



1. Джованни Беллини.
Мадонна Св. Иова.
Около 1487. Дерево,
масло. 47х258. Галерея
Академии, Венеция

Эстетическое богословие, или Ключ к загадке Ренессанса

ГЛЕБ СМЕРНОВ-ГРЕЧ,
ВЕНЕЦИЯ

Когда после первого зала венецианской академии, где блещут тяжеловатым золотом иконы, попадаешь во второй зал, в котором начинается Ренессанс, от неожиданности заглубевших далее кажется, что с глаз сняли — пусть драгоценную и золотую, но катаракту, и ты попал в какой-то молодой и сияющий мир. Будто зрячая часть человечества, художники, отмыла глаза от позолоты («мизерабельное золото», устыжал Гете) и исцелилась: и возникло пространство, и наполнилось воздухом. Это — смотрим на этикетки с датами — произошло к концу Кватроченто.

... Произошло также и то, что вместе с золотом куда-то подевались у святых все нимбы, — и это сразу кидается в глаза. К чему бы это? Неужели правы те, кто полагает, что с исчезновением иконного золота, цвета божественного присутствия, живопись утратила религиозный характер, порвала связь с Богом?

Да, эти картины демонстративно порывают со средневековым языком и пишутся безо всякой оглядки на византийские каноны. Строгие почитатели икон отказывают этой живописи в малейшей религиозности, а уж тем более церковности. В чем усматривается изъян ее сакральности — изъян, препятствующий верным чадам Церкви испытывать перед так называемой религиозной западной живописью какое-либо благоговение. Мол, живопись сия религиозна от силы по сюжету; по духу же и глубинному содержанию — нечто профанное, светское, недуховное.

Негативное отношение к такой живописи случается либо в силу привычки, связывающей икону с рефлексом коленопреклонения, либо в силу догматической установки. Декать, Седьмой Вселенский собор (787 год) утвердил, что именно иконопись есть «особая форма откровения Божественной реальности». Так как на Востоке Вселенских соборов с тех пор просто *больше не было*, а живопись появилась веками позже, то никто не успел своевременно утвердить богооткровенность также и живописи. Потрудимся сделать это теперь, в первом чтении.

§ 1. Допустим, искусство выпало из метафизической плоскости. Зато попало на свет Божий. И, оглядевшись по сторонам, пропело хвалу Творению: «Все дни у Бога хороши, все

дни — одно благословение». Живопись, питающаяся от живого мира, провозглашает крайне важную истину: мир, создание Бога, не греховен. Считать обратное, грубо рассекая мироздание на верх и низ, светлое и темное, «не от мира сего» и мирское есть, старая манихейская ересь, примитивно разделяющая Добро и Зло. И Церковь обязана бороться с нею.

Также неправомерно категорически противопоставлять «чистоту Церкви» — «греховному суетному миру вне ее». Неправомерно: в мире разлита благодать — увь, очень произвольно и капризно.

Но главное еще не в этом.

§ 2. Западное христианство разошлось с восточным, ступив на путь реалистической живописи, и эта «схизма в искусстве» случилась почти одновременно с окончательной схизмой двух Церквей (середина XV века). Восток остался на охранительно-архаичных позициях. Католики пошли по пути модернизации, постоянного обновления. Западное искусство также «развивается» — по внутренним законам развития художественного языка. Западный художник одержим одной задачей — внесением нового в свой язык. Причем парадокс в том, что он по недомыслию может полагать себя неверующим; тем не менее работа с Языком есть в самой своей глубине опыт религиозный. Развивать Язык есть богоугодное дело, поскольку «в начале было Слово». Печся об эволюции «слова» есть подвижническая сверхзадача любого художника. Говоря новое слово в искусстве, художник всегда делает шаг в сторону богопознания.

§ 3. Революционные свершения в области Языка (в данном случае изобразительного языка, но то же касается поэтов-писателей и т. д.) всегда на первых порах кажутся кощунственными, как кощунственными казались в свое время отцам церкви... первые иконы (это исторический факт). Да что там, помнится, самого Христа при жизни обвиняли в кощунстве и святотатстве. Так и здесь: в какие бы «мирские» и непотребные формы ни облекалось это богословие (революционеры всегда горячатся) — оно всегда от Бога. Искусство, «святое ремесло», не может быть профанным или кощунственным. Таковым может быть только его понимание. Точнее, недопонимание. Ибо Новое — верный признак божественного присутствия.

§ 4. Искусство — величина религиозная, поскольку оно есть выражение конечной истины всех религий, что смерти нет. Произведение гения — выпад против закона уничтожения, «попрание смерти».

Остается добавить последнее.

§ 5. Верное следование канонам есть не что иное, как отказ от поиска, нежелание наитий. Бог едва ли одобряет такое самооскопление,



досадует на такое изуверское (да попросту безбожное) обхождение с человеческим гением, добровольно преданному тлению. Это не смирение, а напротив, вызов Богу. Забыл притчу о нерадивом слуге, зарывшем таланты в землю?

Согласно катехизису, косность есть смертный грех. Но не только в жизни. Косность (acedia) — то, что Блок назвал «скука мира», — такой же враг Бога, как и художника. И кто как не художник может по-настоящему понять Бога и его страдания — ведь что вытворяют «скучные люди» с Его творением!

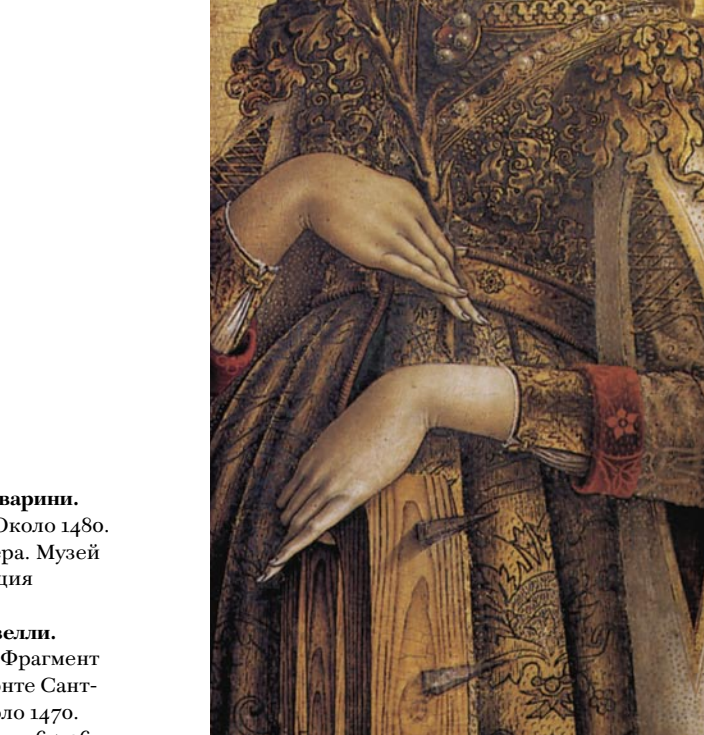
... Лишь в легком челноке искусства
От скуки мира уплывешь.

«И все же профанно, профанно! — шипит чернец из-за простенка иконного зала. — Хотя святых вон выноси! Ибо отнюдь не святые здесь главные герои, но краска! Вот кому поклонение! Вот что для вас свято! Краскопоклонство, вот!»

Опять вы о краске. Конечно, она свята и свята должна быть, кидаем мы напоследок, понеже только такой святитель, который выполнен «правильной», то есть «святой», кра-

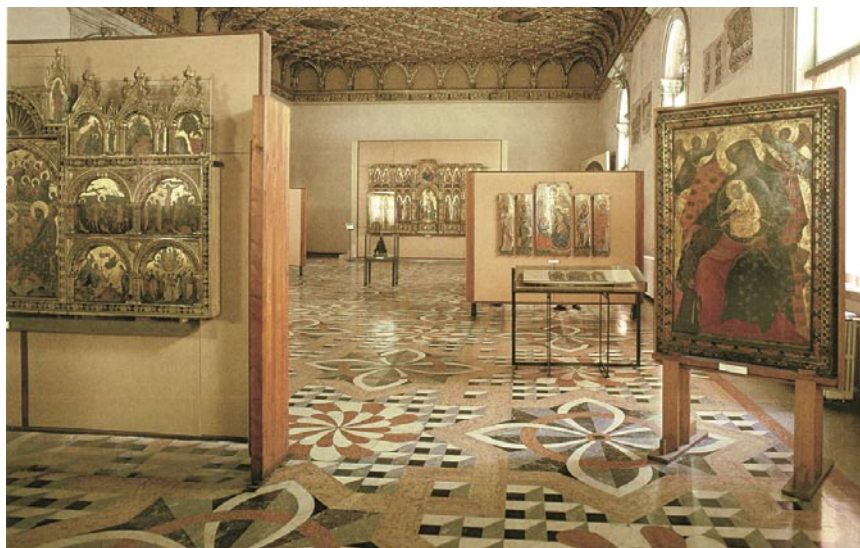
3

4



4. Альвизе Виварини.
Св. Антоний. Около 1480.
Дерево, темпера. Музей Коррер, Венеция

5. Карло Кривелли.
Св. Катерина. Фрагмент полиптиха Монте Сант-Мартино. Около 1470.
Дерево, темпера. 65x26.
Церковь Сан-Мартино, Мачерата





1515–1516. Холст, масло.
111,3х150. Королевский
замок на Вавеле, Краков

пространства, многомерности, медленный уход от плоскостного к глубине перспективы — видно, как глаз теплеет, становится человечней. Как оживает деревянная плоть. Для истории искусств они дороги: в них развернулся первый мятеж художника против академизма, в данном случае подаренного Византией.

В этом зале они «перепрыгнуты», для того чтобы максимально наглядно — благодаря близкому контрасту с иконами — вырисовывалось родовое своеобразие здешней школы живописи, ее, если угодно, новый канон. Специфика счастливой формулы венецианской палитры, которой она будет верна на протяжении веков, такова: это — живопись оттенков, нюансов, полутонов.

Недаром у венецианцев в ход идут одни «суффиксальные» цвета — никогда не зеленый, а зеленоватый, не красный, а красноватый и даже не светлый, а светловатый (в музыке это называется обертоны).

Красочная поверхность не «поверхностна», но как бы постепенно нарастает изнутри картины, «цвето-тело» появляется из десятков лессировок: одна на другой, одна под другой, одна сквозь другую. Оглянемся вокруг. То, о чем мы говорим, прекрасно видно при взгляде, например, на лоснящуюся множеством оттенков ногу Себастьяна на «Мадонне святого Иова» кисти Беллини: в этом простом «телесном» цвете — десяток слоев, призывно просвечивающих один из-под другого.

• • •

Ренессанс. Почему произошел этот прыжок? Среди загадок европейской цивилизации эта наиболее интригующая. Что до живописи, ее стремительное развитие объясняет одна причина, о которой часто забывают: изобретение в первой половине XV века технологии масляной краски. Без возможностей этой новой технологии нельзя было бы так смоделировать ногу Себастьяна.

А сам Ренессанс? Так вот, именно сквозь эту переливчатую ногу нам видится шанс понять феномен Ренессанса. Ибо подобная живопись крепко связана причинно-следственными узами с явлением Гуманизма.

Этой эпохе, как никакой другой, было свойственно любование чудесами земли, мир был словно открыт заново. Какой тогда раздался гимн Творению! Ренессанс «распахнул глаза» на мир. Собственно, этот процесс и происходил через живопись, поскольку та обращена к глазам. Живопись есть орган зрения человечества.

Установка на любовное исследование Божьего творения открыла перед художниками целый материк неторенных троп. Как следствие — появился новый, несредневековый стиль религиозного прикосновения к действи-

тельности. Вбирание в картину всего богатства вечно мира, любование его фактурой и цветовым обилием даже на самых скорбных по сюжету картинах (как в том же зале — снятие мертвого Иисуса с креста).

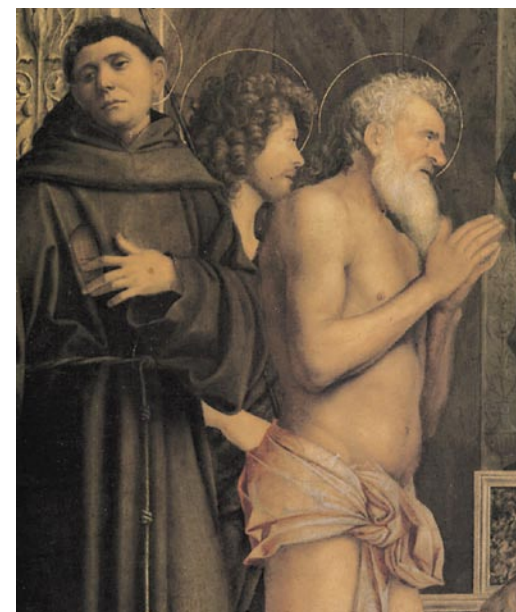
В этом любовании ужасом содержится непростая богословская мудрость. О которой в этом зале кое-кто знает лучше всех. Это — Иов на той же картине, где знаменитая нога.

• • •

Праведный старец Иов, в честь которого написана эта большая алтарная картина, интересен нам в этом спорном зале вот почему. Иов через страшные страдания лично Богом был приведен к невероятному открытию...

В Библии рассказывается, как он, благочестивый муж Иов, всегда творивший добро, живший в достатке и любивший Бога, вдруг оказывается Богом покинут, нелюбим. На него посылаются все возможные несчастья — нищета, проказа и т. д. Тогда Иов возроптал: как же так, почему Боже неэтично поступаешь, безвинно казня меня, праведника?! Неужели Ты несправедлив? И вообще, впервые задумывается Иов, почему страдает невинный и праведник, как я, а вон тот нечестивец и злодей благоденствует? Наш праведник подвергает Божий мир этическому суду и обнаруживает, что мир далек от чистых идеалов, за которые ратуют люди доброй воли. Иов призывает Бога к ответу.

Что же отвечает Бог Иову? Его ответ в высшей степени парадоксален. Бог начинает подробно живописать Иову красоту созданного Им мира, «смакуя реалии». Он настойчиво каталогизирует созданное им: земля, море, звезды, заря, снег и град, потоки, дождь, роса, лед, иней, облака, пыль. Красота этих реалий



8. Паоло Венециано.
Мадонна с младенцем,
Св. Франциском
Ассизским, Иоанном
Крестителем, Иоанном
Богословом и
Св. Антонием
Падуанским. Полиптих.
Около 1354. Дерево,
темпера. 110х170. Лувр,
Париж

непостижима человеческому разумению: «Кто рождает капли росы? По какому пути различается свет? — озадачивает Бог Иова. — А сможешь ли расчислить облака своею мудростью и удержать сосуды неба?»

Короче, Бог демонстративно игнорирует вопрос, поставленный этическим ребром, и совершенно не ведется на дуалистическую логику «добра» и «зла» (ты — мне, я — тебе, добро за добро или зло за добро, око за око и тому подобные товарные отношения). Бог не забыл, что Добро и Зло расчленил по искушению Сатаны сам человек. Выходит, что по умолчанию для Бога не существует этики, Он не различает Добро и Зло. По крайней мере так, как это делает человек. Для Творца этики не существует вне эстетики, этика лишь часть оной. Для Творца эстетика первична и первичен каприз и произвол, поскольку речь то идет о акте творения. Этика же наслоилась



9. Джованни Беллини.
Мадонна святого Иова.
Фрагмент: Св. Франциск,
Иоанн Креститель,
Св. Иов

10. Джованни Беллини.
Мадонна святого Иова.
Фрагмент: Св. Доминик,
Св. Себастьян, Св. Людвиг

потом, будучи вообще человеческим изобретением (с подачи Лукавого).

В Книге Иова поражает различие образа мыслей Бога и человека: первый говорит поэтическим образным языком, второй орудует «по понятиям» — вступает в моральные сущностные разборки, рубит все надвое, на черное и белое. Бог ставит вопросы совсем иначе — как художник. Бог внушает Иову, что мир Его реалити многомерен и в этом его поэзия и замысел, в то время как человеческие зашоренные понятия попросту одномерны. И негоже этими ничтожными критериями мерить Божье творение.

• • •

В феноменологии оттенка, которым так радуется Беллини, заложена серьезная богословская мысль, и ею тихо веет от всех старых венецианских мастеров. Венецианцы встают на точку зрения Бога, предметно славословя реалити подлунного мира. Культивируя *тональность*, они гнут Его линию.

Поскольку Бог создатель реалити — Он «реалист»; тогда и художественную позицию венецианцев тоже следует называть «реализмом». По аналогии с реализмом критическим или социалистическим, это «божественный реализм».

Мы убедились: перед нами — ключевая для

гуманистической идеологии картина. Иов стоит перед Марией, со все еще недовольным выражением лица (Беллини дает ему ноздри типичного брюзги), но молитвенно сложив руки. Иов понял свою ошибку. Он заблудился среди двух деревьев — ориентировался на древо познания Добра и Зла, а надо было держаться древа Жизни.

В книге Иова следует усматривать аргумент в пользу венецианского подхода к живописи и вообще в пользу радикальной антифилософичности Ренессанса. В Книге бытия показано, как человек, созданный Богом, отпал от Него, вкусив от древа Познания. В Книге Иова показан путь, которым человек может вернуться к Богу, в Бытие: надо взалкать древа Жизни.

P.S. Два слова о «Мадонне святого Иова». По времени появления она первая из всех в этом ренессансном зале, написана в 1478 году. Она стала образцом для всех последующих «Святых собеседований». Жанр «собеседований» вышел из средневековых полиптихов, где святые просто выстроены во фронт. Если припомним виденные (хотя бы в предыдущем зале) готические полиптихи, то легко найдем отличия. Главных три: 1) теперь все действующие лица объединены одним пространством, 2) все

Искусствоведческая паранойя

вылечились от статуарной болезни — расколдовались и ожили, пошла циркулировать теплая человеческая кровь, 3) каждый наделен характером: брюзжащий Иов, млеющий от боли своих стигматов Франциск и Себастьян, почему-то ехидный. Себастьян всем своим обнаженным обликом являет красоту и выделен как пандан к Иову, и тут мы вправе задаться вопросом — отчего? Зачем он нам позирует ногой, которая, точно шелковая, блестит-переливается? Нам теперь известно зачем.

Вся картина, не только Себастьян, погружена в густую стихию краски, полощется в ее горячей секреции. Впрочем, святой Доминик де Гусман, воплощенная ученость, больше погружен в свою книгу. Верх обнаженности Себастьяна контрастирует с верхом облаченности: таков задрапированный в епитрахиль святой Людвиг, епископ Тулузы, который — что за воспитание! — подглядывает в книгу через плечо Доминика. Забыв на секунду, что он тут поставлен для позирования. Чего только ни бывает в окрестностях древа Жизни.

«У нас уже не лики и не олицетворения чего-то там трансцендентального, как в прежнем зале, а сплошь физиогномии», — говорят они. Физиогномисту здесь и впрямь интересно: налицо шесть разных характеров.

Однако взирая на Мадонну, восседающую на своем троне в величественно отстраненной, монархической позе (она тут символизирует Церковь как инсти-



Тайна Ренессанса

туцию), понимаешь, что перед нами византийский рецидив; таков и задник — мозаичная апсида константинопольской базилики с серафимами как в Айя-Софии — прощальный привет из Византии: «И серафимов гульное рыданье...» (Но в остальном — полный разрыв с восточной традицией.)

Эта картина, если начистоту, культурологически пикантна — тем, что эквилибрирует на границе двух эпох: здесь византийская золотая плева еще не до конца прорвана — пространство за плечами у присутствующих замкнуто полукруглой апсидой. Но золото плевры уже не плоское и не плотное, она уже натянулась и скоро разойдется:

*Тогда, открывшись итальяским далям,
Все небо станет голубеть...*

— совершенно как вон на той картине Чимы да Конельяно.

И это в полном соответствии с историческими судьбами Европы, вступившей во взрослый (брачный) период своего существования. Она обручилась (в библейском смысле этого слова) с Реализмом. Как раз совсем незадолго до этой картины исчезла с горизонта строгая опекуна Византия, и с нею последняя препона «реализму» в западном искусстве.

Когда Беллини писал эту картину, оглядываться было больше не на кого, и с невинностью — хорошо ли это или плохо, старче



11

11. Джованни Беллини.
Дама перед зеркалом.
1515. Холст, масло. 62x79.
Музей истории искусств,
Вена