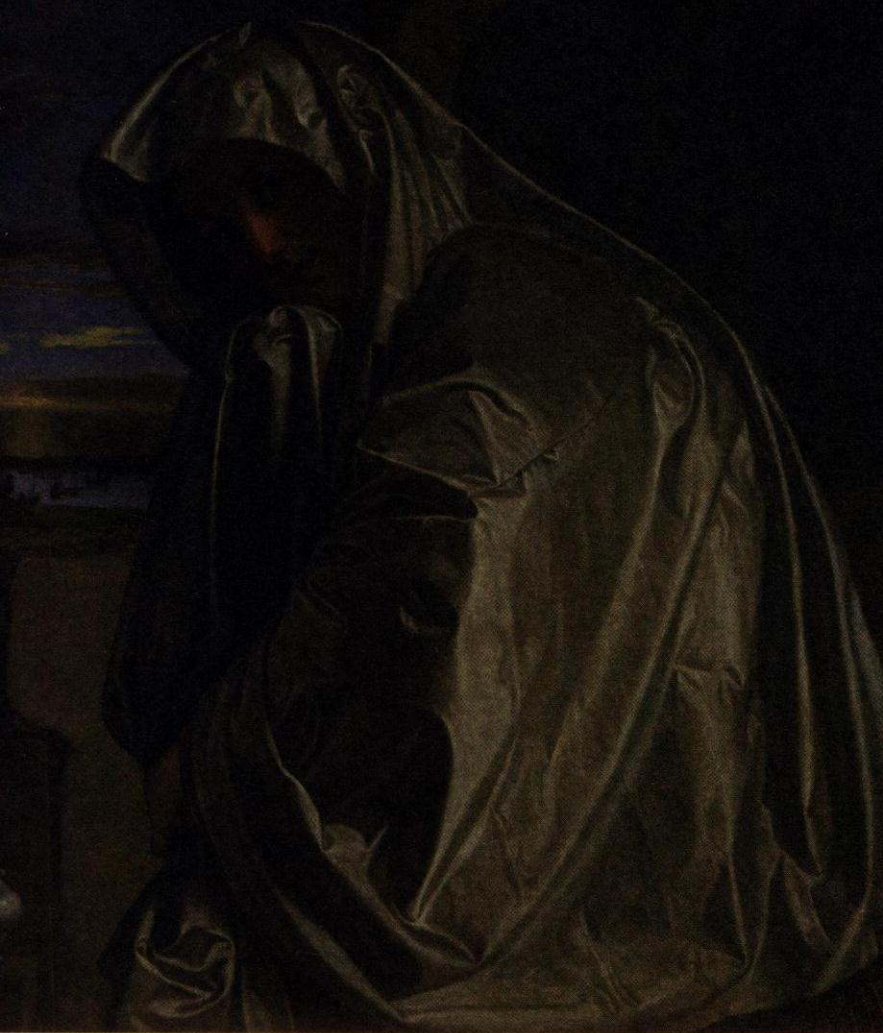


Рис. 60. Джованни Джироламо Савольдо. Магдалина.
1535–1540. Холст, масло. Национальная галерея, Лондон

говониями, чтобы умастить мертвое тело, завернулась в серебристое покрывало, чтобы остаться незамеченной в лучах восходящего солнца и прикрыть свое красное одеяние, чуть виднеющееся из-под накидки. Но камень оказался отодвинутым, а могила пуста. Она не выглядит ни удивленной, ни потрясенной. Скорее она спрашивает себя, не сон ли это: ее



Рис. 61. Рембрандт Харменс ван Рейн. Ужин в Эммаусе.
1629. Бумага, масло. Музей Жакмар-Андрэ, Париж

встреча с Христом, слова Мессии, ее вера и любовь к Учителю. Обращаясь к зрителям, она превращает их в соучастников всего происходящего: вопрошающий взгляд обращен прямо к нам. Эти затуманенные слезами глаза и дрожащие губы, к которым женщина подносит руку, скрытую под накидкой, именно так — нам это уже известно, — как делают все, пребывающие во власти сомнения.

Образ Магдалины настолько удался художнику, что ему поступили по крайней мере еще два заказа на то же самое полотно. Сегодня автографические копии картины хранятся в Национальной галерее в Лондоне, в Музее Гетти в Лос-

Анджелесе и в галерее Уффици во Флоренции. Английская копия, возможно, является самой удачной. На ней женщина кажется окруженной лунным сиянием, притаившимся в складках ее покрывала и оставляющим в тени лицо, таинственное и взволнованное. Художник подчеркивает человечность святой Марии Магдалины, не знающей, как ей следует поступить перед лицом открывшейся перед ней тайны. На самом ли деле Иисус был Мессией? В глубине души люди эпохи Возрождения уже не верили безусловно в догмы католической церкви. Магдалина после смерти Христа также не воспринимала всерьез его обещания: ее дорогой друг закончил свою жизнь на кресте, человек, которого она так любила, лежал мертвым в могиле. Если его тела не оказалось в гробнице, значит, кто-то перенес его в другое место. Она не решилась сразу поверить в воскресение Христа. Святые для Дж. Савольдо были прежде всего мужчинами и женщинами, искавшими ответы на свои вопросы и никогда, на самом деле, не бывшими готовыми к тому, чтобы принять божественное откровение.

В том числе двое учеников, сидящих за столом вместе с Христом в «*Ужине в Эммаусе*», написанном Рембрандтом на бумаге примерно в 1629 г. (рис. 61). Голландский живописец не впервые обращался к этой теме, однако на этот раз композиция сцены радикально отличалась от всех предыдущих. В период с V по XVII в. было написано множество великолепных картин на эту тему, достаточно упомянуть хотя бы полотна Караваджо, Дж. Понтормо или П. Веронезе. Как правило, их сюжет концентрируется на том самом моменте, когда путники узнают Иисуса, в то время как он благословляет пищу на столе.

И когда Он возлежал с ними, то, взяв хлеб, благословил, преломил и подал им.

Тогда открылись у них глаза, и они узнали Его. Но Он стал невидим для них.

Евангелие от Луки, 24, 30–31

Жесты нескрываемого удивления, руки, барабанившие по столу, приподнятые плечи, лица, обескураженные неожиданной встречей. «Ужин в Эммаусе» вскоре превратился в клише, которому неукоснительно следовали художники: на их картинах воспроизводилось доказательство того, что в повседневной жизни Господь может появиться в любой момент.

Однако Рембрандт выбрал иной путь. Он немного смещает рассказ во времени.

«Но Он стал невидим для них» — этими словами заканчивается рассказ Луки. Едва раскрывшись перед путниками, Иисус исчезает. Он растворяется без следа.

На небольшой парижской картине художнику удалось воплотить этот момент благодаря мастерскому владению светом, но прежде всего тенью.

На заднем плане угадывается силуэт женщины, суетящейся у очага и, возможно, занятой последними приготовлениями к ужину. С помощью такого приема художнику удается придать глубину пространству, в котором располагаются действующие лица, и подчеркнуть, что чудо было явлено лишь двум ученикам, что же касается других обитателей дома, то они оставались в полном неведении. Хлеб уже на столе. Христос уже благословил его. Один из сотрапезников, тот, что скрывается в тени, от внезапности опрокинул стул, другой, как кажется, вскакивает на ноги: он еще не пришел в себя от неожиданности.

Иисус исчезает у них на глазах.

Можно различить только его профиль, выделяющийся на фоне стены, залитой светом. От него исходит сияние, в то время как тень скрывает его от наших глаз. Иисус являет собой одновременно свет и тьму. Художники всегда использовали игру света и тени для изображения сомнения. В действительности они использовали свет для обозначения границы, отделявшей истину от лжи, ту черту, на которой балансирует сомнение. Христос на этой картине уже почти исчез, его почти

не различить. Ученик не знает, что ему думать, он обескуражен. Он только что узнал Христа, но видение мгновенно растаяло.

На этом полотне чуть ли не в последний раз можно видеть изображение столь преувеличенного и всепоглощающего замешательства.

В последующие столетия художники будут придавать сомнению более мягкие формы, представляя его более тонким и неуловимым чувством.

Эвристическая сила искусства

Если бы Роден не рассказал об этом в своих мемуарах, нам никогда не пришло бы в голову ассоциировать его «Мыслителя» с Данте Алигьери (рис. 62). Обнаженный человек, опирающийся подбородком на руку, локоть которой, в свою очередь, упирается в левое колено, сидящий, но не отдыхающий, погружен в размышления. Предположение, что в данном случае речь не идет о традиционном изображении *homo malinconicus*¹⁹¹ проистекает из того факта, что его взгляд не устремлен вдаль, как обычно, а опущен вниз, прямо перед собой, к подножию скалы, о которое опираются его ноги. Это флорентийский поэт, внимательно наблюдающий с высоты за душами, обреченными на адские мучения. Он погружен в размышления о том, что ожидает человека после смерти. Его идентичность было бы легче установить, если бы первоначальный проект двери Музея изящных искусств в Париже был доведен до конца. Однако этого не произошло, и «Мыслитель» навсегда остался отдельной статуей. Не было бы счастья, да несчастье помогло, и сегодня известно свыше двадцати реплик этой статуи.

¹⁹¹ Человек меланхолический (лат.).

О. Родену понадобилось почти четверть века для создания этой статуи, воплощающей образ романтического поэта, раздираемого внутренними противоречиями, в период, когда литература и искусство считались орудиями познания.

Чтоб я постиг все действия, все тайны,
Всю мира внутреннюю связь;
Из уст моих чтоб истина лилась,
А не набор речей случайный¹⁹².

И. В. Гёте. *Фауст*. 1774 г.

Возможно, это чистая случайность, но немецкий поэт также опускает свой взгляд вниз, подобно роденовскому «Мыслителю», чтобы отыскать истину в этом мире. Чтобы обрести мудрость, необходимо заглянуть в пучину сомнения, не будучи уверенным, что удастся вынырнуть обратно.

В 1833 г., когда Огюст Роден был занят работой над своей знаменитой скульптурой, вышел последний том автобиографии И. Гёте с очень красноречивым подзаголовком «*Поэзия и правда*». Искусство также способно исследовать реальность наравне с философией и теологией. Что такое «*Божественная комедия*», если не великолепная энциклопедия средневековой культуры, в которой нашлось место для научных открытий, морального закона, религиозных ритуалов и чаяний многих поколений? Поэзия и живопись служат не только отражением самых возвышенных исканий и разъяснением научных идей, выраженных в художественных образах. Литература и изобразительное искусство могут развиваться независимо от них, они способны самостоятельно формулировать свои вопросы и сомнения, на которые читатель или зритель может найти ответы, опираясь на собственный опыт. «*Мыслитель*» не утратил своей идентичности вне скульптурной группы, для которой он был

¹⁹² Гёте И. В. Фауст / пер. с нем. Н. Холодковского. М.: Детская литература, 1969.

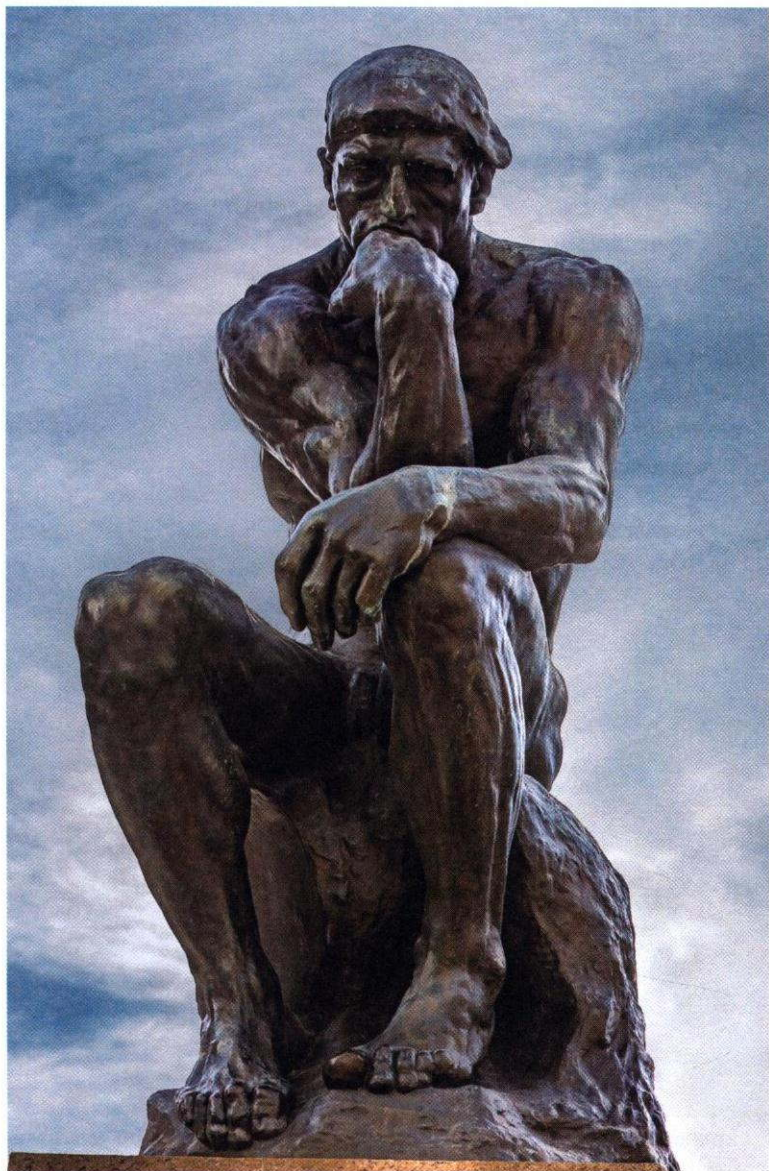


Рис. 62. Огюст Роден. Мыслитель.
1880–1904. Бронза. Музей Родена, Париж

изваян. Если «Кулачный боец» или «Полигимния» превратились в скульптурные символы сомнения, будучи однажды вырваны из своего контекста, если выражение лица микеланджеловского Лоренцо приобрело особое значение только в сравнении со статуей Джулиано Медичи, то этот человек, погруженный в собственные мысли, обрел особенную притягательность благодаря изоляции, в какую его поместил Роден. Сомнение — это чувство, которое чаще всего испытывает человек наедине с самим собой. В древности оно было результатом вопросов, встававших перед философами, изучавшими природу, в XVI в. уже позволялось подвергать сомнению веру в Бога. В XIX в. оно стало фактом приватной жизни, отличительной чертой поэтов и художников.

Поэзия должна искать красоту так же, как наука ищет истину, она должна открывать слово, доходя до самого основания страстей, чувств или мыслей, до той точки, где они становятся невыразимыми.

Джузеппе Унгаретти. *Свидетельство о Валери*. 1946

Истина или заблуждение?

Незадолго до футуристического поворота Джакомо Балла посвятил своей жене Элизе трогательный портрет, названный им «Сомнение» (рис. 63). Молодая женщина улыбается, неожиданно обернувшись на зов своего мужа. Дж. Балла смотрит на жену сверху, в то время как она сидит у окна, откуда свет падает на ее нежную кожу. Темные волосы небрежно собраны, черное платье с глубоким вырезом — возможно, это ночная сорочка — темный фон, Элиза возникает из тени, частично скрывающей ее шею, половину лица и руки. Многие исследователи отмечали фотографичность этой фигуры, как будто снятой с такого близкого расстояния, что она не поместилась полностью в воображаемый кадр.

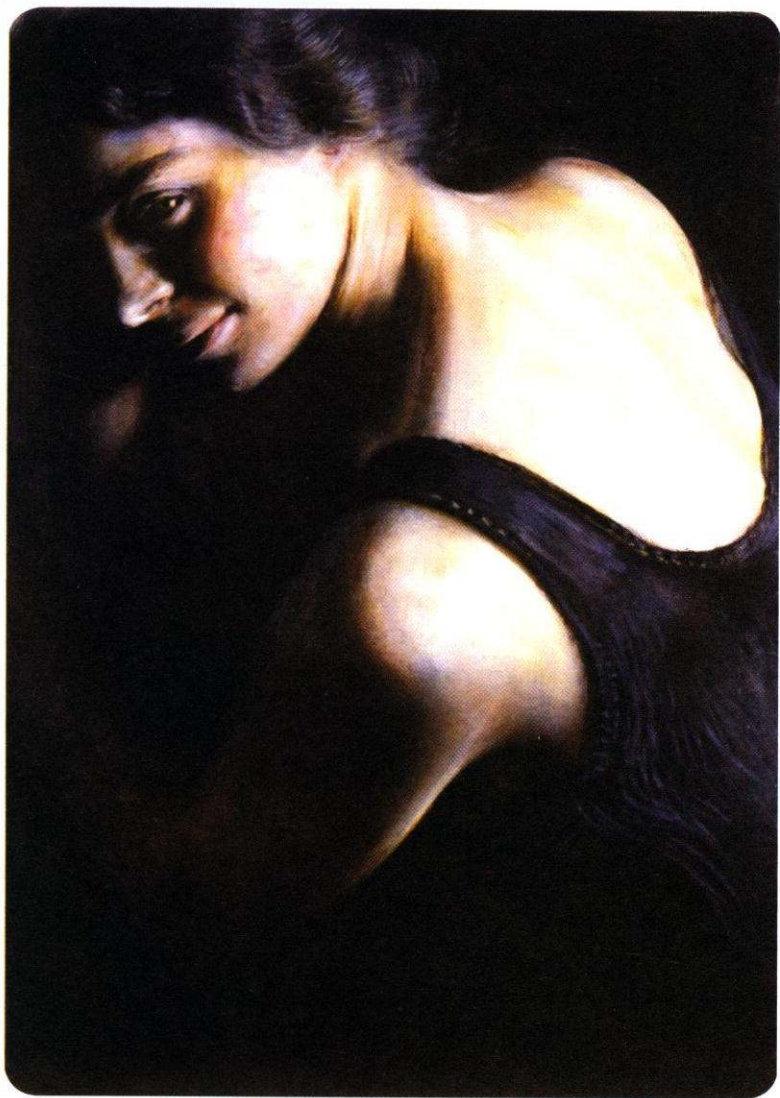


Рис. 63. Джакомо Балла. Сомнение. 1907–1908. Бумага, масло. Галерея современного искусства, Рим

Сомнение здесь становится мгновенным чувством, возникшим в результате спонтанного движения. В нем нет ничего от поэтических терзаний, философской рефлексии или тягостных раздумий перед лицом религиозных догматов. Молодая женщина просто вопросительно смотрит на того, кто ее окликнул. Это всего лишь спонтанная реакция.

Балла поместил свое произведение в деревянную рамку, напоминающую оконный проем: все здесь говорит о спонтанном движении, случайно подсмотренном и схваченном кистью художника.

Речь идет об одном из первых произведений искусства, в котором сомнение встречается с восприятием. Кажется, что Балла воспроизводит на своей картине позу Магдалины с картины Дж. Савольдо, однако он делает это вовсе не для того, чтобы напомнить нам об ее истории. Нам прекрасно известно, что именно заставило обернуться Марию Магдалину, но в данном случае мы продолжаем спрашивать себя, что могло привлечь внимание Элизы, и разделяем ее сомнение. Ее взгляд устремлен вдаль, за пределы «кадра», что делает фигуру реальной, кажется, что она сидит рядом с нами. Джакомо Балла приглашает нас к себе домой, где мы почти становимся свидетелями интимной супружеской сцены. Художник использует прием, позволяющий ему освободиться от экспериментов дивизионистской¹⁹³ оптики в пользу футуристических вызовов, связанных с представлением и воплощением невозможного, а именно движения. На протяжении нескольких месяцев он

¹⁹³ Д и в и з и о н и з м (*фр.* division — «разделение») или хромолуминаризм — термин, который впервые официально во Франции был обоснован и снабжен теоретическими объяснениями в книге П. Синьяка «От Делакруа к неоимпрессионизму», изданной в 1899 г. В отличие от терминов, которые сейчас часто используют как синонимы дивизионизма (пуантилизм, неоимпрессионизм), именно он объясняет, почему художники разбивали изображение на мелкие точки, почему спорили с импрессионистами и предпочитали считать своим предшественником не импрессиониста Моне, а романтика Делакруа.

пытался визуализировать скорость, динамику перемещения в пространстве автомобилей, собачьих лап, быстроту распространения электрического света. Эти исследования уже присутствуют в зародыше в портрете Элизы, соответствующем стремлению художника запечатлеть точный момент, когда женщина оборачивается и на ее лице появляется мимолетное выражение сомнения. Балла смешивает сомнение с удивлением и заблуждением, истончая тончайшую мембрану, отделяющую живопись от реальности, и чуть-чуть приподнимая ее. В соответствии с названием картины, художник превращает портрет своей жены в метафору состояния души, которое невозможно полностью передать средствами живописи, но которое зритель может почувствовать и разделить.

Этим кажущимся обманчиво простым портретом художник в действительности заложил основание рефлексии, благодаря которой всего через несколько лет будут открыты и изучены отношения между произведением искусства и зрителем. Прежде всего начиная с курьезного названия картины, приоткрывающего философское измерение этого полотна.

Названия картин выбирают таким образом, чтобы затруднить их привычное восприятие, подсказанное автоматизмом мышления, стремящегося избавить нас от беспокойства¹⁹⁴.

Рене Магритт. *Сочинения*

В XX в. художники заново открыли для себя магическую силу слова, которая, вместе с созданными ими образами, вызвала целый поток вопросов, сомнений и удивительных открытий. «Сомнение» Дж. Баллы сразу же заставляет нас подумать о том, что название этой картины, описывающее только выражение женского лица, на самом деле относится ко всей ситуации, сконструированной художником.

¹⁹⁴ Магритт Р. Сочинения. Миннеаполис : университет прессы Миннесоты, 2016.

Тем не менее, когда мы начинаем анализировать ту роль, которую Магритт приписывал слову, то мы становимся свидетелями удивительного качественного скачка.

Рассмотрим знаменитый случай с «*Вероломством образов*» (рис. 64), или «не всё, что мы видим, является тем, чем оно кажется». Почти никому не известно настоящее название этого произведения, где присутствие слова высекает искру при соприкосновении образа и мысли с обезоруживающей, почти непостижимой простотой. Бельгийский художник чрезвычайно реалистически изобразил курительную трубку на нейтральном фоне, придав ее деревянной поверхности яркий блеск, с подписью: *Ceci n'est pas une pipe*¹⁹⁵.

Кто осмелился бы утверждать, что изображение трубки и есть сама трубка? Кто смог бы курить трубку с моей картины? Никто. Следовательно, это не трубка¹⁹⁶.

Рене Магритт. *Сочинения*

Никто не смог бы ему возразить. Тем не менее наши глаза, рассматривающие эту картину, посылают нашему мозгу сигнал о том, что они видят трубку. Сближая образ со словом, Рене Магритт вызывает у зрителей подозрение, что наше зрительное восприятие вводит нас в заблуждение. Четыреста лет спустя после Марсилио Фичино он вновь провозгласил примат образа над словом: здесь мы находимся перед лицом совершенного равновесия между тем, что написано, и тем, что изображено.

На первый взгляд мы не знаем, чему отдать приоритет, высказыванию или иллюстрации. Изображенная трубка тотчас же опровергается самим полотном. Как это всегда происходит, когда на сцене появляется сомнение, зрителю предстоит решить, чему верить: множество элементов заслуживают нашего дове-

¹⁹⁵ Это не трубка.

¹⁹⁶ Магритт Р. Сочинения. Миннеаполис : университет прессы Миннесоты, 2016.



Рис. 64. Рене Магритт. Вероломство образов. 1928–1929. Холст, масло. Музей искусств округа Лос-Анджелес, Лос-Анджелес

рия, и мы находимся в затруднении, каким из них отдать предпочтение. Картина Р. Магритта оставляет нас на распутье, где нам вновь предстоит сделать выбор между грехом и добродетелью, которые в этот момент кажутся одинаково привлекательными и заслуживающими рассмотрения. Однако если публика, рассматривавшая героическую сцену в XVI в., прекрасно знала, каким должен быть правильный поступок, то в данном случае мы лишены спасительной подсказки, поскольку сомнение больше не затрагивает нашу эмоциональность. Ответ на вопрос «во что я должен верить?» больше не связан с моральным выбором, он будоражит только наш ум. Мы не можем найти удовлетворительное рациональное решение. В то же самое время, когда было создано «Вероломство образов», Р. Магритт опубликовал в обзоре «Сюрреалистическая революция» статью под названием «Слова и образы», в которой высказался в ироническом ключе относительно сложных отношений между объектами, их изобра-

жений и заклинания их словами (написанными и сказанными). Имеет смысл воспроизвести некоторые из его аксиом, чтобы понять, насколько тонкими были его аргументы¹⁹⁷.

Объект встречается со своим изображением, объект встречается со своим именем. Происходит так, что образ и имя объекта встречаются¹⁹⁸.

Применяя эту сентенцию к «*Вероломству образов*», мы можем предположить, что отношение между изображенной трубкой и обозначающим ее словом является результатом случайной встречи, произошедшей благодаря объекту, к которому относятся оба этих элемента. Без объекта не существовало бы изображения, а подпись не имела бы смысла. Однако, как утверждал сам Магритт, имя — это результат простой конвенции:

Объект не относится к своему имени, так что он может выбрать себе другое имя, которое ему подходит лучше¹⁹⁹.

По традиции мы приписываем имя «трубка» изображению, которое мы видим: мы вполне могли бы присвоить ему другое имя и функции, как часто поступают дети с предметами окружающего их мира.

Иногда слово может занять место объекта в действительности. Иногда слово служит только для обозначения себя самого. На картине слова и образы состоят из одной и той же субстанции²⁰⁰.

Рене Магритт утверждает, что слова и образы обладают одинаковым авторитетом. Те и другие создают иллюзию искусства, побуждая нас верить в реальность образов и эмоций, изображенных на картине и производящих на нас впечатление.

Художник с большой долей иронии подходит к рассмотрению сложных тем, положивших начало исследованиям, пред-

¹⁹⁷ Магритт Р. Сочинения. Миннеаполис : университет прессы Миннесоты, 2016.

¹⁹⁸ Там же.

¹⁹⁹ Там же.

²⁰⁰ Там же.

лагающим выйти за пределы изображений, способных только вводить в заблуждение и породить сомнения.

В 50-е гг. XX в. Лучо Фонтана, кажется, буквально воспринял проект сюрреалистов (рис. 65).

В его руках холст из поверхности, предназначенной для живописи, вводящей в заблуждение взгляд, превращался в трехмерный объект. Он становился своего рода мембраной, отделявшей наше тело и прежде всего наш ум от измерения, принадлежащего только искусству.

Отдавая предпочтение монохромности, художник откладывал в сторону кисть и заменял ее ножиком. Как можно видеть на серии фотографических снимков, сделанных Уго Муласом²⁰¹, Л. Фонтана стоит посреди своей мастерской, созерцая издалека холст. Он делает несколько шагов, прикасается к полотну, заносит над ним ножик со сменным лезвием и делает отметку, прежде чем нанести аккуратный надрез. Жест при этом очень напоминает мазок кистью. Однако результат получается совершенно иным.

Края прорези заворачиваются внутрь, изменяя направление света, падающего на полотно, и приоткрывая то, что находится позади него. Невозможно оторваться от движения художника, когда он осторожно делает надрез. Лучо Фонтана выходит за пределы изображения объектов в пространстве: он отступает от центральной перспективы, позволявшей художникам эпохи Возрождения придавать изображению определенное правдоподобие и соблюдать пропорции изображений, физически проникая в пространство картины и разрывая ее. Он не просто приглашает зрителя внутрь среды, сооруженной

²⁰¹ Фотограф Уго Мулас (1928–1973), сделавший знаменитую серию снимков Лучо Фонтаны в его миланской мастерской в 1962 г., рассказывал, что художник наотрез отказался делать разрез на камеру. Дошло до того, что Мулас устроил целую постановку, сняв художника у нетронутого полотна, а затем рядом с завершенным разрезом, чтобы симитировать документальную съемку работы.

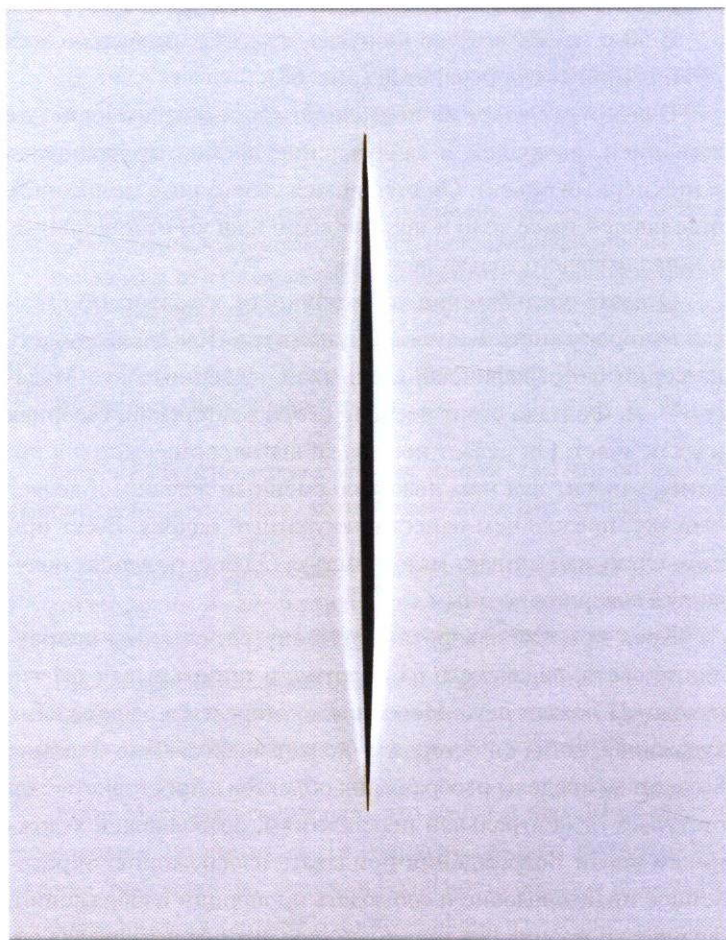


Рис. 65. Лучо Фонтана. Пространственная концепция. Ожидание.
1966. Холст, смешанная техника. Музей Стеделик, Амстердам

из сходящихся перспективных и анаморфных²⁰² линий, а, опережая его, сам разрезает холст. Что скрывается за надрезами Фонтаны? Ничего, или, точнее, бесконечность.

В некоторых случаях Фонтана располагает позади разрезов черную марлю, создающую видимость темноты. При этом зрители могут почувствовать себя как астронавты, которым удалось заглянуть за границы атмосферы и воочию увидеть черноту космоса. Художник исследует новое пространство, не опасаясь стать пленником слов и образов Р. Магритта и сюрреалистов. В действительности названия этих картин всегда имеют точный смысл: «*Пространственные концепции*», «*Ожидания*». Они призваны подчеркнуть мысль о том, что глаз не способен сам постичь истину искусства. Взгляд, на протяжении веков порождавший эмоции, коллекционировавший значения и, сам не ведя того, принимавший участие в грандиозном обмане искусства, отныне должен будет воспринимать концепции, идеи, вопросы, выработанные умом.

Отныне смысл шедевра не будет больше исчерпываться изображением, напротив, теперь он будет запускать мыслительный процесс у зрителя, стремящегося узнать, что там, за плоскостью холста. Л. Фонтана не отваживается на создание дальнейших концептуальных маршрутов. Он предпочитает подождать. Своими разрезами он переступает через порог изображения, приглашая зрителя последовать дальше: он формулирует вопрос, но не дает на него ответа, который исчезает в бесконечности, где нет ни фигур, ни изображений. Мы не найдем у него ни линий, ни красок, которые могли бы прийти нам на помощь, только вопросы и сомнения, побуждающие нас идти дальше.

²⁰² Анаморфоз — это конструкция, созданная таким образом, что в результате оптического смещения некая форма, недоступная поначалу для восприятия как таковая, складывается в легко прочитываемый образ. Удовольствие состоит в наблюдении за тем, как образ неожиданно появляется из ничего поначалу не говорящей формы.

ОБРАТНАЯ СТОРОНА ЭМОЦИЙ, НАШЕ ВРЕМЯ

Что осталось от желания

Эмоции, воплощаемые современными художниками, зачастую бывают связаны с автобиографическими сюжетами, случайными, трагическими или героическими. Мастера нашего времени бесстрашно спускаются в глубины собственного «я», нисколько не стесняясь представлять тайны своего бессознательного на суд зрителей.

Возможность создавать произведения искусства из любого подручного материала, объекта, жеста, с использованием любой подходящей техники, с привлечением для этой цели собственного тела, просто концепции или идеи, изменила эмоции, переживаемые современным человеком. Если до 50-х гг. XX в. искусство всегда имело дело с изображением — предметным или абстрактным, но всегда доносившим свое послание посредством объекта, — то в последующие десятилетия место произведения искусства заняло просто действие, событие или идея, которую творец отнюдь не всегда считал нужным конкретизировать, чтобы сделать ее более понятной широкой публике. Такой подход привел к значительному увеличению способов, посредством которых стало возможным вызывать то или иное чувство и воздействовать на эмоциональную сферу зрителей, испытывающих на себе все возрастающее влияние телевидения, кинематографа или контента глобальной сети. Чтобы выжить, художникам часто приходилось переступать

границы стыдливости и приличия, прибегая к помощи настолько напряженного и лишнего предрассудков поэтического языка, что часто их перформансы заканчивались громкими скандалами.

Чемпионкой по неслыханно откровенному обнажению собственных чувств, несомненно, можно считать лондонскую художницу Трейси Эмин, появившуюся на английской сцене в начале 90-х гг., когда она привлекла внимание критики, благодаря выступлениям, во время которых Трейси выворачивала наизнанку свою интимную жизнь, сделав ее достоянием публики. Самой знаменитой ее инсталляцией осталась *My bed*²⁰³ (1998): раскрытая постель, в которой она провела четыре дня, после того как рассталась со своим партнером, поле сражения, на котором были разбросаны предметы одежды, нижнее белье, водочные бутылки, использованные презервативы, противозачаточные таблетки, старые поляроидные снимки и сигаретные окурки.

Натюрморт, комната Ван Гога, современный автопортрет, который сегодня находится среди самых выдающихся и ценных работ в галерее Тейт Модерн в Лондоне.

Несомненно, это очень противоречивое произведение, повествующее о меланхолии, горе, гневе, желании и всех тех эмоциях, которые любой из нас испытывает в первые дни после разрыва с близким человеком.

Тремя годами ранее художница уже сделала попытку трансформировать опыт собственных близких отношений в универсальную историю в инсталляции *Everyone I Have Ever Slept With*²⁰⁴ 1963–1995, представлявшей собой походную палатку, на которой были вышиты и выстрочены буквами, выкроенными из ткани, имена всех тех, с кем она спала за свои тридцать два года. Там было сто два имени. На первый взгляд

²⁰³ Моя кровать (англ.).

²⁰⁴ Каждый, с кем я когда-либо спала (англ.).

целью этого произведения было спровоцировать скандал и в то же время устроить сеанс публичного вуайеризма посредством поименного перечисления всех возлюбленных Эмин, это был своего рода феминистический аналог донжуановского каталога. Художнице нравилось разрушать сложившиеся представления о жанрах, демонстрируя беспрецедентную холодность и отстраненность в выражении собственного желания, переставшего быть романтическим и мучительным, как нам столетиями внушали в стихах и прозе, от Сафо до Мадам Бовари. Она освободила любовь от вековых стереотипов, превратив ее в простой стимул, служащий для удовлетворения своих сексуальных инстинктов. Таким образом, это произведение стало манифестом женской эмансипации, декларацией независимости чувств, утверждением свободы.

Тем не менее при более внимательном рассмотрении обнаруживается, что это произведение Трейси Эмин затрагивает много других сердечных струн, более глубоких и трагических. Например, выяснилось, что два имени принадлежали близнецам, которыми художница была беременна после изнасилования. Ей тогда было всего тринадцать лет, и она решила сделать аборт. Там же было имя ее брата, с которым, как подозревали, она вступила в кровосмесительные отношения, многие другие имена принадлежали просто ее друзьям и случайным попутчикам.

Это были люди, с которыми я делила постель. В некоторых случаях речь шла о тех, с кем мне просто приходилось спать вместе некоторое время, например о моей бабушке. Обычно я залезала к ней в кровать и держала ее за руку. Мы вместе слушали радио, пока не засыпали. Так можно вести себя только с тем, кого любишь и кому полностью доверяешь.

Трейси Эмин

Друзья, знакомые, собутыльники и любовники — в первую очередь любовники — все были представлены в этом тесном пространстве: все они вступили с нами в диалог по

воле художницы. То, что на первый поверхностный взгляд казалось эксцентрическим и бунтарским выражением феминизма, обернулось зловещей игрой, где Трейси Эмин отдавала себя на растерзание публике и выставляла на всеобщее обозрение то, что в прошлом женщина решилась бы доверить только лучшей подруге или тайному дневнику. Эти имена не были написаны на стене или на страницах книги, наоборот, они были вышиты или наклеены в уютной тесноте канадской палатки, куда одновременно могли забраться лишь несколько человек. И мы, попав туда однажды, тоже оказываемся циничными зрителями ее радостей и горестей, невольно испытывая при этом потрясение. Осуждая или завидуя художнице, мы — сами не желая того — разделяем ее эмоции.

Это произведение, впервые появившееся на *Sensation*²⁰⁵, выставке, проходившей в 1997 г. и посвященной скандальной группе «Молодые британские художники», было приобретено специалистом по рекламе Чарльзом Саатчи, коллекционировавшим современное искусство, в том числе работы молодых британских художников. Вместе с произведением Трейси Эмин он также приобрел работы Дэмьена Хёрста, Марка Куинна, Сары Лукас, братьев Чепмен, Криса Офили и др. Однако в пожаре, случившемся в 2004 г. на складе, где коллекционер хранил большую часть своих экспонатов, погибла также эта палатка. Вопреки утверждениям художницы, что она в любой момент готова восстановить утраченное произведение, Трейси Эмин в конце концов отказалась от этого намерения, так как она не чувствовала необходимости вновь совершить свое сентиментальное путешествие в прошлое. Однажды обнародовав список имен, она покончила с этим опытом и больше уже никогда не пыталась продолжать его.

²⁰⁵ Ощущение (англ.).

Одна из функций современного искусства состоит в том, чтобы заставить нас взглянуть на собственные эмоции, включая самые незначительные из них, благодаря радикальным произведениям, балансирующим на тонкой грани между провокацией и вульгарностью.

Публичный психоз

В 60-е гг. XX в. на тонкой проволоке имморализма балансировал Вито Аккончи, когда он представил свои бредовые акции, запечатленные на видео и фотоснимках. Художник не испытывает больше необходимости в изображении беспорядочных и непонятных фигур, охваченных внезапным приступом безумия и беспричинной тревоги, вместо этого он принимает решение превратить самого себя в средство выражения чувств. Он постоянно появляется в собственных произведениях, как есть во плоти, готовясь к совершению экстремальных поступков, бросающих вызов общепринятым условностям и физическим ограничениям окружающего мира.

В 1972 г. престижная Галерея Зоннабенд в Нью-Йорке пригласила горожан на открытие выставки *Seedbed*²⁰⁶. Во времена расцвета поп-арта, там, где прежде уже добились всемирного признания Энди Уорхол и Рой Лихтенштейн, публике был представлен пандус, приподнятый настолько, чтобы под ним можно было растянуться бок о бок с Вито Аккончи. Расположившись под пандусом и озвучивая свои фантазии о посетителях выставки, проходивших над ним, сам он занимался мастурбацией.

Во время выставки посетители могли или присоединиться к нему, или же, напротив, продемонстрировать свое неприятие, пройдясь по настилу и в негодовании покинув галерею.

²⁰⁶ Рассадочная грядка (*англ.*).

Художник осознанно подверг себя публичному унижению, предаваясь на сцене садомазохистским практикам, с целью расширения собственного горизонта восприятия, в направлении прежде табуированного пространства.

Я не хочу умирать, мне только хотелось бы приблизиться к смерти.

Вито Аккончи

Разве искусство прошлых эпох не учило нас, что безумие приводит людей к совершению необдуманных и опасных деяний? Вито Аккончи понимал, что современное общество уже успело привыкнуть к выражению безумия, и решил спровоцировать нас, доведя страдание до предела. В 1970 г. он покусал все части своего тела, до которых только мог дотянуться ртом, чтобы на них остались заметные следы (*Trademarks*²⁰⁷). В *Slapping tape*²⁰⁸ (1969) он в течение получаса бил микрофон, пока не разбил ладони до крови, или тер ладонью по руке, находясь в ресторане, до появления раны (*Rubbing piece*²⁰⁹, 1970).

Такие перформансы часто проходили в общественных местах или привлекали внимание прохожих на улице, поскольку художественные провокации оправданны только в том случае, когда они служат выражением значимого общественного содержания. Это было отступлением от правила, неожиданным и неприемлемым поведением, которому художник подыскивал интеллектуальное оправдание. Искусство В. Аккончи рождалось из оправдания действий, которые в ином контексте, отличном от художественного, можно было бы счесть бредовыми и невменяемыми. Тем не менее, когда эти перформансы совершались у нас на глазах, в музее или картинной галерее, в том месте, где мы привыкли восхищаться картинами и скульптурами, они

²⁰⁷ Торговый знак (англ.).

²⁰⁸ Шлепающая лента (англ.).

²⁰⁹ Трущаяся часть (англ.).

выглядели совершенно иначе: новое искусство становилось конкретным опытом и производило впечатление, поскольку выходило за рамки вымысла. Оно становилось сиюминутным переживанием.

Свести счеты с нашими мучениями

С этой аксиомы начинались поиски другого современного художника, поместившего собственное тело в центре своего творчества: речь идет о Марине Абрамович. Будучи одной из пионеров боди-арта, она выступила от лица многострадального сербского народа, вынужденного на всем протяжении XX в. отстаивать свое право на независимость. Родившись в 1946 г. в Белграде, она не понаслышке знала обо всех противоречиях, разрывавших Югославию, в составе которой на протяжении долгого времени сосуществовали многочисленные этносы с различной историей, культурой и религией, балансировавшие на тонкой грани между миром и войной, что привело в конце XX в. в самом сердце Европы к драматическому финалу с резней и геноцидом. Художница отразила трагедию своего народа, нанося себе увечья с помощью лезвия и превращая себя в объект жертвоприношения, демонстрируя таким образом протест против невыносимых условий существования целой нации. Это было только началом целой серии перформансов, в которых она использовала тело в качестве материала для выражения своих идей.

В 1973 г. в ходе перформанса *Rythm 10*²¹⁰ она втыкала нож между своими пальцами со все возрастающей скоростью, следуя изменчивому ритму и останавливаясь на несколько секунд, только когда попадала ножом по пальцам. В других случаях она принимала тяжелые наркотики и фиксировала на киноплёнке

²¹⁰ Ритм (англ.).

последствия их действия, ела лук до тех пор, пока у нее не начинали течь слезы, играла — в буквальном смысле — с огнем. Она мучала себя, совершая повторяющиеся навязчивые движения, в некоторых случаях она приглашала присутствующих жестоко наказывать ее.

В 1974 г. она шесть часов подряд провела, стоя в молчании посреди галереи Студио Морра в Неаполе (*Rythm O*). Между ней и публикой находился стол, на котором она разложила ряд предметов, потенциально служивших орудиями пытки, которые посетители могли применить к ее телу: бутылка масла, цветок, молоток, страусиное боа, цепь, ремень, щипцы, отвертка, плетка с девятью хвостами, револьвер... До какой степени может дойти человеческий садизм? Когда один из посетителей приставил пистолет к ее шее, то она еле сдерживала слезы, но не сдвинулась с места.

Пропагандируемое ею искусство выносливости учило нас тому, что мучение состоит из непрерывной боли, от которой невозможно избавиться, это условие она соблюдала до самого конца. Марина Абрамович стала своего рода товарным знаком, ее перформансы пытались имитировать многочисленные подражатели. Однако придуманные ею пытки были слишком сложными, многоплановыми и изощренными, чтобы их можно было просто повторить.

На Биеннале 1997 г. в Венеции, в самый разгар войны, шедшей тогда в Косово за контроль над Сербией, художница собрала в темном подземелье сотни окровавленных черепов и костей. В течение четырех дней она чистила их — по шесть часов каждый день, — как мать, собравшая на поле сражения останки своих сыновей, и готовила им достойное погребение, как Богородица, защищающая жертв бойни, или как женщина, оплакивающая мужа и братьев, павших на войне. Она назвала эту шокирующую акцию *Balkan Baroque*²¹¹, добавив к полити-

²¹¹ Балканское барокко (англ.).

ческому содержанию произведения историческую ссылку: это намек на вторжение черепов и скелетов в искусство XVII в.

За этот перформанс М. Абрамович получила Золотого Льва, главную награду Биеннале в Венеции. Художница стала международной иконой. Она была приглашена в Музей современного искусства в Нью-Йорке, где в 2010 г. проводилась ретроспективная выставка, подводившая итог всей ее карьере, в этот раз художница предложила публике встречу *vis à vis*, простую, но в то же время необычную. Более ста дней она оставалась сидеть на стуле у входа в музей, напротив нее стоял пустой стул, на который мог присесть любой желающий. Эта молчаливая акция продолжалась целых 716 часов.

Волосы, заплетенные в косу, перекинутую через левое плечо, и белоснежная кожа, ее поза оставалась почти неизменной: туловище слегка наклонено вперед, чтобы подчеркнуть принципиальное молчание художницы на тот случай, если бы кто-нибудь вдруг захотел встретиться с ней взглядом. В целом возле нее задержались около полутора тысяч человек, некоторые всего лишь на несколько минут, другие на целый день. Эта была пытка для художницы, возложившей на себя ответственность за встречу, ставшая, таким образом, неотъемлемой и важнейшей частью произведения искусства.

Убийственный смех

Неизгладимое впечатление на современников производили работы Джино де Доминичиса, мастерски использовавшего иронию и безжалостно ломавшего стереотипы искусства и общепринятых условностей посредством работ, вызывавших неудержимое веселье. С самого начала 70-х гг. XX в. художник, бывший уроженцем Марке, использовал комический регистр, чтобы показать оборотную сторону мира искусства, лицемерие больших мастеров, его коллег и прежде всего поколебать

уверенность зрителя в своей правоте. Все это он проделывал с неизменной улыбкой, часто насмешливой и даже издевательской.

Многим запомнился только скандал, вызванный появлением в его перформансе молодого человека с синдромом Дауна на Биеннале в Венеции в 1972 г. Он пристроился в уголке, со взглядом, устремленным в пустоту, уставившись на невидимый куб, вычерченный на земле, шар и камень. Таким образом, Паоло Роза стал главным событием этой выставки, вызвавшим яростную полемику, вынудившую художника убрать молодого человека через несколько дней. Каков был смысл этой работы, кроме очевидного намерения устроить провокацию?

Начнем с названия перформанса: *Seconda soluzione d'immortalità (l'universo è immobile)*²¹². Соперничество с бессмертием и с неумолимым ходом времени, изменяющим предметы и людей, стало главной темой в художественных исканиях Дж. Доминичиса, видевшего в монголоидах — как он считал в то время — единственное подтверждение существования бессмертия. В то время как тело Паоло стареет, его ум пребывает все в том же инфантильном состоянии. Оболочка меняется, в то время как душа остается неизменной, переживая некоторую форму вечности. Благодаря созданию комической и вместе с тем неловкой ситуации художнику удалось проникнуть глубоко в наши мысли, поколебав тем самым нашу уверенность.

Тот, кому посчастливилось побывать у него дома, никогда не забудет «Смеющуюся Мадонну», подвешенную на стене на двухметровой высоте: Дж. Доминичису удалось преобразить банальную гипсовую статую, придав ее лицу сдержанную улыбку. Такое выражение нельзя назвать ни печальным, ни приветливым, это всего лишь легкая гримаса, которая тем не менее

²¹² Второй распад бессмертия (вселенная неподвижна) (*ит.*).

радикально изменила портрет Девы Марии, мгновенно лишив его утешительного выражения, воспроизводившегося в живописи и скульптуре из века в век. Художник заронил в душу зрителей семена недоверия, заставив их усомниться в том, что святым и мадоннам было знакомо чувство милосердия по отношению к человеческим существам, возможно, их просто забавляли наши ограниченность и малодушие.

В 1971 г. у входа в римскую галерею Аггико, принадлежавшую Фабио Сагрентини, он разразился саркастическим, почти раздраженным смехом: этот звук повторялся всякий раз, как кто-нибудь переступал порог музея. Входящие издали различали карточку, на которой было написано *D'IO*²¹³. Посетителей встречали грубым и развязным смехом, кто-то, остававшийся невидимым, открыто насмеялся над зрителями, делая их совершенно беззащитными. Был ли это смех Бога? Дж. Доминичис упразднил традиционную функцию смеха, который отныне не вселял в душу чувство уверенности, не спасал от тревоги и горя. Более того, этот смех казался безумным и циничным, он открыто издевался над жизнью и, более того, над смертью. Возможно, что Доминичису, как никому другому в его время, удалось выразить эмоции, вызывавшие вопросы, на которые каждый из нас хотел бы найти ответ.

Постоянные переходы от веселья к драме, от комической видимости к трагической глубине характерны для одной из его последних работ, которая была представлена в галерее *La Nuova Pesa*²¹⁴ в Риме в 1996 г., за несколько месяцев до того, как художник умер при подозрительных обстоятельствах. Несколько посетителей одновременно впускали в помещение, в центре которого был «выставлен» человек, одетый в обычное черное облачение художника: на его шею была наброшена петля, а на лице красовался длинный нос Пиноккио. Это был уход

²¹³ D'IO: dio — «бог» (*ит.*); d'io — «мое», «меня» (*ит.*).

²¹⁴ Новые веса (*ит.*).

со сцены, достойный одного из самых противоречивых художников второй половины XX в., умевшего придать смеху всегда новый неожиданный смысл, никогда не бывший банальным.

Термин «концептуальное искусство», имевший американское происхождение, получил такую популярность в Италии, возможно, именно потому, что он напоминал о широко распространенных именах личных, таких как Кончетта, Кончещионе, Кончеттина и т.д., его продолжали тупо использовать для обозначения того, чему в искусстве нет определенного названия.

Джино Де Доминичис

Удивление жить

Слушай чаще живые голоса,

слушай голос огня,

слушай голос воды

и слушай голос ветра,

рыдания кустарника:

это дыхание предков.

Мертвые существуют,

они никуда не уходят,

они в светящейся тьме,

и в тени, становящейся

еще темнее.

Они в мрачном дереве

и в стонущем лесу,

они в бегущей воде,

они в стоячей воде,

они в хижинах,

они в пиробах.

Мертвые не мертвы.

Мертвые существуют,

они никогда не уходят,

они в груди у женщины,

они в младенце, которого она рождает из чрева,

они в тлеющей головешке,

они не под землей,

они в огне, который пожирает,
они в траве, которая плачет,
они в скалах, которые стонут,
они в лесу, в жилищах,
в лодках.
Мертвые не мертвы.

Бираго Диоп. *Сказки Амаду Кумба*²¹⁵

Этой цитатой из сочинения сенегальского поэта Бираго Диопа, американский художник Билл Виола открыл свою выставку *Ocean without a shore*²¹⁶, проходившую в церкви Сан-Галло в Венеции в 2007 г. На трех алтарях маленькой капеллы было представлено столько же экранов, создававших впечатление дверей, из которых смотрели покойники, явившиеся с того света. Позади мощного потока воды виднелись силуэты мужчин, женщин, стариков и юношей, медленно приближавшихся к нам. Из-за бурлящей водной стены появлялись их черно-белые фигуры, как тени, но как только они переступали эту черту, так сразу же обретали цвет, становились более плотными; они раздирали водный занавес, возвращаясь к жизни благодаря обряду, чем-то напоминавшему водное крещение. Их появление получило бурную реакцию со стороны зрителей, вызванную *rallenty*²¹⁷, приема, с использованием которого художник монтировал движения исполнителей. Момент, когда они пересекали водную стену, можно было сравнить с родовыми муками, которые испытывает рожаящая женщина.

Но в этот момент происходило нечто неожиданное.

Только переступив порог, воскресшие, казалось, вдруг замечали нас. Они тарасили глаза, раскрывали рты, хмурили лбы, как если бы вдруг увидели что-то их ошеломившее. На их лицах отражалось изумление, смешанное с разочарованием,

²¹⁵ Диоп Б. Сказки Амаду Кумба. М.: Гос. изд-во худ. лит-ры, 1961.

²¹⁶ Безбрежный океан (англ.).

²¹⁷ Замедленная съемка, замедление (англ.)

вызванным зрелищем, о котором не сохранилось никакой памяти. Это была реальность живых, мир, в котором двигались мы, зрители, и который нам ни за что не хотелось бы покинуть навсегда после смерти. Тем не менее они, покойники, получившие уникальный второй шанс, вдруг передумали: они неожиданно убрались восвояси, вновь растворившись в замогильной темноте, откуда они только что вернулись.

Билл Виола воссоздал классическую идею того места, где обитают мертвые. Оно напоминало Аид, царство мертвых у древних греков, опоясанный рекой Ахеронтом с ее притоками Коцитом, состоящим из воды, и Флегетоном, состоящим из огня. Эреб у него — это бесцветное место, отделенное от нашего мира потоками воды и пламени. Пространство, где обитают мертвые, лишено красок, в нем нет ни пространства, ни времени: пересечь его воду и огонь означает утратить всякую память о нашем мире.

Его персонажи уже пересекли Лету, реку забвения. Если их окликнуть или позвать, то они попытаются вновь пересечь летейские воды, чтобы освободиться от забвения, в которое они погрузились, и вспомнить все, что успели позабыть, вернуть себе воспоминания о мире, который покинули. Однако открывшаяся им истина оказывается столь невыносимой, что они предпочитают повернуть назад и еще раз перейти вброд горькие и плотные летейские воды. Трудно вообразить себе более обескураживающее представление, которое настолько захватывало бы зрителей, разрушая преграду между известным и неизвестным и заставляя желать испытать состояние смерти, переживаемое мертвыми, которого так боятся все живые. Мы как громом поражены мыслью, что загробный мир, быть может, лучше мира живых, идея более абсурдная и шокирующая, чем какая бы то ни было другая. Она достаточно абсурдна, чтобы приобрести над нами магическую власть, которой мы уже не в силах больше противиться, мы не можем оторвать глаз от этих мистических возвращений, воплощенных на экране.

Искусство — это иллюзия

Как уже стало ясно из нескольких приведенных выше примеров выдающихся произведений искусства нашего времени, шок является одним из самых распространенных приемов, служащих современным художникам для того, чтобы выразить ту или иную эмоцию. Он может произвести мгновенный эффект, вроде вспышки света, порождающей неожиданные мысли, или же, напротив, воздействовать более медленно и опосредованно. Ко второй категории принадлежат изобразительные произведения, созданные Аниш Капуром, английским художником индийского происхождения, приобретшим известность благодаря своим иллюзорным поверхностям. Полые выдолбленные камни, как будто содержащие в себе бесконечность, провалы в полу, как бы проваливающиеся в бездну, выпуклые зеркала, исчезающие в углу комнаты. А. Капур бросает вызов нашему ощущению материального мира, заставляя нас сомневаться в том, что мы видим. Подобно фокуснику он изменяет состав вещей и их вес. По этой причине он даже приобрел права на «художественное» использование лака *Vantablack*²¹⁸.

Вантаблэк — это абсолютно черный цвет. Настолько черный, что он, почти как настоящая черная дыра, поглощает 99,965% падающего на него излучения. Не существует спектрометров, способных с точностью измерить эту его способность. Он настолько черный, что наш глаз перестает воспринимать трехмерность, формы и контуры предметов, изображенных этим цветом. Этот цвет способен поглощать даже лазерное излучение. Его не существует в природе, это буквально самое черное вещество во Вселенной. Вначале его применение

²¹⁸ Вантаблэк (англ.) — субстанция из углеродных нанотрубок. Является одним из самых черных из известных веществ. Поглощает 99,965% падающего на него излучения: видимого света, микроволн и радиоволн (для сравнения: самый чёрный уголь поглощает 96% света).

было исключительно научным и военным: он был настолько могущественным, что мог бы запросто спрятать целую армию и военные автомобили ночью на поле сражения.

Теперь он скрыл также произведения А. Капура. Художник создавал сложные формы или простые картины и размещал их на поверхностях, обработанных лаком Вантаблэк, так что они превращались в негативы, трехмерные элементы, невидимые глазу, сущности, вызывавшие сомнение в их существовании. Этот чудесный лак даровал художнику способность играть с материей, из которой состоит реальность. Если на протяжении столетий живописцы и скульпторы стремились изменить действительность, оживить ее перед нашими глазами, если в течение тысячелетий она вызывала у людей различные эмоции, то А. Капур посеял в нас сомнения относительно реальности, допустив, что она может представлять собой одну грандиозную иллюзию. В которую мы продолжаем верить, потому что она позволяет нам думать, что мы действительно существуем.

ИЛЛЮСТРАЦИИ

С. 2 и Рис. 9, 17, 18, 21, 22, 27, 31, 34, 36, 38, 41, 42, 45, 49, 50, 56, 62: © 2018. Фото

Скала, Флоренция.

Рис. 1, 51: © 2018. Фото Скала, Флоренция — предоставлено Министерством имущества, культурной деятельности и туризма.

Рис. 2: © 2018. Фото Скала, Figenz Флоренция/Агентство по искусству, культуре и истории, Берлин.

Рис. 3: Фото Риччарини /Leemage. © MONDADORI PORTFOLIO/LEEMAGE.

Рис. 4: © RMN-Grand Palais (Музей Лувра) / Эрве Левандовски.

Рис. 5: © Музей Лувра, Dist. RMN-Grand Palais / Анн Шове.

Рис. 6: © Mondadori Portfolio/ Архив Кваттроне /Антонио Кваттроне.

Рис. 7: © 2018. А. Дальи Орти/ Скала, Флоренция.

Рис. 8: © MONDADORI PORTFOLIO/Archivio Архив Лензини/ Фабио и Андреа Лензини. Предоставлено Министерством имущества, культурной деятельности и туризма.

Рис. 10, 37, 47: © 2018 Библиотека живописи Де Агостини / Скала, Флоренция.

Рис. 11, 43, 59, 61: Фото EdR/Leemage. © MONDADORI PORTFOLIO/LEEMAGE.

Рис. 12: © MONDADORI PORTFOLIO/АКГ Images.

Рис. 13: © 2018. Фото Скала, Флоренция/Лучано Романо — предоставлено Министерством имущества, культурной деятельности и туризма.

Рис. 14: © 2018. Фото Джоссе/Scal Скала, Флоренция.

Рис. 15, 39: © MONDADORI PORTFOLIO/ Электа.

Рис. 16: © Рене Магритт, by SIAE 2018. Digital image, Музей современного искусства, Нью-Йорк / Скала, Флоренция.

Рис. 19: © 2018. Image copyright The Metropolitan Museum of Art/Art Resource/Скала, Флоренция.

Рис. 20: © MONDADORI PORTFOLIO/LEEMAGE.

Рис. 23, 58: © Mondadori Portfolio/Electa/Antonio Quattrone. Mondadori Portfolio предоставлено MiBAC.

Рис. 24: Фото akg-images / Josep Джозеф Мартин. © MONDADORI PORTFOLIO/AKG Images.

Рис. 25, 29, 57: © MONDADORI PORTFOLIO/ALBUM.

Рис. 26: © Джакомо Балла, by SIAE 2018. Фото любезно предоставлено Национальной галереей современного искусства, Рим.

Рис. 28: Фото akg-images / Tristan Lafranchis. © MONDADORI PORTFOLIO/ AKG Images.

Рис. 30: Фото Дж. П. Андерс © 2018. Фото Скала, Флоренция/ Агентство по искусству, культуре и истории, Берлин.

Рис. 32, 46, 52: Фото akg-images. © MONDADORI PORTFOLIO/ AKG Images.

Рис. 33: Рим, Музей Рима, Архив иконографии. © Rom Рим-Капитолийское суперинтенданство культурного достояния — Музей Рима.

Рис. 35: Дар Герберта и Наннетты Ротшильд © 2018. Digital image, Музей современного искусства, Нью-Йорк/ Скала, Флоренция.

Рис. 40: © 2018. Фото Джоссе/ Скала, Флоренция.

Рис. 44: © MONDADORI PORTFOLIO/Electa. Предоставлено Министерством имущества, культурной деятельности и туризма.

Рис. 54: Болонья, Fototec Фототека Дзери, инв. 117928 (авторские права истекли).

Рис. 55: © Фонд Пьеро Мандзони, Милан, by SIAE 2018. © 2018. Фон Соломона Р. Гуггенхайма/Art Resource, NY/ Скала, Флоренция.

Рис. 60: © 2018. Copyright Национальная галерея, Лондон/ Скала, Флоренция.

Рис. 63: Фото Серджо Анелли-Mondadori Portfolio. © Джакомо Балла, by SIAE 2018.

Рис. 64: © Рене Магритт, by SIAE 2018. © 2018. Digital Image Museum Associates/LACMA/Art Resource NY/ Скала, Флоренция.

Рис. 65: © Фонд Лучо Фонтана, Милан, by SIAE 2018. © 2018. White Images/ Скала, Флоренция.

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

- Abelardo, Pietro, 27–28.
Abramović, Marina, 280–281.
Acconci, Vito, 278–280.
Agostino, frate, 211.
Agostino, santo, 205. Alberti, Leon Battista, 242.
Albertucci de' Borselli, Girolamo, 214. Alessandro, Magno, 46, 243, 246.
Antonello da Messina, 95, 133–134, 135, 136–137, 140, 176.
Apuleio, 18, 41.
Aretino, Pietro, 42–44, 49, 138. Argan, Giulio Carlo, 210.
Aristotele, 166, 200–201, 246. Aulo Vettio Conviva, 123.
Aulo Vettio Restituto, 123.
Baglione, Giovanni, 57–58.
Balla, Giacomo, 116, 116, 118, 265–266, 267.
Bandello, Matteo, 217.
Barberini, Maffeo, *vedi* Urbano VIII.
Baudelaire, Charles, 151, 238.
Bellini, Giovanni, 186.
Bellotti, Pietro, 233, 233, 235.
Benedetto XVI (Joseph Ratzinger), papa, 94. Berlioz, Hector, 145.
Bernardi, Carlo, 197.
Bernini, Gianlorenzo, 23, 58, 58, 60–61, 107–108, 108, 110–112, 232.
Boccaccio, Giovanni, 126.
Boccioni, Umberto, 118, 151–152, 152, 153, 155.
Bodei, Remo, 114.
Boezio, Anicio Manilo Torquato Severino, 27.
Bolognese, Marcantonio, 42.
Boneri, Francesco, 57.
Borghese, Scipione, 23–24, 60.
Borgia, Lucrezia, 139.
Bosch, Hieronymus, 98–99, 101, 101, 102.
Boschetti, Isabella, 47.
Botticelli, Sandro, 131–132, 214.
Brant, Sebastian, 98.
Brucioli, Antonio, 211.
Brunelleschi, Filippo, 242. Byron, George Gordon, 191.
Calderón de la Barca, Pedro, 110. Callimaco, 21, 81.
Calvesi, Maurizio, 252.
Cambellotti, Duilio, 118. Camillo Borghese, *vedi* Paolo V. Campbell, John, 62.
Camus, Albert, 167.
Canova, Antonio, 62, 63, 64, 67.
Caravaggio, Michelangelo Merisi da, 54, 54, 56–58, 103–105, 105, 106–107, 116, 222–223, 223, 224–227, 229, 234, 236.
Carlo V, imperatore, 47.
Caroto, Giovan Francesco, 121, 140–141.

- Carracci, famiglia, 50–52, 54.
 Carracci, Agostino, 49–51.
 Carracci, Annibale, 53, 54.
 Carracci, Ludovico, 51.
 Cartesio, Renato, *vedi* Descartes, René. Carucci, Iacopo, 259.
 Cassiodoro, 27.
 Caterina d'Alessandria, 128.
 Catullo, Gaio Valerio, 66.
 Cavaliere, Tommaso de', 180–182.
 Cervantes Saavedra, Miguel de, 108. Chapman, fratelli, 278.
 Charcot, Jean-Martin, 113.
 Christus, Petrus, 133.
 Cimabue, Cenni di Pepo, *detto*, 91. Clemente VI (Pietro Roger), papa, 176. Clemente VII (Giulio de' Medici), papa, 40, 73, 76.
 Colombo, Cristoforo, 134. Colonna, Lorenzo Onofrio, 232. Colonna, Vittoria, 182.
 Condivi, Ascanio, 254.
 Consolo, Vincenzo, 136.
 Correggio, Antonio Allegri, *detto* il, 47–48, 48, 124.
 Courbet, Gustave, 198, 236–238.
 Cranach, Lucas, il Vecchio, 131, 131, 132. Cristina, regina di Svezia, 232.
 Cueto, David García, 111.
 D'Annunzio, Gabriele, 212.
 Dante Alighieri, 34–35, 37, 168, 191, 262. Dario II, re di Persia, 246.
 Darwin, Charles, 5–7, 236.
 Darwin, Erasmus, 189.
 de Botinete y Acevedo, Fernando, 108, 111. De Dominicis, Gino, 282–284.
 de Foix Montoya, Pedro, 108, 111.
 dell'Arca, Niccolò, 213, 213, 214–215. del Monte, Francesco Maria, 103.
 Descartes, René, 190, 199, 201, 230. Diocleziano, Gaio Aurelio Valerio, 186. Dionigi l'Aeropagita, 171.
 Diop, Birago, 285.
 Donatello, Donato di Niccolò di Betto Bar— di, *detto*, 124.
 Duccio di Buoninsegna, 35, 91.
 Duchamp, Marcel, 238.
 Dughet, Gaspar, 232.
 Dürer, Albrecht, 98, 158, 158, 160–161, 165, 167, 248, 249, 250–251, 253–254.
 Ekman, Paul, 6–7.
 Eloisa, 28.
 Emin, Tracey, 276–278.
 Erasmo da Rotterdam, 86, 98, 138–139.
 Eschilo, 164–165.
 Euripide, 16, 80–81, 83.
 Exekias, 13.
 Eyck, Jan van, 133.
 Farnese, Odoardo, 51.
 Fasani, Ranieri, 172–174, 176. Ferdinando II d'Aragona, re, 134. Fernow, Karl Ludwig, 62.
 Fesch, Joseph, 179–180.
 Fichard, Johannes, 40.
 Ficino, Marsilio, 137, 166, 254, 256, 268.
 Fidia, 243.
 Filippo di Macedonia, 46. Flaubert, Gustave, 191–193.
 Fontana, Lucio, 270, 271, 272–273.
 Foucault, Michel, 97–98. Francesco di Calvisano, 4. Franco, Francisco, 119.
 Freud, Sigmund, 5, 113–114, 116, 193–194.
 Friesen, Wallace, 6–7.
 Füssli, Johann Heinrich, 187, 188, 189–190.
 Gadda, Carlo Emilio, 211. Galeano, frate, 211.

- Garbini, Matilde, 116. Gaspare di San Severino, 138. Genserico, re dei Vandali, 85. Gentileschi, Orazio, 57–58. Gioacchino da Fiore, 174.
- Giorgione (Giorgio da Castelfranco), 234. Giotto di Bondone, 29, 31–32, 33, 168–169, 169, 170–171, 191, 208.
- Giovanni, evangelista, 90.
- Girolamo, santo, 178.
- Giulio II (Giuliano Della Rovere), papa, 242.
- Giulio III (Giovanni Maria Ciocchi del Monte), papa, 41.
- Giustiniani, famiglia, 222.
- Giustiniani, Benedetto, 57–58, 222.
- Giustiniani, Vincenzo, 54, 56, 222.
- Goethe, Johann Wolfgang von, 262, 264.
- Gombrich, Ernst, 96.
- Gonzaga, famiglia, 139.
- Gonzaga, Federico II, 42, 44, 47.
- Goupil, Adolph, 193.
- Grünewald, Matthias, 94–95, 95, 96.
- Guidorizzi, Giulio, 82.
- Guinizzelli, Guido, 34–35.
- Hayez, Francesco, 9, 67–68.
- Herford, Heinrich von, 172.
- Hirst, Damien, 278.
- Holbein, Hans, 88.
- Ignazio di Loyola, 110. Irene, santa, 186.
- Isabella d'Este, 42, 138. Isabella di Castiglia, 134.
- Kapoor, Anish, 287–288.
- Kauffmann, Angelica, 180.
- Keats, John, 64–65.
- Klimt, Gustav, 68, 69, 70.
- Lanciani, Rodolfo, 243.
- La Tour, Georges du Mesnil de, 227, 228, 229–230.
- Le Brun, Charles, 5–6, 225.
- Leonardo da Vinci, 5, 137, 176, 177, 178–180, 215, 216–222, 242.
- Leone IV, papa, 88.
- Leone X (Giovanni de' Medici), papa, 138. Leopardi, Giacomo, 237.
- Lichtenstein, Roy, 279.
- Lisippo, 243–244, 245.
- Lisistrato, 244.
- Lorenzetti, Pietro, 35.
- Lorenzo il Magnifico, *vedi* Medici, Lorenzo de'.
- Lotto, Lorenzo, 208, 209, 211–212.
- Luca, evangelista, 90, 261.
- Lucas, Sarah, 278.
- Ludovico il Moro, 216, 242. Luigi VIII, re di Francia, 97. Luigi XIV, re di Francia, 5, 112.
- Lutero, Martin, 96, 102, 160–161, 211–212.
- Maestro dell'Alto Reno, 128.
- Magritte, René, 70, 70, 71, 266, 268–269, 269, 270, 272.
- Malatesta, Sigismondo Pandolfo, 242.
- Mancini, Maria, 232.
- Mantegna, Andrea, 139, 186.
- Manzoni, Piero, 238, 239.
- Maratta, Carlo, 232.
- Marco Aurelio, 160.
- Marcucci, Elisa, 265–266.
- Margherita di Savoia, regina d'Italia, 147. Marie de France, 35.
- Marinetti, Filippo Tommaso, 118.
- Marino, Giovan Battista, 106, 232. Masaccio, Tommaso di Ser Giovanni Casai, *detto*, 91–92, 92, 94, 242.
- Mattelaer, Johan, 38.
- Medici, famiglia, 121, 254. Medici, Ferdinando de', 103. Medici, Ippolito de', 181.
- Medici, Lorenzo de', 73, 130, 183, 253–254.

- Menghi, Girolamo, 78–79.
 Merisi, Michelangelo, *vedi*
 Caravaggio. Michelangelo
 Buonarroti, 5, 74, 96, 124, 157,
 166, 180–184, 242, 253–254, 254,
 257.
 Michelino da Besozzo, 126, 126.
 Morbelli, Angelo, 118.
 Moreau, Gustave, 166.
 Morelli, Domenico, 191, 192, 193.
 Morghen, Raffaello, 176.
 Mulas, Ugo, 272.
 Munch, Edvard, 114, 115.
 Murtola, Gaspare, 104.
 Nadar (Félix Tournachon), 148.
 Napoleone Bonaparte, 24, 179.
 Nomellini, Plinio, 118.
 Ochino, Bernardino, 211.
 Ofili, Chris, 278.
 Omero, 160.
 Orazio Flacco, Quinto, 130. Orsi,
 Prospero, 58.
 Ovidio Nasone, Publio, 10, 21, 41, 47.
 Palazzeschi, Aldo, 154–155.
 Paleotti, Gabriele, 50–51.
 Panofsky, Erwin, 251–252.
 Paolo II (Pietro Barbo), papa, 146.
 Paolo V (Camillo Borghese), papa,
 24, 60. Pellizza da Volpedo,
 Antonietta, 196.
 Pellizza da Volpedo, Giuseppe, 194,
 195, 196.
 Petrarca, Francesco, 87, 181.
 Picasso, Pablo, 3, 119, 151.
 Pico della Mirandola, Giovanni, 254.
 Piero della Francesca, 242.
 Pietro da Rimini, 206–207, 207.
 Pietro di Domenico da
 Montepulciano, 173, 174.
 Pinel, Philippe, 113.
 Pinelli, Bartolomeo, 118.
 Pippi, Giulio, *vedi* Romano, Giulio.
 Pisanello, Antonio di Puccio
 Pisano, *detto*, 139.
 Pittore di Arkesilas, 162. Pittore di
 Pentesilea, 14, 15.
 Platone, 83, 85, 119, 200–201, 246.
 Plinio il Vecchio, 244. Policle, 22.
 Policleto, 243.
 Polimede, 246.
 Poliziano, Agnolo, 254. Ponce de
 Léon, Juan, 133.
 Pontormo, *vedi* Carucci, Iacopo.
 Proust, Marcel, 168.
 Prudenzio Clemente, Aurelio, 29.
 Quinn, Marc, 278.
 Raffaello Sanzio, 5, 42, 54, 67,
 73–74, 74, 75–79, 81, 124.
 Raimondi, Marcantonio, 42, 44.
 Réau, Louis, 97.
 Rembrandt, Harmenszoon Van Rijn,
 236, 259, 260, 261.
 Renoir, Pierre-Auguste, 148–149,
 149, 150–152.
 Re Sole, *vedi* Luigi XIV. Riario,
 Raffaele, 124.
 Ripa, Cesare, 40, 143–144.
 Rochehoucauld, duca de la, 107.
 Rodin, Auguste, 68, 262, 263,
 264.
 Romano, Giulio, 42–44, 45, 46–47,
 49, 51.
 Rosa, Paolo, 282–283.
 Rosa, Salvator, 166, 235.
 Rossi, Pietro, 67. Rubens, Peter
 Paul, 166.
 Saatchi, Charles, 278.
 Sacchi, Bartolomeo, *detto* il Platina,
 145.
 Saffo, 5, 9–12, 16–17, 277.
 Sargentini, Fabio, 283.
 Savoldo, Giovanni Gerolamo, 257,
 258, 259, 265.
 Savonarola, Girolamo, 183–184.
 Scaligeri, famiglia, 67. Schor,
 Giovanni Paolo, 124. Sebastiano,
 santo, 186.

- Sebastiano del Piombo, 73. Seneca,
Lucio Anneo, 85. Settimio
Severo, 248.
- Shakespeare, William, 231.
- Socrate, 200.
- Sofocle, 201.
- Teocrito, 21, 25.
- Tertulliano, Quinto Settimio
Florente, 78, 205.
- Thomas, Antoine Jean-Baptiste,
147. Tintoretto, Iacopo Robusti,
detto il, 140. Tiziano Vecellio, 67,
140, 184, 185, 186.
- Tommaso d'Aquino, 29–30, 171.
Toulouse-Lautrec, Henri de, 118.
- Traiano, Marco Ulpio, 202.
- Trilussa (Carlo Alberto Salustri),
148. Tusa, Sebastiano, 84.
- Ungaretti, Giuseppe, 264.
- Urbano VIII (Maffeo Barberini),
papa, 58, 60.
- Van Gogh, Vincent, 276. Vasari,
Giorgio, 7, 42.
- Vermeer, Jan, 141, 142, 143.
- Veronese, Paolo, 259.
- Verrocchio, Andrea del, 178, 214, 216.
- Vigni, Giorgio, 137.
- Viola, Bill, 285–286. Virgilio
Marone, Publio, 46. Vitale,
Francesco, 134.
- Walpole, Robert, 190–191. Warburg,
Aby, 250.
- Warhol, Andy, 279.
- Zatti, Battista, 43.
- Zuccari, Taddeo, 41.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Основные цитированные издания

Пабло Пикассо. Об искусстве. Gallimard, Париж, 2009.

Шарль ле Брен. Фигуры страстей. *Лекции о выражении и чертах лица*, под ред. Маурицио Джуффреди, изд-во Raffaello Cortina, Рим 1992.

Сафо. Стихотворения // Хрестоматия по античной литературе. В 2 томах. Для высших учебных заведений. Том 1. Н.Ф. Дератани, Н.А. Тимофеева. Греческая литература. М., Просвещение, 1965.

Еврипид, Ипполит // Трагедии / Эсхил. Софокл. Еврипид; пер. с греч. Дмитрия Мережковского. М., Ломоносовъ, 2009.

Апулей. Сказка об Амуре и Психее. Мультимедийное издательство Стрельбицкого.

Овидий. Метаморфозы. Публий Овидий Назон. Метаморфозы. М., Художественная литература, 1977. Перевод с латинского С. В. Шервинского. Примечания Ф. А. Петровского.

Флавий Магн Аврелий Кассиодор. О душе. Пер. на ит. Аурелио Томболини, Яса Бокк, Милан 2013.

Северин Бозций. Утешение Философией и другие трактаты. М., Наука, 1990. Перевод В. И. Уколовой и М. Н. Цейтлина. Примечания В. И. Уколовой.

Фома Аквинский. Сумма теологии, том 2. Киев: Эльга, Ника-Центр, Элькор-МК, ЭкслибРис, 2003. Перевод Еремеева.

Данте Алигьери. Новая жизнь. Перевод И.Н. Голенищева-Кутузова.

Издательство: Вита-Нова, 2006 г.

Гвидо Гвиницели. Сердце всегда излечивает любовь // Поэзия, под ред. Эдоардо Сангвинет., Mondadori, Milan Милан, 1986.

Данте Алигьери. Песнь *V Ad* // Божественная комедия, перевод М. Лозинского. Правда, 1982\

Иохан Маттелер. Фаллическое дерево: *Средневековый и Ренессансный феномен* // *Журнал гендерной медицины*, 7 (2010).

Чезаре Рипа. Иконология, под ред. Сонии Маффей, текст обработан Паоло Прокаччоли, Einaudi, Турин, 2012.

Иоханнес Фичард. Наблюдения. Полиграфический институт и Государственный монетный двор, Рим, 2011.

Джорджо Вазари. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Полное издание в одном томе. Москва.: АЛЬФА-КНИГА. 2008. Переводы с итальянского А. Г. Габричевского и А. И. Венедиктова. Редакция переводов А. Г. Габричевского.

Джулио Романо и Пьетро Аретино. Позы и эротические сонеты // Любовные позиции эпохи Возрождения / Перевод сонетов Алексея Пурина; составитель О. Я. Неверов. М., 2002.

Тридентский катехизис. Катехизис для использования священниками опубликован папой Пием V согласно постановлению Тридентского Собора, пер. на ит. О. Тито Санта Ченти О. П., Edizioni Santagalli, Сиена, 2003.

Габриеле Палеотти. Беседа о священных и профанных изображениях. Перевод на современный итальянский язык Джан Франко Фрегуля, Libreria Editrice Vaticana, Ватикан, 2002.

Архив Джустиниани. Семейная секция. Инв. н. 35, коробка н. 10 в AA.VV., Караваджо и Джустиниани, выставка XVII в., каталог выставки под ред. Сильвии Данези Скварцина, Electa, Милан, 2005.

Джованни Бальони, Жизнь Микеланджело да Караваджо, живописца // колл. авт. Жизнь Караваджо, под ред. Франчески Вальдиночи, CasadeiLibri, Болонья, 2010.

Колл авт., Бернини скульптор. Рождение Барокко в Доме Боргезе, каталог выставки, De Luca Editori d'Arte, Рим, 1998.

Карл Людвиг Ферноу. Скульптор Канова и его работы. Исследовательский институт для изучения Кановы и неоклассицизма, Бассано дель Граппа, 2006.

Джон Китс. Ода Психее // Литературные памятники. Л., Наука, Ленинградское отделение, 1986.

Гай Валерий Катулл. Книга стихотворений. АН СССР (Литературные памятники). М., Наука, 1986. Перевод С. В. Шервинского. Примечания М. Л. Гаспарова.

Рене Магритт. Сочинения. Abscondita, Милан, 2005.

Джироламо Менги. Компендиум искусства экзорцизма и возможность чудес и удивительных действий демонов и колдовства, G. Rossi. Болонья, 1576.

Еврипид. Вакханки // Трагедии / Эсхил. Софокл. Еврипид; пер. с греч. Дмитрия Мережковского. М., Ломоносовъ, 2009.

Джулио Гвидорици. На окраинах души. Греки и безумие. Raffaello Cortina Editore, Милан, 2009.

Еврипид. Геракл // Трагедии / Эсхил. Софокл. Еврипид; пер. с греч. Дмитрия Мережковского. М., Ломоносовъ, 2009.

Эразм Роттердамский. Похвала глупости, перевод с латинского П. К. ГУБЕРА. Редакция перевода С. П. МАРКИША, Государственное издательство художественной литературы. М., 1960.

Франческо Петрарка. Триумф смерти // перевод Витковский Евгений Владимирович, Гаспаров Михаил Леонович, Левик В. В. М.: Вита-Нова, 2009.

Евангелие от Матфея // Новый Завет, Библия.

Йозеф Ратцингер. Иисус из Назарета. Сочинения по христологии, Libreria Editrice Vaticana, Ватикан, 2015.

Эрнст Х. Гомбрих. История искусства, перевод: Крючкова В. А., Майская М. И. Под ред.: Борисовской Н. А. М.: Искусство XXI век, 2017.

Луи Ро. Маттиас Грюневальд и алтарь в Кольмаре Berger-Levrault Éditeurs, Нанси — Париж — Страсбург, 1920.

Мишель Фуко. История безумия в классическую эпоху. Редакционная коллегия тома: переводчик: И. К. Стаф, Ответственный редактор — В. П. Гайдамака, художник — П. П. Ефремов. Книга издана при содействии Фонда «Учебная Литература» Санкт-Петербург, Книга света, 1997.

Маурицио Марини. Микеланджело да Караваджо. Гаспар Муртола и отравленные волосы Медузы. Marsilio Editori, Венеция, 2003.

Джованни Баттиста Марино. Галерея, под ред. Марцио Пьери и Алессандры Руффино. La Finestra Editrice, Тренто, 2005.

Педро Кальдерон де Барка. Жизнь это сон. М.: Рипол Классик, 2018. Серия: Libragium

Святой Игнатий Лойола, Духовные упражнения, под ред. Марио Джойя, Utet. Турин, 1977.

Эдвард Мунк. Сочинения об искусстве и любви. Via del Vento Editore, Пистойя, 2003.

Платон. Государство, Переводчик: Егунов А. Н. Издательство АСТ, 2016. Серия: Эксклюзивная классика.

Боккаччо. Декамерон. М.: Эксмо, 2008.

Песня песней // Ветхий Завет, Библия.

Лоренцо Медичи. Ваххическая песнь. перевод Александра Триандафилиди // Лоренцо Медичи и поэты его круга. Серия «Пространство перевода». М.: Водолей, оформление, 2013.

Квинт Гораций Флакк. Оды // ПСС, изд-во Academia, М.-Л., 1936.

Винченцо Консоло. Улыбка неизвестного моряка Mondadori, Милан, 2004.

Джорджо Виньи и Джованни Каранденте (ред.). Антонелло да Мессина и живопись 400-х гг. на Сицилии, каталог выставки. Alfieri, Венеция, 1953.

Марсилио Фичино. Письма, т. 1, ф. 228 р // Гуманистическая мысль итальянского Возрождения / [Сост., авт. вступ. ст., отв. ред. Л.М. Брагина]; Науч. совет «История мировой культуры». М.: Наука, 2004. 358 с. (Культура Возрождения.)

Леонардо да Винчи. Избранные произведения в 2 тт. Т. 1. М.: Издательство Студии Артемия Лебедева, 2012.

Алессандро Луцио, Родольфо Реньер. Шуты, карлики и рабы Гонзага во времена Изабеллы Д. Эсте в «Новой антологии», 16 августа и 1 сентября 1891 г.

Ульрих фон Гуттен и др. Письма темных людей. перевод С. П. Маркиша, М.: Художественная литература, 1971

Бартоломео Сакки. О честности, удовольствии и здоровье/ пер. на ит. Энрико Карневале Скианка, Leo S. Olschki, Флоренция, 2015.

Трилусса. Все стихотворения. Mondadori, Милан, 2004.

Шарль Бодлер. искусственный рай. М.: Аграф, 1997.

Умберто Боччони. Сочинения об искусстве. Mimesis, Милан, 2011.

Вивиана Биролли (ред.) Манифесты футуризма. Abscondita, Милан, 2015.

Гомер. Илиада/ перевод Н. И. Гнедича, (Серия «Литературные памятники»). Л.: Наука, 1990. 576 стр. 50 000 экз.; переизд.: СПб: Наука, 2008.

Мартин Лютер. 95 тезисов. Пер. с лат.: А. И. Рубана под ред. Ю. А. Голубца. СПб, Герменевт, 1996.

Эсхил. Прометей прикованный// Трагедии / Эсхил. Софокл. Еврипид; Пер. с греч. Дмитрия Мережковского. М., «Ломоносовъ», 2009.

Альбер Камю, Миф о Сизифе. Переводчик: Великовский С. М.: Издательство: АСТ, 2011 г.

Марсель Пруст. В поисках утраченного времени, т. 6. Беглянка. М.: Амфора, 2006.

Дионисий Ареопагит (Псевдо Дионисий). О небесной иерархии. М.: Глаголь, 1994.

Август Поттхаст (ред.). О замечательных ребусах, или Хроника Генриха де Гервордиа. Dieterich, Геттинген, 1859.

Легенда о фра Раинеро Факсано// Джованни Чеккини. Раинеро Фазано и бичующиеся // Академии и библиотеки Италии, XLII (1974).

Раффаелло Морген. Раниери Фазани и движение бичующихся в 1260 г. // Закат средневековой цивилизации. Очерки и исследования кризиса эпохи. Laterza, Бари, 1971.

Сан Джироламо. Письма/ пер. на ит. Роберто Палла, Rizzoli, Милан, 1989.

Виттория Колонна. Переписка. под ред. Эрманно Ферреро и Джузеппе Мюллера. Loescher Editore, Турин, 1892.

Джироламо Савонарола. Италия навсегда останется примером беды и вины, 1496 //Паскуале Виллари, Эудженио Казанова, Избранные проповеди и сочинения фра Джироламо Савонаролы. Sansoni Editore, Флоренция 1898.

Эразм Дарвин, пер. Милосердовой А. В. — М. : ГДМ, 2016. 304 с.

Сэр Гораций Уолпол. Замок Отранто. М.: Азбука, 2010.

Густав Флобер. Испытание святого Антония. М.: Азбука, 2012.

Sigmund Freud, *Casi clinici I*, trad. it. di Mauro Lucentini, Bollati Boringhieri, Torino, 2013.

Paolo Plebani, *Ricordo di un dolore*, scheda del catalogo della mostra *Stati d'animo. Arte e psiche tra Previati e Boccioni*, a cura di Chiara Vorrasi, Fernando Mazzocca, Maria Grazia Messina (Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 2018), Ferrara Arte, Fer rara, 2018.

Aurora Scotti, *Pellizza da Volpedo. Catalogo generale*, Mondadori Electa, Milano, 1986.

Cartesio, *Le passioni dell'anima*, trad. it. di Salvatore Obinu, Bompiani, Milano 2015. Platone, *Tutti gli scritti*, trad. it. di Giovanni Reale, Bompiani, Milano 2000.

Aristotele, *Metafisica*, trad. it. di Enrico Berti, Laterza, Roma-Bari, 2017.

Sofocle, *Edipo a Colono*, trad. it. di Ettore Romagnoli, Zanichelli, Bologna 1926. Sant'Agostino, *Le confessioni*, trad. it. di Dag Tessore, Newton Compton, Roma, 2008.

Quinto Settimio Florente Tertulliano, *La carne di Cristo*, trad. it. di Attilio Carpin, Edizioni Studio Domenicano, Bologna 2015.

Giulio Carlo Argan, *Storia dell'arte italiana*, Sansoni Editore, Firenze, 1968.

Vangelo secondo Luca, a cura della CEI, Edizioni Dehoniane, Bologna, 2008.

Carlo Emilio Gadda, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, Garzanti, Milano, 1995.

Gabriele D'Annunzio, *Taccuini*, Mondadori, Milano 1976.

Girolamo Albertucci de' Borselli, *Cronica gestorum ac factorum memorabilium civi tatis Bononiae ab urbe condita ad annum 1497*, a cura di Albano Sorbelli, Lapi, Città di Castello, 1929.

Matteo Bandello, *Novelle*, Rizzoli, Milano, 2011.

Daniela Soggiu, *La casa di Caravaggio. Il contratto inedito e altri documenti*, in *Cara viaggio a Roma. Una vita dal vero*, catalogo della mostra, De Luca Editori d'Arte, Roma, 2011.

Silvia Danesi Squarzina, *La collezione Giustiniani*, Mondadori Electa, Milano, 2003.

Vangelo secondo Giovanni, a cura della CEI, Edizione Dehoniane, Bologna 2008. William Shakespeare, *Come vi piaccia*, trad. it. di Goffredo Raponi, Festina Lente.

CIRSA, Roma, 2001.

Giovan Battista Marino, *Poesie varie*, a cura di Benedetto Croce, Laterza, Bari 1910. Charles Darwin, *L'espressione delle emozioni nell'uomo e negli animali*, trad. it. Di Fiamma Bianchi Bandinelli Baranelli e Isabella C. Blum, Bollati Boringhieri, Torino, 1999.

Giacomo Leopardi, *Zibaldone di pensieri*, a cura di Francesco Flora, Mondadori, Milano, 1937.

Charles Baudelaire, *Razzi*, in Id., *Ultimi scritti*, trad. it. di Franco Rella, Feltrinelli, Milano, 2014.

Rodolfo Lanciani, *Storia degli scavi di Roma e notizie intorno le collezioni romane di antichità (1701-1879)*, Quasar Editore, Roma 2000.

Gaio Plinio Secondo, *Storia naturale*, trad. it. di Andrea Aragosti, Einaudi, Torino, 1988.

Erwin Panofsky, *La vita e l'opera di Albrecht Dürer*, trad. it. di Carlo Basso, Abscondita, Milano, 2006.

Marsilio Ficino, *Teologia platonica*, trad. it. di Errico Vitale, Bompiani, Milano, 2011. Albert Schweitzer, *Goethe. Cinque saggi*, trad. it. di Renato Pettoello, Morcelliana, Brescia, 2011.

Luciano Rebay, *Ungaretti a Valéry: dodici lettere inedite (1924-1936)*, in «Italice», 58, 4 (1981).

Jonathan Jones, *Tracey Emin: Works 2007-2017*, Rizzoli International, New York, 2017.

Frazer Ward, Mark C. Taylor, Jennifer Bloomer, *Vito Acconci*, Phaidon, London 2002. Franco Fanelli, *Intervista a Gino De Dominicis* su «L'Espresso», cit. in Italo Tomassoni, *Gino De Dominicis*, Skira, Ginevra-Milano, 2011.

Marco Aime, *Il soffio degli antenati. Immagini e proverbi africani*, Einaudi, Torino, 2017.

2. Рекомендуемое чтение

Christophe André, *Dell'arte della felicità*, trad. it. di Anna Morpurgo, Corbaccio, Milano, 2007.

Monica Baggio, *I gesti della seduzione*, L'Erma di Bretschneider, Roma 2004. Eugenio Ballabio, *Barocco e fascismo*, Sovera Edizioni, Roma, 2003.

- Alberto Maria Banti, *Eros e virtù*, Laterza, Roma-Bari, 2016.
- Charles Baudelaire, *I paradisi artificiali*, trad. it. di Nicola Mischitiello, Rizzoli, Milano, 2009.
- Remo Bodei, *Le logiche del delirio*, Laterza, Roma-Bari, 2002.
- Hans Belting, *Facce*, trad. it. di Cristina Baldacci e Pietro Conte, Carocci, Roma, 2014. Claudio Bonvecchio, *Il cavaliere, la morte e il diavolo: una analisi simbolica*, in www.metabasis.it, IV, 7, 2009.
- Roberto Calasso, *La follia che viene dalle ninfe*, Adelphi, Milano, 2005.
- Vincenzo Caputo (a cura di), *Il «barlume che vacilla». La felicità nella letteratura italiana dal Quattro al Novecento*, FrancoAngeli, Milano, 2016.
- Gabriella Caramore, Maurizio Ciampa, *Croce e resurrezione*, il Mulino, Bologna 2018.
- Flavio Caroli, *Storia della fisiognomica*, Mondadori, Milano, 1995.
- Stefano Colonna, *La Galleria dei Carracci in Palazzo Farnese a Roma*, Gangemi Editore, Roma, 2007.
- Federico Condello (a cura di), *Prometeo. Variazioni sul mito*, Marsilio Editori, Venezia, 2011.
- Denis de Rougemont, *L'Amore e l'Occidente*, trad. it. di Luigi Santucci, Rizzoli, Milano, 1977.
- Giorgio De Sepi, *Il Museo del Collegio Romano di Athanasius Kircher*, Scriptaweb, Napoli 2006.
- Eric Dodds, *I Greci e l'irrazionale*, trad. it. di Virginia Vacca De Bosis, La Nuova Italia, Firenze, 1978.
- Valentina D'Urso, Rosanna Trentin, *Introduzione alla psicologia delle emozioni*, Laterza, Roma-Bari, 1998.
- Umberto Eco, *Storia della bruttezza*, Bompiani, Milano, 2007.
- Umberto Eco, *Arte e bellezza nell'estetica medievale*, La nave di Teseo, Milano, 2016. Paul Ekman, *La seduzione delle bugie*, Di Renzo Editore, Roma, 1999.
- Paul Ekman, Wallace V. Friesen, *Giù la maschera. Come riconoscere le emozioni dall'espressione del viso*, trad. it. di Gabriele Noferi, Giunti, Firenze, 2007.
- Germana Ernst, Guido Giglioni (a cura di), *I vincoli della natura. Magia e stregoneria nel Rinascimento*, Carocci, Roma, 2012.
- Dylan Evans, *Emozioni. La scienza del sentimento*, trad. it. di Mario Carpitella, Laterza, Roma-Bari, 2004.

David García Cueto, *On the Original Meanings of Gian Lorenzo Bernini's Anima beata and Anima dannata: Nymph and Satyr?*, in «Sculpture Journal», 24 (2015), pp. 37–53.

E.H. Gombrich, *Arte e illusione. Studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, trad. it. di Renzo Federici, Phaidon, Londra, 1960.

Giulio Guidorizzi, *I colori dell'anima. I Greci e le passioni*, Raffaello Cortina Editore.

Jeanne Hersch, *Storia della filosofia come stupore*, trad. it. di Alberto Bramati, Bruno Mondadori, Milano, 2002.

Karl Jaspers, *Psicopatologia generale*, trad. it. di Romolo Priori, Il Pensiero Scientifico Editore, Roma, 1994.

Irving Lavin, *Caravaggio e La Tour. La luce occulta di Dio*, trad. it. di Silvia Panichi e Daniele Francesconi, Donzelli, Roma, 2000.

Sonia Macrì, *Lo stupore e le cose*, in «I quaderni del ramo d'oro» online, 8 (2016). Tomaso Montanari, *Letà barocca*, Carocci, Roma 2013.

M. Muscillo, A. Valchera, N.C. Rusconi, B. Callieri, *Aspetti psicopatologici del delirio*, in «Rivista di psichiatria», 40, 4 (2005).

Friedrich Nietzsche, *La nascita della tragedia*, trad. it. di Sassio Giametta, Adelphi, Milano, 1977.

Keith Oatley, *Breve storia delle emozioni*, trad. it. di Cristina Spinoglio, il Mulino, Bologna 2004.

Erwin Panofsky, *La vita e l'opera di Albrecht Dürer*, Abscondita, Milano, 2006. Émilie Passignat, *Il Cinquecento*, Carocci, Roma 2017.

Jan Plamper, *Storia delle emozioni*, trad. it. di Simona Leonardi, il Mulino, Bologna, 2018.

Mario Rossi Monti, *Forme del delirio e psicopatologia*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2008.

Jean Rousset, *La letteratura dell'età barocca in Francia: Circe e il pavone*, trad. it. di Laura Xella, il Mulino, Bologna, 1985.

AA.VV., *L'Allegria nella Storia degli Italiani*, formato kindle, 2014. Angela Vettese, *Capire l'arte contemporanea*, Allemandi, Torino, 1996.

Rudolf e Margot Wittkower, *Nati sotto Saturno*, trad. it. di Franco Salvatorelli, Einaudi, Milano, 1968.

Все права защищены. Книга или любая ее часть не может быть скопирована, воспроизведена в электронной или механической форме, в виде фотокопии, записи в память ЭВМ, репродукции или каким-либо иным способом, а также использована в любой информационной системе без получения разрешения от издателя. Копирование, воспроизведение и иное использование книги или ее части без согласия издателя является незаконным и влечет уголовную, административную и гражданскую ответственность.

Издание для досуга
ТАИНСТВЕННОЕ ИСКУССТВО

Костантино Д`Орацио
ИСТОРИЯ ИСКУССТВА В ШЕСТИ ЭМОЦИЯХ

Главный редактор *Р. Фасхутдинов*
Руководитель направления *Т. Коробкина*
Ответственный редактор *А. Апалина*
Литературный редактор *Е. Тимофеева*
Младший редактор *Н. Крюкова*
Художественный редактор *П. Петров*
Технический редактор *Л. Зотова*
Компьютерная верстка *Н. Билюкина*
Корректор *О. Степанова*

ООО «Издательство «Эксмо»

123308, Москва, ул. Зорге, д. 1. Тел.: 8 (495) 411-68-86.

Home page: www.eksmo.ru E-mail: info@eksmo.ru

Өндіруші: «ЭКСМО» АҚБ Баспасы, 123308, Мәскеу, Ресей, Зорге көшесі, 1 үй.
Тел.: 8 (495) 411-68-86.

Home page: www.eksmo.ru E-mail: info@eksmo.ru

Тауар белгісі: «Эксмо»

Интернет-магазин : www.book24.ru

Интернет-магазин : www.book24.kz

Интернет-дүкен : www.book24.kz

Импортёр в Республику Казахстан ТОО «РДЦ-Алматы».

Қазақстан Республикасындағы импорттаушы «РДЦ-Алматы» ЖШС.

Дистрибьютор и представитель по приему претензий на продукцию,
в Республике Казахстан: ТОО «РДЦ-Алматы»

Қазақстан Республикасында дистрибьютор және өнім бойынша арыз-талаптарды
қабылдаушының өкілі «РДЦ-Алматы» ЖШС.

Алматы қ., Домбровский көш., 3-а, литер Б, офис 1.

Тел.: 8 (727) 251-59-90/91/92; E-mail: RDC-Almaty@eksmo.kz

Өнімнің жарамдылық мерзімі шектелмеген.

Сертификация туралы ақпарат сайтта: www.eksmo.ru/certification

Сведения о подтверждении соответствия издания согласно законодательству РФ
о техническом регулировании можно получить на сайте Издательства «Эксмо»
www.eksmo.ru/certification

Өндірген мемлекет: Ресей. Сертификация қарастырылмаған

Подписано в печать 01.09.2020. Формат 84x108¹/₃₂.

Гарнитура «Caslon 540 BT». Печать офсетная. Усл. печ. л. 18,48.

Доп. тираж 2000 экз. Заказ № ВЗК-04903-20.

Отпечатано в АО «Первая Образцовая типография»,
филиал «Дом печати — ВЯТКА»

610033, Россия, г. Киров, ул. Московская, 122.

ПРИСОЕДИНЯЙТЕСЬ К НАМ!

БОМБОРА

ИЗДАТЕЛЬСТВО

БОМБОРА – лидер на рынке полезных и вдохновляющих книг. Мы любим книги и создаем их, чтобы вы могли творить, открывать мир, пробовать новое, расти. Быть счастливыми. Быть на волне.

МЫ В СОЦСЕТЯХ:

   [bomborabooks](https://www.instagram.com/bomborabooks)  [bombora](https://www.youtube.com/bombora)
bombora.ru

ISBN 978-5-04-110936-3



В электронном виде книга доступна на сайте
www.litres.ru

ЛитРес:
Самое большое количество книг



book 24.ru

Официальный
интернет-магазин
издательской группы
«ЭКСМО-АСТ»

ИСТОРИЮ ИСКУССТВА МОЖНО РАССКАЗЫВАТЬ ПО-РАЗНОМУ, НО КОСТАНТИНО Д'ОРАЦИО ВЫБРАЛ САМЫЙ НЕИЗВЕДАНЫЙ ПУТЬ.

Желание, страдание, изумление, сомнение, веселье, безумие... Каждый из нас испытывал эти эмоции, но что они значат для мирового искусства? Автор расскажет вам, как художники разных эпох изображали эти эмоции при создании своих шедевров и что из этого вышло.

Эта книга откроет вам мир искусства с другой стороны. Вы узнаете:

КАКАЯ ЭМОЦИЯ СТАЛА ВЕДУЩЕЙ
ВО ВСЕХ КАРТИНАХ ЭПОХИ РЕНЕССАНСА;

ПОЧЕМУ В ДРЕВНЕЙ
ГРЕЦИИ БЕЗУМИЕ
СЧИТАЛОСЬ
НОРМОЙ;

КАК ЛЕОНАРДО КАРДИНАЛЬНО ИЗМЕНИЛ
ТРАДИЦИОННУЮ ИКОНОГРАФИЮ
ВСЕГО ОДНОЙ КАРТИНОЙ;

КТО СЧИТАЕТСЯ САМЫМ
МНОГОСТРАДАЛЬНЫМ
ПЕРСОНАЖЕМ В ИСТОРИИ.

КОСТАНТИНО Д'ОРАЦИО – критик и историк искусства, автор множества книг и лекций, куратор международных выставок. Окончил университет Сапиенца (Рим), один из старейших университетов мира. В настоящее время работает в MACRO – Римском музее современного искусства.

ЧИТАЙТЕ ДРУГИЕ КНИГИ АВТОРА
НА РУССКОМ ЯЗЫКЕ:



ISBN 978-5-04-110936-3






9 785041 1109363 >

БОМБОРА

ИЗДАТЕЛЬСТВО

БОМБОРА – лидер на рынке полезных и вдохновляющих книг. Мы любим книги и создаем их, чтобы вы могли творить, открывать мир, пробовать новое, расти. Быть счастливыми. Быть на волне.

   [bomborabooks](https://bomborabooks.com) bombora.ru