

# Сила искусства

**Автор:**

Саймон Шама

Сила искусства

Саймон Шама

«У великого искусства ужасные манеры!» С первых строк этого драматического повествования становится очевидно: знаменитый историк и популяризатор науки Саймон Шама не намерен примерять на себя роль авторитетного музейного гида, неспешно ведущего от шедевра к шедевр доверчивую группу жаждущих прикоснуться к прекрасному. А потому не надейтесь на легкую прогулку по музейным залам – вместо нее эксцентричный провожатый, ни секунды не помешкав на пороге, просто втолкнет вас в двери мастерской, где в этот самый момент является на свет одно из самых значимых произведений искусства. Возможно, перспектива стать свидетелем этого и лицом к лицу столкнуться с его создателем не тревожит вас заранее? Ну что ж, автор постарается это исправить. Решительно споря с теми, кто считает романтическими сказками истории о мятущихся гениях и мучительности акта творения, Саймон Шама бесстрашно рассуждает о мощи, которой невозможно противостоять, о непреодолимой жажде, о сокрушительной страсти – о преобразующей силе искусства, перед лицом которой оказываются бессильны и зритель, и сам творец.

Саймон Шама

Сила искусства

Simon Schama

THE POWER OF ART

Copyright © Simon Schama 2006

All rights reserved

© Л. Высоцкий, перевод (Введение, Караваджо – Тёрнер), 2017

© О. Якименко, перевод (Ван Гог – Ротко), 2017

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

Издательство АЗБУКА®

\* \* \*

Посвящается Клэр Бивен, человеку, участие которого сделало этот проект возможным, и без которого телевидение – и жизнь – были бы гораздо скучней

Искусство – ложь, которая помогает нам осознать, что есть правда.

Пабло Пикассо

Не бывает целомудренного искусства. Да, искусство опасно.

И целомудренно лишь тогда, когда искусством не является.

Пабло Пикассо

Введение

У великого искусства ужасные манеры. Благоговейная тишина музейных залов может ввести вас в заблуждение, внушив мысль, что шедевры живописи – это нечто изысканное и деликатное, это зрительные образы, которые умиротворяют вас, чаруют и скрашивают ваше существование. На самом же деле они сущие бандиты. Великие полотна коварно и безжалостно вцепляются в вас мертвой хваткой, выбивают почву у вас из-под ног и одним махом переворачивают ваше мировосприятие с ног на голову.

Вы вовсе не за этим зашли в музей, спасаясь от дождя в воскресный день, не правда ли? Вы были готовы принять умеренную дозу красоты, пристойно скоротать время, поддавшись чарам двумерной иллюзии. Неужели нельзя съесть эту землянику на серебряном блюде? Или вдохнуть запах сосен на рыжеватом склоне холма в Провансе? Кажется, что можно услышать отрывку подвыпивших голландцев или погладить влажный шелк лоснящегося бока этого жеребца. Увы, нельзя. Но почему бы не призвать на помощь фантазию и, отдавшись на ее волю, не насладиться иллюзией? Вы погружаетесь в привычный процесс, воспринимаете цветовую гамму, обзрываете композицию. Возможно, вы предпочтете побродить с наушниками: пробраться к картине, посмотреть, послушать, перейти к следующей, посмотреть, послушать. Вашими перемещениями руководит внушающий доверие голос мужчины в дорогом костюме; с должным эффектом голос вещает истины во вполне приемлемом количестве, так что вы не устаете и даже способны заглянуть еще и в магазин сувениров.

Но вдруг вы почему-то сбиваетесь с курса, и вас уносит куда-то за угол, в зону, не охваченную наушниками. Тут оно и происходит: вы встречаете нечто необычное. В этой написанной Сезанном вазе с яблоками явно есть что-то странное, вызывающее тревогу. Они лежат на столе как-то криво. Да и сама столешница куда-то опрокидывается, так что даже слегка кружится голова. Ничего, конечно, не падает, но ведь и на месте нормально не стоит! В чем дело? А эти следящие за вами глаза Рембрандта на лице, напоминающем прокисший пудинг? Избитый же прием, затасканная шутка, дешевая сентиментальщина: ты смотришь на портрет, а он смотрит на тебя. И тем не менее вы продолжаете пялиться на него с таким чувством, будто к вам пристают, вас во что-то втягивают, будто вы в чем-то провинились перед ним. Ну прости, Рембрандт, если что не так. Но вот окружающие вас люди куда-то исчезают. Стены галереи исчезают тоже. Вы во власти какого-то балаганного фокусника-гипнотизера. Вы стряхиваете с себя наваждение, идете дальше и бросаете взгляд – почему бы и

нет? – на восхитительную обнаженную тициановскую красотку, раскинувшуюся на фоне волнистых холмов. И – ого! – вы чувствуете, как с вами что-то начинает происходить (и не только в голове). Или, взяв себя в руки, вы покорно останавливаетесь перед кубистским коллажем, хотя никогда таких вещей не понимали и не видели в них смысла – по крайней мере, с точки зрения получения удовольствия. Но... «Черт с ним! – думаете вы. – Пусть будет». И неожиданно какой-то кусочек вашего мозга начинает сам по себе приплясывать под брэнчание гитары на коллаже, в то время как обрывки газет, курительные трубки, плоскости, ребра и углы принимаются без всякого предупреждения меняться местами, проваливаться в глубину картины, пропадая из фокуса, и возвращаться обратно. И самое удивительное, что вам это нравится. Вас опять пригвоздили к месту с вытаращенными глазами. Жизнь продолжается.

Сила искусства – в его способности удивлять и тревожить. Даже если произведение искусства кажется подражающим жизни, оно не столько дублирует знакомый вам мир, сколько заменяет его собственной реальностью. Задача искусства, помимо снабжения человечества красотой, – уничтожение банального: сначала сетчатка глаза обрабатывает информацию, а затем щелкает переключатель и создается альтернативный, драматизированный образ. То, что мы знаем и помним о закатах солнца или подсолнухах, и тот вид, какой они принимают на картинах Тёрнера или Ван Гога, существуют в параллельных мирах, и еще неизвестно, какой из них живее и реальнее. Искусство словно перенастраивает наше чувственное восприятие, и иногда мы получаем такой мощный энергетический импульс, что нас основательно встряхивает.

Но телевидение не любит непредвиденных осложнений. Съемка фильма требует тщательного планирования. Все наши программы освещали кризисные моменты в жизни и творчестве художника, затруднения, которые он испытывал при создании какой-либо картины или скульптуры. Но, готовясь к съемке этого кульминационного момента, мы смотрели другие его работы, и среди них часто попадалось что-нибудь такое, что совершенно выбивало меня из колеи. Картина, которую я легкомысленно считал всего лишь подготовительной ступенью к разговору о главном произведении, представ передо мной в оригинале, а не в виде бледной репродукции или смутного воспоминания, угрожала стать гвоздем программы. Прозрев и раскаявшись, я закатывал режиссеру небольшую сцену, требуя перетасовать всю программу, чтобы уделить больше внимания открытому мной шедевру. Режиссеры выслушивали меня, стараясь не закатывать глаза, и иногда уступали моему капризу, иногда нет.

Так было, например, с картиной Ван Гога «Корни и стволы деревьев» (с. 371), написанной художником летом 1890 года, за несколько недель до смерти. Переплетение узловатых корней и прочей растительности, увиденное глазами мыши-полевки, безумное нагромождение искореженной древесины и удушающей зеленой массы порождают такую клаустрофобию, что назвать это пейзажем не поворачивается язык. Замкнутое пространство давит на нас прежде всего потому, что корни, напоминающие когти, кости скелета либо части металлической конструкции, увеличены до чудовищных размеров и образуют клетку с запертыми в ней миниатюрными деревьями. Верх – это низ, а низ – верх, далекое близко, близкое далеко. Художник, по сути дела, намеренно дезориентирует нас, выдавливая из себя нервные ганглии и запуская их в пространство.

Никогда еще ничто подобное не пыталось выдать себя за произведение искусства. Но в амстердамском Музее Ван Гога, среди хитов с ирисами и подсолнухами, на этот кошмар не обращают особого внимания. Почти никому не приходит в голову приобрести открытку с этим изображением или, тем более, шелковый платок – разве что для того, чтобы кого-нибудь задушить.

И когда я уже думал, что на этом сюрпризы кончились, Тёрнер преподнес мне еще один. Как-то поздней осенью мы снимали фильм о нем в Сассексе, в Петуорт-хаусе, принадлежавшем 3-му графу Эгременту, одному из самых щедрых покровителей Тёрнера. На верхнем этаже дома за запертой дверью находилась библиотека, которую некогда отвели художнику под студию. Смотритель был настолько любезен, что отпер мне дверь, и передо мной предстали стены, занятые книжными полками, какими видел их и Тёрнер – или, точнее, какими он их не замечал за работой; был там и установленный им мольберт. Казалось, что вместе с ноябрьским туманом в комнату прокрался призрак художника. И может быть, именно это настроило меня таким образом, что в маленьком пейзаже «Канал в Чичестере» (с. 294), висевшем в длинной галерее на первом этаже, я разглядел нечто большее, нежели просто вид Чичестерского канала, как воспринимали эту картину в Викторианскую эпоху. Это один из четырех пейзажей, написанных Тёрнером в Петуорте и его окрестностях и замышлявшихся как декоративные стеновые панели. Вряд ли, однако, по ним можно изучать топографию местности. Парк, погруженный в розовое сияние, выглядит как волшебная страна, где олени, сцепившись рогами, борются друг с другом, словно мифические заколдованные воины.

Так о чем говорит нам церковь на горизонте? О том, что мы находимся около Чичестера или, может быть, совсем в другом месте, в фаталистическом представлении о жизненном пути, присущем стареющему романтику? Пейзаж залит поистине неземным светом, и зритель не может отделаться от подозрения, что канал – это не просто водная магистраль для перевозки пиломатериалов и гвоздей. В маленькой бочкообразной шлюпке сидит коренастый человек в темном пальто и потрепанной шляпе; известно, что так любил одеваться и сам художник. Так, может быть, это не пейзаж Тёрнера, а сам Тёрнер? Картина была написана в 1827–1828 годы, когда он достиг середины жизни. Под прямым углом к плоскости картины, то есть прямо к воображаемому окну, через которое мы смотрим на нее, по каналу плывет корабль-призрак, и как он движется – загадка, так как паруса его убраны и никаких признаков буксировки не наблюдается. Этот корабль не больше похож на обыкновенную грузовую баржу под парусом, чем «Пекод» капитана Ахава[1 - Аллюзия на роман Г. Мелвилла «Моби Дик». (Здесь и далее примеч. перев.)] был похож на фабрику по переработке китового жира. Черные мачты корабля отражаются в воде; он надвигается на нас в мерцающем свете зловеще и неотвратимо. Короче говоря, «Канал в Чичестере» – это аллегорический автопортрет, подкинутый Тёрнером в галерею своего могущественного патрона под видом пейзажа. Поступок дерзкий и трогательный.

Но самое большое потрясение я испытал на Мальте, в соборе Иоанна Крестителя в Валлетте. В конце длинной часовни рыцарей ордена Святого Иоанна, где стены изборозжены сложной деревянной резьбой, а усопшие воины с бакенбардами лежат на могильных плитах, сверкающих перламутровой мозаикой, Караваджо, осужденный за убийство, изобразил (в обмен на избавление его от тюрьмы) усекование головы уже мертвого Иоанна Крестителя. Фигуры в натуральную величину написаны с такой беспощадной ясностью, что кажется, будто никакая рама не отделяет их от нас и можно запросто подняться к ним на помост. Пространство картины заполнено несимметрично. Слева полукругом расположилась группа персонажей, олицетворяющих качества, которые традиционно прославлялись в искусстве: героическую красоту, серьезность, авторитетность. Но все они собираются принять участие в грязном деле, отпиливание головы трупа. В правой части картины нет ничего, кроме висящей во мраке тюремного двора веревки и двух арестантов, которые, вытянув шеи, наблюдают за происходящим сквозь зарешеченное окошко. Один из них имеет сходство с самим художником-преступником, хотя более демонстративно последний присутствует на полотне в виде подписи, образованной кровью, вытекающей из шеи мученика. Это одна из двух работ Караваджо, которые он в виде исключения подписал. Картина, таким образом, является увековечиванием

ужаса. Художник подписывает признание в преступлении, а мы, его пленники, бросаем на эту сцену робкий взгляд, разрывааемые между желанием в смятении отшатнуться и восхищенным оцепенением.

Три описанных выше шедевра не только указывают на присутствие их авторов, словно приглашая нас – или побуждая – связаться с ними напрямую, но и отражают кульминационные моменты творческой драмы художников: Ван Гога, в маниакальном экстазе живописующего окружающую природу и задушенного собственными творениями; художника-поэта Тёрнера, созерцающего жизненные приливы и отливы; истово верующего христианина и преступника Караваджо, который хорошо представлял себе, что такое искупление кровью, поскольку проливал ее своими руками. В этой книге представлены восемь примеров того, как художник, находясь в исключительно тяжелых обстоятельствах, берется за грандиозный труд, выражающий его самые глубокие убеждения. Все эти произведения – открытые признания их авторов, все они представляют собой искусство, чья цель несравненно шире, чем просто желание доставить удовольствие зрителю. Цель этих работ – изменить мир.

Это, конечно, не норма. Очень большое количество великолепно выполненных произведений искусства создано живописцами, которые предпочитали держаться в тени вместо того, чтобы примерять на себя героический образ, и ставили перед собой скромные задачи: подражание природе, воспевание красоты или и то и другое одновременно. Но начиная с эпохи Возрождения наиболее энергичные художники хотели стать чем-то большим, нежели трудолюбивыми и искусными мастеровыми-имитаторами. Они считали себя творцами, а не эпигонами. Им хватало ума преодолеть пренебрежительное отношение заказчиков, приравнивавших их к ремесленникам-декораторам. «Он думает, что он Властелин мира!» – жаловалась римскому папе мать Джанлоренцо Бернини. Для этих выдающихся творцов, которые чувствовали в себе искру Божью, было важно, чтобы люди признали, что их искусство – не менее возвышенное призвание, чем философия, поэзия или религия, не случайно выбранное развлечение, а внутренняя потребность. Они страстно верили в это и утверждали силу и значение искусства перед самодовольными официальными властителями – папами, аристократами, чиновниками, богатыми патрициями – и прикормленными ими критиками. Поэтому драма их творчества (написанная ими самими или их биографами) разворачивалась, как правило, в борьбе с недалекими заказчиками, их лакеями и трусливыми, тщеславными критиками. Отдельными актами этой драмы были жизненные испытания, из которых страдающий, но непоколебимый защитник искусства, верный своей светлой мечте, мог выйти победителем даже в случае гибели.

В этой книге я старался выделить именно такие наиболее драматичные моменты творчества, рассказать о шедеврах, созданных в условиях повышенного напряжения. Историки искусства страдают особым профессиональным заболеванием: их описание драматического момента творения принимает вид пересказа избитых романтических фантазий о художнике-страдальце или какой-нибудь донельзя сентиментальной легенды из анналов истории искусства; иногда оно превращается в современное банальное рассуждение о художественном темпераменте старого мастера, которое, вероятно, очень удивило бы самого мастера. Разумеется, необходимо признать, что на каждого Ван Гога найдется невозмутимый Сезанн, на каждого Джексона Поллока – свой Матисс, на каждого художника, одержимого бесами, – бесчисленное множество таких, кто жил и работал упорядоченно и безмятежно. Однако угрюмые, замкнувшиеся в себе художники, презревшие общепризнанные ценности, сознающие заложенную в них божественную силу, терзаемые меланхолией, обидчивые, воюющие с ограниченными или тщеславными заказчиками, отбивающиеся от бездарных и злобных соперников, существовали задолго до появления романтиков в XIX веке. Примеры можно найти уже в первых письменных источниках, повествующих о художниках Возрождения, – в автобиографии ювелира и скульптора Бенвенуто Челлини и в биографии Микеланджело, принадлежащей перу Джорджо Вазари.

Вазари не сомневается в том, что Микеланджело обладал талантом «от Бога». Сам Бог послал его на землю, чтобы он дал образцы совершенства во всех видах изобразительного искусства – живописи, скульптуре, архитектуре. Его эскизы не оставляли у его помощников сомнений, что это скорее божественные творения, нежели человеческие. Художник спорил с папами и герцогами и совершал геркулесовы подвиги, создавая на своих знаменитых по?дмостях фрески для Сикстинской капеллы. Вазари полагает, что Микеланджело сознавал свои сверхъестественные способности, ибо во время пребывания на мраморных карьерах в Карраре он подумывал о том, чтобы бросить вызов древним и вырубить в скале свою собственную колоссальную статую.

Именно сверхчеловеческое мастерство Микеланджело и удивительная многогранность его таланта побудили Бенвенуто Челлини написать экстравагантную автобиографию «Vita»[2 - «Жизнь» (лат.). Полное название «Жизнь Бенвенуто, сына маэстро Джованни Челлини, флорентийца, написанная им самим во Флоренции».] (1558–1566). Выдающееся художественное произведение самого Челлини, бронзовый «Персей» с головой Медузы (1545–1554), было установлено в Лоджии деи Ланци во Флоренции с таким

расчетом, чтобы «Персей» находился против микеланджеловского «Давида». Из отрубленной головы горгоны Медузы капает «кровь», и Челлини настойчиво подчеркивает, что это было чрезвычайно трудным техническим достижением, в возможность которого современники не верили. Челлини не упускал случая напомнить о похвалах, которые, по его словам, сам Микеланджело расточал в адрес его работ, дабы потомки вспоминали его в одном ряду с величайшими мастерами Возрождения. Время должно было стереть разницу между ними и обеспечить ему бессмертие.

Но разница была. В то время как Вазари представляет Микеланджело аскетическим полубогом, вознесенным на его подмостках над обычными слабостями человеческой плоти, автопортрет Челлини, в противоположность этому, носит сугубо приземленный характер и изображает его как дьявольское воплощение плотских appetitов, первого в ряду художников, полагавших, что их дар освобождает их от соблюдения норм, обязательных для простых смертных. Одно из ранних его воспоминаний относится к тому времени, когда он только начинал ходить и как-то, схватив скорпиона, стал весело размахивать им перед пришедшим в ужас дедушкой. Правда это или нет, мы никогда не узнаем, но ясно, что Челлини с самого начала хотел показать, что ему смешны страхи заурядных и малодушных личностей. Не было ничего, что Бенвенуто не хотел бы и не мог бы сделать. Он был не только ювелиром и скульптором, но и музыкантом, поэтом, воином, фехтовальщиком и артиллеристом. Сказать, что, описывая на страницах автобиографии секс и насилие, он переступает все границы приличия, значит не сказать ничего. Челлини был невообразимым развратником без страха и упрека и поглощал женщин, мужчин, мальчиков, девочек, жен, проституток – чуть ли не всех и все, что двигалось. С женщинами он бывал жесток и доходил до садизма. Одна из его любовниц, Катарина, имела наглость выйти замуж, и Челлини втройне отомстил ей, наставив рога ее мужу, вынудив ее позировать ему несколько часов подряд в очень неудобной позе и в заключение избив ее. Он не только не раскаивался в совершенных им убийствах и многочисленных яростных избиениях людей, но и с явным удовольствием похвалялся ими. Он мгновенно вспыхивал, если ему казалось, что задета его честь, и не задумываясь посылал подальше герцогов и пап, когда ему этого хотелось.

Вся эта отталкивающая маниакальная автобиографическая история проникнута авторским ощущением единства всех своих желаний и устремлений. Бенвенуто, которому ничто не стоило вонзить клинок в шею человека или затащить мальчика к себе в постель, был тем же Бенвенуто, который создавал невообразимые чудеса из бронзы. По крайней мере, он хотел, чтобы мы так

думали. Он заявляет в автобиографии, что предпочел бы убивать своих врагов посредством искусства, а не шпаги, но в обоих случаях им движет один и тот же инстинкт: убить тех, кто не верит в него и насмехается над ним. Вся история его жизни предстает как серия взрывов демонической энергии и швыряние перчаток в лицо врагам. И одним из этих геракловых подвигов, совершенным в чрезвычайно неблагоприятных условиях, было написание автобиографии в то время, когда Челлини в возрасте пятидесяти с лишним лет был приговорен к домашнему аресту за неоднократные акты содомии. По его словам, перья и чернила у него отобрали и ему приходится писать тем, что имеется под рукой: чернила он изготавливает, растворяя кирпичную пыль, а в качестве пера использует щепку, отколотую от двери. Так начинается история кровожадного героя, абсолютно уверенного в собственном могуществе и абсолютно равнодушного ко всякой мелкой сошке, мешающейся у него под ногами.

Хорошо известен кульминационный момент этой эпопеи. «Персей» уже готов к отливке, но скульптор, внезапно почувствовав себя очень плохо, приходит к заключению, что должен вот-вот умереть. При этом он верит, что его творение переживет его и будет признано равным «Давиду» Микеланджело. Однако тут происходит катастрофа с расплавленным металлом – он начинает «сворачиваться», застывать. А перед лежащим в постели больным автором скульптуры возникает видение согбенного человека, предсказывающего гибель его великого создания. В ответ на эти дьявольские инсинуации Челлини выскакивает из постели, чтобы спасти плод своего девятилетнего труда. Разыгрывается фантазмагорическая сцена. Взрывается плавильная печь, на злосчастную мастерскую обрушивается ливень с ураганом. Две сотни оловянных тарелок и кухонных горшков швыряют в огонь, чтобы получить сплав нужной консистенции. Среди всей этой вакханалии художник-сверхчеловек сохраняет присутствие духа. «Персея», разумеется, спасают, и он остается жить во всем своем великолепии. «Жизнь Бенвенуто» уверяет нас, что все присутствовавшие при этом событии никогда не забудут сверхъестественных обстоятельств создания этого шедевра.

Не все художники, которым посвящены отдельные главы этой книги, отличались манией величия калибра Бенвенуто Челлини. Но в творчестве каждого из них – от Караваджо до Марка Ротко – прослеживается одна и та же тенденция: они сознательно становятся героическими борцами за торжество преобразующей силы искусства. Каждый из них работал в крайне напряженной обстановке, создаваемой заказчиками (Рембрандт), политической ситуацией (Давид, Тёрнер, Пикассо), чувством вины (Караваджо, Бернини) или своей ответственности за судьбу искусства (Ван Гог, Ротко). В каждом из этих случаев испытывалась

способность художника не только выполнить заказ, но и превзойти ожидания.

При этом всем им удалось написать новую страницу в истории искусства, достичь беспрецедентных результатов. Некоторые из них – Рембрандт, Тёрнер и Пикассо – создали исторические полотна, настолько полно отвечающие требованиям момента, что их достижение никто не мог повторить – ни они сами, ни тем более их последователи и подражатели.

Таким образом, драмы, о которых рассказано в этой книге, отражают не только историю искусства, но и историю людей (по правде говоря, иногда я не вижу разницы между ними). Для всех этих художников их работа – успешная или не очень – была связана с тем, что составляет самую суть нашего индивидуального и коллективного существования: с надеждой на будущее искупление, свободой, смертью, грехом, состоянием внешнего мира и миром в душе. Все эти произведения необыкновенно красивы, каждое по-своему, и в этом нет ничего банального или недостойного. При их создании художники – даже (или, может быть, особенно) абстракционист Ротко – не стремились в первую очередь произвести эстетический эффект. Пикассо (не страдавший аллергией на красоту) выразил эту точку зрения наиболее резко и бескомпромиссно в своем известном высказывании: «Картины создаются не для украшения квартир, они боевое оружие». Тот факт, что после «Герники» (с. 414–415) он почти исключительно писал картины, которые вполне могут быть использованы как элемент декора, наводит на мысль, что драматические моменты полной отдачи себя выполнению общественного долга были у художников эпизодическими. Но когда такое случается, то их произведения, словно огненная вспышка, высвечивают что-то важное в мире и в нас самих гораздо яснее, чем это могли бы сделать мудрые рассуждения. И в этом случае картины дают неопровержимый и гордый ответ на вопрос, мучающий всякого несчастного девяти или пятидесяти девяти лет от роду, которого насильно мобилизовали на восприятие искусства, затащив в музей: он вздыхает, с трудом волоча ноги, с тоской мечтает узнать результаты последнего футбольного матча или новости распродажи модных товаров и спрашивает: «И все-таки зачем это искусство нужно?»

Караваджо

Живопись становится осязаемой

## I

Для начала достаточно усвоить две вещи, касающиеся Микеланджело Меризи да Караваджо: во-первых, он создал произведения христианского искусства, обладающие такой мощной силой воздействия, какой не добивался до него никто, а во-вторых, он кого-то убил. Есть ли хоть какая-нибудь связь между двумя этими фактами? Историки искусства, придя в ужас от столь грубого и нелепого вопроса, скажут, что ее не может быть. Преступление художника следует рассматривать лишь как эпизод, придающий его творчеству оттенок сенсационности. Нельзя вслед за романтиками уподоблять искусство жизни и объяснять одно исходя из другого, между ними нет ничего общего.

Но если вы посмотрите на устрашающую отрубленную голову филистимлянского воина-гиганта Голиафа на картине Караваджо, то увидите нечто такое, чего до Караваджо в живописи никогда не было и никогда после него не будет: автопортрет в виде чудовища, чье лицо – гротескная маска греха. Это беспощадное самообвинение, которое заставляет задуматься.

## II

Утверждение, что картины Караваджо физически воздействуют на зрителя сильнее, чем работы других художников, уже стало общим местом. Тем не менее я не был готов взять в руки то, что Караваджо держал в своих.

«Пожалуйста, – сказал мне сухощавый носатый человек в черной сутане, пихнув меня в бок. – Пожалуйста, возьмите это». Мне не нравилось, что меня пихают. Я и без того был в некотором замешательстве, проведя еще один день с Караваджо, пытаюсь сказать что-нибудь, объясняющее драму его творчества, и мучительно сознавая, что он сам сказал о себе все, спасибо ему, и что слова слишком зыбки и слабы по сравнению с мускулистой весомостью его живописи. Никогда еще речь не казалась мне такой ненужной, как в тот момент, когда я стоял в кафедральной часовне в Валлетте спиной к «Усекновению главы Иоанна Крестителя» (с. 76–77) и лицом к телекамере. Мне хотелось уйти из сумеречной душной часовни. Я чувствовал, что искусства с меня на этот день хватит. Надо

было отдать дань уважения табурету, с которого некогда свалился в местном баре Оливер Рид[3 - Оливер Рид (1938–1999) – английский актер, скоропостижно скончавшийся в одном из баров Валлетты на Мальте.].

Однако нельзя нарушать приличия. Первое правило натуральных съемок – выказать благодарность тем, на чью территорию вы вторглись со своими кабелями, камерами и софитами. К тому же маленький человек в сутане криво усмехался, говоря: «Пожалуйста, возьмите».

Так что я вздохнул и взял. Это был старинный железный ключ длиной дюймов пять. Ручка в виде петли была покрыта налетом, как все очень старые металлические изделия, на противоположном конце имелась массивная квадратная бородка. Мне приходилось пользоваться такими ключами, когда я был преподавателем в Кембридже и открывал дубовые двери с замками XVII века. Но зачем мне такой ключ в соборе ордена Святого Иоанна? Я непонимающе улыбнулся служителю, смутно сознавая, что уже видел этот ключ раньше. – Так ведь действительно видел, всего за две минуты до этого! Черный гном крепко ухватил меня за руку, словно я был ребенком, а он школьным учителем, и повернул лицом к картине Караваджо. Ну да, этот самый ключ висел в связке с двумя другими на поясе мрачного красивого стражника, указывавшего на корзину, в которую следовало кинуть голову Крестителя.

Как пишут первые биографы художника Джулио Манчини и Джованни Бальоне, Караваджо практически всегда использовал живых моделей, и поскольку фигуры «Усекновения главы» изображены в натуральную величину, а художник писал алтарную картину прямо на месте, то, значит, он делал это там, где мы все стояли. Ключи, эмблема несвободы, нужны были ему, чтобы создать атмосферу кошмарной клаустрофобии, которая наполняет это полотно, несмотря на его гигантские размеры. Очевидно, он попросил своего седого натурщика повесить на пояс связку ключей. Служители собора были тогда, возможно, так же готовы помочь, как и теперь, и давали ему все, что ему было нужно. Ключ у меня в руке до последнего зубчика совпадал с тем, что изображен на картине. «Видите, видите? – спрашивал служитель. – Это его». Взяв почерневший ключ, я сжал в кулаке потертый стержень. Я не без внутренней дрожи обменялся рукопожатием с четырехсотлетним гением-убийцей.

Давид с головой Голиафа (фрагмент). Ок. 1605–1606. Холст, масло.

Галерея Боргезе, Рим

Закоренелый преступник Караваджо преследовал меня из-за моего мелкого преступления – урезания его до телевизионных размеров. Дело в том, что Караваджо – самый агрессивный из художников, он намеренно располагает все изображаемое как можно ближе к зрителю, чтобы вызвать дискомфорт. Он бросает свои большие полотна прямо нам в лицо, стараясь преодолеть защитную дистанцию, обычно предоставляемую искусством. Яркий свет выхватывает фигуры из полной темноты, поглощающей все окружающее, – раму, стену, алтарь, галерею, которые могли бы вселить в нас успокаивающее чувство, что мы всего лишь посторонние наблюдатели. Великим достижением ренессансной живописи было открытие перспективы, продление пространства картины в глубину. Но Караваджо больше интересуется пространством перед картиной, в котором находимся мы, он хочет захватить и его. На полотне «Ужин в Эммаусе» (1600–1601, Национальная галерея, Лондон) Христос так резко выбрасывает вперед руку, что хочется пригнуться, чтобы он не заехал тебе по голове. Караваджо не из тех, кто приглашает подойти вежливым жестом: он набрасывается на тебя и хватается за лацканы пиджака, картины его вылезают из рам и начинают беззастенчиво приставать к зрителю, как будто это он сам, перейдя улицу, – господи помилуй! – направился прямо к вам: «Вы, кажется, смотрите на меня?»»

Оттавио Леони. Портрет Караваджо. Ок. 1621. Бумага, уголь.

Библиотека Маручеллиана, Флоренция

Караваджо – художник, который любит напоминать о себе, но, в отличие от Рембрандта, он делает это не с помощью обычных автопортретов, а выступает как участник изображаемой им сцены. Единственный его портрет, представляющий исключение из этого правила, – рисунок Оттавио Леони, где Караваджо, с гривой жестких волос, носом картошкой и большими, пристально

глядящими на нас глазами, кажется, вырывается из рамок скромного формата, – что в особенности бросается в глаза при сравнении его с более благовоспитанными современниками на рисунках Леони. Все же интересно, почему у него иногда возникало желание стать моделью для своей картины? Возможно, как пишет Джулио Манчини, врач, лечивший Караваджо и ставший его первым прижизненным биографом, в первое время по приезде в Рим художник был «гол и нищ» и не мог позволить себе нанять натурщика. Однако вряд ли это объяснение обоснованно – друзья Караваджо явно позировали ему задолго до того, как у него появился стабильный доход. И даже если поначалу он писал фигуры с самого себя по необходимости, впоследствии это стало сознательным выбором. Драматизация собственной персоны была умышленным жестом, бросающим вызов принятым в искусстве нормам, – таким же, как и его привычка презрительно пробежаться грязным пальцем по нижней губе. Более пятнадцати лет он выступает в роли «больного Вакха», или мальчика, укушенного ящерицей и вскрикнувшего от боли, или издающей предсмертный крик чудовищной Медузы с вьющимися локонами-змеями, или привлекательного юноши, играющего на рожке в группе небрежно одетых музыкантов, или случайного свидетеля жестокого убийства святого Матфея, в ужасе спешащего покинуть сцену, или охваченного любопытством человека, который светит фонарем при аресте Иисуса в Гефсиманском саду, чтобы свершилось злодеяние, предначертанное судьбой, или, в самом конце жизни, в поистине незабываемой роли – в виде страшной головы Голиафа с закатившимися глазами, разинутым ртом, отвисшей нижней губой, капающей с нее слюной и нахмуренными бровями, в недоумении сведенными к дыре на лбу, пробитой камнем из пращи Давида.

Нет ничего необычного в том, что художник присутствует на своих картинах. Работая в Сикстинской капелле, Микеланджело изобразил себя самого, только бородатого, в виде содранной кожи святого Варфоломея[4 - Фрагмент фрески «Страшный суд»]. Джорджоне, чьи работы Караваджо должен был видеть в Венеции, написал автопортрет в образе Давида с головой Голиафа. Однако одно дело предстать в облике прекрасного героя, к тому же предтечи Спасителя, и совсем другое – в виде порочного великана, воплощения греха. И ведь как раз в этот период художники были особенно настойчивы в стремлении представить себя учеными мастерами, чье призвание облагораживает их в социальном и моральном плане, а не простыми ремесленниками и уж тем более не законченными злодеями. Но Караваджо был мастером на сюрпризы. Галерея его автопортретов начинается с беспутного Вакха и кончается поверженным Голиафом. И во всех без исключения случаях он принимает облик грешника. Возникает вопрос: зачем ему это было надо?

В 1592 году никому не известный ломбардец двадцати одного года от роду приехал в Рим из городка Караваджо, что в восьми милях от Милана. В 1606 году он поспешно бежал из Рима, спасаясь от правосудия. За этот промежуток времени он преобразил христианское искусство так кардинально, как не удавалось никому после его тезки Микеланджело.

Римско-католическая церковь нуждалась в появлении такого художника по многим причинам. Североевропейская Реформация вела на нее наступление, и ей было жизненно необходимо наглядно представить сакральную драму, которая переживалась бы рядовыми верующими так же непосредственно, как если бы разыгрывалась у них на глазах. На карту было поставлено многое. В войне между католиками и протестантами религиозные образы не служили всего лишь вспомогательным средством, а затрагивали самую суть дела. Для лютеранина слово Священного Писания было истиной в последней инстанции. Книгопечатание сделало это слово доступным для всех верующих на их родном языке, и грамотные христиане установили прямую личную связь со Спасителем. Римско-католическое духовенство, от папы до приходского священника, заявляло, что ключи к спасению находятся у них в руках и что искупления можно достигнуть только с помощью таинств и обрядов, знатоками и блюстителями которых были они же. Лютеране отвергали это как нечестивую и самонадеянную ложь. И весь этот узаконенный обман, по их мнению, опирался на зрительные образы – картины и скульптуры, изображавшие святых, Мадонну, Спасителя и даже – самое мерзкое богохульство – Отца Небесного. Эти крашенные идола, считали они, были фиглярством, с помощью которого римский папа и его приспешники держали доверчивую паству в рабстве инфантилизма. Лютеране гневно утверждали, что это прямое нарушение второй заповеди, запрещавшей «изображение того, что на небе». Поэтому истребление идолов было, наряду с тайным распространением переводов Библии на языки разных народов, наиболее ярким проявлением протестантской революции. Их жгли на кострах в Нидерландах, Германии, Англии и в реформированных протестантских городах Швейцарии – Женеве, Базеле, Цюрихе.

Яростное уничтожение религиозных изображений приняло такие масштабы, что Римско-католической церкви было трудно с этим бороться. Одним из основных вопросов, обсуждавшихся на заключительной сессии Тридентского собора в 1561–1563 годах, была способность сакральной живописи побудить верующих

почитать святыни, поклоняться им и подчиняться. Церковные иерархи знали по опыту, да и инстинктивно чувствовали, что по причине неграмотности подавляющего большинства европейского населения зрительные образы остаются самым сильным средством наставления масс на путь истинный и укрепления их преданности церкви. Пренебречь ими значило обречь бедных и неграмотных на невежественность, ересь и в конечном итоге на гибель их бессмертных душ. Поэтому церковники не прекращали заказывать художникам все новые и новые религиозные образы. Они, конечно, понимали, что среди произведений искусства, поступавших в церкви, встречаются слишком экстравагантные и отклоняющиеся от канона: изображения вымышленных чудес, творимых сомнительными святыми, изображения, чересчур вольно трактующие внешность Бога Отца и Девы Марии, а то и вовсе какие-то непристойности, которые развлекают людей и скорее сбивают их с толку, нежели внушают благоговение. Подобным злоупотреблениям было не место в церкви. Собор постановил, что религиозное искусство должно соответствовать духу самого Спасителя, быть скромным и строгим. Ему следует избегать соблазнительности и языческого богохульства, свойственных мирской красоте, и стремиться к высокой цели насаждения благочестия.

Единственная загвоздка была в том, что никто не представлял себе достаточно ясно, как должны выглядеть эти произведения искусства. Караваджо родился в 1571 году, когда Микеланджело уже семь лет не было на свете. А из всех римских мастеров только он да Рафаэль, кажется, были способны выразить в живописи и скульптуре одну из главнейших христианских доктрин: смысл Евангелия заключается в сострадании Бога, который придал сыну человеческий облик, чтобы тот пожертвовал собой ради искупления грехов человечества. В связи с этим было важно, чтобы воплощение божества в Христе и Страсти Христовы переживались как физический опыт. Одна из самых трудных проблем религиозной живописи состояла в том, что изображение телесной истории Христа должно было позволить верующим сопереживать ему и отождествлять себя с ним, но при этом необходимо было сохранить ощущение божественного таинства. Примером в высшей степени успешного выполнения этой задачи была «Пьета» Микеланджело (1500). Мадонна изображена как скорбящая мать, которая держит на коленях мертвое тело сына. Тот факт, что Богородица выглядит моложе собственного сына, не кажется несообразным, потому что мы знаем, что божественность освобождает от власти времени.

И Микеланджело, и Рафаэль умели, каждый в своем стиле, изображать брэнную плоть в полной гармонии с вечным духом. В конце XVI века, при понтификате папы Сикста V, в честь грядущего священного 1600-го года было предпринято

капитальное обновление как церковных зданий, так и самого учения, и церковь остро нуждалась в образах, способных вдохновить верующих. Однако удручала полная неясность, кто может занять место этих двух великих мастеров. Альтернатива была очевидна: буйная игра воображения или классические статуи. Предыдущее поколение ставило красоту выше природы и специализировалось в изображении стилизованных фигур, удлиненных торсов и конечностей, которые перекручивались в некоем балетном движении и переливались, словно изысканная шелковая материя, фантастической гаммой абрикосового, лилового и розового цвета, изобретенной Высоким Возрождением. Лучшие из причудливых образов, создававшихся художниками вроде Россо Фьорентино или Якопо Понтормо, были, без сомнения, прекрасны, но слишком эфемерны и оторваны от природы, чтобы увлечь людей, не посвященных в тайны их искусства. К тому же трезвомыслящим церковным иерархам, внедрявшим установленные Тридентским собором нормы набожности и благопристойности, эти маньеристские изыски казались слишком чувственными.

Альтернативой этому был возврат к классической величественности Рафаэля с его понятными всем чувствами и тонко выписанными фигурами, гармонично распределенными в глубоком пространстве картины. Из художников, заявивших о себе к концу XVI века, только Агостино и Аннибале Карраччи, сыновья портного из Болоньи, были способны возродить это искусство. Но до середины 1590-х годов братья не покидали родного города и были практически неизвестны в Риме. Оба брата, и в особенности Аннибале, были, по римским меркам, приверженцами реализма, однако по сравнению с Караваджо выглядели херувимчиками-идеалистами, что красноречиво подтвердила работа Аннибале в капелле Черизи церкви Санта-Мария дель Пополо.

Ни Аннибале, ни кто-либо другой не могли предвидеть, что их ожидает. Караваджо возник из мрака, из темного угла Италии – Милана, находившегося под властью испанцев. Милан был воинственным городом как в хозяйственном, так и в духовном отношении. Созданные местными кузнецами шпаги, кинжалы и кольчуги можно было увидеть на улицах, изготовленные здесь пушки грозили с укреплений, сконструированных Леонардо да Винчи для герцогов Сфорца. Самым знаменитым стратегом воинствующей веры был Карло Борromeо, путеводная звезда Тридентского собора. Борromeо жил исключительно просто, хотя – а может быть, как раз потому – был кардиналом и князем церкви, и именно это в сочетании с его заботой о бедных заставило церковь вернуться к выполнению ее пастырского долга в подражание жизни Христа.

В связи с этим алтари обновленной популистской Римско-католической церкви нуждались в простых образах, возрождающих величественное наследие Ренессанса в доступных для всех формах. Но художников, способных создать их, было, мягко говоря, не очень много. Картины таких миланских живописцев, как Антонио Кампи или Симоне Петерцано, были, безусловно, вполне простыми и мрачными в духе аскетизма Борромео, хотя оба старались, как могли, отдать обязательную дань уважения их прославленному земляку Леонардо и тщательно выписывали на холсте фрукты, цветы и животных. Однако основным, что от них требовалось, была скромность, и в этом они более чем преуспели, правда принесли при этом в жертву драматизм. Невозможно себе представить, чтобы даже у самого истового верующего перехватило дыхание при виде алтарного образа Петерцано и он почувствовал бы, что перед ним ожившая страница Евангелия.

И вот однажды где-то в середине 1580-х годов в мастерскую Петерцано заглянул коренастый насупленный подросток, в котором, по-видимому, уже чувствовался непростой характер. Он был родом из малоинтересной местности с обширными плоскими пастбищами, пустыми горизонтами, овцами, скорбными аллеями тополей, не переменным местным чудом (Дева Мария является деревенской девочке), претенциозной базиликой, построенной в честь этого чуда, затерянным среди пустошей фортам и виллой. Молодой Микеланджело Меризи (получивший свое имя, вероятно, в честь размахивающего мечом архангела, а не размахивающего кистью гения) был не совсем уж мелкой сошкой. У него имелись кое-какие связи, хотя не очень надежные. Его отец Фермо Меризи состоял на службе у миланского маркиза в качестве архитектора и мажордома. Но во время эпидемии чумы, разразившейся в Милане в 1577 году, он умер, лишив двух своих сыновей надежды на быстрое продвижение на служебном поприще. Чтобы уберечь от опасности жену Лючию с четырьмя детьми, Фермо заблаговременно отправил их в маленький городишко Караваджо. Имущество распродали для уплаты долгов, после чего старшие сыновья могли рассчитывать лишь на место священника, ремесленника или мелкого служащего. Джованни Баттиста пошел в священники, Микеланджело в художники.

История искусства по определению не способна игнорировать влияние, которому подвергался художник, однако трудно сказать, чему научился Караваджо у Петерцано, помимо изображения ярко освещенной группы фигур на темном фоне. Если бы он остался в Милане, то, возможно, так и сгинул бы в неизвестности, занимаясь тем, чем положено заниматься ученику: смешиванием красок, прорисовкой деталей. Однако, согласно первым биографам Караваджо,

еще не достигнув двадцати одного года, он стал неблагонадежным. Быстро истратив свою долю скромных средств, вырученных от продажи материнского имущества, он вращался в обществе лихих парней и проституток в городе, где любимым времяпрепровождением были уличные драки. Один из биографов пишет, что он уже тогда кого-то убил, однако Манчини, по времени наиболее близкий к Караваджо биограф, сообщает лишь о драке, в которой какой-то проститутке порезали лицо, и это представляется более похожим на правду. Отказавшись выдать полиции человека, совершившего нападение, Караваджо отсидел небольшой срок в миланской тюрьме, создав тем самым прецедент.

В начале 1590-х годов Караваджо вполне предсказуемо переехал в Рим – шумный муравейник, кишевший неугомонными молодыми художниками, жаждавшими работы, славы и удовольствий (не обязательно в таком порядке). Сняв жилье в районе Кампо-Марцио, где обычно селились ломбардцы, он вел жизнь ночного гуляки, непрерывно подпитывавшегося тестостероном, шатался по улицам в поисках приключений, приставал к прохожим и напивался до бесчувствия в различных злачных местах. Его приятели-художники Просперо Орси и Марио Миннити, как и архитектор Онорио Лонги, тоже были далеко не ангелы, в любой момент могли пустить в ход свои клинки и постоянно нарывались на неприятности со сбирри, папской полицией. Компания часто проводила время с проститутками, которые тоже дрались друг с другом, как уличные кошки, за территорию, клиентов и благосклонность сутенера.

Но приятелей Караваджо нельзя было назвать просто хулиганствующими бездельниками. Многие из них были неординарными личностями, обладали талантом и непомерными амбициями. Они затевали драки и водились с уличными девками, но увлекались также поэзией, музыкой, театром и философией. Их опьяняло не только кислое вино, но и новые идеи, и они даже посещали лекции, проводившиеся в основанной Федерико Цуккаро Академии святого Луки. Возможно, портреты и картины Цуккаро были заурядны, но он работал по заказам знатных людей, написал даже портрет самой Елизаветы I, польстив ей с исключительной лживостью, и теперь руководил академией, превратив ее скорее в гильдию, нечто среднее между собственным двором и обществом художников со склонностью к философствованию. В соответствии со стремлением Цуккаро придать организации возвышенный характер, члены ее давали клятву руководствоваться благородными идеалами как в работе, так и в личной жизни.

Известно, что Караваджо посещал время от времени собрания гильдии-академии и впоследствии стал ее членом. После его смерти академия воздала ему почести. Но в первые годы своего пребывания в Риме он вряд ли отвечал требованиям, которые Цуккарро предъявлял к достойному художнику, разгуливая по улицам в обносках некогда щегольского черного костюма с бросающимися в глаза прорезами. Работал он поначалу «на подхвате», пририсовывая на чужих картинах головы в толпе, а также фруктово-цветочные детали, считавшиеся североитальянской специализацией. Но в этом вторичном отражении природы Караваджо проявил себя не просто хорошим мастером, а лучшим после Леонардо и притом одним из самых хитроумных. Розовощекий юноша с пухлыми губами и полуобнаженной грудью или друг Караваджо сицилийский художник Марио Миннити, которому осточертело держать корзину сочных плодов, кажутся воплощением приторной сладости. И это отнюдь не случайно. Смотришь на персики в ямочках, покрытые нежным пушком, затем переводишь взгляд на обаятельного юношу, и становится ясно, что он-то и есть главный съедобный фрукт. Песенки и стихи поэтов вроде Джамбаттисты Марино обыгрывают как раз такой клишированный мотив: «Коснись меня. Раздень меня. Попробуй меня».

Тем не менее, несмотря даже на протекцию таких влиятельных особ, как маркиз и маркиза Караваджо, новичок с севера не произвел особого впечатления ни на кого из тех, кто мог бы дать работу молодому художнику, перебивающемуся случайными заработками. Пандольфо Пуччи платил художникам так мало, а кормил их так плохо, что заработал прозвище Монсеньор Латук. Некоторое время Караваджо писал «головы» для художника с громким именем Антиведуто Грамматика. И лишь попав в мастерскую самого успешного и предприимчивого мастера алтарных образов и плафонов Джузеппе Чезари, Караваджо получил наконец возможность написать что-то стоящее, приняв участие в создании произведения на сюжет Священного Писания. Возможно, его кисти принадлежат некоторые фигуры на оставшихся незаконченными расписных сводах капеллы Контарелли церкви Сан-Луиджи деи Франчези. Но и это ни к чему не привело. Караваджо провалялся несколько месяцев в больнице – согласно одним источникам, его лягнула лошадь, согласно другим, он чем-то заболел (вполне возможно, что имело место и то и другое). Как бы то ни было, когда он вышел из больницы, Чезари дал ему понять, что больше не нуждается в его услугах.

Для всякого беспристрастного наблюдателя успехи Караваджо в течение двух первых лет пребывания в Риме выглядели не блестяще. Но две картины, сохранившиеся с того раннего периода, отнюдь не говорят о том, что художник сбился с пути или утратил веру в свои силы. Напротив, они провозглашают неожиданное появление оригинального таланта и производят этот эффект

прежде всего благодаря тому, что изображают, без всякого стеснения, самого художника, причем в таком виде, какой едва ли одобрила бы Академия святого Луки.

Мальчик, укушенный ящерицей. Ок. 1595. Холст, масло.

Национальная галерея, Лондон

Разумеется, при желании можно рассматривать «Мальчика, укушенного ящерицей» как предостережение от сексуальных излишеств. Если вы не вполне понимаете значение укушенного пальца и розы с шипами, то какой-нибудь соотечественник художника мог бы объяснить вам, ухмыляясь, что на уличном жаргоне слово «ящерица» означало «пенис». И укус, от которого пострадал бойкий бездельник с цветком за ухом, был намеком на заражение венерической болезнью, неизбежное для тех, кто имел дело с девицами, чье общество предпочитали Караваджо с приятелями. Но гораздо важнее насмешливого подтекста то, что картина демонстрирует буквально все, в чем силен Караваджо. Ваза с водой, отражая часть мастерской автора, превращает холст в дважды замаскированный автопортрет и показывает, что он был блестящим мастером иллюзионизма – качества, которое в первую очередь ценилось в начинающих художниках на рынке искусств. Прекрасно также схвачен момент, когда мальчик в страхе отшатывается с гримасой боли, к лицу его прилила кровь, – это говорит о том, что художник обладал умением передавать живые эмоции языком мимики и жестов, чего Леонардо да Винчи требовал от всякого живописца, изображающего людей. Картина отличается также необычным освещением: сноп интенсивного света выхватывает фигуру из темноты. Конечно, у римских торговцев картинами можно было найти много жанровых сцен, и, как ни странно, среди них встречались и другие мальчики, укушенные ящерицей (или, что было более вероятно, но менее интересно, крабом). Однако люди понимающие видели, что это работа странного, но ошеломляюще виртуозного мастера.

За этим последовали еще более странные вещи. Возможно, «Больного Вакха» (с. 34) Караваджо написал сразу по выходе из больницы. Даже если не брать в

расчет, как именно он его изобразил, сама идея была непонятным вызовом традиционным представлениям. Вакх был не только богом вина и попоек, но и одним из покровителей пения и танцев, и потому его привыкли видеть вечно молодым. А Караваджо сделал из него какого-то нездорового во всех смыслах шута. Посеревшие губы, хитрый взгляд, обвисшая желтоватая кожа, на голову нахлобучен громоздкий венок из виноградных листьев, в котором нет ничего вакхического. Изобразив себя ряженым пьянчугой наутро после загула, Караваджо перевернул традицию вверх ногами. Вместо того чтобы с помощью облагораживающей магии искусства превратить натурщика со всеми его человеческими слабостями в олицетворение вечной юности, радости и красоты, художник превратил мифическое божество в простого смертного, который выглядит отталкивающе в неудачной попытке принарядиться. Вместо образа бессмертия перед нами картина разложения. В руке с грязными ногтями Вакх держит гроздь зрелого и даже перезрелого винограда, проработанную столь детально, что мы видим следы гниения на некоторых ягодах. Гниль, ясное дело, не добавляет образу привлекательности.

Это было не просто шуткой, а заявлением о революционных намерениях. Согласно теоретикам эпохи Возрождения, цель искусства – идеализация природы. Караваджо же объявил, что собирается низводить идеалы на землю.

Он скрепляет этот рискованный брачный союз между чистым и вульгарным с мастерством, какого в Риме не помнили со времен Рафаэля. «Низменные» объекты – цыгане, сцены в таверне – традиционно изображались грубыми средствами. Поскольку хорошо известные всем истории о невинных душах, погубленных коварными происками ловкачей, считались подходящим материалом для комедий, художники при обращении к этим историям рассматривали свои холсты как театральную сцену и наполняли ее шумной толпой и фарсовой сумятицей, над которой можно вдоволь посмеяться. Произведения, затрагивавшие «низменные» темы, сознавали свой скромный статус в иерархии картин по сравнению с религиозной и исторической живописью или портретами, а потому не претендовали на высокие гонорары и держались в тени. Эта снобистская традиция была еще одной условностью, с которой Караваджо был намерен покончить. Вместо громкоголосой толпы смешных чудаков он выводил на полотна ограниченное число фигур, но изображал их в полный рост, так что они доминировали в пространстве картины, а не терялись среди живописной сумятицы. Комедия, которая разыгрывается у тебя под самым носом, воспринимается совсем не так, как та, которую наблюдаешь издали. Игнорируя приземленный характер своих персонажей, Караваджо окружает их кристальным сиянием, обычно предназначавшимся для

святых. Цыганка в тюрбане, гадающая молодому человеку по руке, традиционно олицетворявшая опасное мошенничество, выглядит не менее соблазнительно, чем сам молодой человек, чью руку она робко держит. Ее сорочка наглухо застегнута на шее и сияет такой же белизной, как и тюрбан. Молодой жулик, собирающийся сделать ход в карточной игре (с. 37), отличается от своей простодушной жертвы только щегольским платьем и шикарным пером (не считая того, что держит руку с картами за спиной). Караваджо мог при желании изобразить какую-нибудь старую каргу или свирепого старого головореза, так смакуя все детали, что почти чувствуешь запах лука и пропотевшей одежды. Но, избегая карикатурности и изображая последний миг перед развязкой, Караваджо держит нас в напряжении и делает более доверчивыми. Игроки наслаждаются прелестью момента. Зрители тоже.

Все это было бы невозможно без умения создавать иллюзию реальности, на котором строилась репутация Караваджо. Поразительное ощущение непосредственного присутствия возникало благодаря тщательно продуманному освещению. Биограф художника Джулио Манчини пишет, что Караваджо использовал всего один мощный источник света. Все композиционные детали, которые могли отвлечь внимание от главного, отодвигались на задний план и терялись на грязно-золотистом или серо-коричневом фоне либо, в более поздние годы, тонули во тьме. Фигуры основных персонажей выступают на нейтральном поле грубо и резко. Кажется, что они находятся в одном помещении с тобой, ты чувствуешь их дыхание, можешь пощупать пульс. Современные исследователи – в частности, Дэвид Хокни – высказывают мнение, что подобной кристальной ясности можно было достигнуть, только проецируя перевернутое изображение на стену с помощью специальной линзы или камеры-обскуры. И хотя даже Джулио Манчини и Джованни Пьетро Беллори, детально исследующие технику Караваджо, не упоминают ни о чем подобном, в этом предположении нет ничего невозможного. Караваджо водил компанию с хулиганьем, но это было хулиганье с мозгами, и многие из его приятелей могли знать о последних достижениях в области оптики. В таких работах, как «Мальчик, укушенный ящерицей», мы уже встречаем перевернутое изображение. Но одно дело использовать линзу или выпуклое зеркало (какое мы видим, например, на картине обращения Марии Магдалины) с целью получения сфокусированного изображения, и совсем другое – воспроизвести его на полотне с такой безупречной точностью, какой обычно достигал Караваджо, – тем более удивительной, что он редко делал подготовительные рисунки.

Больной Вакх. Ок. 1593–1594. Холст, масло.

Галерея Боргезе, Рим

Тот факт, что Караваджо не делал предварительных набросков, это не только признак феноменальной координации между глазом и рукой, но и свидетельство методологического бунта. Disegno[5 - Рисование; эскиз, набросок; план, проект (ит.)], означаящее как процесс рисования, так и общую концепцию работы художника, предписывалось всеми руководствами по теории и практике живописи как единственно правильный способ создания произведений изобразительного искусства. Рисование было не просто техникой, а идеологическим принципом. Правда, можно вспомнить венецианцев, и в первую очередь Тициана, которые говорили, что цвет не вспомогательный элемент, а одна из композиционных составляющих картины. А Караваджо по пути из Милана в Рим в 1592 году вполне мог заехать в Венецию. Наиболее очевидные его предшественники в создании картин с такой интенсивностью освещения и яркостью красок – Джорджоне и Лоренцо Лотто. Но Караваджо, в отличие от них, жил и творил не в Венеции, а в Риме, где рисунок был поставлен во главу угла. Если бы в последнем десятилетии XVI века вы прошли по залам с собраниями классических статуй, принадлежащими папе и кардиналам, или по развалинам Форума, то встретили бы немало ретивых молодых художников, увлеченно зарисовывающих «Геркулеса Фарнезского», «Лаокоона» или «Аполлона Бельведерского». В Академии святого Луки ни у кого не возникало сомнений, что для процветания великого монументального искусства начинающие художники должны неукоснительно практиковаться в умении делать подготовительные наброски, без чего невозможно создать самостоятельную композицию.

Караваджо неукоснительно игнорировал эту практику. Он не оставил нам ни одного наброска или, тем более, законченного рисунка, копирующего античные образцы, – если вообще когда-либо делал их. Он усаживал натурщика, разглядывал его и брался за кисть. Уверенность, с какой он работал, поразительна, тем более что его манера была далека от той, в какой писали венецианцы – скажем, Веронезе, чьи композиции были выстроены цветовыми пятнами. Караваджо создавал на полотне осязаемые скульптурные фигуры, словно всю жизнь только и делал, что перерисовывал классические бюсты. Но ему было достаточно его точного глаза и твердой руки. Если ему требовалось

наметить контуры будущей композиции, он либо использовал для этого заостренный конец кисти, либо делал неглубокие надрезы ножом на поверхности холста (на дереве он никогда не писал). Нож и кисть сотрудничали друг с другом в студии Караваджо очень успешно. Эти своеобразные методы плюс композиционный дар позволили ему преобразовать картины «низшего» жанра в нечто монументальное и драматическое. Торговец картинами Константино Спата (постоянный собутыльник Караваджо) выставлял его произведения в своей лавке на Пьяцца Сан-Луиджи деи Франчези. Именно там «Шулеры» попались на глаза человеку, который круто изменил жизнь Караваджо.

Шулеры. 1596. Холст, масло. Музей Кимбелла, Форт-Уэрт, Техас

#### IV

Франческо Мария дель Монте был не самым богатым кардиналом в Риме. Но церковной мышью его тоже нельзя было назвать, поскольку он имел в своем подчинении двести с лишним слуг и служителей. Его род, возможно, был чуть менее славен, чем знатнейшие династии Фарнезе, Орсини, Альдобрандини и Колонна, которые владели загородными поместьями и городскими дворцами, делили между собой власть в Риме и по очереди выдвигали из своих рядов кандидатов на папский престол. Но у дель Монте было нечто, позволившее ему совершить эффектный скачок к вершинам власти и богатства, – связи с великими флорентийскими герцогами Медичи. Будучи духовным лицом и знатоком искусства (весьма выигрышная комбинация), он освоил куртуазную культуру в Урбино, руководствуясь наставлениями Бальдассаре Кастильоне, – то есть там, где она сформировалась, и с помощью человека, сформировавшего ее. В книге Кастильоне «О придворном» (1528) был обрисован идеальный тип человека с безупречными манерами, щедрого, смелого и широко образованного, знающего толк в науках и искусстве. Дель Монте стремился соответствовать всем этим критериям и, познакомившись с кардиналом Фердинандо де Медичи и начав работать у него, получил возможность проявить свои способности и достоинства. В 1588 году Фердинандо унаследовал титул великого герцога и в благодарность за верную службу посадил дель Монте на освободившееся место кардинала. Сначала дель Монте получил кардинальскую шапку, а уже потом был

посвящен в духовный сан. При этом он не стал нескромно щеголять в пурпурном облачении, ибо вслед за своим покровителем Медичи сблизился с орденом ораторианцев, основанным Филиппом Нери, который видел свою миссию в возвращении к простоте первых христианских пастырей, просивших подаяние на улицах. Для Караваджо это имело большое значение.

Однако уроки Урбино не прошли даром. Дель Монте с жадностью впитывал культуру – естественные науки, математику, музыку, историю, поэзию, живопись. Одним из путей, по которым римские кардиналы достигали вершин в неофициальной аристократической иерархии, было развитие художественного вкуса и меценатство. Двумя наиболее сильными ветвями религиозной власти в Священном городе были в то время суровая и высокомерная испанская и более либеральная и приближенная к земной жизни французская. Фарнезе ориентировались на Испанию и смертельно враждовали с профранцузскими Медичи. У них была своя команда художников, к которой примкнули блистательные братья Карраччи. Дель Монте поставил себе задачу найти другой многообещающий талант. Для этого оказалось достаточным перейти улицу, заглянуть в лавку Спаты и увидеть там «Шулеров». Он, по всей вероятности, сразу понял, что напал на золотую жилу, и предложил Караваджо кров и стол: студию на верхнем этаже своего палаццо Мадама, а главное – покровительство, и не только собственное, но и целого круга лиц, занимавших высокое положение в обществе или в церкви, бывавших в палаццо дель Монте на обедах и концертах и проводивших время в беседах на возвышенные темы.

Музыканты. Ок. 1595–1596. Холст, масло. Метрополитен-музей, Нью-Йорк

Караваджо переехал в палаццо Мадама в 1595 году и прожил там шесть лет. Многие из картин, написанных им в эти годы, передают изысканную культурную атмосферу, царившую во дворце кардинала, – лениво-поэтическую и двусмысленно-чувственную, сплошные флейты и фрукты. Дель Монте гордился своим музыкальным вкусом. Он закупал дорогие инструменты, заказывал музыкальные пьесы домашним композиторам и собирал у себя лучших певцов, среди которых особенно ценились кастраты, исполнявшие перегруженные эмоциями мадригалы в духе Монтеверди. Излюбленной темой была, разумеется, любовь – любовь неразделенная, безумная, мучительная, экстатическая. «Ты

знаешь, что я люблю тебя, ты знаешь, что я обожаю тебя. Но ты не знаешь, что я умираю из-за тебя», – поет друг Караваджо Марио Миннити, наряженный на античный манер в тонкую муслиновую, полураспахнутую на груди тунику и перебирающий пальцами струны лютни. На столе перед ним стоит ваза с поздними весенними и летними цветами, рядом лежат ноты с мадригалом и скрипка.

Таких кардиналов, как дель Монте, наверное, больше не выпускают. Атмосфера на картине «Музыканты» (с. 38) насыщена эротикой и приятными предчувствиями. Четверо слегка одетых юношей втиснуты в такое тесное пространство, что это вызывает клаустрофобию. Некий критик заметил, как бы между прочим, что, по-видимому, первоначально на холсте была написана другая картина, а Караваджо, не очень уверенно владевший мастерством композиции, нерасчетливо разместил на нем слишком много фигур. Однако художник наверняка отдавал себе отчет в том, что делает. Если бы он хотел дать музыкантам больше свободного пространства, он мог бы всего лишь сделать их не такими крупными. А он как раз добивался ощущения тесноты. Композиционный прием картины – контакт. Руки, ноги, бедра музыкантов чем-то заняты: настраивают инструменты, щиплют виноград; сам Караваджо на заднем плане тянется за своим рожком. Тот факт, что у находящегося слева юноши растет пара крыльев, как у купидона, – скорее всего, дань аллегорической традиции, жест, показывающий, что художник пусть и не очень настойчиво, но пытается оправдаться перед посещающей палаццо публикой, которая, возможно, будет недоумевать. Ведь это как-никак резиденция кардинала.

Юноша-купидон скромно потупил глаза; тот, что на переднем плане, изучает ноты, сидя практически у нас на коленях и выставив на обозрение свою бледную голую спину. Хотя лютнист Миннити пока лишь репетирует какую-то мелодию, по выражению его лица и по прикрытым тяжелыми веками покрасневшим глазам видно, что она уже успела пронять его до слез. Губы его полураскрыты, но вряд ли он поет, так как занят настройкой лютни; возможно, поет сам Караваджо, чьи черные глаза и рот с полными губами широко раскрыты. Эти двое смотрят прямо на нас, что можно назвать откровенным заигрыванием, одним из экспериментов с заманиванием публики, начавшихся у Караваджо с «Больного Вакха». Любимый прием художника – игра с раздвинутыми рамками картины, в которой участвуют он сам, фигуры на холсте и мы, зрители. В этой игре для Караваджо заключалась суть искусства.

Никто в Риме не привлекал к себе столько внимания, как Караваджо, – и не случайно: никто другой не понимал так хорошо притягательную силу взгляда и не интересовался ею так сильно. Караваджо, восходящая звезда искусства, крутой парень и позер, очень часто пристально рассматривал самого себя. Когда в 1645 году разбирали немногие оставшиеся после него пожитки, то среди них, помимо разнообразного оружия и гитары, нашли большое зеркало. Изучать свое отражение в зеркале было необходимо, по сути, всякому художнику для того, чтобы освоить внешнее проявление страстей, а затем передать их на полотне. Поскольку на рубеже XVI и XVII веков в музыке, поэзии и изобразительном искусстве возник обостренный интерес к изображению сильных чувств – ужаса, жалости, обожания, потрясения, страха, печали, то для художников, желавших поэкспериментировать в этом направлении, было полезно отрететировать на самих себе выражение лица и жесты. Этим отчасти объясняется и то, что Караваджо интересовалась реакция на укус ящерицы.

Очевидно, зеркала помогали Караваджо сосредоточить внимание на изображаемых им образах, но еще более очевидно, что они помогали ему собраться с мыслями. В его творчестве они встречаются, наряду с автопортретами, снова и снова. Иногда они символизируют само искусство, иногда служат инструментом самопознания. Именно по этой причине он изображает самую знаменитую, самую желанную и опасную римскую проститутку Филлиду Меландрони в образе Марии Магдалины с зеркалом – падшей женщины на пороге обращения в праведницу. Она погружена в задумчивость, осмысляя увиденное в темном стекле выпуклого зеркала предвестие грядущего спасения. Однако искусство не только способствует исправлению пороков, но и удовлетворяет тщеславие. Таким Караваджо изображает самовлюбленного Нарцисса, с обожанием глядящего на свое отражение в ручье. Стремление создать отраженный образ, удвоить жизнь лежит в самой основе искусства, но трагичная судьба Нарцисса предупреждает нас о том, что червь самовлюбленности подрывает эту основу.

И потому неудивительно, что в 1597 году, когда дель Монте заказал Караваджо картину в подарок своему давнему покровителю герцогу Фердинандо де Медичи, художник сделал из этого произведения манифест силы искусства, заставляющий зрителя чуть ли не буквально окаменеть. Отрубленная голова горгоны Медузы с прической в виде шевелящихся змей, этой женщины-чудовища, чей взгляд превращал людей в камень, была популярным мотивом при европейских дворах. Общеизвестен миф о Персее, которого Афина снабдила зеркальным щитом, заставившим горгону застыть на миг в ужасе перед

собственным взглядом и позволившим Персею в этот миг отрубить ей голову. Ни один уважающий себя воин королевских кровей не мог обойтись без изображения головы Медузы на своем щите, шлеме или нагруднике – оно предупреждало врагов, что он тоже способен устроить их до смерти. Продолжение этой легенды стало мифом о происхождении искусства. Кровь Медузы запачкала копыта Пегаса, крылатого коня Персея, он ударил ими о землю горы Геликон, и из земли забил ключ вдохновения. Из крови чудовища явился источник искусства.

Если учесть, что самое известное иллюзионистское изображение головы Медузы на щите было написано Леонардо да Винчи и принадлежало герцогам Медичи, пока не пропало где-то в конце 1580-х годов, становится ясно, что дель Монте заказал эту работу Караваджо, чтобы преподнести герцогу замену пропавшего шедевра. Двадцатишестилетний художник был, понятно, не в силах преодолеть искушение помериться силами с Леонардо и даже, может быть, превзойти его и ответил на этот вызов ошеломляюще эффектно. Его «Голова Медузы» стала не просто одним из примеров виртуозной иллюзионистской живописи, но сложным и блистательным утверждением силы художественного образа.

Взгляд действительно способен убить, убеждает нас картина. И мы верим: такому взгляду это точно под силу. Дар драматизации, присущий Караваджо, его неподражаемая способность вызывать у зрителя ужас и потрясение заставляют и нас ощутить дыхание смерти, ибо мы видим то, что видела Медуза за миг до гибели: ее собственное отражение как предупреждение о скором конце. Нам, однако, удастся унять дрожь и выжить, и мы восхищаемся мастерством оптической иллюзии. Дело в том, что Караваджо написал картину на круглом выпуклом щите из тополя, но с помощью глубокой тени добился противоположного оптического эффекта: у зрителя создается впечатление, что ужасная голова Медузы высовывается из выдолбленной в дереве чаши. Лицо чудовища настолько выпукло и объемно, что, кажется, вот-вот лопнет; брови недоуменно нахмурены, так как Медуза не верит собственным глазам, которые вылезают из орбит (мы чувствуем, что и с нашими происходит то же самое, когда глядим на картину); щеки раздулись; рот с острыми, как бритва, зубами разинут (подходящий сюжет для мужских ночных кошмаров); язык высунут; на губах навечно застыл безмолвный крик.

Картина отталкивающе мертва и в то же время жива. Медуза изображена за миг до смерти, и мертвенная бледность еще не коснулась ее кожи. И хотя она каменеет под собственным взглядом, адский «перманент» продолжает со

змеиной жизнестойкостью упрямо шевелиться на голове, уже расстающейся с жизнью. Чувствуется, что художник смаковал все эти детали. Блестящая чешуйчатая кожа змей ярко освещена, они извиваются, поворачивают головы туда и сюда, то высовывая раздвоенные языки, то снова пряча их в темной пасти.

Довольно странно выглядит поток крови, свисающей с аккуратно перерезанной шеи, наподобие воротника или сталактита, – тем более странно для художника, который исключительно умело передавал особенности любых материалов, жидких и твердых. Эта деталь кажется на первый взгляд неправдоподобной или вычурно стилизованной. Если учесть привычки и образ жизни Караваджо, то можно смело утверждать, что он наверняка присутствовал на некоторых колоритных казнях, совершавшихся в Риме; возможно, он был свидетелем и самой известной из них – обезглавливания женщин рода Ченчи, замышлявших убийство отца Беатриче Ченчи, виновного в кровосмешении (ее брату голову не рубили, а вырвали внутренности). Короче, Караваджо знал толк в кровопролитии, и бахрома из свернувшейся крови изображена такой не случайно. Кардиналу дель Монте, алхимику-любителю и непревзойденному всезнайке, наверняка было известно поверье, особенно ценимое врачами и гласившее, что кровь горгон служит источником кораллов, которые применяли в качестве сильнодействующего лечебного средства, а также носили на шее как талисман, оберегающий от всякого зла и несчастья. Лучшей темы для Караваджо не придумаешь: жизнь, порожденная смертью.

Театр жестокости в Риме процветал: тут были и обезглавливания, и сожжение еретиков, вроде Джордано Бруно, и еженедельное выставление на всеобщее обозрение повешенных преступников. Атмосфера насилия не могла не повлиять на Караваджо. Он входил в ближайшее окружение кардинала и потому имел право носить шпагу, точнее, ходить в сопровождении мальчика-оруженосца. Тем не менее полиция не раз пыталась задержать его за ношение оружия без соответствующей лицензии, в ответ на что он высокомерно отстаивал свои исключительные права.

Голова Медузы. Ок. 1598–1599. Холст поверх деревянного щита.

Галерея Уффици, Флоренция

Караваджо вел двойную жизнь, и ее половинки не всегда были четко отделены друг от друга. С одной стороны, он был известным и талантливым придворным художником кардинала, занимавшим привилегированное положение. Он расписывал потолок загородной виллы дель Монте, пользовался популярностью у многих знатных римских семейств. С другой стороны, он был непредсказуем и эксцентричен, повсюду таскал с собой шпагу, ловко обращался с кинжалом и выходил из себя по малейшему поводу. Однажды его брат Джованни Баттиста пришел в палаццо Мадама, чтобы повидаться с Микеланджело (надеясь, по наивности, уговорить его жениться и завести детей), но художник велел передать ему, что у него вообще нет никакого брата. Огорошенный и, должно быть, обиженный этим неласковым приемом, Джованни Баттиста ушел ни с чем, так и не повидавшись с братом. Караваджо водил компанию с проститутками и куртизанками, вроде Филлиды Меландрони и ее подруги из Сиены Анны Бьянкини, которых нередко привлекали к судебной ответственности за нападение с применением насилия. Хотя существовал церковный запрет на изображение женщин, пользовавшихся дурной репутацией, особенно в картинах на библейские сюжеты, Караваджо постоянно и с большим удовольствием приглашал их позировать ему. Ведь его искусство черпало силу в его решимости дать жизнь тому, что прежде считалось неинтересным и стереотипным. Шокированные критики сетовали, что его «Кающаяся Мария Магдалина» – всего лишь какая-то уличная девка, высушивающая волосы. Но именно этого эффекта и добивался художник; кроме того, знающие люди должны были помнить, что переродившаяся Магдалина вытирала своими волосами ноги изможденного Христа в доме Симона фарисея. Избрав Филлиду, юную куртизанку, пользовавшуюся в городе самой скандальной славой, в качестве модели для образа Марии Магдалины и провокационно поместив цветок апельсина – символ перерождения покаявшейся грешницы – на ее пышной декольтированной груди, Караваджо хотел не просто досадить святошам. Ощутимость приземленного характера изображения женщины позволяла ему усилить драматизм ее перерождения. На столе ненужная больше банка с косметическим средством и гребень, а в темном выпуклом зеркале видно лишь небольшое квадратное пятно яркого отраженного света – света, который делает искусство Караваджо возможным и дарит грешнице надежду на спасение.

Недовольные церковники еще могли как-то смириться с тем, что куртизанка позирует в роли Марии Магдалины, но было совсем уж возмутительно, когда ее же Караваджо изобразил в образе святой Екатерины Александрийской рядом с зубчатым колесом, орудием ее мучений, и какой-то шпагой – по-видимому, той

самой, которой он орудовал на дуэлях. Картина представляет нам нечто прямо противоположное традиционному образу хрупкой и непорочной ангелоподобной святой. Эта Екатерина излучает силу и даже опасность, глаза ее сверкают, как два клинка. Если на Караваджо слишком наседали, обвиняя его в нарушении приличий, он оборачивал обвинения против самих критиков, говоря, что они по своей тупости понимают все превратно. Почему шея святой так неподобающе обнажена? – Ну, понятно же! Для того, чтобы напомнить, что она была обезглавлена. – А почему она одета в роскошное, украшенное вышивкой платье из бархата и камчатной ткани, которое больше подходит самой Филлиде, когда она принимает своего знатного флорентийского покровителя и любовника Джулио Строщи? – Вы забываете, что Екатерина была принцессой, наделенной спокойным и решительным характером, а не нервной особой, закатывающей глаза от ужаса. Необходимо было подчеркнуть, что она выдающаяся личность, с которой надо считаться.

Ворчание по поводу вольностей, которые позволял себе Караваджо, раздавалось часто, но дель Монте не обращал на это внимания. Он понимал, что его лучший художник создает абсолютно новый вид христианского искусства и в его произведениях драматизм ощущается сильнее, а эмоции выражены более непосредственно, чем у кого-либо другого после Микеланджело. Поэтому кардинал знал, к кому следует обратиться, когда возникла необходимость украсить живописью две стены в капелле Контарелли церкви Сан-Луиджи деи Франчези, находившейся под его опекой и расположенной напротив палаццо Мадама.

## VI

Это был знаменательный момент и для Караваджо, и для Рима. Они идеально подходили друг к другу. Быстро приближался столь важный для папы Климента VIII Святой 1600-й год, год ревностного служения, паломничества и милосердия, год, когда даже те грешники, которым обычно отказывают в спасении души, – то есть такие, как Караваджо, – могут получить полное отпущение грехов. Сам Священный город тоже нуждался в передышке. Караваджо жил во дворце, но он всеми порами своей кожи знал и другой Рим – город сотни тысяч бедняков, пребывающих в грязи, терпящих бедствия, отягощаемых налогами, необходимыми для ведения жалких локальных папских войн, никогда не наедающихся досыта и молящихся о хорошем урожае, чтобы хлеб и масaroni стали для них доступны. Когда в 1598 году Тибр вышел из берегов и разрушил мост Понте Санта-Мария, прозванный вследствие этого

Понте Ротто (Сломанный мост), казалось, что римлян спасет только чудо.

И чудеса последовали. Капелла, стены которой Караваджо предстояло украсить, находилась во французской церкви Святого Людовика. Сюжетом было избрано житие святого Матфея, потому что французский кардинал Маттье Куантрель выразил в своем завещании пожелание почтить память своего небесного покровителя. Он оставил подробнейшие инструкции относительно того, какие именно сцены следует изобразить – призвание и мученичество Матфея, – сколько фигур должно быть на холсте, каково должно быть оформление и все прочее. Своды церкви были расписаны в 1593 году Джузеппе Чезари, который вскоре получил прозвище Кавалер д'Арпино – возможно, не без участия юного Караваджо. Кавалер д'Арпино считался лучшим римским художником, пользовался большим спросом и не успел завершить работу в капелле. Ответственность за ее завершение взяло на себя духовенство, возглавлявшее собор Святого Петра. Оно поручило это дело дель Монте, тот предложил кандидатуру Караваджо.

Святая Екатерина Александрийская. 1598. Холст, масло.

Собрание Тиссен-Борнемиса, Мадрид

Поставленная перед художником задача, по всей вероятности, одновременно вдохновляла его и пугала. Это была самая крупная работа из всех, какие он когда-либо выполнял, – и по своим физическим размерам, и по значимости. До сих пор всегда, даже выполняя «спецзаказ» на «Медузу», Караваджо оставался хозяином положения; занимался он исключительно станковой живописью и писал с натуры в своей студии при ярком освещении; он сам определял, какие фигуры будет изображать и как они будут расположены на полотне. Теперь же он должен был учитывать указания Куантреля и даже, возможно, потолочную живопись д'Арпино с толпой фигур, ярким небом, величественной архитектурой и глубоким пространством. Он понимал, что данный заказ – это не привычные для него бытовые сцены, натюрморты или уличные девки в образе святых: он мог либо сделать ему имя, либо навсегда похоронить как художника.

Караваджо приступил к работе над «Мученичеством святого Матфея», который был убит по приказу эфиопского царя у подножия алтаря. Как предписывалось, Караваджо пытался изобразить глубокое пространство церкви, в которой было совершено убийство, толпу свидетелей, вознесение мученика на небеса, и – наверное, впервые в его карьере живописца – работа застопорилась.

Предписания сковывали его. Тогда он отказался от глубокого пространства и тем более от большой толпы действующих лиц. Вся драматическая сила его картин основывалась на близости персонажей к зрителю, а не на их удаленности, на компактности, а не на величественных пространствах. Он добивался того, чтобы зритель отождествлял себя с происходящим перед ним. Но как можно отождествить себя с толпой?

Чем больше он старался подстроиться под ограничивавшие его указания, тем сильнее замедлялся процесс. В конце концов на время он оставил в покое «Мученичество» и обратился к левой стене, где работа над «Призванием святого Матфея» предоставляла ему бо?льшую свободу в трактовке сюжета – в значительной мере потому, что строки Евангелия, описывающие этот переломный момент в жизни святого, были так лаконичны: «Проходя оттуда, Иисус увидел человека, сидящего у сбора пошлин, по имени Матфея, и говорит ему: следуй за Мною. И он встал и последовал за Ним»[6 - Мф. 9: 9.]. Идея отрывка была понятна Караваджо, который не без причин размышлял о возможности искупления, предоставляемой даже самому закоренелому грешнику. Тут, в отличие от эпизода с мученичеством, вдохновение пришло к нему быстро и легко, тут он мог писать с натуры то, что знал: сцену из повседневной римской жизни, привычную и для него, и для всех потенциальных зрителей.

Он взял стол и одного из мальчиков, фигурировавших в «Шулерах», и перенес их в подвал с высоким потолком, грязными стенами и окном, закрытым промасленной бумагой, блеснув мастерством в изображении ее надорванного угла. Для любого зашедшего в капеллу римлянина все это было легко узнаваемо: одетые с дешевым франтовством люди, стол, звяканье пересчитываемых монет, проверка счетов, суровые мужчины и тихие мальчики – знакомая обстановка. Неподражаемая способность Караваджо к алогичному видению развернулась вовсю. А если уже нарушено одно правило, то почему бы не нарушить и самое главное? Вместо композиции, в которой все действующие лица внимали бы разговору Христа со сборщиком налогов, художник представляет нам эпизод, на первый взгляд абсолютно несущественный. Присутствующие отнюдь не ошеломлены приходом Иисуса со святым Петром, некоторые даже не замечают их. Один из них склонился над столом и кучей

монет, его пожилому соседу в очках, символизирующих его близорукость не только в прямом, но и в переносном смысле, даже лень поднять голову. Пришла парочка бородатых клиентов? Очень хорошо, пусть ими кто-нибудь займется, а нам некогда.

Конец ознакомительного фрагмента.

notes

Примечания

1

Аллюзия на роман Г. Мелвилла «Моби Дик». (Здесь и далее примеч. перев.)

2

«Жизнь» (лат.). Полное название «Жизнь Бенвенуто, сына маэстро Джованни Челлини, флорентийца, написанная им самим во Флоренции».

3

Оливер Рид (1938–1999) – английский актер, скоропостижно скончавшийся в одном из баров Валлетты на Мальте.

4

Фрагмент фрески «Страшный суд».

5

Рисование; эскиз, набросок; план, проект (ит.).

6

Мф. 9: 9.

----

Купить: <https://tn.knigapoisk.com/saymon-shama/sila-iskusstva-kupit>

надано

Прочитайте цю книгу цілком, купивши повну легальну версію: [Купити](#)