



# Портрет меланхолии

В пестроте венецианской школы был художник, который шел своим путем. На взгляд автора, он является предтечей не только эпохи романтизма в живописи, но хранителем тайн великой меланхолии европейской цивилизации. «Артхроника» публикует фрагмент книги Глеба Смирнова-Греча, посвященной метафизике Венеции.

ГЛЕБ СМИРНОВ-ГРЕЧ

Современные философы, исследуя устройство человеческой психики, обнаружили, что мыслительный процесс в голове человека никогда не протекает в словесной форме, а если и вербализуется, то не иначе как по внешнему принуждению. Изначально мысль течет сквозь голову неким вихреватым потоком; это бесформенная смесь настороженности, страхов, сожалений, реминисценций, надежд, обрывков лиц и ситуаций. Некая взвешенная мнемотическая гуща. То, что один писатель метко прозвал «мыслизь».

В момент задумчивости человек не формулирует, но мечтательно перебирает интимные ингредиенты, пропуская сквозь себя эту гущу. Ткань мысли, будучи коллажем и мешаниной из образов, ближе к сфере визуального, в частности к искусству, чем к философии. Поэтому изобразительное искусство должно рассматриваться как феномен, непосредственно примыкающий к таинственной и непредсказуемой подкорке. К той, откуда впоследствии берутся все производные философские, культурологические и прочие построения.

1. **Лоренцо Лотто.**  
*Дворянин с ящерицей.*  
Около 1527. Холст,  
масло. 98x116. Галерея  
Академии, Венеция



2

Это объясняет, почему произведение искусства нельзя «рассказать». Так, мысль, явленная в картине — если тут уместно говорить о «мыслях», — не может быть переведена в слова, как непереводаема мысль, заложенная в музыке. Это мышление, которое «проговаривается» в пейзаже, повороте фигуры, руках, даже в животе или другой неожиданной части тела. Иногда в драпировке. В композиции, соотношении частей. Совсем хорошо, когда во всем вместе, в целокупности того, что видишь.

Выискивать в произведениях искусства «смыслы» не столько пошло, сколько «мимо». Живопись — это отрада и упоение для глаз, и наделять живопись каким-то другим смыслом — значит просмотреть главное, смотреть на нее через оптику недоразумения.

2. **Лоренцо Лотто.**  
Благовещение. 1535.  
Холст, масло. 166х114.  
Пинакотека Комунале,  
Реканати

Ни в одной добротной картине нет другого главного героя, кроме кисти. И «сюжетом» ее является поведение краски. По крайней мере так думали венецианцы — они понимали задачу живописи как раскрытие возможностей палитры. Поэтому их достижения не какие-нибудь смысловые, а колористические. Они выжали максимум из палитры. По справедливому замечанию Александра Иванова, венецианские художники «на веки положили предел возможностям масляных красок». Венецианец видит мир не в его линейных очертаниях, а в его цветовой гуще. Акцент поставлен не на рисунок, а на красочное пятно. И коронным колоризмом венецианской школы живописи не может похвастать ни одна из прочих итальянских региональных школ.

•••

В венецианской Академии набрел я однажды на один портрет, поразивший меня своеобычностью при первом же взгляде: что делает здесь холст, подумал я, с которого будто схлынули все краски? Больше того, главная краска в нем черная, то есть антицвет. Что ж (разобрало меня любопытство), высвободится ли из такого холста какой-нибудь «смысл», который мы оспариваем в живописи? «Смысл вне краски»?

Это портрет некоего неизвестного дворянина. Автор портрета тоже малоизвестен. Звали его Лоренцо Лотто, родом он был из Бергамо, прекрасного средневекового города в венецианской провинции, в которой и осталось большинство его работ (в Венеции их всего три). В столице он не привился, оказавшись на всю жизнь в тени Тициана, карьериста и монополиста. Да и к тому же среди коллег он слыл за еретика: отказался от канонов Джорджоне (трепетный мазок, переливы настроений) в пользу объективного портретизма Антонелло да Мессины, и ориентировался на северное искусство, довольно долго пребывая под очарованием Дюрера. Его вещи все несколько невразумительно-надрывные и очень интимные, сознательно беспаспортные, и везде острый и сухой психологизм. Все это не могло тогда нравиться. Не нравилось и то, что как личность Лотто был нелюдим, характера контрастного, горделив, с обостренным чувством достоинства, дух имел беспокойный, склонный к перемене мест... Он временами бродяжничал, естественно, нищенствовал, под конец жизни впал в глубокую религиозность и ушел в монастырь. Вот и все, что о нем известно.

Портрет дворянина с ящеркой очень лиричен, только лиризм он источает какой-то... панический. В нем будто проскальзывает темная изнанка всего эффектного великоле-

пия венецианской школы. Он настолько чужд всему этому пиршеству Старых Masters, что первым делом думаешь: не оборотная ли он сторона невожатой любви Masters к краскам жизни? Не метафизическая ли перед нами изнанка венецианской школы?

У «Молодого человека с ящеркой» репутация портрета психологического; раз так, проявим психологизм и мы. Первым делом замечаешь, что у человека в черном рот сложен так, что кажется, он на что-то досадует... То ли на художника, которому ему надоело позировать, то ли на целый мир... Во всяком случае, губы не расслаблены, поджаты: психологи-физиономисты знают, что так напрягать рот — примета лицемерия. Но нас не обманешь, мы ведь все понимаем. Он просто хорохорится, бодрится. Умело «держит лицо» и даже подбоченился. А ведь на самом деле на душе-то у него хреново (позвольте мне употребить здесь сей изящный вульгаризм). Плохо закончится все у него. Даже

3



3. **Лоренцо Лотто.**  
Мадонна со святыми.  
1521. Холст, масло.  
300х275. Церковь Сан-Бернардино в Пиньоло,  
Бергамо

и погода за его плечами так себе. Маревое, а не погода. Пейзаж за окном — одно слово: Ultima Thule. Записку какую-то прочел — страдания юного Вертера? Можно предположить, что это письмо от возлюбленной. Вестимо, некая belle dame sans merci, которая на его пыльные письма холодно отвечает примерно так: «...все кончено навеки между нами». Теперь он безутешен. Не теперь, а в веках безутешен. Но сдастся мне, тут не любовное томление. Мы могли бы сказать это с уверенностью, знай мы, что там в записке. Но она сложена, не подглядеть. На беду, не узнать нам даже, что там написано в книге. Как ни всматривайся, слов не разобрать. Это напоминает финал одной пронзительной новеллы Набокова, где герою присылают послание, в котором человек, познавший истину о первых и последних вещах, в самом конце письма, где вот-вот раскроет ее, вдруг тщательно вымарывает самые главные слова. И ни строки не разобрать, а там написано было самое важное, жиз-



4 5

ненно важное! о жизни и смерти, и что после смерти, о судьбе и о Боге, есть ли Он вообще...

Даже ящерка глядит с жалостью. Тоже, кстати, из той набокковской новеллы сюда приползла. О нет, тут не любовное уныние; тут страшный омут, в этом сдержанном дворянине с его плотно сжатым ртом-замочком. Отчего ему так кисло и горько, аж скулы сводит? Что он сдерживает? — Что? Да тут готов прорваться наружу, как ни сдерживай, страшный крик. Тот самый истошный вопль экзистенциального ужаса, который испустил герой набокковской новеллы, когда его проняло и он понял все. Но сорвется юноша в крик только в 1895 году — в картине Мунка, которая так и будет называться «Крик». Мунк отчетливо просвечивает за этой картиной. De profundis.

Тайна в том, что все гениальные картины связаны между собой, и одна немного заключает в себе другую. И здесь нет ничего мистического, ведь история искусств есть единая линия эволюции образного мышления, как эволюцией мышления умозрительного является история философии. Леонардо в 1527 году уже не было в живых, но будь он жив, он остался бы доволен, что появилась «мужская Джоконда» — без того, чтобы Лотто что-либо знал о существовании Джоконды как таковой. А в том, как юноша выхвачен из мрака, заложены потенции позднейших шедевров Рембрандта, мерцающих каким-то медленным отсветом из тревожной мглы. Или те мрачные

эффекты, которыми увлекались французские романтики начала XIX века вроде Делакруа.

Неизвестный юноша схвачен в тот момент, когда он поднял голову от книги, которую скорее всего читал рассеянно, думая о своем. В выражении его глаз наблюдается редчайшее в истории искусств изображение мысли ни о чем — юноша пребывает в самом пекле мысли, бултыхается в ее невыразимой гуще. Это портрет неозвученной мысли, только что из подкорки. Поэтому он так близок к феномену изобразительного искусства как таковому — в нем мысль не артикулирована вербально, а явлена визуально, изображена. Вот ее мы и видим воочию — в данном лице олицетворена мысль в своем чистом виде.

Смотрит он в никуда. Он живет по ту сторону своего лица. Поэтому от него не уйдешь. Куда ни встань, хоть совсем сбоку, наш черный человек не сводит с тебя глаз, держит в поле зрения. Это потому, что его взгляд направлен, по сути, в себя. А получается пронизывающе, бьет насквозь.

•••

В его как бы расслабленной руке такое же экзистенциальное напряжение, как в его лице, хоть в нем и не заметно вовсе никакой аффектации. Эти руки под сурдинку дирижируют ту же невеселую музыку: «Белый снег, зеленая парча. // Всех кладут на кипарисные носилки, // Сонных, теплых вынимают из плаща». Музыка напевает под шелест лепестков

опавших розы: «Все проходит, истина темна». Припев канцоны — в минорном ключе. (Я забыл упомянуть, что черный цвет, доминирующий на картине, взят от бемольных клавиш.) Такова была музыка Торелли, который даже попал в папский «Индекс запрещенных нот» за то, что позволял себе непростительно много бемолей... За перебор с минором позднее влетало от властей и Шостаковичу. Увы, в известных культурах грустить не полагалось.

Надо сразу оговориться, черный цвет его одежды — это не то, чтобы траур по себе самом, это сословное. Венецианская аристократия, как и дворянство испанское, предпочитала носить черный цвет, «белая кость» ходила в черном. Чтобы дистанцироваться от толпы. Толпа, хоть и называется чернью, всегда цветаста. Простолодин любит дикарские яркие цвета (согласно Шпенглеру и Роберто Кавалли).

Черный также — традиционно цвет монашества, элегантных приемов на высшем уровне и униформ опричников, СС и дивизии «Мертвая голова». В нашем юноше есть все это — и светскость, и отшельничество, и что-то лютое.

Согласно Ньютону, черная краска — это отсутствие всякого цвета, антицвет, белая же — сумма всех красок. Эти два цвета — суть европейские инь и ян. Белое и черное: пиратский флаг и флаг «я сдаюсь», девственная чистота наивности и — крошечный нигилизм под черным стягом анархии. Пена и асфальт. Молоко с утра и черный диджестив «амаро» ввечеру. Беспредельное пространство Вселенной и плоскость белого листа. От черного веет ледяной стужей, подземными реками царства теней. Это цвет вороньего крыла из стихотворения Эдгара По с припевом: *Nevermore!*

•••

Итак, это дворянин; мы знаем это доподлинно не по благородной бледности лица и не по холеным рукам. С социальной, чисто житейской точки зрения, это портрет счастливого. Он молод, хорош собой, носит громкое имя и наследственно богат, принадлежа от рождения к высшему обществу. Аристократия в этом смысле так же несправедлива, как врожденная красота, — родился таким и нет в том твоей заслуги. Для своего везения он палец о палец не ударил.

Кроме того, что он знатен, богат и красив, юноша вдобавок умен... Не здесь ли роковой прокол, из-за которого все насмарку? И вот теперь вместо того, чтобы наслаждаться дарами фортуны, он может похвастаться только одиночеством.

Склонность к чтению и самоуглублению, сомнению и мыслительным процессам вообще — самый гарантированный способ остаться

ся одиноким. Как это несправедливо! Но требуется немного дополнительной мудрости, чтобы рассудить так: а не является ли одиночество громадным везением?

Большинство людей переживает одиночество страдательно, в категориях трагического отчуждения, выброшенности маргинала или богооставленности Иова. Напрасно: на самом деле оно есть нечто искомое и положительное. Настоящее достояние.

Одиночество есть «единственно возможная достойная форма существования человека», делится секретом Виктор Пивоваров. Когда одиночество правильно культивируется и доходит до стадии одиночества космического, только тогда открывается возможность неотчужденных, непротиворечивых отношений между человеком и Бытием. Так везет единицам. Так одиноки были Хлебников, Модильяни, Понтормо, Верлен, кто еще? Игорь Холин?.. Я думаю, все первопродцы Языка.

Когда Данте говорит, что скорбь вновь венчает нас с Богом, он имеет в виду возвышенную скорбь такого космического одиночества

6

6. Джорджоне. Гроза. Около 1505. Холст, масло. 82x73. Галерея Академии, Венеция



4. Лоренцо Лотто. Старик с перчатками. 1543. Холст, масло. 90x75. Пинакотека Брера, Милан

5. Рембрандт. Диспут. 1628. Холст, масло. 90x72. Национальная галерея Виктории, Мельбурн



объемлющей. Именно этот момент чудом удалось задержать на холсте.

«Я сам не понимаю, отчего мне грустно», — говорит один персонаж Шекспира. Про это прекрасно понимают поэты, когда «ночные знания души» слетаются и гнездятся в голове, и подступает опасная истома. «...Душа полна // Какой-то безотчетной грустной думой» — свидетельствует один из высших авторитетов в науке грусти Иннокентий Анненский. И «плышет в тоске необъяснимой» — так другой знаток ее законов.

У каждого художника есть своя пророческая картина, как у Джоржоне «Гроза». В случае с Лотто — вот она, его гроза. Она уже отшумела и пронеслась. Юноша в черном немного ошалело показывает на облетевшие лепестки и отводит глаза от лепестков. Их ветром сорвало в саду и просто занесло сюда, и никакой то не символ утраченной или несчастной любви, как обыкновенно врут плуты-экскурсоводы. Вот передо мною связка ее писем, и только что я получил последнее: нет, Ленора меня бесконечно любит... А я ее. Но эти лепестки!.. Не случайно ведь их занесло сюда грозой и разбросало по столу. К чему? Что сулит мне этот черный ветер?

О, мнительность меланхоликов! Это заглядывание, загадывание наперед — свойство людей, изводящих себя убийственными предчувствиями потери и страдающих заранее. «Недуг прекрасных душ...» Именно он в конце концов и подкашивает. Смерть, не продуктом ли мнительности является она? Вроде с тобой здесь и сейчас все чередом, но ты уже мысленно там, в сфере законов Грустного, т. е. неизбежного. А внутри все уже заведомо перегорело и обуглилось. Так кристаллизуется отчаяние... Уголь — тот же кристалл, только пачкается. Вот им и черно на душе у молодого человека. Этим всеочерняющим углем и написан портрет. К разговору о краске.

Его охватывает томление о бренности всего, ему явственно слышна «утечка времени», он содрогнулся: жизнь — хроническое легкое предсмертие. Черные мысли. «Как пусто мне». И никакая Ленора не поймет, что с тобой. И не будет тебе утешения в книгах, как бы велики они ни были, потому что все, вообще все — скоростижно и непоправимо... И никакая самая громадная книга, кроме Книги Жизни, в которой написано твое имя, тебя не успокоит. Хоть в чернокнижники иди, хоть дружи с Фаустом... Вот так и просидишь всю жизнь в оцепенении, глядя на луч вечернего заката. «О боги, боги мои, как скучна вечерняя земля». Или пострижешься в монахи, как сам Лотто. Или сделаешься поэтом. Одно уте-

шение: Музы любят тех, на ком лежит печать меланхолии.

•••

К нашему диагнозу «меланхолик» добавим, что настроение у молодого дворянина с ящеркой совсем не ренессансное. Подобные настроения будут мучить человечество (уж не знаю, как насчет пресмыкающихся) только в эпоху барокко, лет через сто: «Жизнь есть сон» Кальдерона и прочие экзальтации, мистицизмы и конвульсии. У людей Ренессанса — посмотрите Карпаччо! — на душе беспечно, невесомо, бег времени их не касается, они младенцы и первооткрыватели, перед ними новая земля, светящаяся чистотой, вечный рассвет. Птички порхают и заливаются. А у этого сумеречно. Он, кукушонок, выпал из своего времени. И угодил в будущее. Теперь мы понимаем: этот портрет написан углем перегоревшей эпохи Ренессанса, отсюда его подземный торфяной цвет. (Это уже третья гипотеза относительно истинного состава краски.)

Молодой дворянин попал в мракобесное будущее эпохи барокко и уже успел с ним сжиться, как с родной стихией. Теперь ему остается вялое копание в фолиантах и страшное подозрение, что все напрасно (даже попадать в будущее), и «вечности жерлом пожрется и общей не уйдет судьбы». Мысль, которую гнал от себя ренессансный бодрый человек.



Лотто удалось большее, чем просто проникновенный портрет: он сумел — теперь мы понимаем — запортретировать меланхолию собственной персоной. Получается, это и есть тема портрета. Его совершенно справедливо будет переименовать в «Портрет Меланхолии». По сравнению с этой картиной, скрывающей свое истинное название, какая-нибудь самозваная «Меланхолия», например, кисти Доменико Фетти, которая висит в Лувре и так и называется, — просто школьная иллюстрация, аллегорическая эмблема: растрепанная дама с черепом.

Картина Фетти была написана в соответствующие барочные времена, когда меланхолия прочно входит в моду. Тогда не то, что сейчас, — в наше время она немодна, ее даже называют страшным словом депрессия и... пытаются лечить! Тогда как ее надо культивировать, возгонять до сублимации и дистилляции: в произведения искусства.

Кажется, мы поняли смысл этой темной живописи. С неохотой приходится допустить, что смыслы все-таки имеются и даже проговариваются, как бы ни доказывал обратное наш друг софист Горгий. Только искать их надо в палитре. Здесь она замечательная: сколько оттенков черного! То есть сколько оттенков смысла.

#### 8. Витторе Карпаччо.

*Возвращение послов к английскому двору.* Из цикла *История Св. Урсулы*. Холст, темпера. 297x527. Галерея Академии, Венеция

#### 9. Доменико Фетти.

*Меланхолия*. Около 1620. Холст, масло. 168x128. Лувр, Париж

— «мировую скорбь». Только обнаружив себя в этой стихии, человек начинает творить, иначе он может спать от ужаса.

Когда оно подступает, у избранника начинается тоска, но тоска ни по чем и ни с чего. Есть такая черта в душевном сложении иных людей — беспричинная печаль. Но граничит она с просветленностью не меньше, чем с ужасом. Юноше в черном это знакомо. Вот и сейчас его грусть из грусти по конкретному поводу («а ты, красавица... не постигаю я») теряет фокусировку и замирает в скорби все-