

Даниэль Арасс

Взгляд улитки

Описания неочевидного

Daniel  
Arasse

# On n'y voit rien

## Descriptions

Denoël

Даниэль  
Арасс

**Взгляд улитки**  
**Описания**  
**неочевидного**

Ад Маргинем Пресс

УДК 7.036(036)

ББК 85.100я2

А79

Перевод – Елизавета Кузнецова

Редактор – Игорь Булатовский

Дизайн – ABCdesign

Арасс, Даниэль.

А79 Взгляд улитки. Описания неочевидного / Даниэль Арасс. – М. : Ад Маргинем Пресс, 2020. – 160 с. : ил. – ISBN 978-5-91103-516-7.

Один из ярчайших французских историков искусства второй половины XX века Даниэль Арасс (1944–2003) в своей небольшой книге, впервые опубликованной в 2000 году, подвергает пристальному анализу несколько классических произведений живописи XVI–XVII веков, в том числе такие хрестоматийные, как «Венера Урбинская» Тициана и «Менины» Веласкеса. Построенная в форме писем ученице, написанная непринужденно и увлекательно, книга показывает, какое большое значение могут иметь в искусстве самые незначительные, на первый взгляд, детали и каким плодотворным оказывается применительно к ним иконологический подход с элементами семиотики.

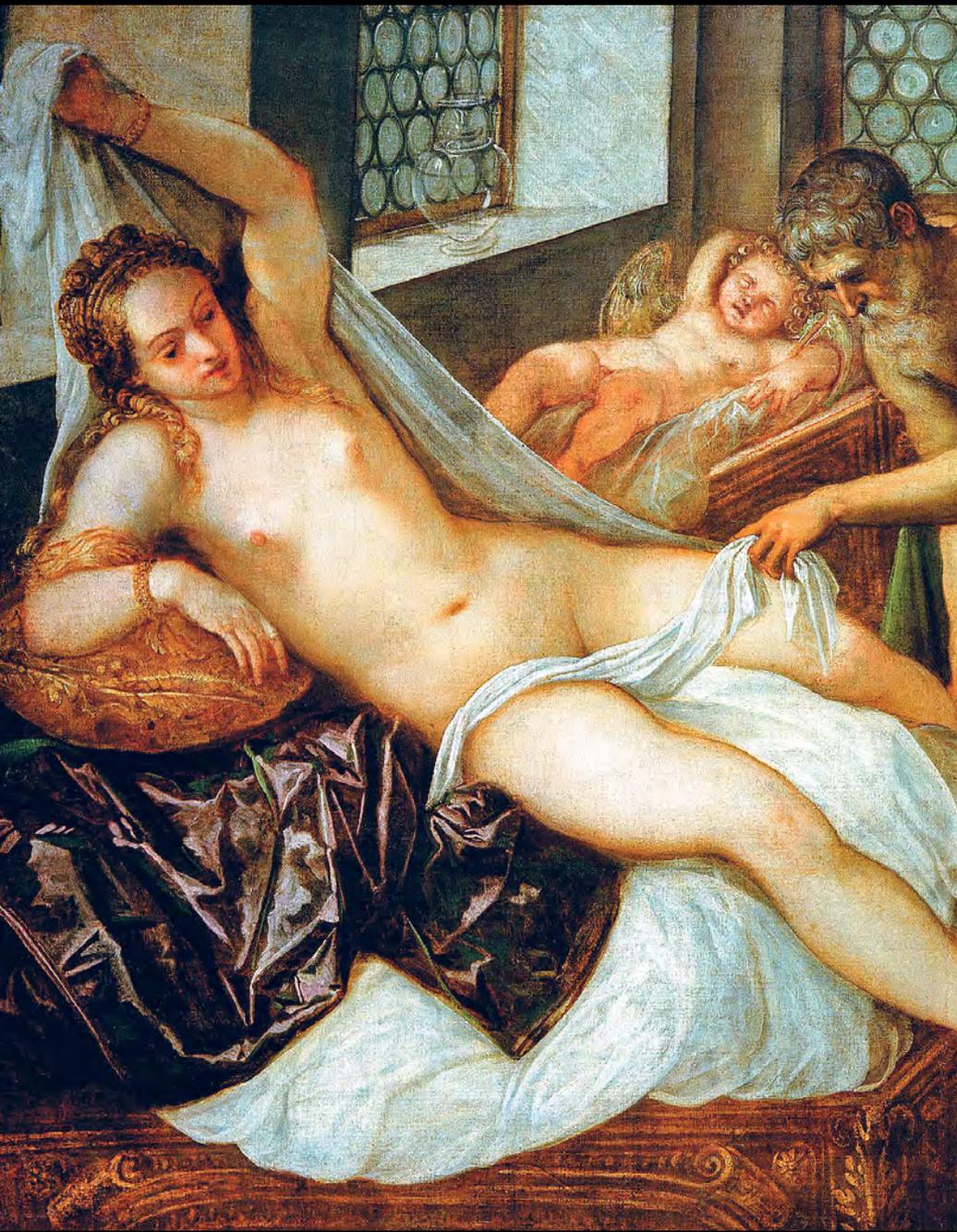
© Éditions Denoël, 2000

Published by arrangement with Lester Literary Agency

© ООО «Ад Маргинем Пресс», 2020

# Оглавление

Дорогая Джулия...	8
Взгляд улитки	22
Черный глаз	42
Шевелюра Магдалины	72
Женщина из сундука	90
Взгляд мастера	128





Тинторетто. Венера и Марс,  
застигнутые Вулканом. Около 1555.  
Холст, масло. 135 × 198 см. Старая  
Пинакотека, Мюнхен

## Дорогая Джулия,

Мое письмо может показаться тебе затянутым, удивит или даже разозлит тебя. Надеюсь, ты не обидишься, но я должен его написать. Однажды я сказал тебе второпях, что мне непонятно, как порой, смотря на картину, ты не видишь того, что она — и художник — тебе показывает. Нас с тобой объединяет общая страсть к искусству, но как получается, что, если речь заходит о толковании смысла отдельных произведений, мы так отдаляемся? Я не считаю, что произведения обладают единственным смыслом и для них существует лишь одна-единственная «верная» интерпретация. Да, так говорил Гомбрих\*, но тебе известно, что я об этом думаю. Нет, меня беспокоит что-то вроде ширмы (из текстов, цитат и внешних отсылок), которой ты иногда стараешься во что бы то ни стало отгородиться от произведения. Своего рода солнцезащитный фильтр защищает твой взгляд от яркости полотен, а заодно и предохраняет приобретенные тобой привычки, на которых держится наше академическое сообщество. Мы не впервые расходимся во мнениях, но в этот

\* Эрнст Гомбрих (1909–2001) — австрийский и английский историк искусства. — *Здесь и далее звездочками обозначены примечания переводчика.*

раз я напишу тебе. Не рассчитываю тебя переубедить, но, возможно, в итоге ты захочешь задаться новыми вопросами или пересмотришь свои, как кажется, непоколебимые убеждения, которые, с моей точки зрения, ослепляют тебя.

Оставлю пока в стороне «Психею и Купидона» Дзукки\*. Представь, сколько всего можно было бы сказать в связи с прочтением этой картины, которое ты предложила месяц назад. Возможно, мы обсудим ее в другой раз. Сейчас я остановлюсь только на твоём суждении о картине Тинторетто «Вулкан обнаруживает проказы Венеры и Марса». Кое в чем ты уловила самую суть. Благодаря тебе я разглядел в этой картине то, чего ранее не видел. Например, ты права в том, что Вулкан, склонившийся над кроватью и обнаженной Венерой, напоминает сатира, застигнутого врасплох нимфу. Мне нравится мысль о том, что супруга внезапно охватывает желание при виде прекрасного тела его жены. Но, видишь ли, я прихожу к выводам, совершенно отличным от твоих. Пожалуй, ты права в том, что эротизм этого тела, столь щедро явленного взглядам, будит в зрительницах желание отождествить себя с богиней любви. Но дальше я теряю нить твоей мысли: исходя из того, что только Вулкан, по-твоему, в этой картине держится достойно, тогда как Венера пристыжена, а Марс выглядит нелепо, ты видишь в картине моральный посыл, полагая, что Тинторетто использует силу образа и обольстительность своей кисти для укрощения женского желания (ты выразилась иначе, но примерно в этом духе). Например, ты утверждаешь, что Венера, застигнутая врасплох, пытается прикрыть наготу. А может быть, она, наоборот, открывает свое тело, чтобы соблазнить Вулкана? Почему бы не заметить в этой картине юмор? Мне кажется, что ты, обычно такая смешливая, просто не захотела дать волю юмору в истории искусства. Словно воздержание от смеха и даже улыбки — часть

\* Якопо Дзукки (1540–1596) — итальянский живописец.

твоего профессионального долга. Возможно, тебе известна поговорка времен Ренессанса: «*serio ludere*», «играть серьезно»; в эту эпоху любили смех и парадокс. Неужели, чтобы быть серьезной, ты решила принять себя всерьез, быть *seriosa*, а не *seria*<sup>\*</sup>, как говорите вы, итальянцы? Неужели ты вознамерилась доказать свою благонадежность угрюмым кладбищенским привратникам от искусства, укрывающимся за чопорным фасадом своей дисциплины и во имя безрадостного знания требующим, чтобы никто и никогда не смеялся при виде картин?

Джулия, ты — сама серьезность? Помилуй!

Итак, если ты еще не выбросила письмо, начну с самого начала. Соглашусь с тем, что в своей картине Тинторетто довольно неожиданно изобразил избитый сюжет «Вулкан обнаруживает проказы Венеры и Марса». Обычно Марс и Венера изображаются обнаженными, лежащими на оскверненном супружеском ложе, а затем оказываются в ловушке — в сети, брошенной Вулканом, после того, как тот узнал о происходящем от Аполлона. Но ничего подобного нет на полотне, хранящемся в Мюнхене. Бесспорно, Венера обнажена и возлежит на кровати. Но она одна — Марс в доспехах и шлеме спрятался под столом, а Вулкан коленом опирается на кровать и приподнимает легкую ткань, скрывающую лоно супруги. А под окном в колыбели дремлет Купидон. Мы никогда не видели и больше не увидим подобной интерпретации сюжета. По-твоему, представляя эту сцену столь парадоксально, Тинторетто посредством отрицательного примера хотел возвеличить достоинства супружеской верности. Измена Венеры не в первый раз используется в искусстве для внушения страха новобрачным. Соглашусь. В подтверждение собственной идеи ты приводишь в пример многочисленные тексты, изданные в Венеции, а также эротические изображения,

\* И то и другое по-итальянски значит «серьезная», но «*seriosa*» отличается от «*seria*» оттенком сдержанности, чинности; «*seria*» — серьезная скорее в смысле убежденности.



Тинторетто. Венера и Марс, застигнутые  
Вулканом. Около 1555  
*Фрагмент*

порицающие измену. И тут я оказываюсь в тупике. Ведь совсем не обязательно, чтобы тексты, существовавшие и напечатанные в эпоху создания картины, непременно должны способствовать ее пониманию именно таким образом. Это было бы слишком просто. В одном и том же обществе могли параллельно существовать противоречивые точки зрения и установки. Мы оба это прекрасно знаем. Отстаивая свою точку зрения, ты даже предположила, что сюжет полотна имеет отношение к одному из эпизодов личной жизни Тинторетто и адресован его молодой супруге. Но тут ты зашла слишком далеко. Во-первых, нам ничего не известно о таком эпизоде его биографии, а если картина датирована 1550 годом или около того (ты сама так предположила), то это год свадьбы Тинторетто, но тогда ему было тридцать два года. Получается, что если спустя сорок лет он станет таким же, как Вулкан, то в этой картине следует видеть замаскированный автопортрет художника. Согласна?

Перехожу к главному. Твоя версия основана на простом принципе, который ты сформулировала примерно так: «Вулкан обнаруживает проказы Венеры и Марса» Тинторетто — это не привычное изображение сюжета, а аллегория. Мелковато. Все необычное не обязательно аллегорично. Оно может быть запутанным, парадоксальным, пародийным, не знаю. Комическим, например. Ты верно подметила, что Марс выглядит нелепо, наполовину спрятавшись под столом, да еще и в шлеме. Но ты поторопилась приписать этой водевильной сцене моральное измерение: по-твоему, комичное положение Марса принижает любовника, чтобы подчеркнуть меланхоличное достоинство пожилого обманутого супруга. Но откуда взяться меланхоличному достоинству? Вулкан тоже выглядит смешным. Взгляни! Что же все-таки делает обманутый супруг? Что он ищет между бедер жены? Какие доказательства? Какие следы там мог оставить Марс? Не настаиваю. Но жест и взгляд Марса скорее напоминают мне скабрёзности Аретино, а не проповедь о морали.

К тому же Тинторетто изображает несчастного Вулкана не только хромым, но и глухим как тетерев от постоянных ударов молота по наковальне. И вот доказательство его глухоты: Вулкан не слышит лая собаки. А ведь собачонка расшумелась не на шутку: она лает изо всех сил, чтобы Вулкан нашел Марса. Настоящая шавка. Но Вулкан ничего не слышит. Догадываешься почему? Не только потому, что он глухой, — его мысли заняты совершенно другим. Именно в тот момент (а Тинторетто постарался показать нам, что он изображает совершенно определенное мгновение) Вулкан забывает, зачем он пришел. Он рассеян. Он ничего не видит и не слышит вокруг себя из-за того, что находит между ног жены. Вулкан видит только это и не думает ни о чем другом. Я ничего не домысливаю. Стоит взглянуть на зеркало, висящее за спиной Вулкана, чтобы понять, что случится спустя мгновение.

Скажу два слова про зеркало. Ты не обратила внимания на то, как странно оно расположено. Зеркало не только заслоняет половину окна, но и висит очень низко, практически на уровне кровати Венеры, по крайней мере, ниже колыбели со спящим Купидоном. Если ты приглядишься, то заметишь, что зеркало не висит на стене, а стоит на каком-то предмете мебели, скрытом от нашего взгляда столом, под которым спрятался Марс. Но зачем там это зеркало, так низко от пола? Чтобы отражать утехи Венеры? Вполне возможно. Не сомневаюсь, что подобные предметы встречались в Венеции в XVI веке. Но такое предположение еще больше отдаляет нас от морализаторской сути полотна. При условии, что речь действительно идет о зеркале. Ты предположила, что это щит Марса. Но щит выглядит странно: меня смущает не столько его размер (а он действительно огромный), сколько то, что он может служить зеркалом. Таким мог быть гладкий и ровный щит Персея, взглянув в который Медуза превратилась в камень. У Энея также был щит-зеркало. Эразмус Веддиген\* вспоминает о нем в связи с этой картиной.

\* Эразмус Веддиген (род. 1941) — немецкий историк искусства.

Созданный циклопами, этот волшебный щит показывал будущую великую судьбу Рима. Спорное сравнение (впрочем, ты и о нем не вспомнила), но меня вполне устраивает. Ведь что мы на самом деле видим в зеркале-щите Тинторетто? Ты говорила только о едва различимом в щите Марса отражении второго зеркала, находящегося за пределами картины, с нашей стороны: это зеркало туалетного столика Венеры, находящегося рядом с кроватью. (Между прочим, красивый образ взаимного желания: зеркало женщины отражается в щите мужчины и превращает его в зеркало любви.) Веддиген также упоминает невидимое нам зеркало, но раз ты упомянула о его работе, то оставим в стороне его расстановку зеркал и выводы, которые слишком далеки от твоих. По-твоему, в спрятанном зеркале Венера могла увидеть появление Вулкана в глубине комнаты, даже повернувшись спиной к стене. И ты искусно противопоставила зеркало как инструмент обмана, зеркалу у стены, в котором открывается истина. Допустим, так и есть. Но о какой истине идет речь?

Ты и Веддиген много говорите об отражении зеркала Венеры в щите Марса. Не мне вас упрекать в пристальном внимании к едва заметной детали. Но вы не упоминаете о том, что так явно видно на самом щите: Вулкан, видимый со спины, который наклоняется над телом Венеры. Приглядишься внимательнее: это необычное, странное, ненормальное отражение. Между положением Вулкана рядом с Венерой и его отражением в зеркале есть разница. Посмотри! На первом плане Вулкан опирается о кровать только правым коленом; его левая нога выпрямлена и кажется немного одеревенелой (разумеется, ведь он хромой), а левая ступня стоит на полу достаточно далеко от кровати. Напротив, Вулкан в зеркале опирается на кровать как будто и левым коленом тоже (в отражении это правое колено). И я не думаю, что это оплошность или невнимание художника. Отнюдь. Зеркало как раз показывает то, что случится спустя мгновение после того, что уже произошло на первом плане



Тинторетто. Венера и Марс, застигнутые  
Вулканом. Около 1555  
*Фрагмент*

картины: Вулкан бросится на кровать — а что будет дальше, можно только догадываться. Думаешь, это нелепая мысль? Не совсем: речь идет о щите-зеркале Марса, обладающем такими же свойствами, как щит Энея, и показывающем будущее (ближайшее) этой водевильной сцены. Следуя твоим рассуждениям, это зеркало истины, демонстрирующее урок, который следует вынести из картины, мораль истории. Остается лишь узнать, о какой истине и морали идет речь.

Что в действительности происходит с Вулканом на картине? Он явился, чтобы прервать утеху Венеры и Марса (впрочем, даже еще не начавшиеся). Но вместо того, чтобы прислушаться к лаю собаки, он ищет между ног супруги доказательство возможной неверности. Но то, что Вулкан видит в туалетном зеркале, вынуждает его обо всем позабыть.

Он очарован прелестями супруги и приходит, как ты выразилась, в возбуждение, словно сатир, встретивший нимфу. Веддиген, среди прочего, вспоминает Тарквиния\*, стремящегося овладеть Лукрецией. Хотя это сходство не так очевидно — в конце концов, Вулкан и Венера супруги, и именно она оказалась неверной. Желание, охватившее Вулкана, отчетливо видно на полотне — его сексуальный порыв явно выражен еще в эскизе, хранящемся в Берлине. На нем нет Марса, Купидона и собаки, зато показана стремящаяся убежать Венера, а Вулкан имеет вид насильника, который вот-вот приступит к делу. В контексте картины эта типичная поза лишается двусмысленной жестокости: на первом плане Вулкан изображен стариком, а в зеркале — вполне крепким мужчиной. На мой взгляд, такая (исключительная) разница между самой сценой и ее отражением — основа идеи картины Тинторетто, того, что называется *invenzione*\*\* . Художник объединяет комическую завязку и мораль, которую можно

\* «Тарквиний и Лукреция» — картина, приписываемая Тициану (около 1571).

\*\* Изобретение (*итал.*).

извлечь из этой маленькой комедии, придуманной Тинторетто по мотивам Овидия.

Это изображение — комическая картина. Прости мою настойчивость, Джулия, но ничего не могу с этим поделать, потому что эта мысль тебя не посетила. Марс, спрятавшийся под столом, словно любовник в шкафу, выглядит нелепо. Вулкан тоже смешон — ослепленный прелестями Венеры, он снова попался на ее удочку. Смешно выглядит и собачонка, напрасно надрывающаяся от яростного лая. Даже заснувший Купидон вызывает смех: утомленный своими трудами, он победил самого себя (то есть не *Omnia vincit Amor*, а *Amorem vincit Amor*<sup>\*</sup>). Прозрачная стеклянная ваза так хрупка, что, кажется, хочет воплотить в себе шальную мысль: девственно-прозрачный сосуд напоминает о божественной Марии, «не знавшей мужчины». И даже перспективное построение картины могло бы сыграть скрытую комическую роль: перспектива драматизирует сцену, привлекая взгляд зрителя к двери, через которую вошел Вулкан, но одновременно и к указательному пальцу Марса, направленному на уже явно остывшую жаровню. Это жаровня Вулкана? Или Венеры, которую Вулкану придется снова разжечь, после того, как он сам же ее охладил?

Только Венера не выглядит смешной. Безусловно, она оказалась в неловкой ситуации: ее могли унижить и выставить на посмеище. Но повторюсь: в отличие от того, что говорит Овидий, она легко выкрутится из этой ситуации — по крайней мере, с наименьшими потерями. Сколько стоит провести ночь с Венерой? Какой подарок ей преподнесет удовлетворенный супруг? В любом случае на этот раз Вулкану ее не поймать. Вулкан будет так занят, что не увидит и не услышит, как Марс на цыпочках выскользнет из своего укрытия. Если у этой басни и есть мораль — разумеется, фривольная и мачистская, — то она скрыта в картине: все женщины одинаковы, все они распутницы, соблазнительницы,

\* Всё побеждается Любовью; Любовью побеждается любовь (*лат.*).

обманывающие мужской род, эксплуатирующие его слепоту, они играют нами и нашими желаниями, водят нас за нос (то есть за пенис) и низводят мужчин до уровня юных пьяниц, прячущихся под столом, или обманутых, но довольных мужей.

В общем мои выводы прямо противоположны твоим. Ты мне возражишь и скажешь, что мое письмо не более чем шутливая, красиво выстроенная теория и субъективная интерпретация. К тому же у меня нет никаких документальных свидетельств. Ошибаешься! Из-за тебя, благодаря тебе, чтобы написать тебе и выглядеть в твоих глазах серьезным, я нашел эти свидетельства. Мне не понадобилось много времени. Моей заслуги в том нет — Беверли Луиза Браун\* упоминает в связи с этой картиной множество опубликованных в Венеции текстов, направленных в духе Ювенала, Боккаччо или Эразма против института брака. Она цитирует Антонио Франческо Дони\*\*, Людовико Дольче\*\*\*, а также фарсы, новеллы и «ученые комедии», рассказывающие только о неудачных союзах, обманутых мужьях и нелепых любовниках. Честно говоря, предложенный ею контекст более уместен и убедителен, чем твой. Но вообще, это не так важно. Более значимым представляется то, что мне не потребовались тексты, чтобы увидеть происходящее на картине. Мои студенты тому свидетели: я уже давно так комментирую полотна. Именно эта особенность нас разделяет. Складывается впечатление, что тебе нужны тексты, чтобы интерпретировать изображение, словно ты не доверяешь ни себе, ни своему взгляду, ни картинам, которые сами могут показать то, что художник хотел сказать.

Еще один момент. Ты упорно искала тему брака в этой картине. Почему бы и нет? Писать полотно против института

\* Беверли Луиза Браун (род. 1948) — американский историк искусства.

\*\* Антонио Франческо Дони (1513–1574) — итальянский писатель, переводчик, издатель.

\*\*\* Людовико Дольче (1508/10–1568) — итальянский филолог, теоретик искусства.

брака — тоже способ затронуть матримониальную тему. Однако тебе хочется, чтобы «матримониальная» картина восхваляла институт брака. Но это же известная мысль, роковое следствие безумного стремления (мне кажется, англосаксонской культуры) видеть во всех картинах с обнаженными женщинами «свадебные картины». Сначала идея была верной и породила неплохие результаты. В конце концов в христианском обществе эпохи Ренессанса именно брак узаконивал сексуальность. (Маргарита Наваррская говорила, что брак — это «прикрытие».) В соединении с мифологией брак позволяет наготу (и не только). Но не следует слишком упрощать. В 1550 году изображение на картине обнаженной женщины было естественно. Именно поэтому Церковь озаботилась этим вопросом. К тому же что мы знаем о предназначении «Вулкана, обнаруживающего проказы Венеры и Марса»? Ты сама говорила: нам ничего не известно о происхождении картины и условиях заказа. По стилистическим причинам картина теперь датируется примерно 1550 годом, но мы до сих пор не знаем, ни для кого, ни по чьему заказу она была написана. Поза Купидона напоминает о мраморной статуе Микеланджело, принадлежавшей семейству Гонзага из Мантуи; возможно, им картина и предназначалась. Но полотно не входит в коллекцию Гонзага, проданную в 1623 году, поэтому предположение по-прежнему очень смутное. Вообще, о картине ничего не было известно до 1682 года, пока она не была продана в Англии. Как подчеркивает Беверли Луиза Браун, ситуацию с картиной осложняет то, что полотно никак не отразилось в работах современников. Иначе говоря, едва она была написана, как тут же исчезла. Что удивительно для работы мастера такого уровня... Предположим, что она была написана для известной венецианской куртизанки по просьбе одного из еедыхателей — почему бы и не молодого Гонзага? Когда я тебе предложил эту мысль, ты от нее отказалась. Почему? Нам с тобой известно, что в Венеции некоторые куртизанки были

уважаемыми дамами, все ими восхищались, все их уважали; кроме Церкви, разумеется, хотя некоторые служители культа — безусловно. Неужели куртизанки жили в комнатах прислуги или в грязных притонах? Неужели в комнатах, где они принимали любовников и нередко держали салон, не было картин? На ум приходит прекрасная Туллия д'Арагона\*, и полагаю, что «Вулкан обнаруживает проказы Венеры и Марса» Тинторетто вполне могла бы занять место на стене в ее гостиной, спальне или прихожей и дополнить, как говорили раньше, «декор». Ее гости, без сомнения, увидели бы в картине юмор.

Знаю, ты не согласна с этой мыслью. У меня нет ни текстов, ни архивных документов, чтобы подтвердить свое предположение, поэтому с исторической точки зрения моя мысль несерьезна. Но я опасаясь, как бы серьезный исторический подход не оказался «политкорректным» подходом. Полагаю, что нам следует всячески искоренять исторически главенствующую мысль, препятствующую размышлениям о том, что в мире не существовало «неправильных» живописцев. Это принцип классической иконографии, которая в противном случае давно зашла бы в тупик. Жан Вирт\*\* прекрасно написал об этом в своей работе «Средневековое изображение».

Не знаю, прочла ли ты до конца это письмо. Надеюсь, что да: только тебе я мог его отправить. Знаю, что ты любишь сомневаться в новых идеях — даже в своих собственных. Помнишь наш разговор о Камере дельи Спозии\*\*\* Мантеньи? Мы уже тогда разошлись во мнениях. А если бы мы разошлись во мнениях о браке?

\* Туллия д'Арагона (1510–1556) — итальянская куртизанка XVI века, писатель и философ.

\*\* Жан Вирт (род. 1947) — французский историк искусства.

\*\*\* Камера дельи Спозии — комната Палаццо Дукале в Мантуе, расписанная Андреа Мантеньей (1465–1474).

Con tanti abbracci vigorosi\*

Оспиталет, июль 2000

\* Крепко обнимаю (*итал.*).

# Взгляд улитки





Я понимаю, к чему вы клоните: вы еще скажите, что я преувеличиваю, что я волен поступать, как знаю, но толкование мое слишком надуманно. Волен поступать, как знаю, — большего и желать нельзя, но если говорить о вольных интерпретациях, то здесь именно вы преувеличиваете. Я действительно много чего вижу в этой улитке, но если художник так ее изобразил, то чтобы она была на виду, а мы задались вопросом, что она делает на картине. Или вы считаете это нормальным? По роскошному дворцу Марии в момент (столь священный момент!) Благовещения огромная улитка ползет от архангела к Богородице, не сводя с них глаз, и вам на это нечего сказать? Еще немного, и на переднем плане картины мы увидим позади улитки след от слизи! Во дворец Марии, чистой, нетронутой, непорочной Девы, скользкая улитка приносит беспорядок, и при этом не стесняется. Художник и не думал ее прятать от нас, наоборот, он специально выставил эту улитку на всеобщее обозрение. В итоге мы видим только эту улитку и размышляем только о ней: что она здесь делает? И не говорите мне, что это фантазия живописца. Безусловно, это *cariccio*\* самого Франческо дель Коссы\*\*, и, возможно, только художник феррарской школы мог выразить свою индивидуальность в такой парадоксальной форме. Но нам обоим известно, что всё одним лишь капризом не объяснишь. Будь эта улитка только фантазией художника, заказчик бы ее не одобрил, стер, замаскировал. Тем не менее улитка здесь, на картине. Значит, была веская причина для ее присутствия в таком месте и в такой момент.

На это у вас есть ответ, всегда одинаковый: иконография. И снова иконография успокаивает вас, отвечает на все ваши вопросы. Я тоже читал материал из *The Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, в котором ученый специалист «объясняет»

\* Прихоть, каприз (*итал.*).

\*\* Франческо дель Косса (1436–1477) — феррарский живописец, работал при дворе герцогов д'Эсте вместе с Козимо Тура и Эрколе деи Роберти.

улитку Коссы. Все просто. Эти славные простофили верили, что улитка оплодотворяется росой, поэтому она вполне может символизировать Деву, чье непорочное зачатие сравнивалось в том числе с оплодотворением земли дождем: *Rorate caeli...* «Кропите, небеса, свыше, и облака да проливают правду; да раскроется земля и приносит спасение, и да произрастает вместе правда»\*. Ученый-иконограф настолько уверена в своей правоте, что в качестве доказательства приводит лубочную гравюру, на которой под этим марианским текстом\*\* изображены несколько улиток, окропленных крупными небесными каплями. Вам все стало понятно: улитка символизирует Деву в момент Благовещения, а *The Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* отныне ручается за эту версию. Раз — и готово! Продано! Заверните!

Но я все-таки в этом не уверен. Я сомневаюсь. Если бы этот образ был настолько удачным, «естественным», то нам наверняка встретилась бы не одна улитка Благовещения. А вам, иконографам, много известно подобных улиток? Во всяком случае, насколько я знаю, они редко попадаются. Скажу вам все как есть: я видел такую улитку лишь однажды, да и то до конца не уверен в том, что именно я видел. В небольшом изображении Благовещения кисти Джироламо да Кремона\*\*\*, хранящемся в Пинакотеке в Сиене, я увидел на земле, на уровне лилии архангела Гавриила, два или три камушка, которые, как мне показалось, очень отдаленно напоминали пустые ракушки. Нет, улитки встречаются в изображениях Воскрешения или погребения (потому что улитки выползают из ракушек, подобно мертвым, встающим из гроба во время Страшного суда). Улитки слишком редко встречаются в картинах Благовещения, чтобы можно было утверждать, что это вполне естественный

\* Ис. 45:8.

\*\* *Rorate caeli* — католическая месса в честь Девы Марии, входящая в канон Адвента.

\*\*\* Джироламо да Кремона (1451–1483) — итальянский миниатюрист.

символ Девы в момент Боговоплощения. Но вам вновь удалось добиться своего: вы обошли неудобные моменты и лишили своеобразия редкое явление, обратившее на себя ваше внимание. Ваша иконография выполнила свою задачу — раздавила улитку. Она больше не мешает. Бесспорно, иконографы своего рода пожарные в области истории искусства: они всегда там, где нужно унять фантазию, потушить огонь, который мог бы спровоцировать ту или иную аномалию, а иначе вам пришлось бы в нее всмотреться и признать, что не все так просто и очевидно, как вам того хотелось бы.

Будем справедливы: ученая дама из *Journal of...* обнаружила одну из возможных предпосылок появления этой непрошенной гостьи у Коссы. Чтобы поместить улитку в сюжет Благовещения, художнику надо было найти в этом образе смысл, который был бы приемлем и для заказчиков, и для него самого. Но ученая дама так и не объяснила, что делает улитка на первом плане картины, под самым носом зрителя. На то есть причина: иконография не ставит перед собой задачу объяснить. Она не обязана рассказывать нам, почему художник поместил сюда улитку, это не относится к ее задачам. Однако для этой картины такой вопрос вполне уместен: что на ней делает улитка?

На мой взгляд, для ответа на этот вопрос сначала нужно узнать, где именно на картине располагается улитка. Вы не понимаете, о чем я? Вы избегаете таких вопросов, считая их поверхностными. Какой смысл быть таким дотошным? И так видно, где находится улитка, и зачем об этом лишней раз задумываться? Но именно соглашаясь с очевидным (улитка находится на первом плане, внизу картины), вы упускаете из виду главное — то, что художник просит вас увидеть. Если я так говорю, то только потому, что тоже долгое время верил, будто идею Коссы можно попытаться понять исходя лишь из того, что улитка размещена на краю полотна. Я даже пришел к интересному объяснению, можно сказать блестящему — к чему ложная скромность между

нами! Но я от него отказался, посчитав незаконченным и слишком хрупким. Хотя вам я все-таки открою его. Оно было достаточно забавным.

Я отталкивался от идеи о том, что смысл места, отведенного улитке, неотделим от построения перспективы на картине Коссы. Я до сих пор так считаю, потому что в этом произведении перспектива показана наглядно и мощно. Ее линии, как обычно, сходятся в центре, но при этом упираются в величественную колонну, так что пространство открывается с двух сторон, а именно в комнату рядом с Марией и в сторону города, чьи дворцы высятся в дали. Короче говоря, Косса демонстрирует блестящую технику, довольно редко встречавшуюся в Италии в 1469 году. Изысканная виртуозность, весьма в духе феррарской школы, усиливается за счет расположения персонажей картины, которое говорит о том, что Косса действительно хотел быть оригинальным. Он совершенно выдающимся образом разместил архангела и Деву по диагонали, уходящей в глубину картины: с левой стороны на первом плане изображен практически со спины коленопреклоненный Гавриил, тогда как Мария, повернувшаяся в три четверти, находится на среднем плане, в пролете портика. Не знаю, заметили вы или нет, но такое расположение создает странный эффект: внутри здания, где находятся Гавриил и Мария, они практически играют в прятки вокруг центральной колонны. Конечно, это сразу не бросается в глаза, но сомнений нет: большая центральная колонна находится на оси, соединяющей их. Внимание! Это не ошибка или просчет Коссы: он прекрасно знает, что делает. К тому же он не единственный художник, поставивший колонну между Гавриилом и Марией. Великий Пьеро делла Франческа делает то же самое в 1470 году в своем Благовещении, венчающем полиптих в Перудже. Разумеется, вам это известно, если вы читали то, что написал по этому поводу Томас Мартон<sup>\*</sup>. На этой картине

<sup>\*</sup> Томас Мартон — канадский историк искусства.

перед Гавриилом также изображена колонна, сквозь которую он видит Марию, что нас совсем не смущает. Взгляд Господа проникает сквозь горы, а взгляд архангела вполне может проникнуть сквозь колонну. И не случайно, что этот взгляд проходит именно сквозь колонну: колонна — это известный, почти заурядный символ божественного начала, как Отца, так и Сына. В своих «Размышлениях о жизни Христа» Псевдо-Бонавентура\* поясняет: как бы стремительно ни летел Гавриил, в тот момент, когда он входит в комнату Марии, там уже незримо или неузнаваемо присутствует опередившая его Святая Троица. Говоря в терминах иконографии — что должно вас порадовать, — в сцене Благовещения колонна традиционно воплощает собой присутствие Бога. Косса специально это подчеркивает, поскольку рука Гавриила, воздетая к Марии, визуально касается ствола колонны: благословляя Деву, он указывает на величественное и таинственное присутствие божественного.

Отталкиваясь именно от этого факта, я вначале попытался объяснить расположение улитки. Учитывая стремление Коссы к усложненности, я вдруг задумался: а что если для оси, идущей снизу вверх в глубину по диагонали и соединяющей Гавриила / его правую руку / колонну / Марию, художник провел бы другую, ответную, менее очевидную линию, которая, также проходя через колонну и руку архангела, соединила бы улитку с неким элементом, расположенным в глубине верхней части картины. Это позволило бы объяснить смысл присутствия в картине брюхоногого моллюска. Вы опасаетесь такого поворота. Вы правы: я тоже не верю в «тайную геометрию» художников. Дух геометрии чаще присущ интерпретаторам, чем художникам.

\* Псевдо-Бонавентура — собирательное наименование нескольких средневековых авторов, труды которых приписывались святому Бонавентуре. Самый известный труд Псевдо-Бонавентуры, «Размышления о жизни Христа» (около 1300), послужил источником средневековой иконографии.

Но именно в этом случае композиция явно геометрическая. Система, которую я искал, если и существовала, была простой, а поскольку она соответствовала общему духу картины, я ничего не терял. Хотя, кто знает... Каково же было мое удивление (как говорят), когда я убедился, что линия, соединяющая улитку и руку архангела на колонне, постепенно уводит мой взгляд в небо, к фигуре Бога Отца. И каким же было мое ликование (как не говорят), когда я увидел, что вместе со своим облачком Бог Отец странно походит на улитку, в то время как их размеры практически сопоставимы. Структура изображения наводила на мысль, что улитка на земле «эквивалентна» Богу на небесах.

О какой эквивалентности могла идти речь? Хороший вопрос: я так и не смог найти ни одного текста, описывающего Бога как улитку или наоборот. Очевидно, что Бог-улитка или Улитка-бог серьезно христианской экзегетикой не рассматривались. Действительно, с моей точки зрения (отличающейся от вашей), ничего не мешает художнику изобрести собственную экзегетику, а кроме того, в более радикальном случае, картина может и сама за него додумать. Я имею в виду, что система изображения, придуманная здесь Коссой, могла самостоятельно породить смысл, о котором автор не задумывался. Я посчитал забавным свое объяснение и часто рассказывал о нем студентам. Едва ли я сам в него верил, но в любом случае от него был толк: моя версия доказывала студентам, что, рассматривая картину, можно размышлять, и что размышление не обязательно сопряжено с печалью. Впрочем, когда-то давно, во время одной встречи в Болонье моя мысль обратила на себя внимание одного известного специалиста по средневековой экзегетике. По его мнению, даже если эта улитка единственная в своем роде, нет ничего предосудительного в том, чтобы представить ее в виде символа Бога Отца. Он объяснил это тем, что один из вопросов, волновавших средневековых толкователей Библии, связан с невыносимо долгим временным отрезком,

разделяющим грехопадение Адама и Евы и Благовещение. Из-за этого временного разрыва возникает, среди прочего, вопрос о Чистилище и толпе несчастных, ожидающих там прихода Спасителя, который, впрочем, по словам Августина, сразу туда и отправляется после смерти, не дожидаясь Воскрешения. Возникает вопрос: зачем, ведь если Бог с начала времен знал, что воплотится в человека ради нашего спасения, то зачем он так долго ждал? Зачем так медлил? Другими словами, почему Бог вел себя, как улитка? Поэтому для художника улитка могла оказаться прекрасной возможностью, чтобы в контексте Благовещения напомнить о медлительности, с которой действовал Господь, прежде чем столь удачно воплотиться. Умберто тогда признался, что сразу не может вспомнить соответствующего средневекового текста, но если бы захотел найти такой текст, то он бы его обнаружил, а если бы не обнаружил, то написал бы сам (а он и вправду мог бы).

Образ улитки, напоминающей о непостижимом промедлении Бога в деле воплощения, оказался очень соблазнительным. Можно было представить, что Косса использовал улитку, хорошо известный символ Девы, чтобы также дать облик и самому Богу. Художник в каком-то смысле совместил два образа, и улитка стала символом Боговоплощения. Но уверяю вас, я не был в этом уверен. Меня смущала исключительность этой улитки в истории живописи. Если бы в виде улитки было мыслимо символически представить не только Марию, но и Бога, то аналогичные примеры встретились бы в других изображениях Благовещения. Если я до сих пор не могу с уверенностью сказать, что речь идет о единичном случае, но при этом мне неизвестны подобные изображения, то с исторической точки зрения сложно утверждать, что речь идет об образе Бога. Вы видите, что я еще не совсем лишился здравого смысла. Но я все еще не отказался от мысли разобраться в том, что делает на картине эта улитка. Месторасположение, выбранное Коссой для

улитки, говорит о том, что он придает ей особый смысл. Косса делает все возможное, чтобы мы обратили на нее внимание, чтобы задумались о смысле ее присутствия. (Говоря «мы», я в первую очередь думаю о священнике, поскольку эта картина относится к алтарной части: когда священник поднимал просфору, чтобы ее освятить, он не мог не увидеть рядом с собой улитку, и возможно, он также задумывался о смысле ее присутствия.) В какой-то момент «проблема улитки» лишила меня покоя, и, в конце концов, я увидел в ней своего рода обращение художника к моему взгляду, я увидел вопрос, поставленный художником на краю своей картины и адресованный тем, кто смотрел и будет смотреть на нее в течение столетий.

Вам знакомо это состояние: думаешь, думаешь, ничего не приходит в голову, и вдруг, нá тебе, все открывается. Открывается то, что было перед глазами, но до сих пор не удавалось рассмотреть, хотя это была вполне очевидная вещь. И вот однажды мне бросилось в глаза то, что картина молчаливо мне показывала, причем на первом плане, — огромную, гигантскую, чудовищную улитку. Если вы мне не верите, сравните ее с размером ступни Гавриила, также находящейся на первом плане. Я знаю, что еще никто не пытался снять мерку с архангела, но с тех пор, как он принял человеческий облик и обнаруживает себя *sub specie humana\**, допустим, что *mutatis mutandis\*\** его ступня такая же, как у человека, то есть длиной 25–30 сантиметров.

С учетом ступни Гавриила, размер нелепого брюхоногого составляет около 20 сантиметров в длину и 8–9 сантиметров в высоту. Это слишком много. Одним словом, улитка непропорционально велика в сравнении с тем, что ее окружает. Я мог бы задаться вопросом о причинах такой монструозности, что еще больше усложнило бы иконографическое толкование этой твари. Я решил обратиться к очевидному факту. Улитка изображена

\* С точки зрения человека (*лат.*).

\*\* Здесь: при всех различиях (*лат.*).

на картине, но расположена за ее пределами. Она находится на краю, на границе между своим условным пространством и реальным — тем, откуда мы на нее смотрим. Вот это и есть местоположение улитки, о котором я вам говорил.

Не притворяйтесь удивленной. Косса не в первый раз изображает предмет так, словно тот находится в пространстве зрителя. Несколько лет спустя в Зале Месяцев дворца Скифаноя в Ферраре\* художник аналогичным образом расположил одного персонажа на самом краю картины: усевшись на ложном выступе, совпадающем с планом стены зала, тот свесил ноги таким образом, что возникает впечатление, будто они действительно находятся в пространстве зала. Косса не первый и не единственный художник, передающий детали таким способом. У меня есть для вас отличный пример: Благовещение Филиппо Липпи в церкви Святого духа во Флоренции. Помните прозрачную вазу, которую Липпи поместил между Гавриилом и Марией на краю картины в углублении на полу? Часть ее находится внутри картины, а другая — снаружи. Это сравнение напрашивается, если считать улитку редкой метафорой оплодотворенной Девы; прозрачная ваза, наоборот, частая метафора Богородицы: луч света пронизывает стенки вазы, не разбивая их; то же относится к Деве и т. д. Местоположение улитки у Коссы напоминает местоположение вазы у Липпи. Итак, оба изображения расположены одинаково на картинах с одним и тем же сюжетом, которые содержат иконографические аллюзии на непорочное зачатие Иисуса. Оба символа Девы — улитка и ваза — должны играть одинаковую роль. Какую? Если вам еще не доводилось,

\* Дворец Скифаноя — художественный музей в Ферраре, в здании бывшего дворца семьи д'Эсте. Известен фресками зодиакального цикла, выполненными феррарскими мастерами XV века.



Франческо дель Косса. Благовещение.  
1470–1472  
*Фрагмент*

прочтите отрывок из Луи Марена\* о вазе Филиппо Липпи: она расположена «между крайней границей пространства на картине и крайней границей пространства, откуда на нее смотрит зритель». Художник подчеркивает, «отмечает» место «невидимого обмена взглядами зрителя и картины»: он подчеркивает место проникновения взгляда в картину.

Вы скажете мне: предположим, что Марен определил идею Филиппо Липпи, но какова была мысль Франческо дель Коссы? Как ему удалось (даже метафорически) сделать из улитки место, где наш взгляд проникает в картину? Предположим, что этот брюхоногий моллюск, наострив рожки и широко раскрыв глаза, приглашает нас взглянуть на картину совершенно особенному. Пускай. Но как именно взглянуть?

Я вас разочарую, но ответ прост: метафору следует понимать буквально. Признаем, что улитка может быть символом Девы Марии, Богоматери; признаем также, что она на нее совершенно не похожа: Дева никогда не выглядела как улитка. Утверждать обратное было бы безумием (спутать объект-знак с объектом-вещью) или богохульством. Однако все это совершенно нормально в аллегорическом контексте позднего Средневековья. Расположив улитку на краю картины, и не в вымышленном пространстве, а на реальной поверхности, Косса таким образом подчеркнул ее присутствие на картине, приглашая нас составить в уме уравнение: как, и вам это прекрасно известно, в действительности улитка не является Девой, так и это «Благовещение», на которое вы смотрите, не является Благовещением, произошедшим в Назарете почти тысяча пятьсот лет назад. Речь идет не только о месте встречи или характере персонажей,

\* Луи Марен (1931–1992) — французский философ, исследователь семиотических систем и репрезентации сакрального в искусстве, литературе и общественной жизни. Цитируется его статья «Annonciations toscanes» из книги «Opacité de la peinture. Essais sur la représentation au Quattrocento» (Paris, 1989. P. 148–149).

типичных для XV века, совершенно не похожих на тех, что жили в Палестине незадолго до рождения Христа. Речь идет именно о самой картине, самом изображении. Фигура в центре картины не похожа на Марию, улитка подсказывает, что сама картина не является точным изображением и неизбежно не соответствует представленному на ней событию — самому, так сказать, сверхграндиозному смыслу встречи Гавриила и Марии, который спустя столько веков легитимизирует изображение. Другими словами, улитка, символ непорочного зачатия Марии, дает зрителю понять, что «Благовещение» никогда не даст нам увидеть чудесную цель Благовещения: божественное воплощение Спасителя. Гениальность Коссы как раз в том, что он указал эту границу изображения, выведя улитку на сцену как раз на пороге изображения, на его границе.

И все это происходит с простой улиткой? Именно здесь, несмотря на сказанное выше, вы говорите о чересчур вольном толковании. Тем не менее я не откажусь от него, и на то у меня есть несколько причин. Во-первых, в Ферраре в те же годы коллега Коссы Козимо Тура также написал «Благовещение», чья величественная перспектива, по всей видимости, преследовала аналогичную цель — во всяком случае к такому выводу приходит Кэмпбелл\* в своем безупречном анализе. И потом Косса не единственный, поместивший на краю картины животное или предмет, ставя под сомнение статус изображения. Для начала стоит упомянуть яблоко и тыкву (или огурец), которые Карло Кривелли изобразил в 1484 году у края картины «Благовещение» из Лондонской национальной галереи. Ничего не напоминает? Вы правы: тыква, словно специально выдвинутая на первый план картины, играет роль оптической иллюзии и в том виде, как она изображена, совершенно неуместно лежащая прямо на фиктивной мостовой, подчеркивает прежде

\* Стивен Кэмпбелл — профессор истории искусств в Университете Мичигана, автор книги «Козимо Тура из Феррары» (1998).

всего искусность перспективы и смелое визуальное решение. У Кривелли божественное всемогущество пренебрегает человеческой геометрией: золотой луч, падающий высоко с неба в комнату Марии, абсолютно плоско вписывается в поверхность картины, напоминая таким образом о собственной материальности, отрицает вымышленную глубину изображенного пространства.

Улитка Коссы не обманка, поскольку написана на самой картине и не выделяется из пространства. Она ближе всего к мухам, нарисованным на картине. Но эти мухи фламандского происхождения тоже из рода обманок. (Позвольте поделиться с вами одним воспоминанием. Я сам убедился в пользе мух-обманок, когда однажды, войдя в зал музея Метрополитен в Нью-Йорке, увидел, что на картине Кривелли «Дева с младенцем» расположилась огромная муха. Помню, как меня возмутило, что в музее, тем более американском, летают мухи. И только подойдя ближе к картине, чтобы смахнуть насекомое, я понял свою ошибку и обрадовался, как будто меня разыграл фокусник. Я почувствовал себя глупо: мне следовало вспомнить, что Кривелли нравилось рисовать мух на картинах. С вами такая неприятность не случилась бы: вы всегда все помните. Но в конечном счете я предпочитаю попадаться на такие розыгрыши и поражаться живописи, силе ее присутствия.)

Вернемся к нашей улитке. На нее больше всего похожа одна саранча, та, что Лоренцо Лотто изобразил на краю картины «Кающийся святой Иероним», хранящейся в Бухаресте. Саранча также непропорциональна по сравнению с остальным изображением (ее длина сопоставима с шириной головы святого), и она явно не обитает в той пустыне, где кается святой. Саранча, изображенная на картине, фиктивно присутствует в нашем пространстве. Изначально зрителю казалось, что саранча расположилась на раме, которая не сохранилась до наших дней, на границе между пространством картины и пространством,

где картина висит и являет себя посредством этой рамы и этого насекомого, совершающего опустошительные набеги. Иначе говоря, саранча Лотто, как ваза Липпи, как улитка Коссы, позволяет отметить место проникновения нашего взгляда в картину. Саранча не указывает нам, на что именно смотреть, она подсказывает нам, как рассматривать то, что мы видим. Думаю, можно даже сказать, какой именно взгляд в нас вызывает эта саранча. Не нужно задаваться вопросом, как видит саранча. Лотто об этом ничего не знал, и, конечно, эта проблема его не касалась. В любом случае этот вопрос волновал его меньше всего, поскольку он знал, что именно саранча могла означать в живописи. Восьмая казнь, посланная Богом на Египет, чтобы одолеть фараона, не подчинявшегося его воле, она иногда встречается в живописи в руке Христа и этом случае напоминает уже об обращении многочисленных народов в христианство. Саранча, изображенная в своем естественном виде на картине «Кающийся святой Иероним», подает нам знак: с ее помощью отмечается место, где объединяются и меняются местами пространство зрителя и картины. Саранча словно призывает нас мысленно проникнуть в картину, примерить на себя изображение (как скажут благочестивцы XVII века — хотя только Богу известно, был ли Лотто благочестивым!) и поступить в нашем реальном мире так же, как поступил святой Иероним в своем: бежать от земных искушений и, вместо того чтобы предаваться ярким воспоминаниям о соблазнах, отдаться без остатка (вплоть до мазохизма) любви к Христу.

С этой саранчой вы согласны. В любом случае Лотто был чудачком, и такое объяснение его картины вполне соотносится с тем, что вам известно о нем: «добродетельный, как сама добродетель», по слову злого Аретино, ярый христианин, католик до такой степени, что поддерживал протестантский христоцентризм и попросил похоронить себя в базилике в Лорето, прямо в полу, как можно ближе к Дому Богородицы.

К вашему сожалению, я еще больше все усложню: саранча святого Иеронима не объясняет улитку Девы Марии. Это было отступление от основной программы. Оба предмета расположены одинаково и поэтому кажутся сходными, но они не схожи друг с другом. Их разделяет одно, пусть небольшое, но решающее отличие. Саранча обитает в пустыне. Говорили, что святой Иоанн Креститель питался саранчой, удалившись от мирской жизни. Саранча также часто сопровождает отшельников в их мистических опытах. Лотто же не изобразил ни одной саранчи рядом с кающимся святым (только две змеи и скелет птицы). Поэтому можно подумать, что она покинула картину и отправилась в наш мир, чтобы заставить нас глубже проникнуть в изображение. Мауро Лукко\* назвал это явление «взаимопроницаемостью» мира картины и нашего мира. Если эта взаимопроницаемость существует, то тогда присутствие саранчи логично и ожидаемо в мире святого Иеронима. Улитке же, напротив, нечего делать солнечным днем в начале весны в чистеньком дворце Девы Марии. Выдумка Коссы парадоксальнее, поразительнее — рискну сказать, что она интеллектуальна, теоретична. Ай! Вот здесь-то и возникает проблема. Вы не любите теорию. Но как раз в ней и дело.

Повторю, улитка Коссы неотделима от демонстрации перспективы, играющей для нее роль фона. Именно благодаря этому фону на нем улитка оказывается внешней по отношению к пространству картины. Вы потеряли мысль? Я сам ее теряю, но на самом деле не требуется теории, чтобы понять, что я хочу сказать. Стоит взглянуть на картину. Я ездил посмотреть на нее в Дрезден. Разумная предусмотрительность, поскольку там меня ожидал двойной сюрприз. Во-первых, картина меньше по размеру, чем мне казалось. Я слишком много изучал ее по репродукциям, а указанные размеры были ни к чему (137 сантиметров в высоту на 113 в ширину), поскольку их не осознаешь. Архитектура дворца

\* Мауро Лукко (род. 1949) — итальянский историк искусства.

Марии настолько величественна, что мне стало окончательно казаться, что картина была большого формата. Но это не так. И вдруг второе откровение: улитка не такая уж огромная. Это очень симпатичная особь, не серая виноградная, а прекрасная бургундская улитка, около восьми сантиметров в длину. Поезжайте туда и сами посмотрите: когда вы стоите у картины, улитка выглядит вполне обыденно. А вот Дева Мария как раз оказалась маленькая, к чему я и вел. Из-за своей непропорциональности улитка частично разрушает фиктивную глубину перспективы и восстанавливает материальное присутствие поверхности полотна, основы изображения. Впрочем, мы с другом-архитектором составили план дворца Девы Марии и пришли к выводу, что план этот совершенно неконструктивный. Дворец впечатляет только внешне. Его величественные каменные стены не толще деревянной перегородки, восьмиугольный стол, на котором лежит книга Марии, опирается в колонну, сундук, служащий непорочным ложем, слишком вытянут в глубину и т. д. Короче говоря, позволю себе нескромность, о которой даже и не помышлял зритель XV века: геометрия картины показывает, что Франческо дель Косса не стремился к точной передаче глубины пространства. Он не Пьеро делла Франческа, ему достаточно намекнуть на эту глубину, якобы существующую позади персонажей картины. Он выстраивает своего рода театральное пространство, чтобы поставить на нем (по-новому, по-другому, превратить в сцену) встречу Бога и его творения.

Где же во всем этом теория? Потерпите, я как раз подвожу к ней. Помещенная в это пространство изображения и определяющая его как таковое, улитка показывает нам — не надо поддаваться иллюзии, не надо верить в то, что мы видим. Вот где суть парадокса, к которому приходит Косса: мастерски передав перспективу, художник украдкой разрушает ее престиж. Но вы правы в своей настойчивости: во что не нужно верить и к чему такая игра? Как раз подходим к этому.

Франческо дель Косса не читал Панофского. Он не знал, что немецкий ученый, оглядываясь назад, определил перспективу как «символическую форму» видения мира, которую логически обоснует Декарт и задокументирует Кант. Он не мог этого знать. Зато к 1470 году ему было известно — этот исторический нюанс обязательно придется вам по душе, — что суть перспективы в измерениях, что этот новейший инструмент позволяет найти и показать, говоря словами Пьеро делла Франчески, общую меру всех вещей. Для Коссы перспектива создает изображение мира, имеющего единую меру, и в самом себе и по отношению к тому, кто на него смотрит с определенной точки зрения. И этот мир не бесконечен. Только Бог бесконечен. Мир Коссы остается конечным, закрытым и человеческих масштабов. В 1435 году Альберти, как раз перед тем, как открыть свое знаменитое окно, выходящее не на мир, а на выверенную композицию произведения, вспоминает Протагора и его знаменитую формулу «человек есть мера всех вещей»\*. Без сомнения, Франческо дель Косса знал эту особенность перспективы (Альберти нередко бывал в Ферраре).

Теперь мы можем догадаться о той идее, которую он выработал в контексте Благовещения. В 1430-х годах самый знаменитый проповедник той эпохи Бернардин Сиенский очень детально объяснил очевидную вещь: Благовещение — это, помимо принятия Марии, момент Боговоплощения, — то есть, помимо прочего и по определению проповедника, приход несоизмеримого в определенной мере, невообразимого в образе. Взгляните на картину Коссы. Где на ней Бог Отец? Где голубь? Их нужно как следует поискать. Благодаря общей мере перспектива свела Бога к далекой фигурке в небе, прямо над головой Гавриила. Голубь тоже там, в полете, неподалеку от Бога Отца, хотя вы едва его разглядите. Это нормально, голубь

\* Речь идет о трактате Альберти «О живописи», опубликованном в 1435 году.

похож на след мухи. Перспектива завладела всем на картине: как она могла бы показать самое главное в этой встрече, ее цель и задачу, Творца, входящего в творение, невидимое в видимом? Именно на это улилка нас просит посмотреть или, по крайней мере, это понять.

Впрочем, Косса и здесь не единственный, кто хотел в соизмеримом с человеком образе Благовещения визуально проявить невидимое присутствие того, что ускользает от любого измерения. Фра Анджелико, Пьеро, Филиппино Липпи — их не устраивал диктат Альберти, мол, «художник имеет дело лишь с тем, что видимо». При помощи улилки Франческо дель Косса делает это «по-феррарски», так же точно, как и изысканно. Аномальное присутствие улилки на краю перспективы, на ее пороге, становится своеобразным сигналом зрителю, призывает к трансформации взгляда и поясняет: вы ничего не видите там, куда смотрите. Или, скорее, так: в том, что вы видите, вы не видите того, на что смотрите и чего ждете от того, на что смотрите, — невидимого, проникшего в видимое.

Последний вопрос: вы знали, что у брюхоногих моллюсков плохое зрение? И что еще хуже: кажется, они вообще ни на что не смотрят. Они ориентируются иначе. Несмотря на то что их глаза расположены на выставленных вперед рожках, они практически ничего не видят. Самое большее, что они могут, — различать интенсивность света и действовать «по запаху». Косса, конечно, не знал об этом, как и вы. Но ему этого и не требовалось, чтобы превратить улилку в образ слепца. Не знаю, что вы об этом думаете, но у меня просто нет слов.

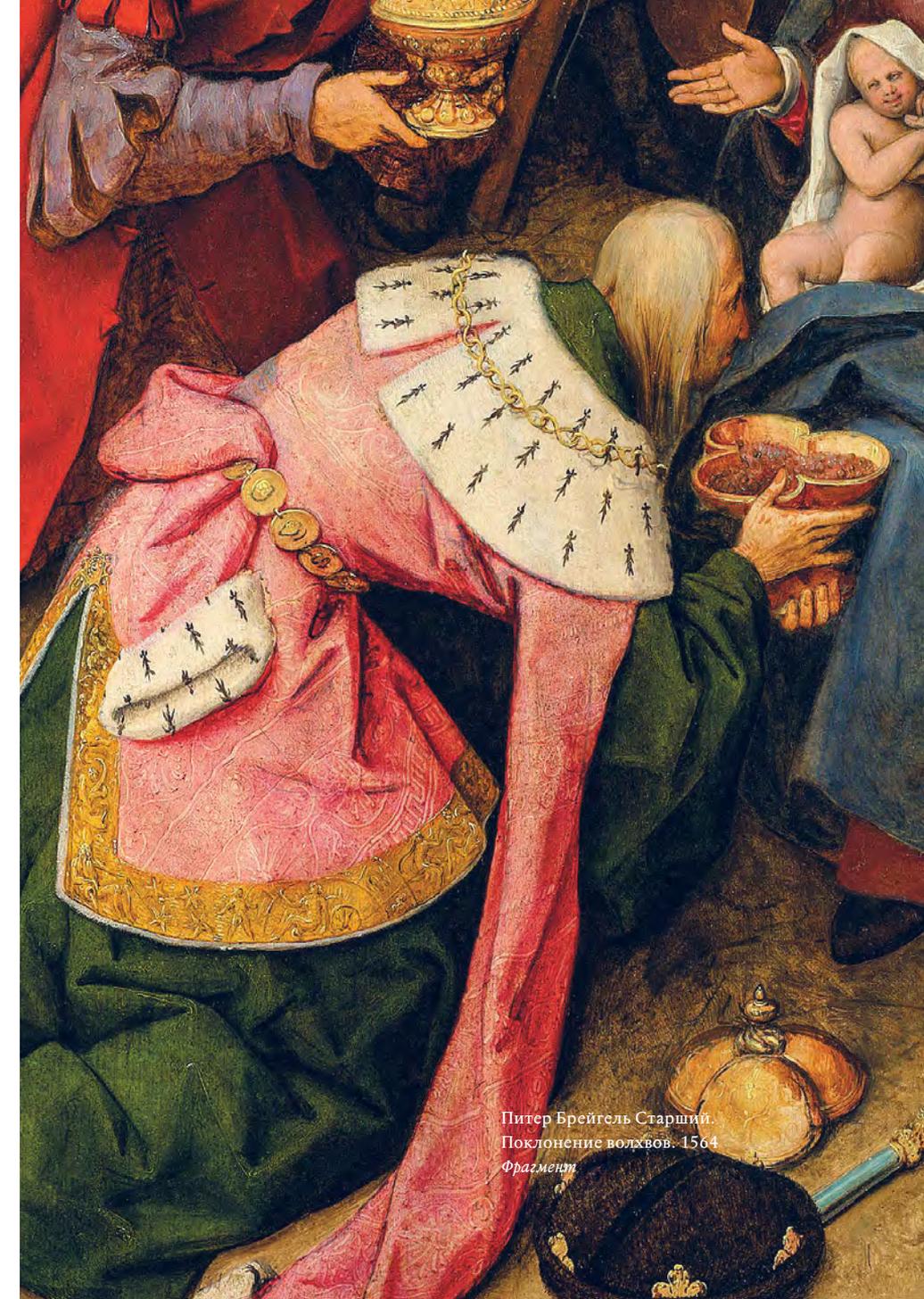
# Черный глаз



Сперва, увидев в Лондонской национальной галерее «Поклонение волхвов» Брейгеля, он узнал все, что ему и так было известно. Как всегда. В конце концов, это уже надоело. Он утратил способность удивляться. Он столько насмотрелся, так хорошо научился узнавать, классифицировать, распределять, и все так быстро, без удовольствия, будто он каждый раз проверял свои знания из чистого самолюбия. Каждому художнику свое место, каждому месту свой художник. Знания кладбищенского сторожа. И так, сперва он определил карнавальную манеру письма, более или менее раблезианскую, свойственную художникам, вышедшим из народа. «Питер-Шутник» — так в начале XVII века Брейгеля прозвал ван Мандер\*. Но в этот раз, стоя перед картиной, он обнаружил, что этот Брейгель действует на него довольно сильно. По его воспоминаниям, в других религиозных работах Брейгель был менее тривиальным: иногда художнику даже удавалось достигать космических масштабов — ему вспомнилось «Обращение Савла» или «Несение креста» из собрания музея в Вене. Но здесь... И тем не менее, даже если Поклонение волхвов считать просто красивой легендой (хотя кому бы это пришло в голову в то время!), то само Богоявление для любого христианина — значительное духовное и религиозное событие. Не только мирские богатство и власть склоняются здесь перед смирением Спасителя, но то, что волхвы (короли, астрологи, чародеи — не важно) сошли с четырех сторон света к Марии и Иисусу меньше чем через месяц после Его рождения, означает всеобщее признание Боговоплощения, богочеловеческой сущности Христа.

Он вспоминал, с какой пышностью (в рамках, допустимых иконографией) часто изображался этот сюжет. Брейгель

\* Карел ван Мандер (1548–1606) — фламандский поэт, писатель и художник, автор «Книги о художниках», которая до сих пор остается бесценным источником сведений о Яне ван Эйке, Питере Брейгеле Старшем и других мастерах.



Питер Брейгель Старший.  
Поклонение волхвов. 1564  
Фрагмент

явно и решительно поступил наоборот, отойдя от традиции, изобразив немного нелепую и грубоватую деревенскую сцену.

Никакой торжественной процессии: ни верблюда, ни жирафа, ни боевого коня, ни даже рабочей лошади, ни тех, кто, пользуясь случаем (вполне законно) соревновались в роскоши одежд и даров, — лишь грубая, похабная солдатня, которая по приказу царя Ирода вскоре приступит к избиванию младенцев (солдат в каске и с оружием, склонившийся прямо над Младенцем, внушает беспокойство). Эта солдатня спустя тридцать лет будет насмехаться над Христом и наденет на него терновый венец (в левом верхнем углу видны зловещие силуэты тех копий, которые после взятия Христа под стражу в Гефсиманском саду будут сопровождать его во время Страстей). Королей можно узнать только по одежаниям (мантии с оторочкой из горноста, рукава с прорезями, гофрированные воротники). У них нет того достоинства, которое, несмотря на усталость и невзгоды, должно отличать королевских особ. С длинными грязными, плохо расчесанными волосами, они скорее напоминают старых обрюзгших беззубых хиппи. Они похожи на слабоумных стариков. Да это и есть слабоумные старики. Посмотрите только, с какой мукой склоняется этот волхв (люмбаго? артрит? ишиас?)! И как только его старшему спутнику удалось встать на колени, как же он потом поднимается на ноги! Наверняка у них болят и хрустят суставы. Едва ли лучше выглядит Иосиф, стоящий позади Марии. Выражение его лица не такое комичное, но в качестве статиста он играет важную роль — его огромный живот, подчеркнутый изгибом пояса, и огромная шляпа, которой он заботливо прикрывает пах, словно пряча незастегнутую ширинку (интересно, не означает ли это, что он что-то «прошляпил»?). К тому же старый добрый Иосиф отвлекается: он склоняет голову к мальчишке с фермы, а тот, фамильярно положив руку на плечо старика, что-то шепчет ему на ухо. Что? Мы этого никогда не узнаем.



Питер Брейгель Старший.  
Поклонение волхвов. 1564  
Фрагмент

Абсолютно точно, что это секрет, предназначенный исключительно Иосифу. Возможно, он несет всякую ерунду (типа: «А для нас нет подарков?» или «А теперь чем займемся?» или «А ты что об этом думаешь?» или «Эти волхвы просто сумасшедшие» и т. д.). Или это скабрёзная шутка, которую он начал рассказывать, а Иосиф ее не расслышал или не понял.

Этот междусобойчик тут же напомнил ему слова, которые произносила бабушка, когда он шептался с братом: «Шептаться можно только в церкви». Приятное воспоминание. В конце концов, не такое уж и глупое сближение: в церкви, во время причастия священник поминает и прославляет именно тело Христово, тело богочеловека, каковым его признали волхвы. Некоторые художники недвусмысленно трактовали сюжет Поклонения волхвов как своего рода евхаристию. В любом случае Питер-шутник не обошел стороной Иосифа.

Беглый осмотр картины подтвердил его подозрение. Художник сжалился только над Марией и Младенцем. Конечно, на картине изображена не «Царица Небесная», а обычная молодая девушка в целомудренном, элегантно сидящем платье. Иисус здесь довольно крупный для младенца трех недель от роду (но в живописи такое часто встречается), он принял естественную и в то же время изысканную позу: с помощью матери, держащей его на руках, он представляет собой *contrapposto*\* слегка в духе Микеланджело. (Он где-то читал, что жест, которым Мария придерживает правую руку Иисуса, позаимствован у «Мадонны Брюгге» Микеланджело.) Эти две фигуры образуют посреди картины уголок спокойствия и тепла. Брейгель создал его мыслью, которую Дидро, несомненно, назвал бы «деликатной»: Мария, простым жестом правой руки представляющая гостям своего Сына, левой рукой как будто хочет прижать его к себе, укрыть

\* *Contrapposto* (противопоставление, контраст, *итал.*) — в изобразительном искусстве положение тела, при котором его равновесие достигается противоположно направленными движениями.



Питер Брейгель Старший.  
Поклонение волхвов. 1564  
Фрагмент

под своим большим белым покрывалом. При этом Младенец смотрит на старого волхва с какой-то осторожной улыбкой и прижимается к матери, словно знает (конечно, знает, потому что он Бог), что вся эта история закончится его гибелью, чего он совсем не хочет, по крайней мере не сейчас. Но конец истории уже виден — белое покрывало укрывает его, как саван.

Теперь он окончательно убедился в том, что копия в левом верхнем углу, которые, прорезая небо, замыкают композицию, предвещают те, что будут сопровождать Христа во время Страстей.

Он погрузился в размышления, завороченный тем, как смотрят друг на друга ребенок и старик. Здесь Брейгель как ни в чем не бывало решительно обновляет одну из самых избитых тем этого сюжета. Не успев подумать об этом, он вдруг бросил взгляд на оставшуюся часть картины: справа, отдельно ото всех, возвышался вертикальный силуэт Гаспара, третьего короля, чернокожего. В отличие от других персонажей (кроме Марии и Иисуса), он не выглядел ни гротескно, ни даже комично или печально, как Бальтазар и Мельхиор. Брейгель не превратил Гаспара в карнавального короля в духе Рабле. Он смотрится солидно, торжественно, по-королевски. Его чудесный скромный плащ, по всей видимости подбитый овечьей шерстью, подчеркивает его вертикальное расположение и придает ему спокойное величие, свойственное королям (нарисованным). Дар, который он держит, также самый изысканный, красивый, странный. Два других волхва преподносят подарки хоть и драгоценные, но вполне обычные. Подарок Гаспара может соревноваться с самыми роскошными ювелирными изделиями в духе маньеристов: это золотой корабль, похожий на миниатюрную каравеллу; жерла его пушек выглядывают из бойниц, а на самой широкой части палубы вместо мостика и мачт расположилась морская раковина из какого-то редкого материала, увенчанная небольшой армиллярной сферой из золота и украшенная редкими драгоценными камнями. Из отверстия



Питер Брейгель Старший.  
Поклонение волхвов. 1564  
Фрагмент

раковины высовывается человек, держащий в руках большой драгоценный камень (изумруд?) в золотой оправе. Это удивительный, великолепный дар, достойный оказаться в одном из кабинетов драгоценностей, где короли и прочие сильные мира сего собирали украшения, произведения искусства и природные диковинки. В этом подарке есть что-то от туристического сувенира, легкий налет китча, а его экзотичность очень идет Гаспару, чернокожему африканскому королю, единственному чернокожему во всей толпе. Но у этого сувенира может быть и другое происхождение: сложная и тонкая конструкция подарка, а в особенности фигурка человека, появляющегося из раковины, напоминают фантастические формы Иеронима Босха, в особенности те, что встречаются в его «Саду наслаждений». Проклятые классификации, которые все приводят к общему знаменателю.

Он задается вопросом, почему ему потребовалось столько времени, чтобы рассмотреть Гаспара, который теперь бросился ему в глаза. Несомненно, спокойная фигура, стоящая в стороне справа, не принадлежит ко всей этой анекдотической суете. Но он сразу замечает, что этот высокий силуэт играет решающую роль в композиции: на нем держится ее единство, поскольку он уравнивает длинную диагональ, которая идет из левого нижнего угла через фигуру старого волхва и Деву к Младенцу, доходит до склоненной головы Иосифа и теряется в правом верхнем углу. Большое пятно его плаща с мягкими складками перекликается с быстрым мельканием контрастирующих пятен по другую сторону от Марии и Иисуса. Если он этого до сих пор не рассмотрел, то только потому, что длинный бежевый плащ оттеняет остальную часть композиции и в силу этого не должен слишком бросаться в глаза. Но есть и другой нюанс: теперь он понял, почему ему потребовалось время, чтобы рассмотреть Гаспара — потому что тот чернокожий. Забавно, как сложно бывает рассмотреть в живописных работах чернокожих людей.

Зачастую цвет их кожи создает нечто вроде «черной дыры», которая теряется на фоне окружающих ярких цветов. Вообще, чтобы выделить чернокожего человека на картине, его нужно расположить на светлом фоне, но Брейгель поступил иначе. Нам хорошо виден плащ и красные сапоги, но мы не слишком обращаем на них внимание: это не самые выразительные предметы. При этом мы не видим лица самого Гаспара. Оно слишком темное. Прежде всего мы видим белую ткань, с простотой и элегантностью обмотанную вокруг его головы и удерживающую скромную корону.

Он приближается к картине, чтобы получше рассмотреть лицо Гаспара, и тут его охватывает удивление. Наконец-то. Гаспар не только единственный персонаж на картине, кроме Марии и Младенца, изображенный без доли комизма, — он, спокойно ожидающий своей очереди, красив, у него тонкие черты лица, его взгляд задумчив и выражает вопросительную нежность. Его величие тем более заметно, что как раз за ним, прижатые к самому краю картины, изображены явно ради смеха две рожи. Одна, почти в профиль (это профиль губастого пьяницы), с большим белым тюрбаном на голове, тарашит глаза и хмурится. Вторая, в три четверти, плохо выбрита, в серой шерстяной шапочке, надвинутой на брови, глупо улыбается — воплощение идиотизма, и даже огромные очки с толстыми стеклами не могут придать этому персонажу более возвышенный вид.

Так что же они здесь делают — прекрасный чернокожий король и двое его глупых белокожих спутников? Очевидно, что они не входят в королевскую свиту Гаспара. Эти уродливые глупцы оказались здесь, чтобы оттенить неброскую красоту африканского короля. Но что тогда здесь делает он сам? Чем руководствовался Брейгель, поместив его в эту сцену таким парадоксальным образом?

Выходя из музея, он продолжает думать о Гаспаре. Он наводит справки. Он узнает, что это второе «Поклонение волхвов»

Брейгеля; справа внизу стоит подпись: «Брейгель 1564». Первая картина хранится в Брюсселе, и, если она действительно принадлежит кисти Брейгеля, то датируется примерно 1555 годом. Третья работа, при условии, что она тоже его кисти, находится в швейцарском Винтертуре и датируется, согласно Тольнаю\*, 1567 или 1564 годом. Поэтому единственное «Поклонение волхвов», точно принадлежащее кисти Брейгеля, а не его помощнику или копиисту, находится в Лондоне. Эта работа коренным образом отличается от двух других, которые, как ни странно, больше соответствуют тому, что нам известно о манере художника. Здесь же Брейгель расположил фигуры в очень тесном пространстве, не позволяя ему увеличиваться в ширину и глубину, как мы видим в двух других вариантах этого сюжета. Картина, находящаяся в Брюсселе, в два раза больше по размеру. На ней видны роскошные свиты, столпившиеся около хлеба, а из экзотики — профиль слона наверху в глубине картины, как раз над ослом в своих яслях и чернокожим королем, скромно склонившимся на первом плане. Картина в Винтертуре в четыре или пять раз меньше, и на ней мы с трудом различаем персонажей: снег, падающий крупными хлопьями на площадь фламандского города, мешает рассмотреть детали. Все стоят, укутавшись, Поклонение волхвов происходит левее и чуть в отдалении, а на первом плане — мост над замерзшей рекой, крестьяне занимаются домашним хозяйством, какой-то мальчишка развлекается, катаясь на льду. Это вполне классический Брейгель. Здесь мы видим «Питера-Шутника» или, скорее, как его назвал Макс Дворжак\*\* в 1921 году «Шекспира народной жизни».

В лондонском варианте картины мы не встретим ничего подобного. Тесное кадрирование фокусирует все внимание на главных персонажах действия и увековечивает их карикатурные изображения. (На двух других картинах, даже на бóльшей,

\* Шарль де Тольнай (1899–1981) — венгерский историк искусства.

\*\* Макс Дворжак (1874–1921) — австрийский историк искусства.

хранящейся в Брюсселе, фигуры слишком мелкие, чтобы их можно было окарикатурить. Кроме того, лондский вариант — единственное вертикальное полотно из трех. Вертикальный формат у Брейгеля встречается крайне редко. Вообще-то, кроме этой картины, есть только одна вертикальная работа — гризайль «Воскрешение», написанный на бумаге пером и кистью. Вертикальный формат настолько уникален для художника, что даже выдвигались предположения, что картина предназначалась для алтаря, что в любом случае было бы исключением для Брейгеля. В остальном же выбор формата и расположение персонажей, умело сгруппированных таким образом, чтобы сюжет выстраивался исключительно вокруг них, говорит о том, как на художника повлияла его поездка в Италию. Тут вспоминаются имена Корреджо, Микеланджело, Рафаэля, Себастьяно дель Пьомбо и т. д. Почему бы и нет? Он отмечает, что в этом случае Брейгелю пришлось подождать около десяти лет, чтобы сделать версию «Поклонения волхвов» в «итальянском стиле». Очевидно, что и другая, горизонтальная, версия была выполнена спустя некоторое время после возвращения из Италии, но она гораздо менее «итальянская». Он также отмечает, что Брейгель поместил Младенца ближе к центру картины, чтобы тот был хорошо виден в своем покрывале, — он задается вопросом, связаны ли все эти особенности с датой создания картины: в 1564 году родился первый сын художника, Питер Младший, которому предстояло, в свою очередь, стать художником.

Он чувствует, что сбился с мысли. Потерял нить, которая вела к понимаю причины, по которой Брейгель не стал окарикатуривать чернокожего короля и отвел именно ему важную роль в композиции картины. И при этом лондонское «Поклонение» — единственная вертикальная картина Брейгеля, что только подчеркивает таинственное значение того привилегированного положения, в котором оказался здесь король Гаспар. К этому вопросу точно следовало вернуться — что он

там делает? В чем состояла идея художника, оказавшего такую честь Гаспару?

Он продолжает читать и очень скоро узнает, что в чернокожем короле нет в каком-то смысле ничего выдающегося. Наоборот, подобная фигура на протяжении многих десятилетий считалась обычной и чуть ли не обязательной для этого сюжета. Кажется, первым чернокожего персонажа изобразил Рогир ван дер Вейден около 1460 года. Чернокожие члены свиты или оруженосцы давно встречались в изображениях Поклонения волхвов. Они играли роль рабов. Однако надо было дождаться 1460 года, чтобы появился первый чернокожий король. Он удивился, узнав причину этого новшества. В христианской живописи чернокожему (негру) отводилась роль раба или невольника, поскольку его образ был традиционно связан с чем-то негативным, дьявольским. Поэтому его приобщение к высшему обществу волхвов может поразить, если даже не шокировать. Однако такое облагораживание образа, произошедшее в 1460 году, не объясняется ни резким изменением отношения к вопросу, ни осознанием того, что богоявление касалось всех народов на земле. (Об этом было давно известно, а то, что третий волхв был чернокожим, не оставляло никаких сомнений для теологов, даже если такое никогда не встречалось в живописи.) Присутствие чернокожего персонажа на картине объясняется тем, что сегодня мы назвали бы геополитической ситуацией вокруг христианства. Захватив Константинополь в 1456 году, турки отрезали путь к Иерусалиму с севера. В расчете получить доступ к центру мира (духовному, а для того времени и географическому) следовало преодолеть препятствие, обойдя его с юга. Тогда и возрождается древняя легенда о христианском королевстве в Африке на юге Египта, обладающем огромными богатствами и населенном чернокожими, находящимся под управлением пресвитера Иоанна. В 1459–1460 годах одному самозванцу даже удалось сойти за посла пресвитера Иоанна и добиться аудиенции у папы Пия II, герцога Миланского

и короля Франции в городе Бурж. На географических картах того времени пресвитер Иоанн изображен под балдахином, в окружении своего двора. Надежды на существование этого королевства были настолько сильны, что около 1500 года начались первые исследования Африки. В результате королевство пресвитера Иоанна удалось обнаружить: в 1494 году, после семи лет странствий, посланник португальского короля Иоанна II вступает в контакт с королевством чернокожих христиан Эфиопией, устанавливает военные, дипломатические и торговые связи, которые продлятся целое столетие. Но живопись не дождалась развития истории: присутствие чернокожего Гаспара как бы заранее свидетельствует о том, что Африка страна христианская, и можно надеяться, почти в мессианском ожидании, что это вновь открытое христианство, более близкое к истокам, излечит слабости и сгладит противоречия христианства европейского. В любом случае образ чернокожего волхва имел невероятный успех. Африканский Гаспар мгновенно тиражируется, и менее чем через десять лет проникает в Италию: первый итальянский чернокожий король обнаруживается в «Поклонении» Мантеньи, написанном для домового часовни маркграфа Мантуанского Лудовико Гонзага. (В Мантуе любили чернокожих и паяцев. Владение несколькими элитными чернокожими слугами, с которыми хорошо обращались, свидетельствовало об изысканности и утонченности их хозяев. Кстати, тот же Мантенья нарисовал прекрасную черную служанку-хохотушку на потолке знаменитой Камере дельи Спозии (Комнаты супругов) Палаццо Дукале. Есть даже письма маркизы Мантуанской, в которых она требует подыскать для нее в Венеции маленькую девочку «настолько черную, насколько возможно».) В любом случае с начала XVI века Черный Гаспар становится почти обязательным элементом пышного антуража «Поклонений», особенно во Фландрии, где в 1520-х годах он неизменно встречается в работах позднеготических живописцев, некстати прозванных «антверпенскими маньеристами».

Стоит ему только взглянуть на бесчисленные вариации этих изображений, как он сразу же отмечает три регулярно повторяющихся элемента. Ему кажется, что они образуют три определяющих характеристики образа чернокожего Гаспара, независимо от формата картины (вертикального, горизонтального, триптиха и т. д.). Во-первых, он роскошно одет. Конечно, одеяния Мельхиора и Бальтазара тоже богатые. Но роскошь королевских одежд Гаспара выставляется напоказ: их блеск одновременно оправдывается и подчеркивается экзотическим характером персонажа, что позволяло художникам придумать самые невероятные формы, материалы и цвета, иногда настолько смелые, что чернокожий волхв становился (анахроничным) образчиком моды. Во-вторых, Гаспар самый молодой из волхвов. В силу традиции волхвы представляли «три возраста жизни», и на картинах они, будучи по определению хорошо образованными и учтивыми, располагались по старшинству: самый пожилой шел первым, а самый молодой — последним. Эта традиция галантной дипломатии сохранена и особенно ярко выражена в новом, чернокожем облике Гаспара. Третий элемент, регулярно возникающий в сцене с волхвами, связан с расположением Гаспара — в большинстве случаев он стоит справа, в некотором удалении. Иногда на картинах он стоит один на своей половине триптиха, или отделен от основной группы колонной, деревом, или показан в момент своего появления — бегом или на лошади, когда двое других волхвов уже находятся на месте и вручают дары.

Стоит только Гаспару оказаться ближе к Марии, как от всей сцены начинает исходить странная сила: привычка видеть чернокожего короля вдалеке так быстро закрепилась, словно это расстояние, как до самой таинственной Африки, служило мерой предосторожности по отношению к вновь прибывшему цветному гостю, выдавало некоторое нежелание принимать его в высшую лигу. Ему кажется, что эти три элемента (подчеркнутая роскошь

одеяния, молодость, отстраненность) подтверждают мнение Ричарда Трекслера о том, что третий король может воплощать собой «экзотический полюс в дуалистической репрезентации номинальной троицы волхвов»\*.

Теперь он понимает, что, изображая молодого, красивого, изысканно одетого чернокожего короля, стоящего в стороне, Брейгель ничего не изобретает, он использует распространенный прием. Но это не лишает картину уникальности. Обратившись к традиции, Брейгель трактует ее совершенно по-особенному, поскольку его Гаспар — единственный некарикатурный персонаж среди прочих. Еще раз: невозможно извне понять уникальность произведения. Понимание замысла художника можно почерпнуть только в самой картине.

Он вновь начинает рассматривать полотно. Совсем близко. Он видит деталь, которую до сих пор не замечал: взгляд чернокожего короля. Брейгель изобразил этот взгляд с потрясающей, восхитительной экономией художественных средств. Глаза широко открыты, смотрят внимательно, но черные зрачки на черном фоне едва видны. Брейгель выделяет их тремя крошечными светлыми мазками: тончайшие белые дуги на глазных яблоках и две светящиеся капельки, которые, поставленные как можно ближе к невидимому зрачку, передают силу взгляда, устремленного на происходящее. Поразительная сила этого взгляда оттеняется двумя ближайшими к Гаспару персонажами: у изображенного в профиль вытаращены глаза, но взгляд при этом дикий и направлен в никуда (светящаяся точка в его зрачке почти угасла). Оторопевший вид косоглазого персонажа и его огромные очки вполне конкретно указывают на то, что он в них ничего не видит (в связи с его местоположением возникает вопрос, что он вообще мог оттуда разглядеть). Желание

\* Ричард Трекслер (1932–2007) — американский историк. Цитируется его исследование «The Journey of the Magi: Meanings in History of a Christian Story» (Princeton: Princeton University Press, 1997. P. 104).

украдкой выделить взгляд Гаспара еще больше проявляется при сравнении его со взглядами двух других королей. На первого, стоящего, — судя по всему, это Мельхиор, — больно смотреть: у него гноятся глаза, правый глаз наполовину прикрыт веком, левый глаз с дряблым мешком под ним явно мало что различает. В любом случае в его глазах нет ни одной светящейся точки, говорящей о живости взгляда. Что касается Бальтазара, то в его возрасте зрение у него точно очень плохое. Нам виден только его правый, широко раскрытый, даже вытаращенный глаз, высоко поднятые брови, он упорно смотрит на тело Иисуса, практически его касаясь. (Мы понимаем, что малыш пытается отодвинуться от него.)

Тогда у него возникает ощущение, что тема взгляда находится в центре разработки Брейгелем этого сюжета. Но удивляться нечему — в конце концов, именно в этом смысл Богооявления: волхвы проделали длинный, очень длинный путь, чтобы увидеть именно этого новорожденного, в котором воплотился Бог и который, как им известно, спасет человечество. Но тогда зачем изображать волхвов, кроме Гаспара, настолько слабовидящими? А впрочем, на что смотрит Бальтазар? Что он пытается рассмотреть в такой близости?

Если учесть соответствующее расположение фигур, то получается, что он хочет рассмотреть половой орган маленького Иисуса. Убеленная сединами голова Бальтазара расположена точно напротив паха Младенца, на уровне его половых органов. Тогда он вспоминает о прочитанной им не так уж давно книге Лео Стайнберга\* «Сексуальность Христа». Он проверяет. Действительно, на страницах 89–90 Стайнберг приводит в качестве примера «Поклонение» Брейгеля, и у него нет никаких сомнений: старый волхв смотрит на половые органы Иисуса. (Можно подумать, что Мария придерживает правую руку сына,

\* Лео Стайнберг (1920–2011) — американский художественный критик и историк искусства.

чтобы помешать ему прикрыть пах и дать старому волхву все как следует рассмотреть. При этом Мария жестом правой руки словно говорит: «Вот видите!») Сегодня эта мысль может показаться абсурдной, досужим вымыслом озабоченного человека. Но наглядное подтверждение Стайнберга снимает все вопросы. Опираясь на тексты и изображения, он показывает, какой почти что культ гениталий Христа царил в эпоху Ренессанса, как *ostentatio genitalia*\* оказалась в центре множества картин и каким образом религиозное ханжество XIX века и появившаяся тогда манера зарисовывать или стирать шокирующий половой орган на старинных картинах и фресках лишили нас правильного понимания этого вопроса. Ведь в некоторых случаях, к примеру, речь могла идти о суевериях, связанных с почитанием полового органа Иисуса (к нему обращались с просьбами о мужской плодовитости, защите и т. д.). Причем это суеверие поддерживали и богословы. Бог, говорили они, воплотился в тело человека, «наделенное всеми членами», «целое во всех частях, из которых состоит человек», в том числе, конечно, и половыми органами. В этом отношении Обрезание Господне обретает особую значимость: впервые Бог, воплотившийся в человека, проливает за человечество кровь, свою «драгоценную кровь», и как позже провозгласит один проповедник перед папой Сикстом VI, через нее «предстает подлинно воплотившимся». Стайнбергу удается показать, как, празднуя Обрезание Господне 1 января, Церковь отмечает день, «открывающий нам дорогу в Рай, так же как и путь в новый год». Поэтому ничего нет удивительного в том, что, рассмотрев половой орган Иисуса, старый волхв удостоверяется в том, что, как говорит Стайнберг, «очеловечивание» Бога произошло. С изображениями невозможно поспорить, в особенности с «Поклонением» Гирландайо, где Дева раздвигает ножки малыша, а он сам приподнимает свое легкое покрывало под испытующим взглядом Бальтазара; или

\* Демонстрация гениталий (*лат.*).

с полотном Боттичелли, на котором волхв не просто преклонил колени, а встал на четвереньки, чтобы как можно ближе разглядеть «это».

Стайнберг прав: именно этим занимается Бальтазар на картине Брейгеля. Но что он может там увидеть, этот Бальтазар? И дело тут не только о его близорукости или катаракте. Дело в том, что нам, зрителям картины, об этом вообще ничего не известно, мы ничего не видим, нам нечего видеть. Главная смысловая составляющая этого «Поклонения» — половой орган Иисуса — специально скрыт от наших глаз. И не покрывалом, в которое он был завернут. Брейгель делает это гораздо изобретательнее, с помощью движения тела Иисуса — его левые бедро и колено создают между нами и священным органом своего рода ширму. Стайнберг считает, что это место на картине, возможно, было переписано под давлением иконоборческой цензуры, губительные последствия которой хорошо известны. Но этого нельзя утверждать наверняка: у Гирландайо и Боттичелли пенис Иисуса встречается не чаще. Конечно, бывают и другие случаи: чтобы не цитировать только примеры Стайнберга, стоит отметить, что половой орган Иисуса вполне можно рассмотреть у Понтормо\*, еще лучше он представлен у Мантеньи, и совсем прекрасно — у Марко Пино\*\*. Причем можно подумать, что некоторые художники специально оставляют это откровение старому волхву. Близость лица старика и юного тела создает интимное, тихое пространство, в котором все замерло в созерцании тайны, при этом спокойствие и сила пространства усиливаются внешней суетой.

Он склоняется к мысли, что аналогичное происходит и на картине Брейгеля. На первый взгляд, это похоже на правду. Зрелище, доступное взгляду Бальтазара, представлено пока еще

\* Понтормо (настоящее имя Якопо Каруччи; 1494–1557) — итальянский живописец, один из основоположников маньеризма.

\*\* Марко Пино (1521–1583) — итальянский живописец, представитель маньеризма.

как тайна, что вскоре станет известна всему миру, и помещено посередине диагональной линии, заканчивающейся головой Иосифа, наклонившегося к мальчику, который что-то шепчет ему на ухо. Он начинает думать, что секрет, известный пока одному Иосифу, нужен для того, чтобы мы узрели на этой картине другую тайну, а именно тайну божественного воплощения, даже если она явлена перед нами здесь, в самом центре картины. Ему нравится это предположение, но в нем содержится только доля истины. Гипотеза его не полностью устраивает, поскольку, сформулировав ее таким образом, он забывает о том, что заметил раньше: ирония Брейгеля заключается в том, что два старых волхва не видят ничего особенного. В этом контексте (который ничего общего не имеет с произведениям Гирландайо и Боттичелли) невидимость органа Иисуса приобретает особый смысл, который хотел ей придать художник, — и именно в этом контексте проясняется особое положение прекрасного, стоящего в стороне с живым, светящимся взглядом Черного Гаспара.

Присмотревшись, он отмечает, что Гаспар также ничего не видит, или скорее так: он не видит того, что с такой жадностью пытаются рассмотреть старческие глаза Бальтазара. Поскольку из всех трех волхвов он стоит в стороне, дальше всех от центральной точки, где происходит откровение, очевидно, что бедро Младенца скрывает от него и от нас божественный пах, его взгляд явно направлен в другую сторону: он отворачивается и смотрит, скорее, на Бальтазара. В некотором роде Гаспар кажется ему неким промежуточным пунктом на картине, промежуточной точкой нашего взгляда: взгляд чернокожего волхва повернут на 90 градусов от нас и практически параллелен картинной плоскости. Гаспар играет, в отличие от его уродливых и слепых спутников, роль, которую классические художники отводили персонажам, названным Луи Мареном «боковыми», чья функция состояла в том, чтобы не показать нам, на что смотреть, а подсказать, как смотреть на то, что мы видим.

Ему кажется, что эта важнейшая функция лучше всего объясняет важность той роли, которую Брейгель отвел Гаспару, поместив его на краю картины: используя традиционное для этого сюжета расположение персонажей, художник дает высокому силуэту Гаспара в одиночку уравновешивать всю композицию, противопоставляя его спокойствие оживленному давлению толпы с другой стороны. Эта роль не столько формальная, сколько духовная. Поскольку в этой истории, в Поклонении волхвов, в истории о взгляде, видении, возможности физически продемонстрировать воплощение Сына Божия, чернокожий волхв единственный, помимо нас, кто хорошо видит, но в то же время мы с ним единственные, кто не видит того, что является доказательством Боговоплощения, основополагающей тайны христианской веры.

Видеть во взгляде Гаспара точку входа нашего взгляда представляется ему очень важным. Это сближение взглядов прозрачно намекает не на то, что нам не следует не верить в то, что Боговоплощение произошло в «теле едином всеми частями, составляющими человека». Скорее — на то, что нам нет необходимости наблюдать эту часть *de visu*<sup>\*</sup>, «касаться ее взглядом», чтобы поверить в реальность Боговоплощения. Красивый парадокс: живопись показывает, что вера не требует визуальных или осязаемых доказательств. Об этом парадоксе прямо говорится в Евангелии. Как сказал Христос Фоме, которому, чтобы поверить, потребовалось прикоснуться к ране: «Ты поверил, потому что увидел меня; блаженны невидевшие и уверовавшие». Счастлив Гаспар — несмотря на прекрасное зрение, ему не нужно видеть, чтобы поверить. Он скорее задумывается о здравомыслии Бальтазара, бросившегося на колени, чтобы поглазеть на половой орган Младенца. Счастливы и мы, если нам не требуются осязаемые доказательства, чтобы поверить в таинства.

\* Воочию (*лат.*).

Он хотел бы больше знать о религиозных чувствах художника, но надо отметить, что в этом вопросе мнения специалистов расходятся. Например, известно, что в конце 1550-х годов в Антверпене Брейгель посещал кружок образованных интеллектуалов, среди которых были издатель Христофор Плантен и географ Авраам Ортелий, известные «вольнодумцы», то есть люди терпимые в вопросах религии. В 1562 году Плантен удаляется в изгнание в Париж во избежание последствий своего вольнодумства в Нидерландах, переживавших разгар религиозной войны. Брейгель даже, возможно, был связан с сектой Хендрика Никласа *Familia caritatis*<sup>\*</sup>, участники которой посвящали себя размышлениям о Библии. Известно, что суровый наместник испанского короля кардинал Гранвела, правивший Нидерландами из Брюсселя, собирал произведения Брейгеля. В 1563 году художник уезжает из Антверпена в Брюссель. Но это отнюдь не означает, что его работы отличаются сильным «католическим» подтекстом. Впрочем, великий Шарль де Тольнай с уверенностью заявлял, что Брейгель поддерживал личные отношения с резчиком гравюр Дирком Коорнгертом, католиком и известным представителем теистического гуманизма, направления религиозной мысли, которое стремилось найти и утвердить общую для многочисленных ответвлений христианства универсальную истину. Настаивать на «вольнодумстве» Брейгеля опрометчиво (вероятнее всего, он относился к последователям Эразма Роттердамского). Но сам факт правомерности этой гипотезы вновь доказывает, что сторонние свидетельства отнюдь не надежное подспорье для понимания картин Брейгеля, о которых его друг Ортелий говорил — оставим это суждение на его совести, — что в них «больше мысли, чем живописи».

Он опять возвращается к картине. На этот раз смотрит на нее издалека. Рассматривая картину вблизи, он заметил иронию, жертвой которой стали два старика, но при этом чуть не упустил

<sup>\*</sup> Община духовной любви (*лат.*).

другое: «итальянизм» картины (особенно в сравнении с двумя другими вариантами) и тот факт, что отголоски путешествия художника в Италию слышны даже спустя десять лет после его возвращения. Добавьте сюда парадокс: Брейгель ведь окаринировал не только своих персонажей, кроме Гаспара, Марии и Младенца, но и тех, кто послужил их прототипами. Тогда ему на ум приходит новое предположение. Если в 1564 году Брейгель так живо вспоминает Италию, значит к этому его подталкивает действительность. В 1566 году протестантская критика изображений приводит в Нидерландах к масштабной иконоборческой кампании, хотя Тридентский собор (1545–1563) уже давно утвердил правомерность культа изображений и мощей. Самое поразительное в этой полемической позиции именно соединение в одном обороте изображений и мощей. Кардиналы Контрреформации не могли резче отмежеваться от протестантской идеи, в особенности кальвинистских, ведь еще в 1543 году Кальвин (он умер в год создания «Поклонения») опубликовал «Трактат о мощах». В нем он предложил составить опись всех мощей, разбросанных по всему христианскому миру. Результат был катастрофическим или, скорее, поучительным, потому что тогда среди прочего были насчитаны четырнадцать гвоздей креста Господня. Беспощадно иронизируя по поводу суеверий, поддерживаемых «римской» религиозной практикой, Кальвин начинает трактат с крайней плоти Христа, которая сохранилась, как минимум, в двух экземплярах — в аббатстве Шарру во Франции и в Латеранском соборе в Риме. «Нет сомнений, — говорит Кальвин, — что никогда не было более одной. Поэтому она не может быть в одно время в Риме и Шарру. Итак, вот очевидная ложь». Еще в XIII веке монах-доминиканец Иаков Ворагинский\* выразил сомнение в подлинности святой крайней плоти («если

\* Иаков Ворагинский — (около 1228–1230 — 1298) — итальянский монах-доминиканец, духовный писатель, автор сборника житий святых «Золотая легенда».

все это истинно, то нужно признать, что это удивительно»). Впрочем, за год до того, как Брейгель написал «Поклонение волхвов», в котором главную роль играет половой орган Иисуса, который мы (не) видим — Тридентский собор еще раз настоял на обоснованности культа мощей и изображений. Это напоминание актуализирует религиозную полемику по этому вопросу, а заодно и запоздалый италянизм картины Брейгеля, и пародию на этот италянизм, связанную с темой (не)видимости божественного органа. И вновь счастливы те, кто не увидел и поверил, и те, кому не требуются мощи, чтобы поверить. Общий замысел Брейгеля был бы еще сильнее, если бы «Поклонение» предназначалось для какой-нибудь церкви и ее прихожан.

И все-таки остается один вопрос: почему именно чернокожему волхву Брейгель доверил на этой картине роль посредника нашего взгляда? Первый ответ, который приходит ему на ум: не погружаясь в лишние размышления, Брейгель использует местоположение чернокожего волхва, стоящего, как обычно, в стороне, поодаль, у края изображения и т. д. Ответ простой, и даже верный, почему бы и нет? Вполне правдоподобно. Но такой ответ кажется ему слишком прямолинейным еще и потому, что тогда слишком упрощается задумка художника — такое решение не лучшее, когда имеешь дело с творцами (художниками или мыслителями) уровня Брейгеля. Ответов должно быть больше.

Важность роли, возложенной на Черного Гаспара, соотносится, например, с устоявшейся среди теологов идеей, что Богоявление представляло собой всемирное откровение, предназначенное «всем народам на земле». В этом контексте три волхва представляют потомков Ноя, населивших всю землю, и логично предположить, что чернокожий волхв — это потомок Хама, дурного сына: когда полуобнаженный, пьяный Ной заснул, именно Хам захотел показать братьям (Симу и Иафету) наготу отца, чтобы выставить его на посмешище. После пробуждения

Ной проклял его и напороочил ему рабское существование. Эта идея ему нравится: Брейгель превратил Гаспара в волхва, который не стремится увидеть пенис Сына Божьего, хотя и является далеким потомком тех, кто посмеялся над наготой прародителя. Предположение не такое уж абсурдное, но этот вывод, возможно, поспешный, потому что, как ему становится известно, если черный цвет кожи волхва и стал постепенно считаться одним из последствий проклятия Хама, то не в XVI веке, а позже. (Поразительно, но при том, что третий волхв стал чернокожим, Хам на большинстве изображений так и остался белым.) Значит, ему нужно искать ответ в другом месте. Он вновь пытается подойти к вопросу со стороны пресвитера Иоанна и славы христианского королевства Африки. Даже если в Иерусалим все еще пытаются попасть через Африку, то пресвитер Иоанн уже лишился ауры таинственности, поскольку с Эфиопией и Конго уже установлены тесные связи, а золото и американские дикари вызывают гораздо больший интерес. Ему нужно обратиться к тому, что действительно выглядит как неопровержимый исторический факт: фигура чернокожего волхва с давних пор традиционно отсылает к определенному географическому месту. Образ этот стал расхожим и не несет в себе особого значения, а лишь с минимальными издержками напоминает об универсальности христианского откровения.

Однако он сразу же замечает, что у Брейгеля происходит совсем другое. Все в этой картине говорит об особом положении чернокожего волхва. Создается ощущение, что Брейгель стремится возродить прежнее значение этого образа, другими словами, возродить его престиж, возникший еще полвека назад. Под итальянскими отсылками он обнаруживает у Брейгеля что-то от Иеронима Босха. Но речь идет не о смутном сходстве. К 1500 году в «Поклонении волхвов», хранящемся сегодня в Прадо, а до 1567 года находившемся недалеко от Брюсселя, Босх уже наделил своего чернокожего волхва необыкновенным величием.

Расположенный обособленно слева, он единственный из трех волхвов, кто стоит (Брейгель позаимствует цвет его одеяния), его лицо находится на одном уровне с лицом Марии и святыми. Этот чернокожий волхв отличается особым достоинством, очень далеким от элегантной экзотики, которая постепенно станет неотъемлемой характеристикой его образа. Цветом своей кожи он наглядно демонстрирует универсальность христианского откровения. Разумеется, первая версия «Поклонения» Брейгеля, находящаяся в Брюсселе, больше напоминает работу Босха, чем «итальянскую» версию, хранящуюся в Лондоне, — изображением хлева и широтой пейзажа, увиденного с возвышенности. Но если в лондонской картине отсылка к Босху не столь явная, она в то же время кажется более личной, почти сокровенной. Брейгель не довольствуется одним лишь заимствованием цвета одеяния. Он явно отдает дань уважения предшественнику, веряя чернокожему королю подарок, представляющий собой роскошную отсылку к изобретению Босха. Еще один подарок «в стиле Босха», и без сомнения значимая деталь, — Брейгель подписывает картину прямо под величественным силуэтом волхва, как это сделал Босх более полувека назад. Таким образом, под видом эволюции фламандской живописи и под прикрытием итальянской композиции, Брейгель возвращается к тому источнику вдохновения, где чернокожий и его взгляд были носителями высочайшей духовности и свидетельствовали об универсализме христианской веры, или, говоря словами той эпохи, всеобщности рода человеческого. Как подчеркивает Жан Девисс\* (если только это не слова Мишеля Молла\*\*): «Поклонение» Босха «в отличие от тысяч других, на которых запечатлено прогрессирующее

\* Жан Девисс (1923–1996) — французский историк, специалист по истории средневековой Европы и Африки. Цитируется его книга «L'image du Noir dans l'art occidental» (Paris: Bibliothèque des arts, 1979).

\*\* Мишель Молла дю Журден (1911–1996) — французский историк, автор книг о средневековых мореплавателях.

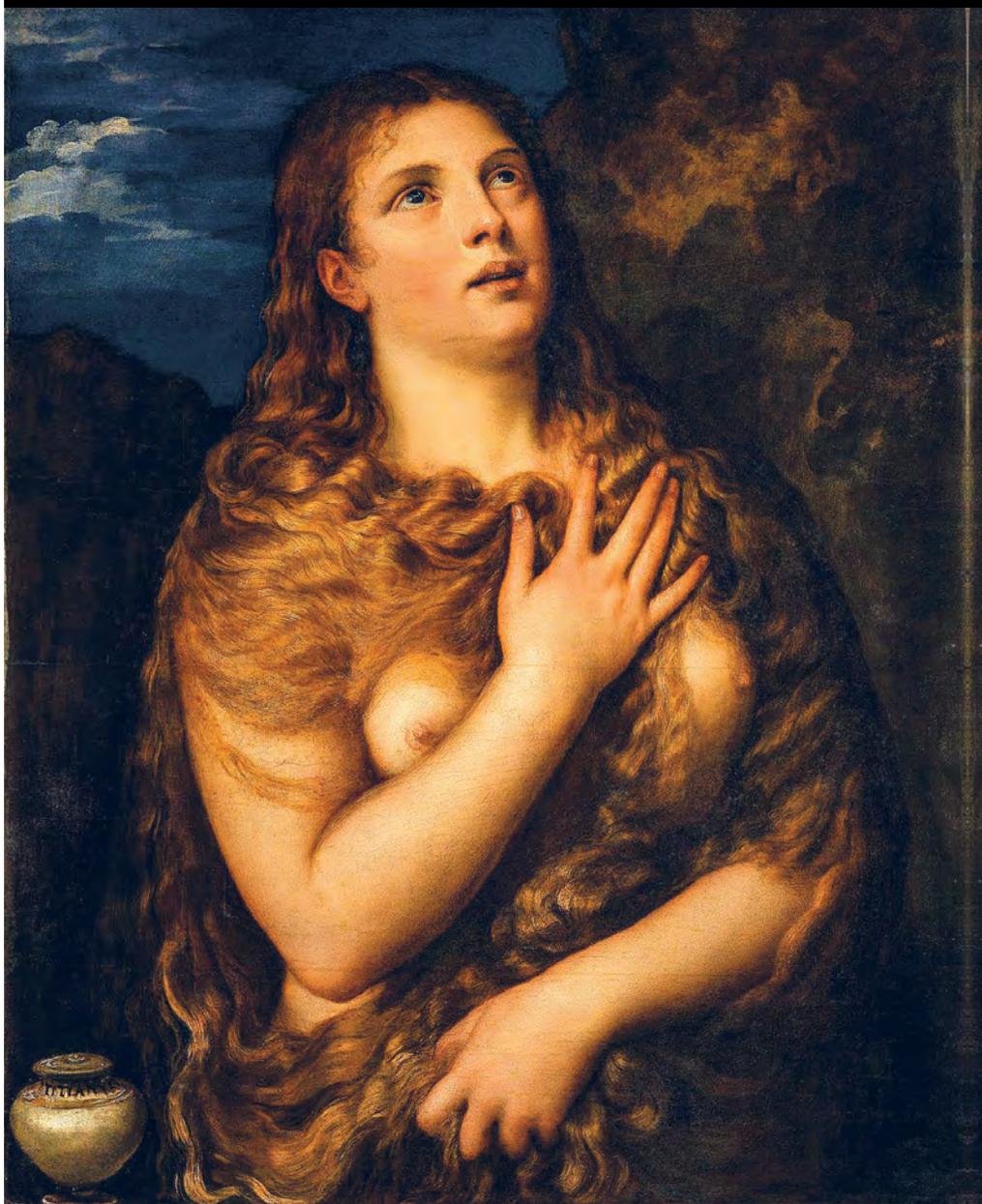
незнание Африки, свидетельствует об открытии иного пути, о возможности, которой Запад так и не смог воспользоваться». Это было раньше. До всего остального. Особенно до того, как торговля чернокожими рабами привела к появлению расистской идеологии, оправдывающей эту практику. В 1564 году Брейгель вернется именно к универалистской концепции. И не случайно в 1562/1563 году в потрясающем «Триумфе смерти» он поместил чернокожего среди белокожих в сетку, которую тащат два скелета. Из всех персонажей на картине чернокожий единственный, кто, как истинный альбертианский «свидетель», смотрит на нас и призывает нас в отчаянии. В «Поклонении», хранящемся в Лондоне, изображение других персонажей в карнавальном образе показывает, что для оптимизма начала века больше нет места и что на фоне крушения ожиданий и убеждений гуманистическая сущность чернокожего осталась для Брейгеля незатронутой грубой материальностью Европы и римского католицизма.

Эта интерпретация его особенно устраивает, потому что теперь он может уделить внимание последнему персонажу, с которым до сих пор не представлял, как поступить. Теперь ему кажется, что его присутствие свидетельствует о личном вкладе художника в произведение. На левой стороне картины есть другая «боковая фигура», скромно отвечающая величественному чернокожему волхву. Единственное гражданское лицо, расположенное между двумя старыми волхвами и солдатней. Это человек средних лет, одетый во все черное, нам не видно его бородатое лицо, поскольку он слегка склонил голову к правому плечу. Его взгляд не направлен на группу вокруг Девы с Младенцем. Он также не пытается разобраться, что так волнует старого Бальтазара. Он скорее смотрит параллельно плану картины, в направлении чернокожего Гаспара. Специалисты до сих пор не обратили внимание на эту черту (знак скромности Брейгеля?), но его лицо странным образом напоминает те, в которых

нам порой хочется увидеть автопортрет художника, особенно лицо того сотрапезника, который сидит в конце стола с правой стороны на картине «Крестьянская свадьба».

Конечно, он не позволит себе угодить в ловушку сходства. Он прекрасно понимает, что никто не знает, как в действительности выглядел Брейгель. Но факт остается фактом: в отличие от остальных персонажей картины, этого бородача, вместе с чернокожим волхвом, Девой и Младенцем, окарикатуривание обошло стороной. И уже не так важно, идет или нет речь об автопортрете в прямом смысле этого слова. Эта фигура, как фигура Мантеньи, мелькающая на краю его произведений, служит своего рода подписью. Это фигура художника внутри его творения, свидетель этого творения. Его взгляд отсылает нас к взгляду Гаспара, немного удивленному, слегка изумленному поведением своего белокожего спутника. Как будто для того, чтобы поверить, необходимо, подобно святому Фоме, увидеть, и верить только в то, что видишь. Высокая идея живописи.

# Шевелюра Магдалины



Утверждение, что Магдалина была крашеной блондинкой, честно говоря, ничего не решает. Согласен, это интересное предположение: в чем разница между натуральной и крашеной блондинкой — это хороший вопрос. Но для начала — что вообще означает «крашеная блондинка»? Цвет волос на теле натуральнее, чем на голове? Я в курсе, что волосы на голове красят, но, откровенно говоря, никто не запрещает обесцветить волосы на теле или выкрасить их в голубой, розовый или зеленый, в какой угодно цвет. Уверен, есть такие люди. Но есть и другие — настоящие блондинки с темными или даже черными волосами на теле, сохраняющими первозданный цвет. Я всегда задавался вопросом, почему волосы на теле темнее, чем на голове. Мне придется обратиться с этим вопросом к специалисту. Но к кому? Уверен, никто никогда всерьез не изучал этот вопрос. Просто невероятно: как можно думать о совершенно бесполезных вещах, например, почему небо голубое, и при этом не знать, почему волосы на теле блондинок часто темные! Заметьте, нам также неизвестно, в чем разница между волосами на голове и теле. Хорошо, одни растут на теле, а другие — на голове. Ничего другого мы не знаем. Представляете, нам даже неизвестно происхождение двух латинских слов — *pilus* и *capillus*. Эти слова больше похожи друг на друга, чем *roil* и *cheveu*\*. Ну и что, все равно это разные вещи. Один специалист полагал, что *capillus* происходит от *sapo-pilus*, то есть волосы на голове. Неглупый ответ, но все-таки он меня не убедил. Связь между *capillus* и *caput*\*\* выглядит удачной, но бездоказательной — мы не можем точно, подчеркиваю, точно объяснить, «ни форму, ни значение». Так утверждают Эрну и Мейе\*\*\* — члены Института

\* Во французском языке для обозначения волос используются различные слова: *roil* (волосы на теле) и *cheveu* (волосы на голове). Также существует выражение *à roil*, означающее «в обнаженном виде».

\*\* Голова (*лат.*).

\*\*\* Французские лингвисты Альфред Эрну (1879–1973) и Антуан Мейе (1866–1936), составители наиболее авторитетного этимологического словаря латинского языка.

Франции. А вы что думаете! Но что еще хуже — они утверждают, что даже в индоевропейских языках нет общего термина для обозначения волос на голове. В каждом языке для него есть свое существительное. То же касается волос на теле, pilus. Другими словами, нам совершенно ничего не известно, почему эти слова таковы. В конце концов, англичане правы. Они прагматики и не сомневаются. У них в языке есть только одно слово для обозначения волос: hair\*. Вот так, и никаких проблем или бесполезных вопросов: для англичанки волосы на голове и теле — это одно и то же. Впрочем, кажется, что они все рыжие. Конечно, настоящие рыжие. Мне кажется, в Англии не бывает крашенных рыжих.

Получается, бесполезно утверждать, что Магдалина была крашеной блондинкой. В любом случае, важны только ее волосы на голове. Никто никогда не видел волосы на ее теле и не увидит. Даже Он. И в этом весь вопрос. Назовите меня сумасшедшим, но я уверен: у нее такие длинные волосы, чтобы отвлекать внимание. Если она их демонстрирует, распускает, выставляет напоказ, то для того, чтобы надежнее прикрыть волосы на теле, чтобы о них забыли. Я прекрасно знаю, что еще есть и другие персонажи, известные своей шевелюрой. Возьмем, к примеру, Агнессу Римскую, чьи волосы мгновенно отрасли, когда ее заставили выйти обнаженной в центр арены цирка, и никто ничего не увидел, потому что у нее, раз, и выросла грива до пят — сзади, спереди и по бокам. Но начнем с того, что Агнессу мы практически никогда не видим с распущенными волосами. Обычно она изображается с ягненком, и как раз у него-то прекрасная, белая, вьющаяся шерсть. А вот Магдалину мы узнаем по ее волосам. Хотя есть еще одна Мария, у которой пышные волосы. Не Та, Другая, Великая, Непорочная. Нет. Я говорю о Марии Египетской. Но эта как раз двойник — она тоже раскаявшаяся блудница, отринувшая разврат и для надежности удалившаяся в пустыню. Неужели им было мало первой

\* Это не совсем так. В английском есть слово pile (в знач. «шерсть», «пух»), происходящее от латинского pilus.

Мари! В любом случае, Мария Египетская всегда или почти всегда старуха. Она грязная, держит в руках три краюхи хлеба, ей нечем вас соблазнить. И потом, она, скорее всего, была смуглой и черноволосой. Но Мария Магдалина — это совсем другое дело. Пока она не состарилась и, удалившись в пустыню, не стала такой же неопрятной, как Мария Египетская, Магдалина была прекрасна: красивая грудь и руки, роскошные бедра, а волосы ее всегда были чистые, блестящие, чувственные.

Разумеется, они решили проблему. К чему ломать голову? У нее есть волосы, баночка с благовониями, украшения, которые она иногда снимает, иногда зеркальце, или череп, или всё вместе. В общем, это ее отличительные знаки. Но я, как говорится, сомневаюсь. Признаться, ее волосы, не совсем обыкновенный отличительный знак. Следовало бы сказать: волосы — это ее признак, атрибут. Вы понимаете, что я имею в виду? Есть мужские атрибуты, а есть женские. Вы обратили внимание, что для слова «вирильный» не существует женского аналога\*? Есть женское, а есть мужское, есть самка, а есть самец, но для вирильного нет противоположности. Только не говорите мне, что так случайно получилось. Я не настаиваю, но и не стану меньше об этом размышлять. Вот поэтому я и сказал, что волосы — ее женский атрибут. Но как атрибут они весьма своеобразны: обычно, когда мы видим такие атрибуты у женщин, это значит, что в действительности их, атрибутов, у этих женщин больше нет. Вы не понимаете, что я хочу сказать? На самом деле все просто: у святой Агаты вырвали грудь, у святой Люции — глаза, у святой Аполлонии — зубы. Всё для того, чтобы научить их жизни, и, слава Богу, благодаря этому они получили жизнь вечную. Бинго! Но Магдалине никто волосы не отрезал (это Далила отрезала волосы Самсону. Никакой связи). Таким образом, как я и говорил, ее волосы не совсем обычный атрибут. Ее волосы — именно ее женский признак, часть ее женского образа, манифестация ее женского тела, причем они настолько пышные, что мешают нам

\* Слово «вирильный» происходит от латинского *virilis* («мужской»).

рассмотреть что-либо еще. Женщина — это тело, которое нельзя увидеть, как говорил Тартюф («Нам возмущают дух подобные предметы»<sup>\*</sup>). Согласны?

Здесь, я думаю, все согласны.

Хорошо. Тогда сейчас нам следовало бы разобраться, почему именно ее волосы стали женским признаком. Вы считаете, что я зря так вцепился в эти волосы? Я так не считаю, и вот почему. Магдалина существует благодаря этим волосам: из-за них, ради них, благодаря им и ничему больше. Всё, точка. Магдалины вообще не было бы, если бы не ее волосы. Именно поэтому у Магдалины нельзя их вырвать или отрезать, как случилось с грудью святой Агаты. Доказательство состоит в том, что Магдалина никогда не существовала. Всем это известно, но все ведут себя как ни в чем не бывало. А я не согласен с этим и, наоборот, утверждаю, что в этом состоит вся суть. Никакого каламбура. Это главное. Нет никакой Магдалины, и никогда не было. Хорошо, знаю, что ей придумали кучу родственников, — папу, маму, брата и сестру. Больше всех постарался брат Иаков, настоящий доминиканец<sup>\*\*</sup>. Он не скупится на изобразительные средства: смело создает Магдалине настоящую королевскую семью. Ее родителям Сирусу и Евхарии принадлежала значительная часть Иерусалима, всей Вифании и дворец в Магдале. Трое их детей поделили этот пирог: Иерусалим достается сыну Лазарю, Вифания — Марфе, а Магдала — Марии. Поэтому Марию называют Магдалиной, а поскольку она красивая и богатая, Мария Магдалина только и делает, что спит с каждым встречным.

Но когда она видит Иисуса, происходит чудо. (Кстати, почему она пришла на него посмотреть? Брат Иаков об этом ничего не говорит.) Ей стыдно. Она плачет, отказывается от всех удовольствий, омывает ему ноги и отирает их прекрасными волосами, и мажет мирром, не переставая обливаться слезами. Проще простого. Напрасно покрывать эту историю позолотой — никто

\* Мольер, «Тартюф». Перевод М. Лозинского.

\*\* Имеется в виду Иаков Ворагинский (см. примеч. на с. 66 наст. изд.).

в нее не верит. Брат Иаков все перепутал, но ничего не выдумал, он отовсюду насобирав факты и красиво их соединил. Монах доминиканского ордена прекрасно знал что делает. В других случаях он прямо так признаётся, что пересказывает небывлицы. Посмотрите, что он пишет о Святом Кресте и императрице Елене. Но здесь совсем другой случай. История Магдалины слишком важная, чтобы оставлять в ней место для сомнений. Поэтому Иаков упрямо продолжает настаивать на своем. Для достоверности. Что касается Марфы и Лазаря, тут я согласен: оба всем хорошо известны — брат с сестрой, живущие в Вифании. Соглашусь и с тем, что у них была сестра Мария, которую любил Иисус. И на то была причина! Она проводила с ним все время, слушая его, расположившись у него в ногах, пока Марфа трудилась на кухне — а еще Иисус говорил, что Мария выбрала лучшую долю! Мария очень любила ноги Иисуса, умела с ними обращаться, знала, как к ним прикоснуться: до возвращения Иисуса в Иерусалим, где он проведет последнюю неделю, в Вифании она омывала ему ноги, вытирала, мазала их благовониями. Нужно отметить, что несколькими днями ранее Христос воскресил Лазаря, поэтому он точно заслужил омовение ног. Хорошо, поддерживаю мысль про семью Лазаря, Марфы и Марии.

Но все это не имеет отношения к Магдалине. Никто из евангелистов не говорит о ней. Только Лука кратко упоминает о женщинах, следовавших за Иисусом в Галилею: Сусанне, Иоанне и некоторых других. С ними же была некая Мария, из которой он изгнал семь бесов. Не меньше. Ее прозвали Магдалиной, потому что он встретил ее в Магдале, на Тивериадском озере. Вот это и есть единственная, настоящая Магдалина. Но вы заметили — ничего не говорится о ее волосах, благовониях, ногах Иисуса.

Совсем ничего. Говорится только об истеричке, из которой Всевышний изгнал дьявола. Все, точка. Хорошо, но вы спросите, как же так все перепуталось? Вы смеетесь надо мной? Это же секрет Полишинеля. Настаиваете? Ну, хорошо, вам я все-таки скажу. Прежде

чем рассказывать о Магдалине и семи бесах, Лука, единственный, кто поведал о том, что за ужином у Симона Фарисея в Капернауме некая городская блудница омыла Христу ноги. Она облила его ноги слезами и, прежде чем намазать их мирром, целовала их целый час, а затем отерла их волосами. Вероятно, у нее были длинные, крепкие волосы. В итоге Иисус отпустил ей грехи и сказал, чтобы она шла с миром — она была спасена, потому что «возлюбила много». Присутствовавшие на пиру апостолы ничего не поняли. Поэтому для ясности Спаситель придумал для них притчу. Вообще говоря, это красивая история, слишком красивая, чтобы не воспользоваться ею. И все: прекрасную раскаявшуюся блудницу путают с безумной Магдалиной с семью бесами, потому что они следуют одна за другой, а потом, из-за омовения ног, Магдалину путают с Марией, сестрой Марфы. Получается гремучая смесь — Мария-Магдалина. Красивый поворот, потому что у Иоанна Мария-Магдалина становится любимицей Христа: именно ей первой он явился после воскресения. Но в этот раз Христос держится на расстоянии. Он переоделся в садовника, и, конечно, она его не узнаёт. Когда она понимает, что это Он и хочет его поцеловать, в ответ он говорит: «Не прикасайся ко Мне!» Только не это! А то, чего доброго она опять омоет слезами, оботрет и намажет мирром его ноги и залечит ему раны!

Я сбит с толку. Получается, что Магдалина с длинными волосами никогда не существовала. Это выдумка. Чья? Никому не известно. Ничья выдумка, конечно. Видимо, она постепенно создавалась. Но на сегодняшний день все сходятся во мнении: Магдалина — это гремучая смесь. Простите, я некорректно выразился. Я имею в виду, что в Магдалине перепутались как минимум три персонажа. Любителям ясности этого достаточно! Для них все всегда просто, что они и стараются доказать. Во-первых, персонаж Магдалины — ладно, Марии-Магдалины — возник в результате смешения проститутки из Капернаума (они называют ее проституткой, не шлюхой), девушки из Магдалы с семью бесами и Марии, сестры

Марфы. Во-вторых, путаница возникла из-за текста, в котором Лука, перед тем как упомянуть о девушке с семью бесами, рассказывает об ужине у Симона Фарисея. В-третьих, и так всего достаточно. Что и требовалось доказать. Не нужно искать вчерашний день, перейдем к другим вопросам. А я против. Не согласен! Если мы разобрались, как придумали Магдалину, то это не означает, что нам ясно, зачем ее придумали! А также почему ее волосы играют такую роль в этой выдумке. Действительно, ни у девушки из Магдалы, ни у Марии — сестры Марфы нет длинных волос. Длинные волосы есть только у блудницы из Капернаума, и она знает, как с ними обращаться. Так если перепутали всех троих, то зачем тогда сохранять волосы? Можете мне ответить? Нет? Так я вам отвечу. Чтобы показать волосы безымянной блудницы из Капернаума, из нее сделали Магдалину, из которой потом сделали Марию-Магдалину, из которой потом сделали самую святую из всех святых. Те, кто любит ясность, говорят, что Магдалина — результат путаницы. Еще чего! Чтобы брат Иаков, монах доминиканского ордена, перепутал такие вещи! Скажешь тоже! Иаков ничего не путает, он соединяет факты, а это совсем разные вещи. Путаница — это ошибка, ее никогда не совершают специально, наоборот, о ней сожалеют и исправляют. В то время как факты не обязательно соединяют специально, но уж точно не просто так. Никогда! У меня тоже есть свои источники. Я знаю, о чем говорю. А вы знаете, как называют персонаж Магдалины с длинными волосами? Не знаете? Так я вам расскажу. Такой персонаж называют собирательным образом. Да, мои дорогие, собирательным образом, то есть собранным из частей, относящихся к разным персонажам. Они — продукт сгущения. А вы знаете, зачем собирают эти собирательные образы? Вы знаете, зачем необходимо это сгущение? Для изображения того, о чем нельзя сказать или подумать, поскольку это запрещено. Нельзя, и все тут. Цензура, одним словом. Именно для этого объединяются факты — чтобы обойти цензуру, играя по ее правилам. Итак, все просто: Магдалина никогда не существовала, а если ее

придумали, то для этого были серьезные причины. Впрочем, придумали ее не зря: Магдалина превратилась в знаменитость. Звезду. Незаменимую. Она действительно сослужила добрую службу. Благодаря чему? Именно благодаря волосам, волосам блудницы из Капернаума. Если девушке из Магдалы сохранили волосы, то не просто так. Вообще, эти волосы — признак, указывающий на то, зачем нужно было объединять факты, что пытались этим сказать, не имея возможности сказать прямо. Если вы поймете, почему волосы у Магдалины такие длинные, вы поймете, зачем ее придумали. Впрочем, могу вам сказать и обратное: если вы поймете, зачем придумали Магдалину, то поймете, почему у нее такие длинные волосы.

Здесь нужно немного порассуждать, совсем чуть-чуть. Готовый ответ не упадет с неба. Итак, начнем. Во-первых, Магдалина — женщина. Согласны? Если ее придумали, то для служения другим женщинам. Она им предназначена, это их святая, святая «специально для женщин». Более того, она третья женщина из женской Троицы, обращающаяся к женщинам, даже если ее придумали мужчины. Но к этому я еще вернусь. А кто тогда остальные две? Все просто. Это Мария, настоящая, великая, непорочная, и Ева, прародительница всего женского рода. Из этих троих Магдалина единственная полезна. Что бы женщины делали с теми двумя без Магдалины? Ничего. У них не было ролевой модели. Мария? Слишком идеальная для подражания. Недостигаемая. Настолько идеальная, насколько непорочная, не имеющая даже малейшего недостатка. Она не модель, она догма. Всё! Это не обсуждается. Не только потому, что она Дева, потом мать, и опять Дева. В крайнем случае, все эти роли вторичны. Берем выше. До того как стать девой, она уже была непорочной. В том-то и дело! Она была создана непорочной. Первая и единственная, со времен Адама и Евы и на веки вечные. Именно так и никак иначе. Заметьте, они дождались 1870 года, чтобы превратить это в догму. Но к тому все и шло: все это стало неприличным в конце концов, все эти разговоры о теле

Марии, о том, как она могла родить ребенка, не будучи такой же, как остальные женщины, и при этом будучи совсем как они, поскольку Ева смогла зачать только в результате и по причине греха, а значит, любой ребенок изначально осквернен грехом своих родителей, бедняжка, и значит, рождение Иисуса это не чудо, которое бы все объяснило, а тайна, тайна же, напротив, ничего не объясняет. Хватит! Довольно! Это догма! Проходите мимо, нечего тут смотреть! Таким образом, Мария не могла стать образцом для подражания, поскольку это была тайна. Что касается Евы, тут и говорить не о чем! Она во всем виновата, она поддалась, и она же, негодяйка, всем это известно, соблазнила несчастного Адама. Само проклятие, эта Ева. Впрочем, те же англичане про это помнят: по их мнению, регулы как раз и есть проклятие Евы, the curse of Eve, как они говорят, или еще проще — the curse — просто проклятие. И соответственно, все женщины такие же, как их праmaterь, — соблазнительницы, оболстительницы, лгуньи, болтуны и тому подобное. Что же было женщинам делать? Невозможно превратиться из Евы в Марию. Ничего не попишешь, Ева и Мария — две противоположности. И вот доказательство: архангел Гавриил, приветствуя Марию, говорит ей AVE. Думаете, это случайность? AVE — это EVA наоборот. Гавриил знал, что говорил. Все прояснилось с первого слова: Мария свергает Еву и разрушает проклятие. Но что же было делать дочерям Евы? Ничего. Ничего, до тех пор, пока для них не придумали Магдалину. Благодаря ей стал возможным переход из одной ипостаси в другую или, скорее, движение от одной к другой, потому что ни одна женщина никогда не будет Марией, но вполне способна превратиться в Магдалину.

Все женщины одинаковые, особенно некоторые, сказал человек в котелке\*. Все шлюхи. Магдалина для них прекрасный пример, возможная ролевая модель: блудница с широкой душой, сначала блудница, а потом уже святая, потому что у нее просто была широкая душа, она много плакала и изменила свою жизнь.

\* Цитата из французского комикса 1970-х годов «Человек в котелке».

И если она может превратиться из Евы в Марию, то только потому, что отличается от обеих (что очевидно), но в то же время и похожа на них. Я поясню. Несомненно, Магдалина похожа на Еву: Ева — первая грешница на Земле, соблазнительница и т. д. Магдалина же — профессиональная продажная оболстительница. Магдалина также похожа на Марию, и у меня есть два вида доказательств. Во-первых, Магдалина — это Мария-Магдалина, а в Марии-Магдалине есть имя Мария. Вы согласитесь, но эта Мария — сестра Марфы. Хорошо, но ее тоже зовут Мария. Вам это не кажется странным? Во-вторых, Магдалина-Мария-Магдалина — одна из Марий, которая поднялась на Голгофу, это та Мария, плакавшая у креста, и она же была с теми, кто пошел к могиле Христа. К этой же Марии Христос явился первым после воскресения. Хорошо, Магдалина не такая, как дева Мария, но из всех Марий она больше всего на нее похожа. Порой их можно даже перепутать, если бы не волосы. Впрочем, я расскажу вам истории по этому поводу. Вам известно про пуповину Христа? Пуповину, которую Мария отрезала собственными руками. Ладно. Вы знаете, что случилось с этой пуповиной? Нет, даже не думайте, что она ее выбросила. Святую-то пуповину! Она ее сохранила и много позже подарила одной подруге. Кому? Спорю, что вы не знаете, но уже догадались: разумеется, она отдала ее Магдалине. Если вы мне не верите, почитайте Откровения святой Бригитты\*. Именно Мария, дева Мария, сама специально рассказала об этом Бригитте. Нужно сказать, что в пуповинах Бригитта немного разбиралась: она была замужней шведкой, и, прежде чем стать святой, вырастила семерых детей. Как бы то ни было, Магдалине досталась святая пуповина. Теперь она превратилась в порядочную девушку, но, как и прежде, осталась немного кокеткой. Поскольку она отказалась от всех чертовых украшений блудницы, она из пуповины сделала себе ожерелье и надела его на свою белоснежную шею.

\* Бригитта Шведская (1303–1373) — католическая святая, основательница ордена бригитток.

Еще бы, семейная реликвия! Ладно, проехали. Да, не так-то просто сблизить Марию-Магдалину и деву Марию, поэтому Магдалина одновременно похожа и на Еву, и на Деву.

А вообще, если говорить серьезно, когда они придумали Магдалину, получился треугольник, внутри которого женщины ставят свою судьбу на карту. Я бы сказал, что это семиотический треугольник. Нам не потребуется знаменитый семиотический квадрат, который показывает, как для того, чтобы перейти от предмета к его противоположности, нужно пройти через противоречие, чтобы оказаться в предметной соотнесенности. Или, наоборот — пройти через предметную отнесенность, чтобы оказаться в противоречии, и там, оп! Это легко. Ладно, прекращаю. Слишком сложно, и потом, без семиотики можно обойтись. Скажу лишь одно: поскольку Магдалина не является ни Евой, ни Марией, но похожа на обеих, она соединяет непорочное с порочным, чистое с нечистым. Она есть дорога, путь, врата, всё, что пожелаете, и она позволяет дочерям Евы стать дочерьми Марии. Если Магдалина способна на такое, значит, она сама резко изменилась, увидев Иисуса с его грязными ногами. Ради спасения она не ждала, как Ева, пока Он придет за ней в Чистилище и выведет оттуда за руку. Ей стоило только измениться, отказаться от жизни дочери Евы, и она тут же была спасена. Ее мгновенно простили, ей отпустили грехи еще при жизни, без малейшего сомнения. Это хорошая ролевая модель. Когда есть Магдалина, женщины знают, на чем остановиться и как поступить. Честное раскаяние, жизнь без секса, но с горькими слезами, и тогда все пойдет к лучшему в лучшем мире.

При чем же тут волосы? Мы как раз к этому подошли. Не случайно, что волосы такие длинные — они свидетельствуют о переменах внутри нее, но очень искусно, умело. Выставленные напоказ волосы напоминают о том, что она их распустила, чтобы отереть ноги Учителя, а после отказалась их собрать. Представляю себе, как она их распутывала, расчесывала. Выглядело это наверняка весьма живописно. В любом случае ее волосы существуют только

в живописи. Как бы там ни было, после омовения ног Христа она отказалась собирать волосы в пучок, хвост, заплетать косы и делать прически, так привлекающие мужчин. Она просто оставила длинную распущенную шевелюру. Ее естественно ниспадающие волосы — это прежде всего волосы кающейся грешницы. В пустыне она совсем одичает, а волосы отрастут до пят. И не только поэтому: дело в том, что с давних пор женщина распускает волосы лишь в интимной обстановке. В спальне, ванной комнате, в своем гинекее, в постели, над швейной машинкой, где хотите, но только не на улице. В наши дни все изменилось: мы выходим на улицу в любом виде, непонятно как одетые и причесанные. Но раньше выходить из дома «с непокрытой головой» считалось нарушением порядка. Если женщина оказывалась на улице с непокрытой головой, это говорило о том, что она не надела шляпу. А женщина, нарушающая порядок, явно ведет беспорядочную жизнь. Следите за моей мыслью? Только девочки могли выходить на улицу с длинными, распущенными волосами. На маленьких невинных девочек не сердились, это были девственницы. Но как раз девственницей Магдалина давным-давно не была. В латинском языке даже есть специальное выражение *puella sed non virgo*, девушка, но не девственница. Не стоит обманываться длинными волосами, это Магдалина. Ее волосы должны были напоминать о ее бесстыдном прошлом — прошлом женщины, прогуливавшейся с распущенными волосами. Вы понимаете, к чему я клоню? Магдалину выдумали, соединив множество женских образов, а их волосы, в свою очередь, соединили в себе множество аспектов, одновременно указывая на грехи прошлого Магдалины и на их искупление, отрицание. При помощи волос показано ее нынешнее покаяние и бесстыдное прошлое. В общем, ее волосы демонстрируют, открывают, снимают покров с греха в образе, его исключаящем, — *puella sed non virgo*.

Чтобы снять напряжение и для успокоения благочестивых, мне остается только добавить, что в волосах проявляется бесстыдство раскаяния. Красивая формулировка, удачно подобранная,

и кроме того, правдоподобная. Не знаю, заметили ли вы, но с самого начала, когда Магдалина пришла к Симону, ее поведение не отличалось скромностью. Она продолжает привлекать к себе внимание, верить в то, что ей самой нравится такое поведение. Только сейчас на то есть веская причина: пусть все увидят, обратят внимание на ее раскаяние и никогда не забудут о нем. Особенно женщины, которые «все одинаковые». Это их образец поведения. Хорошо, но в том, что касается волос, недостаточно. Не стоит считать меня наивным. Ведь не только женщины рассматривают изображения Магдалины, и не только для них они были написаны, особенно некоторые. Благодаря волосам в образе Магдалины сохраняется эротизм, причем даже в ее раскаянии. Особенно, когда она в пустыне и притворяется, что ее якобы никто не видит; когда ее волосы скрывают полностью обнаженное тело, именно благодаря волосам догадываешься о том, что скрыто от глаз. Волосы будят воображение. Перед нами целое меню с блюдом дня, но можно и по желанию выбрать: краешек груди, кусочек бедра, дольку ягодицы, намек на все, что пожелаете. Даже на самых древних изображениях, где Магдалина была полностью скрыта волосами, ее руки, ноги, волосы не выглядели слишком целомудренными. Их слишком много, поскольку это не совсем обычный символ. И не утверждайте обратное — вы только что сами соглашались. Волосы — постоянно растущая часть ее тела. Проявление жизни ее тела, да еще какое проявление! Невероятная жизненная сила! Огромная! Чудесная! Внимание, я сказал чудесная, а не чувственная. Не торопитесь. Не всё сразу. В любом случае ее волос слишком много, это ее телесный избыток. Хорошо, волосы потребовались, чтобы скрыть то, что обычно мы видим — кожу. Но вместе с тем волосы демонстрируют все, что возникло внутри и распространилось наружу. Волосы показывают нам то, что мы не сумели бы рассмотреть: интимность тела, выставленного напоказ; они заменяют кожу, которая, как скажут вам все барочные поэты, скрывает море нечистот.

Если вы поразмыслите, то волосы эти, вообще-то, на грани непристойности. Если вы встретите подобную женщину на улице или даже в деревне, то так и решите. Но они именно что на грани непристойности, прежде всего потому, что речь здесь идет о живописи, а вся история Магдалины в живописи это история оправдания ее волос. К тому же это волосы на голове, а не на теле. Опять возвращаемся к тому, откуда пришли? Да, возвращаемся. Но волосы на теле Магдалины, на ее лобке, остаются под запретом. Прежде чем продолжить, я скажу вам, какие мысли пробуждает во мне Магдалина. Следовало бы рассказать историю волос на теле в живописи. Ни больше ни меньше: каким образом их показывают зрителю, как их от нас скрывают, какие именно волосы нам показывают, а какие скрывают и т. д. Получилась бы красивая история искусства. Возникли бы правильные вопросы. Например, когда в живописи появились первые изображения обнаженных женщин, у которых видны волосы на лобке и подмышках? Здесь возможны два ответа. Первый: на мой взгляд, впервые такая женщина появилась у Гюстава Курбе в «Женщине в волнах». На картине она изображена с поднятыми вверх руками, так что зрителю видны волосы на подмышках. Курбе, как обычно, перегибает палку. Пена, брошенная художником на тело женщины, напоминает сперму, а внизу стоит его подпись красным цветом. Что за человек все-таки этот Курбе! О втором ответе, спору, вы точно не догадаетесь, хотя он не такой уж дурацкий, как может показаться: изображения обнаженных людей существовали во все времена, но только не в пещерах. Для рисования нужна кисть, а для нее — пучок волос. Пусть любые, но обязательно волосы, то есть рисовали всегда с помощью волос. И не говорите, что это игра слов: ведь что означает французское *pinseau*\*? А? Откуда возникло это слово? Из латыни, и переводится как маленький пенис. Да, мои дорогие, маленький пенис, *penicillus* по латыни. Спросите у Цицерона. Стоит только об этом задуматься, как перед вами открывается невероятный

\* Французское слово *pinseau* означает «кисть» и «пучок волос».

простор для размышлений. Вы представляете размер кистей Веласкеса? Художник заказывал их специально под себя — длинные и тонкие кисти, а не короткие и толстые. Короткими и толстыми кистями писал Тёрнер. Представляете, какую историю искусства мы придумали бы? Ладно, проехали. А было это все ради вот чего: нам всегда следует задумываться, зачем художник захотел стать художником, к чему он стремился в процессе рисования, как выражено его стремление в произведениях. Говорю же — следовало бы переписать всю историю живописи.

Оставим это и будем закругляться. Итак, я говорил: волосы Магдалины граничили с непристойностью, потому что это не какие-то там волосы, а вполне конкретные. Я говорил вам с самого начала: они отвлекают внимание, ты забываешь о волосах на теле, потому что тебе показывают другие волосы — много других длинных волос. Психоаналитики называют такое явление «замещением», то есть если вы не можете представить себе что-либо запрещенное, то тем или иным способом замещаете предмет чем-то похожим. Вот и все. Волосы на голове Магдалины замещают волосы на ее теле. Я повторяюсь? Возможно, но мы не напрасно потратили время, поскольку теперь я могу выразиться точнее. Волосы Магдалины здесь нужны не только для обозначения ее перехода от любви чувственной к любви духовной, а также не только для того, чтобы заменить каскадом светлых волос на голове темный треугольник лобка. Пряча и подменяя его, волосы показывают его преображенным, замаскированным. Грива Магдалины — это волосы на теле под видом волос на голове. На самом деле ее грива — это новообращенный треугольник лобка. Вот великое чудо Иисуса. Настоящий волшебник: она омыла ему ноги, а он превратил ее блудную гриву в волосы святой! Потому что грива ее была не такой уж темной, чтобы ее нельзя было высветлить. Я не о цвете говорю, болваны! Но об опасности, которую она представляла для всех сыновей Адама, живших в Капернауме: они смотрели на нее, посещали ее и наслаждались ею. Гадкие, соблазнительные волосы

на теле! Какой позор! Но с ними покончено! Больше их никто не увидит. Вместо них появятся волосы на голове. Благодаря волосам на голове Магдалины волосы на теле превратились в прекрасную, вполне христианскую шевелюру. А о другой, мелкой, благоухающей шевелюре не стоит и думать: она больше ни к чему — она не используется, непригодна и не нужна.

Не очень-то смешно, правда? Но для них все это того стоило — в конце концов, прежняя грива Магдалины внушала им страх. Ее перемена обращена ко всем женщинам, ко всем Магдалинам, чтобы благочестивые апостолы могли спать спокойно. Я преувеличиваю? Погодите, я постараюсь выразиться иначе. Волосы Магдалины объединяют образ кающейся дикарки, живущей одиноко в пустыне, и образ женщины с распущенными волосами, которые она не должна была показывать на людях. Согласны? Тогда я могу сказать, что ее волосы позволяют увидеть ее сокровенность в ее дикости. Согласны? Но можно сказать — и ее дикость в ее сокровенности. Нет? Нельзя? Но именно это и есть объединение фактов. Ладно. Тогда еще я могу сказать, что волосы показывают ее дикую сокровенность или сокровенную дикость, что одно и то же. Понимаете, поскольку Магдалина обращается ко всем женщинам, у всех них должна возникнуть мысль о том, что с их гривами они настоящие дикарки, пожирательницы мужчин, людоедки. Уверяю вас, женщинам интересно держаться вместе, быть похожими своими гривами. Вот зачем придумали Магдалину. Я опять преувеличиваю? Тогда скажите мне, почему у Магдалины столько волос. Я тут точно ни при чем.

# Женщина из сундука

— Пин-ап?

— И ничего более. Чистый пин-ап.

— Все зависит от того, что вы под этим понимаете.

— Все просто: красивая обнаженная женщина... или, скорее, ее изображение. Оно должно возбуждать мужчину, который на него смотрит. То есть это изображение женщины как сексуального объекта.

— «Венера Урбинская» — это пин-ап? Скажете еще!

— Да, именно пин-ап. Вам же известна история картины. Когда Гвидобальдо\* заказывает картину Тициану, его отец...

— Чей отец?

— Отец Гвидобальдо — Франческо Мария. За два года до этого он уже приобрел портрет той же модели «La Bella»\*\*. Сегодня картина находится в Палаццо Питти во Флоренции. Но на La Bella было надето роскошное платье, а Гвидобальдо хотел иметь ее обнаженный портрет.

— Интересные вещи вы говорите?

— А что?

— Если прибавить к этому, что спящая на кровати собака практически такая же, какая была у матери Гвидобальдо, Элеоноры, к которой, когда ему не хватило средств, чтобы расплатиться за картину, он обратился за деньгами, то все это начинает походить на его Эдипов комплекс!

— Ничего об этом не знаю. Нет ни одного документа, подтверждающего близкие отношения Гвидобальдо с родителями. Точно известно, что он хотел заполучить La Bella в обнаженном виде или, скорее, раздетую. Все, точка: для него это был пин-ап.

— Вы меня удивляете, но, допустим, так и есть. В конце концов, это правда — когда Гвидобальдо говорит о картине, он называет ее *donna ignuda*\*\*\*.

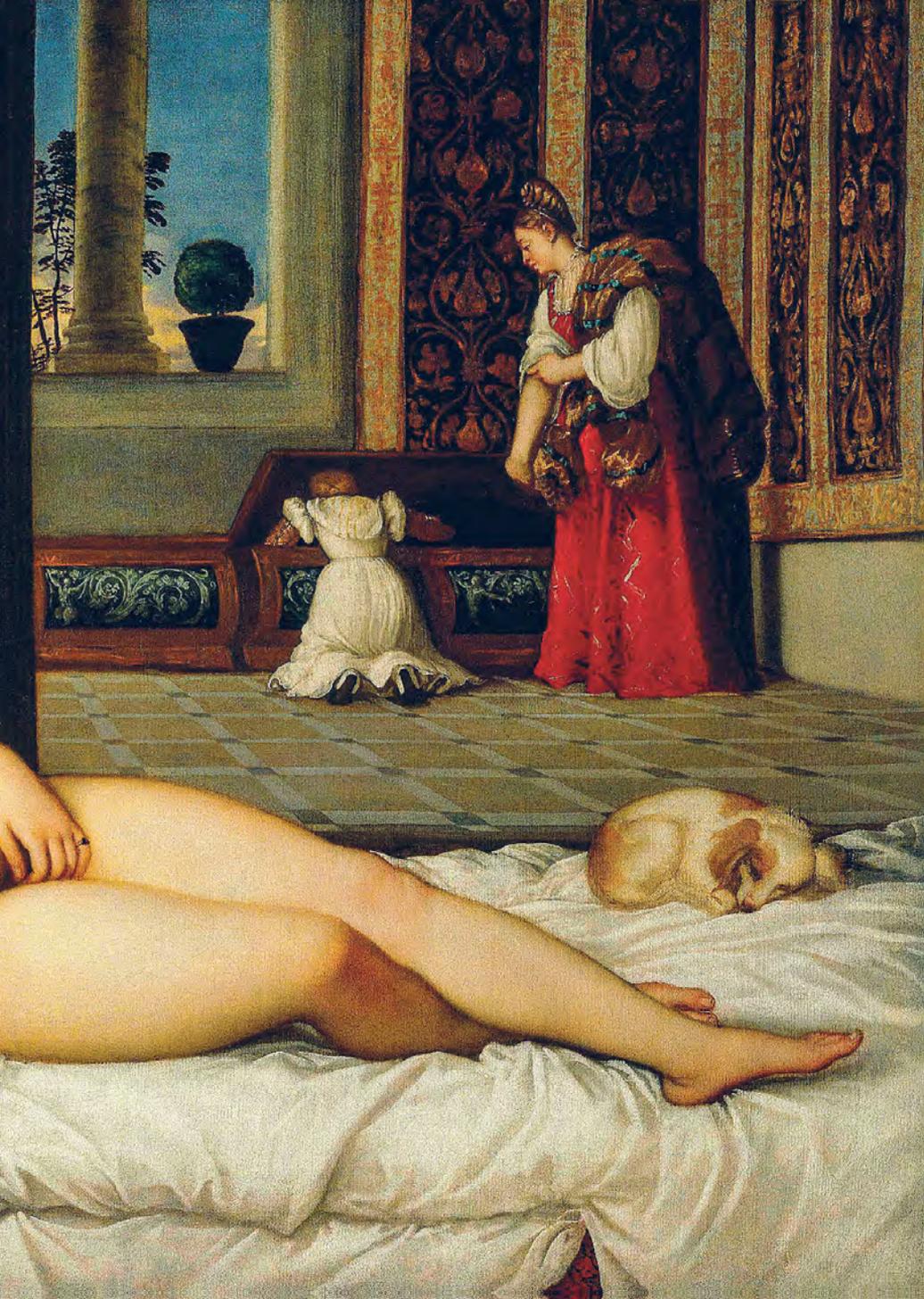
\* Гвидобальдо II делла Ровере (1514–1574) — герцог Урбинский.

\*\* «Красавица» (*итал.*).

\*\*\* Обнаженная женщина (*итал.*).



Тициан. Венера Урбинская. 1538.  
Холст, масло 119 × 165 см. Галерея  
Уффици, Флоренция



— Говорю же, это пин-ап

— Все-таки для историка вашего уровня такие рассуждения похожи на анахронизм.

— Нужно называть вещи своими именами. Только не говорите мне, что эта обнаженная женщина, которая лежит на кровати и смотрит на нас, лаская себя между ног, не обращается к вам с сексуальным предложением. Причем недвусмысленным, разве не так?

— Разумеется, я прекрасно вижу ее руку. Но все-таки пин-ап не совсем то же самое. Как следует из названия, пин-ап — это изображение, которое прикалывают или вешают на стену. Возможно, единственное, что объединяет пин-ап и «Венеру Урбинскую», это то, что картина была написана, чтобы ее повесили на стену. Во всем остальном — разница колоссальная. Начнем с того, что пин-ап — это фотография или открытка. Помните пин-ап Аслана\* для журнала Lui? Вы читаете Lui? Жаль. В любом случае пин-ап — это бесконечно воспроизводимая фотография или рисунок. Но это не относится к картине, хотя у нее и были копии. И потом, мне помнится, эти фотографии изначально должны были помочь американским военным пережить вынужденное сексуальное воздержание при помощи рук. Не помню, кто назвал мастурбацию «рукой, спасающей ум». Если не ошибаюсь, один из самых известных пин-апов — это фотография обнаженной Мэрилин Монро, лежащей на красном бархатном покрывале. А потом эти картинки повсюду распространялись. Их часто можно увидеть в кабинах дальнобойщиков и в авторемонтных мастерских. Кстати, надо будет подумать, что может связывать пин-ап и автомобиль. Дальнобойщиков я еще могу понять: перед ними всегда долгая дорога. Но механики? Каждый вечер они возвращаются домой, где их ждет постель и жена. Зачем им нужен пин-ап? Секс, моторы и машинное масло — зачем механику именно такая троица? Мне кажется, это хороший вопрос.

\* Аслан (настоящее имя Ален Гурдон 1930–2014) — французский художник, скульптор.

— Вы ушли от темы.

— Не совсем. Если «Венера Урбинская» и служила возбудителем сексуального желания, то вряд ли — суррогатом секса. Гвидобальдо делла Ровере, разумеется, располагал другими средствами для удовлетворения своих желаний. Простите, что я вам это скажу, но, когда вы называете эту *donna ignuda* пин-апом, вы упрощаете и даже искажаете факты. Времена, сексуальные обычаи, обстоятельства, в которых рассматривали и рассматривают то и другое, слишком разные для сравнительного анализа.

— Я не анализирую «Венеру Урбинскую»...

— Именно в этом я вас и упрекаю.

— Я вам говорю, для чего она предназначалась — возбуждать Гвидобальдо. Даже если ее написал Тициан, в таком виде ее функция была, как и у пин-апа.

— Хорошо, допустим, эта картина сексуальный возбудитель. Этот образ, действительно, притягивает своей сексапильностью.

— Вот видите!

— Разумеется, картина предназначалась для спальни Гвидобальдо. Но именно это все меняет.

— Почему, черт возьми?

— Ну же! Вам прекрасно известно о волшебной силе, которую в те времена приписывали изображениям. И вы знаете, зачем в супружеские спальни рекомендовалось вешать изображения прекрасных обнаженных мужчин и женщин.

— Да, знаю, знаю. Если женщина смотрела на эти прекрасные тела в момент зачатия, ее будущий ребенок должен был родиться красивым. Между прочим, это красноречивое свидетельство того, что творилось в некоторых постелях эпохи Ренессанса. Но не вижу оснований, почему эту картину нельзя отнести к пин-апу.

— Элементарно, мой дорогой: это пин-ап, который предназначался для просмотра в интимной супружеской обстановке, и скорее был адресован супруге Гвидобальдо, чем ему. Согласитесь, это делает его пин-апом особого рода.

— Теперь вы искажаете факты. Нам обоим прекрасно известно, что эта картина была написана не к свадьбе Гвидобальдо. Когда он «женился» на Джулии Варано в 1534 году, его невесте было всего лишь десять лет...

— Да, но к моменту создания «Венеры Урбинской» в 1538 году Джулии уже исполнилось четырнадцать, а значит, картина вполне могла пригодиться.

— Согласен, но в любом случае это полотно точно не из тех, что называют «свадебными картинами»...

— Я другое имею в виду...

— В любом случае в 1538 году в Венеции уже давно существовала традиция изображения «обнаженных женщин». Несомненно, традиция появилась вместе со «Спящей Венерой», написанной Джорджоне до 1510 года, а это как раз была свадебная картина. Согласен. Но в 1538 году для изображения обнаженной женщины свадьба уже не требовалась.

— Я вам никогда не говорил, что это свадебная картина. Я лишь считаю, что Тициан, чтобы лучше представить себе сюжет картины, поместил его сюжет в супружеский контекст.

— Притянуто за уши.

— Не за уши, а за руку.

— Какую еще руку?

— Левую, ту, которой она ласкает себя между ног.

— Еще лучше! Это же просто приглашение к сексу.

— И, кстати, совершенно определенное! Зрителей XIX века подобный жест шокировал бы. Даже Марк Твен считал эту картину ужасной, самой «гнусной» из тех, что видел. На этот раз ему не хватило чувства юмора. Добропорядочные и серьезные Кроуи и Кавальказелле\* в своем великом произведении о Тициане не говорят о том, что шокированы левой рукой. Они просто умалчивают

\* Историки искусства Джованни Баттиста Кавальказелле (1820–1897) и Джозеф Арчер Кроуи (1825–1896) совместно издали ряд книг, в числе которых биография Тициана.

о ней. Они описывают правую руку, правую кисть, букет роз, но ни слова о левой руке. Словно Венера Урбинская была однорукой!

— Я знаком с этими текстами, они ничего не доказывают. Зрителей XVI века было не так просто шокировать. Это целомудренный и буржуазный XIX век чувствовал себя оскорбленным. Вы много знаете буржуа, любителей пин-ап?

— Мне о них ничего не известно. Разумеется, открыто об этом не говорят, но тайно... В любом случае, вы не можете недооценивать ее жест. Даже для XVI века жест этот совершенно выдающийся. Ни Тициан, ни другие художники больше его нигде не повторяли. Даже в 1538 году он выглядел довольно смелым, на грани с порнографией.

— Об этом я и говорю: это пин-ап.

— Пин-ап — это не порно. Да, девушки обнажены или раздеты, но в целом выглядят сдержано. Им достаточно себя показать, завлечь зрителя, не вызывая при этом слишком бурных эмоций.

— И что?

— Картина Тициана — совсем другой случай. В некотором роде она действительно непристойная. Но только потому, что выставляет напоказ, перед публикой жест, вполне допустимый и даже рекомендованный для интимной супружеской обстановки...

— Ей-богу, вы только об одном и думаете!

— Возможно, но Рона Гоффен\* прекрасно показала, как в XVI веке женская мастурбация в определенном контексте одобрялась и даже настоятельно рекомендовалась. Наука утверждала, что женщины могли забеременеть, лишь получая удовольствие, а для этого врачи советовали замужним женщинам подготовиться к соитию, лаская себя руками. Что, кстати, заставляет по-другому взглянуть на мужскую практику: интересно, что из себя представлял *latin lover*\*\* в эпоху Ренессанса? И священники тоже...

\* Рона Гоффен — американский историк искусства.

\*\* Латинский любовник (*англ.*).

— Как это, священники тоже?

— Священники тоже рекомендовали мастурбацию. Как вам наверняка известно, тогда Церковь разрешала проявлять сексуальную активность исключительно в браке и только для продолжения рода. Поэтому замужняя женщина могла или чуть ли не была обязана «подготовиться» к соитию, чтобы наверняка достичь нужного результата и не вводить мужа во грех совокупления ради одного удовольствия. Поэтому в XVI веке этот жест не мог быть задуман и воспринят в духе пин-апа, то есть в духе подготовки к внебрачному соитию. Рона Гоффен даже отмечает, что поза женщины, лежащей на правом боку, относится к рекомендациям того же рода. Другими словами, если это не свадебная картина, то картина, помещенная в свадебный контекст. К тому же здесь не только рука напоминает о свадьбе...

— Да-да. Все эти общие иконографические места «Венеры Урбинской»: мирт на окне, розы в левой руке, два сундука в глубине комнаты и спящая на кровати собачка...

— Обычно вам нравятся такие символы. Такой известный специалист по иконографии...

— Не преувеличивайте! И потом, эти символы не говорят мне ни о чем путном. Сундуки? Разумеется, они похожи на свадебные сундуки, в которые новобрачная складывала приданое — белье, чтобы потом отнести его в дом супруга. Но я уверен, что в комнатах великих куртизанок, а судя по дворцу, в котором эта женщина живет, она принадлежит как раз к ним, — тоже стояли сундуки. Что касается собачки — это известный символ верности, но также и сладострастия. В любом случае собачка спит. В тициановской «Даная» из Мадрида тоже есть собачка, спящая на кровати, где Юпитер, превратившийся в золотой дождь, оплодотворяет ее хозяйку. Так что собачка, спящая на кровати, не обязательно означает супружескую верность.

— И да здравствует иконография!

— Да. Да здравствует иконография! Все перечисленные предметы не обязательно символы, в любом случае их значение до конца не ясно и не однозначно. В конце концов, мирт на окне, возможно, всего лишь мирт, а розы — всего лишь розы...

— А девушка всего лишь пин-ап. Вижу, к чему вы клоните. Если брать каждый предмет по отдельности, он не имеет ясного и неоспоримого смысла. Согласен. Но при сближении этих предметов возникает контекст, лишаящий их двусмысленности, возникает связь, а ее последовательность намекает на супружество.

— Вы опять за свое! Но вы же были убеждены, что картина не была написана к свадьбе Гвидобальдо...

— Я до сих пор в этом убежден. Я просто думаю, что если визуальные образы «Венеры Урбинской» относятся к теме супружества, то Тициан их очень тонко изобразил, и поэтому фигура обнаженной женщины сразу приобрела совершенно иное значение.

— Так если это и не пин-ап, и не свадебная картина, то что же? Скажете вы наконец?

— Это большой эротический фетиш. Не зря спустя триста двадцать пять лет им вдохновлялся Мане, когда рисовал «Олимпию». На пин-ап он не обратил бы такого внимания. Впрочем, не будем больше об этом.

— Потерял ход вашей мысли. Вы все слишком усложняете. Я придерживаюсь мнения великого Гомбриха: у картины есть только одно значение — основное, это ее тема или замысел. А все остальное — вольные толкования. Если мы до сих пор говорим о «Венере Урбинской», то только потому, что это великая картина...

— Спасибо Тициану.

— И точка.

— Только один вопрос. Зачем Мане изучал именно ее, когда писал «Олимпию»? Было множество других картин, пин-апов, как вы говорите. Почему именно эта картина?

Эдуар Мане. Олимпия. 1863. Холст,  
масло. 130,5 × 190 см. Музей Орсе,  
Париж





— Такие вопросы меня не интересуют. Откуда мне знать? Не люблю такие загадки.

— А это не загадка.

— А что тогда? Вы же не будете утверждать, что вам известно, о чем думал Мане, когда смотрел на картину! Уверен, он не разбирался ни в иконографии, ни в истории картины. Он был всего лишь художником, не историком.

— Лучше и не скажешь. Но все-таки, он увидел в картине то, что позволило ему написать «Олимпию». Несколькими годами ранее он даже сделал небольшую копию «Венеры Урбинской».

— Вы надеетесь прочесть мысли Мане? Вы же не настолько наивны, чтобы думать, что...

— Нет. Я лишь хотел бы попытаться посмотреть на картину. Забыть про иконографию. Увидеть, как она выстроена...

— Это уже не история искусства.

— Скажем, это не относится к ее обычаям. Возможно, придет время и все изменится. Если у искусства есть история и она сохранится, то лишь благодаря работе художников, и среди прочего, благодаря их взгляду на произведения прошлого и тому, как они сумели позаимствовать из них лучшее. Если вы не пытаетесь понять этот взгляд, найти в какой-нибудь старой картине то, что могло привлечь взгляд художника следующего поколения, вы отказываетесь от целой части истории искусства, от ее наиболее художественной части. В случае с «Венерой Урбинской» плохо еще то, что именно «Олимпия» способствовала появлению современной живописи. И вы, изучая историю искусства, можете говорить, что вас не касается этот вопрос? И вы можете без лишних церемоний больше не беспокоиться о такой невероятной судьбе «Венеры Урбинской»? А ведь эта судьба относится к тому, что вы называете «критическим богатством» картины, даже если ее анализировал художник, а не писатель.

— Как бы там ни было, Мане подсказал мне идею. Он тоже увидел в картине пин-ап, куртизанку, если так вам больше

нравится, потому и превратил ее в проститутку, ожидающую клиента...

— Опять иконография! Но взгляните же на картину! Я вам говорю о композиции, пространстве, взаимоотношениях между фигурой и фоном, между фигурой и нами, зрителями!

— Мы об этом уже всё сказали.

— Вы так думаете?

— Вы действительно хотите, чтобы я пересказал общеизвестные факты?

— Почему бы и нет?

— Хорошо. Покоряюсь вам. Но буду краток. В 1538 году Тициан вдохновился «Спящей Венерой». Он хорошо знал эту работу, поскольку закончил (или доработал) ее после смерти Джорджоне в 1510 году. На ней Джорджоне изобразил на фоне пейзажа свою спящую обнаженную жену. Четверть века спустя Тициан осовременил сюжет Джорджоне: женщина на картине уже бодрствовала (до него так многие поступали), художник расположил ее на кровати в венецианском дворце. Но в итоге значение женской фигуры лишилось определенности. Очевидно, что Джорджоне изобразил нимфу или Венеру — ведь только боги, нимфы и сатиры могут находиться обнаженными на природе. В картине Тициана, наоборот, невозможно разобраться, кто эта обнаженная женщина — Венера или куртизанка. На мой взгляд, она куртизанка. Ее ложе не вполне достойно Венеры. Возможно, именно эта двойственность и привлекла Мане: несмотря на идеальную красоту, эта женщина далека от идеала. Он вполне мог вдохновиться этой картиной, чтобы изобразить проститутку и развенчать миф. Он позаимствовал композицию, изменив соотношение между фигурами и фоном, написав вместо собаки кошку, добавив несколько «современных» деталей. Не вижу, куда еще глубже копать.

— Есть куда, только надо лучше присмотреться и меньше заниматься иконографией. Почему бы и нет? Например, вы

говорите, что обнаженная женщина на картине Тициана находится во дворце...

— Это очевидно.

— Тогда как пройти от ложа в зал в глубине картины?

— Что значит «как пройти»?

— Какая связь между двумя помещениями? Где расположено ложе в этой комнате?

— На первом плане.

— На первом плане картины, разумеется. Но по отношению к залу? Что это за большое темное полотно сразу за спиной женщины? Что оно означает? А что это за горизонтальная коричневая линия, которая отмечает край ложа между бедром женщины и спящей собачкой?

— Не знаю. А что вы хотите, чтобы это было?

— Я? Ничего. Но в любом случае темная часть на картине не занавес, как того хотел бы Панофский — он увидел в вертикальном разделении «край занавеса», и коричневая линия тоже не «край пола». Видимо, старый Панофский забыл, что написал молодой Панофский. Помните его текст 1932 года о проблемах описания — он говорит, что в «чисто формальном» описании не должно быть таких слов, как «камень», «человек» или «скала»?

— Помню, даже если мне не близка его позиция.

— Хочется в это верить. Он говорит, что «чисто формальное» изображение должно включать в себя только элементы композиции «полностью лишённые смысла» или же обладать «множеством смыслов» в пространственном плане. Вы помните? В 1932 году для Панофского сказать, что такое-то тело расположено «перед» ночным небом (он говорит о воскресшем Христе Грюнвальда), означало — цитирую — «привнести нечто изображающее в нечто изображённое, то есть формальные, многозначные с пространственной точки зрения данные, в концептуальное, однозначно трехмерное содержимое».

— Боже правый! Какая память!

— По мне, так это главная фраза. Но Панофский ее слегка позабыл, когда позднее описывал «Венеру Урбинскую».

— А вы сами забыли — позднее он сам пришел к выводу, что «чисто формальное» описание невозможно на практике. Для начала любое описание должно преобразовать чисто формальные элементы картины в символы того, что изображено. Я цитирую по памяти. Я не поклоняюсь Панофскому.

— Я не забыл продолжение его текста. И на то есть причина! Это сама основа, отправная точка его иконографического подхода. Тем не менее в некоторых случаях — а «Венера Урбинская» тому прекрасный пример — эта мгновенная идентификация, прешествующая анализу всего, что угодно, от формальных элементов до конкретных предметов, которые мы торопимся назвать, мешает пониманию труда художника, и в итоге мы проходим мимо картины.

— Вы перегибаете палку. Я не поклонник Панофского, но все-таки он крупный специалист по Тициану, один из крупнейших...

— Разумеется, он знает Тициана лучше, чем я. Но эту картину он обошел стороной. И в любом случае эти две линии — горизонтальная и вертикальная — это ни край занавеса, ни край напольной плитки.

— Почему это?

— Ну же! Вы знаете венецианские дворцы XVI века. Вы много видели таких дворцов?

— Каких таких? Что не так в этом дворце?

— Смотрите! Например, ложе. Вы сказали, что оно не соответствует Венере, и вы правы больше, чем вы думаете. Посмотрите на это ложе: кажется, что оно стоит прямо на полу.

— Конечно, а вы много видели подвесных кроватей в XVI веке?

— Нет. Смотрите: создается ощущение, что два матраса положены прямо на пол и являются его продолжением.

— Точно, похоже на то. Я этого не заметил.

— То есть богиня Венера лежит на двух матрасах, положенных прямо на пол, да?

— Вполне вероятно, но это же абсурд. Вы превращаете ее в студентку, у которой так тесно дома, что она готова пустить своего приятеля сразу в кровать. Просто смешно.

— Почему студентка? Опять иконография... Но не будем об этом, вы правы, это абсурд. Расположение кровати в комнате выглядит неправдоподобно.

— Действительно. Тем более что в XVI веке кровати были очень высокими.

— Ладно. А черный занавес — его граница проходит ровно на одной линии с лоном «Венеры»? Как Панофскому удалось разглядеть на картине занавес? У его края нет ни малейшей складки или изгиба. Занавес на картине не особенно удался. Его край — это просто абсолютно прямая геометрическая линия. За «Венерой» действительно есть зеленый занавес — он приподнят и скручен у нее над головой. Поэтому черное нарисованное полотно — точно не занавес.

— Тогда это стена?

— Вам знакомы венецианские комнаты, разделенные надвое стеной или передвижной перегородкой? Мне нет... Вы молчите?

— Нет. Я признаю, что вы правы, но не вижу, к чему вы клоните.

— Именно к этому — это не занавес, и не стена. Эта часть картины ни на что не похожа и ничему не соответствует в реальности. Она ничего собой не представляет. То же касается и «границы пола». Вообще, Панофский говорит о крае занавеса и крае мощеного пола, чтобы допустить таким образом для себя возможность увидеть в картине изображение комнаты, соответствующей дворцу... Но картина непоследовательна...

— Нет, не согласен... Возможно, не существует более последовательной, как вы говорите, картины, чем эта. Возможно, нет

более выстроенной, нарочито выстроенной картины. На картине есть две части, дополняющие друг друга и взаимосвязанные: на переднем плане — нагота, горизонтальность, мягкие изгибы; на заднем плане — одетые люди, вертикальность и прямые линии. И так можно продолжать, одна часть отвечает какому-нибудь формальному принципу, доминирующему в другой. Так же контрастно перекликаются цвета. Я тоже умею рассматривать живопись. Сказать, что эта картина «непоследовательна»! Это уже чересчур. Она идеально выстроена.

— Есть нюанс! Она не идеально выстроена, а наглядно. Даже демонстративно. Даже слишком. А пока вы мне так и не рассказали ни о том, как выстроен переход от переднего плана к заднему, ни о том, что представляет собой большой темный фон за фигурой женщины.

— Понятия не имею. И мне все равно. Мне не интересен этот вопрос.

— А я вам скажу, почему он интересен. Единственный способ описать это черное полотно — сказать, что речь идет об экране...

— Об экране?

— Да, экран для изображения на нем фигуры.

— Устаревшее прочтение. Причем еще больше устаревшее, даже в сравнении с рассуждениями о стене, перегородке или занавесе!

— Нет, в 1512 году в картине «Святая беседа», с Мадонной, Младенцем и дарителем, Тициан уже использовал аналогичный прием для изображения Мадонны, отделив ее от дарителя, стоящего на фоне пейзажа.

— Вы имеете в виду «Святую беседу» из коллекции Маньяни?

— Именно. В 1538 году, спустя двадцать шесть лет, Тициан вновь использует этот прием для изображения *donna ignuda*.

— Вижу, к чему вы клоните. Вы еще скажите, что с помощью этого «экрана» Тициан намекает на сакральность, обожествленность женского тела. И процитируйте «Диалоги о любви»

Спероне\*, поющего дифирамбы картинам Тициана — он называет их «раем наших тел». С вами все понятно!

— Это правда. Впрочем, «Диалоги о любви» были опубликованы в Венеции в 1537 году, за год до картины...

— Да, но кто именно в «Диалогах о любви» восхваляет Тициана? Самая изысканная куртизанка Венеции Тулия Арагонская. И снова мы пришли к тому, с чего начали: говорю вам с самого начала, что обнаженная женщина, это...

— Пин-ап! Опять! Неважно! Вы раздражаете меня с вашим пин-апом и иконографией! Мы не об этом сейчас говорим, а об экране за спиной женщины. Это ни занавес, ни стена! Я прошу вас его рассмотреть. А край экрана — это не край занавеса или стены. И у мощеного пола нет края. Это самые обычные рамки. Обыкновенные рамки, они ничего собой не представляют и нужны лишь для того, чтобы разграничить два места на картине: ложе с обнаженной женщиной и комнату служанок. Они ничего собой не представляют, именно поэтому нельзя сказать, чему они соответствовали бы в комнате венецианского дворца. Эти рамки ничего собой не представляют, но для чего-то нужны: они образуют два места на картине. Рамки эти выполняют такую же функцию, как и любая другая рамка, они...

— Ну-ну, успокойтесь! Вы так быстро говорите, что я ничего больше не понимаю. Это рамки. Хорошо. Только успокойтесь!

— Прошу прощения.

— Так к чему вы клоните?

— Два места на картине не относятся к одному пространству. Вот к чему я клоню. С точки зрения пространства это не соединяющиеся места, а соприкасающиеся. Именно поэтому невозможно «перейти» из одного в другое. Именно поэтому невозможно себе представить или подумать соответствующим образом о единстве

\* Спероне Сперони дельи Альваротти (1500–1588) — итальянский гуманист, ученый и драматург.

пространства комнаты. Для начала вообще нельзя говорить, что «Венера Урбинская» находится во дворце, поскольку единство картины — это не единство пространства. На одной картинной плоскости существуют два прилегающих друг к другу места.

— Простите, но мне кажется, что вы зашли слишком далеко. А как вы поступите с перспективой? Весь задний план выстроен в перспективе. Тициан ей уделил особое внимание среди остальных своих работ. Перспектива пола очень тщательно выстроена, ее геометрии отведена решающая роль в построении картины.

— Согласен.

— Хорошо. Хотя бы здесь мы совпадаем. Уже легче! Но тогда я спрошу вас, какова роль геометрической перспективы, кроме как выстраивания единства пространства?

— Теперь вы меня простите. Не хотел бы вас обидеть, но думаю, что все гораздо тоньше. Перспектива хорошо выстраивает единство картины. Но это не единство пространства. Это интеллектуальное единство.

— Так, аккуратнее. Боюсь, что я не понимаю.

— Не бойтесь, это не сложно. Перспектива в этой картине хорошо выстраивает пространственное единство. Но она ограничена залом, где находятся служанки. Ложе относится к другому пространству. Перспектива локализована, она не включает в одно пространственное единство ложе и зал. Что касается всей картины, то перспектива играет другую роль — она выстраивает единство другого порядка, интеллектуального.

— Давайте посмотрим...

— Это не займет много времени, и я буду говорить медленно. Не мне вас учить, что для построения правильной перспективы требуются две точки — точка схода, соответствующая положению взгляда на картину, и точка дистанции, обозначающая дистанцию, на которой мы теоретически находимся по отношению к картине, и определяющая быстроту уменьшения величин в глубину. Согласны? В «Венере Урбинской» точка схода линий

пола находится на одной линии с левой рукой «Венеры» и на высоте ее левого глаза. Что касается точки дистанции, то она расположена на краю картины...

— Это общепринятая техника венецианских мастеров.

— Бесспорно. Но тем не менее эти две точки дают вам, мне, Гвидобальдо и всем остальным определенное и точно рассчитанное место по отношению к картине...

— Но вы же не будете утверждать, что вам известно, на какой высоте эта картина должна была висеть и из какой точки на нее следовало смотреть?

— Нет, речь идет всего лишь о теоретической точке, о той, которую геометрия картины предписывает зрителю.

— Вы меня успокоили!

— Эта теоретическая точка — главное в эффекте, производимом картиной, и в замысле Тициана, связанном с этой точкой. Визуально мы очень близки к обнаженному телу. Тело находится перед залом. Посмотрите на служанок: они совсем маленькие. Стоящая служанка меньше половины тела «Венеры». Кажется, что служанки совсем близко, но на самом деле они удалены. Или, скорее, Тициан воспользовался перспективой фона, чтобы выстроить некую обманку, и обнаженное тело возникло прямо перед нами.

— Пока я слежу за вашей мыслью.

— В точке схода фиксируется высота нашего взгляда по отношению к картине. Точка расположена немного выше середины картины, на уровне левого глаза «Венеры». Но по отношению к пространству фона это точка взгляда очень занижена...

— Занижена? Как это?

— По отношению к стоящей служанке наш взгляд находится на уровне ее ног, то есть мы находимся слишком низко по отношению к ней. Вообще, наш взгляд расположен практически на уровне служанки на коленях, опустившей руки в сундук. Вы согласны?

— Продолжайте...

— Хорошо. Учítывая, что ложе, кажется (подчеркиваю «кажется»), стоит прямо на полу, нам следует встать на колени, как можно ближе к ложу.

— Понятно. Вы скажете, что это мы приподняли занавес внизу слева...

— Нет, я не сумасшедший. Знаю, что живопись создается, чтобы на нее смотрели, а не трогали. Но думаю, что эта картина также играет с диалектикой касания...

— Диалектика... Не люблю это слово...

— ...и видения. Мы находимся перед картиной в том же положении, что и служанка, стоящая на коленях перед сундуком. Она — переходная точка нашего положения, подчеркиваю, не нашего действия, а нашего положения по отношению к картине.

— Иначе говоря: это такие модные досужие вымыслы, которые я ненавижу. В наши дни нужно любой ценой найти в картине точку входа нашего взгляда. Как будто мы нужны этой картине, вы и ваши коллеги с невыносимым самомнением и устаревшими взглядами. Я историк. Это не так смешно, конечно, но я терпеть не могу, когда современные идеи присваивают себе прошлое. Не знаю, зачем я продолжаю с вами спорить. Или, скорее, слушать, как вы поносите эту несчастную картину!

— Постойте! Я почти закончил.

— Поторопитесь, прошу вас.

— Я лишь говорю о том, что за счет построения картины теоретически, подчеркиваю, именно теоретически наше расположение по отношению к Венере такое же, как у служанки по отношению к сундуку: мы расположены очень близко к фигуре и стоим на коленях перед ней. Понятно, что на самом деле мы стоим перед ней на некотором расстоянии. Такая позиция достигается за счет конструкции картины.

— Это все?

— Почти. Только еще два следствия из этого. Первое — зал со служанками выполняет функцию «картины в картине»...

— Откуда вы все это берете? Вы похожи на фокусника с кучей кроликов в цилиндре...

— В 1950-е годы так утверждал один итальянский историк. Забыл его имя, но он был прав. Отсутствие неразрывного пространства между залом и ложем, подчеркнутое за счет двух рамок, которые вас недавно так разозлили, превращают этот зал в «картину в картине».

— Допустим.

— Тот факт, что мы вымышленно, подчеркиваю — вымышленно, находимся перед картиной, как та служанка — перед сундуком, подтверждает слова Шастеля\*, который давно высказался о «картине в картине».

— И еще призвать на помощь Андре Шастеля! А вы не теряйтесь!

— Я его изучаю. Вообще, он не говорит это в связи с «Венерой Урбинской». Но у него есть замечательная формулировка, гораздо смелее моих предыдущих высказываний. Когда художник изображает на полотне «картину в картине», для него она часто представляет собой «схему производства» самой его картины, в которую та помещена.

— Это не совсем то, что он написал. Перечитайте его.

— Знаю, я часто обращаюсь к его трудам. А все для того, чтобы сказать — в этом зале с двумя служанками мы видим схему, положенную в основу картины, на которую мы смотрим, — «Венера Урбинская».

— Горе мне!

— Что такое?

— Только послушать! Ничего не понятно!

— Мы уже говорили о cassoni — свадебных сундуках, которые невеста приносила в дом жениха...

— Да.

\* Андре Шастель (1912–1990) — французский историк искусства.

— Вам также известно, что первые изображения обнаженных женщин без определенного повествовательного контекста появились в XV веке и украшали внутреннюю сторону крышек сундуков...

— Я знаю. Вы не первый, кто упоминает про этих обнаженных женщин. Кеннет Кларк\* об этом говорит в своей книге про обнаженную натуру. Эдгар Винд\*\* также намекает на это в тексте, начинающемся с очень красивого описания «Венеры Урбинской». Это настоящие ученые, им не нужны немыслимые разглагольствования для истолкования изображения.

— Настоящие ученые. Да, они упоминают обнаженных в сундуках, но в случае с «Венерой Урбинской» они не приходят ни к какому выводу. Кларк говорит об этом в отношении «Спящей Венеры», которая не имеет к этим обнаженным никакого отношения. Винд о них упоминает между делом, не более, не приходя ни к какой конкретной мысли, запутавшись в неоплатонических рассуждениях.

— А вы? К какому пришли выводу?

— Все просто. Говорю же, чтобы выполнить просьбу клиента, который хотел получить картину с обнаженной женщиной, вне всякого супружеского контекста...

— Пин-ап...

— Тициан отправился за этой обнаженной женщиной туда, где она находится. Во-первых, общая поза женщины — художник заимствует ее из картины Джорджоне, которую ему пришлось дописывать после его смерти тридцать лет назад. Затем, поскольку он собирается изобразить Венеру горожанкой, лежащей на кровати и будто бы во дворце, Тициан берет эту Венеру с внутренней стороны венецианского сундука и помещает ее, эту обнаженную женщину, на первый план.

— Хорошо подмечено. Но не знаю... Версия очень ненадежная.

\* Кеннет Кларк (1903–1983) — британский историк искусства, писатель.

\*\* Эдгар Винд (1900–1971) — немецкий историк искусства.

— Погодите. Не случайно черное полотно, расположенное за Венерой, приобретает цвет внутренней отделки крышки сундука, приподнятой перед служанкой, стоящей на коленях. Впрочем, построение всей картины немного прямолинейное за счет резкого соединения двух мест. И в этой прямолинейности я вижу след процесса, в результате которого картина появилась. Эта картина что-то вроде чертежа, первая картина с лежащей обнаженной женщиной, без какого-либо повествовательного повода, написанная Тицианом...

— Соглашусь с вашим последним доводом, но по другим причинам. Вазари говорит, что речь идет о «Молоденькой Венере» una Venere giovinetta. Джованни делла Каза\* считает, что по сравнению с Данасей, написанной Тицианом в 1545 году, она выглядит как «монахиня ордена театинцев». Дело в том, что ее тело не такое роскошное, как у женщин, которых Тициан будет рисовать позднее. Верно и то, что он впервые изображает обнаженную, лежащую на кровати. А ему уже около пятидесяти. Очевидно, что до сих пор ему никогда не заказывали подобные картины. Также согласен, что композиция немного прямолинейная, головная. Он больше никогда к такой не прибегнет, хотя в следующих своих обнаженных будет не колеблясь переносить композиции из одной картины в другую. Рентген «Данаи» показал, что в ходе создания картины художник отказался от расположения фигур, напоминающего «Венеру Урбинскую». И правильно: место «Венеры Урбинской» в творчестве Тициана уникально. Я бы сказал, что эта картина в некотором смысле матрица, горнило, откуда вышли его будущие обнаженные, которые принесут ему европейскую славу. Но все-таки, у меня есть одно возражение к истории с сундуками. Изображения обнаженных на внутренней части сундуков — это флорентийский обычай, и помимо того, что он относится к XV веку, в 1538 году он уже давно вышел из моды. В любом случае это не венецианская

\* Джованни делла Каза (1503–1556) — итальянский писатель.

традиция. В Венеции не рисовали на сундуках, их украшали декоративными элементами, наподобие тех, что изображены на заднем плане со служанками. Поэтому ваш аргумент, связанный с так называемой схемой производства «Венеры Урбинской», начиная с сундука, служанки на коленях и заканчивая нашим теоретическим местоположением по отношению к картине, рассыпается. Согласитесь, вся ваша речь в действительности «теоретическая». И не только. Вы порождаете высказывание, а не знание. На деле же история — это не только теория.

— Вы правы. Мне не нужно говорить, что Тициан вдохновился флорентийскими сундуками — хотя ничего не мешает предположить, что он их видел. Не важно...

— Как это «не важно»?

— Мне это не нужно. Я лишь хотел вас порадовать, ведь вы так любите проверенные факты. Я был не прав. Больше я на этом не попадусь. Но мне не нужны эти флорентийские сундуки.

— Не нужны?

— Нет. Всё же происходит внутри картины. Горизонтальные сундуки с выпуклыми изгибами напоминают линии женского тела на ложе. Сундуки также ассоциируются с женским телом, поскольку в них лежит одежда обнаженной женщины, расположенной на первом плане картины. Между прочим, о «Венере Урбинской» следовало бы говорить не обнаженная, а раздетая...

— Чудное открытие! Вы смеетесь надо мной?

— Отнюдь. «Венера Урбинская» не первое женское ню в европейской живописи. Но это могла бы быть первая картина с раздетой женщиной — в том виде, в каком она изображена, то есть осознающей отсутствие на ней одежды. Как говорят англичане, она не столько *nude* (обнажена), сколько *naked* (раздета). Она об этом знает, но не испытывает ни малейших угрызений совести. Ей не знакомо чувство стыда, чувство, мучающее любого добропорядочного христианина, из-за чего и возникла вся разница между наготой до и после первородного греха...

— Вы отвлекаетесь.

— Не совсем, но хорошо, вернемся к нашей теме. Поместив на первый план тело раздетой женщины и обозначая на заднем плане служанок, разбирающих одежду в сундуке, Тициан намеками нам показывает обычное скрытое от глаз содержимое сундука. И не нужно подчеркивать, что подобные свадебные сундуки считались типично женскими предметами. Мне хотелось бы сказать, что эта женщина словно вышла обнаженной из сундука, и не случайно изгибы сундука и ее тела так похожи...

— Женщина как сундук и сундук как женщина!

— Я не говорил этого!

— Если вы найдете хотя бы один текст, подтверждающий ваш... не знаю даже как его назвать... ваш тезис, то черт меня возьми!

— Не нужно никаких пари! Где-то точно должно быть подтверждение. Вы, кстати, знаете, как в Венеции называли эти сундуки с лепниной? Их называли «саркофаги». Вам не кажется странным такое название для сундука новобрачной?

— Женщина-саркофаг! Женщина — пожирательница плоти! Вы понимаете, что говорите?

— Вы сами это произнесли.

— Именно. Вам ничего не остается, как приписать мне вашу ерунду.

— Я бы сам поостерегся. Вас знают, а мне никто не поверил бы.

— И были бы правы. Я выскажу все, что я думаю о ваших речах. Не женщина мастурбирует, а вы. Вы занимаетесь умственной мастурбацией, вот чем! Вы ищете вчерашний день и напрасно усложняете простые вещи.

— Разве?

— Да. «Венера Урбинская» — эротическая картина с очевидным сексуальным подтекстом. Сундуки не обязательно

должны намекать на брак или даже на супружеские отношения в целом. Что касается модели, то Тициан ее уже изображал, а картина была скопирована для других заказчиков. Вообще, эта обнаженная женщина играет в живописи такую же роль, как куртизанка в обычной жизни: она, не поморщившись, переходит от одного клиента к другому. Я настаиваю и подчеркиваю: эта картина не более чем пин-ап. Все ваши прекрасные речи не заставили меня передумать.

— Пусть будет пин-ап. Я даже не надеюсь на то, что вы откажетесь от этого слова. Но согласитесь, если это пин-ап, то Тициан расположил его довольно необычным способом. Не будем начинать с начала, но, поскольку вы любите, когда все ясно и понятно, вы согласитесь, что ложе и зал относятся к разным пространствам, а Панофский ошибается, говоря о «крае занавеса» и о «границе пола».

— Допустим. Но вы слишком углубляетесь в то, что вам удалось вытянуть из этих деталей.

— Пусть так. Постараемся подойти к вашему пин-апу с другой стороны.

— Внимательнее с тем, что вы делаете.

— Жест ее левой руки.

— Да?

— Такой же, как в «Спящей Венере»?

— Да.

— Но смысл его изменился.

— Возможно.

— Точно.

— Почему?

— На картине Джорджоне женщина спит, ее жест бессознательный. Возможно, ей снится сон. Но здесь она бодрствует, она знает, чем занимается, и смотрит на нас.

— Пусть так.

— Значит, она на нас смотрит и ласкает себя.

— Не будьте вульгарны, прошу вас.

— Нужно называть вещи своими именами. Вы же сами так говорили. То есть она на нас смотрит и ласкает себя в ожидании, когда приласкают ее.

— Вы с ума сошли!

— Нет, я придерживаюсь сюжета картины.

— Да?

— Да. Если она себя ласкает, то в ожидании совокупления и, будем надеяться, оплодотворения.

— Пусть так.

— Но мы... в общем, я хочу сказать, что получатель картины Гвидобальдо делла Ровере был бы безумцем, если бы занялся любовью с этой картиной.

— Такое уже бывало. История Плиния о молодом человеке, настолько обезумевшем от страсти к «Венере Книдской», что он даже оставил на ней ночью след своего удовольствия...

— Прекрасное сближение. Все безупречно, если не считать того, что «Венера Книдская» — это скульптура, а не живописное полотно. В итоге мы договоримся.

— Я бы удивился.

— Нет, нет. Вы согласны, что ни Тициан, ни Гвидобальдо не были безумцами.

— Я признаю это.

— Значит, эта картина, призывая нас прикоснуться к обнаженной женщине, также и удерживает нас в том положении, из которого мы должны на нее смотреть, только смотреть. Иначе мы сошли бы с ума.

— Согласен.

— Значит, картина, вызывающая желание прикоснуться, вынуждает нас довольствоваться только просмотром.

— К счастью.

— Конечно. Но речь не идет только о зрительном удовольствии...

— Что вы имеете в виду?

— Не важно.

— Однако, как много вещей, которые для вас не важны. Это уже вызывает беспокойство.

— Важно то, что превращает «Венеру Урбинскую» в выдающуюся картину: художник передал в ней самую суть эротики классической живописи...

— И только это?

— ...перейдя от касания к взгляду, заменив касание взглядом, сделав из взгляда полу-касание, чтобы трогать, не трогая. Смотреть, только смотреть. И думаю, что Мане эта картина заинтересовала именно потому, что в ней подчеркнуто это исключительное свойство взгляда, подчеркнуто тем, что на первый план помещена фигура, которая смотрит и при этом ласкает себя. Вы читали Майкла Фрида\*?

— Вот еще один! А он что здесь делает? Насколько я знаю, он ничего не писал о Ренессансе. Почему вы хотите, чтобы я его прочел? Какая тут связь с «Венерой Урбинской»?

— «Олимпия» и то, как Мане видел картину Тициана.

— Вот мы и приехали!

— Да, приехали. По мнению Фрида, в 1860-х годах Мане работает над «первейшим условием» живописи: картина создана, чтобы на нее смотрели.

— Скажите еще, что нужно было дожидаться пророка из Нового Света для открытия такой прописной истины! Правда...

— Не торопитесь с иронией. Фрид говорит, что Мане хочет изменить театр живописи. Он отказывается от классической театральности, основанной на постановке перспективы и литературном сюжете. Он ищет театральность, основанную только на живописи. По мнению Фрида, Мане стремится создать картины,

\* Майкл Фрид (род. 1939) — американский художественный критик, историк живописи, специалист по творчеству Эдуарда Мане.

которым достаточно просто предстать перед зрителем, чтобы на них только смотрели. Он делает все возможное — я цитирую Фрида, — чтобы каждая часть поверхности смотрела зрителю в лицо. То, что он называет *facingness* живописи Мане.

— Удачи переводчице!

— Да, удачи... и *facingness*, или встреча лицом к лицу, живописи и ее зрителей — это и есть рождение модернизма.

— Допустим. Это не моя область исследований. Какая связь с Тицианом?

— Подходим к этому. Фрид также считает, что этот поиск находит отклик прежде всего в классическом эротическом ню. Потому что это ню предполагает сюжет, который настойчивее любого другого предлагает себя для рассматривания мужской аудиторией...

— Пин-ап! Я был прав.

— Не будем об этом.

— Но при чем здесь Тициан?

— Терпение. Фрид не говорит об этом. Но после всего того, что мы сказали о «Венере Урбинской», легче предположить, что Мане мог увидеть в этой картине, и в результате лучше понять ее.

— Это просто хитрый фокус, не история...

— Один вопрос: где находится Венера Урбинская?

— Во Флоренции, в галерее Уффици.

— Я имею в виду сама Венера, где она на картине, если не во дворце?

— Прекрасный вопрос! Она в самом изображении, черт возьми.

— Ну не смейтесь надо мной. Она не в самом изображении. Вы прекрасно знаете, что у картины нет внутреннего помещения, в нее невозможно проникнуть...

— Хорошо, она на картине. И что?

— Горячо. Что значит «на картине»?

- То и значит — «на картине».
- Холодно. Тогда иначе поставим вопрос: в каком пространстве она находится?
- В пространстве картины.
- Не совсем, потому что пространство картины определяет перспектива, а мы видели, что ложе к ней не относится.
- Опять вы за старое!
- Да, потому что это основа эффекта «Венеры Урбинской» и того, что Мане в ней увидел.
- Продолжайте. Где же она? И покончим с этим!
- Венера занимает конкретное место на ложе, помещенном между двух четко обозначенных и соединенных между собой пространств: вымышленного пространства зала со служанками и реального пространство зала, откуда мы смотрим на картину. Но само место ложа не относится ни к одному из этих пространств. Оно занимает «междупространствие».
- Вы не могли бы избавить меня от этого неприятного жаргона?
- Хорошо, скажем, что место ложа, хотя я мог бы просто сказать ложе, как место (обнаженного тела), находится между двумя пространствами...
- Так мне больше нравится.
- ...и это место, это ложе не более чем просто поверхность полотна, откуда...
- Стойте, вы напомнили мне о том, что в XVII веке Боскени\* называл «ложем» те слои краски, которыми Тициан покрывал картины, прежде чем начать рисовать.
- Принимается! Так еще лучше. В «Венере Урбинской» ложе Венеры представляет собой этот слой, поверхность полотна, откуда появляется такая близкая, обнаженная женщина и откуда

\* Марко Боскени (1602–1681) — венецианский живописец, гравер, автор биографий ряда венецианских художников.

она на нас смотрит. И здесь мне на ум приходит Беньямин и его определение ауры как «уникальное ощущение дали».

— Ого! Это еще что такое?

— Оставим эту тему. Вернемся к картине. Женщина смотрит на нас с поверхности картины, смотрит нам в лицо: где бы вы ни стояли, вы под ее взглядом. Как сказал Фрид, думая не о Тициане, а о Мане, мы оказываемся во власти ее взгляда, взгляда пристального и повелевающего. Вот что увидел и что изменил Мане. В его работе прямо на зрителя смотрит вся поверхность картины: служанка выделяется на смутном фоне, спящая собачонка превращается в кота...

— Или кошку...

— ...который резко поворачивается к зрителю.

— Это уже занятные подробности.

— Да, подробности, создающие образ основного принципа картины: выстроить пространство, смотрящее на зрителя. Мане стер, убрал любую перспективу. В картине нет глубины — она сама и есть поверхность, и этот замысел подтверждается крошечным изменением, небольшим, но решающим. Мане старательно устранил связь между положением нашего взгляда, лоном женщины у Тициана и глубиной...

— Какой глубиной? Картины или лона?

— Вам виднее. За счет перспективы на картине Тициана наш взгляд был на одной линии с рукой, ласкающей лоно. Это положение подчеркивалось вертикальной линией, краем черного полотна, выделяющегося в глубине зала. Мане упразднил это смыкание. Он тоже нарисовал практически в том же месте вертикальное полотно, но сдвинул его вправо, поэтому оно больше не указывает на лоно. Мане «разложил» на поверхности то, что Тициан сомкнул благодаря соединению поверхности с глубиной. Он расплющил глубину о поверхность. На нас смотрит сразу вся картина. Внутреннее построение картины и наше с ней взаимоотношение больше

не определяется положением нашего взгляда. Фрид прав. Родилась новая форма модернизма.

— Допустим. Отвлечемся от Мане. Я вас молча выслушал. Это не моя область исследований. Но честно, зачем Тициану все эти ваши рассказы?

— Вы разве не видите?

— Нет. Допустим, Мане присвоил себе Тициана, как вы говорите. Допустим, он увидел в этой картине то, что, как вы говорите, увидел. Почему бы и нет? Но как это все касается Тициана? Что это добавляет к пониманию его картины? С исторической точки зрения я этого не вижу.

— Историком можно быть по-разному.

— Вы так думаете?

— Для начала я сказал бы, как вы говорите, еще одну ерунду. Способ, которым Мане присвоил себе Тициана, указывает на то, что картина Тициана подходила для этого, в ней потенциально содержалось то, что Мане в ней увидел — и это подтверждает, на другом уровне, что она — своего рода чертеж. Как вы сказали, «Венера Урбинская» была матрицей женского ню. Но не только для Тициана. Она стала таковой для той революции, которую Мане совершил в области женского ню. Поэтому превращение «Венеры Урбинской» в «Олимпиию» приводит нас к пониманию того, как Тициан, возможно по-своему, создавал то, что на многие века потом станет движущей силой эротизма в классической живописи. Именно этот эротизм пересоздает Мане. Не эротизм пин-апа. Эротизм живописи.

— Вам легко говорить!

— Да.

— И как же это у него получилось?

— Мане не только сделал «плоской» картину Тициана. Он убрал эротическую связь картины со зрителем.

— Согласен, но тогда как это проясняет эротизм у Тициана?

— Вернемся к левой руке.

— Чьей именно?

— Олимпии. Взгляните на нее. Она уже не ласкает себя между ног, рука лежит на бедре, твердо, перед лицом зрителей. Эта рука прячет, вернее, загораживает вход. Олимпия смотрит на нас, но не ласкает себя. У Тициана...

— Вы уже это говорили и повторяли: она ласкает себя и смотрит на нас, она смотрит на нас и ласкает себя и т. д.

— Да. Я также сказал, а вы даже согласились, что таким жестом она указывает нам, что мы можем только смотреть на нее, если мы не тронулись умом, конечно.

— Хорошо, но все это очень банально. В конце концов, это живопись. Как говорится, она создана, чтобы на нее смотрели, а я не вижу, каким образом «Венера Урбинская» становится матрицей или чертежом эротизма в классической живописи. Еще раз повторю: вы преувеличиваете. Вам нравится рассуждать, делать выводы. Вы доставляете себе удовольствие. Вот и все.

— Как отказаться от того, что доставляет удовольствие? Ладно, теперь серьезно. Именно роль перспективы в картине позволяет мне так утверждать. Вы по-прежнему согласны, что с этой точки зрения «Венера Урбинская» — выдающееся произведение Тициана?

— Да, но какая связь с эротикой в живописи?

— Вы опять будете недовольны.

— Обещаю не злиться.

— Помните Альберти? Ладно. Тогда вы помните, что он превратил Нарцисса в изобретателя живописи.

— Он говорит, что позаимствовал это выражение у поэтов.

— Да, говорит. Но мы пока не обнаружили этих самых поэтов. По мне, так они вовсе не существуют. К тому же он говорит об этом «среди друзей». Это высказывание частного лица, а не ученого. Вообще, это его фантазия, собственное изобретение, но не безосновательное. Изобретение соответствует его последующим заявлениям: он не пишет, как Плиний, историю живописи,

но проводит новейшее критическое исследование живописи, короче, он основывает новое искусство рисования.

— Avanti! Per favore!\*

— Вы согласны, что в основе нового искусства лежит перспектива? Хорошо. Таким образом, Альберти изобретает одновременно перспективу как основу живописи, а Нарцисса — как ее изобретателя. Другими словами, он делает из Нарцисса изобретателя перспективы в живописи, живописи в перспективе.

— Хорошее рассуждение, нечего добавить.

— Не лицемерьте. Очевидно, что связь между Нарциссом и перспективой устанавливается через отражение: отражение в источнике, в который смотрит Нарцисс, — и картинная плоскость, как отражение мира.

— Знаю, знаю: «Разве живопись не что иное, как не охватывание с помощью искусства поверхности источника?»

— Вам не кажется странной эта фраза?

— Нет, а что с ней не так?

— Все-таки выражение «охватить поверхность источника» — странное.

— Странное? А что в нем странного? Альберти знал, о чем писал.

— Именно. Слово «охватывание» вполне нормальное, но кажется очень неуместным. Оно намекает на руку, то есть на основную, как пишет Альберти в Книге первой, меру построения любой перспективы. Но он также прямо говорит о том, что означает это выражение: «охватить», то есть обнять, соприкоснуться телами, и даже поцеловать.

— Но не в итальянском: обнять — это abbracciare, поцеловать — baciare.

— Именно.

— А потом Нарцисс как раз и отказался поцеловать Эхо...

\* Вперед! Продолжайте! (*итал.*)

— И он также не может поцеловать собственное отражение в фонтане — ни поцеловать, ни потрогать. Он теряет его, оно теряется. Нарцисс — изобретатель живописи, потому что он создает образ, которого желает, но не может и не должен его касаться. Его без конца раздрает желание поцеловать изображение, и необходимость держаться на расстоянии, чтобы его рассмотреть. Именно такую эротику в живописи изобретает Альберти, и ее же изображает Тициан в «Венере Урбинской».

— Вы рассказываете забавные вещи. Мне на ум приходит отрывок из «Диалогов о любви Спероне». Там высказывается еще одна великая куртизанка — Тулия Арагонская. Она задается вопросом, почему влюбленных всегда раздрает желание видеть друг друга и касаться, почему, когда они целуются, они отодвигаются назад и прекращают прикосновения, чтобы посмотреть друг на друга. Почему, стоит им увидеть друг друга, как они тут же принимаются целоваться и прижиматься друг к другу. Очаровательный текст.

— Похоже на то.

— По сути, придавая важность перспективе в эротической динамике картины...

— Поймите, вы уже рассуждаете, как я...

— Вы заимствуете аргументацию той американки, которая говорит о «вставной перспективе» в «Венере Урбинской» и видит в картине символ перехода от касания к смотрению, в соответствии с положением Альберти.

— Мэри Пардо\*? Именно. Она отлично пишет, и жаль, что я об этом не подумал раньше, в одиночестве. Именно это смещение, этот переход от касания к смотрению внушает нам «Венера Урбинская» своей композицией. Служанка на коленях касается сундука, но ничего там не видит, мы видим, но не можем прикоснуться, а сама женщина видит нас и ласкает себя...

\* Мэри Пардо — американский историк искусства.

— Пин-ап. Именно то, о чем я вам говорил. Пин-ап.

— О! Шарль! Я сдаюсь. Это безнадежно. Вы не хотите ничего видеть.

# Взгляд мастера

Диего Веласкес. Менины. 1656.  
Холст, масло. 318 × 276 см. Музей  
Прадо, Мадрид



«Менины»! Опять? Нет, нет! Помилуйте! Хватит этих «Менин»! О них уже все сказано! Все и ничего? Хорошо, но все-таки это уже перебор.

За 33 года (а это возраст Христа, как говорят) нам все уши прожужжали этими «Менинами». Невероятно, но с тех пор, как великий Фуко в 1966 году счел необходимым рассказать о картине в предисловии к книге «Слова и вещи», все бросились предлагать свои версии. Для прояснения вопроса была даже опубликована подборка текстов, посвященных картине. Но по сравнению с написанным о ней, это была капля в море. Серьезные дамы и господа выступали или с опровержениями, или с подтверждениями, или с углубленными исследованиями, или с уточнениями. Были и глупцы, для которых Фуко словно вообще не существовал, словно после его предисловия наш взгляд на картину никак не изменился и не стал шире. Совсем недавно появилась хранительница из музея Прадо — она заметила белое пятнышко на кружеве карлицы и рассмотрела стертое золотое кольцо, которое та когда-то держала большим и указательным пальцами левой руки. Вот те на! Ничего себе открытие! Благодаря рентгеновскому анализу хранительница выводит радикально новую политическую, династическую интерпретацию. Настоящая революция! Но хуже всего то, и ты это знаешь, что она могла быть права. Остальным тогда пришлось бы пойти подальше.

Так как же тебя занесло на эту каторгу? Что ты еще хочешь нам рассказать? На этой картине все объяснено, даже то, что не видит наш взгляд. О ней известно все, что только можно знать: размеры, техника рисования, дата или, скорее, даты, поскольку Веласкес возвращался к ней, чтобы пририсовать себе крест ордена Святого Иакова, которым его наградил король спустя два года после того, как был написан этот шедевр. (Если только художник вообще не перерисовал всю левую часть, добавив свое изображение.) Нам известны имена и роли изображенных

персонажей. Нам известен зал, где было написано полотно, и что он собой представляет. Удалось даже определить едва заметные картины на стенах зала: причем не только те, что смотрят прямо на зрителя, но и изображенные сбоку. В общем, нам все о ней известно, мы придумали все, что только можно было придумать об этой картине, — к счастью или к несчастью. Честное слово, что ты еще хочешь к этому добавить? Оставь в покое картину! Дай ей небольшую передышку. Пусть на нее просто посмотрят.

Но делать нечего. Ты должен к ней вернуться. Хорошо, тебе не дает покоя именно то, что во множестве пересекающихся категоричных толкований картины есть явная непреодолимая дистанция, неразрешимое противоречие между историками и теоретиками, философами и семиологами. Причем последние никак не учитывают соображения остальных, считая их узколобыми позитивистами. Об историках вообще говорить нечего: даже самый открытый из них, наиболее подготовленный к восприятию теоретических суждений, в лучшем случае сочтет их интересными «по своей природе». То есть они интересны сами по себе, а не в связи с исследуемым ими предметом, картиной, висящей в галерее Прадо. Тебя это раздражает. Напрасно ты ощущаешь себя историком, тебя больше привлекают теория и теоретики. Они-то как раз размышляют, помогают думать. Ты задаешься вопросом: как теоретики, владеющие сокровищами диалектики и всякими прочими ухищрениями, могут оставлять равнодушными профессиональных историков? Ты знаешь их ответ: они в ужасе от анахронизмов. И в чем-то они правы. В целом теоретические исследования картины совершенно не заботятся о своей собственной исторической достоверности. Тебя, скорее всего, смутит анахронизм: когда им грешат не задумываясь, чаще всего это больше говорит о самом толкователе, чем о его предмете. Тем не менее ты наконец понял, что даже для историка анахронизм — неизбежность. Мы никогда не сможем вновь обрести «взгляд Кватроченто», как гласит по-французски

неверно переведенное название книги Баксендолла\*, которая называется «Живопись и культурный опыт в Италии XV века». Вместо того чтобы всячески попытаться убежать от анахронизма как от чумы, ты убеждаешься, что за ним лучше пристально следить, извлекая из него пользу — осознанно, непринужденно. В конце концов, как верно и в то же время неопределенно выразился один из великих исследователей Веласкеса — время не истощает, а «обогащает» «Менины».

Впрочем, и в этом ты, безусловно, прав, если и существует картина, в отношении которой бескомпромиссные историки не могут так просто отказаться от устаревших «теоретических» подходов, то это как раз «Менины». Никто не ждал, пока Фуко придумает свою теорию насчет этой картины: еще в 1692 году Лука Джордано\*\*, прозванный за быстроту своей кисти *Luca fa presto*\*\*\* и большой почитатель манеры письма Веласкеса, заявил: «Это теология живописи!» Паломино — биограф Веласкеса — донесет до нас это изречение и постарается объяснить столь неожиданную формулировку. Итальянец имел в виду очень простую вещь: как теология — величайшая из наук, так и «Менины» — величайшая картина в живописи. Объяснение, конечно, слишком краткое. На твой взгляд, под словами «теология живописи» итальянец скорее подразумевал, что на картине проявлялась некая «божественность» живописи, та *deità*\*\*\*\*, которую Леонардо приписал «божественной науке» живописи. Для Джордано дело здесь было не только в виртуозности мазка. Если эта формулировка и пришла ему на ум, то уже тогда, из-за пресловутого зеркала, благодаря которому появилось толкование Фуко, и того, что это зеркало отражало: силуэты короля и королевы — короля, не просто какого-то «персонажа», а именно монарха, «абсолютный сюжет».

\* Майкл Баксендолл (1933–2008) — английский историк искусства.

\*\* Лука Джордано (1634–1705) — итальянский живописец.

\*\*\* Лука-делаю-быстро (*итал.*).

\*\*\*\* Божественность (*итал.*).

Ты не останавливаешься на этом. Даже у историка больше не получается высокомерно игнорировать множество толкований. Отныне они являются частью истории картины. Впрочем, ты задаешься вопросом, какой извращенный ум заставляет некоторых историков и хранителей во что бы то ни стало сохранять на произведениях материальные отпечатки истории, которые зачастую искажают сами произведения. Тебе на ум приходят «гульфики», изображенные, чтобы прикрыть срам на обнаженных фигурах, написанных Микеланджело в Сикстинской капелле. Спасибо Господу, а в особенности, как всегда, Папе, во время последней реставрации удалось сдержаться и не снимать их. Но историки и хранители упорно пытаются стереть любое воспоминание об умственных следах, оставленных на этих произведениях и в нашей памяти историей взглядов. Ты же, напротив, хотел бы разобраться, как картина, занимающая определенное место в истории, то есть написанная и увиденная зрителями в тех или иных материальных и культурных условиях, вызвала столь неожиданные, непредсказуемые и даже немыслимые для ее автора и для тех, кому она предназначалась, последствия. Ты хотел бы понять, причем не вступая в противоречие с тем, что ты знаешь или можешь узнать об обстоятельствах, в которых она была задумана, каким именно образом картина создала эти «анахронические» эффекты. Ты настаиваешь: тебя смущает не анахронизм толкования Фуко — напротив, именно за счет этого анахронизма он добился результата, смог поднять новые вопросы, а нам позволил лучше рассмотреть картину, а для многих зрителей вообще ее открыл. Тебя по-прежнему не устраивает, что философ не позаботился о том, чтобы применить свое толкование к тем условиям, в которых картина была когда-то давно, в 1650 году, написана художником и увиденна зрителем. Например, когда Фуко пишет: «Надо притвориться, что мы не знаем, что именно отражается в зеркале, и исследовать

это отражение в самом источнике его существования»<sup>\*</sup>, он специально кладет в основу толкования допущение, причем необоснованное. В 1656 году никому и в голову не пришло бы притворяться, будто не знаешь, что отражается в зеркале. Ты опять за свое? Об этом не так часто задумывались, но, несмотря на большие размеры полотна, это была приватная картина, и, что еще важнее, предназначалась она только одному зрителю, самому королю — с 1666 года она висела в его «летнем кабинете» и оставалась там до 1736 года. Фуко фактически демократизирует картину, республиканизирует ее. Его анализ основан на музейных условиях демонстрации, восприятия и оценки. Он завладевает «Менинами». Конечно, у него есть на это право. Как у художника. С точки зрения философии это, возможно, даже его обязанность.

Но ты хочешь исследовать это отражение в самом источнике его исторического существования. Речь идет не о том, чтобы противоречить Фуко или «спасать» его. Ему это не нужно. Речь идет о том, чтобы сопоставить его «изначально интересный» анализ с возможной концепцией самой картины, ее внутренним замыслом, то есть тем, из чего можно вывести некую идею, исходя из исторических условий создания картины. У тебя получится, если ты поймешь, как с того момента, когда картина перестала рассматриваться в определенном историческом контексте, она смогла сама, исходя из ее собственного устройства, порождать анахронистические интерпретации. Ты ждешь сюрпризов. Так не будем тебя больше останавливать. Вперед.

Итак, для воссоздания концепции «Менин» нужно исходить из того, что заказ на картину поступил от короля. Разумеется, не сам Веласкес одним прекрасным днем решил нарисовать эту огромную картину, чтобы сделать сюрприз своему королю. Это не было в стиле самого дона Диего и не приветствовалось ни

<sup>\*</sup> Здесь и далее цитаты из книги Мишеля Фуко «Слова и вещи» даются в переводе В. Визгина и Н. Автономовой.

Филиппом IV, ни испанским королевским двором. Очевидно, именно Филипп IV в 1656 году заказал картину своему придворному художнику (маловероятно, что заказчицей выступила племянница короля, королева Марианна). Судя по названиям этой картины, встречающимся в королевских коллекциях, можно предположить, какая мысль была в голове у короля: до 1843 года, когда картина получила нынешнее название, «Менины» назывались «Семейным портретом» («El cuadro de la Familia»). Ясно одно: такое название было необычным. С самого начала это была отдельная картина, вне какой-либо категории, а ее центральной темой была королевская семья. С одной стороны, это семья в родственном смысле, семья инфанты Маргариты, смотрящей в сторону родителей, чье отражение мы видим в зеркале, причем левый глаз инфанты расположен на центральной оси картины. С другой стороны, на картине изображена семья в более широком смысле слова, включающая в себя приближенных инфанты (это менины, или камеристки, которые окружают ее) и приближенных королевской четы, которые представлены, в частности, двумя членами семьи Веласкес: это рисующий Диего, аrosentador короля (то есть гофмейстер или главный камергер), и Хоце Ньето, аrosentador королевы, изображенный в глубине картины, где он появляется за пределами комнаты, в дверном проеме. По сути, ты готов согласиться с династическим толкованием картины, в соответствии с которым инфанта считалась наследницей престола, пока в 1657 году не родился инфант Фелипе Просперо. Ты даже допускаешь, что множество дорисовок картины, особенно в той части, где стоит Веласкес и сама огромная рама, несомненно, свидетельствуют о вынужденной серьезной переработке изображения в 1659 году, то есть после рождения наследника. Тебе нравится династическое толкование — выглядит правдоподобно, и ты чувствуешь, что однажды тебе придется его учесть или сопоставить с собственными предположениями.





Диего Веласкес. Менины. 1656  
Фрагмент

Но, несмотря на рентгенографические исследования, мы никогда не узнаем, как в действительности выглядела картина до дорисовок. Уже сейчас непросто разгадать, что видно на картине, а истолковать то, что на ней вообще не видно или видно очень плохо — это высший пилотаж. Несмотря на весь набор документов и технических устройств, имеющихся в распоряжении хранилища музея Прадо, понятно, что онахватила через край и толкование здесь порождено прежде всего желанием самого толкователя подтвердить свою правоту. В любом случае тебя интересует именно та картина, которую мы видим с 1659 года, такая, какой она дошла до наших дней.

Ты возвращаешься к самому началу, то есть к заказу. Король обратился к своему аросentador с просьбой нарисовать свою «семью» в широком смысле слова, и художник эту просьбу выполнил. Причем настолько хорошо, что на этот раз специалисты даже не спорят о том, кто изображен на картине, без колебаний называя каждого, за исключением большой собаки на первом плане и третьего мужчины, стоящего в тени за карлицей Марией Барболой. Замысел «Семейного портрета», конечно, напрямую зависит от того, что произведение было сделано на заказ. Во-первых, это неофициальный портрет инфанты Маргариты, несмотря на окружающих ее камеристок. Ее официальный портрет Веласкес написал в том же 1656 году: на нем изображена маленькая девочка, которая стоит совсем одна, не шелохнувшись, в своем сковывающем платье. На семейном портрете на ней та же одежда, она стоит в той же (только зеркальной) позе, но здесь эта вынужденная скованность смягчена движениями персонажей, окружающих инфанту, и даже тем, как карлик Николасито пинает собаку. Как показывает мизансцена и как следует из старого названия полотна, это приватный портрет инфанты, ее приближенных и приближенных королевской четы. Ты подчеркиваешь: приватный характер изображения передан «неформальным» изображением девяти фигур — даже собака,

и та пытается спать, тогда как на официальных портретах Веласкес всегда изображает собак, даже лежащих, с открытыми глазами. В общем, король просто заказал своему художнику отдельную картину, «Семейный портрет», и на твой взгляд, Паоломино знал, о чем говорил, когда написал, что это был *sarpicho*, каприз, плод воображения.

Стоит задуматься, и слово «каприз» приобретает особую значимость. Если *sarpicho* действительно есть в этой картине, то он проявляется с особой яркостью в изображении королевской четы в виде смутного отражения в зеркале. Такое изображение было просто невысказанным без согласия короля и вне такого «капризного» замысла. (Очевидно, что, когда историки и теоретики поддались чарам зеркала, они забыли, что речь шла о *sarpicho*.) Мало того, ты считаешь, что это отражение — средоточие *conpetto*\* картины, *conpetto*, очевидно одобренного королем. Кроме того, если не думать о неожиданных последующих эффектах этого отражения, в 1656 году оно являлось своего рода изысканной формой оммажа королю со стороны ловкого придворного, которым, судя по всему, был Веласкес. Зеркало, в отличие от двойного портрета на том же месте, превратило королевскую чету в своеобразное начало и конец картины, ее источник — то, что, как предполагается, рисует изображенный на картине художник, и ее направление — потому что взгляд изображенных на картине фигур обращен туда, где находится королевская чета, судя по ее отражению в зеркале. Идея художника проста, великолепна и, кроме того, не требует глубокого умственного напряжения. К тому же для толкования этой картины тебе не хотелось бы превращать Веласкеса в интеллектуала от живописи. Тому нет доказательств. Ни одно научное сочинение о Веласкесе, ни одно его письмо, ни одно его высказывание, которое донесли до нас его современники, не дает оснований предполагать, что он был

\* Здесь: остроумный замысел (*итал.*).

кем-то вроде «испанского Пуссена». Он очень далек от этого. Но тебе также известно, что Веласкес владел библиотекой из ста пятидесяти шести томов, а это очень значительная цифра, особенно для художника. Среди этого множества книг шире всего была представлена теория искусства, как итальянская, так и испанская. Несомненно, ему не требовалось писать трактаты, чтобы мыслить как художник и с кистью в руках претворять в жизнь теологию живописи. Возможно, для него «в начале была кисть». И ты добавляешь: кисть придворного. Поскольку если именно отражение в зеркале вызвало столько размышлений о картине, включая твои, то оно изначально было задумано как средоточие саргичо во славу монарха.

Ты ходишь по кругу. Двигайся дальше!

Ты начал не с того конца. Изображая в зеркале двойной портрет королевской четы, Веласкес набросал короткий рассказ, чей умышленный характер не вызывал тогда никаких сомнений. Это повествование ты можешь резюмировать так: «Пока придворный художник рисовал в своей мастерской двойной портрет короля и королевы, инфанта Маргарита вместе с камеристками спустилась к родителям. Именно этот семейный, приватный эпизод изобразил и представил вам художник».

И что? Во-первых, этот рассказ, что самое забавное, оказался достаточно правдоподобным, чтобы некоторые современные историки купились на него. Один из них даже искал в архивах дворца следы «двойного королевского портрета», который Веласкес в действительности мог бы нарисовать. Напрасная трата времени: двойного портрета не существует и никогда не существовало по одной простой причине: такого «жанра» вообще не было. Если бы Филипп IV захотел иметь двойной королевский портрет, он заказал бы «двойной портрет», то есть два портрета «в пандан»; вероятно, по типу двойного портрета в полный рост или двойного конного портрета, написанных в начале 1630-х годов. Ревнители геометрии и перспективы

хотели с циркулем в руке показать, что в зеркале отражается лицевая сторона полотна, стоящего на мольберте у Веласкеса, — нам видна только его оборотная сторона. Таким образом им удалось бы рассмотреть невидимое, проникнуть в тайну там, где ничего не видно. Опять напрасный труд. Эта картина не только не существовала — о чем было известно всему двору, и умышленный характер ситуации был сразу всем очевиден, — но сам размер изображенной рамы предполагает, что речь идет о той картине, на которую мы смотрим, о «Семейном портрете» размером больше трех метров в высоту (3 м 18 см, если быть точным), что гораздо больше королевского портрета в рост, написанного в том же году (он едва превышал два метра). Впрочем, стоит только присмотреться, и мы увидим: даже если Веласкес немного отошел вглубь картины, он явно намного ниже рамы стоящей перед ним картины, а если на картине и есть карлик, то это точно не сам художник. В общем, вместо того, чтобы в духе заядлого позитивиста сворачивать себе шею на разгадке выдуманной Веласкесом истории, которая, впрочем, была вполне прозрачна для его современников, лучше принять эту историю такой, какая она есть. Этот вымысел — скромный, почти что тайный оммаж королю, сделанный с этакой *sprezzatura*<sup>\*</sup>, с тем самым искусно скрывающим искусство напускным равнодушием, которое Бальдассаре Кастильоне считал высшим качеством идеального придворного.

Хорошо, но ты пока так и не сказал, в чем именно состоит этот оммаж. Давай же!

У тебя складывается ощущение, что для восстановления придворной стратегии Веласкеса тебе опять нужно вернуться к условиям, в которых «Семейный портрет» был задуман и выполнен.

Ты вновь перебираешь в памяти факты. Веласкес выдумал историю, и вымышленный характер этой мизансцены не вызывал

<sup>\*</sup> Небрежность (*итал.*).

в то время никаких сомнений. В подтверждение своих слов ты находишь еще одну на то причину в дополнение к уже упомянутым: вне зависимости от того, шла речь о короле, королеве или инфанте, такая модель никогда долго не позировала перед художником. Портрет был выполнен в отсутствие модели, на основе подготовительных эскизов. Это хорошо известный факт, и если бы тому требовалось подтверждение, ты обнаружил бы его на картине, написанной зятем Веласкеса Хуаном Батистой дель Мазо, который в 1661 году вслед за ним занял должность придворного художника. Это картина среднего размера, которую, не придумав ничего лучше, называют «Семья художника». Как явная отсылка к «Семейному портрету» (хотя на месте отражения в зеркале здесь изображен поясной портрет короля), эта картина показывает на заднем плане художника (Веласкеса или его зятя) в мастерской перед холстом во время написания портрета инфанты Маргариты в отсутствие модели. В 1656 году никто не угодил бы в маленькую ловушку Веласкеса, поверив в то, что король с королевой могли позировать так долго, пока их дочь, соскучившись, не пришла навестить родителей в мастерскую художника. Впрочем, забавно читать о том, что картина Веласкеса все-таки породила похожую историю, только перевернутую. Паломино рассказывает, что король, «очень ценивший» картину, часто приходил посмотреть, как работает Веласкес. Королева также часто «спускалась» к нему в сопровождении детей и дам, чтобы развлечься и посмотреть на художника за работой. Это прямо противоположно тому, что Веласкес изображает на картине. Красивая история, но едва ли ты в нее веришь: она слишком напоминает распространенный сюжет о принце, короле или императоре, навещающих художника в его мастерской и даже снисходящих до того, чтобы подать ему упавшую кисть. Сюжет этот восходит к античности, к Александру Македонскому и его придворному художнику Апеллесу. Подобные анекдоты всегда без особого труда повышали престиж живописи

или по крайней мере ее создателей. Но тебя все-таки занимает небольшая история Паломино, поскольку она показывает, что с конца XVII века отражение в зеркале стало порождать некое повествование. Забавно, что первый вариант этого повествования был зеркально противоположен той версии, которая в результате получила наибольшее распространение. Так что немое зеркало Веласкеса — настоящая ловушка для пересказчиков живописи.

Вернемся к нашей теме. Сюжет произведения (королевская семья и ее потомки) позволял соединить в псевдоотражении короля и королеву, что также указывало на неофициальный, приватный формат картины и представленных на ней взаимоотношений. Это еще не все. В тех исторических условиях, когда картину разместили в личных покоях короля, чтобы ею могли любоваться исключительно король и его знатные гости (все это немного напоминает Комнату супругов в мантуанском Палаццо Дукале, где маркграф изображен в домашних туфлях, а у его кресла спит собачка), в псевдоотражении королевской четы прочитывался оммаж королю, поскольку король таким образом утверждался в своем «положении абсолютного монарха» (здесь ты цитируешь Луи Марена, ведь, чтобы размышлять о «Менинах», ты, конечно, перечитал его «Портрет короля»). Ты идешь еще дальше: отражение украдкой делает короля «всевидающим», богом этой картины (здесь ты думаешь о Николае Кузанском, в том числе о его трактате «Картина, или Видение Бога», который так тебе нравится; в нем теолог на примере живописи объясняет природу взгляда всевидящего Бога, который объединяет в своем взгляде все остальные взгляды). Смотри сквозь зеркало, король становится всевидящим, поскольку все взгляды на картине направлены на него, а король смотрит на них одновременно и из летнего кабинета, и из глубины картины. По-твоему, для придворного *soncetto* сложно было написать лучше.

Тогда, конечно, тебе возражают — Веласкес не читал ни Николая Кузанского, ни Луи Марена. Ты превращаешь его

в интеллектуала такого масштаба, что это противоречит твоим же недавним словам. Но этот довод тебя не останавливает — ты не настаиваешь на том, что художник выработал свою идею концептуально. Его *conpetto* — визуальный; просто слова, которые ты используешь, чтобы сказать об этом, заставляют думать, что ты считаешь Веласкеса философом. Возражать на это было бы просто неискренне. Но здесь одно из двух: или мы считаем, что художники не мыслят, а просто рисуют, не понимая, что они делают, и занимаясь исключительно формальными вопросами (в каком-то смысле именно так должен был вести себя художник из фильма Питера Гринуэя «Контракт рисовальщика», которому выкололи глаза за несоблюдение условий контракта); или — и это твой случай — надо признать, что художники мыслят визуально, «живописно», своими кистями, и что их мысль предлагается разгадать через то, как они трактуют различные сюжеты, выбранные самостоятельно или предложенные им.

С этой точки зрения придворный *conpetto* «Менин» как будто подтверждается построением перспективы картины, ненавязчиво указывающей на то, что только король обладает абсолютным взглядом. В отличие от того, что кажется на первый взгляд, точка схода расположена на самом деле не в зеркале, а на локте второго Веласкеса — Хосе Ньето, *apresentador* королевы, стоящего в глубине, в дверном проеме. Хотя эта точка схода указывает на теоретическое расположение нашего взгляда, задуманное построение картины предполагает, что, когда мы смотрим на нее, мы находимся не перед зеркалом, а чуть правее, перед дверью. Предполагается также, что, смотря на короля, изображенные персонажи уже не смотрят на зрителей. Насколько тебе известно, Дамиш\* единственный, кто смог сделать действительно значимый вывод из этого визуального расхождения. По его мнению, перемещая точку схода по отношению к зеркалу, Веласкес «разрушил» единство зеркала и двери,

\* Юбер Дамиш (1928–2017) — французский историк искусства.

характерное для одного из образцов картины — «Портрета четы Арнольфини» Ван Эйка, который Веласкес хорошо знал, поскольку он был частью королевской коллекции. На этом портрете в расположенном по центру зеркале представлены свидетели происходящего, стоящие в дверях. Такая мизансцена, снова по мнению Дамиша, позволяет Веласкесу показать и сформулировать расхождение между «геометрической организацией» картины и ее «воображаемой структурой»: первая «создает» сюжет, указывая нам место перед картиной, во второй тот же сюжет обнаруживает себя посредством точки наводки, которая его определяет.

Ты не будешь останавливаться на прекрасных выводах Дамиша из этого анализа; его нужно читать. И потом, тебя, эгоиста, интересует только то, что он может добавить к твоим собственным размышлениям. А это не так просто. Если расположение точки схода отнести к «концепции» картины, то тогда ее можно считать нейтральной. Между прочим, ты в этом не так уверен, поскольку рука второго Веласкеса приподнимает занавес, и ты близок к мысли о том, что его жест в глубине картины — метафора или своего рода пара к тому, что делает художник, показывающий, приоткрывающий изображение. В любом случае если это местоположение, нейтральное или нет, удалено по отношению к зеркалу, то определяемый им геометрический горизонт становится по отношению к зеркалу каким угодно, но только не нейтральным. Горизонт явно не соответствует ни одному взгляду на картине, кроме взгляда короля, расположенного точно на уровне точки схода, — какая неожиданная радость, когда ты вдруг понял это! Очевидно, что такое совпадение неслучайно, это весьма значимая деталь: это, на чисто подсознательном уровне, молчаливое свидетельство того, что «Семейный портрет» был написан, выстроен, задуман, исходя из горизонта короля.

Ты придерживаешься своей идеи *concetto capriccioso*\* и формулируешь ее яснее: картина выстроена, обозревается, познается под взглядом короля, ради его взгляда и сообразно его взгляду. Только король находится «на горизонте» картины. Исключительно по отношению к королю устанавливается непрерывная связь между изображенным пространством и пространством, из которого произведение рассматривается и которое старик Альберти советовал устанавливать, располагая геометрический горизонт на уровне взгляда нарисованных фигур. Никто не разделяет с королем его точку обзора, его горизонт. Никто, кроме нас, зрителей. Но, расположенные напротив локтя второго Веласкеса, мы не встречаемся с взглядом короля. Для этого королю следовало направить свой взгляд с зеркала в нашу сторону, но это, и здесь с тобой никто не поспорит, маловероятно. Определенно, Фуко поторопился, написав, что «в безличном следе, оставленном взглядом, пронизывающим полотно по перпендикуляру, субъект и объект, зритель и модель бесконечно меняются ролями». Вообще, такая тонкая игра и расхождение между воображаемым построением картины и ее геометрической организацией, даже в пределах частного *capriccio*, демонстрируют короля именно как монарха, единственного правителя, и превращают его, как ты и предвидел, в «абсолютный сюжет». Теперь совершенно ясно, почему два года спустя по воле короля Веласкес станет кавалером ордена Святого Иакова — и тогда же вернется к «Семейному портрету», добавив на свой камзол этот красный крест.

Хорошо. Ты доволен собой. Тебе кажется, что все это соответствует возможному замыслу картины, продуманному художником перед тем, как он представил его королю на утверждение. Твои заключения достаточно далеки от вывода Фуко, но ты не склонен отвергать его прочтение. Композиция картины может произвести достаточно специфичный

\* Причудливый замысел (*итал.*)

смысловой эффект, поскольку условия ее рецепции коренным образом изменились. Как ты и говорил, Фуко демократизировал «Менины». Но, в конце концов, у него было на это право, поскольку они сами стали такими: картина больше не висит в летнем кабинете государя, а представлена в музее Прадо и доступна всем. Фуко говорит о картине, которую видел такой и в том конкретном виде.

Однако, хоть ты и не отвергаешь толкование Фуко и других, тебя преследует один вопрос, на который ты должен ответить: как так получается, что картина придворного художника, стремившегося ненавязчиво восхвалять короля как «абсолютный сюжет», смогла впоследствии породить «выпадение сюжета»? Этот термин употребляет Фуко, и если не отказываться от его толкования — а именно этого ты и не хочешь делать, — тебе необходимо понять, чем обусловлено переворачивание а *posteriori* смыслового эффекта картины. Иначе говоря, и здесь ты тщательно взвешиваешь слова, поскольку уместность твоего ответа зависит от точности вопроса, — каким образом в композиции Веласкеса был заложен эффект, который Фуко выявил посредством преднамеренного анахронизма и отрицания всего того, к чему мог стремиться придворный художник?

Время проходит. Ты довольно долго искал свой путь! И только когда ты вновь вернулся назад, к отправной точке, все стало складываться. Этой отправной точкой стала небольшая выдуманная история, которая представлена на картине. Ты оттолкнулся от краткого изложения сюжета: «Пока художник рисовал короля и королеву, инфанта Маргарита в сопровождении камеристок спустилась проведать родителей. Вот что изобразил художник». Ты попытался переформулировать эту занятную историю, не утрируя ее элементарную простоту, так, чтобы в ней обнаружились некоторые теоретические аспекты, не охваченные узкими рамками изложения сюжета. Ты все перевернул и получил следующее: «Художник изобразил то, что случилось, пока он

писал короля и королеву» (то есть изобразил приход инфанты и т. д.). Ты пошел в верном направлении. Обобщив формулировку, ты получил: «Художник написал то, что произошло, пока он писал (короля и королеву)». Для придания формулировке меньшей анекдотичности ты написал: «Он изобразил обстоятельства написания картины». Слово «обстоятельства» ни о чем не говорило. Ты подбирал другое слово. Вообще, ты имел в виду, что художник изобразил место и момент самого изображения — мастерскую с картинной галереей, приход инфанты, мгновение обмена взглядами. Короче говоря, ты хотел дать определение пространству и времени, в которых была написана картина. Ты зачеркнул слово «обстоятельства», заменив его на «условия» — словно речь шла об «условиях некоего эксперимента», и вот что у тебя получилось: «Он изобразил условия изображения». На твой взгляд, дальше идти было некуда.

Тебе это и не требовалось, поскольку в этой фразе слышались отголоски прошлого. Фраза открыла перед тобой еще один путь. Переключив внимание с изображаемого объекта (в придуманной истории это король и королева) на условия изображения, композиция Веласкеса придала неопределенность самому объекту изображения: его объективное присутствие, то есть присутствие объекта, данное в опыте, больше не удается удостоверить. (Перспектива могла бы подтвердить маловероятность отражения в зеркале, но это не так важно: сама идея двойного портрета королевской четы была вымышленной, что было признано в Мадриде в 1656 году. Не будем больше об этом: это псевдоотражение, и всегда было таковым.) Ты снова перечитал Фуко и удостоверился в том, что он имел в виду, когда писал: «Среди всех этих элементов, предназначенных для того, чтобы дать изображения, только зеркало честно реализует свою функцию, давая увидеть то, что должно показывать». Потом, на следующей странице он пишет, что зеркало «не отражает ничего из того, что находится в том же пространстве <...>. Его глубина

отражает не то, что видимо». Таким образом, зеркало показывает или «должно показать» не то, что является зримым, не то, что является тем, что можно увидеть в том месте и в тот момент, *hic et nunc*. Зеркало «честно» показывает, что присутствие королевской четы невозможно подтвердить. Причем настолько, что сюжет (которого придерживается Фуко) становится объектом изображения, который, по его словам, «выпал». Здесь тебе очень помогли слова Дамиша. «Выпавший» не означает удаленный, исключенный, отсутствующий — предполагается, что он присутствует как условие и источник изображения. Именно это показано на «Семейном портрете»: вокруг присутствия короля организовано то, что мы видим, но вместе с тем его присутствие остается неопределенным, вне нашего понимания, ускользает от нашего «знания», и все-таки именно по отношению к этому присутствию и в зависимости от него определяет себя то, что мы видим.

Этот вывод тебя озадачил. С одной стороны, исторически он вполне соответствовал мысли о придворном омаже посредством известной в то время темы *arsana principis*, тайны королевской персоны. Но, с другой стороны, вывод приводил к парадоксу, загнавшему тебя в тупик. Если твое описание было верным — а иначе и быть не могло, — оно приводило тебя к формулировкам, в которых неизбежно слышались отголоски того, что ты когда-то читал, — «Критики чистого разума» Канта. Веласкес — предтеча Канта? Перестань!

Но ты все-таки продолжил! Даже настаивал и делал уточнения. (Вообще, тебе не нужно было проявлять особую философскую изощренность, тебе было бы достаточно просто не совершать грубых оплошностей.) Ты перечитал несколько отрывков из Канта, завалившегося в твоей библиотеке, и понял: твое описание превращало короля в «трансцендентальный объект» картины, потому что, согласно Канту, нечто неопределенное может определяться через различные феномены

и представляет собой необходимое следствие единства восприятия. Это сложно. Но нормально — Кант все-таки. И это вполне соответствует тому, что ты видишь: группу различных персонажей, присутствие которых явно организовано в зависимости от «объекта» — короля и королевы, объективное присутствие которых неуловимо. Ты также мог бы сказать, что король — это «ноумен» картины, нечто, не являющееся предметом нашей чувственной интуиции (то есть «феноменом»), но являющееся предметом нашей умственной интуиции. И здесь ты прежде всего обнаружил главную характеристику монарха в теории абсолютной власти. Даже не читая Канта, Веласкес вполне мог показать на картине, что уже долгое время было общим местом тайнственности королевской власти и королевского авторитета.

Но все-таки ты был по-прежнему озадачен. Следуя историческому подходу к смысловому эффекту композиции «Менин», ты перешеголял в анахронизме самого Фуко. Как он писал, картина была не только «изображением классического изображения»; картина, которую ты разгадывал, превратилась в кантианскую, опередив больше чем на век философскую мысль современников. Просто невероятно! Тебя еще упрекнут в том, что ты слишком легко поддался дьявольским умозаключениям. Лучше бы ты об этом не говорил и оставил все при себе.

Но чем больше ты размышляешь, тем меньше понимаешь, где мог сбиться с пути. Начнем с того, что твой результат не противоречит выводу Фуко. В конце концов, «Критика» Канта исходит из классического изображения. Для Канта, так же как и для Декарта, «я мыслю» должно иметь возможность сопутствовать любому изображению. Если твой анализ в широком классическом контексте приводит к выводу, отличному от вывода Фуко, то потому, что тебя (и теперь ты это понимаешь) заинтересовало положение и статус изображенного объекта — каким его определяет рассказ, лежащий в основе изображения, а не положение или статус изображаемого сюжета — отправная точка в тексте



Диего Веласкес. Менины. 1656  
Фрагмент

Фуко («Художник стоит слегка в стороне от картины») и его конечная точка («И изображение, освободившееся, наконец, от этого сковывающего его отношения, может представлять как чистое изображение»). Вообще, много формулировок Фуко соответствуют твоему описанию. Ты даже хотел бы найти некоторые из них и, перечитывая первые тринадцать страниц его предисловия, понимаешь, что они оставили на тебе отпечаток. Если твой анализ неизбежно привел к кантианскому выводу, это означает, что небольшая история, придуманная Веласкесом для создания оммажа королю как (абсолютному) принципу «Семейного портрета», уже должна была переключить внимание с изображенного объекта на условия изображения. Развитие этого повествования не так уж чуждо мыслительному процессу, присущему «Критике» Канта. Ты внимательно прочел второе предисловие 1787 года к «Критике чистого разума»: исходя из анализа условий возможности познания, Кант определял для себя целью «взять предмет» в двух смыслах — «как феномен или как вещь в себе», чтобы обосновать метафизику, «утвердившуюся в качестве науки». Веласкес, великий придворный художник, «берет» короля в качестве феномена (в образе его «семьи») и как «вещь в себе», неуловимую в видимом. Таким образом он обосновывает в картине метафизику монархии.

Здесь тебя посетила новая неотступная мысль. Скорее даже совокупность мыслей, связанных с зеркалом, его видом, и тем способом, каким оно представляет себя как зеркало. Если мы и узнаём зеркало в той поверхности, где появляются королевские лица, то благодаря тонкой белой линии, проведенной Веласкесом между черной рамой и фигурами. Эта линия подразумевает преломление в стекле света, падающего из окна. Преломление также оставляет легкий блеск на всей поверхности зеркала, блеск, одновременно притягивающий взгляд и в то же время слегка заволакивающий отражение королевской четы. Эта линия напомнила тебе прямоугольные нимбы, по

традиции отличавшие от святых, живых людей, наделенных священной властью или имевших особое отношение к религии. И ты сказал себе: такой намек мог бы вполне соответствовать монархическому контексту картины и теории тайны королевской персоны. Но ты не захотел дальше исследовать это сходство. Все-таки оно кажется слишком бездоказательным, а впрочем, это уже не так важно, поскольку мысль о нимбах навела тебя на другую, более интересную, на твой взгляд, идею. Перед зеркальным отражением, где, завуалированная собственным свечением, неуловимо присутствует королевская персона, тебе пришла в голову знаменитая фраза святого Павла, согласно которому на земле «мы видим [Бога] в тусклом стекле, гадательно». Зеркало «Менин» и связанная с ним проблематика — как инструменты, позволяющие художнику приоткрыть загадку королевского тела, тайну его божественной природы? Ты недавно читал Канторовича и помнишь, как актуальна была для XVII века старинная тема «двух тел» короля — смертного человеческого тела и бессмертного «политического тела», временно воплощенного в царствующем короле. Такой намек был бы вполне уместным в «Семейном портрете», где главным персонажем является инфанта.

Но ты все-таки не уверен. Такое толкование могло бы быть надуманным, поскольку ты по-прежнему помнишь, что эта картина — *caricño*, приватный портрет инфанты. Намек на два тела был бы уместен на официальном портрете маленькой Маргариты. Намек был бы очевиднее, если бы Веласкес не изобразил на картине самого себя, смотрящего на своих моделей — короля, королеву и так далее. Поэтому ты сомневаешься. А потом ты опять вспоминаешь Мануэлу Мену Маркес, хранильницу Прадо, и ее новое историческое толкование картины: династическое полотно, на котором изначально не был изображен художник. Пора бы тебе серьезно обратить внимание на ее слова: ее предположение не только устроит тебя

с исторической точки зрения, но, как тебе кажется, совершенно не будет противоречить твоему собственному толкованию. Скорее исторически обоснует уместность твоего анахронизма.

Ты подводишь итог. По мнению Мануэлы Мены Маркес, на одном полотне были последовательно изображены два варианта «Семейного портрета». В первом на картине не было художника и рамы от картины. Как показывают рентгенографические исследования, вместо этого Веласкес изобразил на картине молодого человека, повернувшегося к инфанте и протягивающего ей жезл главнокомандующего, а также на картине был огромный алый занавес и столик с букетом цветов. Тот вариант был далек от частного *sarriño*, речь шла о самой что ни на есть официальной и публичной картине. В отсутствие наследника мужского пола и в контексте войны с Францией, Филипп IV после долгих отсрочек решил дать согласие на брак старшей дочери, инфанты Марии-Терезии, с Людовиком XIV, а Маргариту назначил наследницей престола. Картина была заказана Веласкесу, когда тот занимал должность *apresentador* короля и писал картины только к исключительным событиям, поэтому «Семейный портрет» представляет собой документ и воспоминание о том значимом решении. Эту «Аллегорию монархии» и всю ее иконографию (от жестов камеристок до сюжетов картин на стенах в глубине, а также не забывая золотое кольцо карлицы Марии Барболы) следует вновь истолковать в этом смысле, что как раз блестяще делает Мануэла Мена Маркес. В этом контексте отражение двух королевских фигур в зеркале не имеет ничего общего с обычным позированием для несуществующего двойного портрета: в отражении видно только присутствие короля в центре композиции (поскольку полотно, вероятнее всего, позднее было обрезано с левой стороны). Ты отмечаешь, что музейная хранилища ничего не говорит о выборе зеркала с целью показать присутствие короля. В конце концов, Веласкес мог бы поместить туда портрет короля, что и сделает его зять несколькими годами позже. Ты

считаешь, что в династическом и аллегорическом контексте выбор зеркала неслучаен и придает присутствию короля особый статус, наделяет таинственным авторитетом, короче говоря — живой, почти божественной аурой («уникальным ощущением дали», как говорил Бенъямин), которая объясняет твою мысль о святом Павле.

Двадцатого ноября 1657 года рождается Фелипе Просперо, он сразу же становится наследником престола. С этого момента «Семейный портрет» лишается смысла, и более того — своей функции. Опять же по мнению Мануэлы Мены Маркес, картину забрасывают, о ней забывают, ею больше не занимаются. Возможно, хранительница заходит слишком далеко в своих выводах, но факт остается фактом: династическое содержание картины исказилось. С 1659 года инфанта Маргарита уже обещана императору, и несомненно, что в конце именно этого года Веласкес, получивший право с ноября 1659 года носить на груди красный крест ордена Святого Иакова, вновь принимается за картину, чтобы ее обновить и привести в соответствие с новыми обстоятельствами. Именно тогда публичное произведение становится приватной картиной, а династический портрет — придворным *carriño*.

Несмотря на некоторые оговорки — почему, например, на официальном портрете в виде исключения изображена спящая собака, — тебя соблазняет, практически убеждает такой анализ. В нем учитывается вся сложность произведения, связанная с весьма запутанными обычаями двора, а кроме того (и это, признайся, нравится тебе больше всего), анализ объясняет с исторической точки зрения, как картина могла породить анахронистические смыслы и толкования. И вновь ты видишь, как устроена живопись.

Добавляя к картине собственное изображение, Веласкес отмечает свои заслуги художника, награжденного орденом Святого Иакова и получившего право изобразить себя рядом с ее

королевским высочеством (век спустя Гойя поступит так же, но гораздо скромнее). Художник также отмечает на картине заслуги самой живописи: посредством изображения крупнейшего ее представителя — самого Веласкеса — за живописью, наконец, признается авторитет «свободного», а не «механического» искусства. Это уже давно заметили. И это был самый изысканный ответ историков захватывающему толкованию Фуко. В «Разговорах о живописи» Винченцо Кардуччи\*, опубликованных в 1633 году, «Менины» (в версии 1659 года) триумфально завершают полемику, взволновавшую «золотой век» испанского искусства, прославив, с согласия короля, благородство живописи, в которой работа руки «показывает» идею. Леонардо да Винчи еще когда-то давно сказал, что живопись — *cosa mentale*\*\* . Но именно Веласкесу, испанцу, выпала честь применить этот принцип на практике. В «Менинах» отношение художника ясно выражено: отдаляясь от полотна, он на некоторое время прерывает работу руки, но продолжает трудиться «в уме», обдумывая то, что позднее изобразит его рука.

Фуко не ошибся, начав с этого описание полотна («Художник стоит слегка в стороне от картины»). Ты поражен, вновь осознав, как он заостряет внимание на руке художника: «Рука, в которой он держит кисть, повернута налево, к палитре. На одно мгновение он неподвижно застыл между полотном и красками. Искусную руку мастера удерживает взгляд, который, в свою очередь, покоится на прерванном движении». Ты поражен описанием «искусной руки», удерживаемой взглядом, потому что ты помнишь один текст, опубликованный в 1983 году в журнале *Art History*. (Получается, история искусства не всегда так глупа или бесполезна, как хотелось бы некоторым.) Ты перечитал текст. В нем Джон Моффит\*\*\* убедительно проводит параллель

\* Винченцо Кардуччи (1576–1638) — испанский живописец.

\*\* Дело ума (*итал.*).

\*\*\* Джон Моффит (1940–2008) — американский историк искусства.

между жестом Веласкеса в «Менинах» и последней иллюстрацией в «Разговорах о живописи» Кардуччи. Эта иллюстрация — настоящая эмблема живописи, связывающая название (или motto\*), изображение и комментарий в виде четверостишия и представляющая под загадочным названием «Potentia ad actum tamquam tabula rasa» кисть, поднесенную к еще не тронутому полотну. Но кроме этой кисти — сестры-близнеца кисти Веласкеса, отраженной в зеркале, — тебя еще сильнее впечатлил комментарий: «Белый холст [tabula rasa] видит все вещи в их возможности, но только кисть своим суверенным искусством может превратить возможность в действие». Винченцо Кардуччи восхваляет всемогущество акта живописи. Тебе кажется, что он достаточно близок к идее Леонардо да Винчи, для которого живопись — *cosa mentale*, но «благородство» самого воплощения заключено не только в его умственном основании, а еще и в том, что оно осуществляет будущее изображение.

Именно это изобразил Веласкес во втором, переработанном варианте «Менин». Белый холст, *tabula rasa*, это обратная сторона полотна, которую мы видим, а на его лицевой стороне находится будущая, но пока нам неизвестная картина, и только художник, смотрящий на нас, знает, какой она будет. Выбранный момент повис между «кончиком кисти и острием взгляда», (опять Фуко) до того как кисть начнет осуществлять возможность живописи, ту возможность, которую предполагает холст.

Заодно у тебя возникает ощущение, что эмблема Кардуччи (ее не мог не знать Веласкес, добавляешь ты по своей привычке историка) дает исторический ключ к анахронистическому смысловому эффекту, порожденному вторым вариантом «Менин». Изображая себя на картине с кистью в руке, Веласкес рассказывает небольшую вымышленную историю, которая уже тебя озадачила, но вместе с тем художник радикально меняет

\* Девиз (*итал.*).

роль зеркала из первого варианта картины. Зеркало — больше не является инструментом ауры, указывающим на тайну почти божественного присутствия, зеркало всего лишь извлекает на свет божий загадку маловероятного присутствия. Но его сияние с «эффектом ауры» не стерлось, и, по твоему мнению, первоначальная роль зеркала продолжает преследовать «Семейный портрет». Именно из-за магнетизма зеркала возникает эффект анахронистического смысла, который первым выделил и сформулировал Фуко. Сила «осуществления возможного» переходит от короля, воплощения божественного начала, к художнику, изображающему короля. Тот же готов превратиться в «трансцендентальный объект» Канта, с которым ты недавно столкнулся.

Позднее тебя посетит еще одно воспоминание. В 1435 году основатель классической теории живописи — добрый старик Альберти, которому, по мнению Моффита, в «Менинах» отдается дань уважения, — без злого умысла утверждал, что художник «имеет дело лишь с тем, что видит». Если хорошо об этом поразмыслить, то, с этой точки зрения, в своей картине Веласкес повел себя как настоящий «ученик чародея»: он построил изображение на «объекте» (короле и королеве), который, являясь источником изображения, не «дан» визуально, а только в виде отражения присутствия столь же неуловимого, сколь и изначального. Теперь тебе стало понятнее, почему Лука Джордано отнес «Семейный портрет» к «теологии живописи». Он мог бы сказать, что в нем проявилась метафизика. «Семейный портрет», превратившийся в «Менин», показывает, что художнику необязательно быть интеллектуалом, чтобы думать. Все происходит так, словно картина сама, визуально, производит смысл, независимо и отдельно от представлений, имевшихся об изображении у художника и заказчика, и еще долго будет его производить после их исчезновения. Это и есть шедевр.

Тебе определенно нужно будет взяться за эту тему и написать текст о «Менинах». Я серьезно.



Даниэль Арасс  
Взгляд улитки.  
Описания неочевидного

Издатели:  
Александр Иванов,  
Михаил Котомин  
Выпускающий редактор:  
Лайма Андерсон  
Корректор:  
Любовь Федецкая  
Дизайн:  
ABCdesign  
Арт-директор:  
Дмитрий Мордвинцев  
Дизайн-макет:  
Даниил Бондаренко

Все новости издательства  
Ad Marginem на сайте:  
[www.admarginem.ru](http://www.admarginem.ru)

По вопросам оптовой закупки  
книг издательства Ad Marginem  
обращайтесь по телефону  
+7 (499) 265-07-44  
или пишите [sales@admarginem.ru](mailto:sales@admarginem.ru)

ООО «Ад Маргинем Пресс»,  
резидент ЦТИ «Фабрика»  
105082, Москва,  
Переведеновский пер., д. 18  
тел.: +7 (499) 763-35-95  
[info@admarginem.ru](mailto:info@admarginem.ru)

Отпечатано в соответствии  
с предоставленными  
материалами  
в ООО «ИПК Парето-Принт»  
170546, Тверская область,  
Промышленная зона Боровлево-1,  
комплекс № 3А  
[www.pareto-print.ru](http://www.pareto-print.ru)  
Заказ № 7709/19

