



Философия живописи

Максим Кантор

**Чертополох и терн.  
Возрождение веры**

«Издательство АСТ»

2021

УДК 75.01(4)  
ББК 85.143(3)

**Кантор М. К.**

Чертополох и терн. Возрождение веры / М. К. Кантор —  
«Издательство АСТ», 2021 — (Философия живописи)

ISBN 978-5-17-144764-9

Книга «Чертополох и терн» — результат многолетнего исследовательского труда, панорама социальной и политической истории Европы с XIV по XXI вв. через призму истории живописи. Холст, фреска, картина – это образ общества. Анализируя произведение искусства, можно понять динамику европейской истории — постоянный выбор между республикой и империей, между верой и идеологией. Первая часть книги — «Возрождение веры» — охватывает период с XIV в. до Контрреформации. В формате PDF A4 сохранен издательский макет.

УДК 75.01(4)

ББК 85.143(3)

ISBN 978-5-17-144764-9

© Кантор М. К., 2021

© Издательство АСТ, 2021

## Содержание

Благодарности	6
Предисловие	7
Часть I. Возрождение веры	12
Глава 1. Образ общества в перспективе картины	12
Глава 2. Потребность в живописи маслом	49
Конец ознакомительного фрагмента.	56

# Максим Кантор

## Чертополох и терн. Возрождение веры

© Максим Кантор, 2021

© ООО «Издательство АСТ», 2021

\* \* \*

*But value dwells not in particular will;  
It holds his estimate and dignity  
As well wherein 'tis precious of itself  
As in the prizer: 'tis mad idolatry  
To make the service greater than the god  
And the will dotes that is attributive  
To what infection itself affects,  
Without some image of the affected merit.*  
**Shakespeare, Troilus and Cressida**

*Достоинство и ценность всякой вещи —  
Внутри ее, равно как и в уме  
Людей, ее ценящих. Неразумно  
Служенье богу ставить выше бога!  
Нередко люди наделять стремятся  
Причудливыми свойствами предмет,  
Которому те свойства не присущи.*  
**Уильям Шекспир, Троил и Крессида**

*Карлу Кантору, отцу*

## Благодарности

Во всем, что пишу, ориентируюсь на отца, Карла Кантора, моего учителя.

Первоначальный набросок книги опубликован пять лет назад под названием «Чертополох». Книгу «Чертополох» посвятил жене, Дарье Акимовой.

Новая книга, «Чертополох и Терн», развивает предыдущую: уже не столько история искусств, сколько философия искусства. Без уроков отца книги не существует, посвящаю книгу ему.

Однако первоначальное посвящение сохраняет актуальность.

Уточнить жанр книги помог Эрик Хобсбаум, с которым посчастливилось дружить в последние годы его жизни, которому изложил замысел и получил несколько советов.

Работа была бы невозможна без консультаций друзей и коллег, которые брали на себя труд знакомиться с рукописью, советовать, уточнять детали. С благодарностью привожу имена тех, кто принял участие в подготовке материалов.

Игнас Бертон (Доминиканский монастырь, Брюссель), Леа Кампос Барлеви (Universita degli Studi di Firenze), Стивен Вайтфилд (Pembroke College, Oxford University), Харальд Видроу (St Catherine college, Cambridge University), Бернард Галлахер (Бирмингем), Вадим Дамье (Институт всеобщей истории, РАН), Кристиан Иллес, (Otto-Friedrich-Universitat, Bamberg), Георгий Кантор (St John College, Oxford University), Джанлука Куаццо (Universita degli Studi di Torino), Андрей Писарев (Москва), Мэлис Рутвен (Лондон), Борис Фридман (Бостон), Витторио Хесле (Notre Dame University, Ind), Вадим Штейнман (Иерусалим), Гервиг Эпкес (Фрайбург), Жан Эре (LSRS, Люксембург).

Считаю долгом упомянуть ученых, дружба и беседы с которыми так или иначе нашли отражение в этой книге, хотя непосредственных консультаций по конкретному поводу и не было: Эрнст Нольте, Тони Негри, Сергей Шкунаев.

Существенную роль сыграла помощь Кристины Барбано и Наталии Григорцевич.

Консультации в переводах, поиски необходимой литературы, помощь в обширной переписке, возникавшей в процессе поисков новых источников, связь с музеями – это было сделано двумя исключительными помощниками.

Наталия Григорцевич взяла на себя труд вычитывать главы, которые бесконечно менялись в ходе уточнения общей концепции, помогала ценными советами. Помимо прочего, Кристина Барбано великодушно выполнила перевод некоторых глав на итальянский язык. Без Кристины и Наталии книги бы не было. Обеим – огромная благодарность.

Без поддержки и влияния семьи книги не пишутся. Учился и учусь у Дарьи Акимовой, Екатерины Зайцевой, у Георгия, Петера и Томаса. Благодарен за уроки брата, ученого и писателя Владимира Кантора, полученные в молодости. Сколь бы плохо я ни учился, уроки близких были важны. Спасибо им.

Выражаю благодарность изданиям, публиковавшим отдельные главы в сокращенном варианте.

Выражаю искреннюю признательность издательству АСТ и, разумеется, Сергею Тишкову. Терпеливое внимание к постоянным корректировкам заслуживает отдельной благодарности.

## Предисловие

### 1

Нет лучшего образа общества, чем палитра художника.

Демократию проще всего представить себе в виде набора разных красок, расположенных на палитре живописца в том порядке, как цвета идут друг за другом по спектру радуги. Так учат в начальной художественной школе: всякого цвета берут понемногу. Лимонно-желтый, потом желтый яркий, за ним оранжевый, затем вермильон, потом красный темный, потом пурпурный и так далее. Цветов много, все равновелики по значению. Новичок помещает на палитру все имеющиеся краски, радуясь пестроте, располагает краски без предпочтений, веером, смешивает все подряд, и, как правило, получается грязь. Грязь получается неизбежно, это закон: если смешать больше двух красок, то в результате выходит грязно-бурый оттенок. Так образуется общее убеждение толпы. Подавляющее большинство картин в мире написано грязными цветами.

Художник опытный располагает цвета контрастными парами. Не требуется обилия цветов, нужные оттенки можно получить в смесях. Синий и желтый произведут зеленый цвет, а красный с желтым дадут оранжевый. Гораздо важнее иметь три богатых красных оттенка на палитре, чем оранжевую краску. Существенно, что тот оранжевый, который произойдет от собственно красного, будет связан семейным, родовым происхождением со всеми цветами картины. Чужой оранжевый – лишний голос в хоре; посторонний звук нарушит гармонию. Палитра выглядит лаконично: вариации красных противопоставлены вариациям синих, желтый усилен оттенками ради разнообразия в смесях. В результате использования такой палитры вариации оттенков будут иметь общее происхождение и единую природу. Это палитра аристократическая.

Если несколько цветов изначально объявлены главными, эти цвета легко могут стать доминирующими и отменить все нюансы цвета. Так возникает живопись локальными цветами, плакатная живопись; строго говоря, это уже область знака и лозунга, к собственно живописи отношения не имеет. Так аристократическая палитра эволюционирует в олигархическую.

Существует, наконец, способ расположения красок веером подле основного цвета, вокруг той краски, которая чаще других используется в смесях. К белилам прибегают чаще прочих красок для того, чтобы обеспечить градацию тона: больше белил – светлее цвет, меньше – темнее. Поэтому многие делают белила центром палитры, причем сразу же кладут на палитру много белил, окружая белую краску небольшими порциями других красок. Важно то, что белила – это не цвет; белила – это необходимый регулятор; белила – безлики, это функция, а не характер. Такая палитра символизирует монархию. Часто, особенно у неопытных живописцев, происходит следующее: находясь в центре палитры, белая краска (которая предназначалась для градаций тона) проникает повсюду и вскоре разбеливает все цвета. Вместо того чтобы регулировать тональность, белая краска создает общую белесую кашу. Возникает фактически та же самая ситуация, что и при пестрой палитре демократии, – возникает общая грязь. Это тираническая палитра.

Глядя на картины в музеях, можно установить, какой именно палитрой эти картины написаны. Когда мы находимся в музее, мы видим не только хронологию, мы видим развитие состояний социума. Написать историю общества по истории живописи – задача естественная.

Надо лишь понять, что картина не иллюстрирует состояние общества, но картина сама создает общество.

Данная книга – не история искусств, но роман о живописи, которая меняет общество и меняется вместе с ним. Тем самым это роман об истории Европы, поскольку живопись по преимуществу европейское искусство.

## 2

Искусство живописи предельно персонально, и важен выбор героев романа о живописи. Поскольку я считаю, что критерием общественного развития должен являться моральный императив, я выбирал художников, которые обдумывали принцип гуманизма – во всей сложности этого термина: от христианского гуманизма до гуманизма гражданского. Тем самым старался написать историю концепции гуманизма в Европе; главы книги – не жизнеописания, не хроника стилей, это исследование идеальной и идеологической палитры. Ведь идеи изменяются так же, как цвета: меняют оттенок, теряют интенсивность, превращаются в идеологию.

Существует тень идеи – идеология, которая пользуется тенью искусства – декоративной продукцией. Декоративная продукция, манипулирующая сознанием, тоже называется искусством. Плакат и знак постоянно подменяют то искусство, что продуцирует идеи и символы. Так палитра аристократическая превращается в плакатную палитру олигархии.

Красота сама по себе мир не спасет; сегодняшний мир наряден (кто-то может решить, что красив), но не защитит от зла, хотя бы потому, что зло и ложь – декоративны и красивы. Спасти мир может идея красоты, понятой как истина. В данном рассуждении важно понятие «идея». Идея есть формообразующий принцип мира; исходя из того, что мир должен существовать, идея есть благо. Не может существовать аморальной идеи, идеи лжи, идеи насилия. Такие идеологические установки возможны, но к идеям они отношения не имеют.

Если бы наука искусствознания верила в то, что главное в искусстве – идея, а не декорация, то искусствознание занималось бы не описанием произведения, но анализом идей. Шагнуть от иконографии к иконологии было непросто; вдруг оказалось, что возможно не только описывать то, что нарисовано, но исследовать метафизику произведения. Если согласиться, что изобразительное искусство есть род философии, тогда нужно изучать не только картину, но и то понимание картины, которое живет автономно от произведения. Идея, единожды родившись, живет самостоятельно.

Беда науке истории, если ученый ставит знак равенства между пророком и политическим интриганом; беда искусствознанию, если ученый путает художника, создающего идеи, с художником, провоцирующим энтузиазм.

## 3

Книга называется «Чертополох и терн».

Четыре года назад я публиковал наброски о живописи, назвал ту книгу «Чертополох»; образ чертополоха возник по той причине, что структура растения напоминает готический собор. Листья и соцветия чертополоха похожи на аркбутаны и нервюры готического храма. Поскольку я полагаю, что живопись масляными красками явилась следствием готики, то счел возможным вынести слово «чертополох» в заглавие книги. Живопись масляными красками – вторая латынь Европы, всеобщий язык; требовалось показать, как возникала масляная живопись из семантики готического собора, из света и цвета витражей, как создала особую перспективу. Перспектива – это форма сознания, расставляющая ценности сообразно иерархии, существующей в нашем воображении, в той последовательности, какую диктуют убеждения. Мы видим то, что позволяем себе увидеть, что способны включить в наше априорное знание мира.

Масляная живопись, возникшая в XV в., не просто меняет обратную перспективу на прямую, но впускает в мир бесконечное множество прямых перспектив, различных меж собой



так же, как различны авторы, их создавшие. Обратная перспектива – это взгляд на вещи, который исходит как бы от Бога; обратная перспектива едина для всех иконописцев, потому что Бог – един. Но прямая перспектива не может быть общей для всех. Общий индивидуальный взгляд – это нонсенс. Многовариантность прямых перспектив – следствие масляной живописи, усложнившей сознание. Если осознать перспективу как символическую форму (это проделал Панофский, об этом пишет Кант, трактуя пространство как функцию сознания), появится потребность понять: как перспективные построения создают разные общественные формы и различные толкования веры.

Живопись Ренессанса – это христианская живопись; но индивидуальное пространство, которое создала масляная живопись, подразумевает собственное толкование Завета. Существуют четыре канонических Евангелия и несколько апокрифических; но живопись создает параллельные тексты, которые можно расценить как варианты Писания. В эпоху размежевания церковных конфессий возникли тысячи индивидуальных пространств, описывающих христианскую догму с разных точек зрения. Живописец – это проповедник и даже евангелист; на этом основании и ради этого возникает искусство Боттичелли, Брейгеля, Гойи и Пикассо.

Существенно то, что живопись выполняет две противоречивые функции. Став поведью, живопись не утратила ту свою ипостась, которая делает ее предметом эстетического наслаждения. Возникает парадоксальное соединение: красивое изделие, которое мастер создает индивидуально, имеет значение общей морали, и лишь в этом случае прекрасное становится примером христианского гуманизма. Художник, осознающий противоречие, – не просто мастер изобразительного искусства, но философ. Именно в живописи в большей степени, нежели чем через слово, явил Ренессанс противоречивую философию.

Живопись масляными красками постулирует свободу воли, хотя служит не самоутверждению, но общему благу. Такая свобода воли была выражена Эразмом в «Диатрибе», Лоренцо Валла в «Трактате о свободе воли», Франсуа Рабле в «Гаргантюа и Пантагрюэле», Монтенем, Кантом, Гегелем – вне эстетики этих мыслителей нет искусства живописи. Так роман о живописи (и история Европы) вступил в драматическую фазу: развитие действия опровергает замысел; развязка неизвестна.

Так герои мифов, путешествуя в поисках Руны или Грааля, проходят испытания на пути. Произведение искусства, если понимать искусство как образ истины и истории, поражает сразу, но ясным становится постепенно, при разглядывании; однако ясность может и не наступить. Существует версия, что история имеет логический конец и цель (автор книги разделяет это убеждение), но ведь это лишь догадка.

#### 4

Образы искусства, согласно толкованиям схоластов (чаще всего ссылаются на Фому Аквинского), раскрываются четырьмя последовательно применимыми методами.

Первой ступенью является буквальное толкование увиденного. Это самый распространенный метод узнавания искусства, буквальное толкование неизбежно сводится к описанию увиденного, то есть к экфрасису. Как явствует из житейской практики, не все зрители способны увидеть то, что изображено: надо увиденное облечь словами. «Смысл буквальный всегда должен предшествовать остальным, ибо в нем заключены и все другие и без него невозможно добиваться понимания иных смыслов, в особенности аллегорического» (Данте).

Второй ступенью является прочтение аллегории. Художник изобразил объект, и данный объект сообщает нам о существовании иных, более общих конструкций бытия. Так, портрет человека рассказывает про общество, где живет человек.

За аллегорическим следует моральное толкование, нравственный урок. Искусство показывает примеры хорошего или дурного; так воспитывает зрителя религиозное искусство; так манипулирует сознанием зрителя искусство идеологическое.

Последнее метафизическое толкование образа, схоласты называли его анагогическим, – это обнаружение сверхсмысла, по выражению Данте, то есть философской системы, открытой художественным образом.

Историки искусств, исследуя произведения, следуют этим ступеням знания.

1) Методом буквального описания картины пользуется иконография. Вельфлин – учитель иконографии оставил примеры формального описания образа.

2) Аллегорический метод познания образа предъявил Эрвин Панофский и историки искусства венской школы, создав дисциплину иконологию, разгадывающую семантику картин, вписанных в культурный контекст.

3) Моральный метод трактовки образов мы узнаем через идеологию и религию. Винкельман в XVIII в., оживив малоизвестное до того искусство греческой демократии, ввел в рассуждения об искусстве моральный императив.

4) Последний, метафизический, метод раскрытия образа – можно представить термином иконософия (по аналогии с иконографией и иконологией).

Иконософия утверждает ценность картины в том, что образ представляет метод мышления. Если икона существует как окно, распаханное в ино-бытие, то светская картина является инструментом философствования, способом думанья. Возникает система мышления, которая продуцирует смыслы самостоятельно. Поняв систему думанья, можно анализировать не только картину, но историю, которую картина формирует.

Иконология, великое достижение венской школы, вечно будет пребывать заложницей иконографии, взрывающей любую концепцию иконологии изнутри. Это тот парадокс исторического знания, который не дает толкованию истории состояться. Финальной версии истории не существует, в противном случае жизнь бы замерла навсегда. История не останавливается, продуцируя новые трактовки постоянно. Иконология (как наблюдаем на примере критиков Панофского), обобщив опыт иконографии, оказывается уязвима для новых иконографических толкований. Но метафизическое толкование образа, та автономная жизнь, которую получает идея произведения, – неуязвима. Идея существует сама по себе: существует параллельно истории, реагируя на историю, отвечая на вызовы истории.

Существует жанр философского романа; я попытался написать иконософский роман.

## 5

История искусств, прикасаясь ледяными пальцами к художникам, делает давно умерших мастеров еще более мертвыми. Фауст однажды сказал своему коллеге так:

...

Не трогайте далекой старины.  
Нам не сломить ее семи печатей.  
А то, что духом времени зовут,  
Есть дух профессоров и их понятий,  
Который эти господа нехоти  
За истинную древность выдают.  
Как представляем мы порядок древний?  
Как рухлядью заваленный чулан,  
А некоторые еще плачевней —  
Как кукольника старый балаган.

По мнению некоторых, наши предки  
Не люди были, а марионетки<sup>1</sup>.

Именно потому, что следует говорить с живыми людьми, а не с куклами, надо пережить их строй мыслей, а не навязать им схему хрестоматии.

Структура романа такова: концепции авторов чередуются с рассуждениями, трактующими исторические причины или последствия концепций. Картина не иллюстрирует историю; картина – и есть история; переходя от анализа картины к рассказу об исторических событиях, я оставался в пределах сюжета.

В ходе работы потребовалось ответить на вопрос: может ли «гуманизм» отстоять свое значение без поддержки дефиниции «христианский»?

Название настоящей книги «Чертополох и Терн». Естественно увидеть в «терне» символ христианства. Этим словом обозначена не только вера, но и Церковь, и Священная Римская империя, и христианская империя, о которой мечтал Данте, и царство Иисуса. Будет справедливым увидеть в слове «чертополох» символ Ветхого Завета, пустынного растения, упрямого и затоптанного, но, тем не менее, цветущего. Почему символ Ветхого Завета одновременно символизирует и готику, автор догадывался смутно. Но постарался объяснить это себе самому.

Название выражает конфликт, что содержится в словосочетании «христианский гуманизм»: гуманность связана с верой или существует вопреки конфессии? Вера императивна, но если целью веры является освобождение, как соседствуют свобода и догма? Власть пользуется верой, а культура формирует власть: если свобода отрицает власть, то отрицает ли вместе с ней – веру и культуру? Полагаю, все это можно разглядеть в картине, понять историю – по истории живописи.

Название «Чертополох и Терн» можно прочесть как «Республика и Империя». Или «Ветхий Завет и Завет Новый». Разрешением этого уравнения занимается европейская живопись на протяжении своей истории.

---

<sup>1</sup> Перевод Б. Пастернака.

## Часть I. Возрождение веры

### Глава 1. Образ общества в перспективе картины

#### 1

Изобразительное искусство в Средние века было средством пропаганды.

Пропаганда – резкое слово. Корректнее говорить о «внушении», «вразумлении», «просветлении» или, пользуясь выражением Толстого, о «заражении» идеей. Однако слово «пропаганда» избрано сознательно, чтобы заострить проблему: в течение многих веков искусство выполняло идеологические функции и выполняет их до сих пор. Лишь в короткий промежуток времени – от Высокого Ренессанса и вплоть до века революций – искусство стало частным занятием и перешло из разряда идеологии в форму философствования. Затем, во время, завершающее историю живописи, искусство снова стало средством пропаганды, методом манипулирования сознанием.

Принципиальное отличие мировоззрений, выраженное через противопоставление прямой перспективы ее предшественнице – обратной перспективе, описано подробно. Обратная перспектива соответствует взгляду Бога на Человека, прямая перспектива соответствует взгляду человека на мир, где точкой схода может быть Бог, а может и не быть. Но в промежутке между двумя ясными позициями – существует множество промежуточных дефиниций, а также такие, которые принципиально не соответствуют ни той, ни другой. Идеолог выражает конкретный социальный строй, но философ часто не описывает никакого социального строя вовсе, а лишь возможности и условия, сомнения и диалектику сомнений. Динамику мутаций: от идеологии к философии и опять к идеологии – можно проследить. Разумеется, никакие перемены в культуре не бывают тотальными и безусловными; искусство идеологическое хранит в себе рудименты философии и наоборот. Художник может мнить себя философом, но его произведения используются для пропаганды. Иконописец может быть убежденным последователем канона, но его произведение становится объектом не фанатичного поклонения, но философствования. Живопись – субстанция, зависящая от личности художника и зрителя, и всякий случай диалога уникален. Но в целом можно констатировать, что «философская» стадия развития изобразительного искусства миновала и, в связи с сугубо социальными, рыночными, демографическими вопросами, искусство снова вернуло себе идеологический статус. Идеология ли это рынка, прогресса, демократического общества, цивилизации, которая осознала себя вечно развивающимся организмом, – не столь важно. Важно то, что с определенного момента (и этот пункт в истории XX в. можно уточнить) производству искусства, картине, статуе или иному объекту – потребовалось вступить в диалог с массой народа с сугубо практическими, манипулятивными целями. Конечно же, и во времена барокко, и в эпоху модерна живопись порой обслуживала вкусы королей или партийные интересы; но впервые после Средневековья перед изобразительным искусством была вновь поставлена задача тотального манипулирования. Отныне искусство вновь, как и в Средние века, говорит с массой, а вовсе не с избранным ценителем. И даже если эту условную массу олицетворяет один человек (директор музея, галерист, коллекционер, зритель), этот человек как бы делегирован всем социумом и представляет общую потребность. Искусство диалога «одного с одним», как было в XVI в. и как того хотел, скажем, Сезанн, – не могло выжить в соседстве иных форм воздействия на публику, таких как фотография, кинематограф, плакат, телевидение, а позже интернет. Изобразительное искус-

ство мутировало естественным путем – в рамках социокультурной эволюции западного общества. В конце концов искусство, сколь бы ни было оно свободным, обслуживает конкретное общество и зависит от нужд общества.

Ценности, которые пропагандирует изобразительное искусство сегодня, отличаются от религиозных догматов, которые искусство было обязано воплощать в Средние века. Можно даже сказать, что сегодняшняя идеология во многом противоположна христианской. Не отрицает христианскую идеологию (это было бы невозможно для цивилизации, которая именует себя «христианской»), но отнюдь не воспроизводит ту христианскую идеологию, что обслуживала средневековое общество. Христианская цивилизация мутировала, и искусство, выражающее цивилизацию, менялось вместе с ней.

Некоторые аспекты христианской церковной идеологии перешли в законы современной цивилизации, но изобразительное искусство воплощает не закон, но дух культуры; идеалы современного общества не христианские, и, соответственно, изобразительное искусство с христианской символикой более не связано. Христианская икона породила специфическое символическое искусство, и эти символы затем перешли в искусство светское, всякий раз отсылая зрителя к христианскому догмату. Но современное изобразительное искусство мутировало от принципов символики – к знаковому письму. Связан ли современный знак и то, как знак используют, с дохристианской цивилизацией или христианская цивилизация в своих мутациях описала своего рода круг и вернулась к истокам – сказать нельзя. Очевидно, что перемена произошла, и знак, как инструмент идеологической работы, более востребован, нежели символ. Знак показал себя значительно более эффективным в работе с массами. Но и во время философствования, и во времена идеологии главным в изобразительном искусстве Европы остается не декоративность, а своего рода внушение. Картина или скульптура передают энергию такого рода, которая формирует общество.

И во время своего возникновения, и на закате само качество изобразительного искусства не столь важно, как та идеология, которую искусство транслирует.

Важно то, что произошло с изобразительным искусством в промежутке между этими полюсами, на пути от христианского символа – к языческому тотему.

В промежутке между этими полюсами изобразительное искусство существовало независимо от общественной идеологии или с незначительной зависимостью. Если история искусства когда-либо будет написана так, как пишется история философии, то это будет не перечень артефактов и биографий, но история эволюции взаимоотношения произведения – и общества. История живописи воплощает одновременно и движение социальной эволюции, и преобразование социальной эволюции в субстанцию духа, собственно – в осознанную, осмысленную свободу. Состоявшись как автономная субстанция, эта свобода в свою очередь формирует социум.

С одной стороны, картина есть следствие эволюции общества и возникает как ответ на потребность культуры, пусть вербально и не сформированную, но осознанную мастером потребность. Но с другой стороны, картина влияет на общество и формирует его уже на свой лад. Взаимозависимость общества и картины – выражается в том предикате изобразительного искусства, который именуется «перспективой».

Живопись возникла как «иллюстрация» к идеологии, но преодолела «идеологическую» стадию быстро. Внутренняя логика материала, как оказалось, содержит собственный эстетический код, более значимый, нежели идеология. Живопись возникла в храмах и приобрела пафос разговора о главном, о смысле существования. В тот момент, когда живопись осознала себя концентрацией экзистенциального смысла (эту роль ей, можно сказать, навязали, и живопись научилась именно так себя понимать), с этого момента живопись перестает быть идеологической. Служебная роль в отношении внешней идеи уже не соответствует ее собственному естеству. Материалом живописи можно управлять; но живопись в своем самосознании силь-

нее внешнего правила – у живописи есть свои, внутренние правила. Живопись (как и музыка, как и поэзия) существует по собственным внутренним законам, которые вовсе игнорировать невозможно.

Цвета наделили символикой, а формы были призваны выражать чувства так, чтобы общественную догму представить наглядно. Но живопись исполняет роль «пропагандиста» своевольно, возникли простейшие вопросы: цвета наделены символикой или определенный символ им присущ изначально? Линия выражает чувство, заданное художником, или ее характер неподвластен внешнему? Как незначительное изменение цвета влияет на изменение идеологического символа? Алый красный символизирует страдания Христа, так договорились; но что символизирует темно-красный или пурпурный? Как влияет длина линии, нажим кисти, ширина мазка, толщина красочного слоя на идеологическое утверждение? Картина, помимо идеологического внушения, повествует о над-идеологическом, так получается произвольно. Мадонна Беллини рассказывает о судьбе Марии и Иисуса, но одновременно повествует о судьбе всякой матери, в том числе и не-христианки. Субстанция живописи способна продуцировать идеал общественного состояния; этим пользуются идеологи. Но живопись – пластичная субстанция, содержит в себе сразу несколько проектов социума; эти проекты воплощаются иногда одновременно, иногда последовательно.

Живопись по природе возникновения моральна: она потребовалась христианской идеологии для того, чтобы иллюстрировать моральный постулат. И поэтому любые модификации живописи утверждали изменение в морали общества.

Особенность живописи в том, что это искусство одновременно воплощает сомнение и утверждает понимание. Явленный образ в известном смысле – конечен, это утверждение; но живописи свойственно ощущение времени и рефлексии: мы видим, как долго писалась вещь и как художник колебался. Противоречивым образом живопись сочетает директивность и свободу рассуждения. В силу этой двойственности живопись может утверждать моральный постулат как конфессиональную идеологию и как личное переживание; случалось, что рефлексирующий мастер обслуживал плоскую идеологию, а декларативный художник говорил от лица свободной республики. Равновесие между свободным самопроявлением и вмененным правилом выражается через перспективу. Художник использует обе ипостаси живописи, выстраивая перспективу, если понимать перспективу как образ общества.

Последовательно утверждались разные типы перспективы.

По мере повествования, в соответствующих главах, эти типы перспективы будут описаны подробно. Пока же имеет смысл обозначить их.

Обратная перспектива – выражена иконой раннего Средневековья.

Восходящая, вертикальная перспектива – свойственна готике.

Прямая перспектива – выражает концепцию ренессансного человека.

Сферическая перспектива – описывает мировосприятие XVI в.

Зеркальная перспектива – определяет эстетику барокко.

Внутренняя перспектива – ее отцом является Рембрандт.

Диффузная перспектива – времени рококо – времени Просвещения на переломе Великой Французской революции и эпохи романтизма.

Перспектива первого плана – свойственна XIX в.

Отсутствие перспективы – XX в.

Последовательно рассуждая, надо уточнить: живопись прямой перспективы, живопись, конденсирующая в себе рефлексию и максимальную степень личной независимости, отвечает республиканскому обществу. Независимость суждения нуждается в самостоятельной перспективе и всякий раз выстраивает собственную концепцию связей между предметами. И напро-

тив, живопись обратной перспективы и директивного утверждения сформирована и сама формирует имперский, манипулятивный тип сознания.

Это слишком общее утверждение нуждается в примерах и уточнениях и будет надлежащим образом развито по ходу повествования.

Изучая изменения пространства в картинах, можно не просто видеть трансформации европейского общества, но и трансформации самосознания этого общества. Между формальным состоянием общества и его самосознанием часто существует дистанция. Перспектива картины эту дистанцию описывает.

Такие несовпадения вызваны прежде всего тем, что феномен «перспективы» в картине воплощает две противоположные тенденции общества; статичное (имперское) состояние человеческого общежития и динамическое (республика) – выражают себя в образах.

Изобразительное искусство существует для того, чтобы найти и отстоять оптимальную форму человеческого общежития. Империя и Республика – два полюса социального самосознания – выражены в перспективе картины, которая воспроизводит (или проектирует заранее) социальное пространство. Когда Панофский говорит о перспективе как о «символической форме», он фактически подводит к этому рассуждению; было бы досадно не продолжить его мысль. Перспектива картины в буквальном смысле слова воплощает связь человека и его ближнего, многих и одного, предмета и субъекта, предмет воспринимающего. Очевидно, что вариантов таких отношений – множество. Перспектива – обобщает и сводит воедино самые разные качества картины: цвет, линию, движение, образные характеристики; очевидно, что перспектива есть не что иное, как предикат философской антропологии, с помощью которой человеческое общество узнает себя. Досадно пожертвовать многовариантностью «перспективного» построения пространства и ограничить понимание европейского социального космоса «обратной» и «прямой» перспективами; перспектив, как и форм социального сознания, промежуточных между республиканской утопией и имперской константой, – значительно больше.

Европейское изобразительное искусство, и прежде всего картина маслом – как квинтэссенция не идеологического, но философского периода существования искусства, – сочетает в себе образующие иудео-христианскую культуру начала. Регулярные «возвраты» к античному прошлому, к христианской доктрине и к иудаизму – вызваны прежде всего тем, что античная пластика и принципиальное отсутствие пластической культуры в иудаизме есть не что иное, как предельное выражение полярных форм организации общества.

Копируя античную пластику, воспроизводя из века в век античные бюсты, римские статуи и римские ордера – художники Европы копировали не что иное, как принципы государственного строения. Незыблемые стандарты, которые воспроизводят из века в век – это те самые стандарты, по которым возводилась Римская империя. Осознанно или неосознанно академии рисунка Европы из века в век поддерживают форму государственности, соответствуя имперской пластике.

И напротив, иудаизм не имеет пластической культуры вообще – поскольку не имеет государства. Динамичная по определению культура, которая существует вопреки имперским стандартам, не принимающая внешний закон и не соответствующая вменяемым параметрам, – есть не что иное, как образ республики. Иосиф Флавий сообщает, что иудеи были самыми убежденными республиканцами из всех тех сект, что образовались при распаде Израиля сначала на Южное и Северное царства, а затем, в процессе вавилонского и ассирийского пленений, уничтожения десяти колен и рассеяния двух последних. Дело осложняется тем, разумеется, что пишет Флавий для римской аудитории и в римской терминологии, в то время как между римским пониманием «республиканизма» и иудаизмом, понимаемым как республиканизм (о чем речь ниже), – существенная разница. Говорит Флавий о ессеях, одной из трех сект колена Иудина, наряду с фарисеями и саддукеями: «Они презируют богатство, и достойна удивления у них общность имущества, ибо среди них нет ни одного, который был бы богаче другого. По

существующему у них правилу всякий присоединяющийся к секте должен уступать свое состояние общине; а потому у них нигде нельзя видеть ни крайней нужды, ни блестящего богатства – все, как братья, владеют одним общим состоянием, образуемым от соединения в одно целое отдельных имуществ каждого из них (...) Они выбирают лиц для заведования делами общины, и каждый без различия обязан посвятить себя служению всем. Они не имеют своего отдельного города, а живут везде большими общинами. Приезжающие из других мест члены ордена могут располагать всем, что находится у их братьев, как своей собственностью, и к сочленам, которых они раньше никогда не видели в глаза, они входят, как к старым знакомым. (...) Друг другу они ничего не продают и друг у друга ничего не покупают, а каждый из своего дает другому то, что тому нужно, равно как получает у товарища все, в чем сам нуждается, даже без всякой взаимной услуги каждый может требовать необходимого от кого ему угодно».

Вне зависимости от того, насколько точны свидетельства Флавия, сведения эти не противоречат тому, что пластическая культура иудаизма отсутствует – но, напротив, объясняют причины отсутствия пластической культуры.

Термин «республиканизм» в данном случае употребляется с величайшей осторожностью; важно отметить разницу между римской образной имперской культурой и культурой изгоев, культурой независимой общины, которая не производит пластического искусства по той простой причине, что не существует государственной формы, которая могла бы стать рамой и пьедесталом для образа. Образ иудаизма не поддается пластическому воплощению, это рассеянный дух, не подчиненный форме (во всяком случае, существует распространенное мнение на этот счет, основанное на второй заповеди; основательность данного мнения вызывает сомнения).

В данном случае дух культуры в принципе противопоставлен имперской форме существования, образу, демонстрирующему природную статью и силу. Дух иудаизма вследствие и благодаря поражению, рассеянию и уязвимости – не нуждается в изображениях Бога (Яхве, Саваофа), равно как и не существует изображений правителей народа. Именно в изображениях повелителей и богов манифестирует себя всякая имперская культура: это знак величия и стабильности; ничего подобного иудейская культура не оставила. Даже когда Кир освободил иудеев из вавилонского плена и во время так называемой персидской эпохи, когда отданы распоряжения о восстановлении Храма, не появляется никаких пластических образов повелителя или руководителя, и единственными упоминаниями о власти остаются «старейшины иудейские» и «главы поколений их». Собственно говоря, изображений Моисея, как это считалось долгое время, не существовало до тех пор, пока пророка не нарисовали мастера Возрождения. Сегодня известны фрески синагоги Дура-Европос, открытые Ростовцевым, известны мозаики синагоги в Сепфорисе. Однако во время Ренессанса и даже Просвещения исходили из того, что изображения иудейской культуре не свойственны.

В том и состояла сверхзадача Микеланджело, наделившего иудейских пророков античными формами, чтобы найти форму республиканского бытия. В этом именно заключается суть образа Давида, установленного на площади Синьории, – это принцип республиканизма, отличительный в формах государственности. Насколько этот симбиоз оказался живуч и стоек в ходе социокультурной эволюции Европы – это и есть вопрос истории искусства.

В том и состоит суть творчества Рембрандта, что в республиканской Голландии он обращается к иудейской теме, отказавшись от принятой в Габсбургской империи античной пластики, – что он выбрал наиболее радикальную форму независимости от имперской эстетики.

## 2

Сказанное выше оспорить настолько легко, что это придет в голову любому читателю. Великое греческое искусство – отнюдь не имперское, но республиканское. Величайший скульп-



птор Фидий, которому Европа обязана представлением о пластике, работал во время Перикла, и эпоха греческой демократии дала миру совершенные произведения пластики и живописи. «Республика» совершенно не греческий термин, однако Винкельман в своей революционной работе «История искусства древности» пользуется именно термином «республика», часто заменяя им понятие «демократия», как более существенным для своей концепции.

Книга Винкельмана убедительно показывает взаимосвязь республиканского правления и особой пластики. Оспаривать утверждение Винкельмана – в свое время ставшее откровением для публики – не только не следует, напротив: это утверждение во многом инициировало данный текст. Подзаголовок труда Винкельмана «Искусство греков в его связи с событиями греческой истории» формулирует один из методологических принципов, положенных в основу данной книги.

Винкельман строит свое рассуждение вокруг того факта, что республиканское устройство общества Греции было наиболее продуктивным для искусства – свобода провоцировала создание свободных образов, – но и недолговечным. Суть сочинения Винкельмана в том, что, утрачивая республиканский характер организации, общество хоть и продолжает производить искусство, однако характер искусства, созданного при абсолютистском методе правления и тем более имперском, – отличается от искусства республиканского. Винкельман буквально не произносит этих слов, но логика его рассуждения убеждает читателя в том, что Пелопоннесская война положила конец великому свободному творчеству, победа Спарты и разрушение главных храмов Афин, правление Тридцати тиранов завершили эпоху, которая одна и питала независимость образной структуры. Империя Македонского и затем подчинение Риму не остановили, напротив – время от времени оживляли греческое искусство, но это было уже качественно иное искусство.

Винкельман идет дальше в своих обобщениях – он сравнивает республиканское искусство Греции времен Перикла с искусством Италии до Микеланджело и Рафаэля, то есть до той поры, пока республиканские иллюзии еще тешили независимые анклавы Италии, пока идея соперничества и междоусобная рознь и алчность не положили конец процессу Ренессанса. «Период, когда искусства Греции находились в упадке, можно сравнить с периодом, простиравшимся от Рафаэля и Микеланджело до Карраччи», – пишет Винкельман. И даже без того, чтобы разделить с Винкельманом его высокую оценку Карраччи, в его словах следует расслышать главное: искусство, поставленное на службу абсолютистским интересам, никогда не достигнет в пластике свободного достоинства республиканского искусства. В этом утверждении, отстаивающем связь республиканского сознания и свободной пластики, Винкельман впервые – до Панофского – высказывает идею множественных ренессансов, прежде всего выражающих себя через республиканизм.

Винкельман писал это сочинение в Германии XVIII в., составленной из автономных государств, из многих автократий, но настолько малых и живущих в столь тесном соседстве, что диктат и абсолютизм по отношению друг к другу невозможен: возникает уникальная многовалентная политическая структура. Собственно, можно сказать, что в полифонии германских автократий проявился своего рода республиканский принцип со-управления различных институтов. Вслед за Грецией времен Перикла и вслед за Италией XV в. Германия времен Просвещения представляет многополисную структуру и наглядно показывает, что возврат от единообразной имперской к многовариантной идее общественной организации – рождает свободную ренессансную мысль. Ренессанс, по мысли Винкельмана, есть возврат к республиканскому принципу общежития, который утверджен в искусстве пластикой свободно сосуществующих форм. Винкельман настойчиво утверждает прямую следственную связь пластики Фидия с республиканизмом; утрата гражданских свобод ведет к мутации искусства. «Искусство, питаемое свободой, неизбежно должно было с утратой последней начать хиреть и приходить в упадок там, где оно более всего процветало некогда». А то, что союз независимых полисов Гре-

ции, как и соседское сосуществование республик и княжеств Италии – структура хрупкая и недолговечная, – хорошо известно. Ренессанс Италии точно так же мутировал в имперское искусство, как греческое республиканское искусство было некогда апроприировано Македонским царством и затем присвоено Римом. Винкельман утверждает, что это – убило искусство.

Пелопоннесская война разрушила уникальный многосоставный мир Греции, «злосчастная война (...) принесла утрату Афинами свобод и одновременно нанесла величайший ущерб искусству». Совет Тридцати «стремился искоренить самое семя свободы». Спустя четверть века, с эпохой Эпаминонда, возвысившего «прежде ничтожные Фивы над Афинами и Спартой» и принудившего последние прийти к согласию, связано возвращение Греции к великому искусству. Впрочем, не противореча этому суждению Винкельмана, стоит добавить, что столетие спустя после Фидия (ум. около 430 г. до н. э.) умудренные Пелопоннесской войной и ее последствиями Сократ (казнен 399 г. до н. э.) и Платон (ум. 347 г. до н. э.) смотрят на искусство уже иначе, демократия уже не является для Платона идеалом общественного устройства; искусство в идеальном государстве Платона уже лишено тех привилегий, коими, судя по примеру Фидия, его наделило правление Перикла.

Труд Винкельмана появляется, когда искусство античности уже давно признано за образец; труд Винкельмана в известном смысле даже мешает: тысячи дворцов барокко уже расписаны согласно римскому пониманию античности, римская мифология при дворах европейских монархов не просто вытеснила греческую, она не дала последней и шанса на известность. Ренессансные меценаты наподобие круга Гонзага, Медичи, д'Эсте чтут античность, но именно в ее римском изводе; просвещенные короли наподобие Альфонсо Арагонского или Рене Доброго сплетают вязь из средневековых житий святых и античных пасторалей – но римских, не греческих. Данте выбирает в провозгласы Вергилия, но мы не можем знать, выбрал бы он Гомера или нет: Данте с его сочинениями просто не знаком. Ренессанс показательно возвращался к античности – но к римской; Марсилио Фичино специально изучает греческий, чтобы читать Платона в подлиннике, и переводит его на латынь, но если чтение Платона во Флорентийской академии было непрямым условием, то скульптур Фидия Микеланджело не знал и знать в принципе не мог.

Просвещение декларирует очередной, вслед за Ренессансом, возврат к античности – и задача Винкельмана в том, чтобы изменить взгляд зрителя на привычную античность. Неожиданно для европейской эстетики Винкельман сообщает, что та пластика, которую поколения мастеров Ренессанса и барокко считали за образец, есть имперская копия с оригиналов, задуманных и сделанных в свободной Греции. Смысл небольшой книги «Искусство греков в его связи с событиями греческой истории» в простом вопросе: к какой именно античности возвращаться?

Античная пластика до XVIII в. была, по Винкельману, представлена в Европе в римских копиях, в римском имперском издании. Но это именно та античность, коей вдохновлялся Ренессанс. Микеланджело, наделяя еврейских пророков (очевидно не атлетов) античной мощью – противопоставлял свободолобие иудея, не поклонившегося Риму, – имперской стати, а вовсе не греческому свободному идеалу. Дихотомия итальянской ренессансной мысли, выясняющей отношения между имперскими и республиканскими принципами, самый гуманизм Италии, который построен на противопоставлении двух систем управления, – берут в расчет именно римскую пластику, а вовсе не греческую; последняя была попросту неизвестна. Именно через искусство эпохи Августа, через императорский Рим и через моду Рима доходили до Флорентийской академии представления об античности. Собственно, греческого искусства (не римских копий, но оригинального греческого) ни Возрождение, ни барокко практически не знали, Гомер стал известен много позже Вергилия, и хотя ко времени Винкельмана Гомер переведен, но античность по-прежнему воспринималась через латынь и призму имперского

сознания. Винкельман настаивает на том, что представления почитателей Рима и его пышной декорации о греческой идее пластики, как та явлена Фидием, – весьма далеки. Что до времени, когда абсолютизм потеснил недолговечные итальянские республики, то искусство Италии после Микеланджело удостоилось у Винкельмана следующих строк: «В Италии той поры даже римская школа впала в глубокое варварство, а художники, писавшие об искусстве, – как, например, Вазари и Цуккари, были как бы поражены слепотой».

Любовь императорского Рима к греческой пластике (император Нерон возил с собой повсюду «Прекрасноногую амазонку» Странгилиона) соседствовала с особенным отношением к понятию «республиканизма»; императорский Рим предпочитал именовать себя «республикой», хотя нимало таковой не являлся; республиканская терминология уживалась с обожествлением императора, неприятием самой идеи республики и неприятием независимости провинций в принципе; в годы императорского Рима – в отношении искусства появляется идея, властная и по сегодняшний день, будто щедрость меценатов, богатство государства, дотации в культуру – способствуют росту искусств. С одной стороны, греческая пластика страдает от варварского с ней обращения (три самых знаменитых храма в Греции были ограблены Суллой, Фивы Александр разорил, Калигула сносил головы статуям, чтобы поставить на плечи богам свое собственное изображение), с другой – становится модным заказывать в Греции произведения для украшения римских вилл; у Цицерона читаем, что Аттик приобрел для его тускульской усадьбы прекрасные гермы. Винкельман характеризует ситуацию так: «роскошь, укоре-нившаяся в Риме, сделалась источником для пропитания художников в провинциях». Целью этих цитат является не установление факта (что именно и как попадало в Рим и уцелело или не уцелело – продолжает оставаться предметом исследований и сейчас). Как давно известно, Винкельман допустил ряд неточностей, порой следуя текстам Павсания или Плиния-старшего, которые и сами ошибались в хронологии. При переизданиях своей книги Винкельман вносил уточнения, добавляя имена художников Греции, ранее ему неизвестные. Суть и смысл сочинения эти (закономерные) ошибки не меняли. Речь в данном случае идет не о том, как было, но о том, как складывалась идеология и каков результат идеологии. Цель приводимых из Винкельмана цитат в том, чтобы обозначить точку зрения на принципиальную разницу греческого республиканского искусства и того декоративного, украшательского творчества, которое его сменило в условиях императорского Рима. Разница эта безусловно существовала, и когда Винкельман обозначил ее через противопоставление республики – империи, такая точка зрения стала неожиданной. То, что Винкельман поднял греческую пластику над римской, совпало хронологически с разысканиями английских археологов в Греции, с модой на греческих повстанцев, пришедшей чуть позже, но усилившей социальную составляющую концепции Винкельмана. Связь «Проклятия Минервы» Байрона (обличения английского империализма, присваивающего себе ворованные статуи Греции) и «Истории искусства древности» Винкельмана (описывающего экспансию римской имперской модой республиканской пластики) слишком очевидна, чтобы не использовать дискуссию времен Просвещения в качестве иллюстрации к дихотомии имперского/республиканского в искусстве Европы.

То обстоятельство, что античная пластика дошла до Ренессанса в ее имперском изводе (можно подставить иное слово: в имперской интерпретации, будучи оценена имперским вкусом, в результате экспансии имперского Рима и т. п.), представило эстетику античности иначе, чем случилось бы, будь глазам Микеланджело предъявлен республиканский художник Фидий и история его отношений с Периклом. У Рильке в записях его бесед с Роденом есть любопытный фрагмент: скульптор, чтобы объяснить разницу между пластикой Фидия и Микеланджело, мгновенно лепит из глины две фигуры. В первой, фидиевской, скульптор демонстрирует равновесие и плавность форм, вытекающих одна из другой; во второй, микеланджеловской, скульптор показывает усилие сопротивления, противоборства, отсутствие равновесия. Этот эпизод,

сколь бы он ни был далек от академического разъяснения вопроса, дает представление о двух стихиях: органичной свободы – и сопротивления насилию.

То, что возвращение к античности Ренессанса определило эстетику Европы на века вперед, – очевидный факт; то, что синтез христианской этики и античной эстетики сформировал свод вопросов, стоящих перед европейским искусством, – неоспоримо; но сделанное Винкельманом вводит в дискурс европейской эстетики неожиданную тему: та внутренняя свобода, которую, по Микеланджело, христианство обязано передать античной пластике, – не содержалась ли (и, возможно, трактовалась иначе) в республиканской пластике Греции?

Разумеется, имперское искусство – Рима ли, европейских ли монархий времен барочных дворцов – трактовало античность как торжество материального, гедонистического начала, неожиданно поставлено под вопрос. И, следовательно, симбиоз с иудейским (согласно Микеланджело) духовным опытом могло быть иным. Диалог имперского с республиканским сформулирован заново – и болезненно для взгляда вспять.

Собственно, еще во время Македонского щедрые пожертвования на искусство оживили греческую пластику; впрочем, Винкельман оценивает покровительство завоевателя как эфемеризм свободы невысоко. Так, говоря о недолгом возвращении искусства в Грецию, уже находящуюся под ферулой Македонского, он выбирает такую характеристику для художников эллинизма: «несколько униженные, но зато пребывающие в полном согласии между собой (...) им осталось лишь гордое воспоминание о былом величии».

«Мелочное знание» (Винкельман порой прибегает к этой унижительной характеристике узнавания факта без его интерпретации) не заметит разницы, но для сознания, стремящегося понять опыт Ренессанса как опыт свободы, – это весьма важно.

История искусства, если смотреть на искусство как на фиксацию формы общества, приобретает совсем иной характер.

### 3

Ссылку на Винкельмана и на незнание гуманистами Греческой республики легко опровергнуть тем аргументом, что Римскую республику в отличие от республики Греческой знали в XV в. весьма хорошо, отнюдь не понаслышке. Правда, памятников архитектуры времен республиканского Рима сохранилось весьма мало, и итальянские архитекторы кватроченто, беря в расчет условный стиль древних, подражали имперскому Риму, а не республиканскому. Привычные ссылки на храмы Весты или на Табуларий, построенный Квинтом Катулом, храм Фортуны Примигении в Пренесте – не изменяют общей картины: уцелело ничтожно мало, чтобы составить общее суждение и произвести впечатление; да и сведений об этих памятниках не существовало. Что же касается помпейской живописи, которую принято приводить как пример республиканского искусства, то большая часть росписи Помпей относится к императорскому периоду. Однако в отличие от лакун в пластическом искусстве – в литературе Римская республика представлена столь обильно, что именно республиканская литература и оказала влияние на сознание. Цицерон, Ливий и Саллюстий постоянно цитировались, а имперскую латынь считали дурным тоном по сравнению с языком Цицерона. Сюжет «Тарквиний и Лукреция» (то есть эпизод, ведущий к восстанию и образованию республики) – один из наиболее популярных. Иное дело, что Боттичелли, изображая Лукрецию, размещает сюжет в сугубо имперской архитектуре на фоне триумфальной арки, не представляя себе иного пространства. То же касается и других мастеров – Тициана, Тинторетто, Рубенса и т. д. Вовсе обескураживает «Афинская школа» Рафаэля, в которой мастер собирает философов, преимущественно времен афинской демократии (Сократа, Парменида, Зенона и т. д.), в позднеимперских, вопиюще имперских термах. Работы Боттичелли и Рафаэля – характерные, отнюдь не единственные, примеры того, что обращение к республике, сознательные ссылки на республиканскую героиню оформлялись в

имперские образы, противоречащие республиканскому пафосу, – и никакого иного воплощения обрести не могли. Город и площадь, изображенные Боттичелли, таковы, что ничего иного, помимо насилия Тарквиния, там и случиться не может, и непонятно, зачем и как поднимать восстание. Сама организация общества, как ее изображает Рафаэль, сама атмосфера диалога республиканских философов и отношения субъектов – предстают такими (и это лишь естественно), какими знал художник; то есть желая изобразить республику – он рисовал империю.

Республику художники Ренессанса, собственно говоря, нарисовать не могли, пластического образа республики попросту не существовало, поскольку привыкли республику воспринимать только в момент ее поражения. Республика и демократия – отнюдь не идеальные понятия для ренессансного мыслителя, или, точнее говоря, это термины, нуждающиеся скорее в оправдании и объяснении. Понятие «республика» в устах Макиавелли, например, означает нечто недолговечное и приговоренное к разрушению; его оппонент Гвиччардини фактически говорит о том же самом. В текстах Саллюстия и Цицерона республика предстает как уязвимое, хрупкое образование, склонное к саморазрушению. Саллюстий показывает, как торжество воли и самомнение ведут к глобальному разврату социума; личная трагедия Цицерона доказывает, что благородные намерения оборачиваются вынужденными компромиссами и заканчиваются гибелью. Республика на глазах Саллюстия обретает плоть империи, и это, объективно судя, становится реальным выходом для общества. Читая «Войну с Югуртой» Саллюстия, приходишь к выводу, что переход от республики в империю – путь естественный и необходимый, ввиду того что избыток своеволия и своекорыстия препятствует любви к государству, необходимой в войнах. «Даже новые люди, когда-то доблестью своей обыкновенно превосходившие знать, добиваются власти и почестей не столько честным путем, сколько происками и разбоем; как будто претора и консулат и все другие должности того же рода славны и великолепны сами по себе, а не считаются такими в зависимости от доблести тех, кто их занимает. Я, однако, увлекся и зашел чересчур далеко, так как нравы сограждан вызывают во мне тоску и досаду (...)». Если следовать пафосу Саллюстия, империя есть не что иное, как хорошо вооруженная республика, постоянно находящаяся на войне и нуждающаяся в твердой руке. Коль скоро республика все время воюет, ей нужен обладающий неотъемлемыми полномочиями консул, которого регулярно переизбирают, и логично сделать консула императором (как и происходит с Августом). Это рабочее объяснение само собой если не устраняет «идеал» республиканизма, то требует специальных обоснований для возвращения к идеалу. Поздняя Римская республика, а именно ее история известна гуманистам лучше всего, едва ли может быть примером для подражания: это время партий и лидеров, зовущих гражданскую войну. Войны поздней Римской республики между Цезарем и Помпеем, Антонием и сенатом, Октавианом и Антонием – столь очевидно напоминают о греческой Пелопоннесской войне, правлении Тридцати тиранов, гибели афинской демократии, что империя действительно кажется логическим выходом.

Макиавелли в «Рассуждениях о Первой декаде Тита Ливия» пишет о принципиальной недолговечности республики и демократии (народной власти); по мысли Макиавелли, «республиканские» законы могут существовать только лишь в согласии и комбинации с принципами монархии и аристократии – иначе они будут использованы злыми силами хаоса и тирании. Это, в сущности, интерпретация идеи Полибия и рассуждения Цицерона, который именовал «республиканским» любое законное правление в противоположность тирании, олигархии и охлократии. Но если возможность «республиканской монархии» Цицерон обходил, то Макиавелли именно на комбинации свойств настаивает: «Совсем иное случилось с Солоном, давшим законы Афинам. Установив там одно лишь Народное правление, он дал ему столь краткую жизнь, что еще до своей смерти успел увидеть в Афинах тиранию Писистрата. И хотя через сорок лет наследники Писистрата были изгнаны и в Афинах возродилась свобода, ибо там было восстановлено Народное правление в соответствии с законами Солона, правление это просуществовало не долгие ста лет, несмотря на то что для поддержания его принимались

различные, не предусмотренные самим Солоном постановления, направленные на обуздание наглости дворян и всеобщей разнузданности. Как бы то ни было, так как Солон не соединил Народное правление с сильными сторонами Самодержавия и Аристократии, Афины, по сравнению со Спартой, прожили очень недолгую жизнь».

Три типа правления, которые обозначает Макиавелли (вслед за Платоном и Аристотелем), по мысли автора – желающего объединения Италии и завершения междоусобиц, – вовсе не ставят республиканское правление выше прочих. Три хороших типа правления: Самодержавие, Аристократия и Демократия и три дурных типа правления: Тирания, Олигархия, Разнузданность (последние получены как искажения хороших типов) – настолько легко переходят одно в другое, что никакая организация общества не удостоивается названия «идеала». Напротив того, Макиавелли (не он один, цитата из него имеет смысл как типическая) не видит возможности разорвать порочный круг. Демократия неизбежно переходит в Охлократию, Аристократия в Олигархию, Монархия в Тиранию. В контексте этого рассуждения «республика» не может никак являться идеалом – она приговорена заранее. «Таков круг, вращаясь в котором республики управлялись и управляются. И если они редко возвращаются к исходным формам правления, то единственно потому, что почти ни у одной республики не хватает сил пройти через все вышесказанные изменения и устоять».

Рассуждение Макиавелли – лишь одно из объяснений того, почему эстетика Римской республики не становится формообразующей для эстетики Ренессанса и в дальнейшем для искусства Европы. Республики средневековой Италии сосуществуют в едином пространстве с маркизатами и синьориями, это одна из форм правления в многосоставном и многоукладном организме Италии, причем многосоставный организм постоянно трансформируется в политических союзах, вовлекая республики в агрессивные авантюры. Вовсе не «республика» в глазах Данте является лучшей формой правления и уж точно не самой долговечной; совсем напротив, он мечтает об империи. Понятие «республика» в трактатах Пальмиери и в беседах Манетти и Гвиччардини употребляется не как константная, но как переменная величина; феномен «республика» воспринимается только через имперскую эстетику, и закат Римской республики, хорошо известный из литературы, помнится куда лучше, нежели время ее славы.

Позиция гибеллина Данте (он начинал как гвельф) разделяется не всеми; Леонардо Бруни в «Похвале городу Флоренции» и более подробно в «Истории Флорентийского народа» пишет о пагубе империи; Бруни считает, что империя убивает свободу, вместе со свободой убивает и знания, даже самый латинский язык испорчен императорами, которые по рождению не римляне; «История» Бруни написана ради сопоставления Флорентийской республики с республиканским Римом (Пиза, с которой ведется война, в контексте сравнения именуется Карфагеном). Бруни пишет о том, что флорентийцы унаследовали любовь к свободе от римлян времен республики, Бруни ссылается на греков и на римлян для укрепления позиции республиканской концепции: «Вот и Платон, живший еще раньше, как я вижу, радел о том же (...) о том, как жаждал он посвятить себя делам государства, и о переменах времен, и о путешествиях своих на Сицилию, и о тех безысходных спорах с Дионисием и Дионом, и о последовавших из этого для обеих сторон бедствиях рассказал он», и это рассуждение – вне зависимости от судьбы Платона, проданного в Сиракузах в рабство, – отрезвляет. Платон, сочиняя «Законы», думает о Спарте, но, опосредованно, и о Египте – восточная монументальность конструкции вовсе не схожа с надеждами Бруни. Собственно говоря, пафос рассуждений времен кватроченто в том, чтобы открыть феномен «республика» заново; возможно ли заново и на лучших, более стабильных основаниях учредить республику – об этом и пишет Пальмиери. Республиканская утопия Пальмиери, как и гражданский гуманизм Ринуччини или Бруно, как и «Республика Иисуса Христа» Савонаролы – уникальные, неожиданные, провокационные фантазии; в первых случаях – несбыточные, в последнем – трагически осуществленная и приведшая к

беде. Но ни в каком случае не возникает полноценного образа республики, опирающегося на образ римского республиканского правления – просто потому, что таковой неведом.

Усилие Ренессанса, связавшего республиканский проект античности с моральной заповедью христианства (именно в этом смысл работы Микеланджело), постоянно сталкивается с тем препятствием, что ни в какие формы, помимо тех, что явлены имперской пластикой, образ республики не воплощается. И рядом с этим присутствует бесплотный образ монотеистической религии, позднее воплощенной в Христе, – но и этот образ столь хрупок, что контраст с монументальной античной пластикой и составляет основную интригу сюжета европейской истории искусств.

Мутации перспективы (понятой как символическая форма общества) и показывают динамику этого диалога.

#### 4

Ветхий Завет как основание республиканизма – в этом состоит утверждение Петера ван дер Куна, Петруса Кунеуса, как он себя именует (1617, Peter van der Kun, «De Republica Hebreorum»). Еще дальше пошел по этому пути определения иудаизма как республиканизма – английский поэт Джон Мильтон. В 1649 г., через несколько недель после казни Карла I, Мильтон опубликовал трактат «Срок полномочий королей и магистратов» («The tenure of Kings and Magistrates»), задачей коего является защита «принципа сопротивления». Сочинение сугубо республиканское, в частности, опровергает утверждение Гоббса о том, что разделение ветвей власти ведет к анархии. Мильтон обильно цитирует книгу Ветхого Завета «Второзаконие» в доказательство того, что власть царей дана евреям как наказание за отступление от заветов Бога. Эту же мысль высказывают многие талмудисты.

Мильтон, оспаривая царскую власть, пишет так: «И те, кто будет хвастать, как мы, будто они свободная нация, и в то же время не будут способны смещать или отменять верховного правителя вместе с самим правительством по неотложным причинам, то они могут угождать своей детской фантазии нарисованной свободой, но в действительности являются вассалами и рабами». Мильтон рассуждает совершенно в духе Книги Чисел о правах на землю («распоряжаться и экономить на Земле, которую дал им Бог»). У Мильтона встречается такой, совершенно ветхозаветный, пассаж «право выбора своего собственного правительства даровано народу Самим Богом», или он приводит такое обращение к Богу: «чтобы Он благословил нас и был благосклонен к нам, отвергающим царя, чтобы сделать Его только нашим вождем и верховным правителем в соответствии с Его собственным древним правлением, насколько это возможно».

Актуальность иудаизма не как маргинального духовного опыта, оттеняющего занятия Платоном и Аристотелем, но как формообразующей дисциплины – показали Пико делла Мирандола и Марсилио Фичино, обратившиеся к Книгам Завета в оригинале. Было бы упущением не видеть идей иудаизма в работах Микеланджело.

Из современных авторов, исследовавших вопрос «республики иудаизма», следует выделить Ричарда Ханта и Эрика Нельсона (Eric Nelson, «The Hebrew Republic»), поднявшего огромный пласт собственно гебраистики, трудов талмудистов и раввинов.

На труде Нельсона стоит задержать внимание именно в связи с отличием античной, имперской, пластики и пластики иудейской, республиканской. Сказанное бегло, такое утверждение нуждается в пояснении – пусть и кратком. Нельсон прибегает к сравнению аграрного закона поздней Римской республики и аграрного закона Моисея.

В Иудее распределение «божественной земли» (вся земля принадлежит только Иегове) служит постоянным утверждением и основанием равенства перед лицом Бога. Наделы даны равные. Спекулировать землей Израиля и наживаться на ближнем – практически невозможно

или крайне затруднительно: каждый седьмой год (субботний год) происходит пересмотр земель и каждый пятидесятый год (юбилейный год) происходит обнуление долгов, возврат прежних наделов. Это своего рода «божественная уравниловка», вмененная через Моисея Богом своему народу. Выработаны законы равенства еще в ходе сорокалетнего исхода через пустыню, применены на практике после смерти Моисея – Иисусом Навином и следующими лидерами народа. Иначе обстоит дело в Римской республике.

Цицерон рассуждал о том, как из-за аграрной проблемы гибнет республика, а причиной тому перераспределение земель, конфискации и ростовщичество. Речь шла о так называемой общественной земле, *ager publicus* (полученной в результате войн, например после войн с Ганнибалом в изобилии), которая стала источником раздора. Согласно законам Гракхов (133–122 гг. до н. э.) излишки общественной земли давались тем, кто служит Риму оружием. Земли эти, выражаясь современным языком, «приватизировались» со всеми вытекающими из приватизации последствиями; когда земли стало не хватать, заложенный Гракхами механизм стал основанием произвола: Сулла конфисковал земли, распределял их меж верными или торговал. То общественное достояние, что приватизировано однажды, может быть передано, перепродано или отнято; в итоге произвольное «распределение» общинной земли привело к неравенству, олигархии и убийствам. (В скобках заметим, что Лукан в «Фарсалии» поместил Гракхов в подземном мире среди предателей, которые радуются гражданской войне.) То был закат республики, и события развивались стремительно.

Эрик Нельсон, сравнивая два принципа распределения земли, видит в иудейском законе – условие социального равенства, «еврейского содружества», республиканизма, неотменимого перед лицом Бога – ибо иного властителя, нежели Бог, народ не признает. Нельсон приводит в этой связи цитату из «Утопии» Мора по поводу земельной проблемы: «Можно было бы издать законы, чтобы никто не владел более, чем определенным количеством земли или не получал больше определенного дохода», но «законы такого рода могут иметь такой же эффект, как припарки, постоянно прикладываемые к больным телам, которые уже не вылечиваются». И впрямь, с тех пор как евреи стали бродячим племенем без родины, их республиканский принцип земледелия был фактически забыт; ветхозаветный принцип распределения земли лег в основу анархических коммун Испании и кибуцев Израиля XX в., но внедриться в социальную жизнь Европы (или даже революционной России) не мог. Нельсон приводит высказывание Уильяма Фульбека (1601), проецирующего последствия законов Гракхов на Англию: Гракхи, благодаря своей «зловещей» аграрной программе, непростительно «смешали законы с похотью и привели простолюдинов в состояние безудержное».

И, в противоположность этому, находим в Ветхом Завете следующее положение: «Земля не будет продана вовеки, – объясняет Бог, – ибо земля моя; ибо вы пришельцы и странники у меня. И во всей Земле владения твоего даруй выкуп за землю» (Лев. 25:23–24).

Далее цитата из Нельсона: «Книга Судей описывает период времени от смерти Иисуса Навина до помазания первого израильского царя: в это время Израилем правили “судьи”, которые не только отстаивали справедливость, но и избавляли народ от греха». Нельсон вслед за ван дер Куном показывает, как постепенно происходил отход от республиканских принципов: «вот народ, совращенный неверными мыслями, приходит к Самуилу, прося себе царя, и Бог избирает первого царя по желанию народа. Следующие же цари назначались в соответствии с Божьими планами (гл. 8–12). Саул, хотя и побеждает врагов, восстает против воли Божьей (гл. 13–15). Поэтому Бог повелевает Самуилу помазать на царство “мужа по сердцу Своему”: Давида, молодого, смелого человека, быстро снискавшего любовь и доверие царской семьи» (гл. 16–18).

Утомительное отступление в область земельного права необходимо, чтобы понять оживление интереса к иудейскому праву, возникшее в Голландской республике.



Питер ван дер Кун, ища основания для республиканизма в освобожденной от Габсбургов стране, обращается к «великому писателю Рабби Моисею Бен Маймону, который в своем божественном труде под названием “Мишне Тора” счастливо собрал все талмудические доктрины, кроме мелочей, автору, стоящему выше нашей высшей похвалы». Рабби бен Маймон утверждает, что «во многом зависит от блага Юбилейного (пятидесятого. – М.К.) года, смысл которого в том, что все земли вернулись к своим прежним владыкам, хотя они прошли через руки сотни покупателей. Этот ученейший писатель не исключает и тех земель, которые достались кому-либо в дар». И далее: «Более того, Моисей, став мудрым человеком, не только для того, чтобы упорядочить вещи в настоящее время, но и для будущих веков, ввел определенный закон, предусматривающий, что богатство одних не будет тяготеть к угнетению других, а люди не изменят своего курса и не обратят свой ум от своих невинных трудов к какому-либо новому и странному занятию. Таков был аграрный закон; закон, по которому все обладатели земли не должны были передавать полное право и владычество над ней какому-либо другому лицу путем продажи или какого-либо другого договора, ибо и те, кто по принуждению бедности продал свою землю, имели право выкупить ее в любое время; и те, кто не выкупил ее, получили ее снова свободно, по этому закону, на торжественном празднике Юбилейного года».

Явление, именуемое Нельсоном «иудейский Ренессанс», станет очевидным в Нидерландах, и республиканское искусство Голландии будет прямо связано с иудаизмом в работах Рембрандта. В Голландии заговорили об «Иудейской республике» в результате сочетания двух обстоятельств: притока евреев из Испании и Португалии и освобождения Нидерландов от империи Габсбургов. Параллельно голландскому дискурсу – в Германии возникает гебраистика «христианского каббалиста» Иоганна Рейхлина, и знаменитый рейхлиновский спор (см. главу о Бальдунге Грине, где спор освещен подробно в связи с работами Бальдунга) становится в ряд с гражданскими, сугубо социальными проблемами крестьянских бунтов. Кафедры гебраистики, созданные при крупнейших университетах (Лейден, Тюбинген, Болонья, Оксфорд и т. д.), позволяют увидеть не академическую экзотику, но, напротив, сугубую актуальность предмета, в том числе социальную. Так иудейский республиканизм входит в европейскую интеллектуальную среду как особая, осмысленная духовная сила. Вильгельм Шиккард, лютеранин, профессор гебраистики в Тюбингенском университете, в 1625 г. опубликовал анализ ветхозаветной монархии (основанный на текстах раввинов). Шиккард полагает, что цари были нежелательны:

«Бог, Владыка Вселенной, был для них (евреев. – М.К.) достаточен; и он не даровал им царей, кроме как в наказание, возможно, так же, как Зевс дал лягушкам аиста [как их правителя] в басне Эзопа». Шеппард приводит комментарий раввина Бахья к Второзаконию [Втор. 17: 14]: «Не было воли самого превосходного и самого великого Бога, чтобы в Израиле был какой-либо царь, кроме него самого. Ибо он поистине высочайший царь, который ходит посреди их лагеря и заботится обо всех их особых нуждах. И им не нужен был никакой другой король. Ибо что сделал бы избранный народ, царь которого – Владыка Вселенной, с царем, который всего лишь плоть и кровь?» Как написано (Хос. 13.11): «Я даю тебе царя во гневе Моим».

Эрик Нельсон вслед за Шеппардом подробно разбирает и обильно цитирует великих раввинов и обобщает приведенные тексты следующей фразой: «Монархия была не приказом, но жестоким наказанием Бога за “засасывание” пустоты». Вышесказанное позволяет увидеть историю отношения иудеев с Богом – как выяснение сути республиканского правления.

Остается спросить, как это выразить пластически – вразумить зримым образом поколения? И какое отношение это имеет к судьбе изобразительного искусства?

Необъятное море гебраистики, труды великих толкователей Торы нуждаются в прочтении в том числе и как социально-республиканские тексты, и как свидетельство пластической культуры иудаизма. Великим раввинам, талмудистам, Пико делла Мирандоле, Иоганну Рейх-

лину, Джону Мильтону, Эрику Нельсону, равно как, разумеется, и Петеру ван дер Куну, мы обязаны тем, что вопрос «иудейского Ренессанса» (Hebrew revival, если пользоваться выражением Нельсона) стал актуальным в отношении понимания республиканского аспекта искусства. Первым английским республиканцем, отвергшим традиционное понимание аграрных законов, был Джеймс Харрингтон, он же ввел термин «еврейское содружество», противопоставив его понятию «государство». Было бы только логично продолжить это рассуждение, как и рассуждение Нельсона, – чтобы удостовериться в предположении (или же разочароваться в допущении), что принципы республиканского содружества развивают пластику культуры, отличную от имперской.

Если вслед за Нельсоном рассматривать XVII в. как «иудейский Ренессанс» и при этом помнить о Микеланджело и Лоренцетти как интерпретаторах Ветхого Завета в той же (если не в большей) степени, что и Евангелия, то можно говорить о пластической концепции иудаизма в художественном сознании Европы. Это противоречит привычному мнению, будто у иудеев нет изобразительности; тем не менее утверждение имеет основание. Фрески Амброджио Лоренцетти в сиенском Палаццо дельи Синьории «Аллегория доброго и дурного правления» поразительны тем, что в многосоставной моральной притче, в сложной социальной параболе, где представлены Ад и Сатана, не содержится евангельских ссылок. Фрески «Аллегория доброго и дурного правления» – один из первых примеров живописи, не заказанной Церковью (заказано Governo dei Nove, Советом Девяти, часто именуемым «тирания Девяти»; гвельфское олигархическое правительство было у власти с 1287 по 1355 г.). Монументальное обобщение бытия, оппозиция Добра и Зла, урок поведения и демонстрация наказаний – не связаны ни с Отцами Церкви, ни со святыми, ни с образами Марии или Спасителя. Фрески были заказаны в связи с социальной нестабильностью – голод, беспорядки, нищета, заказаны с тем, чтобы внушить базовые принципы общежития. Это не просто странно для монументальной живописи треченто – избежать евангельского текста в таком случае, это вопиюще странно по отношению к принципам морализаторства эпохи. Однако в образах многодельных поучительных фресок – евангельских образов нет. Зритель видит Сатану в образе тирана, видит аллегория Правосудия и Миролюбия, видит архангелов, и представлены принципы справедливого распределения земли – при этом ни единого намека на христианскую доктрину, вразумившую людей на благие дела. Портрет Данте, включенный в ряд советников города, побудил иных исследователей считать, будто именно Данте (непонятно, каким именно фрагментом своих сочинений) «единственный, кто вдохновил» художника. Образ Данте долгое время представлялся единственным «ключом» к пониманию неевангельской проповеди о мире. Однако это неверное допущение: в сочинениях Данте не существует никаких рассуждений о равенстве, напротив, вся структура мироздания Данте сугубо и подробно иерархична; в то же время основной пафос фрески Лоренцетти состоит в утверждении равенства: на коленях аллегорической фигуры Согласия изображен рубанок – символ всеобщего равенства перед законом.

Мы можем детально рассмотреть, как происходит деление земельных участков около справедливого города – и этот процесс вовсе не напоминает то, что происходило в Сиене. Лоренцетти изобразил не практику Сиенской олигархической республики и не имперское (к чему склоняет читателя чтение Данте), но республиканское правление и равное распределение земель и плодов земли. Перед нами проповедь Моисея. Отнюдь не Данте, но ветхозаветная Книга Чисел вдохновила художника на данную проповедь, и это Моисеевы законы изображены в Палаццо дельи Синьории. Данте включен в общую композицию на равных с прочими персонажами правах, но структура фрески – не христианская, но ветхозаветная. Перед нами не христианская, но ветхозаветная картина мира – и по системе взаимоотношений персонажей, и по пониманию перспективы. Перспектива – то есть признание масштаба, иными словами, узаконенное неравенство – не свойственна ветхозаветному пониманию картины мира. Именно с этим пониманием перспективы как неравенства (а вовсе не с пресловутым следова-

нием второй заповеди) связано отсутствие – или, точнее сказать, миф об отсутствии, – изображений в иудаизме. Толкование второй заповеди Моисеевой («Не делай себе кумира и никакого изображения того, что на небе вверху, и что на земле внизу, и что в воде ниже земли») как запрета на изображения – представляется неточным. Трактовать вторую заповедь следует как запрет создавать кумира из увиденного, но, напротив, следует так смотреть на мир, чтобы не воспринимать увиденное – основанием для сотворения кумира. Если сказать резче: не следует, доверяя глазам, считать большое – великим, а меньшее – ничтожным; в данной заповеди содержится отрицание перспективы. Надо помнить, что данная заповедь родилась при непосредственном созерцании египетского искусства, где своеобразная египетская перспектива воплощена в иерархии масштабов – в очевидном утверждении кумира. Вторая заповедь Моисея – есть отрицание знаковой сигнальной системы империи, отрицание перспективы, понятой как выражение неравенства, отрицание масштаба, явленного природой, как свидетельство духовной иерархии. Понятая так, вторая заповедь отрицает то имперское рисование, которое построено на подавлении одного объекта другим, – вторая заповедь вызывает к принципиально иной образной системе. Например, к системе построения плафона Сикстинской капеллы.

Действительно, перспектива, свойственная монументальному искусству восточных деспотий, идеологии иудаизма чужда в принципе. Классическая шкала масштабов Востока: гигантская фигура фараона или ассирийского царя, крупные изображения богов, чуть меньшие фигуры воинов и сатрапов, ничтожные значки человечков-рабов – такое представление о мире и месте человека в мире для иудаизма чуждо в принципе. Перспектива как конституция иерархии (именно данную функцию перспектива выполняет в искусстве, в том числе и в европейском искусстве) в иудаизме отсутствует. Согласно договору евреев с Богом, закон существует один для всех: Богу принадлежит земля, и люди все равны перед лицом Бога; этот (совершенно республиканский) принцип лег в основу «перспективных» решений в известных нам иудейских Аггадах (см., например, иллюстрации в так называемой Золотой Аггаде, современной Лоренцетти). Все персонажи, изображенные в Аггадах, равновелики и уравновешены, и нет никого, ни единого персонажа (будь то царь или пророк), кто был бы значимее прочих. Ровно тот же принцип отсутствия перспективы мы видим во фресках Лоренцетти – и в потолке Сикстинской капеллы. Амброджио Лоренцетти, мастер, известный среди своих сограждан как «философ» (см. Вазари: «постоянно общался с людьми учеными и заслуженными и скорее напоминал дворянина и философа, чем художника (...))», обратился к книгам Ветхого Завета и выстроил свое представление о справедливом правлении, опираясь на законы Моисеевы.

Фрески синагоги Дура-Европос, обнаруженной в 30-е гг. прошлого века ученым Ростовцевым, представляют автономную от римской пластики культуру изображения: монументальные, многофигурные, страстные, эти фрески не схожи ни с античными образцами, ни с восточными; учитывая изображения эманации энергии, для которых найдена манера выражения (напоминающая приемы Пикассо), можно говорить об особой перспективе.

Если рассматривать «иудейский республиканизм» именно так, через иное понимание перспективы и гражданского права; и если так именно трактовать возвраты к иудаизму в европейской пластике и восприятии жизненного пространства, то понятным становится обращение к теме Ветхого Завета и в Нидерландах, освободившихся от Испанской империи, и в протестантской Англии. Университет Франикера (сегодня не существует, закрыт Наполеоном) был несомненным центром гебраистики вместе с Лейденом, где Кунеус получил место. Питер ван дер Кун (Кунеус) проводит много времени и в Лондоне: спустя короткое время Мильтон подтверждает, что поездки дали плоды. Среди контактов Кунеуса в Лондоне стоит упомянуть Исаака Касабона (Isaak Casaubon), Бонавентуру де Смета (Bonaventura de Smet); в Нидерландах – Йоханнеса ван ден Дрише (Johannes van den Driesche, иначе – Друзиус) и, конечно, Скалигера (Scaliger), влиявшего на столь многих, вплоть до Нострадамуса.

Кунеус предлагает представить Израиль времен Первого Храма как практическую модель республики; устройство республиканского Израиля, считает он, предпочтительно, если сравнивать с опытом республиканских Рима и Греции; в Израиле (эпохи Судей) не существовало ни опыта монархий, ни олигархии, ни демократии – то есть не существовало всех тех отрицательных (по Аристотелю) типов правления, к коим неумолимо стремится власть в европейских обществах. Израиль был республикой во главе с Сенатом (Синедрионом), куда выбирали достойнейших – не в связи с богатством; более того, решения Синедриона, основанные на морали Завета, принимались даже по ничтожным, бытовым вопросам. Страсть Кунеуса влияла на формирование Нидерландского государства: Питер ван дер Кун (Кунеус) постоянно предостерегал республику от того, чтобы пойти по пути республик Афин и Рима, растленных богатством.

Отождествление чистоты реформаторства с испытаниями ветхозаветных иудеев – тема постоянная, и вслед за страстным Джоном Мильтоном следует упомянуть Уильяма Блейка и его пафосную серию гравюр «Книга Иова». Что же касается художников Голландии, обратившихся к Ветхому Завету, то имен слишком много, чтобы остановиться на одном. Упомянем, как характерный пример, гаагскую Библию (задолго до Реформации и республики), где Отто ван Моердрехт (Otto van Moerdrecht) выполнил миниатюру «Иисус Навин разделяет землю Ханаанскую меж еврейскими племенами». Подобных ранних примеров можно найти достаточно, но разительно проявилось влияние Иудейской республики на Голландскую республику в работах Рембрандта и его учеников. Исключительная личность раввина Менашеха бен Израэля (Menasseh ben Israel), ученого, дипломата, философа и издателя, человека космополитического (то есть входящего и в секулярные круги), оказала влияние на Рембрандта вне всяких сомнений. Существует офорт Рембрандта 1636 г. с портретом Менашеха бен Израэля, и знаменитая картина, скорее всего, является его портретом также. Идентификации помогает портрет Менашеха бен Израэля, выполненный иудейским мастером Шоломом Италия (Salom Italia), и портрет его же, выполненный учеником Рембрандта Говардом Флинком. Раввин Леви Мортера из португальской синагоги в Амстердаме, по предположению Стивена Надлера (Steven Nadler, «Rembrandt's Jew»), является моделью для холста «Старик в кресле» из галереи Уффици. Необычайное сходство лиц между героем этого портрета и Моисеем с картины «Моисей разбивает скрижали Завета», заставляет делать и более далекие предположения. Без того, чтобы углубляться в тему (см. главу о Рембрандте), скажем, что сугубо политические вещи, как «Видение Валтасара» или даже «Заговор Цивилиса», связаны с иудейской идеей республики.

Если влияние раввинов на голландских республиканских художников очевидно и очевидным образом меняет строй их картин, то следует набраться смелости, чтобы разглядеть в так называемой парижской школе XX в. – очередной, циклический эпизод возрождения иудейской республиканской идеи и, соответственно, иудейской пластической культуры. И однако парижская школа может быть понята только через оппозицию тоталитарному искусству авангарда и национальным школам; собственно говоря, противопоставление «французской школы» и «парижской школы» навязано и декларировано в 30-е гг. XX в. стараниями Вламинка и Матисса. Парижская школа (о чем речь идет в соответствующей главе) осознанно противопоставляет иерархичному авангарду XX в., основанному на знаковой системе и призывающему к господству и доминированию (см. супрематизм), в том числе национальному. Образная система парижской школы основана на принципах равенства перед лицом Бога, на принципе «отсутствия господства», то есть на базовых принципах «иудейского содружества», пользуясь выражением ван дер Куна (Кунеуса). Один тот факт, что Сутин, Модильяни и прочие странники-эмигранты селятся в «Улье», своего рода коммуне с общим бытом, наводит на мысль о республике.

Разумеется, парижская школа в первую очередь тем отлична от современных течений и объединений, что выражает принципы не националистические, а гуманистические и интернациональные (можно употребить термин «христианский гуманизм», но, правды ради, это социальное явление связано в первую очередь с еврейской эмиграцией и условная «школа» состоит на 9/10 из этнических евреев. Если принцип коммуны был воспринят им не просто как условие общежития, но на том основании, что отвечал сути и смыслу деятельности, – так это потому, что генетическое ветхозаветное республиканство, а также проповеди Иисуса (в той мере, в какой эти проповеди призваны «не отвергать закон Отца моего, но исполнить»), исполненные Моисеевой страсти в осуждении богатства и превосходства одного над другим, – вошли в кодекс парижской школы. Этот кодекс (чтобы не сказать «заповедь»), как он был утвержден на первых порах Модильяни и Сутиным, в дальнейшем был забыт. Трудно отрицать тот простейший факт, что, когда картина, изображающая «Изгнание торгующих из храма» продается на рынке, возникает смысловое противоречие: так и судьба парижской школы оказалась противоречивой. Парижская школа вошла в художественный рынок, и рынок положил ей предел. Художественный рынок предполагает именно «господство» над современником как критерий удачи. Уродливые проявления морали рынка заставили искусство, которое должно славить республиканские ценности, – служить иерархии в торговле. Разумеется, мутация произошла задолго до парижской школы и XX в.: еще церковная иерархия превратила искусство, обслуживающее христианскую идеологию, в зеркало собственной иерархической структуры.

В этом пункте рассуждения вступают в силу вечные (и бесплодные) споры по поводу того, к каким гражданам обращается искусство. Считать ли справедливым механически внедренное равенство, отказавшееся от рынка (зачем искусство там, где все уравновешено, и не потому ли не было изобразительного искусства в Израиле), или предпочесть процветание удачливых. Добавить нечто к декларациям Джона Стюарта Милля или Джона Ролса – намерения нет; республиканизм и тезис «отсутствие господства» рассматриваются с позиций «гуманизма», той доктрины, что была сформирована в эпоху итальянского Ренессанса (во всем многообразии этого термина – от «гражданского гуманизма» Пальмиери до христианского гуманизма).

Республиканство как «отсутствие господства» не является достаточным основанием для создания прекрасного, но душевное благородство, которого требует данный принцип для создания прекрасного, необходимо.

## 5

Деление миропорядка на «империю» и «республику», и, соответственно, противопоставление двух способов видеть мир, антитеза двух перспектив (обратной и прямой), – соблазнительно своей простотой. И, в силу излишней простоты, дихотомия не может быть окончательным объяснением.

Точка зрения империи и точка зрения республики в искусстве присутствуют, безусловно. Но гораздо чаще в искусстве можно встретить иное: такой взгляд, который не принадлежит ни одной и ни другой общественной концепции. Этот взгляд вовсе лишен выраженной концепции; этот взгляд как бы суммирует многие перспективы, или, точнее говоря, смешивает. Это взгляд толпы народа, взгляд общества.

Обратная перспектива соответствует взгляду Бога, прямая перспектива соответствует взгляду человека, но в обоих случаях – это взгляд индивидуальный. Уникальная точка зрения Бога – уравновешена индивидуальной точкой зрения человека. Однако индивидуальный способ видеть мир встречается весьма редко.

Гораздо чаще (именно с этим феноменом искусство имеет дело чаще всего) это взгляд на мир не одного человека, а общества; то, что называется «принятая точка зрения». Это же касается и Бога: нечасто пророку удается напрямую поговорить с Господом, как Моисею, гораздо

чаще мнение Бога транслируется через Церковь, так возникает то, что принято называть «мнением Церкви». Следует ли буквально соотнести прямую перспективу – с принятой точкой зрения, а обратную перспективу – с мнением Церкви?

Скорее всего, описывается массовое, а не индивидуальное сознание – что бы ни отстаивала такая точка зрения: свободы республиканской формы правления или тиранию империи.

Республиканизм пользуется массовым сознанием и убеждает массы принять единую точку зрения – столь же настойчиво, как и империя. Само понятие «гуманизм» варьируется так гибко, что может означать как индивидуальное сознание, так и партийное учение. Равно и понятия «фашизм» или «коммунизм», описывающие массовые образования, человек может переживать индивидуально. Вполне можно быть республиканцем и выражать массовую точку зрения, и, напротив, империалист может выражать уникальный взгляд на проблему.

Просто показать эти мутации на примере республиканской идеи в XVI в., той самой идеи «Иудейской республики» в Нидерландах, которую отстаивал Петрус Кунеус.

Республиканизм XVI в. в тех формах, в каких он наследовал *Respublica Hebraeorum*, стал предметом критики имперского мышления.

Использование исторической парадигмы Исхода – как пути из империи в свободу республики – становится в XVI в. распространенным. Народ идет через пустыню сорок лет, чтобы забыть рабство окончательно, и по пути вырабатывает законы свободного совместного общежития. Позади – иудеи оставили Фараона, который символизирует отсутствие прав угнетенных, рабство. Угроза «возвращения в Египет» преследует народ постоянно; на протяжении Завета – это первейший упрек пророков: забыв законы, люди как бы «возвращаются» вспять, в свое египетское, рабское, имперское состояние. Итальянский ученый Леа Кампос Баралеви считает, что идея «возврата» иудейской культуре чужда: «Исход – путешествие без возврата. Это существенно важно, ибо в библейском тексте всегда присутствует угроза возвращения, и в физическо-пространственном отношении, и в нравственном, – то есть «возвращение в Египет», к идолопоклонству и рабству, к угнетению, к Фараону, являющемуся тираном по определению».

Империя и рабство в Завете приобретают статус сил стихии – облик хтонических чудовищ.

Леа Кампос Баралеви (Lea Campos Baralevi) напоминает о том, что «с середины XVI в. в комментариях раввинов Фараон опознается как “Левиафан”. Абсолютный тиран, “король без границ”, тождественен чудовищу Левиафану, чьи свойства указаны в Библии. (Псалтырь 77, 90, 103, и 104, Иов 7, Иезекииль 29 и 32, Исаия 27)». И далее: «в главе “*de Animalibus*” Бенито Ариас Монтано определяет Левиафана как существо, согласно Библии, относящееся к “китам и драконам” (...) самое неудержимое по своеволию и хищности». Монтано объясняет, что Левиафан, “*Draco magnum*”, идентифицируется с Фараоном Египта (...) Параллельно с Монтано комментатор псалмов и профессор иврита Коллеж де Франс, Жильбер Женебрар (Génébrard) уподобляет Левиафана киту, проглотившему Иону.

Итак, противопоставляя в XVI в. понятие «республика» понятию «империя», вооружившись опытом *Respublica Hebraeorum*, христианские республиканские социологи обращаются за помощью к раввинам и талмудистам, и те связывают империю с хтоническим чудовищем. Тем выразительнее выглядят оппоненты республики, доказывающие разумность монархии и абсолютистской власти. Кампос Баралеви приходит к следующему выводу: «Почти за столетие до одноименной работы Гоббса, термин “Левиафан” Монтано и Женебрар вводят в европейские политические дебаты как синоним демонического тирана (...). Лишь в этом контексте со всей жестокостью проявляется провокационность избранного Гоббсом термина и заставляет вспомнить знаменитое утверждение Гоббса, согласно которому “имя тирании означает не что иное, как суверенитет”. Больше, чем любые утверждения, само название “Левиафан” (...) содержит

вызов Гоббса вековой традиции, воплощенной в *Respublica Hebraeorum*, – отрицание актуальности этой модели как во всей Европе, так, в частности, и в Англии Кромвеля. Термином «Левиафан» названа государственная структура, которая должна явить решение (единственное решение, «научное» решение!) – во время гражданской войны в Англии, во время Великого восстания, религиозных войн в Европе. И это означает не только отрицание качественного отличия европейского государства от феномена Исхода, но прежде всего отрицание этического-политического значения «республиканской идеи», воплощенной в Исходе». Логика этого рассуждения понятна, и логика эта пребывает в пределах дихотомии «республика – империя».

К сожалению, Леа Кампос Баралеви, анализируя правовой позитивизм «Левиафана», не упоминает вторую книгу Гоббса «Бегемот», парную к «Левиафану»; фактически Томас Гоббс написал диптих. Дихотомию Гоббс создал также, просто иную. Гоббс не уважает демократию и различает следующие состояния человеческой организации: естественное состояние природного хаоса, затем общество (понятое как догосударственное состояние) и, наконец, государство, основанное на договоре. «Левиафан» в терминологии Гоббса олицетворяет государство, тогда как «Бегемот» – еще естественное, дикое состояние; состояние войны всех против всех, или «гражданской войны». Написана книга «Бегемот» как критика Долгого парламента и комментирует (в диалогах) гражданский хаос. Томас Гоббс взял пару Левиафан – Бегемот именно из Ветхого Завета. Бегемот (как и Левиафан) – стихия предельной природной силы; Левиафан представляет море, Бегемот – сушу. «И в тот день будут распределены два чудовища: женское чудовище, называемое Левиафаном, чтобы оно жило в бездне моря над источниками вод, мужское же называется Бегемотом, который своею грудью занимает необитаемую пустыню...» (Книга Еноха, 10, 9). Не стоит руководствоваться только мнением Еноха – существуют версии помимо этой; по одним свидетельствам, Бегемот с Левиафаном вступают в любовный союз (на миниатюре из французского апокалипсиса XV в. Бегемот изображен едущим на Левиафане), по другим версиям чудовища находятся в непримиримой вражде и их финальный бой знаменует конец света. Важно то, что Бык/Бегемот составляет комплементарную пару Левиафану. Бегемот упомянут наряду с Левиафаном в Книге Иова, в Мидраше, в сочинениях толкователей Библии. Бегемота Господь представляет в Книге Иова так: «Вот бегемот, которого Я создал, как и тебя; он ест траву, как вол; вот, его сила в чреслах его и крепость его в мускулах чрева его; поворачивает хвостом своим, как кедром; жилы же на бедрах его переплетены; ноги у него, как медные трубы; кости у него, как железные прутья; это – верх путей Божиих; только Сотворивший его может приблизить к нему меч Свой». На единстве/противостоянии этих чудовищ строит свою символику Уильям Блейк, поместив их в один лист. Блейк изобразил Бегемота и Левиафана в виде взаимодополняющей пары, занимающей весь подлунный мир; акварель напоминает китайский символ инь-ян, но не инь-ян нераздельного слияния, а двуединое антагонистическое тождество. Бегемот словно отражается в Левиафане, это зеркальные подобию. Антагонистическое тождество двух стихий насилия индивида – дополняет одно другим и в целом представляет весь общественный произвол мира.

На иврите *behema* обозначает «зверь» или, точнее, «скотина», и в Танах слово *Behemot* используется как множественный род от *behema*, обозначает многочисленный скот, то есть стадо, что весьма важно. Говоря грубо, термин «бегемот» обозначает то, что выражают словом «быдло»: тупую массу, агрессивный скот. Суммированный в воображении в единого зверя, *Behemot* тем не менее воплощает «множество». Зверь этот нисколько не схож с гиппопотамом; описан Бык, состоящий из стада, животное с рогами и копытами, готовое бежать в разные стороны: это стихия неуправляемого скотства.

Гоббс исходит из того, что Бегемот/Бык – враг Левиафана, точно так же, как гражданская война противоположна порядку монархии, как хаос противоположен перспективе. В принципе образ «стада» как гражданской войны – весьма точен; разнонаправленное, бешеное стадо мечется и вытаптывает все. В концепции Томаса Гоббса – Левиафан есть образ организации,

а Бегемот – образ войны всех против всех, природного хаоса. Гоббс выступал не столько против республики, сколько против Долгого парламента и гражданской войны – и в оппозиции «монархическое государство – гражданская война» места республике просто нет. Антагонистическое тождество «Левиафан/Бегемот» можно видеть на протяжении всех фаз европейской истории. Антагонистическое тождество описывает два типа угнетения – причем одно из них (Бегемот) как бы республиканское, демократическое угнетение. Behemot, понятый как «множество», не может не напомнить о весьма влиятельной книге Тони Негри «Множество», в которой социальный реформатор именно апеллирует к новому состоянию сегодняшнего социума, разобщенных «сингулярий», которые находятся в броуновском хаотичном движении и которых можно инициировать на совместные действия (революцию, например) через диффузные сети интернета. Республиканец Негри не соотносит «множество» «сингулярий», с которым связывает надежды (противопоставив хаотическое множество некогда организованному пролетариату, который привел к насилию) – с понятием Behemot. Между тем философ описывает именно хтонического зверя, стихию насилия – и, грустно констатировать, массовое представление о республике равенства.

Общество тотального насилия – не обязательно имперское, это может быть и республиканское общество тотального насилия.

Два типа массового сознания рожают два типа перспективы – но речь идет уже не об «обратной» перспективе и не о «прямой» перспективе. Обратная и прямая перспективы – это индивидуальные точки зрения. «Взгляд от Бога» и «Взгляд отдельного человека» – не могут возникнуть в толпе; индивидуальным взглядом толпа не обладает. Два типа массового сознания рожают «перспективу Левиафана» и «перспективу Бегемота»; то есть взгляд массы, организованной в единую систему управления, своего рода египетскую перспективу, и взгляд беснующейся толпы, неуправляемого хаоса, воли, торжествующей над рацией. Это перспектива авангарда, Кандинского или Стравинского. Малевич, всю жизнь стремившийся к перспективе Левиафана, к организованному тоталитарному порядку, в конце концов выражал перспективу Бегемота, то есть агрессивное сознание стада.

Нетрудно заметить, что две массовые перспективы составляют пары с двумя индивидуальными перспективами, подобно тому, как тирания составляет пару с монархией и олигархия с аристократией. Тот же принцип, какой Платон и Аристотель применяли в анализе организации общества, а именно рассматривали тиранию как искаженный образ монархии, а охлократию как искаженный образ демократии, – этот же принцип уместен в данном случае.

«Перспектива Левиафана» – взгляд организованной толпы, манипулируемое массовое восприятие – составляет пару к «обратной перспективе», к индивидуальному взгляду от Бога. Так, искусство массовой пропаганды, так называемый социалистический реализм, есть как бы тень иконы. «Перспектива Бегемота» – хаотическое дискретное самовыражение человека толпы – составляет пару с «прямой перспективой». Человек толпы, демонстрируя «свободную волю», говорит как бы от себя, имеет как бы «собственное мнение», занят «самовыражением» – хотя на деле он выражает массовые инстинкты. Так, искусство Джексона Поллока, осознанно, как кажется автору, выражающее хаос сознания, создает представление о стихии воли и напоминает волевое искусство Ван Гога или Микеланджело, подчиняющее индивидуальное сознанию.

Культура и пластика тоталитарных пространств XX в. представляют антагонистические подобию, битву Гитлера со Сталиным можно трактовать как бой Бегемота с Левиафаном – ту самую, предсказанную Заветом, битву антагонистических подобию, как и гласит раввинская притча: «они сцепятся друг с другом и вступят в битву, Бегемот своими рогами проткнет с силой, рыба [Левиафан] прыгнет ему навстречу своими плавниками, с силой. Их Создатель приблизится к ним со своим могучим мечом [и убьет их обоих]»; затем «из прекрасной кожи



Левиафана Бог построит навесы, чтобы укрыть праведников, которые будут есть мясо Бегемота и Левиафана в великой радости и веселье».

Если рассматривать лишь одну стихию (Левиафана) как ипостась государственной власти – и только эту власть противопоставить республике, мы рискуем недооценить всю опасность существования республики; не одному лишь Левиафану противостоит идея *Respublica Hebraeorum* – но этому антагонистическому союзу Левиафан/Бегемот.

Между тем Кампос Баралеви продолжает: «С ужасающей последовательностью текст Гоббса противопоставляет этой (республиканской. – М.К.) традиции не одно лишь название, но собственно содержание; название “Левиафан” – выглядит как брошенная Библии перчатка; причем перчатка брошена не только исследованиям Библии или религии, но выводам политической мысли, связанным с моделью *Respublica Hebraeorum*».

Трудно отрицать справедливость упрека; но мысль Гоббса сложнее, хотя осуждение *Respublica Hebraeorum* в тексте можно вычитать. Однако вовсе не обязательно, что Фараона олицетворяет именно Левиафан. Хотя Монтано и Женебрар считают Левиафана образом Фараона, но, например, Ж. Боден считал Бегемота, а не Левиафана параллелью египетского фараона, преследовавшего евреев (см. «*Daemonomania*», 1580).

И если принять версию Бодена, тогда *Respublica Hebraeorum* противостоит Бык/Бегемот. Мы найдем обоснование этой точке зрения в искусстве.

Противостояние именно образа Быка – Иудеи подтверждено пластически неоднократно.

Бык (в камне, в бронзе, в настенной росписи) в микенской культуре – символ природной силы. Бык – власть и Минотавр – первый слуга власти царят на Крите. В этом качестве символ транслирован в Иудею филистимлянами, береговыми, морскими народами, связанными как с Критом, так и с Иудеей. Получив через враждебных филистимлян символ властного Быка, Иудея видит в «быке» хтоническое зло – Бегемота. Таким именно Бык/Бегемот и появляется в Завете. Бык отмечен в Завете также в виде «золотого тельца», идола алчности; и Бегемот, и Телец (ипостаси критского быка) олицетворяют в Завете торжествующую Материю, то начало, которое Генрих Белль впоследствии назовет – «причастием буйвола». В христианстве быку (золотому тельцу, буйволу, бегемоту) противостоит агнец.

Спустя тысячу лет после Микен, в Греции появился миф о Европе, похищенной быком, и об укрощении критского быка Гераклом: исторический контекст достроен задним числом, миф о Тезее и Минотавре укрепляет символические параллели. Мифы о Европе и поединке с критским быком и о Минотавре – возникают практически с Книгами Иова и Еноха; и в греко-римской, и в иудейской мифологических системах Бык/Бегемот не просто символ произвола, но символ алчного ада. Мало этого. Возникшая еще на Крите коррида становится в Европе символическим поединком с хтонической силой, с Минотавром, с адом. Когда Пикассо рисует «Гернику», он рисует одновременно и проигранную корриду, и Минотавра, победившего Тезея, и торжество Бегемота. Скорее всего, Пикассо, когда рисовал «Гернику», не думал о символике Бегемота/Быка, хотя безусловно думал о корриде и написал проигранную корриду. Но важно в данном случае не то, что думал художник, но то, что думало за художника; Пикассо выразил в корриде архетип культуры, который чувствовал и переживал всегда (в образах Минотавра, Быка, корриды), и который живет сам по себе, порой разрешая себя выразить.

Иными словами, законопослушная республика Моисея, *Respublica Hebraeorum* – противостоит хаотической, стихийной республике Бегемота.

Оппозиция Левиафану присутствует также, и не может не присутствовать, поскольку Левиафан и Бегемот своим антагонистическим двуединством описывают все человеческие общества в принципе. Но империи Левиафана противостоит отнюдь не Иудейская республика,

но имперская концепция Вергилия/Данте. Перед нами две комплементарные пары: имперская идея Вергилия/Данте – общество Левиафана; иудейская идея республики – общество Бегемота.

Сообразно этому можно разглядеть мутации перспективы в картине и образование ренессансного мышления.

Кампосу Баралеви принадлежит мысль радикальная, которая, казалось, лежит на поверхности: противопоставить Исход из Египта (и, соответственно, образование республики) и путешествие Одиссея (и образование монархии).

«В отличие от возвращения к истокам Одиссея, в отличие от “Nostos” (νόστος в древнегреческой литературе – трудное возвращение по морю. – М.К.) – Исход есть путешествие невозврата. Кажется, что в Исходе есть сходство с путешествием Энея, который отправляется из Трои, чтобы основать другой город, однако в результате Исхода (Exodos) возникает небывалое общество, небывалая политика, качественно противоположная Египту. (...) еврейский народ наделяется Законом и тем самым овладевает Землей обетованной (...) Повествование из книги Исход есть (...) парадигма современной революции, той, что не возвращает к исходной точке, подобно движению планет, но знаменует важнейший шаг на пути исторического линейного движения».

И впрямь, если воспринимать историю как линейное движение, метафора Исхода выражает поход в неведомое, за неизвестными законами и непонятной республикой, а возвращение Одиссея в Итаку, к жене и к трону, воплощает утверждение status quo. Даже и Эней, который только должен построить Рим, хоть ищет землю, где прежде не было города, но строит город *вместо* разрушенной Трои, воссоздавая былое величие: это вариант возвращения.

Трудно удержаться от мысли, что возвращение Одиссея и реконструкция Энея – есть не что иное, как парадигма двух типов европейского Возрождения. В первом случае общество, подобно Одиссею, возвращается к той Европе, которая существовала, обретая былое спокойное величие; во втором случае общество, подобно Энею, реконструирует то, что грезится, и то, чего знать строители не могли. Вероятно, такое сопоставление описывает два типа латинского Ренессанса: имперского в своей основе, но в диапазоне от возвращения к империи Левиафана до возвращения Данте к концепции Энея.

Однако и прямая перспектива Исхода может рассматриваться в контексте идеи Ренессанса, если иметь в виду переход Завета Ветхого в Завет Новый, оценить поновление Завета как Ренессанс республиканский.

Возможности исторического/эстетического анализа перспектив латинского и иудейского Ренессансов – и составляют интригу европейской истории.

## 6

Понимание истории как целостного процесса, связывающего разные времена и общества единой логикой; понимание истории, основанное на уверенности, что единство развития существует и что люди, никогда не встречавшие друг друга и жившие в разные века, связаны тем не менее общей целью – такое понимание истории имеет зримое подтверждение в изобразительном искусстве.

Искусство живописи своими законами гармонии, которые имеют наглядно всеобщий характер, опознаваемый и в эстетике Бургундии XV в., и в Испании XVII в., и во Франции XIX в., удостоверяет и доказывает абсолютно всеобщий характер узнавания и определения истории. Живопись есть не что иное, как история общества, явленная наглядно, выраженная через образы, каковые следует внимательно прочесть и осознать, чтобы установить не только особенность, но и связь явлений, далеких друг от друга. То, что подчас называют «традицией», в живописи есть одно из зримых выражений исторического процесса. Тот факт, что интернациональный, не нуждающийся в переводе язык изобразительного искусства ясен всякому народу

и воспринимаем во все времена, доказывает, что сущность исторического процесса – едина и всякая культура и всякий народ принимает участие в общем едином процессе.

Нет и не может быть в пределах разума такого положения, при котором отдельная культура развивалась бы сообразно лишь ей внятным представлениям о гармонии. Речь не о бесконечном разнообразии национальных обычаев и вкусов, которые поддаются классификации подобно явлениям растительного мира; разумеется, различия культур подразумевают разность направлений живописи, особенности национальных школ. Люди живут в непохожих местах, в несхожих климатических условиях; они организованы в коллективы отличным друг от друга образом, – это разнообразие сказывается в различии стилей рисования, пристрастии к особым цветам, особым формам, и, наконец, различие чисто физиологическое в человеческих особях влияет на пропорции, на характеры героев. Но общие законы гармонии остаются неизменными и для ирландца, и для португальца; и в Афинской республике, и в абсолютистской империи Габсбургов действовали одни и те же законы равновесия и притяжения, соотношения большого и малого, симметрии и асимметрии; законы кровообращения едины и для медведя, и для орла, и для дельфина – хотя эти животные принадлежат к разным отрядам и видам. Мало этого, суть кровообращения у них одна и та же – питать кровью организм, и хотя сердце их бьется с различной частотой, но бьется сердце у этих несхожих животных с одинаковой для всех целью: поддерживать жизнь. Именно так происходит с искусством: разнообразие и стилистическое различие не исключают единой цели искусства: биения сердца человечества. Эта излишне пафосная метафора описывает суть буквально – искусство сообщает людям моральные основания бытия, фиксирует те движения души, которые свидетельствуют о способности любить и сострадать, о доблести и достоинстве. И, если бы не было такого свидетельства, передающегося от поколения к поколению, то воспроизводство жизни потеряло бы смысл. Человек воспроизводит лучшее, что было в нем, в искусстве, и, хотя часто реальная личность художника не вполне соответствует его проективному утверждению, но сам проект связывает всех людей воедино замыслом идеального существования. Это общее свойство всех стилей искусства – передача лучших и наиболее достойных чувств и замыслов – является единым для всех культур и для всех времен. На это утверждение можно возразить, сказав, что для аристократа Бургундии и пролетария Парижской коммуны благо виделось по-разному; и однако, несмотря на ситуативные различия, принцип сопереживания и сострадания, способности защитить, жертвенности и ответственности – был един во все времена. В известной степени религия, хранящая, пусть иногда не в явном виде, моральные заповеди и транслирующая заповеди поверх времени и государственных границ, способствует тому, что понятия сострадания и любви к ближнему сохраняются неизменными. Но и внеконфессиональное искусство хранит матрицу христианских заповедей уже не как религиозную догму, но как моральный норматив, который подчас художник не может воплотить в реальной жизни, но оставляет как свидетельство принадлежности к сообществу людей.

В искусстве важнее то, что объединяет стили в одно целое, что определяет родство и единство всех стилей в главном. Иначе «рококо» было бы явлением не просто отличным от «готики», но явлением совершенно иного порядка, и называя готическое произведение «искусством», мы должны были бы для рокайльной картины искать иное название в иной области деятельности. Именно тождественность готики и рококо – явлений абсолютно несхожих – делает искусство столь увлекательной дисциплиной. История тем поразительна, что не меняет своей основной цели, выражая себя в жаркой стране и в холодной, среди людей, говорящих на непохожих наречиях, незнакомых друг с другом.

Тотальность истории неопровержима, когда находишься в музее живописи и единый взгляд вмещает произведения разных эпох, связанные единой логикой. Единство истории прошедшей и сегодняшнего дня неопровержимо, когда осознаешь, что проблематика композиции

и образной структуры – остается той же на протяжении веков. Тем ценнее уникальность единственной и неповторимой судьбы – ибо только уникальностью и ценно искусство – что неповторимая судьба проявляется на фоне единства истории, общего для всех замысла бытия.

## 7

Масляная живопись родилась в готических соборах – возникла из игры цветного света и теней, неведомой романским храмам. Волшебная цветная тьма клубилась под нервными сводами, дала глазу столько вариантов цветных полутонов и тайны, что возникновение искусства, полного нюансов, стало неизбежным. Природа готики есть многоступенчатая рефлексия смыслов, путь бесконечного восхождения. Такова и природа масляной живописи в самой ремесленной ее части.

Среда собора, собирающая в общий полумрак невидимые глазом скульптуры и фрески, витражи и конструкции, – эта среда является в то же время и характеристикой живописной техники: материя живописи усложнилась бесконечно: текучий цвет, который принимает формы и ускользает от определений, – стал субстанцией веры и субстанцией мысли. Прозрачные цвета масляной живописи воспроизвели то небывалое ощущение цвета, которое давали витражи. Краска перестала быть кроющей, цвет перестал быть локальным, нюансировка чувств достигла изощренности, и суждение из декларативного стало философским. Вместо утверждения, свойственного иконе, появилось сомнение, присущее философии. Живописец, пишущий в конце XV в. масляными красками, это философ, усложняющий высказывание ежеминутно.

Если в иконе важно явление Господа, зафиксированное визионером, то в картине важно не только само явление, но то, как это явление интерпретировано внутри самого пространства картины – как оно переживается всеми соучастниками пространства; важен внутренний диалог объектов «Как образ входит в образ и как предмет сечет предмет».

В картине Рембрандта «Блудный сын» важны не выражения лиц, важнее то, как отец почти мертвой рукой трогает плечо сына. Прикосновение вопиюще контрастирует с прикосновением рук Бога и Адама в потолке капеллы, здесь это прикосновение встречи и прощания одновременно. Как можно встретиться и в тот же самый момент проститься? В живописи возникает субстанция жизни, которая принимает встречу и прощание сразу. Живопись сделала предметом изучения одновременность явлений, пронизывающих друг друга; цвет, которым написано одеяние старика, перетекает в рубище сына, густея, становится мглой. Это не цвет, но среда, производящая сразу все: и предметы, и расстояния между ними – такая же как история общества.

Особенность истории в том, что, несмотря на хронологию, она дана нашему разуму сразу, одномоментно – как осознание бытия. То есть история и длится, и явлена вся целиком, воплощенная в нас самих. Каждый человек есть синтез истории человечества: своим существованием мы объединяем историю Египта и Древнего Рима, Ренессанса и авангарда XX в. – в той мере, в какой являемся сознательными субъектами истории.

Живопись наглядно демонстрирует нам именно такое представление об истории, в котором все происходит одновременно и каждый миг влит в вечность. В сплошном потоке событий, каждое из которых отражается в другом, – неожиданно вспыхивает судьба, конденсирующая в себе разнообразие. Плутарх и Карлейль, те, кто писал историю с точки зрения героев, много рассказали об этом. Так в готическом соборе глазу открывается спрятанная в нише скульптура Рименшайдера и спрятанная в капелле картина Мемлинга.

Но сама цветная материя, прячущая героя (течение истории, среда собора, субстанция живописи), – относится ли она к категории прекрасного? Вязкая тьма Рембрандта, красочное месиво ван Гога, кирпичная кладка мазков Сезанна, напряжение мазка Гойи – перечисленное и есть содержание живописи. Субстанция живописи маслом, которую мы уподобили субстанции

истории, приобретает свойство цельного явления лишь в нашем сознании. И помимо нашего сознания – эта субстанция не существует; даже если картина и живет помимо зрителя, а история помимо историка – картина может быть увидена как плакат, а история понята как набор случаев. Собственно, «субстанция истории» – явление, которое можно пережить лишь в пределах понимающего разума, иначе мы наблюдаем лишь череду фактов. Точно так же и субстанция живописи есть феномен, существующий лишь в нашем сознании, но наглядно почти недоказуемый. Подобно тому, как невозможно убедить человека, который видит лишь факты, в наличии некой общей материи – истории, так и невозможно убедить человека, наблюдающего разнообразные цвета на плакате, в том, что на плакате нет субстанции живописи, а в картине Рембрандта – субстанция живописи есть.

Взаимопроникновение явлений (или цветов) можно осознать или не осознать: история и ее субъект, живопись и ее зритель совершают взаимное усилие со-понимания. Это взаимное усилие изобразил Микеланджело, рисуя протянутые друг другу руки Бога и Адама, это нарисовал Рембрандт, рисуя второй эпизод их встречи, – но встретятся руки или нет, неизвестно.

Мы не доверяем человеку, не имеющему биографии, не верим в добродетель, не подкрепленную делами, – называем такие явления плакатными. Герои и пророки появляются из густой цветовой среды, долгая речь истории готовит их появление.

Мы никогда бы не поверили в подлинность страстного инсургента Гойи, раскинувшего руки, как на кресте, в «Расстреле 3-го мая», если бы появление кричащей белой рубахи не было подготовлено напряжением всей картины. Месиво мазков не может быть оценено по разряду «прекрасного», их не измерить соответствием античным пропорциям. Это и не «язык»: языком можно счесть принцип сочетания цветов, построение композиции; но напряжение, которое требуется для создания вязкой среды, это не язык – это речь. Язык, описывающий течение бытия, не прекрасен сам по себе, но становится прекрасным в нашем сознании, воспринимающем речь.

Стоит произнести «история, соотнесенная с нравственным началом», как возникает вопрос: значит ли это, что история нравственна? Если принять то, что история в момент осознания воплощена в субъекте, то придется согласиться с тем, что, понятая как личное переживание, история становится моральной. Течение социальных событий – есть результат механических и физических обстоятельств, сочетание цветов и линий – следствие декоративных особенностей ремесла; но переживание истории как целого, переживание среды живописи как речи превращает историю и живопись в субстанции, имеющие моральную цель.

Как уверяет Аристотель (инстинктивно чувствует любой), человеческая жизнь направлена на достижение блага. Если моральный человек отвергает стяжательство и карьеру как цели жизни (по Аристотелю, благо бывает трех видов) и выбирает нравственное совершенствование, тогда все, что с ним происходит в жизни, он должен будет подвергнуть анализу с точки зрения морали. Этим занимается и живопись. Живопись переосмысляет объекты, впуская их в пространство морального сознания. Этим свойством живописи вызваны наши переживания картины как морального урока. Тьма не может быть красива, и в темноте нет и не может быть нравственного содержания – хотя три четверти картин Рембрандта просто погружены во мрак; но прекрасно преодоление тьмы, которое совершают герои Рембрандта. Невозможно сказать, красиво ли напряжение; но без отчаянного напряжения всего существа нет сопротивления злу. Сухой мазок – не более чем особенность художественного языка (скорее всего, мастер добавил в краску воск, чтобы краска не блестела), сухость черт персонажа – всего-навсего особенность анатомии, но когда жилистая сухость героя Мантеньи или Козимо Тура противостоит соблазну и роскоши, то сухая речь делается эстетической ценностью – мы видим, что добродетель немногословна и чуждается внешних эффектов.

Смысл живописи в сопротивлении небытию; это выражено буквально в том, что материя (краска и холст есть не более чем материя, факт хроники) переплавлена в нравственный урок.

Иными словами, история и живопись существуют в двух ипостасях: это и течение событий, не имеющее моральной цели, и явление, которое моральную цель имеет. Живопись, в отличие от других искусств, предъявляющих произведение постепенно (книгу надо дочитать, симфонию дослушать), дает возможность увидеть все сразу – и событийную хронику, и осмысленную нравственным началом историю. Показателен метод Леонардо, который буквально достраивает свою картину из растущего на глазах у зрителя проекта; мы словно наблюдаем возникновение образа из густой среды исторического сфумато.

Определяя красочную стихию живописи, испытываешь искушение назвать ее дионисийской. Часто такое определение произносят перед полотнами ван Гога или Сутина. Художником движет порыв, хотя в некий момент стихийное начало переходит под контроль замысла. И вот в этот самый момент следует оценить – какого рода это подчинение: стихийное переходит в ведение разумного на имперских основаниях подчинения толпы – лидеру или на республиканских договоренностях.

Уместно вспомнить спор Боттичелли с Леонардо. Боттичелли заметил, что создание пейзажа не требует мастерства, достаточно пропитать краской губку и швырнуть губку в стену – в потоках краски всякий увидит пейзаж, сообразно личным пристрастиям. Леонардо сказал, что для того, чтобы придать смысл случайному пятну, надо владеть мастерством: спонтанное нуждается в шлифовке формы.

Соблазнительно определить процесс преобразования живописной материи ницшеанской парой «дионисийское – аполлоническое». Музыка, по Ницше, являет собой преобразование хаоса в надмирное величие. Соединение «аполлонического» рассудочного и «дионисийского» необузданного, явленное в музыкальной гармонии, Ницше называл основой трагедии.

Для Ницше преодоление стихийного в известном смысле означает торжество над толпой, что логично. Ницше презирал толпу и почитал иерархию; как следствие – презирал мораль: видел в морали средство организации толпы. «Для художников карикатурой является “добропорядочный” человек и bourgeois (...), среди имморалистов эту роль играет моралист; для меня, например, карикатурой является Платон» («Воля к власти», № 374). Мораль Ницше ненавидел за то, что мораль вменяется извне, ограничивает природную волю; хотя стихийную волю стада требуется ограничивать. Стадо – это «ненависть средних к исключительным», нужны «уравнители» эмоций толпы, которые пользуются моралью для манипуляций. Одним из уравнителей Ницше считал Христа. Аристократия духа должна, по мысли Ницше, стоять над моралью – избранные находятся в чертогах счастья. Трагедией является становление индивидуальности высшего порядка, не отвергающей хаос и стадность, но становящейся на плечи этого хаоса.

В «Рождении трагедии из духа музыки» Ницше описывает, по сути, принцип манипулятивного искусства пропаганды, управляющего массовым сознанием ради катарсиса демиурга. Катарсис для Ницше – это преодоление массового (в том числе и морального), доступное избранным. Для иерархического сознания, для имперского образа мышления, для монументальной живописи, для иконописи, для утверждения декларативного – гармония достигается подчинением стихийного начала – рациональному, подчинения толпы – лидеру, подчинения граждан империи – императору. Такому принципу подчинения соответствует и монументальный ансамбль, и обратная перспектива, и музыкальная гармония, внятная избранным. В представлении Ницше (имморалиста) и в представлении императора Священной Римской империи (который считается субъектом моральным) стихийное начало управляется разумным ради высшей цели (для одного счастья, для другого – блага). И в этом, безусловно, принцип имперского искусства.

В живописи ренессансной, секулярной, философической глаз не может отделить дионисийское от аполлоновского; стихийное от рассудочного и не может отделить волю создателя от живописной материи, им формуемой. Анализируя живописный образ, поднимаясь по ступе-

ням прочтения от буквального толкования к толкованию метафизическому, мы ни одно из прочтений не можем определить как существующее для толпы (природное), а другое для избранных правителей (рациональное). Напротив того, смысл секулярной живописи в смешении этих начал.

Просто показать это на конкретном примере.

Картина Гойи «Расстрел 3-го мая» изображает повстанцев, которых расстреливает шеренга французских солдат. Один из осужденных, человек в белой рубаше, раскинул руки крестом. 1) Гойя написал расстрел; картина изображает событие социальной истории; это хроника, ее понимает любой. 2) Гойя выполнил государственный заказ: двор Фердинанда VII пожелал увековечить сопротивление Наполеону; это идеология, символ заказал правитель. 3) Гойя в образе расстрела изобразил распятие, напомнил о христианской вере; знак креста – дань католицизму. Ни одно из прочтений, взятое само по себе, – не морально. 1) Изображен расстрел, но смертная казнь преступников узаконена. 2) Изображены войска французов, расстреливающие мятежников; но кто сказал, что мятежники правы? 3) Изображено распятие, это известный верующим символ. Каждая ипостась картины сама по себе – имеет манипулятивное значение, которое можно, при желании, не принять. Но ипостаси явлены одновременно – сочетание превращает рассказ о расстреле и протест против экспансии в моральное утверждение: бунт – есть христианский подвиг. Такое утверждение выше идеологии, выше хроники, выше конфессиональной веры. Это не манипулятивное утверждение, поскольку делает относительным все, в том числе и служение повстанцев испанской государственности: убитые бунтовщики оказываются мучениками христианской веры. Но это не прославление испанской церкви, поскольку к религиозному подвигу приравнен бунт. Это и не прославление государства, поскольку субстанция живописи Гойи не поддается регламенту. Это гимн свободному сопротивлению, и то, как трактуют данный факт государство, идеология и вера, – уже неважно.

Визуальный образ сплавляет спонтанное и рациональное нерасторжимо, вне подчинения одного другому, вне императива. Так появляется искусство республиканское. И тем самым христианству возвращается его первоначальная, утраченная в истории миссия – республиканской веры.

## 8

Живопись ренессансная, философическая переводит веру, то есть общественную идеологию, в индивидуальное убеждение. Величию мира горнего живопись масляными красками противопоставляет величие рефлексии человека. Леонардо – пример въедливого изучения вселенной внутри человеческого тела, но, помимо знаний о строении внутренних органов, существует знание интимного мира души. Живопись стала визуальным выражением микрокосма, равного Вселенной.

Разве всякий гуманист, пересказывающий Завет применительно к современной ему истории, не переводит Евангелие на свой собственный язык? На воротах Телемской обители, созданной Пантагрюэлем, написано: «Входите к нам вы, кем завет Христов от лжи веков очищен был впервые». Это адресовано всякому мастеру, отваживающемуся рассуждать о вещах канонических самостоятельно. Личное прочтение художником Завета сближает картину ренессансного мастера с проповедью евангелиста.

Усилие, которое однажды совершила европейская культура, противопоставив хрупкий образ иконы, образ веры в единого Бога – монументальному искусству язычества, велико. Еще более великим усилием стало сравнение прямой речи частного человека с проповедью евангелиста. Это звучит кощунственно, но живопись, встав на место иконописи, утверждает, что моральная цель (вне таковой искусство невозможно) совершает чудо преображения с любым. И в этом – щедро розданном многим чуде Преображения – состоит важнейшее чудо христиан-

ской культуры эпохи Ренессанса. Образ мышления частного человека, уязвленного конечностью бытия и тем не менее вопреки собственной брэнности дерзающего стоять на ветру истории, делает его равновеликим святому.

Образ смертного входил в картину постепенно: донаторы пристраивались с краю композиции, у подножия трона Мадонны; горожане, современники художника, терялись среди пастухов у входа в пещеру; постепенно смертный человек отважился заявить о себе громко, его изображение обособилось в портрет, сравнивалось репрезентативностью с образом святого. Конечно, в явлении себя как исторического персонажа много самонадеянности. Но сколько отваги! Сколько здесь веры в чудо преображения, в то, что судьбу можно превозмочь! Вера в Преображение есть специфически христианский феномен, такой верой наделило человека искусство Ренессанса, искусство несомненно христианское – но уже не имперское, а республиканское по духу. Живопись масляными красками стала предельным выражением личной автономии европейца. Масляная живопись есть материальное воплощение свободы отдельно стоящего человека.

Сказать, что самовыражение появилось благодаря способности к рефлексии, а эту способность дала масляная живопись, – справедливо. Но этого недостаточно. Дело не только в антропоцентризме ренессансной живописи и не в отваге на создание персонального евангелия. Дело в том, что живопись провоцирует диалог – не внушение, не манипуляцию, – но диалог одного с одним, это не вмененная истина, но обсуждение таковой.

Усилиями гуманистов и художников круга Платоновской академии формулируют доктрины общественного блага; живопись на тех же правах, что и трактат, создает основания общественного диалога, появляется иное, нежели в античности, основание для республиканского правления – мнится, что в этот раз республика будет скреплена принципами христианства, что сделает ее неуязвимой для олигархии и тирании. Утопия диалога равного с равным воплощена в ренессансной живописи и становится основанием для республики.

Художники и гуманисты кочуют от двора ко двору: объясняют, что именно теперь считать прекрасным. Возникает иллюзия, что новую категорию прекрасного гуманист и художник смогут транслировать правителю, заразить властителя своим энтузиазмом с большим успехом, нежели Платон, убеждая Дионисия. В это тем легче поверить, что речь идет не о политике и не о справедливости (хотя гуманист и уверен, что одно вытекает из другого), речь идет о категории прекрасного.

И правители (под обаянием идей и образов – или обуреваемые честолюбием, кто разберет?) сами становятся страстными коллекционерами, опережая в рьяности гуманистов. Дворы властителей эпохи Ренессанса соревнуются в преданности античному наследию. Прозвище «Великолепный» Лоренцо, судя по всему, получил от усердных читателей латинского перевода «Никомаховой этики» Аристотеля – там введен термин «Великолепный» для обозначения сверхщедрого человека, который не только одаривает приближенных, но развивает своей щедростью общество. Возможно, впрочем, что повлиял и Цицерон, который в речи в защиту Мурены употребляет слово «великолепный» в том же смысле. *Odit populus Romanus privatam luxuriam, publicam magnificentiam diligit* («римский народ ненавидит частную роскошь, но любит общественное великолепие»). Любит общественное великолепие! – не личное, не государственное, но общественное! Образ правителя отождествляется с формулой этического бытия, эстетические пристрастия правителя незаметно становятся его этической характеристикой. В эту минуту, разумеется, никто не думает, что и Нерон был актером и играл на кифаре, думают о том, что отныне правит тот, кто и впрямь постиг законы гармонии.

Страсть к индивидуальной истории как к новой мере вещей – не таит зло само по себе; альянс со злом возникает исподволь. Не в том дело, что личность – зла, а в том, что не всякое персональное можно назвать личным. Жизнь дворов Гонзаго, Сфорца, Висконти, Людовика Орлеанского, Франциска Первого – становится средой, продуцирующей искусство, а поступки



Лоренцо Великолепного или Изабеллы д'Эсте не менее значимы, нежели деятельность гуманиста. Отношения интимны: Роберту Анжуйскому посвящает поэму Петрарка, а Симоне Мартини рисует картину, в которой Роберта коронует на царство святой Людовик Тулузский, при этом Боккаччо влюблен в дочь Роберта Анжуйского и делает ее героиней сочинения (Фьяметта). Судьбы гуманистов, художников и правителей переплетены; возникает своего рода симбиоз гуманизма с властью; иллюзия, будто художники и правители заняты одним делом. Такое можно часто наблюдать в новейшей истории, когда чиновник и олигарх, становясь наперсником художника-бунтаря, постепенно олицетворяют авангард. Рене Анжуйский сам рисует картины и пишет трактаты о любви, говорят, будто король обучил Антонелло приемам масляной живописи. Лоренцо Великолепный – изысканный поэт, Шарль Орлеанский поэт тоже и устраивает состязания поэтов; Максимилиан Габсбург, император, пишет рыцарскую поэму «Теорданк»; кардинал Биббиена пишет скабрезные комедии, Альфонсо Арагонский дискутирует с философами; Лионелло д'Эсте любит проводить время в беседах. Попутно правители занимаются и государственными делами: кого-то казнят, что-то присваивают, куда-то вкладывают капиталы – но побочные действия гуманистами не анализируются. В некий момент происходит подмена: уже не гуманист и не художник учат правителя прекрасному, но правитель дает уроки гуманистам и художникам; правитель олицетворяет правильное понимание блага. Контракт, заключенный между Торнабуони и Гирландайо, оговаривает, помимо портретов семьи, обсуждение эскизов, дабы картину направить. Надо отдать должное Торнабуони: его вкусам мы обязаны групповым портретам гуманистов; но важнее здесь то, что Гирландайо слушает советы. Исключением является гордое поведение Микеланджело и демарши Леонардо, который может бросить работу на полдороге. Рождается новая идеология – и если побудительным мотивом для таковой было преодоление моральной догмы веры, то новая идеология не менее догматична и вовсе не моральна. Конкретный правитель появляется рядом с Мадонной и Иисусом – в полном военном облачении и с надменным лицом – знает, что свое место отвоевал.

И таким образом происходит трансформация понятия историчности.

Живопись родилась как воплощение персонального прочтения Евангелия, как философское осмысление веры, как история с моральной целью, – но мутирует в обслуживание истории социальной, фактической.

В течение сравнительно короткого времени создается бесчисленное множество портретов реальных персонажей, которые вставлены в древнюю историю, в пантеон богов, в евангельский рассказ, – так история оказалась персонифицирована. Создаются пантеоны, наподобие виллы Кардуччи, расписанной Андреа дель Кастаньо, или «Шествия волхвов» Беноццо Гоццолли, или «Мистического Агнца» (Гентского алтаря) ван Эйка, где персональные портреты владык вплетены в святой иконостас. Но это еще первый шаг к жовиальным росписям Джулиано Романо, который превратит похождения вельмож в вечный пир языческих богов. В итоге этой мутации история оказалась персонифицирована в большей степени, нежели это было в Древнем Риме, по той простой причине, что и римскую историю тоже приспособили к делу. Торжественный въезд Альфонсо Арагонского в Неаполь декорировали как триумфальное шествие римских полководцев, и по распоряжению Альфонсо воздвигли триумфальную арку в Кастель Нуово. Древнюю историю заселили живыми людьми – точь-в-точь как это сделал Данте в своей «Комедии». Обилие портретов конкретных персонажей эпохи Высокого Ренессанса можно сопоставить лишь с обилием портретов «Комедии» Данте.

Первым историю персонифицировал именно Данте – причем сделал это с моральным максимализмом. Его максимализму вторит Леон Баттиста Альберти. Третью книгу своей работы «О живописи» Альберти посвятил требованиям к личности художника: добродетель, порядочность, чувство собственного достоинства. Именно потому, что живописец объявляет прямую перспективу столь же ценной, как перспектива обратная, – живописец должен быть нравственно совершенен. Пафос Данте и Альберти не отменяли, но практика Высокого Воз-

рождения заменила императивы Данте на императорские приказы. Как можно сочетать нравственный императив и императорскую волю – вопрос скользкий, но привычный. Первым предал Данте Джотто в капелле дель Арена. Банкир Скровеньи увековечен подле Мадонны, протягивает ей модель храма: капелла оплачена банкиром, дабы загладить грехи отца, нажившего состояние ростовщицеством. Данте поместил ростовщика в седьмой круг Ада, и Джотто – друг и почитатель Данте – находит возможность пересмотреть приговор, вынесенный поэтом. Данте утверждает греховность наживы; но вне наживы нет искусства.

Петрарка служит тому папе, которого проклял Данте; последователь Данте мог бы не принять протекцию того, кого Данте ненавидит, – однако принимает. Опровержений Данте (среди его почитателей, флорентийцев) хватает: кондотьер Фарината дельи Уберти, тот, что помещен в шестой круг Ада, запечатлен Андреа дель Кастаньо во фресках виллы Кардуччи. Правды ради, Фарината помиловал Флоренцию, захватив город, но Данте поместил Фаринату в Ад, а Кастаньо изобразил Фаринату и Данте рядом в стенах виллы Кардуччи. Жестокие наемники – постоянные герои гуманистических картин: Пиппо Спано (прозвище Филиппо Сколари, воевавшего против гуситов) кисти Андреа дель Кастаньо; Джованни Акуто (Джон Хоквуд, английский наемник) кисти Учелло, и так далее: от Гвидориччо да Фольяно, которого сначала отравили, а потом заказали его портрет Симоне Мартини – и вплоть до Бартоломео Коллеоне, который увековечен Вероккио.

Сигизмондо Малатеста, человек жестокий, остается в памяти потомков как благочестивый покровитель искусств – таким его запечатлел Пьеро делла Франческа. Каноник ван дер Пале опустился на колени подле Девы рядом со святым Георгием, и ван Эйк заверил, что он там по праву. Винченцо Фоппа расписывает в Милане капеллу Портинаре (церковь Сан Эсторжия), где героем выступает Петр Мученик, и банкир Портинари запечатлен в алтаре беседующим с Петром Мучеником. Согласился бы Петр Мученик на эту беседу, неведомо, равно как неведомо, одобрил бы святой Георгий соседство с ван дер Пале.

Важно не то, что художник согласился увековечить аморального субъекта; важно то, что морального императива не стало в той прямой перспективе – которую предложил Ренессанс. Релятивизм сделался нормой: идеология империи победила республиканскую идею. Но без республиканской идеи Ренессанс не существует.

## 9

От имперской морали к республиканской и от республиканской к имперской: мутации в искусстве Ренессанса тождественны тому процессу, которые пережил авангард XX в. Авангардист отвергал имперское искусство XIX в., отвергал художественный рынок; новатор пожелал, чтобы его произведения стали основанием для новых критериев. Сначала казалось, что новые критерии исключают каноны вообще. Музеи старого искусства желали снести, чтобы устранить канон, но скоро построили новые музеи, и эти музеи уже не сносили. Авангард быстро отождествил себя с властью, и власть отождествила себя с авангардом; правитель единомышленник художника или наоборот – уже непонятно. В 1916 г. Маяковский пишет: «Почему не атакован Пушкин и прочие генералы классики», а в 1926 г. он пишет так: «я хочу, чтоб к штыку приравняли перо, с чугуном чтоб и с выделкой стали, о работе стихов, от Политбюро, чтобы делал доклады Сталин». Пишет один и тот же человек, неужели для бунта против авторитета Пушкина потребовался авторитет Политбюро? То же чувство удивления охватывает, когда банкира Скровеньи, осужденного в Ад за ростовщицество, видим в капелле дель Арена подле Мадонны. Ведь было уже решено строить бескомпромиссный новый мир, как же так?

Сравнивать Ренессанс с авангардом необходимо, сценарий сходен: очищение веры от канона завершилось новой идеологией и новым канонем. Процесс мутаций эстетики Ренессанса развивался внутри христианской веры, а процесс мутаций авангарда развивался внутри

коммунистической веры, но несмотря на идеологическое различие – социальный принцип мутации тот же. Христианская вера, вмененная как догма в сознание абсолютистского общества, и индивидуально пережитая вера в Христа в сознании республиканского общества – это разные убеждения. Индивидуально осознанная вера в коммунизм и общественная идеология, принуждающая к вере, – это различные состояния. Сегодняшним зрителям мнится, что содержание картин – в утверждении веры; и это так; но в еще большей степени содержанием картин является вера не вмененная, а пережитая персонально, не вера, воспринятая как данность, но осознанная лично. Именно этот процесс – переосмысление веры внутри республиканского свободного сознания – и становится содержанием ренессансной эстетики и эстетики авангарда; и медленное, неуклонное, неотвратимое растворение индивидуальной веры в новом каноне – становится драмой эпохи. От имперского сознания – к республиканскому и затем вспять, к имперскому сознанию уже нового издания: принцип трансформаций роднит Ренессанс и авангард.

Превращение республиканского личного высказывания в имперское идеологическое утверждение происходит невзначай, как бы на основе сходных намерений художника и правителя. Заказчик и исполнитель думают в унисон: Лоренцо Великолепный с Полициано вместе сочиняют стихи в застольях; Муссолини с Маринетти придумали общий лозунг: «Управлять страной может лишь пролетариат одаренных!»; Леонардо музицирует в компании Лодовико Моро; Сталин наслаждается беседами с Горьким; Альберти искренне посвящает свои труды Лионелло д'Эсте. Личное высказывание гуманиста добровольно отдано власть имущим – отдано не Церкви, не религии, не абстрактному канону, но конкретным властителям. Появляются групповые портреты, представляющие небывалые союзы святых с князьями, гуманистов с кондотьерами, грань между властью денег, властью идеи и властью оружия – стерта. Когда Макиавелли ищет конкретный пример для утверждения концепции единой формы управления междоусобной Италии, он не находит лучшего примера, нежели Чезаре Борджиа. Скажу больше: происходи это на триста лет позже, в единомышленниках Борджиа оказался бы и Джузеппе Гарибальди; мы обязаны принять этот обидный парадокс. Пьеро делла Франческа рисует Сиджизмондо Малатеста (1451, Лувр, Париж) как античную статую, придав чертам стоицизм. Правитель Римини Малатеста был совершенным чудовищем. Пий II: «В жестокости он превзошел всех варваров. Он теснил бедных, отнимал имущество у богатых, не щадил ни сирот, ни вдов; словом, никто во время его правления не был уверен в своей безопасности». Но уж такова манера Пьеро делла Франческа, такова его персональная прямая перспектива, что художник всякого наделяет чертами stoического римлянина. В образе Малатеста кисти Пьеро делла Франческа угадывается жестокость, но возможно, это героизм. Свободная личность, освободившись от догмы, долго выбирала наперсника – и выбирает тирана. Осознает ли в этот момент «евангелист» (если считать прямую перспективу – персональным евангелием), что его Писание переходит в ведомство новой церкви? Когда правитель навязывает свое присутствие в личном пространстве художника, то, разумеется, правитель присваивает себе и моральные характеристики личной среды художника. И как может быть иначе? Они же вместе, художник и правитель, они вырвались из прежнего канона, у них общие цели. Так Малатеста превратился в стойка, Муссолини в футуриста.

Джиrolамо Савонарола сказал гуманистам Флоренции очевидную вещь: отказавшись от диктата канона, отвоевав личное пространство для искусства, вы обслуживаете не личную праведность – но личную славу, причем безнравственную. Неужели личное евангелие (автономное пространство и прямая перспектива созданы, в сущности, ради личного евангелия) появилось затем, чтобы оправдать мирскую власть?

Привычно рассматривать Савонаролу как фанатичного моралиста, желающего повернуть историю вспять к Средневековью; правда в том, что Савонарола во многом более последовательный представитель Ренессанса, нежели те, кому он оппонирует.

В истории никогда не бывает так, чтобы новая общественная организация немедленно вытеснила предыдущую; никогда не происходит буквальной замены социума на другой, сплетенный иначе, – да это и невозможно по чисто физиологическим причинам. Общество в основных своих параметрах пребывает тем же самым даже после радикальной революции, и те же самые люди, что вчера жили при монархическом режиме, продолжают жить в республике, а затем в федерации республик, и так далее. Очень часто случается, что перемены политического и социального строя не успевают изменить все общество, как уже произошла новая перемена. Новые обычаи, оригинальные уклады приживаются не вдруг и как бы поверх предыдущих, часто не отменяя их вовсе, но как бы сосуществуют с предшественниками, производя совокупный продукт. Капиталистическая организация не заменяет феодализм одномоментно, социализм не отменяет не только капитализм, но даже и феодализм, и рудименты старых отношений можно видеть даже в новейшей формации. Рассуждение, которое членит историю и экономику на периоды, должно считаться с тем, что история состоит из людей и умозрительная классификация не соответствует процессу жизни, который сплавляет периоды в единое целое.

Сходный процесс составления культурной амальгамы можно наблюдать в религиозном сознании. Крещение не отменяет вовсе языческих суеверий, и часто вполне религиозный, профессиональный человек подвержен суевериям языческих времен; как известно из истории, языческие обряды, отправлявшиеся тайком, хоть и преследуются, но уживаются в средневековом сознании вместе с догмами церкви. Реформация рьяно меняет сознание верующих, пугает Эразма и заставляет его менять места жительства, но, с течением времени, протестантская кирха уже мирно соседствует с собором. Так называемые вольные города Священной Римской империи, принявшие реформаторов, становятся протестантскими, соперничество лютеранства, последователей Цвингли и анабаптистов приводит к сосуществованию разных изводов реформаторства, но затем городские коммуны впускают в себя вновь католицизм – так образуются любопытные анклавы, наподобие Страсбурга или Фрайбурга. Даже атеизм, когда становится государственной политикой (как это было в Советском Союзе или во время Великой Французской революции), не может мгновенно вытеснить не только религию христианскую, но и даже и языческую, лежащую в еще более глубоком пласте культуры. Разум, поскольку именно к разуму апеллирует революция Просвещения, даже ограничивая религию в правах, не в состоянии отменить ее наличия – и так образуются феномены наподобие «тайной религиозности» Дидро, в которой его упрекали современники, или шестого доказательства Канта. Динамику развития сознания верующего, единство процесса, не отменяющего извод веры, но усложняющего и толкующего веру, – можно наглядно проследить в готических соборах, возводившихся веками и сочетающих несколько «стилей», не противоречащих друг другу, но вытекающих один из другого.

То же самое касается стилей искусства, которые, собственно, и есть пластические выражения мутаций социальной истории. Историю организации общества, историю сосуществования людей и поиск определения «блага» (то есть в определенном понимании – поиск категории «прекрасного») можно проследить по истории стилей. Возникая как реакция на предпочтения организаторов общества, стили как бы накладываются один на другой, не заменяя один другим мгновенно, но всякий раз вбирая в себя предыдущий. Так случилось, например, со сменой маньеризма на барокко и сменой барокко на рококо – эти стили словно перетекали один в другой, и разграничить их невозможно. Впоследствии эта амальгама нашла воплощение в крайне эклектичном стиле модерн (югендстиль, ар-нуво), но такого рода эклектика свойственна стилеобразованию в принципе. Этот же принцип эклектического, комбинирующего разные составляющие, можно видеть и в эллинизме, и в Каролингском возрождении. Собственно, регулярные «возвраты» в античность, оживление взаимопроникающих связей культуры, случавшиеся и во время итальянского Ренессанса, и в Бургундии XV в., и во время европейского Просве-

щения, всякий раз устанавливали новые принципы сочетаний, но сам принцип взаимопроникновения времен неизменен.

Исходя из вышесказанного, картина, выполненная масляными красками, в той традиции, какая утвердилась с XV в., представляется наиболее точным воплощением истории. Картина создает пространство, равновеликое истории. Трепещущий холст вместо неподвижной стены олицетворяет субстанцию времени (вообще говоря, ткачество холста, пряжу – уподобила времени еще Пенелопа: когда она пряла и затем распускала сделанное, она тем самым как бы соответствовала пространству, пересекаемому Одиссеем). Масляная прозрачная краска вместо кроющей темперы соответствует принципу тезы и антитезы в философском дискурсе; рама, отсекающая внешнее пространство, есть воплощение бренности и конечности существования – тогда как бесконечность перспективы внутри картины олицетворяет бессмертие внутреннего пространства мысли. Моральная директива (локальный цвет) усложнена рефлексией (лессировкой), подвергнута сомнению (цвет растворился в общем тоне), уточнилась в процессе сочетаний (валёрная живопись сделала локальный цвет относительным) и, несмотря на сомнения, утверждает себя общим колоритом картины. Сопоставление свободных волей (контрастная живопись) и общественного единства (оркестровка цветовых подобиий) есть не что иное, как обсуждение республиканского принципа согласования мнений. Живопись Ренессанса тем самым стала оправданием республиканского уклада общества, живущего по моральным (христианским, в контексте времени) постулатам. Время и пространство отныне может быть присвоено сознанием смертного, вера осознана как личное решение, а утверждение морали в социуме является результатом совокупного решения свободных волеизъявлений. Свидетельством этого является картина. Эволюция перспективных решений картины (обратная перспектива, прямая, вертикальная, зеркальная и прочие) отражает диалог и спор общества касательно организации. Эволюция картины не только следит за спором, но часто его инициирует.

Одна перспектива не отменяет другую, но как бы приращивает к ней новое прочтение социальной структуры. Прямая перспектива появилась не затем, чтобы отменить перспективу обратную. В данном случае уместно вспомнить слова Спасителя: «Не отменять Закон Отца моего я пришел, но исполнить». Прямая перспектива возникла, не отменяя обратную перспективу, но для того, чтобы взять на себя некоторые функции перспективы обратной – и выполнить то, ради чего задумана обратная перспектива, просто исполнить это с личной страстью и в соответствии с персональным долгом личности, осознавшей свою веру. Прямая перспектива – это персонификация перспективы обратной; прямая перспектива есть переосмысление общего убеждения – лично; перевод конфессиональной веры в лично пережитую. Множество сосуществующих прямых перспектив (у Леонардо, Мантеньи, ван Эйка, Фуке, Боттичелли – прямые перспективы рознятся) объединены воедино общей целью. Точно так же и те перспективы, которые приходят на смену прямой, – вертикальная перспектива, зеркальная перспектива, сферическая перспектива и т. д. – не отменяют прямую перспективу, но усложняют ее или, если угодно, – уточняют.

Сохранить свободу в том виде, в каком ее воплощала картина утопического Ренессанса – как свободное личное служение христианской парадигме, – оказалось трудно. Прямая перспектива, помимо утверждения личного пространства, освоенного взглядом, создала неизбежные манипуляции с масштабом «другого». Превращение маленького человека на заднем плане в точку, в знак, в стоффаж – соответствует феномену зрения, но заодно и дает основания диктатору (имеющему, как и художник, свой личный взгляд на общество) на унижение тех, кто не вышел на первый план. Случилось так, что в ходе трансформаций социальных – территорией свободы, которую воплощала прямая перспектива, пожертвовали ради идеи государственности. Живопись, понятая как диалог одного с одним, для социальной истории оказалась не особенно нужна.

В ту пору, как Савонарола появляется во Флоренции, репрезентативная значительность прямой перспективы возрастает; возрастает значительность первого плана и усугубляется ничтожество stofфажа, малых сих, помещенных вглубь картины. И происходит это повсеместно, не только в Италии; та наивная искренность, что сопутствует работам кватроченто, сменяется уверенной имперской состоятельностью; уверенность в своей значительности передается и художникам. Автопортрет Синьорелли в капелле Сан Брицио, Орвието (1499–1502) написан с величественной самоуверенностью: мастер буквально принимает участие в Страшном суде, едва ли не на правах архангела. Автопортрет Дюрера, на котором мастер предстает в облике Христа Пантократора («Автопортрет в одежде, отделанной мехом». Мюнхен, Старая Пинакотекa), не мог бы возникнуть ранее 1500 г.: требовались отношения с курфюрстом Саксонским Фридрихом, сознание успеха на рынке. Самоидентификация художника меняется разительно, когда он попадает в орбиту внимания императора Максимилиана, но уже в отношениях с Фридрихом Дюрер осознает высокое место в иерархии социума. Художник изобразил себя как «Христа во славе», согласно канонам треченто. Распушенные волосы, рыжеватая бородка, бесстрастное лицо судьи; художник берет на себя роль Иисуса – жест руки, поднесенной к груди, миссию подчеркивает. Поскольку личное пространство художника (перспектива, созданная Дюрером) высушено до состояния гербария, вычищено до хирургической объективности, это не скоропалительное суждение, но обдуманное. Дюрер не может создать мощного оркестра в палитре именно потому, что каждый цвет подчинен дисциплинарной системе, которая вынесла и его, и Максимилиана на первый план. Несомненно, огромную роль играет работа гравера: накладывание сотен тысяч одинаковых штрихов дисциплинирует не только руку, но муштрует сознание. Император Максимилиан заказывает Дюреру триумфальную арку; денег на строительство каменного сооружения нет, желание иметь триумфальную арку имеется. Дюрер выполняет гигантский монумент в виде многочисленных гравюр (192 гравюры), соединенных в единое бумажное прихотливое сооружение, заполненное крохотными персонажами и сценами битв и побед. Потолок Сикстинской капеллы Микеланджело, расписанный несколькими годами ранее, с которым Дюрер познакомился во время путешествия в Италию, служит удачным объектом для сопоставления. Грандиозные фигуры пророков и не менее величественные фигуры грешников (см. героическую фигуру Аммана или тех, кто низвергнут в Страшном суде) создают оркестр равно значимых воль, не авторитарное, но свободно обдуманное определение гармонии, тогда как «Триумфальная арка» Дюрера показывает имперский принцип распределения масштабов.

Важно в этом сопоставлении то, что «Триумфальная арка» Максимилиана и роспись Сикстинской капеллы созданы одновременно – и то, и другое является достижениями Ренессанса. Важно то, что и республиканская, и имперская парадигма представляют Ренессанс одновременно.

Персональная территория прямой перспективы, едва возникнув, присваивается социальной историей. Любопытно, что «восстания» новаторов против искусства живописи затрагивали всегда поверхностный слой культурной амальгамы, лишь то, что социальная история была в состоянии присвоить. К идее картины как к воплощению истории революционные движения отношения иметь не могли: напротив, встраивались в общую цепь исторических мутаций.

## 10

Однажды случается так, что человек решает изменить мир посредством живописи. Живописец возвращается в ту точку ренессансной культуры, когда создавались персональные евангелия в красках. Живописец, как и философ сократического типа, исходит из того, что мир един; явленные нам вещи образованы из единого вещества, из единой для всех философской ртути. Философ убежден, алхимик надеется, странствующий рыцарь знает, что, меняя

один элемент мироздания (например, вступая в бой с драконом), ты бросаешь вызов общей несправедливости. По сути дела, живописец – это тот, кто хочет выявить связующую материю мира, – найдя таковую, он может мир изменить.

Манифестом масляной живописи, понятой как философия нравственного действия, является картина Джорджоне да Кастельфранко «Три философа», так же, как и плафон Сикстинской капеллы. На картине Джорджоне изображены три мудреца. Это представители разных конфессий: старик, похожий на пророков Микеланджело, иудей; человек в чалме, возможно, мусульманин; и юноша – христианин. Точнее говоря, он не просто христианин, но христианин новой, ренессансной формации – он поверяет веру знанием: держит в руках измерительные приборы. Если считать мудрецов за иудея, мусульманина и ренессансного христианина, то динамика возрастов понятна. Равно приемлема версия трех наук: астрологии, математики, философии. Юноша занят измерениями природы, старик предъявляет карту Вселенной, человек среднего возраста сосредоточен на скрытой от нас мысли. Говорят также, что изображены Аверроэс, Аристотель и Вергилий. Как ни скажи, верно все: перед нами единство разных философских доктрин (вспомним Пико делла Мирандола, слившего противоречивые учения воедино). В то же время эти три мудреца представляют три различных общественных уклада. Теократию представляет иудей, монархию – мусульманин и свободную республику – христианин. Мудрецы не беседуют меж собой, точнее сказать, их спор, как у пифагорейцев, происходит в молчании. Спор касается выбора пути – они стоят на распутье, не знают, куда свернуть. Можно увидеть в этих трех мудрецах волхвов на дороге в Вифлеем; перед нами три мага, описанные апостолом Матфеем. Беда Достопочтенный наделил пришедших к Деве мудрецов именами Каспар, Балтазар и Мельхиор; мудрецы эти (их иногда именуют королями) были астрологами, зороастрийцами. Геродот считал, что маги принадлежат к аристократической касте древней Персии, они исследователи небесных светил; впрочем, Джорджоне позаботился о том, чтобы представить три конфессии и три разных происхождения мудрости. Если центрального персонажа, мужчину зрелых лет, легко определить как перса (Мельхиора традиционно изображают в тюрбане), то старик, предъявляющий карту небосклона нетерпеливым жестом, безусловно иудей, судя по нетерпимости: оспаривает утверждения спутников. И младший, конечно же, христианин гуманистической направленности: он желает вычислениями подтвердить или опровергнуть замысел Бога.

Согласно преданию, в начале первого тысячелетия, во время царствия Ирода, было небесное знамение, определяющее начало новой эры – появилась комета. Астрологи, вычислившие по падающей звезде место, на которое траектория падения указывает, отправились искать нового Царя Иудейского, дошли до Вифлеема. Старый Каспар исчисляет путь по заранее составленной карте неба, Мельхиор погружен в себя, вслушивается в пророчество; юный Балтазар проводит вычисления сам. Любопытно, что маги ищут путь в тот момент, когда уже дошли до цели путешествия. Сцена происходит непосредственно перед входом в пещеру – то есть Мария с младенцем находятся совсем рядом. Остается сделать усилие: увидеть вход, преодолеть слепоту.

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

говорит Гете; именно этот шаг, последний, необходимый для утверждения истины – осуществляет живопись. Живопись воплощает процесс истории, взаимных трансформаций империи и республики, взаимопроникновения перспектив, соседства декоративного и рефлексивного, манипулятивного и персонального. Парадокс картины с тремя магами в том, что, коль

скоро один из них христианин, то Рождество Христово уже давно состоялось и нужды в поисках пещеры с младенцем нет; но, возможно, описан процесс Возрождения, процесс неустанного открытия истины заново.

Вход совсем рядом, но, не понимая, куда идешь, найти вход невозможно.



## Глава 2. Потребность в живописи маслом

### 1

Живопись масляными красками существовала и до ван Эйков, но техника не была разработана. Братья ван Эйк добавили мелочь к имевшимся рецептам: масло, которое они рекомендовали добавлять в пигмент, помогало краске сохнуть чуть дольше. И, соответственно, разрешало вносить исправления в картину, двигать форму. Но главное в ином. Добавленное масло сделало краску прозрачной, и, следовательно, один красочный слой стало возможно класть поверх другого, усложняя цвет. Так возникли цвета, небывалые прежде, невозможные в темперной живописи. Темпера закрашивает поверхность без нюансов – и технику темперы пытались разнообразить. Пробовали, помимо яичного желтка, добавлять вишневый клей, фиговое молоко, мед, все шло в дело, чтобы добиться богатства вариаций. Усложнение техники живописи можно сравнить с обогащением речи: представьте речь без деепричастий, отступлений, тире, кавычек и многоточий. Живопись до изобретения масляной краски была лапидарной, но постепенно становилась сложной, рефлексивной. Лессировка (наложение цвета на цвет) есть не что иное, как усложненная лексика.

Всякий цвет делается персонален, всякий цвет есть результат личного решения художника. Художник в буквальном смысле слова «ищет» цвет на палитре. Если прежде заказчик мог оговорить цвет в картине (описывали цвет предельно скрупулезно, особенно когда речь шла о дорогом ультрамарине), то с изобретением масляной краски такого рода условие стало невозможным – нет одинаковых цветов: ночной синий Грюневальда и бархатный синий Мемлинга чем-то схожи, но это два разных цвета, и описывают они разные чувства. И не только чувства описывает цвет, но прежде всего мысли.

Дело в том, что проблему дефиниции чувств решает мысль. Художник именно обдумывает оттенок чувства и решает, почему данное чувство более соответствует замыслу. Анализ чувственной природы собственной души есть не что иное, как философия. В тот момент (непредставимый до изобретения масляной краски), когда художник составляет замесы на палитре, он в буквальном смысле этого слова философствует.

Здесь важно установить различие между «умозрением в красках» (воспользуюсь определением Трубецкого, данным иконописи) и «размышлением с кистью в руке» (как Эмиль Бернар назвал метод Сезанна). Умозрение в красках есть выражение верности идеологии, речь идет о том, чтобы определенную догму (умозрение) передать посредством цвета и линий; умозрение предшествует нанесению краски на поверхность. Размышление с кистью в руке само не знает, что окажется его результатом; философствование не имеет априорного решения и, соответственно, подсказать художнику нужный цвет не может. Судя по контексту его воспоминаний, Бернар не вкладывал в выражение «размышление с кистью в руке» понятие «философствование», в то время как медленное конструирование цветного мира, чем и занимался Поль Сезанн, было абсолютным философствованием в духе Анаксагора. При этом конечный продукт размышлений был Сезанну неведом.

Процесс философствования затруднителен в отсутствие сложной лексики, в отсутствие разнообразия в определениях – бесчисленные оттенки и тона краски и есть повороты мысли, уточнения суждения; техника письма масляными красками дала возможность живописи перейти в качество философского рассуждения. Какого цвета гора Сен-Виктуар на полотне Сезанна? Это невозможно сказать, в ней сочетаются мириады оттенков; оттенки уточняются, переписываются; постепенно, в ходе написания картины, суждение твердеет и каменеет. Мы не знаем, какого цвета тьма Рембрандта. Условно говоря – коричневого. Но это ничего не объ-

ясняет, поскольку рембрандтовский коричневый имеет тысячу оттенков: медовый, пепельный, сумрачный. Часто, глядя в вечернее темное небо, мы не знаем, каким цветом его определить: темно-синим, лиловым, черным? Иконописец справлялся с этим просто – иконописец берет тот условный цвет, который характеризует горний мир. Но живописец масляными красками может доискаться до оттенка, которого никогда не существовало. Смешение цветов является усложнением мысли.

В данной связи любопытно высказывание Делакруа о смешении цветов: не следует смешивать больше трех – это ведет к невнятице (не напоминает ли это известный афоризм Оккама).

Время, в которое возникла живопись маслом, то есть время Ренессанса, характеризуется прежде всего самоопределением личности. Нет, человек далеко не чувствует себя центром мироздания (как порой представляют ренессансный дискурс), но гуманист стремится к тому, чтобы всякий религиозный духовный опыт пережить не только экстатически, но разумным сознанием. Данте в *Vita Nuova* говорит о «второй даме», существующей рядом с Беатриче; эта вторая дама – Философия. Живопись маслом стала наиболее адекватным выражением личной свободы, поверенной разумом. В европейском процессе Возрождения (понятом как новое переживание христианской доктрины) именно живописи выпала роль перевести веру из статуса догмы в акт осознанного разумного персонального переживания.

Живопись масляными красками, таким образом, стала квинтэссенцией европейской свободы, то есть самосознания, основанного на нравственном выборе.

Тотальные государства и авторитарные режимы Европы несколько раз предпринимали попытки вернуть живопись масляными красками из статуса философствования обратно, в качество идеологическое и пропагандистское. Всякий раз живопись – именно в своей философской ипостаси – выживала; но территория ее существования делалась все уже, и требовалась живопись все реже.

Разумеется, для массовой культуры живопись маслом враждебна; в силу этого объявлена анахронизмом. Свобода в массовой культуре понимается иначе. Сегодня победа над живописью практически совершившийся факт. Восстание авангарда против культурных табу, новая языческая эстетика, в первую очередь устранила картину, выполненную масляными красками, – ту, ренессансную, с индивидуальной перспективой и неповторимым цветом.

Чтобы говорить о живописи масляными красками, о технологии, внедренной в изобразительное искусство в XV в., следует исходить из трех пунктов.

#### 1. Нововведение внутри христианской эстетики.

Помимо живописи для храмов, к тому времени существовала и живопись для гражданских собраний: фрески в палатцо и картины, выполненные для ратуш, однако эта живопись находилась внутри христианской эстетики. Групповой портрет семейства Медичи выполнен Беноццо Гоццолли внутри процессии поклонения волхвов. Светская живопись того времени неотторжима от христианской парадигмы – и дополнительная сложность, внесенная в картину, должна учитывать это обстоятельство. Рефлексия – буде таковую позволяет новая техника – относится именно к христианским моральным ценностям, к пониманию и уточнению этических норм. То, что возникла потребность усложнить символику, надо рассматривать внутри христианской парадигмы.

2. Живопись масляными красками вошла в обиход культуры Европы во время войн, церковных расколов и эпидемий. Иными словами, живопись масляными красками и персональное переживание христианской этики возникли тогда, когда культура Европы заглянула в небытие. Европейская церковь переживает схизму; происходит отторжение восточного христианства от западного. Столетняя, крестьянские и религиозные войны уничтожают население с пугающей

равномерностью одновременно с чумой, приходившей в Европу дважды и унесшей миллионы жизней, одновременно с пандемией английской потовой горячки, погубившей миллионы. Возникает Реформация, то есть единая христианская вера распадается на десятки конфессий, и трудно не заметить, что если одна из них верна, то, значит, приверженцы прочих не спасутся. Живопись – есть то, что стоит на пути смерти, на пути небытия. Подобно тому, как египетский фаюмский портрет есть память о покойном, так сложное философское рассуждение масляной живописи – есть памятник сознанию, которое бессмертно и перед лицом небытия.

3. Живопись масляными красками возникла параллельно с возникновением гравюры и широким распространением таковой. Живопись масляными красками возникла чуть раньше, и гравюра во многом была ответом на сложность живописи. То есть, иными словами, предельное усложнение высказывания существовало параллельно упрощению и спрямлению высказывания. Живопись масляными красками во многом имманентна католической вере – впрочем, мы знаем и примечательные исключения: Рембрандта и Вермеера, а также ван Гога. Надо принять во внимание, что в тот момент, когда большая часть европейского мира хочет предельной простоты, находятся такие, кому нужна еще большая сложность для определения смысла существования, нужна рефлексия, чтобы осознать себя живым и свободным.

Собственно, открытие новой технологии состояло в том, что пигмент, добытый из камня, растений или земли, смешивался с льняным маслом. Ван Эйки рекомендовали масло ореховое, в частности кедровое. Пигмент перетирали самостоятельно, существует несколько и поныне актуальных рецептов, как добавлять масло.

Полученный красочный материал обладает свойствами прозрачности и разрешает накладывать так много слоев краски, как пожелает мастер. Масло, проникая сквозь все слои, связывает их, образуя единый покров, краска каменеет, и оторвать слой от слоя невозможно. В результате всех этих возможностей, наслоений и перемен возникает небывалый до того эффект: появляется цвет, которого прежде в природе – или в символическом ряду красок – не существовало. Комбинаторика цветов стала бесконечной. Прежде, когда живописец готовил краску (растирал пигмент, смешивал с яичным желтком), он уже готовил элемент картины – и элемент в более общем смысле: элемент мироздания, умозрения, которое он описывал. Но живопись масляными красками принимает первичный цвет лишь как возможность комбинаций, как первый шаг в освоении небывалого. В результате опытов и размышлений получается цвет, которого прежде не было, такой цвет, пигмент которого мы не можем получить физическим путем. Говоря о смешении элементов, как не вспомнить алхимию, и неслучайно алхимия зарождается параллельно масляной живописи.

Австрийский историк искусств Отто Бенеш обронил фразу о родстве мастеров дунайской школы (Donauschule) с Парацельсом (Paracelsus; Philippus Aureolus Theophrastus Bombast von Hohenheim) и сравнивал сам процесс работы верхненемецких мастеров с алхимией. Но исходил Бенеш в этом сравнении только из того, что мастера (такие, как Альтдорфер или Бальдунг) употребляли, по мнению Бенеша, цвета, соотносимые в понимании с основными элементами. Так в «Битве Александра Македонского с Дарием» кисти Альтдорфера Бенеш различает элементы *negredo*, *albedo*, *rubedo* – соответствующих черной ночи, бледной луне, пылающему солнцу. Но это лишь номинальное указание на конкретный объект или конкретный цвет, который (в том числе и по Парацельсу) несет конкретную символику. Так, в сущности, обстояло дело и до изобретения масляной живописи: в иконах всякий цвет непреложно является символом. Но особенность масляной живописи состоит именно в том, что символ уже не связан с конкретным цветом – но сам процесс живописи, смешивания красок, наслоения одного цвета поверх другого, сделался поиском небывалых символов. Таким образом, набор символов, или таблица элементов, если угодно, расширился невероятно. Кажется, что до бесконечности умно-

жать количество символов невозможно (см. Делакруа и Оккама), но европейская живопись маслом доказала, что существует не просто страдание (красный цвет), но тихое страдание, гордое страдание, мелодраматическое страдание, оскорбленное страдание, возвышенное страдание и т. п. – и эти дефиниции стали возможны благодаря масляной технике. Живописная кухня в целом, все это алхимическое варево в тигле, стала ежесекундным поиском нового сочетания элементов. Если пойти дальше в рассуждении Бенеша, то можно сказать, что процесс масляной живописи есть поиск связи вещей, то есть поиск философского камня – *lapis philosophorum*. Живопись маслом занимается ровно тем, чем занимается Фауст: ищет то взаимопроникновение смыслов, связь вещей, которую Фауст обозначает целью в первом же монологе: ученый овладел квадривиумом наук, но не понимает связи этих наук меж собой. Фауст полагает, что есть нечто, что связывает все науки, – то, что алхимики называли «философским камнем».

Живопись масляными красками – это поиск философского камня.

Опыты художников длятся бесконечно. В картинах Жоржа Руо наслоения краски напоминают рельефную географическую карту, так долго художник искал нужный цвет. И льняное масло, проникая из верхнего красочного слоя в нижний, связывает все слои в единую субстанцию – тот самый *lapis philosophorum*.

Не просто усложнение одного цвета; живопись сложными оттенками масляной краски, в отличие от живописи локальными цветами, позволяет вплавлять цвет в цвет, символ в символ, искать общую карнацию, общее равномерное звучание всей колористической гаммы, то, чего не знала иконопись. Иконопись традиционно сочетает контрастные цвета – и колорит новгородской иконы, как бы ни были далеки культурные алгоритмы, не отличается радикально от колорита иконы греческой или итальянской: во всех случаях мы наблюдаем столкновения локальных цветов. Иное дело масляная живопись. Мы знаем, что картины Рембрандта обладают медовой карнацией, то есть все цвета соединились, чтобы произвести оркестровый, полифонический эффект. Возникла симфония. Картины Леонардо обладают серебристо-зеленой карнацией, картины Гойи густо-лилово-черной, а картины Сезанна прохладной фиолетовой. Это тот общий дух, общий цветной воздух, который возникает от вплавления цвета в цвет.

Такого рода работа требовала времени – не закрасить поверхность, но создать поверхность; художники работали над картиной годами. Леонардо возил за собой доску с Моной Лизой и возвращался к работе постоянно. Это длящееся рассуждение изменило не только образ жизни художника, но саму суть искусства. Известны случаи, когда художник переписывал картину по сотне раз, как, например, Пикассо с «Авиньонскими девушками» (Макс Жакоб, свидетель этих перемен, говорил, что однажды друзья найдут Пикассо повесившимся за этой картиной); или Делакруа, который переписал «Резню на острове Хиос» прямо в зале музея за день до открытия выставки – увидев светлые картины Джона Констебля, он захотел изменить свое высказывание. Если внимательно посмотреть на картины Домье, мы увидим, что художник даже не старается спрятать процесс перемен – поиск точной линии, точного ракурса стал содержанием работы. То же самое можно сказать о Сезанне и Пикассо – процесс рефлексии и отрицания есть свидетельство свободы. Ничего подобного при работе темперой допустить нельзя, даже технологически невозможно. Желток, который использовали как связующее в темперной живописи, не скрепит один слой краски с другим столь прочно. То же касается и фресковой живописи, мастерам которой приходилось сбивать штукатурку со стены, если требовалось изменить ракурс или цвет.

Добившись свободы в отрицании, живопись масляными красками ушла от стены.

Работа с масляной краской ввела в употребление холст как основу произведения. Холст (и нанесенный на него грунт) принимает в себя краску, образует с ней (при грамотной технологии) единое целое. Тогда как дерево и стена могут воспринять лишь один слой изображения. Холст изменил самосознание художника, изменил даже позу живописца. Художник, стоящий с палитрой и кистью перед холстом, напоминает фехтовальщика, рыцаря с мечом и

щитом. Шаг к холсту – и шаг прочь, чтобы посмотреть на результат работы издали; художник движется по мастерской как фехтовальщик. В отличие от стены или деревянной панели холст, этот подвижный материал, как бы резонирует с усилием, отвечает на нажим кисти – ткань вибрирует, трепещет. Холст знаменателен еще и тем, что в буквальном смысле воплощает парус корабля (Гоген, например, использовал в работе и парусину). Холст, натянутый на подрамник и установленный на мольберт, напоминает парус, трепещущий на реях, – и это сходство совсем не случайно. Холст как поверхность для живописи появился в эпоху географических открытий и воплощает парус как знак эпохи. Есть существенное преимущество в работе на холсте, такая работа оставляет простор для переделок: вы не можете достроить стену и увеличить доску. Но история искусств знает многие сотни великих холстов, которые просто надставлены, подшит еще один фрагмент к полотну, если воля художника просит увеличить размер или изменить композицию. Хрестоматийный пример – работа Рембрандта «Борьба Иакова с ангелом» (Берлинская картинная галерея), в которой художнику пришлось надставить холст; или его же «Заговор Юлия Цивилиса» (Национальный музей Швеции); программный холст Курбе «Мастерская» (музей Орсе, Париж) – таких примеров многие сотни.

Так, к безграничной свободе высказывания, воплощенной в поисках индивидуального цвета, добавилась свобода в обозначении поверхности для работы и – следовательно – в месте, которое станет домом работы. Фреску невозможно перенести с места на место (современные технологии позволяют перенести фреску на холст), но холст может переехать из храма в частный дом – и наоборот.

## 2

Как результат новых ремесленных возможностей, нового для изобразительного искусства способа философствования возникло понятие, необходимое для понимания развития западной цивилизации – не более и не менее, как новшество цивилизационного калибра возникло понятие *Valer* (*Valeur*).

Валёр – это сугубо профессиональный термин, но вместе с тем это понятие, встроенное в западную философию.

В профессиональном своем значении валёр есть характеристика интенсивности цвета, показатель концентрации энергии цвета. Дело в том, что один и тот же цвет, например красный, может быть насыщенным или нет, ярким или тусклым – в зависимости от перспективы. Речь идет не об оттенке красного (малиновый, пурпурный, розовый), но о том же самом красном – меняющем свою интенсивность в зависимости от удаления от нашего глаза.

Вот локальный красный цвет. Таким мы этот цвет знаем, этот цвет напоминает нам о розах, о цвете крови, он же символизирует страдание Господа; иконописец закрашивал этим красным ризы Господа. Цвет этот существует объективно, это данность.

Но красный предмет (цветок розы), отнесенный вдаль от глаз смотрящего, изменит свой цвет. Это тот же самый красный, мы отлично знаем, что это та же самая красная роза, но вдалеке красный уже выглядит как лиловый. Проблема здесь в символе.

Красный цвет не стал лиловым – в символическом значении. Красный остался тем же самым цветом страдания Господа, а лиловый, фиолетовый – это цвета епископов.

Своим внутренним взглядом мы все еще видим прежний красный, наше сознание помнит, что перед нами красный, – однако красный выглядит как лиловый. Если углубиться в пространство еще дальше, красный уже будет выглядеть как коричневый. Совсем вдали красный цвет может превратиться в черный. Но это все тот же красный цвет!

Подчеркиваю, речь идет не о новом цвете. Если иконописец нуждается в том, чтобы написать рядом с красной ризой Христа лиловую одежду епископа – он так и сделает, возьмет еще

один цвет. Возникнет другая сущность. Но в живописи валёрами проблема в том, что красный цвет ризы Христа выглядит как лиловый, а сущность этого лилового – по-прежнему красная.

И речь не идет о тени. Да, всякий цвет, как в иконописи, так и на картинах треченто, имеет свою тень. Тень – это тот же цвет, что и на свету, но более темный. Скажем, на фресках Мазаччо в капелле Бранкаччи фигуры апостолов вылеплены с помощью светотени, складки на одежде даны и на свету, и в тени. Иконописец просто-напросто создает второй локальный цвет для теней: примешивает к пигменту основного цвета немного умбры.

Валёры – это совсем иное. Для создания валёра живописец может пользоваться абсолютно иными пигментами. Чтобы написать красный вдали, можно использовать смеси фиолетового и коричневого. Важно здесь то, что фиолетово-коричневая смесь сохранит смысловое и символическое значение красного. Символ не перестает быть тем же самым символом, хотя формально цвет поменялся. Символ выражает себя не буквально, не декларативно. Возникает чрезвычайно сложная для понимания ситуация (однако ее необходимо обдумать): а) цвет есть символ; б) другой цвет – это другой символ; в) но измененный в перспективе цвет – то есть цвет, ставший другим! – сохраняет прежний символ. Что это значит с философской точки зрения?

Интенсивность цвета меняется в зависимости от удаления объекта от нашего глаза. Иными словами, цвет поставлен в зависимость от прямой перспективы. В иконе – сочинении, не связанном с наблюдением природы, умозрительной религиозной композиции – перспектива обратная: взгляд от Бога к нам. Ренессанс придумал прямую перспективу, измерение мира согласно опыту нашего зрения. Но ведь – и мы отчетливо должны это сознавать – прямая перспектива, наш собственный взгляд, есть продукт и слепок нашего сознания.

Цветовая перспектива в большой степени сформулирована Данте, последовательно описавшим путь к чистому (белому) сиянию. Эстетика Данте в высшей степени предметна: божественные откровения явлены ему в материальных воплощениях, и Данте описывает то, что видел, подробно. Он уделяет внимание цветовой среде. От темных цветов Ада (*bruno*, *сиро*, *tetro*) поэт переходит к светлым и чистым тонам Чистилища, по преимуществу багровым и красным (чистота, страдание, искупление), а от них – к чистому звонкому белому свету Рая. Легко заметить, что этот разбег палитры описывает радугу, но, в то же время, дает представление о прямой перспективе, которая подчинена валёрным цветам.

И, чтобы подытожить рассуждение, получается так: символ общего порядка оказался поставлен в зависимость от персонального сознания. Это было не разрушением христианской символики, но невероятным усложнением таковой.

Цвет как символ страстей, чувств, духовных знаний в обратной перспективе иконы не меняется. И это понятно! Понятие прекрасного приравнивается средневековым схоластом к понятию ясного и непротиворечивого; так, Фома Аквинский называет три вещи, потребные для достижения прекрасного. «Во-первых, целостность, поскольку вещи незавершенные безобразны. Также должное соответствие или согласование. И еще: ясность ведь имеющее чистый цвет называют прекрасным» (цит. по: Й. Хейзинга, «Осень Средневековья»). Сравните это высказывание со строкой из писем Гогена, написанной шестьсот лет спустя: «Чистый красный – надо всем ради этого цвета пожертвовать». Гоген, ставивший своей целью возвращение к эстетике Средневековья и потому упорно выкладывающий чистый цвет, избегая лессировок; прерафаэлиты, специально грунтовавшие свои холсты таким образом, чтобы достичь (как это ни парадоксально звучит) эффекта деревянной основы – чтобы краска, положенная на чистый белый тон, звучала максимально ярко; авангардисты 10-х гг. XX в., отказавшиеся от сложных красочных смесей ради сигнальной системы цветов, – все они отстаивают непротиворечивость, однородность высказывания. Рефлексия – исключена! Ясный (чистый, простой) цвет – это утверждение, а не рефлексия. «Но да будет слово ваше: да, да; нет, нет». Данная раз и навсегда сущность пребывает в обратной перспективе неизменной.

Но для философии подобное утверждение невозможно; для свободного сознания это неприемлемо. Попав в поле прямой перспективы, в опыте персонального зрения, цвет меняется – причем этих перемен бесчисленное множество, столько же, сколько существует личных форм сознания. Философия не знает ответа – философия рассуждает.

Однако символ (изначальная сущность красного цвета) пребудет тем же самым, что в иконе. Добро остается добром, сострадание остается состраданием, милосердие остается милосердием; христианская мораль непреложна. Но вот философское рассуждение о путях к добродетели меняется в зависимости от персональной воли. Иными словами, масляная живопись поставила непреложный символ в зависимость от априорной сущности персонального сознания. Это термин кантианской философии, к нему вернемся чуть позже.

Чтобы понять отличие сложносоставной масляной краски от живописи локальным цветом, надо сосредоточиться на отличии прямой перспективы картины Возрождения от обратной перспективы иконы.

Представим два зеркала, поставленных друг против друга. Одно из этих зеркал – Господь, другое – человек. Это отнюдь не кощунственное допущение, если вспомнить, что человек сотворен по образу и подобию Божьему. Бог потому и гневается, что видит свое подобие, совершающее грехи.

Николай Кузанский в трактате «О богосыновстве» говорит, что Господь суть прямое изображение. Мир по отношению к сиянию Господа подобен прямому зеркалу, отражающему Творца, так говорит Кузанец, но ведь отражение переворачивает объект. Кузанец уверяет, что любой интеллектual есть своего рода искривление прямого изображения, которое, однако, сам же интеллектual, усилием самосовершенствования и веры, способен выправить. (В скобках замечу, что эта сентенция корреспондирует с Эразмовым рассуждением о свободной воле.)

Прямое зеркало веры, отражающее Творца, и будет той самой иконописной обратной перспективой – в которой все расположено наоборот по отношению к нашему естественному видению, но соответствует отражению Бога. Так, в иконах предметы, которые находятся близ зрителя, – маленькие, а то, что находится вдали от зрителя, и сам Бог прежде всего, – огромно. Так именно иконы и писались – как прямое отражение Бога, ставшее для нас, зрителей, обратной перспективой, зеркально представляющей наше зрение.

Представляя обратную перспективу, невозможно обойтись без концепции Павла Флоренского, авторитарного мыслителя XX в., который полагал не прямую перспективу вторичной по отношению к обратной (мол, бунтари Ренессанса допустили новаторство), но, напротив, считал, что как раз первой появилась человеческая прямая перспектива, находя таковую уже в Древней Греции. Лишь религиозное средневековое сознание, считал Флоренский, избавилось от навязывания миру персоналистских тенденций и установило единственно правильную иерархию: от Бога к человеку. В обратной перспективе, полагал Флоренский, воля человека оказывается как бы очищена необходимостью восхождения к Божественной истине. Критичным в этом рассуждении является то, что Флоренский (не он один, это распространенная точка зрения) полагает прямую перспективу столь же императивным законом, как и перспективу обратную. Флоренский считает, что перспектива прямая навязана раз и навсегда в связи с некими геометрическими построениями. И в самом деле, мыслители Возрождения сочинили столько трактатов, внедряя прямую перспективу (от нашего глаза в глубь пространства), что кажется, будто они открыли объективный закон.

## **Конец ознакомительного фрагмента.**

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.