



Игорь
ШЕСТКОВ

ВИДЕНИЕ
ТУНДАЛА

ИГОРЬ
ШЕСТКОВ

ВИДЕНИЕ
ТУНДАЛА

БЕРЛИН 2020

Книга «Видение Тундала» это сборник эссе об искусстве Бруно Шульца, Альбрехта Дюрера, Лукаса Кранаха, Иеронима Босха, Франсиско Гойя, Михаила Шварцмана и других мастеров.

До того, как стать писателем, Игорь Шестков был художником. В московский период жизни — участвовал в выставках художников-нонконформистов в Горкоме графиков на Малой Грузинской улице в Москве. В Германии неоднократно выставлялся, делал доклады, публиковал различные тексты об искусстве в периодике. Посещение музеев и галерей, рассматривание альбомов живописи и графики и размышление об увиденном — всегда было и остается его любимым времяпровождением. В книге «Видение Тундала» писатель делится с читателем своим художественным опытом. Книга написана свободно и легко, без претензии на объективность, научность или компетенцию искусствоведа. Больше половины текстов книги посвящены интерпретации знаменитой гравюры Дюрера «Меланхолия», всемирно известных триптихов Босха, графики и «Черных картин» Гойи.

© Igor Heinrich Schestkow 2021

ISBN 978-3-75756-044-7

ФУРАЖКА ДЛЯ ЛЕМУРА

(записки о графике и прозе Бруно Шульца)

КНИГА ИДОЛОПОКЛОНСТВА

Бруно испытывал ко мне безграничное доверие и... позволял мне чуть-чуть заглянуть в свою личную жизнь... Он был ярким фетишистом... Фетишизм его основывался на том, что он боготворил прекрасные длинные ноги — непременно облаченные в черные шелковые чулки. Целовать такие ноги было для него — как он мне не раз повторял — величайшим наслаждением.

(Изидор Фридман о Бруно Шульце)

В 1990 году в одном из дрезденских букинистов мне на глаза случайно попала черная квадратная книжица, изданная в Варшаве на немецком языке, с любопытной картинкой (ил. 1) на суперобложке. На картинке (называлась она — «Процессия», хотя никто никуда не шел) была изображена высокая, застенчиво как принцесса Диана смотрящая под ноги, обнаженная девушка в темных чулках, перевязанных светлой тесьмой чуть выше колен в окружении двенадцати мужчин (апостолов?), которые ей поклонялись как божеству. Красавица положила изящно изогнутую руку на маленькую грудь. Некоторые «апостолы» ползали перед ней на животе, другие стояли на карачках. Молодой человек (любовник, слуга, паж?), стоящий сзади нее, держал в руках ее длинное тяжелое одеяние. Чернолицый карлик в высокой шляпе-цилиндре, прижимающий к себе левой рукой книгу, неприятно осклабился. Карлик-циник в слепых круглых очках-велосипедах смотрел на молодницу, гордо запрокинув голову. Третий кар-

лик, смахивающий на ёжика, пялился на обнаженную широко раскрытыми глазами-негативами. Уродливый получеловек-полужверь (как позже выяснилось — *альтер эго* художника), распластавшийся у ног красавицы, маскируя снедающую его страсть, сосредоточенно рассматривал что-то на земле. Мужчина средних лет, возведя очи горе, держал двумя руками что-то вроде хоругви, на которой вместо лика Христа или Богоматери — красовалась женская туфелька на каблуке. На лицах остальных поклоняющихся можно было заметить гримасы — нечистого любопытства, скорби, скованности, желаний, отчаянья...

Сцена освещалась низко висящим на темном, густо штрихованном рембрандтовском небе солнцем, похожим на круглую дыру, на провал в небытие. Слева светлело здание собора, эллиптическое его окно напомнило мне вульву в изображении Леонардо на знаменитом анатомическом рисунке.

Ну и картинка! Вроде бы — эротика, а ни следа фривольности, дурновкусия. Гротеск... и глубокая серьезность. Траур. Нечто inferнально-сакральное.

Тайная оргия секты фетишистов?

Смотрины жертвы для сатанистского жертвоприношения?

Сходка юродов-мазохистов?

Невыносимо помпезная аллегория?

Карикатура?

Называлась книга так: DAS GOETZENBUCH.

По-польски — XIEGA BALWOCHWALCZA.

В переводе на русский — КНИГА ИДОЛОПОКЛОНСТВА.

Я проверил содержимое своего худенького кошелька и пошел платить. Из рук книгу уже не выпускал. Боялся, что она улетит, как квадратная ворона. Что кто-то перехватит. Опасался знакомого чувства сиротства, непоправимой потери, которое неизбежно наступило бы, если бы это произошло. Бывало так в юности — не переговорил с кем-то, не встретился, пробурчал мрачно что-то нечленораздельное в ответ на веселое слово вместо того, чтобы приветливо улыбнуться — и... изменил, не заметив этого, свою судьбу,

отправил длиннющий поезд месяцев и дней на тупиковый путь. Так бывало с людьми, также было и с книгами. И не только.

Не то, чтобы меня привлекла эротическая сторона картинки... мне абсолютно чужды и фетишизм и мазохизм... да и качество этой графики оставляло жалеть лучшего... нет, не знаю, почему, но я почувствовал тогда в неизвестном мне художнике, авторе этой непонятной композиции, родную, мучущуюся и страдающую душу, узнал пронзительное одиночество, узнал одного из своих, заблудившихся в метафизических странствиях, двойников, одно из своих прошлых воплощений.

...

Дома я с жадностью неопита принялся мою покупку листать, читать. Интересно узнать, кто ты сам на самом деле, совершить с помощью чужого творчества путешествие в самого себя...

Оказалось — моя черная книга это каталог графики известного польского писателя Бруно Шульца (1892–1942) с вступительной статьей знатока его творчества Ежи Фицовского, кропотливо собиравшего свидетельства о жизни и творчестве этого странного человека.

Обнаружил в каталоге много других картинок со сцены поклонения мужчин женщине-идолу. На самой эротичной из них (ил. 2) обнаженная красotka лежала на софе или оттоманке. В полузабытьи... в исступлении или экстазе. Два гигантских гоиевских коня сладострастно тянули морды с раздувающимися ноздрями к ее промежности. Несколько «арапов» в турбанах наблюдали эту сцену, происходящую не в помещении, а на улице провинциального городка. В группе «арапов» находился и знакомый по «Процессии» паж.

Невысокие дома неясно белели. Небо было черным. Полотном оттоманки крепился к звездам. Картинка называлась «Жеребцы и евнухи».

Гоиевскими я назвал коней Шульца из-за их сходства с «Конем-похитителем» из серии офортов «Диспаратес» Гойи.

На другой картинке (ил. 3) два усача-атлета средних лет поднимали тяжести на полукруглой арене. Между ними гордо выступала полуобнаженная девушка с розгой или хлыстом в руках. У ее стройных полноватых ножек в черных чулках и таких же туфельках стоял на четвереньках, опустив голову, мужчина. Поклонник или раб. Нижняя часть его тела была не человеческой, а тигриной... наличествовал даже толстый полосатый хвост.

Арена располагалась на городской площади. Справа — костел с круглящимся тремя характерными кривыми фасадом, слева — башня над аркой с пирамидальным завершением.

На атлетов глазели зрители. Видны были только их головы. Одна — в цилиндре, две других — в касках... пожарные? Смотрели они не на силачей, а на их повелительницу.

Картинка называлась «Мадмуазель Сирсе и ее труппа».

Кирка. Цирцея. Колдунья, превратившая спутников Одиссея в свиней.

...

«Заколдованный город» (ил. 4).

Две прекрасные девушки-недотроги... в ренессансных головных уборах... ножки их — в туфельках на высоких каблуках... в руках у них извивающийся как змея хлыст... идут по мостовой рыночной площади все того же городка. Полутигр-получеловек шествует на всех четырех, опираясь на внешние стороны ладоней. Задрал голову... смотрит на хлыст... с мольбой. Хочет боли и наслаждения. На груди у него ожерелье из колокольчиков.

Справа — еще четыре поклонника... они очарованы... испуганы... измучены невниманием красавиц. В одном из них, как будто заглядывающем красавицам под платья, можно распознать Бруно Шульца.

В 1983 году в Париже состоялась выставка польского искусства, на которой был представлен и Бруно Шульц. К выставке был подготовлен каталог, в котором была репродуцирована эта гравюра. Через некоторое время к издателю пришли две пожилые дамы, которые заявили, что

они — и есть те самые дрогобычские красавицы... что они рады и горды... потому что их юная красота увековечена мастером.

Да, да... красота... и их кнут тоже увековечен. И рабская покорность и эротический трепет художника-мазохиста. По-расспросить бы их.

...

На широком стуле с закрученными в спирали ножками сидит, развязно расставив ноги, красавица в короткой ночной рубашке (ил. 5). Одна ее нога обнажена, другая — в черном чулке.

В левой ее руке — тяжелый витой кнут. Недобро, презрительно смотрит она на лежащего слева от нее на полу голого поклонника-раба, маниакально уставившегося на темную туфельку красавицы — в метре от него. Туфельку с бантиком.

Рот раба полуоткрыт. Он хочет ласкать, лизать свою святыню... на высоком каблуке.

Справа, за фигурой раба виднеется башня городской ра-туши.

Эта композиция названа «Бестии»...

Слово это в немецком языке, хоть и имеет некоторый, оставшийся от «белокурых бестий», потертый блеск, но все-таки обозначает нечто мерзкое...

«Бестии» — самая экспрессивная картинка каталога.

...

На очередной уличной сцене «Племя париев» (ил. 6) роль красавицы-мучительницы выполняет сидящая на ужасном барочном троне молоденькая девушка, нимфетка лет десяти. Голенькая Беатриче. С бантиком. На ее длинных тоненьких ножках — изящные черные сапожки, ручки она греет в меховой муфте. Справа от нее — группа поклоняющихся ей «париев». Это взрослые мужчины. Неутоленное сексуальное желание превратило их в карликов.

Второй справа — с цилиндром в руке — сам художник. Слева от него, как утверждает Фицовский, его дрогобычские приятели.

Гумберта Гумберта среди них нет.

На гравюре «Инфанта и ее гномы» (ил. 7) с вызовом смотрящая на зрителя красавица лет двенадцати позирует в окружении своих гномов, одетых как цирковые клоуны. Клоун в жабо, слева от нее, преданно смотрящий на свою повелительницу — это *альтер эго* художника. В руках он держит спящего младенца или куклу.

...

Подобным сценам предшествует штрихованный автопортрет Бруно Шульца (названный почему-то «Посвящение», ил. 8).

Лопоухий мужчина с густой шевелюрой... в костюме... преподносит в поклоне кому-то невидимому корону на блюде. Кому? Предмету обожания и поклонения. Женщине-богине, домине, многозначительно отсутствующей на изображении. Девочке-инфанте, ее голеньким ножкам, чулочкам и туфелькам.

Шульц смотрит на зрителя. В его взгляде — ум, смирение, осознание собственной нелегкой доли (он — пария). За ним изображены мужчины... уроды... маски. Что-то вроде свиты. Адепты-коллеги? Хулители? Демоны, взятые напрокат у Гойи?

Великолепный портрет. Ни капельки не скучный, как почти все портреты. Ничего окончательного не постулирующий. Как бы оставляющий двери открытыми. Мало того — беззвучно сообщающий зрителю, что за ними, за этими входами в неведомый мир автора кроется что-то интересное. Необычное. Выдыхающий в зрителя аромат тайного порока. И смиренно извиняющийся за этот выдох.

Я долго перебирал в уме все известные мне автопортреты, прежде чем нашел лицо, хотя бы немного близкое, родственное лицу Шульца на этой замечательной работе. Это картина маслом «Автопортрет с юденпассом» Феликса Нуссбаума (1943), которую можно назвать «Портретом обреченного еврея». И, хотя на лице Шульца не заметен животный страх насильственной смерти, запечатленный у Нуссбаума, оба портрета объединяет и нечто более глубокое — ужас перед конечным, материальным существованием как таковым, пе-

ред проклятой судьбой, перед неумолимым фатумом, глубокое еврейское ощущение гонимости, ни к чему не прикреплённости, вечного земного скитальчества, изверженности из истории.

...

Просмотрев все картинки, я убедился, что сам художник, этот служитель ножки и туфельки — лично присутствует почти на всех них. Несет там вахту.

На гравюре «Ундуля, вечный идеал» он лобзает большой палец правой ноги своей обнаженной богини, раскинувшейся на могучей оттоманке на кривых рококошных ножках. Левая нога красавицы покоится на его шее. Он лежит перед ней как пес. Голый... блаженный...

Спина, зад и бедра его исполосованы штриховкой как хлыстом.

На гравюре «Паломники» карлик-художник лежит в середине группы мужчин. Левая щека его — на земле. Глаза — закатаны. Девушка-богиня смотрит на зрителя хмуро. Как будто хочет сказать: «Как же мне все это надоело... эти навязчивые похотливые мужчины... Где же розги?»

Просидевшая два года в невестах Шульца Юзефина Шеллинская называла его кобальдом... одержимым дьяволом.

На гравюре «Игры в саду» два раба поклоняются четырем красавицам. Справа — стоит на коленях нагой Шульц. Кланяется униженно. Просит хлыста.

На гравюре «Ундуля ночью» (ил. 9) — элегантная, в широкой шляпке, девица дефилирует по улице с пажом, несущим ее меховую муфту или накидку. В правой руке женщины — хлыст. Паж ниже ее на голову... следует за ней, почти totalmente наклонив голову.

И смотрит на зрителя так же, как и на «Посвящении». Испуганно, но уверенно. Жалобно, но упорно. Загадочный взгляд скорбного ясновидца.

Лицо Ундули не отражает ничего. Она погружена в себя. Они идут туда, где раб получит свою флагеллантскую радость.

Зачем Шульц рисовал эти сцены?
Что они такое? Пособие для самоуслаждения?
Сладкая мечта... или пронзительная жалоба? Кому? На что?

Или эти картинки — вид эксгибиционизма? Вызов?
Бунт сексуального еретика? Ода пороку?
Веерообразное смещение смысла при спонтанном рисовании?

Неожиданный результат жизненного эксперимента?

Блаженные острова эротики?

Вывернутое наизнанку бессознательное?

Во вступительной статье каталога приведен еще один автопортрет Шульца — 1919 года, выполненный углем или карандашом (ил. 10).

Тут еще нет этого прорыва в неведомое, решительного отрыва от рационального... тут еще все честно и наивно.

Молодой человек в костюме рисует что-то левой рукой на чертежной доске с двумя длинными тонкими ножками (как на пюпитре). Посматривает на зрителя... Настороженно. Не без ужаса и мировой скорби. Позади него старинный стол с книгами. Стена. А на стене — две картины в роскошных рамах. А на этих картинках... опять, опять... На правой — монах, паломник, судя по лежащей рядом с ним широкополой шляпе «галеро», кардинал в сутане... или воспитанник талмудической школы... преклонил колена перед молоденькой обнаженной красавицей, игриво посматривающей на зрителя. Своей обритой головой — тонзурой — он касается низа ее манящего животика. Щечочет Терновым венцом ей лобок.

Монах-кардинал-талмудист упрямо смахивает на художника... И эта картина в картине — его кредо или нарочито открытое, откровенное послание зрителю.

На левой картине я не сразу, но разглядел нечто более пикантное, чем сцена с кардиналом. Тут обнаженная красавица сидит, расставив бедра, на краю огромной ванны в форме створки раковины. Две другие дамы поддерживают обезглавленное тело мужчины... и льют из его шеи кровь в ванну... как из горлышка кувшина. Только что отрубленная го-

лова мужчины лежит на земле правее раковины. Рядом с головой — туфельки красавицы, которая собирается в этой кровавой ванне искупаться или помыть себе...

Голова — разумеется — принадлежит самому художнику Шульцу, а не какому-нибудь вульгарному ассирийцу Олоферну или несчастному Иоанну Крестителю, вздумавшему учить домострою Ирода Антипу.

Так вот куда тянуло юного мечтателя! В раковину с кровью. В такую назойливо романтическую смерть. В очаровательное барочное несуществование. Юный художник хотел бы принести себя в жертву своим прекрасным мучительницам!

Бедняга!

Жизнь и судьба — осуществили... коричнево-брутально, по-немецки механистически и вовсе не эстетично — его мечту о жертвенной смерти.

Принесли, принесли его в жертву!

Только не ножкам, не туфелькам, не красоте и не вечной женственности, а массовому безумию нацистов, садистов и извергов.

Во время «дикой акции» уничтожения евреев в городском гетто в «черный четверг», 19 ноября 1942 года, как раз в тот день, когда больной, парализованный пережитыми ужасами и неотступным страхом смерти художник собирался бежать из Дрогобыча с поддельными документами, присланными ему доброжелателями из Варшавы, эсэсовец Карл Гюнтер «догнал его» и выстрелил ему в голову. Два раза.

Труп Шульца отнес утром на еврейское кладбище его друг Изидор Фридман.

После окончания войны Фридман место захоронения Шульца не нашел. Позже кладбище это ликвидировали и на его месте построили трехэтажные социалистические бараки.

...

Почти всю свою жизнь писатель и график Бруно Шульц прожил в медвежьем углу Европы, в Галиции, в прикарпатском Дрогобыче. Родился в Австро-Венгрии, после Первой Мировой стал поляком, затем гражданином сталинского

СССР, а потом попал вместе с остальными одиннадцатью тысячами дрогобычских евреев под немецкую оккупацию. И все это — не выезжая из родного городка (правда, пару лет — с перерывом на болезнь и долгое лечение — проучился в Львове, с полгода прожил в Вене, с год — в Варшаве).

Лет до тридцати нигде не работал. Высшего образования не имел. От призыва в австрийскую армию был освобожден по состоянию здоровья. Никогда не был женат.

В 1915 году потерял отца, в 1931 году — мать. А в 1935 году после неожиданной смерти старшего брата, инженера, неизменно поддерживавшего Шульца (в частности оплатившего издание его первой книги), на него легло бремя содержания больной сестры и ее сына. Деньги Шульц зарабатывал, учительствуя в дрогобычских гимназиях. Преподавал труд и рисование.

Прозу на родном, польском языке начал писать в двадцатых годах, в середине тридцатых опубликовал два сборника текстов, принесших ему посмертно мировую славу — «Коричные лавочки» (опубликованы в начале 1934 года варшавским издательством ROJ по протекции Зофьи Налковской) и «Санаторий под клепсидрой» (книга издана в 1937 году в том же издательстве, с прекрасными иллюстрациями автора).

В ноябре 1938 года Шульцу присужден Золотой лавровый венок Польской литературной академии. В том же году Шульц посетил Париж... с сотней рисунков в чемодане, в надежде как-то «продвинуть» свою художественную карьеру, но ничего из этого не вышло.

Живопись и графика Шульца при жизни художника по достоинству оценены не были, хотя он и получил несколько лестных отзывов от польских критиков.

Во второй половине тридцатых годов Шульц жалуется в письмах друзьям на тяжелую депрессию...

Во время недолгого пребывания «под серпом и молотом» и до самой смерти Шульц уже не пишет и не рисует, а только выживает. Чтобы продолжить учительство, пришлось вступить в соответствующий профсоюз... Шульц оформляет советские мероприятия, пишет большой портрет Сталина,

картину «Жатва» (при этом умудрился нарисовать советских колхозниц босыми, «политическую ошибку» заметили, пришлось дорисовывать обувь) и «Освобождение народов Западной Украины» (за что был даже арестован — из-за довлеющего желто-зеленого колорита, но отпущен)...

...

Если бы политическая судьба Дрогобыча сложилась иначе и после Первой большой войны — городок оказался бы на территории будущего СССР — то никакого Бруно Шульца, писателя и графика, просто не существовало бы. А была бы — жертва ГУЛАГА... или в лучшем случае жил бы такой скромный учитель советской школы, никогда не рискнувший показать кому-либо текст или рисуночек.

С приходом в Дрогобыч немцев (первого июля 1941) Шульц лишился заработка. Вынужден был навсегда оставить дом на Флорианской, где прожил почти три десятка лет, и переехал с больной сестрой и ее сыном в гетто. В развалюху на улице Столярской. Потерял, как и все остальные евреи Дрогобыча все человеческие права, кроме права быть измученным и убитым.

Многие неопубликованные до раздела Польши в 1939 году между сталинским СССР и гитлеровской Германией работы Шульца погибли в мясорубке истории. Не дошел и главный его литературный труд, над которым он работал последние свободные годы — роман «Мессия», состоящий из четырех повестей.

К счастью, после войны нашлись две картонки с рисунками Шульца, а позже, в 1986 году объявились еще более сотни рисунков Шульца из тех, что он дал на сохранение в 1942 году Збигневу Морону. А несколько позже в кладовке одного из домов Дрогобыча были обнаружены фрески, которые Шульц делал для эсэсовца Феликса Ландау, надеясь как-то выжить в фашистском аду. Судьба этих фресок драматична и абсурдна, не хочу лишать читателя удовольствия самому найти в интернете и прочитать эту захватывающую историю.

Над «Книгой идолопоклонства» Шульц работал в начале двадцатых годов.

Техника изготовления подобных гравюр называется *Cliche verre* (клише-верр). Художник процарапывает гравюрной иглой изображение-негатив на покрытой темным желатином стеклянной пластине, а затем контактным способом засвечивает фотобумагу и проявляет ее. Царапины становятся на проявленной бумаге темными линиями. Изображение — обратное негативу.

Трудился дома, в бывшей ванной своей квартиры, переоборудованной в фотолaborаторию, на первом этаже в доме на Флорианском переулке. Помогали ему друзья его племянника. Фицовский пишет, что Шульц сказал им, чтобы они не стыдились, что работает над иллюстрациями к роману Захера-Мазоха «Венера в мехах».

Сдается мне, Шульц не так уж сильно лукавил, когда говорил про иллюстрации к «Венере в мехах». Прочитирую тут первый попавшийся подходящий абзац из этого творения основоположника мазохизма.

«Вдруг мне на глаза случайно попала картина... На ней была изображена прекрасная женщина, с солнечно-яркой улыбкой на нежном лице, с пышной массой волос, собранных в античный узел, и с легким налетом белой пудры на них; опершись на левую руку, она сидела на оттоманке нагая, завернутая в меховой плащ, правая рука ее играла хлыстом, а обнаженная нога небрежно опиралась на мужчину, распростертого перед ней, как раб, как собака. И этот мужчина, с резкими, но правильными и красивыми чертами лица, с выражением затаенной тоски и беззаветной страсти поднимавший к ней горячий мечтательный взгляд мученика, — этот мужчина, служивший подножной скамейкой ногам красавицы, был сам Северин».

Некоторые картинки из «Книги идолопоклонства» и многие-многие поздние рисунки Шульца соответствуют этому описанию почти буквально. Есть только одно существенное различие — у Шульца главным ферментом сладострастия является не роскошный мех, а туфельки по моде начала два-

дцатых или... крохотные ступни и пальчики его красавиц... ну и еще шульцевские ундули скорее застенчивы и во всяком случае не сияют солнечно-яркими улыбками (у этого правила есть только одно исключение — рисунок 1933 года «Девушка и двое мужчин у ее ног»), а шульцевские рабы вовсе не имеют правильных и красивых лиц, скорее они уродцы.

...

Всего в цикле «Книга идолопоклонства» 19 работ... фотобумагу Шульц наклеивал на картон, сам изготавливал покрытые коленкором папки... рисовал обложку, вкладывал титульный лист... и обложку и титульный лист любовно укрывал картинками, похожими на экслибрисы.

Сгорбленный Шульц с лирой в руках.

Шульц-епископ.

Юная Ундуля на шелковой лежанке — как роза в рюмке. Шульц держит зеркало у ног своей богини.

Адепты секты ундулопоклонников читают огромную книгу, иногда — в виде свитка Торы.

Всего сделал, вероятно для подарков друзьям и на продажу, несколько дюжин таких папок... из которых сохранились до наших дней, кажется, всего пять штук.

«Книга идолопоклонства» осталась единственным законченным графическим произведением Шульца. После окончания работы над циклом Шульц больше никогда не использовал технику *Cliche verre*, хотя графикой (карандаш, тушь, уголь) занимался всю жизнь, рисовал иллюстрации к своим прозаическим произведениям, делал наброски. Почти все они (кроме иллюстраций, портретов, т.н. алфавита Вайнгартена и дюжины сценок с дрогобычскими хасидами) — так или иначе продолжают тему «Книги идолопоклонства», служат как бы ее новыми страницами. Мазо-фетишистская перверсия Шульца оказалась удивительно стабильной. Пожизненной.

...

Шульц редко участвовал в художественных выставках. Потому что не без оснований опасался того, что публика поймет его работы прямо, физиологически — как публичное

признание в сексуальном извращении или, еще хуже, как его манифест, пропаганду, что-то вроде графического эксгибиционизма — и начнет его травить.

Опасения Шульца были не напрасны. В конце двадцатых годов он выставился в городе-соседе Дрогобыча Трускавце. И получил неприятный сюрприз. Отдыхающий на курорте сенатор, восьмидесятилетний Тули, один из лидеров социал-демократической партии Польши и ректор Технического Университета Лемберга посетил зал с работами Шульца, пришел в ярость и потребовал закрыть выставку — как «отвратительно порнографическую».

Или Шульц-график комплексовал? Считал, что его гений недостаточно глубоко раскрылся в его графических работах и стеснялся этой недостаточности, предполагал, что в прозе он значительно сильнее — и потому и не жаждал выстав-
ляться?

Ежи Фицовский считал Шульца-писателя — гением, а Шульца-рисовальщика — талантом. На мой взгляд, это неправильно. Нельзя разделять творца на художника и писателя. Это все равно, что считать, что правая рука Бетховена играла не так, как левая.

...

О соотношении прозы и графики в его творчестве Шульц написал Станиславу Игнацию Виткевичу в часто цитируемом письме 1936 года (здесь и далее, кроме специально оговоренных случаев, тексты Бруно Шульца приведены в переводе Леонида Цывьяна):

«На вопрос, проявляется ли в моих рисунках та же линия, что и в прозе, я ответил бы утвердительно. Это та же самая реальность, только разные пласты. Материал, техника действуют тут наподобие принципа отбора. Рисунок своим материалом определяет более узкие границы, чем проза. Потому считаю, что в прозе я высказался гораздо полней».

...

В этом же тексте Шульц закрывает проблему «нравственности-безнравственности» своего творчества (он говорит о прозе, но сказанное очевидно относится и к его графике).

«Говорят о деструктивной тенденции этой книги. Быть может, с точки зрения определенных установленных ценностей так оно и есть. Но искусство оперирует в донравственной глубине, в точке, где ценности пребывают всего лишь *in statu nascendi* [в стадии возникновения]. Искусство как спонтанное выражение жизни ставит задания этике — а не наоборот. Если бы искусство должно было только подтверждать то, что уже установлено, в нем не было бы необходимости. Его роль — быть зондом, который опускают в безымянное. Художник — это прибор, регистрирующий процессы в глубине, где создается значение. Деструкция, разрушение? Но сам факт, что содержание это стало произведением искусства, означает, что мы признаем и принимаем его, что наши стихийные глубины высказались за него».

Какова индугенция! Так и хочется напечатать ее на плакате и куда-нибудь с ним ворваться. Ткнуть им в рыло всем душителям свободы выражения — ретрограду, самодуру, ханже, инквизитору, обскуранту. Но, к сожалению, все не так просто. Проблема тут в слове «искусство». Что это собственно такое? Спонтанное выражение жизни? Зонд в безымянное? Или само безымянное? Прибор? Или что-то другое? Где эксперты, которые могут подтвердить? Где удостоверяющие печати? Сколько все. Нажимаешь на один пунцовый шарик, он скукоживается, зато рядом надувается другой, еще более ядовитый. Донравственный, посленравственный. Слова, слова, слова...

Общие рассуждения, даже такие красивые, как у Шульца, давно перестали меня убеждать.

И, боюсь, не только меня. Что же еще «убеждает»? Или и письменному слову пришел конец, как давно уже пришел конец и живописи и рисунку?

Отвечу коротко и только за себя. Меня убеждает хорошо рассказанная история. Не очень длинная. И с нетривиальной внутренней конструкцией.

И то же самое — в рисунке. Композиция. Перспектива. Стил.

Я — старомоден... также как и Шульд.

Продолжим цитирование письма Виткевичу.

«Начала моего рисования теряются в мифологической мгле. Я еще не умел говорить, но уже покрывал любые бумаги и поля газет каракулями, привлекавшими внимание окружающих... Не знаю, откуда мы в детстве приходим к некоторым образам, имеющим для нас решающее значение. Они играют роль тех ниточек в растворе, вокруг которых кристаллизуется для нас смысл мира... Есть сущности, словно бы специально предназначенные для нас, подготовленные, поджидающие нас при самом вступлении в жизнь... Такие образы составляют программу, образуют нерушимый капитал духа, врученный нам очень рано в форме предчувствий и подсознательного опыта. Мне думается, весь остаток жизни уходит у нас на то, чтобы истолковать врученное, преломить его в том содержании, которое мы обретаем, провести через весь диапазон интеллекта, на какой нас стать. Художникам эти ранние образы определяют границы творчества. Их творчество есть дедукция из готовых предпосылок. Потом они уже не открывают ничего нового, лишь учатся все лучше понимать тайну, что была поручена им при вступлении в жизнь, и творчество их является непрерывным толкованием, комментарием к тому единственному стиху, который был им задан. Впрочем, искусство до конца этой тайны не разъясняет. Она остается неразрешенной. Узел, которым была повязана душа, вовсе не обманный, из тех, что развязывается, стоит потянуть за кончик. Напротив, он затягивается еще туже. Мы возимся с ним, следим, куда ведет нить, ищем концы, и из этого рождается искусство».

...

У нас нет оснований не верить Шульцу. Поймаем его на слове и попробуем проинтерпретировать его картинки с помощью его же метафор.

Получается... голенькие красавицы из «Книги идолопоклонства» — привиделись сверхчувствительному мальчику Бруно еще в раннем детстве. В алых сполохах детской сексуальности, еще неосознанной, не нашедшей конкретные фор-

мы, наивной, фантастической, необоримой. Стали «ниточками в растворе», «составили программу», «образовали нерушимый капитал духа».

Привиделись, раскалили его тело и душу предчувствием высшего наслаждения, доступного смертному на Земле, и... так и не материализовавшись в отрочестве в реальных подружек... перекечевали из детства — во взрослую жизнь, где обрели статус идей фикс, объектов поклонения, эротических божков-идолов.

Традиционная еврейская — и католическая и православная, а позже и социалистическая — «мораль», точнее бесконечные запреты, недоговоренности и агрессивное лицемерие исключает интимную близость мальчиков и девочек и порождает бесчисленные трудности и проблемы в их будущей жизни. Засевает ее плевелами, дающими позже обильный урожай сорняков, которые взрослому человеку приходится мучительно выкорчевывать. Превращает нашу жизнь в длинный ряд попыток компенсации детской эротической трагедии. Далеко не все справляются с этим. Некоторые становятся педофилами, другие поэтами.

Шульц материализовал свои детские страсти на рисунках...

Посадил своих инфант и удулей в фантастические кресла, положил их на роскошные восточные оттоманки, поставил их истуканами на улицах своего города, раздел их, напаял на их ножки черные чулочки... окружил их карикатурными персонификациями вожделения — гномами из своего drogobyчского окружения.

Вложил в руки своим богиням — кнут или розги (месть угнетенного либидо). И встал перед ними на карачки в ожидании сладкой муки.

...

Процитирую отрывок из «Весны».

«Каждый день в один и тот же час Бьянка со своей гвернанткой проходит по аллее парка... ходит она совсем обычно, без чрезмерной грации, но с простотой, хватающей за сердце... Однажды она медленно подняла на меня глаза, и

мудрость ее взгляда насквозь пронизала меня, пронзила навывлет, как стрела. С тех пор я знаю, что ничто не тайна для нее, что она знает все мои мысли с самого их возникновения. И с той минуты я отдал себя в ее распоряжение — безгранично и безраздельно. Чуть заметным движением век она приняла. Приняла без единого слова, на ходу, взглядом».

Так описывает Шульц свое детское чувство. И иллюстрирует его чудесной графикой (я имею в виду эскиз иллюстрации для книги «Санаторий под Клепсидрой», карандаш, тушь, 1937», ил. 11). Две мальчика — Иосиф и Рудольф стоят, взявшись за руки. Недалеко от них — две тонконогие девушки — Бьянка и ее гувернантка. Поначалу кажется, что мальчики опустили в смущении глаза. Но на самом деле они пожирают глазами ножки и элегантные туфельки девушек. Шульц и в этом «детском» рисунке остается верным своему пристрастию.

Отдал себя в ее распоряжение... безгранично и безраздельно.

А она взяла и отказалась. И отдалась Рудольфу. Несмотря на то, что страсть Иосифа оживила восковые куклы наполеонов и эрцгерцогов в Паноптикуме, с помощью которых он атаковал замок Бьянки и преследовал потом ее зловещих похитителей.

...

Рисунок «Девушка в фартуке бичует нагого коленопреклоненного юношу» (1933, ил. 12) — представляет другую сторону страсти Шульца.

Служанка с розгами... непонятно, кто она. Проститутка, Аделя, Бьянка... Не важно. Главное — юная и с тоненькими ножками, да еще в туфельках на высоком каблуке... ну и с гибкими веточками в правой руке. Юноша — скорее мальчик, головку положил на руки... голенький... тощая попка торчит... Отдал себя в ее распоряжение... безгранично и безраздельно... она его и хлещет. Получи, коли отдал. А справа — видна голова еще одного флагелланта. Иосиф и Рудольф?

Интересно, получал ли Шульц действительно свою эротическую радость под хлыстом своих ундулей и бьянок, или его поклонение и ползание на брюхе носило чисто академический характер? Было... мифом.

Ответить определенно на этот вопрос разумеется невозможно, но чутье подсказывает мне — поздние (тридцатых годов) мазохистские рисунки Шульца, потерявшие романтический флёр, были чем-то вроде записей в его эротическом дневнике.

Моделью для многих из них послужила дочь украинского адвоката по фамилии Куцив. Скуластое ее лицо хорошо узнаваемо...

Широкие, острые как кромка лопаты скулы — это еще полбеды. Лицо у этой женщины глупое, наглое и невыносимо вульгарное. Иногда — еще и злое, как например на рисунке (датируется по-разному, 1930, 1933 и 1937 годами) — «Девушка с кнутом и коленопреклоненный мужчина» (ил. 13). Ничего «божественного», «мистически-инфернального» в этой голой мегере, хлещущей свою жертву по голове нет.

И таких рисунков у Шульца много. Слишком много. Не могу поверить, что он создавал их как «метафизические культовые сцены поклонения». Нет, рисунки с этой моделью (а также еще с одной узнаваемой дамой, белокурой, — «немкой»), это не метафизика и романтика, а откровенные свидетельства сексуальной практики. Кстати — очевидно не предназначенные для посторонних глаз. Так уж получилось, что те немногие рисунки Шульца, которые уцелели в исторической мясорубке — публикуются и публикуются во всех всевозможных изданиях, как последние свидетельства о жизни Шульца. Хотя для опубликования предназначалась только «Книга идолопоклонства», в которой сексуальная перверсия преподносилась как сакральное действие в стилизованных декорациях. И позже — иллюстрации к прозе.

В результате наше представление о Шульце страдает от этой вынужденной диспропорции. От этой кривизны... которая есть ни что иное, как кривая улыбка дьявола истории.

Современник Шульца Рудольф Шлихтер (1890–1955), немецкий художник-дадаист (известный широкой публике по замечательно острому портрету Бертольда Брехта в кожаном пиджаке, с сигарой и по монументальной символической антифашистской композиции «Слепое насилие»), тоже был фетишистом женской обуви и мазохистом. Только он предпочитал популярные в двадцатых годах кожаные сапожки на кнопках. Шлихтер не был евреем и не был жителем галицийской провинции, поэтому судьба его сложилась не так драматично, как у несчастного Шульца... но некоторые параллели провести можно...

Вспомнил я о Шлихтере потому, что у него есть несколько графических работ, которые напрашиваются на сравнение с шульцевскими рисунками.

Я выбрал три листа Шлихтера: акварель «Домина меа» (1927–28) и карандашные рисунки «Ванька-встанька» (1927) и «Иосиф прекрасный» (1925–26)... и три карандашных рисунка Шульца: «Школьница и мужчина» (1933), «Девушка и коленопреклоненный мужчина» (1930) и «Две обнаженные девушки и двое мужчин» (1930). Поместил работы рядом, так чтобы получились три пары и поместил их одна над другой (ил. 14).

В первом ряду девушки наступают своими, столь любимыми художниками обувками (у Шлихтера — сапожком на кнопках, у Шульца — туфелькой на высоком каблуке) на голы своих мужчин-подкаблучников.

Шулец нарисовал какую-то широколицую школьницу с портфелем-сумочкой, может быть и незнакомую. И самого себя, лежащего у ее ног... на улице своего городка. Для него мазохистский акт имеет большее значение чем девушка. Он пьет сок своего кисло-сладкого разврата, а графическую работу не доводит до конца, это ему просто не нужно, перед нами действительно — листок из интимного дневника. Набросок, который рука рисовальщика «рисует сама», в то время, как мозг и ганглии в промежности заняты чем-то другим.

Шлихтер изобразил на своей акварели свою жену по прозвищу Speedy, на которой только что женился. Так что этот рисунок — тоже своего рода листок из календаря... Констатация нового положения художника в интимном пространстве... Эротическая программа на всю будущую жизнь. Иллюстрация к брачному договору. Свидетельство капитуляции. Или торжества.

Про Speedy известно следующее (сведения взяты из книги «Rudolf Schlichter», Klinkhardt und Biermann, 1997): Женидьба на ней привела к разрыву Шлихтера с коммунистами и возвращению его к католицизму. Шлихтер и Speedy идеально подходили друг к другу — она была умеренной садисткой, он — также умеренным мазохистом (Шлихтер неоднократно рисовал и садистские сцены и не мазохистские порнографические композиции). Тем не менее, супруги страстно предавались садомазохистским играм... а от настоящих половых сношений друг с другом воздерживались. У Speedy были для этого молодые любовники, которые кстати должны были их с Шлихтером содержать. Шлихтер называл этот союз «Браком Иосифа» или «Ангельским браком».

Как видим, у божемного Шлихтера, жителя Штутгарта, Карлсруэ, Берлина и Мюнхена — жизнь ниже пояса была, если и не гармоничной, то по крайней мере определенной. А вот, как дела обстояли у нашего дрогобычского мастера — все-таки не ясно.

...

«Ванька-встанька» — бордельная сцена. Проститутка мучает замороженного ее волосатым лобком клиента, заставляет его приседать... а он после каждого приседания встает. Это унижение приносит ему удовольствие. А проститутке — позволяет платить за квартиру и покупать булочки с изюмом. Опять гармония, пусть и купленная. А у несчастного Шульца на рисунке — надрыв. Девушка — не проститутка, а скорее молоденькая гимназистка или продавщица в парфюмерной лавке. Мужчина стоит перед ней на коленях, как будто молится ей, умоляет ее. Руки сжал, пальцы согнул как паралитик. Девушка смотрит на него с любопытством. Во рту у

нее травинка. НИЧЕГО интимного она для него не делает. Разве что отхлещет прутом. Кто она? Мечта? Дочка богатых соседей? Приехавшая в Дрогобыч из деревни простушка?

...

«Иосиф прекрасный» стоит вроде как статуя. Если Шульц на своих мазохистских композициях серьезничает, то Шлихтер посмеивается, его Иосиф держит за руку старую мерзкую проститутку; это пародия на извечный мотив европейской живописи Возрождения — «Суд Париса».

На рисунке Шульца кстати этот Иосиф тоже присутствует — присмотритесь к мужской фигуре слева. Совпадение это (имена и фигура) конечно только частичное и случайное, но в глаза бросается. Сам Шульц, как обычно, на карачках — справа внизу. Сидит — та самая украинская дама со скулами, а стоит — «немка». Нарисованы они старательно, контуры много раз повторены... Шульц ласкал графические тела своих моделей своими линиями... Мужчины же — как и всегда на подобных работах у Шульца, нарисованы небрежно, грубовато... эротическая зависимость от этих девок определила и его графическую технику, он и художник — сластолюбец и раб, не только человек. Шлихтер же — в своем художественном творчестве абсолютно свободен. Это взрослый европейский человек. Шульц — провинциальный ребенок-гений. На его «эротических» работах не найти и тени самоиронии — хотя он тоже всю жизнь состоял в «браке Иосифа» сразу со всеми тонконогими девчонками Дрогобыча.

Проникла ли его перверсия в его прозу? Посмотрим.

АВГУСТ

Только совсем недавно я получил наконец возможность познакомиться с текстами и графикой Бруно Шульца поглубже. Прочитал его прозу в «гладком» переводе Леонида Цывьяна (доступный мне прежде перевод Асара Эппеля так раздражал меня своей корявостью, что я после прочтения двух-трех страниц закрывал книгу на год), внимательно просмотрел в берлинской Кунст-Библиотеке толстый черно-

белый каталог графики Шульца, изданный в Польше — «KSIEGA OBRAZOW» и еще несколько подобных публикаций. Кроме того, обнаружил в интернете около трех десятков картинок Шульца в хорошем разрешении и в цвете...

С удовольствием, несмотря на его многословие, прочитал информативную книгу Ежи Фицовского «Регионы великой ереси», назвать которую следовало бы так — «Евангелие от Фицовского» или — «Апология Шульца».

...

Рассуждать о прозе Шульца мне не хочется. Потому что она сама победоносно рассуждает о самой себе... потому что она прекрасна и ясна как цветок розово-белой магнолии или как симфония Малера. Прозой Шульца надо наслаждаться, ее надо смаковать... ее надо слушать. Читая ее, даже думать не надо, а уж тем более не надо додумывать ее до чистого смысла, до сюжета, низводить в радио... не надо и сочувствовать — мастер Шульц сделает все это за вас...

Тем более, что проза эта доступна нам только в переводе.

...

Шульц считал свои графические работы той же самой реальностью, что и в прозе, только другим ее пластом. Его графика для него — это нечто органически однородное, односюжетное его прозе.

Похоже однако, что Шульц, расписывая в уже цитированном мной письме Виткевичу мифологические корни своего рисования, имел в виду гравюры из «Книги идолопоклонства» и свои иллюстрации. Только об этих, последних действительно можно с уверенностью утверждать — это та же реальность, что и в прозе, только редуцированная до линейного монохромного рисунка.

А вот свои «фетишистско-мазохистские» работы тридцатых годов Шульц, кажется, никак не комментировал. Как будто их и не было. И не выставлял и не публиковал их никогда.

Они, эти сознательно недоделанные, почти топорные, но экспрессивные рисунки, никак не похожи на сочную импрессионистическую, символическую, сюрреалистическую (и еще

такую, такую и такую) шульцевскую прозу. Это точно какой-то другой «пласт». Пласт интимный, не художественный. И именно потому и интересный, как все тайные дневники и самоисповеди.

Найти точки пересечения мазохистской графики Шульца с миром шульцевской прозы — искушение, перед которым я не могу устоять.

...

Прежде чем начать поиски, процитирую (не без дружеского злорадства) третье предложение из первой книги Шульца, «Коричных лавочек» в переводе двух вышеупомянутых переводчиков. Только ОДНО предложение. Правда длинное. Прошу читателя внимательно и главное медленно его прочитать и задуматься. Необходимо это потому, что я не хочу длинно-предлинно объяснять, почему нельзя доверять красотам-завитушкам переводного текста. Но можно — не без осторожности конечно — доверять содержанию, сюжету, тому же графическому рисунку сцены или события, только прочерченному словами.

...

«Аделя появлялась сияющими утрами из пламени разгорающегося дня и высыпала из корзины красочные дары солнца — блестящие черешни, полные влаги под прозрачной кожей, таинственные черные вишни, аромат которых был еще нежнее, чем вкус, абрикосы, в чьей золотистой мякоти крылась сущность тягучих вечеров, а рядом с этой чистой поэзией плодов она выкладывала набухшие силой и сытостью пласты телятины с клавиатурой ребер, водоросли овощей, словно бы мертвых спрутов и медуз, — сырые обеды с еще неоформленным и непонятым вкусом, вегетативные и теллурические ингредиенты обеды с диким, полевым запахом».

(Цывьян)

...

«Словно Помона из пламени дня распаленного, возвращалась в сияющие утра Аделя, вывалив корзинку цветастых красот солнца — лоснящиеся, полные влаги под тоненькой кожей черешни, таинственные черные вишни, чей аромат

далеко превосходил ощущаемое на вкус, абрикосы, в золотой плоти которых была сокрыта долгая послеполуденная суть; а заодно — вдобавок к чистой этой поэзии плодов — налитые силой и питательностью пласты мяса с клавиатурой телячьих ребер, водоросли овощей, схожие с убитыми головоногими и медузами — сырьевое вещество обеда, где вкус пока что пребывал несостоявшимся и бесплодным, вегетативные и теллурические ингредиенты еды, пахнувшие диким и полевым». (Эппель)

...

Трудно понять, почему Цывьян потерял Помону (присутствующую в польском оригинале), «появлялась» ли Аделя «сияющими утрами из пламени разгорающегося дня» или «возвращалась из пламени дня распаленного» (и то и другое — красиво, но вычурно, пересолено, пересвечено). Но, согласитесь, господа — «высыпала из корзины красочные дары солнца» все-таки лучше, чем «вывалив корзинку цветастых красот солнца».

«Вишни, аромат которых был еще нежнее, чем вкус» — сомнительно, но терпимо, а «вишни, чей аромат далеко превосходил ощущаемое на вкус» — неуклюже.

«Абрикосы, в чьей золотистой мякоти крылась сущность тягучих вечеров» — плохо, но еще хуже — «абрикосы, в золотой плоти которых была сокрыта долгая послеполуденная суть». По-видимому, оба переводчика не поняли автора, или он сам перемудрил в погоне за красным словом.

Не буду продолжать. Текст Шульца конечно хорош и по-русски, и оба переводчика молодцы (хотя Цывьян еще и читабелен). Но та пограничная, кристальная... смыслофонетическая глубина... красота... экспрессия... прозы Шульца, которая по-видимому присутствует в польском оригинале — в переводе замутняется, захламляется и особенно — в таких, «черешнево-вишенных», кудрявых пассажах, из которых состоит добрая половина его текстов. То есть как минимум половина оригинального текста Шульца — непереводаема в принципе (еще раз убедился в этом, почитав Шульца по-немецки; Шульц по-немецки — это цветы из ломкой фольги).

Это означает, что мы можем использовать в наших поисках только ясные, недвусмысленные «смысловые конструкции» прозы писателя.

Тем более, что Шульц и по-польски видимо тоже далеко не всегда бил в десятку — как ни старались переводчики, а «водоросли овощей» (если уж они «водоросли») никак не хотят быть похожими на «мертвых спрутов и медуз» или «убитых головоногих».

А употребленные автором определения — «вегетативные и теллурические» (в переводе на нормальный язык — «растительные и земные») — хоть и звучат загадочно и по-иностранному, но в перечислении превращаются в бессмысленность.

И вообще, довольно часто словесные волнообразные и спиральные эскапады Шульца — в частности и граничащие с тавтологией излюбленные его плеоназмы — это только «сырье» словесного «обеда с еще неоформленным и непонятным вкусом». Или еще хуже — «сырьевое вещество обеда, где вкус пока что пребывает несостоявшимся и бесплодным». Особенно в бесконечных описаниях метеорологических и климатических явлений, света, дней, ночей, звезд, ветров, времен года, часов дня и подобного.

Написаны они действительно «гениально», но хочется пропустить. В больших дозах, а чувства меры у drogобычского пантеиста часто не хватало, быстро осточертевают. Зато «истории» Шульца, в которых есть хоть какой-то, пусть и химерический сюжет, захватывают так, что оторваться невозможно.

...

Продолжим чтение «Августа».

Пройдемся с мамой Генриеттой и маленьким Иосифом по рыночной площади.

Посмотрим на «большой шар с малиновым соком» в окне местной аптеки.

Причастимся «великой трагедии подсолнуха».

Вот и забор... граница миров...

«А за забором, за этими дебрями лета, в которых разрас-талась дурость ополоумевших сорняков, была свалка, вся заросшая чертополохом. Никто не знал, что именно там август того года справлял свои великолепные языческие оргии. На свалке в зарослях бузины стояла прислоненная к забору кровать полоумной Тлуи. Так все звали ее. На куче мусора и отбросов, битых горшков, рваных башмаков, тряпок и щебня стояла крашенная зеленой краской кровать, подпертая вместо отломанной ножки двумя кирпичами. Одичалый от зноя воздух на свалке раздирают молнии блестящих навозных мух, разъяренных солнцем, и воздух трещит, словно от невидимых трещоток, разжигая бешенство.

Тлуя, скорчившись, сидит среди тряпья на желтом тю-фяке. На ее большой голове дыбится мочало черных волос. Лицо судорожно корчится, словно меха гармоники. Ежеминутно плаксивая гримаса собирает эту гармонику множеством поперечных складок, но удивление вновь растягивает ее, открывая щелки крохотных глаз и влажные десны с желтыми зубами под длинной, похожей на хобот мясистой губой. Тянутся часы, исполненные зноя и скуки, и все это время Тлуя что-то бормочет вполголоса, дремлет, тихо бурчит и хрипит. Мухи густым роем облепляют ее. Но вдруг эта куча грязных тряпок, лоскутьев, лохмотьев начинает шевелиться, словно ее возвращает к жизни царапанье нарождающихся в ее недрах крыс. Мухи в страхе просыпаются и взлетают огромным гудящим роем, полным яростного жужжания, блеска и мерцания. Тряпки сыплются на землю и разбегаются по свалке, словно испуганные крысы, и вот из них выкарабкивается, постепенно высвобождается ядро, вылуцчивается сущность свалки: полуголая желтая кретинка, похожая на языческого божка, медленно идет на коротких детских ножках — ее шея набрякла от прилива злобы, лицо побагровело от гнева, и на нем, словно дикарская татуировка, расцветают извивы набухших жил; раздается звериный визг, хриплый визг, добытый из всех труб и бронхов в груди этого полуживотно-го-полубожка. Сжигаемые солнцем чертополохи вопят, лопухи вспухают и хвастаются бесстыдным мясом, лебеда сочится

блестящим ядом, а кретинка, охрипшая от крика, в диких конвульсиях бьется с бешеной яростью мясистым лоном о ствол бузины, который тихо поскрипывает под напором некротимой бесстыдной похоти...»

...

Вот это описание! Похоже, юный Шульц провел не один час, тайно наблюдая за Тлудей.

Еще через абзац в тексте появляются не менее потрясающая тетя Агата, ее муж и их дети.

«Тетя жаловалась. Таков был обычный тон ее разговоров, голос этой белой и плодородной плоти, словно бы уже вышедшей из границ личности, едва удерживающейся в совокупности, в узах индивидуальной формы, но даже и в этой соединенности уже разрастающейся, готовой распасться, разветвиться, рассыпаться в семье. То была плодовитость, способная чуть ли не к самозарождению, болезненно изобильная и лишенная узды женственность. Казалось, даже запах мужчины, аромат табачного дыма, холостяцкая шутка могут дать этой обостренной женственности импульс для безудержного партеногенеза. И впрямь все ее жалобы на мужа, на прислугу, ее забота о детях были всего лишь капризами и обидами неуспокоенной плодовитости, дальнейшим развитием того грубого, злого и плаксивого кокетства, которым она безуспешно искушала мужа. Дядя Марек, маленький, сгорбленный, с лицом, лишенным плоти, сидел, словно серый банкрот, примирившийся с судьбой, в тени безграничного презрения и, казалось, отдыхал в нем. В его серых глазах тлел далекий распятый в окне огонь сада. Порой слабым движением он пытался как-то воспротивиться, оказать сопротивление, однако волна независимой женственности презрительно отметала эти его поползновения, триумфально проплывая мимо него, и заливала своим широким потоком слабые судороги мужественности. Было что-то трагическое в этой неряшливой и неумеренной плодовитости, была убогость земного творения, борющегося на грани небытия и смерти, был какой-то героизм женственности, своей урожайностью торжествующей даже над увечностью природы, над немощностью

мужчины. Но потомство подтверждало обоснованность материнской паники, этого бешеного стремления к размножению, исчерпывающему себя в неудачных плодах, в эфемерных поколениях безликих и бескровных фантомов».

...

Распятый в окне огонь. Ай да Шульц!

Полоумная Тлуя, эта мусорная богиня, крысиная матка (Тлуя беременна крысами, они вот-вот разорвут ее чрево и побегут в разные стороны, как на картинке Кубина), жаждет оргазма, и она добивается его доступным ей способом — ударами мясистого лона о ствол бузины. Тлуя — зверь, кретинка, языческий божок, жена пана без свирели, которого Шульц введет в текст — как в сад — двадцатью страницами далее.

Заметим, в первом же опубликованном тексте Шульца, в первой же, наиважнейшей главе, являющейся лицом книги, ее матрицей... после вполне кошерного описания прогулки по рыночной площади, выметенной горячими ветрами, как библейская пустыня, повествование уходит автором-вуайеристом — за границу рационального, в глушь, на свалку, заросшую чертополохом, в жирную кашу подорожников, в дикую сивуху мяты, на великолепную языческую оргию. В послеапокалиптический мир, в звезду Польшу... или назад, в доисторическую эпоху ящеров?

Там бешеная слониха с желтыми зубами и короткими детскими ножками совокупляется с кустом бузины, там слышен ее звериный хриплый визг и мухи в страхе просыпаются и взлетают огромным гудящим роем, полным яростного жужжания, блеска и мерцания.

Все это животное буйство природы никак не похоже на субтильные сцены из «Книги идолопоклонства» в стиле дрогобычского рококо. Оно, это буйство Тлуи, не нашло у Шульца своего графического воплощения (или нашло, но было потеряно). Возможно, потому, что это было не ЕГО буйство. А он изображал на графических работах только СВОЮ транскрипцию либидо.

Еще дальше от изысканной «Книги идолопоклонства» уводит нас тетя Агата с ее безудержным партеногенезом. Партеногенез — размножение без полового сношения, плод развивается при партеногенезе из неоплодотворенных яйцеклеток — не надо путать с почкованием, на мой взгляд тут более уместным. Не исключено, что как и в случае с теллурическими ингредиентами — Шульц просто употребил более экзотичное слово...

Крупная и обильная, с белым и округлым телом, усыпанным рыжей ржавчиной веснушек тетя Агата не ящерица, запросто беременеющая от самой себя. Она, эта болезненно изобильная и лишенная узды женственность хочет грубым, злым и плаксивым кокетством — искусить дядю Марека, маленького, сгорбленного, с лицом лишенным плоти, этого серого банкрота, отдыхающего в тени безграничного презрения. Она хочет любви, сношения, спермы, зачатия, а вовсе не противного холостого партеногенеза рептилий. Но дядя Марек не был способен ни на что, кроме слабых судорог мужественности, породивших только безликих и бескровных фантомов.

Не был ли и он, этот дрогобычский слабосильный дядя — тайным *альтер эго* автора?

Ведь именно так, как он тут описан, и выглядят стоящие на карачках фетишисты и мазохисты на шульцевских картинках. Персонажи, сознательно снабженные чертами автора. Маленькие, сгорбленные, с лицами, лишенными плоти.

В тени безграничного презрения тонконогих девиц с розгами...

И порку они возможно получают именно за то, что неспособны к обычному половому акту, к здоровому оплодотворению самки.

Тут полезно привести следующий отрывок из письма Бруно Шульца Стефану Шуману (цитирую тут и дальше письма Шульца по книге Фицовского «Регионы великой ереси»):

«Это зачатие в собственном одиночестве, отмежевание от жизни, от действия, наслаждение и трагизм... напоминает мне самый важный и глубинный сон, который был у меня на

7-м году жизни, сон, предвосхитивший мою судьбу. Мне снится, что я в лесу, ночь, темно, я отрезаю себе ножом пенис, делаю ямку в земле и закапываю его... Я одумываюсь, осознаю чудовищность, ужас совершенного греха. Не хочу верить, что в самом деле его совершил, и постоянно с отчаяньем констатирую, что это так, что я это сделал, что это необратимо. Я словно бы уже вне времени, перед лицом вечности, которая для меня не будет больше не чем иным, кроме страшного сознания вины, чувства безвозвратной потери, и так — всю вечность...»

Может быть, Шульц-график, все возвращаясь и возвращаясь к своему излюбленному мазохистскому сюжету, и пытался отобразить эту невыносимую вечность вины и стыда за отрезанный пенис, наказание за грех, а вовсе не эротическое упоение сомнительного происхождения?

Почему Шульц так никогда и не женился?

Его долго длящаяся помолвка с великолепной Юзефиной Шелинской, неестественная, жалкая... не кончались ничем кроме попытки самоубийства невесты. Шульц писал в письме к Зенону Васневскому: «Я только что после окончательного разрыва с невестой. Мое знакомство с ней было полой страданий и тяжких минут...»

Неужели лобзание ног красоток в провинциальном лупанаре и писание бесконечных умных писем околелитературным дамам заменяло ему все остальное?

Был он в любви несчастлив или он был в любви ничтожеством?

Были ли его картинки эротическим дневником или графическим протоколом его бессилия?

Романе Гальперн Шульц писал о Шелинской: «... моя невеста составляет часть моей жизни, благодаря ей я человек, а не только лемур и кобольд».

Значит, Шульц не только изображал себя «лемуром и кобольдом» на своих эротических картинках, но и чувствовал себя так! Напомню, что лемур тут — не обезьяна, а злой ночной дух убитого человека.

В том же письме Шульц пишет патетически: «Она испустила меня своей любовью, уже почти погибшего и потерянного в нечеловеческих краях, бесплодных Гадесах фантазии».

И тем не менее вся патетика оказалась мыльным пузырем. Сдулась помолвка. А бесплодные Гадесы фантазии — были и оставались для Шульца единственной жизненной мотивацией, целью, убежищем.

...

Заканчивается эта глава описанием чудесных детей тети Агаты и дяди Марека — Люции и Эмиля.

Кузина Люция «белокожая и нежная, с чрезмерно расцветшей и созревшей головой на пухлом детском теле»... подала автору «кукольную, словно бы едва налившуюся ручку и сразу же расцвела, как розовый пион... страдая от румянца, бесстыдно выдающего тайну регул, она прижмуривала глаза и еще ярче пылала от прикосновения самых нейтральных вопросов, поскольку каждый из них мог таить скрытый намек на ее сверхвпечатлительное девство».

Да, эта девочка могла бы послужить моделью для шульцевских венерок с хлыстами. Хотя, возможно, сверхвпечатлительное девство — это сказано Иосифом-прекрасным не про нее, а про себя самого. Утверждать подобное конечно крайне самонадеянно... но, посудите сами, господа, если бы Шульц на своих мазохистских сеансах получал полноценное мужское удовлетворение, то его мазохистские студии... этот эстетический кошмар, эта графическая перверсия не просуществовала бы десятилетия... А вот если пенис был действительно отрезан и зарыт в лесу (неважно в физическом или метафизическом смысле), и целование ножек было единственным удовольствием писателя... т.е. пламя все разжигалось и разжигалось, но пожар не тушился естественным образом, то можно себе представить... этот скорбный марафон длиной в четверть века.

...

Братец Люции, Эмиль, пресыщенный жизнью «светлосый блондин... мастер карточных фокусов... бледными, цвета голубой эмали, руками... зажал меня между коленями и,

проворно тасуя перед моими глазами фотографии, стал показывать изображения голых мужчин и женщин в странных позах. Я стоял, прижавшись к нему боком, и далеким, невидящим взглядом всматривался в эти нежные человеческие тела, как вдруг флюид непонятного возбуждения, от которого внезапно помутнел воздух, дошел до меня и пробежал по телу дрожью беспокойства, волной мгновенного озарения. Но тем временем облачко улыбки, вырисовавшееся под мягкими красивыми усами Эмиля, завязь вожделения, от которого напряглась пульсирующая жилка на его виске, сила, на минуту соединившая его черты в единое целое, вновь вернулись в небытие, и лицо опять исчезло, забыло про себя, развеялось».

Какая чувственная проза! Завязь вожделения... флюид непонятного возбуждения... мгновенное озарение... дрожь... И это таинственное исчезновение лица в конце главы.

В кинопроекторе кончилась пленка.

ИАКОВ

Слово «оргазм» употреблено в «Коричных лавочках» и «Сенатории под Клепсидрой» только один раз, в тексте «Птицы».

«Мама не имела на него [отца] никакого влияния, зато он с большим почтением и вниманием относился к Адели. Уборка комнаты стала для него великой и важной церемонией, и он всегда присутствовал при ней, следя со смесью страха и наслаждения за манипуляциями Адели... Когда девушка молодыми смелыми движениями мела пол шваброй на длинной палке, он не выдерживал. Из глаз у него начинали течь слезы, лицо искажалось от беззвучного смеха, а тело сотрясали судороги оргазма. Его реакция на щекотку граничила с безумием. Стоило Адели протянуть к нему палец, изображая щекотку, как он и диком страхе мчался через все комнаты... Аделя имела над отцом власть почти неограниченную».

Отец автора, Иаков, похождениям, воззрениям, жизни и посмертью которого посвящено не менее трети текстов Шульца — человек удивительный. До того удивительный, что и непонятно, человек ли он.

Автор вооружает его сверхъестественными способностями. В рассказе «Ночь Большого Сезона» читаем: «Отец понемногу успокаивался. Его гнев утихал и застывал напластованиями и наслоениями пейзажа. Сейчас он сидел на самом верху шкафа и рассматривал обширную осеннюю страну».

Это напоминает мне эпизод из «Хасидских преданий» Мартина Бубера: «По дороге равви Барух дал выход своей творческой силе, всегда столь поражающей окружающих его людей, и стал менять пейзаж в соответствии со своими мыслями. Когда они вылезали из коляски, он спросил: «Что видел в дороге Ясновидец?» Равви Ицхак ответил: «Поля Святой Земли»».

Перечислю, в каких обличьях предстает Иаков (то, что эти «обличья», не что иное как овеществленные метафоры, автор и не скрывает, наоборот, явно наслаждается самим процессом материализации).

— Владелец скобяной лавки, больной старик, тело которого постоянно уменьшается.

— Иегова, демиург, пророк, философ.

— Атлас, Моисей.

— Эзотерик, экспериментатор, престижитатор-фокусник.

— Кондор, точнее его чучело.

— Таракан.

— Муха.

— Комар.

— Пожарник.

— То ли рак, то ли большой скорпион.

А еще отец был обоями и даже хорьковой шубой. Не могу удержаться от цитирования.

«Лицо его — уже отсутствующего — как бы распределилось по комнате, в которой он жил, разветвилось, создав в некоторых местах поразительные узлы сходства прямо-таки невероятной выразительности. Обои кое-где имитировали судорогу его тика, узоры их формировали болезненную анатомию его смеха, разделенную на симметричные члены, как на окаменелом отпечатке трилобита. Какое-то время мы да-

леко обходили его шубу, подбитую хорьками. Шуба дышала. Переполах зверьков, сшитых и вцепившихся друг в друга, бессильной дрожью пробегал по ней и терялся в меховых складках. А если приложить к шубе ухо, можно было услышать мелодическое урчание их согласного сна. В этой хорошо выдубленной форме с легким запахом хорьков, убийства и ночной течки отец мог бы продержаться долгие годы».

Уже отсутствующий Иаков не только пах хорьками, убийствами и ночной течкой, но и жил после смерти. И торговал в лавке. В мире лемуров это нормально.

...

Но нас с вами интересуют сейчас не феноменальные способности Иакова к метемпсихозу и выживанию в виде пушнины, а его отношения с молоденькими красавицами. В третий раз прочитав интереснейший текст «Манекены», я неожиданно для самого себя обнаружил, что старый Иаков их РАЗДЕВАЛ.

«В один из вечерних походов по квартире, предпринимаемых, когда не было Адели, мой отец наткнулся на этот безмятежный вечерний сеанс. С лампой в руке он с минуту стоял в темных дверях смежной комнаты, очарованный этой сценой [работой швей], в которой было столько пыла и румянца, этой идиллией из пудры, цветной бумаги и атропина, развертывавшейся на многозначительном фоне зимней ночи, что дышала на вздувшиеся оконные занавески. Надев очки, он приблизился и обошел вокруг девушек, освещая их поднятой лампой. Сквозняк из открытых дверей вздымал занавески, девушки позволяли осматривать себя, покачивая бедрами, поблескивая эмалью глаз, лаком скрипучих туфелек, застегивая подвязки под вздувшимися платьями... встреча эта стала началом целой серии сеансов, во время которых мой отец очень скоро сумел очаровать обеих девушек обаянием своей поразительной личности. В благодарность за галантные и остроумные беседы, заполнявшие пустоту их вечеров, девушки позволяли этому восторженному исследователю изучать структуру своих худеньких небогатых тел... Спуская чулок с колена Паулины и изучая восхищенным взором кон-

струкцию сустава, отец восклицал: «О, сколь прекрасна и сколь счастлива форма бытия, которую вы избрали! И сколь прекрасна и проста теза, которую дано вам подтвердить своей жизнью!.. Побольше скромности в намерениях, побольше умеренности в претензиях, господа демиурги, и мир станет совершенней! — возглашал отец в тот момент, когда его рука освобождала лодыжку Паулины от пут чулка».

...

Иаков изучал анатомию худеньких небогатых тел.

Спускал чулок с коленей, освобождал их лодыжки от пут чулка.

Философствовал (прочтите, не пожалеете), давал советы демиургам...

А еще он... «зажмуривал один глаз, прикладывал два пальца ко лбу, взгляд его становился неимоверно лукавым. Он ввинчивался этим лукавством в собеседниц, насиловал цинизмом этого взгляда самые стыдливые, самые интимные их чувства и настигал их, убегающих, в любых закоулках, припирали к стене и щекотал, скреб ироническим пальцем до тех пор, пока от этой щекотки не вырывалась искра понимания и смеха, смеха признания и общности...»

То есть как бы раздвигал их и изнутри... и щекотал, скреб ироническим пальцем.

Заметим мимоходом, что, возможно, Шульц именно так и понимал свою прозу. Как ироническую щекотку, цель которой — искра понимания и смеха, смеха признания и общности.

...

Дальше — горячее.

«В тот самый момент, когда отец произнес слово «манекен», Аделя посмотрела на ручные часы... выдвинулась чуть вперед, приподняла краешек платья, медленно выставила обтянутую черным шелком ступню и вытянула ее, словно голову змеи... отец поперхнулся, умолк и вдруг страшно покраснел. Во мгновение ока контуры его лица, только что такие неясные и вибрирующие, замкнулись в присмиривших чертах... вдохновенный ересиарх, совсем не-

давно уносимый порывом вдохновения, — внезапно спрятался в себя, скрылся, свернулся в клубок... Польда подошла и наклонилась к нему. Легонько похлопывая его по плечу, она произнесла тоном ласкового убеждения:

— Иаков будет умницей, Иаков будет послушный, Иаков не будет упрямиться. Ну, пожалуйста... Иаков, Иаков...

Выставленная туфелька Адели слегка подрагивала и блестела, как жало змеи. Отец, не поднимая глаз, медленно, как автомат, встал, сделал шаг вперед и опустился на колени...»

...

Интересно, а что произошло потом? Не будем гадать.

Да, Иаков не только ежедневно раздевал Польду и Паулину, не только скреб их ироническим пальцем, но и был сексуальным рабом Адели.

И вышеприведенная цитата — словесное описание половины гравюр «Книги идолопоклонства» и множества других подобных картинок Шульца.

Мужчина, и отец и сын, и весь мужской род — прекращает разглагольствования, бросает все дела, забывает о Боге, о деньгах, о детях, о смерти — и становится на колени перед женской ножкой в черном шелке. Исступленно совершает обряд поклонения... перед сладостной змейкой дьявола, закругленный хвостик которой выходит наружу в другом месте загодочного женского тела.

...

«На отцовском лице, разволнованном вызванными им из тьмы ужасающими картинами, образовался водоворот морщин, глубокая воронка, на дне которой горело пророческое око. Его борода дико встопорщилась, пучки и клочья волос, растущие из родинок и ноздрей, угрожающе дыбились. Он стоял, оцепенев, с горящими глазами, дрожа от внутреннего напряжения, словно автомат, запнувшийся и замерший на мертвой точке.

Аделя встала со стула и попросила нас закрыть глаза на то, что сейчас произойдет. После чего она подошла к отцу и, уперев руки в бока, с подчеркнуто решительным видом весь-ма недвусмысленно потребовала... ..

Девушки неподвижно сидели, опустив глаза, в странном оцепенении».

Многоточие это не мое, а авторское.

Что же потребовала Аделя от старого Иакова?

Читатель, знакомый с эротической графикой Шульца тридцатых годов не должен мучить себя искушающими фантазиями. Достаточно полистать «Книгу образов»... ага... вот и картинка на развороте (ил. 15). Три полуголые девицы сидят на диване. Перед ними стоит четвертая (пусть это будет Аделя, как говорят математики). Левая ее нога приподнята. То ли она упирается в бок стоящего перед ней на коленях обнаженного мужчины, то ли бьет его этой изящной ногой. Мужчина ласкает ей промежность языком и губами. В правой руке Адели угадывается розга.

Я по наивности думал, что Шульц нарисовал тут «сцену в борделе». Ан нет — эта сцена происходит в отчем доме писателя. И мужчина этот — его отец.

Закрывал ли глаза маленький Иосиф?

...

В «Трактате о манекенах» Иаков разглагольствует и о садизме.

«Материя — самое пассивное и самое беззащитное существо в космосе. Каждый может месить и лепить ее, она покорна каждому. Все организации материи недолговечны и нестойки, их легко переделывать и разрушать. Нет ничего предосудительного в преобразовании жизни в иные, новые формы. Убийство не есть грех. Иногда оно становится необходимым насилием по отношению к сопротивляющимся, окостенелым формам жизни, переставшим быть интересными. В целях любопытного и важного эксперимента оно может даже почитаться заслугой. И тут исходный пункт новой апологии садизма».

Вот и объяснение наличию кнута в нежных ручках inferнальных красавиц на графике Шульца! Оказывается, кнут и розги — инструменты необходимого насилия по отношению к окостенелым формам жизни.

Берегитесь, окостеневшие мужчины, консерваторы, республиканцы и христианские демократы! Пивопийцы, трудоголики, футбольные фанаты, патриоты своих паршивых государств, поклонники тиранов и автомобилей!

Убийство — не есть грех!

Для вас припасены не только розги и плети, но и гильотина и меч, виселица и газовая камера.

...

И еще немного о садизме.

В рассказе «Эдя» читаем: «...в домашней жизни Эди [юноши-инвалида с парализованными ногами], похоже, не все гладко. К сожалению, между ним и его родителями существуют весьма серьезные разногласия... происходит это обычно под вечер в теплую пору года, когда окно Эди открыто, и потому-то до нас долетают отголоски этих разногласий... мы слышим только половину диалога, а именно партию Эди, поскольку реплики его антагонистов, укрытых в дальних помещениях квартиры, до нас не доходят. Из того, что мы слышим, трудно понять, в чем винят Эдю, но по тональности его реакции можно заключить, что он задет за живое и доведен чуть ли не до крайности. Слова его резки и опрометчивы, продиктованы безмерным возмущением, однако тон, несмотря на запальчивость, жалкий и трусливый.

— Да? — восклицает он плаксивым голосом. — И что с того?.. — Когда вчера? — Неправда! — А если и так? — Значит, папа врет!

И так продолжается довольно долго и прерывается лишь взрывами отчаяния и негодования Эди, который колотит себя по голове и в бессильной ярости рвет на себе волосы. Но иногда — и это составляет кульминацию подобных сцен, придающую им специфическую жутковатость, — происходит то, чего мы ждем, затаив дыхание. В глубине квартиры что-то как будто падает, с шумом открываются какие-то двери, с грохотом переворачивается мебель, потом раздается пронзительный визг Эди. Мы слушаем, потрясенные, полные стыда и необыкновенного удовлетворения, пробуждающегося при

мысли о диком и фантастическом насилии, которое совершается над атлетически сложенным, хотя и не владеющим ногами молодым человеком».

...

Кто эти «мы»?

Иосиф и возможно Аделя. Поведение Адели мы обсуждать не будем, ей все прощается за ее тонкие ножки... А вот добрый сверхчувствительный мальчик Иосиф... ждет, затаив дыхание, когда из глубины квартиры соседей раздастся пронзительный визг Эди.

ВИЗГ беспомощного инвалида, истязаемого родителями.

И Иосиф слушает, полный стыда и НЕОБЫКНОВЕННОГО удовлетворения. Наслаждается диким и фантастическим насилием.

Оправданием Иосифа возможно служит то, что им движет ослепляющая ревность. Чуть дальше в тексте описана следующая соблазнительная картина: «Аделя спит глубоким сном, губы ее приоткрыты... Эдя вылезает на галерею без костылей... словно большая белая собака, он приближается по гудящим доскам галереи на четвереньках, большими шаркающими прыжками, и вот он уже у окошка Адели. Каждую ночь он прижимается бледным расплывшимся лицом, искаженным страдальческой гримасой, к сверкающим от лунного света стеклам и что-то плаксиво, настоятельно говорит, рассказывает стенающим голосом, что у него отнимают костыли и запирают их на ночь в шкаф, отчего ему приходится бегать по ночам на четырех, точно собаке. Однако Аделя недвижна, она полностью отдалась глубинному ритму сна... у нее нет сил даже на то, чтобы подтянуть одеяло и прикрыть обнаженные бедра...»

На бедра эти смотрел во все глаза и маленький влюбленный кобольд Иосиф Шульц.

...

А вот что сотворила его мать с отцом Иосифа, живущим в их доме в теле рака или большого скорпиона («Последнее бегство отца»): «От нашего ослепления мы очнулись и содрогнулись, когда отца внесли на блюде. Лежал он увели-

чившийся и как бы распухший после варки, бледно-серый и весь залитый желе. Мы молча сидели, как в воду опущенные. Только дядя Кароль потянулся к блюду вилкой, но на полпути неуверенно опустил ее, с удивлением глядя на нас. Мама велела отнести блюдо в гостиную. Оно стояло на столе, покрытом плюшевой скатертью, по соседству с альбомом с фотографиями и папиросницей в форме музыкальной шкатулки; там он недвижно лежал, и все мы обходили его... однако на этом не кончились земные странствия моего отца... несколько недель он неподвижно лежал, и за это время как-то собрался внутри и словно бы начал понемножку приходить в себя. И однажды утром мы обнаружили, что на блюде пусто. Только одна нога лежала с краю на застывшем томатном соусе и желе, истоптанном во время его бегства. Вареный, теряя по пути ноги, он из последних сил поплелся дальше, в бездомные блуждания, и мы больше ни разу не видели его».

...

Тра-ля-ля. Жена сварила мужа. Чтобы ненароком не залез к ней в постель.

Так закончил свой путь Иаков.

В а р к а.

Хорошее словечко. Точно отражающее то, что другие люди, наши родные, друзья или сама природа делает с нами, когда мы стареем и становимся никому не нужны.

Варка живьем.

МЕТАМОРФОЗЫ

Рассуждая о садизме в художественном произведении, например о тех или иных садистских наклонностях, мыслях или действиях литературных героев, нельзя забывать, что главным садистом — является по долгу службы сам автор. И хотя та, реальная дрогобычская мать писателя, Генриетта Шульц, вероятно дала повод сыну свалить в тексте на нее вину за варку отца, пусть и находящегося в это время в теле вызывающего гадливое чувство ракообразного, но главная вина в этом отцеубийстве лежит все-таки на нем, на авторе. Он на-

писал — воскресил из небытия, он и убил в тексте. Причем убийство это — не окончательное, а перманентное, это не вычеркивание, это казнь, повторяющаяся много-много раз — с каждым прочтением текста новым читателем. Несчастливого Иакова варят начиная с ноября 1937 года и будут и дальше варить и варить бесчисленные почитатели воскрешенного Фицовским после войны писателя. И каждый раз они будут содрогаться и кривить в гримасе ужаса рты при первом появлении в тексте этого грозного слова — варка.

...

Шульц понимал свою ответственность за все, происходящее в его тексте. И один раз даже попытался оправдаться. Свалить все на метафоры. В рассказе «Одиночество».

«... это та самая комната, которая была моей в пору детства, — самая последняя, если считать от крыльца... не помню уж, как я забрел в нее. Мне кажется, была светлая, водянисто-белая безлунная ночь. В сером полусвете я видел каждую мелочь. Постель была расстелена, словно кто-то ее только что покинул; я в тишине прислушивался, не услышу ли дыхания спящих. Но кто мог тут дышать? С тех пор я и живу здесь. Сiju уже долгие годы и изнываю от скуки. Ах, если бы я раньше подумал о том, чтобы сделать запасы... наибеднейшая тварь, серая церковная мышь — в серой мгле в самом конце череды в книге творения — способна жить ничем. И вот так я и живу ничем в этой умершей комнате. В ней и мухи давно посдыхали. Я прижимаюсь ухом к дереву, не жужжит ли там в глубине жучок. Гробовая тишина. Лишь я, бессмертная мышь, одинокий последыш, шуршу в мертвой этой комнате, бегаю без конца по столу, по этажерке, по стульям. Сучусь — совсем как тетя Текля в длинном сером платье до земли, — юркая, быстрая, маленькая мышь, волоча за собой шелестящий хвост. Сiju сейчас ясным днем на столе — неподвижная, точно чучело, глаза мои поблескивают, как две бусинки... . Все это, разумеется, следует понимать метафорически. Я — пенсионер, а вовсе никакая не мышь. Особенность моего существования состоит в том, что я паразитирую на метафорах, оттого и позволяю первой попавшейся метафоре увлечь меня за собой».

Герой тут не просто сравнивает себя с мышью, он становится мышью. Происходит метаморфоза. Автор не хочет однако сидеть чучелом и смотреть на мир глазками-бусинками. Для продолжения текста ему снова надо стать человеком, что он и делает, — объявляет метаморфозу метафорой и отшвыривает ее в сторону. Примерно также он поступает и со многими другими метаморфозами, с помощью которых он поистине садистски расправился с некоторыми своими героями. Или, по крайней мере, выставил их напоказ в ужасающе гротескном виде.

Не могу отказать себе в удовольствии привести и кратко прокомментировать несколько примеров.

...

В самом конце «Трактата о манекенах» всезнающий Иаков сообщает своим милашкам-слушательницам следующее: «Древние мистические племена бальзамировали своих умерших. В стены их жилищ были вмурованы, вставлены тела, лица; в гостиной стоял отец, его чучело; выдубленная покойная жена лежала ковриком под столом. Я знал одного капитана, у которого в каюте висела лампа, сделанная малайскими бальзамировщиками из его убитой возлюбленной. На голове у нее были большие оленьи рога. В тиши каюты эта голова, распятая под потолком между ветвями рогов, медленно приподнимала веки, на ее полуоткрытых губах поблескивали капельки слюны, лопавшиеся от беззвучного шепота... Смею ли я умолчать, — понизив голос, продолжал он, — что мой брат вследствие длительной и неизлечимой болезни постепенно превратился в рулон резиновых трубок и бедная моя кузина днем и ночью носила его на подушке, напевая несчастному созданию бесконечные колыбельные зимних ночей?»

Тут целый букет метаморфоз.

Отец становится чучелом.

Выдубленная покойная его жена — ковриком.

Возлюбленная превратилась в лампу с оленьими рогами.

Лампа эта шепчет и пускает слюни (хорошо хоть не плачет, как католические и православные скульптуры и иконы).

И, наконец, брат отца превратился в рулон резиновых трубок. И бедной кухне приходится днем и ночью таскать его на подушке и петь ему колыбельные.

...

С другим своим дядей автор расправился иначе. В тексте «Пан Кароль».

«...пан Кароль вылезал из постели и некоторое время еще сидел на кровати, безотчетно побряхтывая. Его тридцатилетнее с небольшим тело начинало грузнеть. В этом организме... казалось, вызревала ожидающая его судьба... из недр его потного и кое-где покрытого волосами тела вырастало некое неведомое, несформировавшееся будущее, подобно чудовищному наросту, фантастически вырастающему в непонятное измерение. Пан Кароль... рос вместе с ним, не противясь, в странном согласии, цепenea от спокойного страха, узнавая будущего себя в колоссальной сыпи, в фантастических нагромождениях, которые вызревали перед его внутренним взором...

Запущенная и пустая квартира не узнавала его, стены и мебель следили за ним с молчаливой враждебностью. Вступая в их тишину, он чувствовал себя чужаком в этом затонувшем подводном королевстве, где текло иное, обособленное время...

Переходя тихонько от шкафа к шкафу, он по частям находил все необходимое и завершал туалет среди мебели, которая молча, с безразличной миной терпела его присутствие, а когда наконец, собравшись, со шляпой в руке стоял в дверях, то был уже в таком замешательстве, что даже в последнюю минуту не мог найти слова, разрешившего бы это враждебное молчание, и медленно, опустив голову и поникнув, шел к выходу, меж тем как некто, повернувшийся навсегода спиной, медленно уходил в противоположном направлении — в глубь зеркала — через пустую анфиладу несуществующих комнат».

Придется пану Каролю страдать и умереть... от сифилиса ли (сыпь), от рака ли (нарост... вырастающий в другое измерение, в измерение смерти) — неважно. Пространство, кварти-

ра, мебель ему не просто враждебны — они уже вытолкнули его из своего времени, он УЖЕ, заживо, очутился в Санатории. Его двойник все еще здесь... в ужасе перед растущим на нем чудовищным наростом, а он сам уже покинул этот мир навсегда — ушел в глубину зеркала через пустую анфиладу несуществующих комнат.

Шульцевская метаморфоза тут, как видим, коснулась не только пана Кароля, разделившегося на двойников, на одном из которых жуткими бордовыми вулканчиками высыпала колоссальная сыпь... но и самого, казалось бы, такого мерного и могучего, ВРЕМЕНИ.

...

Шульц-Вседержитель не пощадил и тетю Перазию («Буря»).

«Пришла тетя Перазия. Маленькая, подвижная, полная заботливости, с черной кружевной шалью на голове, она суетилась в кухне, помогая Адели ошипывать петуха. Тетя Перазия зажгла под вытяжным колпаком пук бумаги, и широкие языки пламени рванулись в черный зев. Держа петуха за шею, Аделя поднесла его к огню, чтобы опалить остатки перьев. Но в огне петух вдруг взмахнул крыльями, закукарекал и сгорел. И тут тетя Перазия стала ругаться, всех проклинать и поносить. Дрожа от злости, она грозила кулаком маме и Адели... она, все сильнее распаляясь гневом, превратилась в сплошной вихрь жестикуляции и брани. Казалось, в пароксизме злобы она вот-вот расжестикულიруется на части, упадет, разделится, разбежится сотнею пауков, рассыплется по полу черной мерцающей тараканьей беготней. Но вместо этого она неожиданно стала уменьшаться, съеживаться, но все так же тряслась от злости и сыпала руганью. И вдруг засемила, крохотная и сгорбленная, в угол кухни, где лежали дрова, и, давась кашлем и ругательствами, принялась что-то разыскивать среди звонких поленьев, покуда не нашла две тонкие желтые лучины... вскочила, словно на ходули, и, стуча по половицам этими желтыми костылями, стала носиться взад и вперед по кухне, все быстрее и быстрее... а потом, забившись в угол, начала скукоживаться, чернеть, коробиться,

как сгоревшая бумага, и наконец истлела, превратилась в лепесток пепла, рассыпалась прахом, исчезнув в небытии. Мы стояли и беспомощно смотрели на это неистовство бешеной злобы... Аделя снова зазвенела ступкой, продолжая толочь корицу».

Поначалу тетя Перазия превратилась в вихрь жестикуляции и брани (надеюсь, по-польски это звучит лучше). Попробовала было разбежаться в разные стороны пауками или тараканами, не вышло. Тогда уменьшилась как Алиса и начала бегать по кухне на маленьких ходулях... Почернела как сгоревшая бумага... стала пеплом, прахом и исчезла в небытии, которое надо сказать у Шульца основательно застроено и заселено.

А почему тетя Перазия так разозлилась? Из-за мертвого петуха, с которым тоже произошла метаморфоза. В волшебных руках Адели он воскрес, закукарекал и сгорел.

...

Одна из самых грандиозных метаморфоз в текстах Шульца — это превращение Иакова в таракана («Тараканы»).

«...нашествие тараканов, черное наводнение... Из всех щелей торчали подергивающиеся усы, каждая расщелинка могла внезапно выстрелить тараканом, из каждой трещины могла вырваться черная молния и сумасшедшим зигзагом помчаться по полу. О, это дикое помешательство страха, вычерченное блестящей черной линией на таблице пола. О, испуганные крики отца, прыгающего со стула на стул с дротиком в руках. Отец совершенно одичал, на щеках у него горел лихорадочный румянец, судорога омерзения врезалась в углы рта, он не мог ни есть, ни пить. Было ясно, что такого напряжения ненависти никакой организм долго не выдержит... В ту пору отец уже утратил способность к сопротивлению, которая оберегает здоровых людей от зачарованности омерзительным. Вместо того чтобы отгородить себя от страшной притягательной силы этой зачарованности, отец, попав в плен неистовства, все больше запутывался в ней. Горестные последствия не заставили себя долго ждать. Вскоре появились первые подозрительные признаки, наполнившие нас ужасом и скорбью. Поведение отца изменилось. Его истступ-

ленность, эйфорическое возбуждение угасли. Жестикуляция и мимика выдавали, что совесть его нечиста. Он стал нас избегать. Целыми днями прятался по углам, в шкафах, под периной. Я не раз видел, как задумчиво рассматривает он свои руки, консистенцию кожи, ногтей, на которых стали выступать черные пятна, похожие на тараканий панцирь. Днем он еще сопротивлялся, боролся из последних сил, но по ночам очарованность атаковала его неодолимыми приступами. Однажды я увидел его при свете свечи, стоящей на полу. Отец лежал голый, испещренный черными пятнами тотема, очерченный линиями ребер, фантастическим рисунком просвечивающей изнутри анатомии; он приподнимался на четвереньки, одержимый чарами омерзения, затягивающими его в дебри своих запутанных дорог. Отец исполнял замысловатые, расчлененные движения какого-то причудливого обряда, в котором я с ужасом распознал имитацию тараканьего церемониала... Сходство с тараканом становилось все заметнее — отец превращался в таракана... Видели мы его все реже; он пропадал целыми неделями, бродил по своим тараканьим тропам, и мы уже перестали его узнавать — до того он слился с этим черным противоестественным племенем. Кто знает, может, он и сейчас еще живет где-нибудь в щели в полу и бегаёт ночами по комнатам, занятый тараканьими делами, а может быть, однажды оказался среди тех мертвых насекомых, которых Аделя каждое утро находит лежащих вверх брюшком, с торчащими вверх ногами, с отвращением собирает в мусорный совок и выбрасывает».

...

Можно долго спорить о том, почему Иаков превратился в таракана. Или — за что его собственный сын так изощренно наказал его. Шульц позаботился о том, чтобы читатель нашел десятки ответов на этот вопрос в его книгах.

Непосредственный, возможно лукавый, ответ дан прямо в тексте. Иаков превратился в таракана — из-за того, что смотрел на тараканов, из-за зачарованности омерзительным. Иаков был одержим чарами омерзения. И стал тем, чем был зачарован. И совесть его была нечиста.

Превращение Иаков в таракана представляется мне автобиографическим мотивом. Ведь Дрогобыч со всеми его улицами Крокодилов и описанными Шульцем многочисленными провинциальными полуидиотами — очень напоминает огромную комнату с тараканами. Тараканью планету. Тараканью галактику.

И не мифический Иаков, а сам Бруно Шульц и был разумеется ее зачарованным наблюдателем. И стал — хотя и боролся с судьбой изо всех сил (много раз просил о переводе в Варшаву, Краков, Львов) — дрогобычским тараканом.

И погиб как таракан.

В метафорическом смысле, разумеется.

...

Рассказ «Пенсионер» целиком посвящен особой, также явно автобиографической метаморфозе — превращению пожилого человека в школьника.

«Я по-человечески боюсь одиночества, боюсь... бесплодья никому не нужной, лишней жизни...», писал вечно ноющий Шульц в письме Роме Гальперн.

Именно такой, никчемной жизнью живет его герой, пан советник, с тех пор как вышел на пенсию. Пан советник решает, что жизнь надо наполнить содержанием — и поступает, после занимательного разговора с директором, в школу первоклассником.

«И опять, как полвека назад, я оказался среди того же гудения, в таком же шумном и темном от множества подвижных детских голов помещении. Маленький, я стоял в центре, держась за полу пана директора, а пятьдесят пар юных глаз присматривалось ко мне с равнодушной, жестокой деловитостью... со всех сторон мне корчили физиономии, строили рожи... показывали языки... Однажды — уж не помню, что послужило поводом, — в класс вошел пан директор и во внезапно воцарившейся тишине указал пальцем на троих из нас, в том числе и на меня. Нам следовало немедленно проследовать за ним в канцелярию. Мы знали, чем это пахнет, и двое других сразу же принялись реветь... пан учитель с розгой в руке присутствовал при этой сцене. Я спокойно расстегнул ремень...

По дороге купили себе бубликов. Длинная вереница пар, сосредоточенно болтая, вытягивалась в школьные двери. Еще секунда, и я был бы спасен, оказался бы внутри школы и пребывал бы там в безопасности до вечера... Но на беду, у Вацека в тот день был новый волчок, и он запустил его у порога школы. Волчок гудел, у входа образовался затор, меня вытолкнули за двери, и в этот самый миг меня и подхватило.

— Друзья мои, спасите! — закричал я, уже вися в воздухе.

Я успел еще увидеть вытянутые руки соучеников, их разорванные в крике рты, но в следующее мгновение перекувырнулся и стал взлетать по великолепной крутой траектории. Я уже летел высоко над крышами... меня несло все выше и выше в желтые неизведанные осенние просторы».

...

Да-да. Пана советника унес ветер. Из-за нового волчка Вацека!

Казалось бы, ну пошел в первый класс пенсионер и ладно. Пусть себе забавляется, старый дурак! Коли уж дожил до седых волос, но не понял, что такое жизнь, и в чем ее смысл, пусть себе крутит волчки и бублики грызет. Ан нет, надо же было безжалостному писателю-лемуру вырвать его из этого искусственного детства — подхватить ветром и забросить в небытие.

Тут однако не все так просто. Вспомним письмо Шульца Виткевичу, процитированное нами выше. Шульц считал детство важнейшим периодом в жизни человека, временем, когда ему дается божественное знание и божественная же программа жизни. И главнейшей задачей художника Шульц считал — возвращение в зрелом возрасте к этим сокровищам, новое обретение подаренного человеку в детстве знания.

В рассказе «Пенсионер» он художественно смоделировал это обретение, это возвращение... исследовал его и вынес приговор.

Узел, которым была повязана душа, затянулся еще туже. И ниточка, не выдержав, оборвалась.

В рассказе «Комета» описывается еще одна потрясающая метаморфоза литературного героя. На сей раз — научно-техническая. Хотя и без месмеризма не обошлось.

«Что случилось с дядей Эдвардом? В ту пору он, пышущий здоровьем и энергией, не предчувствуя ничего, приехал к нам погостить, оставив в провинции жену и малолетнюю дочку, которые с нетерпением ждали его возвращения, — приехал в наилучшем настроении, чтобы немножко развеяться, разлечься вдали от семьи. Так что же произошло? Отцовские эксперименты произвели на него ошеломляющее впечатление. После первых же опытов дядя Эдвард встал, снял пальто и всецело предался в распоряжение моего отца. Безоговорочно! Слово это он произнес, крепко пожимая отцу руку и упорно глядя ему в глаза. Отец понял. Прежде всего он убедился, нет ли у дяди традиционных предубеждений по части *principium individuationis*. Оказалось, нет, совершенно никаких. Дядя был либерален и лишен предрассудков. Единственной его страстью было желание служить науке. Поначалу отец еще оставлял ему немножко свободы. Он делал приготовления к решающему эксперименту... У дяди Эдварда не возникло никаких возражений против того, чтобы для блага науки позволить физически свести себя до голого принципа молоточка Ниффа. Без всяких сожалений он согласился на постепенное изъятие всех своих свойств и качеств с целью обнажения глубинной сущности, идентичной, как он давно предчувствовал, с вышеназванным принципом.

Запершись у себя в кабинете, отец начал поэтапный разбор сложной индивидуальности дяди Эдварда, мучительный психоанализ, растянувшийся на много дней и ночей...

Тем временем отец все ближе подходил к цели своих операций. Он упростил дядю Эдварда до необходимого минимума, одно за другим убрал все несущественное. Поместил его высоко в нише на лестничной клетке, организовав его составляющие по принципу элемента Лекланше. Стена в том месте была покрыта плесенью, затянута белым плетением грибка. Отец, без всяких угрызений совести используя весь капитал дядиного энтузиазма, растянул его запас на

всю длину сеней и левого крыла дома. Перемещаясь на стремянке вдоль стены темного коридора, он вбивал маленькие гвоздики на всем пути нынешней дядюшкиной жизни. В те дымные желтоватые пополудни в коридоре было почти совсем темно. С горящей свечкой в руке отец пядь за пядью освещал вблизи трухлявую стену... проводка была готова, и дядя Эдвард, всю жизнь бывший образцовым мужем, отцом и коммерсантом, в конце концов... подчинился высшей необходимости.

Функционировал дядя просто великолепно... даже его жена, тетя Тереса, через некоторое время приехавшая к нам следом за ним, не могла утерпеть и чуть ли не ежеминутно нажимала на кнопку, чтобы услышать зычные, громкие звуки, в которых она распознавала былой тембр голоса дяди Эдварда, когда он впадал в гнев».

...

Особенно впечатляет в этом комически-бредовом описании — эта покрытая плесенью стена, затянутая белым плетением грибка.

Элемент Лекланше — это цинково-марганцевая батарея. Молоточек Ниффа — это молоточек, бьющий по кололу электрического звонка.

Так за что же все-таки был наказан автором либеральный и науколюбивый дядя Эдвард? Похоже за то, что был — при жизни — образцовым мужем, отцом и коммерсантом, за то, что его любили дочь и жена... Ведь несчастный кобольд Шульц не был ни мужем, ни отцом, ни коммерсантом; его не любили ни дочь, ни жена.

Терзаемый всяческими комплексами и депрессиями писатель славно отомстил успешному мещанину, разобрав его личность на составляющие... повесил его на заплесневелую стену и заставил бедного дядю трезвонить электрическим звонком.

Разумеется, Шульц и тут всего лишь развернул во времени простенькую метафору (пустозвон). И произошло маленькое чудо... отрицательное, как и почти все другие его чудеса. Печальное чудо.

Описанная выше метаморфоза дяди Эдварда — не есть некая жуткая или комическая фантазия автора. Скорее она часть реальности Шульца, которую он только слегка остранил, довел для наглядности до звонкого, как электрический звонок гротеска. В письме Тадеушу Брезе (от 2.12.1934) Шульц жалуется: «Я весьма удручен: отпуск, на который я так рассчитывал, мне не предоставили. Остаюсь в Дрогобыче, в школе, где по-прежнему сволочи будут выплясывать на моих нервах. А следует знать, что нервы мои разбежались по всей мастерской для уроков труда, расползлись по полу, легли обоями на стены и оплели густой сетью станки и наковальню. Это известное науке явление некоего рода телекинеза, силой которого все, что делается на станках, строгальных досках и т.д., делается в какой-то степени на моей шкуре».

Разумеется, слово «телекинез» употреблено автором не по назначению, как это часто бывает в шульцевской прозе с мудреными словами. Речь тут идет не о телекинезе (движении предметов на расстоянии силой духа или психической энергией), а о «оживлении» классного помещения и находящихся в нем инструментов и учеников, о распространении сверхчувствительного тела учителя на всю мастерскую (а мы добавим — на всю вселенную).

Происходит нечто обратное телекинезу — любое неловкое движение напильника в руках у нерадивого ученика — не только делает непригодным ножку стула, но и больно ранит учителя. Через вездесущую плетенку его нервной системы. Ученик вбивает гвоздь не только в деревянную доску, но и учителю в руку. Любая высказанная директором школы или коллегой-учителем пошлость — режет его кожу.

Шульц описал свой вариант кафкианской машины для наказаний («Борона») из рассказа «В исправительной колонии», которая чертила стеклянными шипами на коже осужденного, а потом и на его внутренностях, текст заповеди, которую он нарушил.

Это же свойство Шульца — ощущать мир расширившимся до Млечного пути чувствительным телом — не только превращало его жизнь в кошмар, но и открывало ему сверхчеловеческие возможности, определило его судьбу, превратило его в писателя.

САНАТОРИЙ ПОД КЛЕПСИДРОЙ

В рассказе «Наваждение» читаем: «...случалось, он [отец] тихонько слезал с кровати, бежал в угол, где на стене висел некий инструмент. То была разновидность водяной клепсидры — большой стеклянный цилиндр, разделенный на унции и наполненный темной жидкостью. Отец соединялся с этим инструментом длинной резиновой трубкой, точно витой мучительной пуповиной, и, слившись таким образом с этим скорбным устройством, каменел; глаза его темнели, а на побледневшем лице выступало выражение не то муки, не то некоего порочного наслаждения».

Клепсидра — это известные с глубокой древности примитивные водяные часы. Вроде песочных. Только не песок сыпется из верхнего резервуара в нижний, а вода вытекает каплями. Чтобы вода не гнила в закрытом сосуде, в нее добавляли какие-то натуральные антисептики, отсюда по-видимому темная жидкость.

Так что же делал бедный старик? Пил что ли эту засто-явшуюся воду из клепсидры через резиновую трубку? Зачем Шульцу понадобилось эту трубку сравнивать с витой, мучительной пуповиной? Ну, витой — это еще понятно, но почему мучительной?

Или трубка не бралась в рот, а вставлялась в другое место (эта шульцевская клепсидра подозрительно смахивает на кружку Эсмарха, или попросту на клизму)?

Тогда понятны муки. А вот в чем состояло некое порочное наслаждение, не ясно. Точнее — ясно, но обсуждать это не хочется.

Само собой напрашивается символическое (Шульц бы сказал — мифологическое) объяснение и этой сцены соединения Иакова со скорбным устройством и названия «Санаторий под Клепсидрой».

Шульцевская Клепсидра это не только измеритель времени, это машина времени, или само время. Постоянно — и зримо — вытекающее, проходящее, уходящее и влекущее нас к концу. Соединяясь с клепсидрой, Фауст-Иаков как бы входил в машину и переносился в различные пласты метафизи-

ческого бытия. Разговаривал там с Богом-Демиургом. Спорил с ним. Проводил свои жутковатые эксперименты. Даже сотворил Гомункулуса (рассказ «Комета»), используя правда для этого и другую волшебную машину, философско-галактическую — отдушину домашней печи.

...

В рассказе «Санаторий под Клепсидрой» слово «клепсидра» не упоминается. Хотя в этом тексте и происходит главное печальное чудо Шульца — расщепление времени.

«Под клепсидрой» — не значит, что где-то на горе или в небесах висит гигантская машина времени, а отель расположен под ней (хотя и подобное толкование не так уж далеко от представлений Шульца). Скорее, все-таки, «под Клепсидрой» означает — находящийся под непосредственным действием машины времени.

Пребывающий в другом, отстающем от нормального времени.

Погруженный в безвремье.

В царстве мертвых.

...

Штучки со временем дрогобычский демиург начал выкидывать еще в тексте «Гениальная эпоха».

«Слышал ли читатель что-нибудь о параллельных временных рядах в двухпутном времени? Да, существуют подобные боковые ответвления времени, правда, немножко незаконные и проблематичные... попробуем в какой-нибудь точке истории ответить такой боковой, тупиковый путь, чтобы столкнуть на него эти нелегальные происшествия. Только опять же без опасений. Произойдет это незаметно, читатель не почувствует ни малейшего толчка. Кто знает, быть может, пока мы о том говорим, нечистая эта манипуляция уже произошла, и мы катим по тупиковому пути».

Подобные разговоры Бруня (так звали Шульца друзья) начинает всякий раз, когда чувствует, что слегка заврался. Двухпутное время — это одно из косвенных оправданий для писателя, пугающегося фантомов и химерических ситуаций, которые сам же создал в собственном тексте.

Начинается рассказ с описания поездки Иосифа на поезде. Не совсем обычном поезде.

«...мне ни разу не доводилось видеть таких вагонов устаревшего типа, давно уже снятых с других направлений, — просторных, как комнаты, темных, изобилующих всякими закоулками. От их коридоров, поворачивающих под разными углами, от холодных, смахивающих на лабиринты купе веяло какой-то странной заброшенностью, что-то в них было даже пугающее. Я переходил из вагона в вагон в поисках местечка поуютней. Везде дуло, студёные сквозняки повсюду пробивали себе дорогу..... Кое-где на полу сидели люди с узелками, не осмеливаясь устроиться на чересчур высоких пустых диванах. Впрочем, их выпуклые клеенчатые сиденья были холодными, как лед, и липкими от старости. На пустых станциях в поезд не сел ни один пассажир... Какое-то время со мной ехал человек в драном железнодорожном мундире, молчаливый, погруженный в собственные мысли. Он прижимал платок к распухшему, воспаленному лицу. Потом и он куда-то исчез, видно, незаметно сошел на одной из станций. После него осталась примятая солома на полу, где он сидел, да старый потрескавшийся чемодан, который он забыл...

Подъезжаем, сударь, — бросил он [кондуктор], глянув на меня какими-то совершенно белыми глазами. Поезд медленно останавливался без шипения, без грохота, словно с последними клубами пара из него постепенно уходила жизнь. Встал. Тишина и пустота, нет даже здания вокзала... Дорога, по которой я шел, постепенно поднималась и вывела меня на вершину пологой возвышенности, с которой открывался весь горизонт. День был серый, пригасший, без акцентов. И, быть может, под воздействием этой тяжелой, бесцветной атмосферы виделась такой темной огромная чаша горизонта, на которой выстраивался обширный лесистый ландшафт, составленный из послойно расположенных полос лесов, все более далеких и все более серых, стекающих, спадающих плавными потоками то с левой, то с правой стороны. Весь этот исполненный значительности темный пейзаж словно бы едва заметно перетекал в себе».

Чемодан этот потрескавшийся, точнее саквояж, можно увидеть на нескольких превосходных рисунках Шульца (ил. 16).

Иосиф на станции, которой нет. Смотрит в никуда. На его голове — невероятных размеров шляпа фокусника (оно и понятно, в ней должны уместиться бесчисленные ленты, разноцветные платки, дюжина голубей и пара кроликов). Одет он в пальто с накидкой. В левой руке — саквояж, в правой — тросточка. Позади него — как будто деревянный, игрушечный, ПОВЕЗД.

Это конечно не поезд, это заброшенный дом, может быть бывшая больница или присутственное место, метафизический транспорт, перевозящий героя в мир «под Клепсидрой», в область отставшего, расщепленного, а то и вовсе остановившегося времени.

Белые глаза кондуктора.

День серый.

Горизонт темный.

Темный пейзаж перетекает в себе, перемещается мимо самого себя...

Есть такая детская игрушка. Никогда ее не любил.

«... среди черноты деревьев виднелись серые со множеством окон стены отеля, именовавшегося Санаторием. Двойные стеклянные двери были распахнуты. Я вошел в них прямо с мостков, обрамленных по обеим сторонам шаткими перильцами из стволов березок. В коридоре царил полумрак и торжественная тишина. На цыпочках я переходил от двери к двери, читая в темноте номера над ними. Наконец на повороте я наткнулся на горничную. Она выскочила из комнаты, запыхавшаяся и возмущенная, словно вырвалась из чьих-то назойливых рук».

Санаторий, это оказывается, отель...

Из чьих рук вырвалась горничная, мы так и не поймем. Позже выяснится, что во всем отеле обитают только три человека — горничная, жутковатый доктор и отец.

Горничная посылает Иосифа в ресторан.

Ресторан запущен, пуст. Но в буфете Иосиф находит пирожные из песочного теста с яблочным мармеладом и паште-

ты. Хочет их отведать, но тут опять появляется горничная и проводит его к загадочному доктору Готарду. По дороге кокетничает с Иосифом, прижимается к нему. Доктор посвящает Иосифа и читателей в тайну Санатория.

«Отец жив? — спросил я, впиваясь тревожным взглядом в его улыбающееся лицо.

— Разумеется, жив, — ответил он, спокойно выдержав мой вопрошающий взгляд, и добавил, прищулив глаза. — Естественно, в границах, обусловленных ситуацией. Вы ведь не хуже меня понимаете, что с точки зрения вашего дома, с перспективы вашей страны — отец ваш умер. И полностью исправить это невозможно. Произошедшая смерть бросает определенную тень на его здешнее существование... Весь фокус заключается в том, — добавил он,... — что мы перевели время назад. Мы опаздываем во времени на некоторый промежуток, величину которого определить не способны. Все сводится к простому релятивизму. Одним словом, смерть вашего отца, которая уже произошла у вас на родине, здесь еще не свершилась».

...

Все правильно, двухпутное время. Одно, настоящее, как бежало, так и бежит себе. В нем отец умер и похоронен. А другое — бежит медленнее, запаздывает, или вообще бежит не туда, а перпендикулярно обычному или вообще поперло вспять. Назад, в средневековье, в Каббалу, к Храму Соломона, к Айн Софу. Ну а Иаков, как видим, загредел в Санаторий. Причем, как это следует из текста — направили его туда родные. За деньги. Для излечения от смерти?

Иосифу не до рассуждений, он спешит к отцу, которого не надеялся больше увидеть живым.

«... вошел в комнату. Она была практически пустая, серая и какая-то голая. Под небольшим окошком на обычной деревянной кровати с пышными перинами лежал мой отец. Он спал... Я растроганно смотрел на исхудавшее, осунувшееся отцовское лицо, полностью сейчас поглощенное трудами храпа, — лицо, которое в далеком трансе, покинув свою земную оболочку, где-то на дальнем берегу торжественным счетом

минут исповедовалось в собственном существовании... От окна тянуло пронзительным холодом. Печь была не топлена... Толстый слой пыли покрывал пол и ночной столик, на котором лежали лекарства и стакан остывшего кофе... Я не спеша разделся и залез под перину рядом с отцом».

...

Как трогательно! И как страшно. Ведь Иосиф знает, что отец — на самом деле — мертвый. Холодный. И его храп это возможно только рев обманутых ангелов смерти, которых доктор Готард (человек-перевал, туннель между мирами) обвел вокруг пальца. Чем-то все это напоминает вышедшую из-под контроля хасидскую сказку.

Рисунки, на которых изображен спящий больной отец на кровати, рядом с которым стоит Иосиф с все той же огромной шляпой в руках — одни из лучших графических работ Шульца (ил. 17). Проникновенные изображения, вызывающие у зрителя острую жалость.

Беспомощная голова отца с зачесанными назад длинными волосами, с лбом, похожим на колоссальную брюкву, катастрофически сужается к подбородку. Это умирающий философ. Шопенгауэр? Иосиф стоит рядом... потерянный... осунувшееся его лицо печально. Вовсе и не похоже, что он сейчас нырнет под перину к отцу.

Иосиф засыпает, а когда он проснулся...

«Отец, уже одетый, сидел за столом и пил чай, макая в стакан глазированные сухарики. Он был в почти еще новом черном костюме английского сукна, который сшил прошлым летом. Галстук, правда, был повязан несколько небрежно. Лицо у него было бледное и болезненное. Видя, что я уже не сплю, он с радостной улыбкой обратился ко мне:

— Как я счастлив, Иосиф, что ты приехал. Какой сюрприз! Я чувствую себя здесь так одиноко... Не смейся, но я снял тут помещение под лавку. Да, да... Поверишь ли, я тут ужасно скучал. Ты даже представить не можешь, какая тут тоска».

Мертвец ест глазированные сухарики! Снимает лавку!

Это не царство мертвых, это какая-то серая копия реальности, ущемленное, бессмысленное ее повторение.

Хотите есть после смерти глазированные сухарики и пить чай? Милости проси в Санаторий! А ключик от его ворот — найдете в тексте Шульца.

...

Отец ушел в лавку без сына, а тот, после маленькой неприятности с зеркалом (так и не удалось увидеть собственное отражение, как в фильме Полянского; вот кто кстати должен был бы экранизировать Шульца, а не полуталант Хас) решил утолить голод в кондитерской.

«Я прошел через железные решетчатые ворота. Рядом с ними была пустая собачья будка — необычно громадная... меня поглотил, принял в себя черный лес, и я шел сквозь его темноту по бесшумной палой хвое ощупью... стало чуть светлей, между деревьями появились очертания домов. Пройдя еще несколько шагов, я оказался на широкой городской площади. Какое странное, обманчивое сходство с рыночной площадью нашего родного города! Как, в сущности, схожи все рыночные площади в мире! Почти те же самые дома и лавки! Людей на улицах почти не было..... обрадовался, увидев витрину кондитерской, уставленную бабками и тортами... распахнул стеклянную дверь с надписью «мороженое» и вошел в темный зал... пахло ванилью и кофе. Из глубины комнаты ко мне вышла барышня со смазанным сумраком лицом и приняла заказ. Наконец-то после долгого перерыва я смог досыта усладить себя великолепными пончиками, которые я макал в кофе».

Пончики в загробном царстве?

Кофе?

Ваниль?

Утолив голод, Иосиф пошел искать лавку отца. Нашел. Узнал от отца, что его ждет письмо.

У Шульца есть, кажется, только один рисунок, изображающий внутренность лавки Иакова (ок. 1932, ил. 18). Элементарная композиция. Справа — стеллажи, слева — домишки, видные очевидно через стекло витрины. Над длинным

прилавком склонился Иаков-Шопенгауэр... он читает какую-то бумагу. Лицо его выражает внимательный ужас... он в деловом оцепенении... энергичный палец уперся в строку. Кажется, он сейчас зашипит: «Это что у вас тут такое? Что за безобразия!? Неслыханно!»

Вокруг хозяина стоят приказчики и смотрят на него. Они похожи на чертей. На их лицах читается скепсис и пройдошистость...

...

Иосиф читает письмо в конторке.

«Это оказалась скорей уж бандероль, чем письмо... открыл пакет и в слабом свете, проникающем из двери, стал читать... сообщали, что заказанной мною [порнографической] книжки, к сожалению, на складе не оказалось. В настоящее время предприняты ее поиски, но фирма, не упреждая результатов этих поисков, позволила себе пока что выслать мне некий артикул... Далее шло достаточно сложное описание складного астрономического рефрактора... я извлек из пакета этот инструмент, изготовленный не то из клеенки, не то из жесткого полотна; он был сложен гармошкой... Под руками у меня возникал огромный, зафиксированный для жесткости тонкими прутками мех телескопа, и вскоре его пустая оболочка, лабиринт, длинный комплекс черных оптических камер, до половины вставленных друг в друга, вытянулась на всю комнату. Смахивало это на длинное авто из лакового полотна, на какой-то театральный реквизит... Я сидел в задней камере телескопа, точно в кабине лимузина. Легкое движение рычагом, слышался шелест, словно бумажная бабочка замахала крыльями, и я почувствовал, что аппарат вместе со мной тронулся с места и поворачивает к двери.

Точно большущая черная гусеница, телескоп — многочленное тулово, огромный бумажный таракан с имитацией фар впереди — въехал в освещенную лавку. Покупатели раздвинулись, давая дорогу этому слепому бумажному дракону; приказчики настезь распахнули двери, и я в бумажном своем автомобиле выкатил на улицу...»

Бабочка, гусеница, таракан, дракон — меры в сравнениях Шульц не знает. Как будто делает пробы метафорам, как солдатам. Проверяет в деле, какой лучше подойдет для описания автомобиля-телескопа. А потом жалеет не выдержавших смотра — и оставляет всех в строю.

Письмо, превратившееся в бандероль, развернувшуюся в телескоп, ставший автомобилем — еще одна чудо-метаморфоза писателя-фокусника. Метаморфоза примирительная, развлекательная, хотя и несколько неуместная в этом тексте. Но... я не литературный судья, а благодарный читатель, и так же как Шульц обожаю телескопы.

...

Следующее чудо Шульца поражает читателя еще больше, чем телескоп-автомобиль. Происходит раздвоение отца. По-кавалеристски лихо разрушает Шульц одну из основ нашего жалкого бытия — единство личности. Пилит Иакова в тексте на части, как фокусник-шарлатан — красавицу в волшебном ящике.

«В обеденный час я вхожу в городе в ресторан, в беспорядочный хаос и гомон клиентов. И кого же я вижу в центре зала за столом, заставленным тарелками? Отца. Все взоры обращены к нему, а он, поблескивая бриллиантовой булавкой в галстук, неестественно оживленный, расчувствовавшийся до умиления, аффективно поворачивается во все стороны, ведя многословный разговор с целым залом одновременно. С наигранной лихостью, на которую я не могу смотреть без величайшей тревоги, он заказывает все новые и новые кушанья, и они уже загромождали весь стол. С наслаждением чревоугодника он поглядывает на них, хотя не управился еще и с первым блюдом. Причмокивая, жуя и разговаривая одновременно, он мимикой, жестами выражает наивысшее удовлетворение этим пиршеством, следит обожающим взглядом за паном Адасем, кельнером, бросая ему с влюбленной улыбкой все новые заказы. И когда кельнер, помахивая салфеткой, бежит исполнять их, отец умоляющим жестом обращается к присутствующим, беря их в свидетели неотразимых чар этого Ганимеда.

— Бесценный юноша! — зажмуривая глаза, восклицает он с блаженной улыбкой. — Ангельской красоты! Признайся, господи, он очарователен!

Исполненный отвращения, я удаляюсь из зала, не замеченный отцом... нащупываю в темноте ворота Санатория и вхожу. В комнате темно. Поворачиваю выключатель, но электричество не работает. От окна тянет холодом. В темноте скрипнула кровать. Отец поднимает голову с подушки и обращается ко мне:

— Ах, Иосиф, Иосиф! Я уже два дня лежу тут без всякой помощи, звонки порваны, никто ко мне не заглядывает, а сын бросает меня, тяжело больного, и бежит по городу за девицами. Послушай, как у меня колотится сердце».

Умиление, блаженная улыбка, обожающий взгляд, неотразимые чары, Ганимед, ангельская красота, умоляющий жест — все это намеки на неожиданную для читателя гомосексуальную влюбленность в кельнера разбушевавшегося в ресторане Иакова. Это уже не метаморфоза и не чудо — это провал в новое измерение. Шульц элегантно ставит все с ног на голову, похохатывая, бросает нам в руки гранату и вышвыривает нас из уже обжитого мира. Иаков — гомик? Гомик-мертвец?

И тут же, мы еще не успели рта раскрыть и съежиться, автор успокаивает нас холодным душем. Отец в Санатории. Он тяжело болен. От окна тянет холодом... скрипит пыльная кровать... звонки (а мы знаем, что за ними кроется!) порваны...

...

А затем в рассказе вдруг появляется лирическое отступление. О девушках-красавицах, разумеется. Видимо, подсознание фетишиста не смогло не отреагировать на голубоватую сцену в ресторане. Всесильный спрут привычно втянул свою трепещущую жертву в пасть.

Иосиф решил прогуляться. И заметил то, что и должен был заметить. А именно — «своеобразную походку местных барышень. Это продвижение по неумолимо прямой линии, не считающееся ни с какими преградами и подчиненное только

некоему внутреннему ритму, некоему закону... каждая из них несет в себе, словно заведенную пружинку, свое собственное, индивидуальное правило. И когда они так идут, прямиком, вглядываясь в это правило, полные сосредоточенности и серьезности, кажется, будто у них одна-единственная забота — ничего из него не уронить, не сбиться с исполнения трудного правила, не отклониться от него ни на миллиметр... то, что они с таким вниманием и так проникновенно несут над собой, является ни чем иным, как некая *idée fixe* собственного совершенства... некое предвосхищение, воспринятое на собственный страх и риск, без всякого поручительства, неприкосновенная догма, не подлежащая никаким сомнениям... Какие изъяны и недостатки, какие курносые или приплюснутые носики, сколько веснушек и прыщей гордо проносятся под флагом этой фикции! Нет такого уродства и банальности, которую взлет этой веры не подхватывал бы с собой и не возносил в фиктивное небо совершенства! Под прикрытием этой веры тело просто явственно становится красивей, а ноги, действительно стройные и упругие ноги в безукоризненной обуви..... в кафе и в театре здешние девушки кладут ногу на ногу, высоко, до колен, открывая их, и красноречиво ими молчат».

Рассуждение это, само по себе интересное и характеризующее Шульца с уже известной нам стороны — в этом тексте такое же чужое, как таракан на колесах.

...

Для того, чтобы нейтрализовать это впечатление, Шульц тут же начинает повышать температуру ужаса. Иосиф, проанализировав ситуацию, впадает в панику. Понимает, что обманут.

«... мы просто-напросто попали в ловушку... брошены на произвол судьбы. Никто не беспокоится о наших потребностях... провода электрических звонков обрываются над дверями и никуда не ведут. Прислуги не видно. Коридоры днем и ночью погружены в темноту и тишину... таинственные и сдержанные мины, которые строит горничная, закрывая дверь, когда входит или выходит из комнаты, не более чем

мистификация... если бы не ресторан и кондитерская в городе, можно было бы умереть с голоду. До сих пор мне так и не удалось выпросить вторую кровать. О чистом постельном белье и речи нет..... В лавке отец развивает оживленную деятельность, ведет переговоры, использует все свое красноречие, убеждая клиентов. Щеки его горят от возбуждения, глаза блестят. В Санатории он лежит тяжело больной, точь-в-точь как дома в последние недели... Я начинаю сожалеть, что мы ввязались в это предприятие. Да, трудно назвать удачным наше решение отправить отца сюда — решение, которое мы приняли, соблазненные шумной рекламой. Отодвинутое время... звучит это, надо сказать, красиво, а что же на самом деле? Получает ли он тут полноценное, подлинное время, так сказать, отмотанное со свежего рулона, пахнущее новизной и краской. Ничуть не бывало. Это до конца использованное, изношенное людьми время; время вытертое, во многих местах дырявое, прозрачное, как сито... вытошенное время, время из вторых рук».

Фокус-наваждение продолжается. Отец в лавке — живехонек, активен, красноречив. В Санатории — он же лежит тяжело больной, умирающий. Иосиф подозревает, что его надули... подсунули отцу вместо живого бодрого времени — нечто подержанное.

Герой Шульца мыслит как лавочник. Ничего не поделаешь... происхождение.

Или я ошибся? Оклеветал писателя. А что, если Иосиф говорит тут вовсе и не о фиктивном, литературном Санатории, не о душной дыре Дрогобыче, даже не о старой-престарой Европе с ее вечными закатами, нет...

Что, если для него это использованное, изношенное сотнями поколений время, время вытертое, дырявое, вытошенное — это время еврейского народа?

Время народа-мафусаила, народа-вечного-жида, разбросанного по всему свету. Тысячелетиями изолированного в гетто. Варящегося в самом себе и интересующегося только собой. Давным-давно исчерпавшего запас живой биологической энергии, даримой природой каждому новому племени...

Ветхого-ветхого меха, в который энтузиасты все льют и льют молодое вино, не замечая, что мех давно прохудился, превратился в сито.

Полагаю, многие евреи захотят забросать меня после этого предположения камнями. Но это будет означать, что они понимают, о чем я говорю. Ощущают эту трехтысячелетнюю усталость, генетическую изношенность своими костями.

Шульц вышел из еврейской общины Дрогобыча в 1936 году, надеясь на то, что это поможет ему заключить брак с католичкой Шелинской, родители которой были выкрестами. Не помогло. Однако, когда его помолвка, через год, окончательно расстроилась, обратно в общину не вошел. И не крестился, хотя его нежно уговаривали. Остался сам по себе. Вне ветхой, дырявой как сито местечковой культуры. На обочине широкой дороги. Один на один с безжалостной судьбой.

...

И все-таки, как ВРЕМЯ может быть «вытошненным»? Все остальные метафоры — отмотанное от рулона, изношенное, дырявое, прозрачное как сито, вытертое — это от тканей... понятно, хоть и с натяжкой, но можно и ко времени применить, но вытошненное...

Объяснение к этой неприятно пахнущей метафоре находим — в уже цитированном мной письме Шульца Тадеушу Брезе.

«Ваш желудочно-кишечный тракт слишком легко пропускает время, неспособный его удержать в себе, — мой отличается парадоксальной разборчивостью, охваченный идефиксом девственности времени... для меня время, на которое кто-то предъявил претензию, к которому сделал даже самую легкую аллюзию [ужасный перевод, сделал аллюзию — сделал клизму], — уже отравлено, испорчено, несъедобно. Я не переношу соперников в отношении времени. Я не умею делиться временем, не умею делиться остатками после кого-то... Если я должен... купить материалы на дровяном складе — вся вторая половина дня и весь вечер для меня потеря-

ны... Всё — или ничего — таков мой девиз... А поскольку каждый школьный день таким образом осквернен — я пребываю в гордом отказе и — не пишу».

Полагаю, написано это по форме — иронично, по содержанию — крайне серьезно. Шульцевское время многообразно конечно... в частности оно — съедено и вытошено кем-то или нетронуто, девственно или осквернено, отравлено прикосновением чужого или не отравлено. Шульцу было бы конечно легче, если бы он вместо понятия «время», использовал сартровскую «экзистенцию» и его же «тошноту». Все бы стало на свои места. Но не будем учить покойного писателя, а попробуем разобраться в том, что же он имел в виду. Будем хоть немного последовательны и спросим себя — так кто же съел и вытошил время, в котором живет раздвоившийся Иаков в проклятом Санатории?

...

В конце этого рассказа происходит еще одно чудо. Так сказать, обратное. Не человек превращается в таракана в этом страшном вытошенном времени Санатория, а жуткое чудовище, местный цербер — превращается в человека. Пусть и не до конца.

«...на кой черт администрация Санатория держит на цепи громадного волкодава, чудовищную зверюгу, настоящего оборотня, прямо-таки дьявольски злобного и дикого?

Мурашки пробегают у меня по коже всякий раз, когда я прохожу мимо его будки, возле которой на короткой цепи сидит он с дико вздыбленным вокруг головы воротником косм, усатый, щетинистый, бородатый, демонстрируя механизм могучей пасти, полной клыков. Он не лает, нет, просто при виде человека его свирепая физиономия становится еще страшнее, черты ее застывают в выражении бесконечного бешенства, и, медленно поднимая чудовищную морду, он заходится в конвульсии низкого, яростного, вырывающегося из глубин ненависти воя, в котором прорывается горечь и отчаяние бессилия... Я собираюсь со всей возможной поспешностью миновать пса, чтобы не слышать этого вырывающегося из глубины души стона ненависти и вдруг с

ужасом — я не верю своим глазам — вижу, как он огромными скачками удаляется от будки (оказывается, он не привязан!), с глухим, точно из бочки, лаем бежит вокруг двора ко мне, намереваясь отрезать мне отход. Оцепенев от страха, я отступаю в противоположный, дальний угол двора и, инстинктивно ища укрытия, прячусь в стоящей там маленькой беседке, хотя совершенно ясно понимаю тщетность моих усилий. Мохнатая зверюга прыжками приближается, и вот уже его морда появляется у входа в беседку, замыкая меня в ловушке... не чуя под собой ног, близкий к обмороку, я поднимаю глаза. Ни разу еще я не видел его так близко, и только теперь с глаз моих спадает пелена. Как велика сила предубеждения! Как могущественно воздействие страха! До чего же я был слеп! Ведь это же человек. Человек на цепи... мужчина среднего роста, заросший черной щетиной. Желтое костлявое лицо, злые и несчастные черные глаза... переплетчик, крикун, митинговый оратор, партийный фанатик — человек необузданный, с темными бурными страстями. И именно из-за этой бездны страстной ярости, из-за конвульсивного ощетинивания всех фибр, неистового бешенства, злобно облаивающего протянутую к нему палку, был он стопроцентным псом... Я подошел к нему и ровным, естественным голосом произнес:

— Успокойтесь, сейчас я вас отцеплю.

При этих словах его физиономия, расчлененная судорогами, разволнованная вибрацией рычания, сливается воедино, разглаживается, и из глубины выныривает, можно сказать, почти человеческое лицо. Я без всяких опасений подхожу к нему и отцепляю карабин у него на шее. И мы идем рядом. Переплетчик одет в приличный черный костюм, но босиком. Я пытаюсь завязать с ним разговор, но из его уст вырываются только какие-то нечленораздельные звуки. И лишь в глазах, черных выразительных глазах, я читаю дикий энтузиазм привязанности, симпатии, и это наполняет меня страхом. Временами он спотыкается о камень, о ком земли, и тотчас же лицо его ломается, распадается, страх наполовину выныривает из него, готовый к прыжку, и сразу же за ним

ярость, ожидающая только мгновения, чтобы вновь превратить это лицо в клубок шипящих змей. Тогда я грубовато, по-дружески успокаиваю его... О, как тягостна для меня эта страшная дружба. Как пугает меня эта противоестественная симпатия. Как избавиться от человека, шагающего рядом со мной и виснувшего взглядом, всей страстью своей собачьей души на моем лице?»

Кто из нас, выходцев из государства-крематория СССР не испытывал подобного? До сих пор вспоминаю встречи с глухо лающими советскими человекопсами...

До нас дошли несколько рисунков Шульца, на которых изображен Иосиф рядом с человекопсом. На двух из них человек-пес — это человек с собачьей головой. На других — просто босой человек с непропорционально большими руками (ил. 19). Лицо заросло щетиной. Взгляд — ошалелый, ненормальный, бешеный. Рядом с ним Иосиф все в той же высокой шляпе фокусника, в пальто. Иосиф боится бешеного человека. Фоном на картинке служит двухэтажный Дрогобыч.

Кем же был этот человек-пес?

У меня, эмигранта, покинувшего родину — из-за страха быть заживо ею сожранным, есть только один ответ на этот вопрос — Россией, русским, в широком смысле. Но Шульц, скорее всего, ответил бы иначе: Германией, немцем. Или — украинцем, поляком.

На худой конец просто — человеком.

Этническая принадлежность палачей не играет никакой роли.

Шульц мыслил не социально, не государственно и не этнически-расово. Он чувствовал, что эпоха — и его отца и его самого — будет уничтожена человекопсами, ощущал смертельную угрозу, исходящую и от сталинского государства-убийцы и от гитлеровской машины уничтожения. Понимал, что попал в клещи истории.

И не только он, его сестра и другие близкие, но и — такой беззащитный — мир его графики и прозы, мир, созданный им из протуберанцев души, его мечта, его миф, его истинное тело и его настоящая родина.

Шульц предчувствовал окончательную гибель — и свою и своего народа и своего творчества... и изобразил как умел палача... которого сам освободил от цепи.

Карл Гюнтер, застреливший писателя, не был псом, волком, чудовищем...

Не был даже тараканом.

Он был ничем не примечательным человеком. Которому другие, такие же как он, ничем не примечательные, серые люди поручили убивать евреев.

Литературный Иосиф смог убежать из Санатория, но его автора человек-пес догнал и убил.

...

Иосиф покидает Санаторий. Бросает отца, живущего в чужом, оскверненном времени. Садится в поезд. В тот самый.

«...Нет, долго этого я не вынесу. Все что угодно, только не это. Дела и так уже невероятно усложнились, безнадежно запутались... Бежать надо отсюда, бежать. Куда угодно. Сбросить с себя эту чудовищную дружбу, этого воняющего псиной переплетчика, который не сводит с меня глаз... Я выхожу и медленно иду по коридору, потом по лестнице вниз, по коридору до дверей, прохожу через них, пересекаю двор, захопываю за собой железную калитку и, задыхаясь, бегу — сердце колотится, в висках стучит — по аллее, ведущей к вокзалу... Вижу перед собой черную вереницу железнодорожных вагонов, которые стоят у семафора... сажусь в один из них, и поезд, словно он только этого и ждал, медленно, без свистка трогается... Прощай, отец, прощай, город, который я никогда больше не увижу... с тех пор я все еду, еду; я уже как-то прижился на железной дороге, и меня, бродящего по вагонам, терпят. В огромных, как комнаты, купе, полно мусора и соломы; в серые бесцветные дни сквозняки просверливают их насквозь. Одежда моя обносилась, порвалась. Мне подарили выношенный черный мундир железнодорожника. У меня распухла щека, и потому лицо повязано грязной тряпкой. Я сижу на соломе и подремываю, а когда чувствую голод, становлюсь в коридоре перед купе второго класса и пою. И

мне в мою кондукторскую фуражку, в черную железнодорожную фуражку с облупившимся козырьком, бросают мелкие монетки».

Вот мы и встретили опять того человека в поезде, человека с воспаленным лицом, которого видел Иосиф на пути в Санаторий.

ЭТО БЫЛ ОН САМ!!!

И саквояж был его саквояжем.

Круг замкнулся.

Шульц сыграл со своим героем свою последнюю шутку — столкнул его с самим собой и посадил в потусторонний поезд. С тех пор Иосиф и едет в нем, попрошайничает и не собирается выходить на станции Белжец.

19 ноября 1942 года в этот же поезд вошел и Бруно Шульц. Ему тоже подарили черную железнодорожную фуражку.

СТАРЦЫ И КОНДОР

Среди графических работ Бруно Шульца есть три загадочных рисунка карандашом или сепией — «Автопортрет и старцы», «Старцы и кондор» (эскиз) и «Старцы и кондор» (ил. 20). Датируются они 1930-м годом, вероятно потому, что на автопортрете Шульца изображен молодой человек.

На листе с автопортретом — под ним нарисованы три старца. На двух остальных листах — по четыре. Некоторые старцы сидят на ночных горшках, другие вроде как привстают, а один, голый старец слева, стоит на полусогнутых и вытирает себе зад.

Перед старцами — на земле — птица, кондор. Он как бы очерчивается на старцев. Или говорит с ними «на птичьем языке», которым владел Иаков.

За старцами — ландшафт, невысокая гора, завершающаяся плато.

...

Что это все означает? Какое место занимает эта сцена в мифологии Шульца?

Старцы на горшках... Птица.

С кондором-то как раз все более-менее ясно. Кондор был возвращен Иаковом во время его «птичьего периода».

«Особенно в моей памяти запечатлелся один кондор, огромная птица с голой шеей и сморщенным, обросшим наростами лицом. То был худой аскет, буддийский лама, исполненный неколебимого достоинства, который руководствовался в поведении железным церемониалом своего великого рода. Когда он сидел напротив отца в монументальной позе извечных египетских божеств, прикрыв белыми пленками глаза, чтобы совершенно замкнуться в созерцании своего гордого одиночества, то мог показаться, если смотреть на его каменный профиль, старшим братом отца. Та же самая материя тела, сухожилий и морщинистой жесткой кожи, такое же высохшее и костлявое лицо, такие же ороговевшие глубокие глазницы. Даже руки отца — узловатые, длинные, худые пальцы с выпуклыми ногтями — были схожи с лапами кондора. И глядя на него, погруженного в дремоту, я не мог избавиться от мысли, что передо мной мумия — высохшая и потому уменьшившаяся мумия моего отца. Думаю, и мама заметила это поразительное сходство, хотя мы с ней никогда не говорили на эту тему. Характерно, что кондор пользовался тем же ночным горшком, что и отец».

(«Птицы»)

...

В этом, типично шульцевском описании, кондор сравнивается с аскетом, буддийским ламой, египетским божеством, старшим братом отца и с мумией. Читатель проглатывает эти наживки, не замечая очевидных нестыковок, потому что проза Шульца — сладкая, мягкая, пластичная, легко перенимающая любую форму. В этой белковой массе все эти образы вмяты друг в друга, как разноцветные слои в пастиле.

Когда птиц развелось слишком много, Аделя «орудия длинной шваброй» выгнала их всех из дома... и следы их уничтожила... осталось только чучело кондора. Иосиф был уверен, что в это чучело вселился умерший к тому времени Иаков.

«Отца уже не было. В верхних комнатах сделали уборку и сдали их какой-то телефонистке. От всего птичьего хозяйства у нас остался только один экземпляр: чучело кондора, стоящее на полке в гостиной. В холодном полумраке, созданном задернутыми шторами, он стоял, как и при жизни, на одной ноге, в позе буддийского мудреца, а его скорбное, высохшее лицо аскета окаменело в гримасе полнейшей безучастности и отрешенности. Глаза у него выпали, и из слезящихся, заплаканных глазниц сыпались опилки. Только ороговевшие египетские наросты на голом клюве да на лысой шее, наросты и бугры блекло-голубого цвета придавали его старческой голове нечто возвышенно жреческое.

Его ряса во многих местах была трчена молью и роняла мягкие серые перья, которые раз в неделю Аделя выметала вместе с безымянным сором, скопившимся в комнате. В пролысинах торчала грубая мешковина с вылезающими клочьями пеньки... В глубине души я был очень обижен на маму за ту легкость, с какой она перенесла утрату отца «Она его никогда не любила, — думал я, — а раз отец не укоренился в сердце ни одной женщины, то не смог врасти и в реальность, вечно витал на окраинах жизни, в полуреальных сферах, на границе действительности. Он даже не удостоился почтенной гражданской смерти — все у него было причудливо и сомнительно... Я решил при случае захватить маму врасплох и поговорить с нею на чистоту. В тот тяжелый зимний день уже с утра сыпался мягкий пух сумерек, мама страдала мигренью и лежала на софе в гостиной... Прижавшись коленями к софе и щупая, словно в задумчивости, тонкую материю маминого шлафрока, я произнес как бы невзначай:

— Я давно хотел у тебя спросить: правда, что это он?

И хотя я даже взглядом не указал на кондора, мама сразу догадалась, смешалась и опустила глаза».

(«Тараканы»)

...

Больше всего меня в этом отрывке поражает, с какой легкостью Шульц повторяет уже использованные им в «Птицах» характеристики — буддийский мудрец, аскет, египетские наросты, нечто возвышенно жреческое... к которым за-

просто добавляет пролысины, грубую мешковину, пеньку, да еще и слезящиеся, заплаканные глазницы (или то, или это). Смешивает пастилу с солеными орешками... отчего его проза становится еще вкуснее.

Выясняется, что отец-кондор вечно витал на окраинах жизни, в полуреальных сферах, на границе действительности...

Куда же залетел кондор на шульцевских рисунках с старцами?

Что это за мир?

В полуреальных сферах кажется не нужны ночные горшки? Или, наоборот, как раз там они особенно необходимы?

Не понимаю, почему эти чертовы старцы-карлики не могли пойти, как все нормальные люди, в туалет. И что заставило их совершать естественное отправление вместе, в компании?

На природе. Да еще и в присутствии кондора, то ли чело-века, то ли птицы, то ли мумии, то ли египетского жреца, то ли буддийского ламы и прочее и прочее.

Это что же, группа цирковых лилипутов?

Дрессируют экзотическую птицу...

Или выездное заседание активистов из drogобычского Дома престарелых?

Экскурсия на местный Брокен профсоюза кельнеров-адасей.

Или старец Иаков прилетел к своим коллегам, на семинар престижигитаторов как Зевс к Ганимеду в образе птицы, и присоединился к их совместному опорожнению?

Загнул Бруня непонятки.

Эта алогичность, этот необъяснимый нелепый ГРОТЕСК и делает и эти рисунки (и прозу Шульца, тоже полную нелепостями, от уровня предложения и до сюжета) такими загадочными, привлекательными...

Гротеск — ради гротеска?

Вряд ли. У Шульца почти нет рисунков (кроме гравюр из цикла «Книга идолопоклонства»), изначально предназначенных для «самостоятельного существования». Почти все его графические работы — это или портреты и автопортреты,

или иллюстрации к прозе, или картинки, так или иначе связанные с его перверсией.

Есть еще несколько экслибрисов, «Алфавит Вайнгартена»... несколько «Всадников» (похожих на автопортреты), «Конюхи», «Спящий король» и эти самые «Старцы» на горшках и с кондором.

Возможно Шульц, который как раз тогда, в 1930 году и писал свои «Лавки» задумывал посадить Иакова-кондора разглагольствовать о манекенах и прочих интересных вещах (примерно так, как вещает Попугай-Златоуст на одной из гравюр Гойи из цикла «Капричос») — не перед двумя швеями и служанкой, как это отлилось в граните в окончательном тексте, а перед серьезными мужами, занятыми серьезным делом?

Перед Великим Синедрионом?

Простите, простите...

...

В 1930 году Шульц серьезно болел. Просил предоставить ему двухмесячный отпуск для поправки здоровья. Как пишет Фицовский, врач поставил ему диагноз «невроз сердца и диспепсия желудка». Кроме того Шульц страдал от каменной болезни почек, воспаления простаты итд...

Лечился в Трускавце, курорте, специализирующемся на подобных недугах.

И его «Старцы», с высокой вероятностью — воспоминание об этом лечении.

Почему на этом рисунке изображены старые люди? Потому что пожилые люди чаще болеют и лечатся на курортах, чем молодые.

Почему сидят на горшках? Чтобы показать их содержимое врачу.

Почему вместе? Курортная дисциплина.

Даже ландшафт узнаваем — предгорье Карпат.

Непонятно только, откуда там взялся кондор, птица американская.

Разве что оттуда же, откуда в прозу Шульца прилетели Мексика и Гватемала, Гвиана и Барбадос.

Из альбома почтовых марок.

СОЛНЦЕ В ФУТЛЯРЕ

Часто художники хотят послать реальный мир куда подалее. Тогда они создают для себя новую реальность — словесную, живописную, музыкальную... Со своей логикой, геометрией, временем, небом, светом... Создателем одного из таких альтернативных миров был француз, самоучка-сюрреалист Ив Танги. Начиная с конца двадцатых годов и до смерти, Танги развивал и усложнял от картины к картине свою искусственную реальность.

...

Темно-серый океан, поверхность которого зритель наблюдает как бы с высокого берега, переходит на невидимом горизонте в белесый светящийся туман. Над ним висят волнистые облака, еще выше — синеватое небо с розово-желтыми разводами. Солнце или какое-то другое светило светит откуда-то сзади и справа.

На поверхности океана стоят биоморфные пространственные тела — два жирафчика, половинка мячика с хвостиком, косточки, туфелька, несколько нитевидных конструкций. Желтая башня выпустила из себя длинные ростки-стебли. Предметы в мире Танги похожи на отшлифованные морем разноцветные камешки или на ворсистые кактусы.

Медленно колеблется океан, сияет туман, переливаются мягкими тонами странные биологические конструкции...

Спокойно.

Безлюдно.

Красиво и почти не страшно.

В мире, изображенном на картине Танги «Солнце в футляре» (ил. 21, 1937), интересно, туда хочется войти или вплыть, а еще лучше — влететь и долго не вылетать. Покататься на жирафчиках. Пнуть ногой мячик. Дернуть за хво-

стик. Бросить биту в собранные вместе косточки. Примерить туфельку. Подергать за нити, посидеть на желтой башне, поглядывая в даль, где-то ли висит, то ли плывет айсберг или баржа, или маленький сюрреалистический кит.

Мир Танги чудесно нейтрален, равнодушен, отрешен. Не агрессивен. Что не всегда можно сказать о мирах других сюрреалистов.

В живописном мире Дали слишком много хорошо рассчитанного безумия. Его виртуозный рисунок слаб, капризен. Он вовлекает зрителя в неприятную игру...

Миры Эрнста захватывающе экспрессивны, но там вас могут заклевать, слопать или превратить в эхо, никогда не затухающее в живых джунглях...

В мир Дельво тянет только фетишистов женской груди.

Мир Магритта привлекает любителей парадоксов. Без обескураживающих эффектов (Свинцовые шары летят! Тьма посреди света!) он был бы скучен.

Мир Кирико, картины которого вдохновили Танги на рисование, болезненно меланхоличен, в нем можно сойти с ума от одиночества...

Дьявол-Бунюэль смеется над зрителем, в его сюрреалистическом киномире теряешь остатки идеализма. И лезешь под стол, поправляя загнувшийся кусок ветчины на бутерброде.

...

Танги вырослел, старел. А его искусственный мир развивался. Башни обтянулись оболочками, появились экраны, стержни, дупла, обелиски, спруты, города, северные сиянья, волосяные стены, колонны, кристаллы...

Океан или живая почва зыбкой планеты превращался в песчаные дюны, в плато из затвердевшего света, в полиэтиленовые поверхности...

Башни росли, остроугольные формы заменяли закругленные, биоформы касались и оплетали друг друга. Появились конструкции, напоминающие скалы или бумажные листки, парящие в воздухе.

Иногда открывались странные глаза, похожие по сюрреалистической традиции на яичные желтки (в отличие от желтков Дали, глазуньи Танги рвотного инстинкта не вызывают).

Танги работал над чем-то вроде универсального ландшафа, внутри которого могут вырастать и существовать различные объекты. Драматические события первой половины 20-го века оставили в этом мире мрачноватый след, хорошо заметный на ранних, не оригинальных работах мастера. Экзистенциальный покой средних и поздних работ Танги ничем не нарушается. Огненная колесница истории катится мимо, не опаливая художника.

...

Прилив света и покоя.

Рай для мизантропа-отшельника.

Или для искателя пластмассового жемчуга.

Сад отдыха и полета.

Планета не для людей...

Запустил бывший моряк на орбиту свою странную планету.

Вращается она вокруг наших мозгов...

Прекрасная безлюдная планета живых камней...

СКРИПАЧ

Художники не виноваты в том, что у организаторов помпезных выставок нет чувства меры. Тем не менее я разозлился не на Пушкинский музей, где просмотрел триста полотен Марка Шагала, а на художника. После выставки меня тошнило, болели глаза. Как будто на электросварку засмотрелся. Картины слились в брызжащий огненными синими и оранжевыми сполохами ком. Хотелось громко заорать или в Москва-реку прыгнуть. Орать я не стал, а Москва-река, кажется, была покрыта льдом.

С опаской подходил я потом к картинам Шагала, боялся повторения московского впечатления. И действительно, мои глаза и годы спустя страдали от его красок. От поздних работ больше, чем от ранних.

Зачем Шагал перенасыщал цветом свои композиции?

...

В книге Моя жизнь Шагал писал: «Мое искусство не рассуждает, оно — расплавленный свинец, лазурь души, изливающаяся на холст. Неправда, что мое искусство фантастично! Наоборот, я реалист. Я люблю землю».

Нет оснований оспаривать Шагала. Он реалист. И пишет лазурью души. Перевоплощается, сопереживает.

Формы моделирует не светом и тенью, а основной краской и ее смесями с белилами. Контуры подчеркивает темными линиями и светлыми бликами. Рисует непосредственно цветом. Густыми, терпкими тонами. Примитивист.

Высказывание «я реалист» — надо, конечно, понимать в применении к реальности души мастера. Душа молодого Шагала была обожжена любовью к бытию. К живому.

Шагал писал: «Немцы наступали, и еврейское население уходило, оставляя города и местечки. Как бы я хотел перенести их всех на свои полотна, укрыть там».

Как трогательно! Перенести, укрыть...

Эту задачу Шагал выполнил. Сохранил поэтический образ местечковой культуры, уничтоженной русской революцией и двумя мировыми войнами. Подарил новые тела персонажам своего витебского детства. Вылепил их из цветного масла и пустил летать в шагаловское небо, заодно прихватив и набережные Сены и Эйфелеву башню, героев Лафонтена и Гоголя. С помощью витебских бедняков воскресил Моисея и Аарона, подарил новую жизнь библейскому народу, прикрыв его гогеновскими и эль-грековскими радугами...

...

«Скрипач» (ил. 22, 1912–13) стоит одной ногой на крыше домика, другой на зеленоватом круге — Земле. В руках держит оранжево-желтую скрипку. Справа розоватая церковь с крестом, дерево с синей кроной, в которой сидят белые птицы. На снегу видны следы, как будто маленький человек прошел, только не там, внутри, а сверху по поверхности картины.

В небе летит человеческая фигура. Три головы молодых людей, снабженных на всех только двумя ногами, усталились на скрипача. Весело! Борода и волосы у скрипача синие. Загадочное зеленое лицо сияет восторгом существования.

Осенняя желтизна на переднем плане переходит через светлое в весеннюю зелень, а в середине картины снег — зима.

Окна на домиках слева нарисованы в перспективе, обратная к перспективе стен. Это перспектива воспоминания.

Все строения изображены сбоку, ландшафт превращается в многоэтажную композицию. Шляпа у скрипача белая, с красноватыми пятнами, обведена черным контуром для того, чтобы ее северо-восточная часть не сливалась с белой крышей домика. Контур появляется везде, где художнику нужно разделить поверхности, наползающие друг на друга. Сам скрипач состоит из областей (например, как Италия). Каждая

область обозначена своим цветом — знаком принадлежности к некоторому энергетическому слою. Интенсивные зеленый, синий, оранжевый составляют цветовые аккорды картины-сюиты.

Все разделенные контурами области этой картины одно- или двухцветные (чтобы разбить, смазать эту идущую от кубистов особенность композиции, Шагал будет использовать впоследствии широкие мазки, откажется от контуров). Цвет давит и притягивает. Рассматривая картину, зритель попадает в пятна как в ловушки. Его взгляд остается в границах области, мечется внутри нее. Для того, чтобы удержать точку концентрации зрителя внутри пятна, внутри формы, Шагал насыщает цвет до предела возможностей масляных красок.

Шагал, ловец душ, приказывает: «Зеленый! Оранжевый! Синий!»

Он действительно не рассуждал как художники-аналитики, не конструировал, не экспериментировал. Знал, что делал. Заботливо собирал нектар уходящей культуры, делал мед. Замешивал на нем тесто. Формовал его знакомыми формами...

Уплотнял, насыщал красочную плоть своих созданий.

Пек из сладкого цветного теста новых евреев. Строил им дома. Рисовал для них новое небо.

Цвет на его картинах — это энергия их будущей жизни.

ФРЕСКИ ФЕОФАНА

Квадратная в плане, однокупольная церковь Спаса Преображения в Новгороде была пуста. С этой же пустотой столкнулся и Феофан Грек, впервые войдя в освобожденную от строительных лесов церковь. Я задрал голову. С купола на меня смотрел могучий Пантократор, небесный судья мира (ил. 23).

Одетый в сиренево-серый гиматий и красный хитон Иисус держит в левой руке Книгу жизни, правой благословляет. Фон фрески светлый, нимб вокруг головы Спасителя красно-коричневый. Гневный, пронзающий взгляд бросает Пантократор из центра христианской вселенной на посетителя.

Изображение Вседержителя обрамлено кольцевой надписью белыми буквами по охряному фону. Она воспроизводит стихи из 101-го псалма: «С небес призрел Господь на землю, чтобы услышать стон узников, разрешить сынов смерти, дабы возвещали на Сионе имя Господне...»

Стихи эти определяют направление потока благодати в храме (с небес на землю), объясняют символическую роль здания церкви и ее фресок (Господь на Сионе), смысл молитвы (стон узников), покаяния (разрешить сынов смерти) и богослужения (дабы возвещали имя Господне). Храм предстает местом встречи Бога и человека, малым Сионом.

Переход от купола к световому барабану украшен фризом чередующихся архангелов и шестикрылых серафимов. Восемь горящих красноватым огнем крылатых существ застыли в куполе. Величественно, но легко парит хоровод предводителей небесных сил бесплотных. Их нежные андрогинные лики воплощают вечную юность, неоскверненность христианского неба.

Барабан, поддерживающий купол, разрезан четырьмя узкими вертикальными окнами, смотрящими на четыре сто-

роны света. Простенки между окнами занимают изображения стоящих фигур. Это праотцы и пророки: Адам и Авель, Сиф и Енох, Ной и Мельхиседек, Илия и Иоанн Креститель.

Палитра Феофана кажется монохромной. Мастер использует как основу местные, псковско-новгородские желтоватые, коричневатые и красноватые охры, белила. К этим нечувственным пигментам Феофан подмешивает малые количества чувственных — киновари, зелени, сини... В результате его красноватая краска теряет присущий охре суховатый терракотовый оттенок, загорается. Светлый фон получает еле заметные сиреневые, зеленоватые оттенки, ниспадающая одежда — красноватые, желтоватые...

Контуры и углубления подчеркнуты основной краской с добавкой сажи. Выпуклые места, складки, контуры, блики, бороды, волосы, белки глаз (в которых не всегда отмечен зрачек) моделируются смесями белил. Резкие, энергичные мазки-движки используются мастером как основное средство передачи динамического характера образа.

Почти все композиции, расположенные ниже светового барабана, дошли до нашего времени в виде фрагментов. Сравнительно хорошо сохранилась Ветхозаветная Троица на втором ярусе церкви (ил. 24). Несмотря на утрату левой нижней части изображения, композиция Троицы поражает цельностью, монументальностью. Перевернутая омега могучих крыльев и ромбовидная форма тела среднего ангела, представляющего Иисуса доевангельского, одного из создателей мира, прототипа человека и председателя Страшного Суда, образуют доминирующий в этой композиции знак, сочетающий силу, красоту и кротость.

Правее Троицы сохранились пять изображений столпников — Давида, Даниила, Симеона младшего Дивногорца, Симеона Старшего, Алимпия и святого Макария Египетского (ил. 25). Столпники стоят на столпах, шестигранных или круглых монументальных колоннах, местах особо жестокого подвига. Симеон Старший не слезал по преданию в течение сорока семи лет со своего столпа; Симеон Дивногорец — пятьдесят три года. Целью подобной жизни было с помощью

полного отречения от земного добиться просветления плоти — исихии. Аскеты были одержимы идеей освобождения от греха, открытости тела и духа для эманации Духа Святого. Их идеалом было прижизненное соединение с Богом на столпе.

Они превращали темные, с их точки зрения, человеческие энергии в светлые, божественные. Не оставляли ни одного камешка душевной мозаики мутным, непереплавленным. Воздержание и страдание, одиночество на столпе или в пещере, молитва и плач были органическими формами такой жизни. Аскеты уходили в пещеры или затворялись на столпах не из-за изуверства, а из-за потребности в свете перед лицом тьмы мирового зла и смертельной скуки обыденности.

Столпники Феофана почти бестелесны, их земные тела истончились, остались только очертания. Вместилищами им служат их духовные тела, состоящие из огня веры.

Лики аскетов лишены индивидуальных черт. Это типы, различающиеся положением рук в пространстве, прической, рисунком складок одежды (носы, например, у всех столпников одинаковые). Свет не падает на них, а как бы струится из них — красноватый нечувственный свет преображенной плоти.

Сам Феофан не был ни аскетом, ни монахом. Его фрески свободны от схематичности, методичности, рутины. В смелости его линий, брутальности складок, нелогичности, экспрессивности оживок ощущается южный темперамент. Феофан Грек принес на Русь яростное, прометеевское православие своей гибнущей родины.

Церковники не любят прометеев. Их идеалом было и остается розовое искусство, умилительная красота, пахнущее елеем, несамостоятельное, под их диктовку созданное, салонное малевание. Поэтому жестокое искусство Феофана и других византийских беженцев не получило настоящего развития и продолжения ни в восточном, ни в западном христианстве...

Странно, что Феофана признали на Руси. Схожий огонь экстатической веры запылал тут только через несколько столетий — в трещинах раскола.

Феофан рисовал фигуры своих святых одним светом, огнем. Его влекло финальное состояние материи, человечества, времени, мир после Апокалипсиса. Где смерти больше не будет, где сотрет Бог слезу с очей, где улица — как прозрачное стекло...

В конец истории, за пределы вселенной, в обновленный мир, состоящий из огня и сияния, мир последних преображений... В небесную родину — Византию...

ГОЛГОФА КРАНАХА

Первое, что поражает зрителя на гравюре по дереву (ксилографии) Лукаса Кранаха Старшего «Гологофа» (ил. 26, около 1502) — это мощные древесные стволы, на которых висят распятые, и гротескно-экспрессивные формы их тел. Тело распятого слева от Христа разбойника изогнуто как резиновое. Висящий справа разбойник, похожий на измученного Санчо Пансо, как бы в насмешку увенчан «перьями» растительного происхождения.

Евангелисты-синоптики утверждают, что Иисусов крест (или перекладину) заставили нести Симона Кириянина, а согласно Иоанну, Иисус нес свой крест сам (из чего следует, что, возможно, они несли его вместе или по очереди). Кресты на кранаховской Голгофе не смог бы поднять ни Симон Кириянин, ни даже сам Самсон, с этим справился бы только подъемный кран.

Эти кресты доминируют на поле гравюры, строят кризную систему координат деформированного пространства. Энергичные движения перекладин крестов вспенивают белизну графического «неба». Перекладины загибаются вверх, несущие столбы напряженно изгибаются, тела двух распятых соскальзывают вниз, Богородица подает в обморок... Рыцарь сидит на лошади напряженно, как циркуль. Все детали композиции как будто охвачены единым порывом, подключены, как лампочки в гирлянде, к одному источнику тока — к казни.

Иисус изображен человеком невысоким, коротконогим, каким-то приплюснутым. На тоненьких ручках висит плотное, короткое, мускулистое тело. Горбоносое, грубое лицо искажено предсмертной гримасой. Во всей сцене нет ничего божественного, величественного, нет смирения, нет елєя. Распятые выглядят как три мужика, казненные за разбой.

Кранах отказывается от какой-либо эстетизации, канонизации казни. Грубые немецкие распятия — вызов сладковатому итальянскому искусству (поздний Кранах тоже слащавый). Мертвые Иисусы раннего Кранаха, Гольбейна, Грюневальда убивают в зрителе надежду на Воскресение. И поделом.

Кранах, родившийся и выросший в лесистом и гористом Франкенвалде изображает Христа, распятого на дереве с отпиленными ветками и сучьями, с обрезанным стволом и прикрепленным к нему тяжелым бревном-перекладиной.

Это дерево — орудие казни человека, а не Игдрасиль, не райское «Древо познания добра и зла» и не «Древо жизни». Мастер восстанавливает реальное событие полуторатысячелетней давности при помощи доступных ему и зрителю реалий. Не мудрствуя лукаво, материализует сюжет, загоняет слова Писания в современные ему предметы, создает гибрид текста и реальности. Комикс.

Принадлежащий к московской школе иконописец Дионисий, в мастерской которого была написана в 1500-ом году икона «Распятие» (ил. 27) тоже воплощал евангельское событие.

На его иконе изображена гармоничная, цветная «метафизическая» казнь на золотом фоне. На деревянном кресте висит (или стоит) плоский Христос. С тоненькими ручками, детскими ладошками и ступнями...

Слева от креста — Мария с сопровождающими, справа — юный Иоанн и благочестивый сотник Лонгин. В средней части иконы слева — символическая Церковь в сопровождении ангела подлетает к кресту, справа — Синагога отгоняется другим ангелом от креста. Крест воткнут в горку — Голгофу (не достающую даже до колена Иоанну), в ней пещера с черепом и костями Адама.

Все фигуры вытянуты (как у Модильяни). Одежды, покрывающие их, не проявляют свойства ткани — это чудесные цветные кристаллы или отвердевшие духовные тела персонажей, излучающие сияние святости... Святость излучают все одежды на русских иконах. Даже иудины.

Русский художник изображает евреев, ангелов и римлянина — персонажей события, произошедшего в Иерусалиме тридцатых годах первого века — в византийских одеждах.

Если на гравюре Кранаха происходит «грубая» реконструкция евангельского события с помощью реалий эпохи мастера, то на иконе Дионисия исполосованная плетями современность самого художника не присутствует вовсе.

Эпоха исторического Христа Дионисия также не интересует, ее на иконе нет.

Отказываясь от историчности и используя условную, совокупным опытом восточной церкви выработанную манеру изображения, иконописец воссоздает само мистическое событие, превышающее своим значением текстовой носитель — Евангелие.

Парадокс. Одежды иератических персонажей Дионисия все-таки ближе к одеждам римлян тридцатых годов первого века, чем рыцарские доспехи и береты на работе Кранаха.

Кранах наделил своего Христа телом своего современника. Для этого ему пришлось проделать обратную готическому воспарению операцию снижения, вполне соответствующую, революционному указанию Евангелия видеть и искать Бога в своих ближних, а не на небесах. Указанию, переворачивающему вверх ногами ветхозаветную пирамиду, на вершине которой сидел всевидящий Бог-ревнитель, а в основании которой копошились людишки. Жестокая символическая стереометрия заменяется в Евангелии на нечто органическое — дерево, в кроне которого находят убежище птицы, или на стадо овец, где важнейшая фигура — заблудшая овца, а не пастух с кнутом.

Своим народным изображением Кранах облегчал работу воображения зрителя-современника, представляющего Христа-человека, но затруднил сверхчувственное познание Христа Преображения или прокурора на Страшном суде, одного из архитекторов вселенной. Образ Кранаха соответствует Иисусу, возглашающему в предсмертной тоске: «Боже мой, Боже мой, почему ты меня оставил?», но не соответствует

Христу, Сыну Божьему, сказавшему: «Авраам, отец ваш, рад был увидеть день мой: и увидел и возрадовался... Прежде не жели был Авраам, Я есмь».

Второе, что поражает на кранаховской Голгофе — это густота композиции. Просмотрев в репродукциях почти все рисунки Кранаха, я нигде не заметил излишней скученности и тесноты. Изящные, уверенные линии. Прекрасная работа кистью. Ясная композиция. В живописи мастера, правда, фигуры тоже любят объединяться в группы. Однако это не ослабляет, а, наоборот, усиливает обаяние его работ. Мастер так никогда и не справился ни с пропорциями, ни с перспективой, ни со сложностями анатомии своих венер, нимф, амуров и мучеников. Что и делает их такими симпатичными. Наша усталость от академических изображений не прошла до сих пор...

Только присмотревшись, можно разделить еловый бурелом линий на нижней половине гравюры на группы и отдельные фигуры. Нелегко догадаться, что босая ступня в левом нижнем углу принадлежит Иоанну, поддерживающему падающую в обморок Марию, а две ноги, стоящие непосредственно за валяющимися в правом нижнем углу полуразложившимися трупами, принадлежат невидимой лошади наблюдающего за казнью безбородого иудея (с пейсами и усами).

С трудом узнает зритель трех спутниц Марии, сочувственно на нее смотрящих (правая — Мария Магдалина), обнявшуюся (?) пару, двух солдат (один с копьем, на конце копья — губка с уксусом), двух конных — сотника и рыцаря.

Шапка сотника «захватывает» растительность на заднем плане. Шлем рыцаря сливается с деталями на склоне холма, его фигура срастается с торсом иудея справа, а его конь «въезжает» в сотника. Передний, он же и главный план составляет изобразительную плоскость.

Проще всего было бы заключить — на этой ранней работе Кранах не достиг ясности композиционного членения внутреннего пространства гравюры. Да и качество работы резчика оставляло желать лучшего. Но композиции его последующих ксилографий тоже были густыми, перенасыщен-

ными и это не зависело от качества труда резчиков. Нет, не мог мастер не замечать чрезмерной густоты оркестровки своих созданий. Кранаху видимо нравился густой средневековый лес, состоящий из колючих штриховок. В этом германском лесу долго бродили романтики, а позже и экспрессионисты... Лес этот не вырублен до сих пор. По нему все еще бегают ошалелые лешие...

Внутреннее пространство ксилографии Кранаха «Се человек» (ил. 28) из страстного цикла 1509-го года разбито на три группы. Это зрители на балконе, толпа и стоящие на лифостротоне (помосте). Каждая группа составлена из фигур, как бы сросшихся в агрегате-грибнице.

Зрители на заднем плане едины в своем сочувствии Христу. Мария заламывает руки. Толпа в нижней части изображения враждебна Иисусу, почти все подняли правые руки в заклятье, они требуют у Пилата — распни его! Кровь его на нас и на детях наших! Согласно евангельскому тексту, в толпе должны были быть «иудеи» — первосвященники и служители. Кранах же изображает современную ему толпу — рыцарей, мужиков, монаха с ножом, босых детей. Третья группа состоит из четырех фигур, стоящих за Иисусом и Пилатом (нос римский, нос курносый).

Ядро композиции — контрастная пара Пилат-Иисус.

На одноименной ксилографии Дюрера 1498-го года (ил. 29) представлены только две группы персонажей — толпа и стоящие на лифостротоне. Несмотря на внешнюю схожесть работ обоих мастеров, заметно и глубокое отличие — гравюра Кранаха упрямо тащит евангельский сюжет в немецкие земли, в его время; работа Дюрера переносит евангельское событие скорее в Италию или в синтетический мир идеалов...

Измученный Иисус Дюрера более меланхоличен, чем скорбен, скорее галантен, чем трагичен. Он выступает, как бы совершая танцевальное па. Во всем его облике заметны черты не то Аполлона, не то кавалера с картин Боттичелли. Или самого художника.

У Кранаха Иисус — человек, а не Аполлон или меланхолическая персонификация автора. Он стоит просто, по-мужски тяжело, его ждет Голгофа.

Дюрер выстроил элегантную перспективу «с ландшафом». Толпа состоит из разделенных в пространстве фигур. У Кранаха мы видим примитивную перспективу «внутри ящика».

Композиция у Кранаха как бы подчеркивает — конец, тупик. Взгляд зрителя, скользнув по помосту, упирается в кирпичную стену; у Дюрера — взгляд убегает в дали.

В разработке каждой мелочи у Дюрера чувствуется стремление к стилизации, у Кранаха в мелочах грубоватая, народная простота — редукция, экономия.

Работа Дюрера технически совершеннее. Но архаическая композиция Кранаха ближе к композиции Евангелия.

В евангельских повествованиях нет времени, а есть только последовательность. Все происходит в безвременьи притчи. Нет и настоящего пространства. Есть только объекты — пещеры, скалы, храм. Вместо ландшафтов там идеограммы. Пустыня, гора, Гефсиманский сад. Все персонажи Евангелия (кроме Иисуса) имеют одинаковый знаковый размер. Второстепенных персонажей нет.

Группы персонажей (апостолы, первосвященники, разбойники, предки Иисуса и по материнской и по отцовской линиям, 70 учеников, фарисеи, нищие, больные, бесноватые) слипаются в евангельских текстах в агрегаты. Как фигуры на гравюрах Кранаха...

Евангелие почти плоско, в нем нет ничего, уходящего на задний план — отсюда происходит настойчиво повторяющийся на иконах и готических картинах и унаследованный Кранахом первый план. Этот план — сознание верующего, его плоская совесть (совести нельзя быть трехмерной — слишком много появится возможностей спрятать зло в темных углах).

Деяния апостолов, где впервые появляется историческое время, географическое пространство и немистический герой — апостол Павел, уступает сказаниям евангелистов в убедительности и оригинальности. Так же как изощренная ренессансная картина на христианский сюжет часто уступает готической картине, иконе или примитиву.

КРОНАХ

Далекие путешествия на местных поездах — дело нешутливое, требующее от пассажира выносливости, терпения и прививки от ксенофобии. И вставать надо рано, а то никуда не успеешь. Будильник прозвонил в пять утра. Пришлось вылезать из волшебной пещеры, чистить зубы, искать не рваные носки.

По дороге на вокзал наслаждался безлюдьем и тишиной. Пахло сиренью. Освещенные первыми розовыми лучами дома на привокзальной улице по-собачьи подрагивали.

Поезд тронулся, и все поехало назад — мой мир остался неподвижен. И только когда слева на горизонте показалась зловещая Бисмаркова башня, я почувствовал, что город К. выпустил меня из своих бетонных рук. Подъехали к Глаухау. В этом городке я жил почти год. В лагере для «еврейских эмигрантов» из СССР. Познакомился там против воли с восточной Германией, — бедной, вонючей, серой страной с загрязненными реками и не отремонтированными с довоенных времен домами, страной-фабрикой с устаревшим оборудованием, выдохшейся идеологией и одуревшим от социализма населением. Социализм ГДР не был, однако, идеологической фикцией, цинично используемой маленькой частью народа для одурачивания и эксплуатации его большей части, как это было в СССР, а органичным и жизнеспособным вариантом коллективного хозяйства. Воплощением немецкой тенденции к детерминации. Т.е. гораздо более чистым историческим экспериментом, чем сталинщина или брежневщина. Но и этот опыт позорно провалился. Свободу люди ценят больше, чем социализм с хонеккеровским лицом.

Безрадостную жизнь в Глаухау я воспринимал тогда как наказание за эмиграцию и не роптал. Пытался освоить не-

знакомую среду, язык. Труднее всего было привыкнуть к новому смыслу и направлению времени. Не из прошлого в будущее несет оно иммигранта, а выбрасывает его из настоящего в прошлое. Из жизни — в небытие...

Пересел на поезд, идущий в Геру, тюрингскую сестру саксонского К. Индустриальные руины. Зловещие блочные дома.

Саальфелд... Этот город спасают горы, раскинувшиеся амфитеатром.

Еще одна пересадка, и показалась, наконец, граница Тюрингии и Баварии — Пробсцелла. А там недалеко и до Кронаха, небольшого городка северной Франконии, места рождения Лукаса Кранаха Старшего.

...

Шесть лет прошло после объединения Германий, но до сих пор, выезжая с территории бывшей ГДР на Запад, чувствуешь облегчение, как будто из тюрьмы попадаешь на свободу или из темного двора фабрики — на залитую светом улицу. Даже в природе как будто что-то меняется. Климат улучшается. На Западе днем и ночью светит июньское солнце. Здесь не разражаются грозы, не моросит дождь, не метет метель, а на деревьях вместо листьев висят стомарочные купюры с изображением улыбающейся красавицы...

Выйдя из ничем не примечательного здания вокзала, я пошел в сторону возвышающейся над городом крепости Розенберг. Присел на скамеечку под зацветающим каштаном у неглубокой речки.

В воде разноцветные форели плавают. Цветут яблони, груши, вишни, магнолии и рододендроны. Дома нарядные, на крышах — оранжево-красная черепица. Многие прохожие улыбаются, некоторые даже здороваются. Тротуары усыпаны цветными стеклянными шариками...

Крепость хорошо видна, но как в нее попасть? Пришлось спросить об этом вышедшую покурить миловидную полуобнаженную женщину. Она объяснила мне, что Кронах состоит из двух частей — верхнего и нижнего городов. Что надо идти через мостик, подняться по лестнице, войти в каменные ворота и повернуть налево.

Через несколько минут очутился у подножия мощных укреплений, похожих на бедра профессиональных пловчих. Подошел к маленькому киоску и купил входной билет.

...

На многих картинах Краха мы видим замки, крепости, городки. Они покоятся на возвышениях, холмах, горах. Зачастую на отвесных, нависающих над пропастью скалах. Выше их — небо или заснеженные горные вершины. Ниже — города, реки, моря, леса, вены, мадонны, охотники, рыцари. Формы краховских скал иногда гротескно антропоморфны, как например, на поздней картине «Источник живой воды» (Берлинская картинная галерея). Тут скалы напоминают сидящего на земле, обезглавленного великана. Сатурна (время), которого обманывают помолодевшие дамы?

На других ландшафтах можно найти голову рыцаря, циклопа, каменный фаллос, раздвоенную скалу-вагину, даже молитвенно сложенные руки...

Принято объяснять присутствие таких антропоморфных элементов на ландшафтах Краха «нидерландскими влияниями». На картинах Босха есть люди-деревья, люди-дома, есть и фантастические конструкции из цветного хитина, отдаленно напоминающие конечности крабов, но нет антропоморфных скал. У Босха потустороннее и есть реальность, у Краха мистические скалы дополняют собой видимый мир.

Следует различать крутые или нависающие, явно угрожающие скалы, на которых гнездятся какие-то постройки, от «базисных» возвышений с замками и крепостями (иногда это огромные усеченные пирамиды). Первые — это грозные руины родившихся от связи сынов неба и дочерей земли, умертвленных всемирным потопом, исполинов. Вторые — надежные основы мира. Они символизируют «высшие устремления», «духовные венцы» или «короны» ландшафтов жизни. Возносятся над повседневностью, как «небесные Иерусалимы» или «замки Грааля». Их детали, однако, далеко не возвышенны, Крах-реалист не позволяет себе фантазировать.

Иерархический ландшафт-конгломерат, включающий поверхность реки или моря, замок на выпирающих отвесных

скалах или на пирамидальном холме, заснеженные горные вершины, выше которых только «небо» — представляет собой модель вселенной Кранаха, проекцию на холст его внутреннего мира, сформировавшегося по образу и подобию мира его детства — Кронаха и его окрестностей.

Космос Кранаха имеет мало общего со средневековым, симметричным рассудочно-мистическим космосом, воплощаемым порталом готического храма. Прелесть кранаховских скал, поросших урбаническим мхом — в их несимметричности, динамичности, отражающей не до конца усмиренную силу холерического темперамента придворного художника.

Кранах был «естественным» посвященным. Потусторонний мир был ему открыт. Но он выбрал судьбу активно действующего человека, политика, семьянина, бизнесмена, а не мистика. Возвышения на его ландшафтах предназначены не для спуска Бога, а для восхождения зрителя.

Человек, выросший в Гималаях или уроженец Манхэттена, обречен на «вертикальное» мышление, а выросший в степи или тундре — на «горизонтальное». Не следует понимать это буквально. Это значит только, что алгоритм, перемалывающий хаотические движения мысли, строящий пространство сознания человека, всегда будет устремлять эмоциональные «траектории» души в первом случае — к некоторым вертикальным, а во втором случае — к горизонтальным асимптотам. Не вдаваясь в детали, приведу лишь один пример приложения этого правила. Дюрер тоже часто воспроизводил на своих ландшафтных вставках горные высоты и низины, соответствующие моральному и аморальному выбору героя или высотам или низинам его судьбы, но его подъемы, как и подъемы его родного Нюрнберга более пологи, а его мышление мягче, логичнее, чем у тяготеющего к экстазам раннего Кранаха.

...

Из окон крепости-музея открывался великолепный вид на Кронах и окрестные возвышенности. Какое счастье — смотреть с высоты на горы и долины! Глаза едят пространст-

во, уши слышат звон атлантических дисков уютного европейского пространства. Вверху — синева, пронизываемая лучами Солнца, воздушная масса, зияющая озоновая дыра. Конденсационные следы от самолетов, единственных современных обитателей когда-то перенаселенных небес. Внизу — черепичные крыши, маленький город, извив реки, гаражи, железная дорога, вокзал. За пределами города — зеленые просторы. И деревни на горах.

Некоторые деревни на соседних горах располагались явно выше крепости, смотреть на них надо было снизу вверх. Наблюдатель, смотрящий на мир из крепости, находился как бы между мирами. Детство Кранаха проходило в таком «среднем» мире. Из его города открывался потрясающий вид далеко «вниз» и одновременно ощутимо «вверх». Пространственную структуру этого мира он постоянно воспроизводил на своих ландшафтах, когда стал взрослым. Художник находился где-то в середине горы, между воспоминаниями и реальностью, между мифом и рацией, между пантеизмом и христианством. На границе средневековья и нового времени.

ПИСЬМО КЛАУСА

Двусторонний рисунок саксонского художника-мыслителя Карлфридриха Клауса «Начало письма Громану» (ил. 30, 1963) это одновременно разросшаяся записка, вытатуированная на полупрозрачной бумаге, текстограмма и портрет какого-то уродца или черта (наличествуют рога). Может быть Ленина или Сталина — эти имена можно разобрать.

Художник пишет, загибает строчки как слепой, переворачивает лист и продолжает писать. Заполняет текстограмму полумыслями-полузнаками, необработанными душевными рефлексиями, каракулями подсознания. Использует все — и продуманные годами концепции и случайные ассоциации, драгоценности и мусор. Опирая строчками как линиями, рисовывает несколько узнаваемых форм — пустоты глаз, пустоту рта, короткий нос. И висящую на нем знаковую соплю.

Буквы, слова, строчки, черточки и загогулилки служат для мастера формообразовательным материалом. Их сочетания, переплетения и наложения образуют в совокупности модель, карту или хронику работы сознания существа, не способного к обобщению, заиклившегося на мелочах и в буквальном смысле слова пытающегося из тысяч мух слепить слона. Получив в результате что-то, похожее на взбунтовавшуюся философскую машину Раймонда Луллия, мастер явно остается в убеждении, что его целью был не мушиный слон-результат, а развитие темы, письмо, мысленный философский эксперимент.

Полагаю, мало кому придет в голову действительно читать такие письма. Текстограммы Клауса, его танцующие строчки, заросли, кустарники, плантации знаков, бороды и колонии сюрреальных насекомых интересны исключительно с формальной точки зрения, сами по себе. Политические убеждения художни-

ка, известного своей барельефной левизной, запечатленной в его имени, не отливаются на его рисунках в лозунги. Хотя и дают себя знать — только склонный к анархизму левак может позволить своим словечкам разбежаться на бумаге.

Последовательности знаков на рисунке Клауса распространяются по листу в ритме дыхания и биения сердца, в ритме смены мыслей, дрожания пальцев старого курильщика. Текстограмма это и кардиограмма и детектор лжи. Семiotический мох, знаковая плесень заполняют лист бумаги, образуя что-то похожее на ландшафт. Мастер не создает его как демиург, а скорее наблюдает сверху его рост, как ленивый садовник. Следит за садом, но садовых ножниц и тяпки в руки не берет. Потихоньку высаживает на маленьком листке семена даосизма, каббалы и алхимии, удобряя все это навозом коммунистической утопии. И смотрит, какие цветочки вырастут. Благо в его реальной, гдровской жизни все это было запрещено.

На гравюрах Кранаха белое ограничивается контурами, и наполняется невидимой смысловой плотью.

У Клауса белое остается бесформенной, необработанной пустотой.

Черное на черно-белой графике выполняет две функции — образует малые иероглифы и придает форму белой пустоте, обрисовывая ее границы контурами. Этот путь формообразования Карлфридрих Клаус применяет сравнительно редко. Его графику можно сравнить с игрой на рояле одним пальцем. Остается только удивляться, как много можно таким образом наиграть...

Кажется, что мастер создает не формы, а маленькие клавиши или поющие струны. Клаус слышит хрипы и стоны населения Земли. Воспроизводит на бумаге бормотанье, вздохи, свист и бульканье ее сумасшедшего радио. Обрывки мелодий, куски оперных арий, визг станков, призывы Мао, крики о помощи... Вот Лао Цы показывает Конфуцию беззубые десны... Чегевара нажимает на курок автомата... Адольф брызгает черными слюнями... Хрустят сапогами, чеканя шаг, солдаты на параде... Трень брень... Тиу-тиу...

Гравюра Кранаха беззвучна — это чистый смысл, нарезанный контурами и собранный, как станок из деталей. Это машина, пресс, оставляющий оттиск не на бумаге, а прямо на полированном нёбе нашего сознания. Письмо Клауса невозможно свести к формально-смысловому единству, оно распадается, разъезжается, буквы и знаки разбегаются, эпилептически трясясь и уменьшаясь в размере и значении. С трудом можно приподнять эту паутину с застрявшими в ней ста тысячами мух над плоскостью бумаги, увеличить и повесить сушиться. Клаус называл комнату с такими простынями — экспериментальным мыслительным звуко-пространством, Авророй.

Еще труднее отпечатать такую простыню в сознании, зато, вытянув из мозговой ваты длинную спицу, можно, не торопясь, поиграть, смакуя, на всех клавишах, струнах, кнопках, потрогать снующих повсюду знако-звуко-смысло-насекомых... Послушать музыку мозгов автора.

В ксилографическом мире Кранаха почти нет случайностей, ошибок. Все строго детерминировано уже на уровне эскиза. Любая мелочь, линия или форма имеет определенную функцию. Не все поддается сейчас точной расшифровке (зачем, например, нужны круглые колокольчики на платье сотника?), но для самого мастера все было ясно. Функциональный, конструктивный, символический и иллюстративный слои графического произведения существовали в единстве и предназначались для создания понятного продукта.

Клаус сохраняет в своем Письме наивность и трогательность рукописи, оставляет в поле изображения бесчисленные пробелы, позволяет зрителю самому строить его ассоциативные ряды. Поощряет на сотворчество.

Я тут поцарал немного на кальке, тиу-тиу, выпустил мысленасекомых из горячего черепа на холодную бумагу... И вы, господа, можете попасться на моем поле... Но не обессудьте, у меня тут только строчечки, горькая полынь...

Топологически, Письмо — очень длинная нитка, разрезанная на множество кусочков, искусно уложенная на полу-

прозрачной бумаге. На этой нити нанизаны надежды и страхи одинокого художника, среди ее обрывков висит его мыслящее тело.

В своих интервью Клаус неоднократно утверждал, что его жизнь это добровольный эксперимент, призванный разъяснить определенные философские вопросы. Его рисунок, однако, ничего не разъясняет, скорее разлагает философские построения на слова, буквы, знаки, атомы, превращает их в вибрации, импульсы, звуки... И рассеивает в бессмысленном шёпоте мира...

И приходится автору, добровольно превратившему себя в электромеханического муравья, вместо участия в философской экспедиции, — прыгать, дергаться, плясать на собственных графических листах.

Пока не сядут батарейки.

Текст этот опубликован впервые в Германии на немецком языке в 1998 году, несколько месяцев после безвременной кончины Карлфридриха Клауса.

А впервые его картинки я увидел в 1992 году на выставке в городе К..

И уже тогда я понял, что они мне что-то напоминают. И с тех пор это чувство меня не оставляло, и мучило. И вот теперь, в году 2014 я случайно наткнулся на то, что сидело где-то глубоко в памяти, но не хотело вылезать на свет. Пересмотрел вчера фильм Ланга 1933 года «Завещание доктора Мабузе» — и наткнулся на нечто, очень напоминающее «написанную» графику Клауса. Это каракули, нацарапанные безумным пациентом психиатрической клиники доктором Мабузе. До того, как он «пришел в себя» и начал ровным почерком писать на больших листах продуманные планы различных преступлений — до этого его воспаленный ум порождал что-то похожее на графику Клауса...

Не исключено, что Клаус, знаток кино, увидел в шедевре Ланга эти листочки Мабузе — и тут же осознал их графический потенциал... И начал эксперимент над собой.

В ВЕЙМАРЕ

Город уже начал просыпаться после гдровской спячки. Некоторые дома отремонтированы. Всюду важно, как индюки, расхаживают туристы. Металлические Гете и Шиллер салютуют с театральной площади бумажным и цветным Кандинскому и Клее из музея Баухауза. Вкусно пахнет жареными тюрингскими сосисками, пивом и кофе. Старый тяжелый Кранх вылезает, кряхтя, из могилы рядом с церковью — посмотреть, что стало с городом, ставшим его последним прибежищем. Тихо пасется на лужайке за речкой загородный дом Гёте. Тень Ницше, прошедшего тут в доме сестры последние безумные годы, не тревожит жующих туристов, разглядывающих витрины — немецкому Заратустре позволено существовать только в виде покойницы белых гипсовых бюстов по цене от двадцати до трехсот марок. Как ни хмурит он свои орлинокрылые брови.

Картину портил охраняющий дорогу в центр железный Тельман, похожий на похудевшего Хрущева с поднятой решительно правой рукой, сжатой в недвусмысленный кулак. Выглядел он не как борец за дело рабочих, замученный злодеями, а как одолеваемый жаждой мести демон, принявший облик бюрократа.

Находящийся на окраине Веймара бывший концентрационный лагерь Бухенвальд напоминал о несовершенстве человеческой расы. Построить фабрику смерти на груди у Гёте-Великана! Как нежны должны были быть души мясников-архитекторов...

Поражала не отработанная система унижения человеческого достоинства, не крематорий и даже не страшный цинковый стол. Поражало то, что лагерь находится на высоком холме, откуда видны чудесные ландшафты Тюрингии, поражал странный, как будто разряженный, воздух над лагерем.

Городской музей в замке известен своей превосходной коллекцией картин Лукаса Кранаха Старшего. Все они радуют глаз. Особенно портреты молодого принца Иоганна Фридриха Саксонского и его невесты, четырнадцатилетней Сибиллы фон Клеве (ил. 31 и 32, 1526).

Спокойные, родовитые лица. Темный, благородный фон. Две фигуры — как две светящиеся башни во тьме. Красно-оранжево-белые башни. Парадные, официальные, блистательные портреты.

Складки горят пурпурным огнем.

Тяжела роскошная меховая накидка на плечах двадцатичетырехлетнего принца — ему предстоит долго править, продолжать дело отца и дяди, защищать Реформацию, стать вместе с Филлипом Хессенским во главе Шмалькальдского союза. После проигранного сражения попасть в плен, быть освобожденным бывшим врагом и окончить дни достойно.

Иоганн Фридрих еще молод, но уже широк. Смотрит на зрителя внимательно и уверенно. Он уже не человек, а тип. Еще не памятник, но уже наполненный добродетелями сосуд. Тяжелый, красный, меховой — положительная часть пространства, золотой государь. Его юная невеста с твердым, вполне подходящим ее будущей роли матери наследников, характером, выглядит как вырезанная из красного дерева, роскошно декорированная статуя. Длинные рыжие волосы распущены, руки смиренно сложены. Три тяжелые золотые цепи лежат на плоской груди. Жена государя. Принцесса с золотыми волосами. И некрасивым носом.

Кстати, кранаховские носы, также как и руки, вполне достойны стать темой докторской диссертации. В их конструкцию мастер сознательно вносил определенные патологические деформации, которые были для него важнее, чем похожесть. Руки на его портретах закручиваются в спирали, закругляются, как бы скрывая от зрителя внутренние части ладони (там свербят стигматические ранки). Ладони соединяются в ласкающие взгляд биоконструкции. Только большие пальцы с толстыми подушечками и изящные мизинцы упрямо и экспрессивно оттопыриваются. Руки на картинах

Дюрера — это корявые руки самого художника, тщательно, со всей безнадежностью натурализма переданные, с длинными пальцами, с рельефно разработанными выпуклостями вен и жил. Пальцы Дюрера — концы тела и концы судьбы, трагические клешни. Пальцы у персонажей зрелого Кранаха вылеплены из теплого пластилина. Они обобщают характер модели в понятном зрителю знаке. Сложенные руки Иоганна Фридриха составляют иероглиф союза, единства. А руки его невесты олицетворяют скромность, верность и терпение.

Носы кранаховских персонажей часто непропорционально широки в верхней, примыкающей к переносице части. Это особенно хорошо видно на хранящихся в соседнем Вартбурге портретах только что женившихся Лютера и его жены, урожденной фон Бора (ил. 33 и 34, 1526). Такой нос превращает и так ужасно некрасивую бывшую монахиню в какого-то, высунувшего морду из модно одетой фигуры, варана.

В удивительной некрасивости жены Лютера, в некрасивости его родителей, проявляется символически странная слабость отца Реформации. За продажей индульгенций, распутностью и деспотизмом папы и его двора, он не заметил красоты созданного в рамках католицизма художественного мира, не заметил стилей — романики, готики, ренессанса. Вместе со святыми выкинул из сознания верующего не только бесчисленные легенды и хроники, т.е. целый культурный пласт человечества, но и самого человека... Потому что был в экстазе от своей правоты слеп и как все реформаторы прямолинеен и жесток. Таким и изобразил его Кранах — небритым, целеустремленным, озабоченным. В его темных зрачках нет отблесков света, зато есть решимость к немедленному отпору. Он и его супруга одеты в черное. Ее украшают кольца на пальцах, у него есть только темное тело, волосы и лицо — он дух, витающий над водами, озабоченный демиург, трагический монах-варан, по ночам совокупляющийся с самкой-вараном.

На ранних кранаховских портретах Лютера мы видим элегантного, решительного, уверенного в себе человека, добившегося первых успехов, еще полного благих иллюзий, про-

рока нового христианства. На более поздних изображениях перед нами уже лидер, хлебнувший лиха, жесткий, озабоченный практическими делами реформатор, грубый, потерявший иллюзии деятель, трезво оценивающий слабости своего дела, но не способный осознать ограниченность собственного духа. На последнем портрете (1546) изображен мыслитель, потерявший размах, но не потерявший упрямство. Орел, превратившийся в ручного, разучившегося летать, голубя.

За несколько дней до смерти (1 февраля 1546) Лютер писал жене:

— Дорогая Катя, Я был слаб на пути у Айслебена. Моя вина. Если бы ты была со мной, сказала бы мне, что виноваты евреи или их Бог. Потому что мы проезжали через деревню недалеко от Айслебена, в которой живет много евреев. Может быть это они меня так отделали. В Айслебене живет сейчас больше 50 евреев. Когда я ехал по деревне, продул меня ледяной ветер — несмотря на берет — как будто кто-то хотел превратить мой мозг в лед... От этого мне и стало нехорошо. Но теперь я, слава Богу, здоров и красотки меня так привлекают, что я забываю о заботах и о страхе оскоромиться... Когда главные дела устроятся, я должен себя настроить на то, чтобы выгнать евреев. Граф Альбрехт им враг и уже на это согласен. Никто однако ничего не предпринимает. Поможет мне Бог, утвердить графа в его решении с кафедры...

Это небольшое письмо позволяет проверить впечатление от позднего портрета Лютера. Больной реформатор не потерял чувства юмора, хотя, этот юмор всегда был несколько грубым. Не очень лестно характеризует эта записка жену Лютера, бывшую монахиню. Вполне возможно, что зоологические нотки его антисемитизма, внушались реформатору именно ей. Неприятный осадок оставляет переход от красоток к изгнанию евреев, которое, как хорошо было известно Лютеру, часто сопровождалось убийствами, ограблениями и прочими оскоромливаниями. Именно эта легкость, обыденность желания вышвырнуть злобных евреев, дующих ледя-

ным ветром прямо в мозги христиан, страшна в этом письме. Такое письмо мог бы написать какой-нибудь высокопоставленный нацист времен подготовки «окончательного решения». Лютер больше не борется с папизмом, он нашел себе и всему немецкому христианству врагов пострашнее. Не хочется даже перечислять заслуги реформатора на этом поприще. Достаточно вспомнить, что его антисемитизм вдохновил строителей Освенцима.

В Веймарском музее выставлены два небольших портрета Ганса и Феличиты Тухер (ил. 35 и 36, 1499) кисти молодого Дюрера. Супруги изображены погрудно на фоне красного ковра с узором. Он держит в руке кольцо. Она — цветок.

Эти картины как будто недоделаны. Краски на них слегка выцвели. Особенно «гуашность» заметна на ландшафтах, где отсутствие полутонной моделировки придает изображению протокольную графичность, превращает пейзажи в декорации пейзажей. Живопись лиц менее графична, тут «плавка» Дюреру удалась.

Сорокадвухлетний чиновник-финансист представлен сдержанным сангвиником с налетом меланхолии. Узкие бесстрастные губы сжаты, под глазами — темные полосы, влажные, светящиеся глаза упорно смотрят в сторону. Куда? На жену, родившую ему четырнадцать детей, большинство из которых умерло? Или на свою долгую одинокую старость — он прожил восемьдесят лет, на двадцать два года пережил жену. Или туда, куда смотрят после сорока — на покрытые снегами горные вершины, которые Дюрер, все превращающий в естественную аллегория, поместил на ландшафте.

Безоблачно небо позднего лета или ранней осени, пруд окружен зеленью, замок освещен солнцем, снег блестит на горах. Этот вид — метафора жизни Ганса Тухера, его возраста и характера. Его жизнь это равномерное долгое восхождение к горным вершинам, высотам праведной жизни, он кругл как кольцо и сверкает как алмаз. И все-таки в его облике мы видим усталость благополучного европейца.

Тридцатитрехлетняя Феличита Тухер смотрит с портрета прямо в глаза зрителю. Странен взгляд ее больших, слегка нависающих, как при базедовой болезни, глаз. Так на посторонних людей не смотрят. Женщина не смотрит так ни на ребенка, ни на мужа, ни на любовника. Так смотрят на судьбу или на смерть. Или на портретирующего тебя художника, подготавливающего твое духовное тело к существованию в вечности.

Я долго рассматривал глаза этой уже не молодой, отяжелевшей женщины и чем дольше смотрел, тем печальнее становился ее взгляд. Мне показалось, что в нашем разглядывании друг друга она взяла верх. Я похолодел — уже не оживленная художником пятьсот лет назад композиция смотрела на меня своими чудесными глазами, а сама Меланхолия, само безумие преходящей жизни.

Значительно позже я понял, что Дюрер был медиумом меланхолии, этой души европейской цивилизации. Все без исключения графические или живописные портреты, выполненные его рукой, свидетельствуют об этом.

КОЛОКОЛ И КВАДРАТ

Только шум времени (тихий шелест песка в песочных часах, скрип грифеля, да треск огня в маленьком тигеле) нарушает тишину в странном пространстве «Меланхолии» Дюрера (ил. 37). Пока не зазвонит колокол (ил. 38), висящий на стене в правом верхнем углу гравюры.

Кто звонит в этот колокол? Кто должен услышать его звон?

Мастер, который выточил полиэдр и шар, изготовил жернов и зажег огонь в тигеле, покинул сцену. Или умер? И Меланхолия скорбит о нем, как и ее бесчисленные каменные сестры на кладбищах Нового и Старого света. Или — это зритель и колокол звонит по нам, любезные читатели, а за веревку дергает тайно (отражаясь на грани огромного кристалла) присутствующая на гравюре смерть, гигантская, судя по отражению, фигура, стоящая где-то справа за спиной Меланхолии. Если бы Дюрер изобразил ее образ как обычно, в виде демона-скелета, он сильно бы облегчил миссию интерпретаторов. Все было бы ясно — вот он, страшный дядя с собой, а вот она — мирихлюндия, тоска смертная...

Колокол на произведениях Дюрера почти всегда висит на шее у клячи, везущей демона смерти. Каждый раз, услышав его звон во время чумы, Дюрер уезжал за горы, в Италию, бросая семью и мастерскую...

Изображенный на гравюре Меланхолия колокол не звонит, его пенисообразный язычок висит неподвижно, указывая на центральную ось магического квадрата.

На внешней стороне колокола, вдоль ее нижнего канта, видны каракульки, которые поначалу можно принять за орнамент или декоративный фриз. Сканер позволяет рассмат-

ривать их с увеличением в двадцать раз. Это надпись, состоящая (вроде бы) из четыре раза повторенного числа 35. Между числами видны разделяющие их галочки. Число 35 как бы танцует на краю колокола — создается впечатление, что работавший в увеличительных очках Дюрер, с величайшей точностью изобразивший микроскопические завитки на футляре соседних песочных часов, в данном случае торопился.

Почему, собственно, 35? Не знаю. Не хочу даже начинать спекулятивные рассуждения о троичности божества, о трех теологических добродетелях, о трехмерном пространстве, о пяти планетах на небе, о том, что 5 это число Меркурия, о пяти ранах Спасителя и о пятибуквенном имени Бога, сокращенно записываемом и тремя буквами...

Возможно, 35 — это симпатичная ошибка мастера и маленький фриз на колоколе должен был состоять из повторяющегося числа 34, являющегося суммой чисел строки магического квадрата на стене под колоколом. На пересечении первого столбца и второй строки квадрата (где стоит цифра 5), мастер вначале награвировал цифру 6, а позже исправил. С этой шестеркой сумма соответствующих столбца и строки равна 35 и, повторяя это число четыре раза на колоколе, Дюрер, возможно, хотел усилить действие магии...

Чтобы закрыть тему о других возможных ошибках Дюрерагравера упомянем пресловутую единицу или букву «I» на надписи MELENCOLIAſI (знаком § я заменил разделяющий надпись знак, действительно весьма похожий на параграф). Нельзя полностью исключать, что это вовсе не единица и не буква «I», а первая черточка буквы «M», которую Дюрер начал гравировать по ошибке вместо косой черточки правильной буквы «A». Мастер понял, что ошибся, но исправить, как в случае шестерки на магическом квадрате (и девятки под шестеркой, которую мастер вначале награвировал в неперевернутом виде, как она и сохранилась на первых отпечатках Меланхолии, например, на листе из собрания Отто Шефера) было уже невозможно. На ил. 39 этот фрагмент увеличен и показан в зеркальном отражении — так, как Дюрер его гравировал. Пер-

воначально мастер собирался гравировать только слово MELENCOLIA и начал с буквы «М» вместо «А». Это типичная в таких случаях ошибка. Отделив ошибочную и поэтому сразу ставшей таинственной черточку разделительным знаком, Дюрер написал правильно A-I-L-O-C-N-E-L-E-M. Пришлось однако нарушить равномерность распределения букв — мастер замельтешил. И это в лучшей, тщательно продуманной и проработанной гравюре! Именно это, несвойственное Дюреру-педанту уменьшение расстояния между буквами (на медной доске справа налево) и наводит на мысль об ошибке.

Раскритикованное Шустером предположение Панофского, что единица — не что иное, как обозначение меланхолии «первой степени», неубедительное объяснение самого Шустера, предположившего, что единица используется Дюрером как символ некоего философско-математического и теологического единства или «начала», а также алхимическая трактовка (единица — первая ступень процесса превращения хаоса в гармонию) — все эти остроумные гипотезы раздражают не столько своей наукообразностью, сколько сознательным самогипнозом, уклонением от честного признания того, что мы не понимаем даже название самой знаменитой гравюры мира. Важнее, впрочем, понимал ли его Дюрер.

Надпись, награвированная на крыльях дракона, это название гравюры. В этом убеждаешься, читая, например, скучный как финансовый отчет «Дневник путешествия в Голландию» Дюрера. В нем гравюра Меланхолия упоминается 6 раз, и всякий раз в списках подарков: два раза художник пишет — *die Melancholie*, один раз — *Melancholei* (без артикля), один раз — *die Melancholei*, один раз — *ein Melancholei* (не в женском роде) и еще раз — *ein Melanchelei* (тоже не в женском роде и вместо «о» — «е»). Дюрер явно не знал, как пишется это слово или, точнее, не был твердо уверен в его роде и написании (мужиковатый образ крылатой фигуры на гравюре соответствует этой грамматической гермафродитности). И ни разу не приписал «1» или «I». Просто забыл эту мелочь. Одно это обстоятельство должно было бы насторожить интерпретаторов...

Под колоколом, в глухой стене башни вырезан магический квадрат Юпитера. Этот элемент изображения не встречается больше на произведениях Дюрера и не является ни символом, ни атрибутом.

Книга Корнелия Агриппы «Оккультная философия», в которой описываются магические свойства подобных таблиц, возможно, была знакома Дюреру (в рукописи).

В печатном варианте книги Агриппы приводится следующая таблица Юпитера (отсутствующая в рукописном варианте):

4	14	15	1
9	7	6	12
5	11	10	8
16	2	3	13

У Дюрера на гравюре таблица несколько видоизменена:

16	3	2	13
5	10	11	8
9	6	7	12
4	15	14	1

Если у таблицы Агриппы поменять местами первую и последнюю строчки, затем вторую и третью (или просто поставить квадрат вверх ногами), а потом поменять местами второй и третий столбцы, то мы получим таблицу Дюрера.

Вероятнее всего таблица Агриппы была прототипом.

Что-то заставило Дюрера изменить порядок цифр. Возможно желание выставить год создания гравюры (1514) или увековечить дату смерти его матери, Барбары, которая последовала в том же году 16 мая. Или ввести в квадрат дату своего рождения — 21 мая 1471 года.

В «Семейной хронике», переписанной Дюрером, отец художника писал, что его сын, Альбрехт, родился в день св. Пруденции. Непонятно, однако, имел ли он в виду Пруденцию — римскую девушку, жившую в первом веке, тайно похороновшую 3000 христианских мучеников (современное поминове-

ние 19 апреля) или епископа Пруденция, жившего в девятом веке, современный день поминания которого — 6 апреля. С уверенностью можно только сказать, что он не имел в виду христианского латинского поэта Аврелия Публия Клемента Пруденция, умершего после 405-го года, написавшего знаменитую поэму «Психомахия», аллегорически представляющую борьбу сил добра и зла в человеческой душе, хорошо известную во времена Дюрера и весьма ему идеологически близкую.

Важно то, что верящий в астрологию Дюрер (в уже цитируемом нами предисловии к «Книге о живописи», Дюрер писал: «Следует обратить внимание на знамения при рождении ребенка. Молите Бога о счастливом часе...») с детства ассоциировал себя с именем Пруденция или Пруденций.

Можно предположить, что сидящая между жерновом и рубанком крылатая дама — это и есть Пруденция или Премудрость (на Востоке более известная как София), одна из четырех важнейших добродетелей, с которой Дюреру было особенно приятно себя идентифицировать. Задумавшаяся, как мудрости и положено, о тщете преходящей жизни. В этом случае гравюра Меланхолия это гороскоп, персональная икона или самодельная карта Таро, психограмма или автопортрет мастера, а первым эскизом к ней несомненно послужил хранящийся в Париже рисунок Дюрера 1495 года, именуемый «Премудрость» или «Пруденция» (копия изображения из так называемых Тароччи), на котором изображена аллегорическая дама с циркулем в руках, смотрящаяся в зеркало, которое держит амурчик. Она боса, рядом с ней зубастый змей или дьявол, символизирующий искушения и опасности жизни. Женщина двулика, второе ее «я» — философ (или царь Соломон, написавший книгу «Премудрость»). Непрестанно контролируя себя и соразмеряя свои поступки с реальностями жизни (зеркало и циркуль), Пруденция может не опасаться за настоящее и предвидеть будущее.

Что же заставило зрелого Дюрера в год смерти матери изобразить свою Пруденцию в позе страдающего Иова, с темным лицом и взглядом, направленным в неизвестность?

Дату смерти матери (16 мая 1514) показывает первый столбец магического квадрата на гравюре (16 и 5), и нижняя строка (15 и 14). Выпирает и возраст матери (63). День и месяц рождения художника можно найти во второй строке (10+11 и 5), а год — в комбинации трех цифр, стоящих справа внизу таблицы (14 — 7 — 1).

Знаменательно то, что своим изменением таблицы-прототипа Дюрер внес в квадрат и дату своей будущей смерти — 6 апреля 1528 и множество других дат... Стоит только начать искать...

Магический квадрат Юпитера на гравюре изображен Дюрером в виде металлической гравированной таблицы, помещенной в углубление в стене башни. Он должен был, по-видимому, нейтрализовать злое влияние Сатурна.

Кому должен был помочь квадрат-амулет? Отсутствующему мастеру? Меланхолии? Зрителям?

Увенчанная венком бессмертная богиня размышляет посреди брошенных мастером инструментов о смысле труда смертных, горюет об их судьбе. Не нужна ей помощь разума Юпитера — Иофизеля. Быть может, она сама и есть этот Иофизель, уж очень мощна ее фигура, толсты пальцы рук; волосы — по-мужски неухожены, локоны ей отдолжил сам художник, ее темное лицо — как бы не женское, особенно не женский, странный, вовсе и не печальный, а скорее любопытный — взгляд. Помощь нужна смертному, вознамерившемуся познать и преобразовать мир с помощью материальных инструментов и мудрости. Забыв о том, что он сам — трава полевая...

Согласно Агриппе, цифры и фигуры представляют небесную гармонию и божественную иерархию. Награвировав магические знаки на металл (т.е. правильно обработав низкую материю), мастер может связать небесное и земное, придать тленному божественные качества. Нечто подобное происходит и на гравюре Дюрера. Ночная радуга связывает небо и землю, Бога и человека. Лестница стоит на земле и ведет прямо на небо. Гармонию неба и земли, вечного и ко-

нечного символизируют уравновешенные весы, песочные часы, висящий неподвижно язычок колокола и магический квадрат.

Цифры на произведениях Дюрера — это пропорции, а его фигуры — это перспективно представленные формы. И вышеприведенный постулат Агриппы был в большей или меньшей степени принципом творчества Дюрера. Каждое произведение мастера понималось и изготавливалось им как некоторое подобие магического квадрата.

И Меланхолия, висящая на стене в доме у купившего отпущен человека, исполняла примерно ту же роль, которую играет магический квадрат на стене внутри гравюры. Должна была связывать небесное и земное, укреплять, возвышать и просветлять дух живущего в доме, защищать его, приносить ему мир и благополучие. Как талисман. Маленькая, графическая меланхолия как прививка против меланхолии большой, реальной. Островок премудрости в море глупости.

Перелистывая тома репродуцированной графики Дюрера я заметил, что чаще всего он изображал не сомнительные аллегории, а Марию с младенцем Христом. Набожный художник прожил свою жизнь не в обществе крылатой Меланхолии, а рядом с Богородицей и ее Сыном.

Дюреровская Меланхолия это Мария, не поверившая Благовещенью. Пишущий амурчик, этот выкидыш античности, не мог заменить в католической душе Дюрера младенца Христа. Образ которого он сотни раз вызывал из небытия белой бумаги.

Вызывал и сам умилялся. Сострадал... Рисовал. Вел по жизни. По страстям. Распинал. И воскрешал.

Быть может, в этом со-умилении, со-страдании, со-распятии и со-воскрешении и заключался скрытый смысл творчества Дюрера? К концу жизни мастер, кажется, потерял эту способность таинственного со-бытия мастера и его модели.

Очерствел. И умер.

ДЮРЕР — НЕ СОРБОННА

Искусствоведческое исследование пирамидально.

Ученый препарирует живую картину. Вынимает из нее сюжеты, закономерности, идеи, ассоциации. И отсылает в верхние этажи — там мозговые синтезаторы превращают полуфабрикаты в строчки длиннющего текста. По ним, как по тропинке, искусствовед поведет слепого читателя к вожделенной вершине — новой интерпретации.

Сам он всегда сидит вне поля картины, подальше от этого опасного болота. В котором сам черт ничего не разберет.

Даже пес, лизавший, согласно легенде, портрет Дюрера, был ближе к пониманию картины, чем критик.

Если бы критики лизали произведения Дюрера!

Не люблю концепции, приписывающие художнику роль глубокомысленного словоблуда-философа. Мне неприятен запах формалина, долетающий из аналитической лаборатории.

Не умею и не хочу строить искусствоведческие пирамиды. Хочу наполнить картинки старого мастера глюкозой современности, дать им частицу бытия. И гулять по серебряным полям, пропаханным его резцом, дышать их графическим эфиром. По чудесным полям среди гор, на которых веют холодные ветры...

Анализ Меланхолии производят, естественно, в словесных категориях. Говорят и пишут — весы, колокол, шар... В мире слов нет, увы, перспективного уменьшения, нет и многообразия поверхностей. Традиционная подмена поля гравюры словесной матрицей обедняет Дюрера. Но упрямые интерпретаторы решительно откладывают в сторону оригинал и анализируют кусок бумаги, на котором в соответствующих местах стоят таблички с надписями: «небо, комета, жернов, клещи, магический квадрат...»

Дискуссии велись вначале о том, какое слово написать. Например — «кончик клизмы» или «наконечник поддувала»? Или — «1» или «I», «комета» или «планета Сатурн». Позднее о том, как все эти таблички так сгруппировать, чтобы они совпали с каким-либо текстом той эпохи — из Фичино, Цельтия, Бранта или из произведений самого художника. Шел поиск формулы, которая должна превратить загадочную Меланхолию в чистое золото ясного смысла.

Подразумевается, что самая знаменитая гравюра мира это иллюстрация некоторой определенной, почерпнутой художником у кого-то или разработанной им самостоятельно, философской концепции. Тупиковость подобного подхода давно замечена и осознана. Что не остановило процесс создания новых интерпретаций, а наоборот подлило масло в огонь. В интонациях исследователей проскальзывает, несмотря на льстивый тон, даже некоторая обида на мастера, не позаботившегося о потомках и не оставившего недвусмысленной ссылки.

Искусствоведы заталкивают Дюрера туда, откуда он титаническими усилиями вытаскивал изобразительное искусство — в средневековый мир символов-идеограмм. В мир условного инфантильного рисунка и изощренной символики. Дюрер же не был ни догматиком, ни аллегористом. Не был даже романтиком. Он был копирователем природы, способным к обобщению и синтезу геометром. Превосходно владел техническими навыками ювелира. Искренне считал, что Богородицу нужно «делать» с античной Венеры, а Иисусу Христу придавать черты и пропорции Аполлона.

Всю жизнь Дюрер пытался привить в германском искусстве изящные образцы античности, с которыми он познакомился в Италии и геометрические навыки измерения и построения фигур и перспективы, которые разработал сам. То, за что мы так ценим Дюрера — необузданный германский темперамент (Всадники Апокалипсиса), жесткий северный экспрессионизм и натурализм («Портрет матери», «Голый автопортрет», «Король-смерть», «Портрет девушки с открытым ртом») — проявлялось в его искусстве сравнительно редко и почти что против его воли.

Дюрер был малограмотен и скорее всего не понял бы ни одной современной монографии о своем творчестве.

И тем не менее, в Меланхолии исследователи видят загадку, ребус, тайну. Гиперреалистическая, вся состоящая из изобар, гравюра всасывает в себя как черная дыра замечательные умы. Но, увы, разъясняющая все формула до сих пор не найдена. И горькая истина заключается в том, что никакой загадки не существует.

Дюрер создал аллегория — это бесспорно. Наложил при этом один на другой несколько знакомых по другим изображениям и текстам типов аллегорических изображений. Меланхолия, Урания, Геометрия, Акедия (уныние) и еще несколько родственных персонификаций идентифицируются по своим атрибутам. Спор о том, какая из этих аллегорий тут доминирует, к какому тексту восходит такое изображение — чистая схоластика. Мнимую загадочность придает Меланхолии концептуальная противоречивость переходной эпохи, в которую довелось жить нюрнбергскому мастеру. Люди пытались тогда, не выходя идеологически из чрева средневековой мистерии, исследовать и подчинять себе реальность.

Дюрер изображает предметы-атрибуты слишком реалистично.

Атрибут же должен быть идеей, символом, знаком. Например, модель храма в руках св. Вольфганга потому и является его атрибутом, что это не сам храм, а только его модель или, если угодно, идея. Моделями должны быть и колесо св. Екатерины и башня св. Варвары и копье апостола Фомы и дракон св. Георгия. И меч апостола Павла должен быть не совсем обычным мечом. Он должен существовать как бы не в его настоящем, а в будущем. Он — знак его кончины, символ его мученичества. Спутник его вечности. Гиперреализм в изображении меча приводит наблюдателя к мысли, что перед ним настоящий, реальный, а не духовный воин, и порождает даже не загадку, а недоразумение. Таких ложных загадок на гравюре Дюрера Меланхолия пара дюжин. Вместо атрибутов, моделей, тут лежат, висят, стоят сами предметы.

И эти мастерски изображенные объекты не желают играть роли пассивных атрибутов, наоборот, они возбуждают желание строгать, пилить, писать, дуть, взвешивать... Зритель ищет глазами тех, кто это делал или будет делать. Мастеров, ремесленников, ученых, астрологов. Где они?

Кто зажег огонь в тигеле? Зачем? Как попали щипцы и поддувало под юбку крылатой дамы? Что измеряла Меланхолия циркулем? Что стругали рубанком? Кто приволок на башню тяжеленный жернов? Вопросы эти совершенно бессмысленны. От аллегории нельзя ожидать сюжетной логики, как, например, от жанровой картины. И именно в загадочную жанровую картину превращает гравюру материальность изображенных на ней предметов. Само трехмерное пространство, воссозданное геометрически правильно построенной перспективой вопиет — это не аллегория. Пространство аллегории не может быть идеально евклидовым, оно должно быть деформировано, иерархично. Размер предметов должен быть зависим от их значимости. Так ювелирное мастерство Дюрера, позволяющее ему ясно изображать физический мир, затрудняет понимание метафизического смысла изображения.

И если медитация зрителя идет по пути «осимволичивания» предметов на гравюре, тогда в сознании образуется хаос, из которого, как кажется, невозможно выбраться без помощи интерпретатора. Так Дюрер, сам того не желая, подготовил будущему зрителю ловушку, из которой он пытается выбраться с помощью объясняющей все волшебной формулы.

Для некоторых аллегорических изображений мастера такие формулы известны, но, как и следовало ожидать, они мало что объясняют, зато ставят непреодолимый заслон фантазии зрителя и этим обедняют произведение искусства.

Одна из простых формул, оставленных самим художником, при всей своей банальности все-таки подходит для расшифровки его Меланхолии. В одном из вариантов предисловия к Книге о живописи Дюрер пишет: «Необходимо, чтобы

ученик отвлекался от учения непродолжительной игрой на музыкальных инструментах, чтобы согреть кровь, от чрезмерных упражнений им может овладеть меланхолия».

Самое интересное в этой цитате слово — «непродолжительный».

Предметы в мастерской Меланхолии свидетельствуют о долгих упражнениях мастера в ремесле. Эти добрые дела протоколирует амурчик. Муза геометрии (или алхимии или астрономии...) печальна. Сколько не работай, совершенства не достигнешь, только кровь остудишь. Пора поиграть на лютне, разогнать тоску...

Смысл гравюры заключается только в ней самой, а не лежит на полке интерпретатора. И понять ее можно только войдя в ее пространство. Став ею. В конце концов, зрителю доступно только одно представление — явление Меланхолии на его внутренней сцене.

Я бы не удивился, если бы вызванный, скажем, на спиритическом сеансе, дух Дюрера, на вопрос о смысле его гравюры, ответил бы так: «Как мне надоели эти вопросы. Понимайте сами как хотите. Я просто хотел изобразить Меланхолию».

«МЕЛАНХОЛИЯ» ДЮРЕРА И КОНЦЛАГЕРЬ

На ступенчатая каменной площадке сидит погруженная в тягостные раздумья темнолицая, мощного сложения, крылатая фигура — существо среднего пола. В правой руке у нее циркуль, на коленях книга, на поясе ключи и кошелек. За ее спиной — каменная башня без окон. Амурчик сидит на жернове и пишет что-то на грифельной доске. У ног фигуры лежат, свернувшись клубком, гончая собака.

Слева — морской ландшафт, освещенный лунным светом. Море спокойно. Видны дома на берегу, белые холмы, уходящие к горизонту. В стягивающемся в точку небе — комета и лунная радуга. Неприятный дракон с хвостом змеи и мордой собаки летит над морем.

Кто же это крылатое величественное создание?

Почему оно скорбит? Скорбящее божество это против правил. Бог не скорбит. Христос плакал и скорбел. Ангелы оплакивали его смерть. Но сидящая фигура — не Христос и не ангел (видели вы ангела в юбке и с кошельком?). Кто еще из бессмертных может позволить себе грустить? И по какому поводу?

Если рассматривать гравюру Дюрера «Меланхолия» в духе ариософии, то наша фигура это, конечно, великая арийская душа немецкого народа, Германия. Не коронованная актриса на почтовой марке и не дева с фонтанов 19-го века, а оригинальная, с сестерция Домициана, с надписью «Германия побеждена». Германий на монете, собственно, две. Женская, стоящая, и мужская, сидящая в «меланхолической» позе. Не исключено, что Дюрер владел такой монетой или видел ее.

И скорбит эта дама о несовершенстве вселенной, погруженной в хаос.

Она знает — хаос можно превратить в порядок. Измеряя, рассчитывая, обрабатывая, переплавляя (используя инструменты, в достатке представленные на гравюре) можно добиться благосостояния, равновесия и гармонии. Шар и полиэдр, магический квадрат и другие, добротные и умно сделанные предметы, лежащие на каменной площадке, служат примерами преобразованной материи и достойны занять место в гармонической вселенной.

Природу можно укротить. Камни обработать. Счастливый час высчитать... Предметы сконструировать. Но что делать с людьми, с их упрямыми грешными душами? Как измерить, рассчитать, упорядочить неподатливую натуру человека? Что делать с самим собой? А с людьми обязательно надо что-то делать — иначе гармония на Земле никогда не осуществится и всем безраздельно завладеет царица хаоса, змея Мидра, с головой волка.

Может, послать на землю потоп? Или запугать грешников кометой? Или заключить с ними союз и увенчать его радугой? Или, измерив их вину линейкой, взвесив их добрые и злые дела на весах, ударив в лагерный колокол, начать их стругать рубанком, пилить пилой, колотить молотком, рвать им клещами ногти, травить гончей собакой, стирать в порошок жерновом, переплавлять их души в тигеле, вбивать гвозди в их тела?

Людей невозможно обрабатывать как предметы.

Зато их можно разделить. Хороших — поселить в Небесном Иерусалиме или в имперской столице, плохих — бросить в озеро огненное или отправить в концлагерь, вычеркнув предварительно их имена из Книги жизни, лежащей на коленях у Германии. Но как понять, какая душа достойна царства гармонии, а какая нет? Форму головы еще можно померить, для таких измерений в нацистские времена использовались огромные циркули, похожие на тот, что в руках у Германии, но как измерить дух?

Судя по другим работам Дюрера, исходя из содержания его текстов, можно сделать недвусмысленный вывод — он был глубоко верующим христианином. Напрашивается во-

прос — где же на гравюре «Меланхолия» следы его христианства? Его тут заменяет астрологическая чертовщина, языческая аллегоричность и языческое же уныние.

Нет тут и человека. Зато есть сверхчеловек.

Людей нет и в нацизме. Есть зигфриды, арминии, вотаны, есть спортивные блондины-самцы и здоровые самки, приносящие близнецов, будущих солдат Рейха. Есть Германия, есть партия, есть фюрер. Все остальное это низкая материя, которую нужно германизировать-гармонизировать. Есть и недочеловеки, которых можно закабалить или отравить газом, предварительно ограбив. Выкорчевать все иррациональное (уничтожив евреев, цыган, гомосексуалистов, сумасшедших, инакомыслящих и несогласных), превратить вселенную в рациональный-национальный рай, в нечто геометрическое, без энштейновских штучек — в полиэдр, в шар. Хорошо поработать, а потом забраться на лагерную Башню мудрости. Созерцать оттуда лунную радугу, слушать музыку Вагнера, приглядывая с высоты за порядком и поглаживая пулемет.

А ради дополнительной экономии можно, пожалуй, и маленькую мыловарню открыть. В хорошей немецкой вселенной-мастерской ничего не пропадает зря. Из жира — мыло, из волос — подушки, из кожи — абажуры, золотые коронки можно переплавить и в Швейцарии продать.

Все это было. Было на самом деле. Варили мыло из жира жертв наследники Дюрера, делали подушки из волос убитых женщин, натягивали человеческую кожу на абажуры, вскрывали черепа живым детям, отравляли беззащитных газом и жгли, жгли, жгли! Не спасли Германию от варварства ни философы, ни романтики, ни математики, ни композиторы, ни художники. Почему?

История народа это развертывание во времени архетипов национального сознания. Знаменитая гравюра Дюрера несомненно является одной из основных матриц немецкого духа. Значит ли это, что Дюрер содействовал появлению в будущем концлагерей?

Его мечты о идеальных пропорциях, о порядке и гармонии, о геометрически правильно построенной вселенной му-

тировали в будущем в мечту об идеально организованном Третьем Рейхе. Слишком он красиво работал, слишком мастерски свои представления выкристаллизовывал. Его план идеального города с квадратной площадью посередине походит на чертеж концлагеря.

Страдалцы мировой гармонии, сыны света, борцы с хаосом и силами тьмы нуждаются в идеалах. Исследователи доказали, что некоторые видные нацисты, несмотря на цинизм, реально верили и в валькирий (их будущих подруг) и в Вальгаллу и в Асгард, в который надеялись вознести после смерти. Многие работы Дюрера именно из-за своей конструктивности, механистичности, математически рассчитанной гармоничности были идеальными объектами для медитаций нацистов. Так крупный бриллиант провоцирует на преступление, а грязные камешки бедного детства дарят счастье. Их можно помыть в ручейке...

Гравюра Дюрера «Адам и Ева» воплощает идеалы телесного сложения арийцев. «Рыцарь, Смерть и Дьявол» не только иллюстрирует идеал арийца-воина, но и является архетипом его сознания, картиной его души (во времена нацизма об этом писали книги). «Святой Иероним» показывает кабинет мирно работающего на благо Германии доктора Геббельса и, наконец, «Меланхолия» представляет возвышенную душу арийца, задумавшегося вслед за Лютером и Гитлером над «окончательным решением еврейского вопроса».

Замок Вевельсбург, культовый и учебный центр СС, рассматривался нацистами как эзотерический центр германского мира, в нем проходили подготовку будущие коменданты концлагерей. Строили его заключенные. В Вевельсбурге, как и на Меланхолии, была своя Башня мудрости — северная башня Середина мира, был свой вечный огонь в Крипте. Был там и свой Грааль и свое Черное Солнце. Замок должен был быть окружен (по проекту) искусственным морем. Вевельсбург символизировал для нацистов «божественный порядок на земле» (выражение Гиммлера), он «подходил» нацистам.

Гравюры Дюрера тоже «подходили» нацистам, вовсе не интересующимся их истинным смыслом. Также как им под-

ходили и Ницше и Вагнер и Лютер. История не лжет в своих интегральных склонностях — воспевание сверхчеловека и высокомерная критика христианства у Ницше, дошедшая до презрения к Христу-человеку и его жертве, люциферический, высокопарный гений Вагнера, грубость и национальная ограниченность Лютера — все это подметили чуткие демоны времени. И эти великие люди получили в лице прославляющих их нацистов достойное наказание.

Немцы любят миниатюризованные миры, в которых легко навести порядок, установить правила игры, которые легко контролировать. Таковы коллекции марок, кукольные домики, миниатюрные железные дороги. Таковы и концлагеря.

Все элементы на гравюре Меланхолия собраны и расставлены рассудочной силой мастера — каждый предмет гордится своей обособленностью, самостью. В этом мире «холодно». Все «замерзло». Собака свернулась клубком, складки платья затвердели. Амурчик не пишет. Он замерз и глаза закрыл. В графическом мире Дюрера нет тепла. Солнце погасло. Предметы освещает рассудочный свет синтеза.

Ландшафты, предметы и даже гравированные портреты Дюрера это модели, лишённые дыхания. Мастер сканирует, планирует, чертит. Не рисует, а наблюдает, упорядочивает, гербаризирует. Измеряет, рассчитывает. Составляет своих Франкенштейнов из идеальных частей умерщвленных оригиналов.

Его животные похожи на хорошо сделанные чучела.

Дюрер-художник не зол и не холоден. Он равнодушен как ремесленник. Горяч, страстен, если речь идет о правильности конструкции, о пропорциях, о положении в пространстве. И безжалостен к хаотичной, неупорядоченной форме. Его идеал художника — живая камера обскура с встроенным арифмометром и программой золотого сечения.

Человек для Дюрера это прежде всего расположенная в пространстве оболочка, натянутая на скелет и мышцы.

Может быть его портреты оттого так меланхоличны, что их создатель страдал из-за несовершенства портретируемых. Из-за ошибок Бога, которые не хотел признать, но пытался исправить.

СТИХИ ХУДОЖНИКА

Дюрер писал не стихи, а проповеди. Наставления. Его рифмованные тексты неуклюжи и назидательны. Назидательны и его графические аллегории — только мы этого не замечаем из-за их красоты. Стихи эти сами по себе не интересны. Но они протоколируют страхи и надежды великого художника. Обнажают его внутренний мир.

Несмотря на ясность графического языка Дюрера, мы, современные зрители, часто не понимаем ни сюжета, ни аллегорического смысла, заложенного мастером в свои произведения. Мы давно потеряли тоску по той сияющей истине-надежде, которой жил Дюрер. Эту надежду давало верующему христианское учение о покаянии и вечной жизни.

Христианство Дюрера боролось в его душе с тем, что фиксировал его трезвый ум — с триумфом смерти, властью случая и очевидной бессмысленностью жизни. Боролось и побеждало. Реальный мир дополнялся в его графике небесными институтами, придающими безжалостной вселенной божественную справедливость и высший смысл. Упорно создаваемое Дюрером графическое трехмерное пространство имело четвертое, христианское измерение. Не только линии сходились в одной точке, подчиняясь закону перспективы, но и идеи сходились в Боге.

Дюрер работал кистью, пером или резцом конструктивно, композиционно, почти научно. С убежденностью естествоиспытателя 19-го века и искренностью апостола Петра. Создавая этюды, набрасывал динамичный контур, а затем энергичной штриховкой выявлял детали, сохраняя даже на уровне травинок возвышенную энергию целого. Не подражал реальности, а заново ее выстраивал из новой графической

материи, стараясь улучшить пропорции, подчеркивая пространственную конструкцию, рельефно выявляя ее детали, функциональные особенности.

Каждая форма на графических работах Дюрера занимает строго определенное место пространства. Все деления и сечения этого подчеркнуто ортогонального пространства точно рассчитаны и построены по ясным схемам с помощью линейки и циркуля.

Его искусство — триумф ортогонального пространства, призна вещи, объекта, конструкции.

А как мастер думал?

Судя по его стихам, письмам и записям, Дюрер и мыслил как рисовал — положительно, конструктивно. Евангелию и учению церкви он верил буквально, не позволяя себе его критиковать или анализировать. Проектировал христианские угрозы и обетования на собственную жизнь и судьбу также аккуратно, как переносил контуры человеческой фигуры на лист бумаги.

Хочу предупредить читателя — цитируемые ниже фрагменты стихов Дюрера я не только перевел, но и переписал по-своему, не заботясь о ритме и рифмах. Старался передать только смысл и пафос.

* * *

Будьте Богу верны!
Обретете здоровье
И вечную жизнь на небесах
Как пречистая дева Мария.
Говорит вам Альбрехт Дюрер —
Покайтесь в грехах
До последнего дня поста,
И заткнете дьяволу пасть,
Одолеее нечистого.
Да поможет вам Господь Иисус Христос
Утвердиться в добре!
Чаще думайте о смерти,
О погребении ваших тел.
Это устрашает душу,

Отвлекает от зла
И греховного мира,
От гнета плоти
И наущений дьявола...

Художник приписал эту проповедь к веселому ответу на письмо приятеля, художника Конрада Меркеля из Ульма. Поучая, Дюрер как бы уговаривает сам себя.

Сознание собственной греховности, в сочетании с ежедневной близостью смерти, приводило, по-видимому, художника в состояние депрессии (современники отмечают меланхоличность Дюрера). На многих автопортретах Дюрер выглядит как человек склонный к раздумьям о смерти.

И до путешествия в Нидерланды, где он действительно заболел малярией, мучившей его все последующие годы, Дюрер часто жаловался в письмах на различные недомогания, на подозрительную коросту на руках. Жалуется на свои болячки, но увещевает друзей, как бы говоря, — вот, меня уже постигло несчастье, постигнет и вас, и еще худшее. Покайтесь!

В процитированном выше отрывке Дюрер призывает друга представить себе свои похороны, нагнать самому себе страху и оставить грехи, отречься от греховного мира и дьявольского соблазна. Каким человеком был автор, советуемый лечить себя страхом смерти? Был он аскетом, приговорившим, по примеру основателя христианства, самого себя, к распятию? Или «малым Христом», желающим повисеть, но не умереть?

* * *

Варвара, о чистая дева,
Приди мне на помощь в страшной беде!
Прими меня, молю,
Освободи
От жажды смерти.
Тогда и я приму
Причастие святое
И грех перед Всевышним
Заглажу.

Дюрер был статным, симпатичным, элегантно одетым человеком с нелепыми, похожими (по словам его друзей) на клыки вепря, усами, кривым носом и длинными завитыми волосами. И такой кавалер жаждет смерти? Просит святую Варвару о том, чтобы она «приняла» его (в оригинале — «приобрети меня»). С верой и убежденностью кровоточащей женщины из евангельской притчи, коснувшейся края одежды Спасителя и исцелившейся.

Какая «страшная беда» доводила Дюрера до жажды смерти? Болезнь? Или мучительный душевный разлад?

Нет данных о том, что Дюрер в то время (ок. 1510) тяжело болел. Значит, Дюрера мучил страх посмертного наказания за грехи. Какие? Обычные? Или такие, о которых и подумать было страшно в ту прекрасную эпоху? Почему ученики Вольгемута издевались над юным Дюрером? Почему дьявол на его гравюрах — почти всегда гермафродит с отвисшими женскими грудями и вставшим мужским членом? Почему Дюрер проявлял такой несвойственный эпохе интерес к показу своего тела, кропотливо вырисовывая свои половые органы, руки, грудь? Только из естественнонаучного интереса, или в этом сказывался прикрывающийся интересом к натуре эксгибиционизм? Пусть читатель припомнит, грудь или живот какого художника ему так хорошо знакомы как грудь или живот с обвисшей кожей немолодого Дюрера? «Голые» (ил. 40) и «охристосенные» (ил. 41) автопортреты — два интереснейших феномена искусства Дюрера, куда более загадочные и интригующие, чем загадка Меланхолии, фигуры, которую можно было бы не совсем всерьез назвать «располневшим Дюрером в юбке и без бороды, но с крыльями»... Была ли главным его грехом страстишка к азартным играм (более тридцати раз упоминает Дюрер в «Дневнике путешествия в Нидерланды» о проигрышах и только один раз о выигрыше)? Или Дюрер был голубым? В Венеции курсировали слухи о его любви к обеим полам... Рафаэль прислал ему в подарок рисунок голого мужчины...

Возможно, Дюрер практиковал однополую любовь с сердечным другом, знатоком античной литературы Пиркгейме-

ром, про которого написал на портрете по-гречески (которым, правда, не владел) — вставшим членом в анус других. Хотя, кажется, это была всего лишь шутка... И текст подсунул наивному художнику сам Пиркгеймер...

Длинные, завитые горячим способом, волосы, уроки танцев, страх заболеть сифилисом в Венеции и покупка лекарства против этой болезни в Нидерландах, элегантная одежда, мелкое тщеславие во всем, что касается его красоты и внешнего вида, меланхолия, нарциссизм и эксгибиционизм, комплекс Христа, бездетный брак, подчинение жене, нежная дружба с распутником Пиркгеймером, которого он сам в октябрьском письме 1506-го года шутливо предлагал кастрировать — все это сочетается в Дюрере с нежной заботой о матери и братьях, с многолетним упорным трудом, частыми жалобами на бедность, болезни, несчастья, якобы его преследовавшие. Любопытны и характеристики, данные им самому себе в письмах разных лет — кроткий, послушный, добрый, бескорыстный, упорный, трудолюбивый, старательный...

За всю свою, довольно благополучную, жизнь Дюрер совершил четыре относительно далеких путешествия и несколько недалеких, обучил и выпустил целую школу учеников, поработал на императорской службе и заслужил славу, богатство, опубликовал свои труды... И умер в своей постели... Какой контраст с жизнью и смертью многих его современников! Маттиас Грюневальд провел всю жизнь в тени, не оставив кроме нескольких рисунков (графическая продукция Дюрера разошлась по свету в количестве нескольких десятков тысяч листов) и немногих живописных произведений ни биографии, ни даже своего настоящего имени, Йорг Ратгеб был подвергнут пыткам и четвертован в Форцхайме, великому скульптору Тильману Рименшнейдеру отбили руки, престарелый Кранх пошел в плен, Гольбейн младший переселился в Лондон, где умер от чумы в 45 лет, гениальный Вайт Штос подделал вексель, был осужден и заклеимен, скрывался, великолепный график Урс Граф сражался в битве при Ма-

риняно как ландскнехт и в 38 лет попал в тюрьму, три ученика Дюрера, признались в безбожии, за что их осудили и изгнали из Нюрнберга... Правда, потом простили...

Дюрер не зря упомянул «гнет плоти» в первом, процитированном мной стихотворении. Сексуальные фантазии художника отличаются от аналогичных фантазий не художника не особой развратностью — это от профессии не зависит. Просто художник способен быстро материализовать расплывчатую идею на бумаге, это его ремесло. Ему проще развращать самого себя нарисованными картинками...

Великий русский живописец Михаил Врубель, ослепший и безумный, плакал и жаловался, что дьявол, в отместку за его грехи, превратил мелкие детали его огромных живописных композиций в непристойные сцены.

Внутренний мир Дюрера не был, вероятно, ему полностью подконтролен. Там своевольно разгуливали порожденные его либидо и профессиональным мастерством эротические образы, с которыми ему не всегда удавалось справиться и которые он пытался приручать с помощью циркуля и линейки. И тем не менее, некоторые из них нашли дорогу из сумрачных пространств подсознания на графику мастера.

В борьбе с ними Дюрер использовал грозное оружие — медитацию на собственную смерть, которую и другим настоятельно рекомендовал.

* * *

Злой лжет и, правду говоря,
Горит желаньем обмануть.
Он скажет вам — мне больно оттого,
Что у людей неправда в сердце.
Он прячет свою злость
Под мантией добра.
Над миром он господствовать хотел,
Но победить себя не смог...
Таков нрав злых,
Не смывают они грехи добром,

Повсюду видят только зло
И не щадят и добродетели самой.
Льстят, хвалят,
А в душе — тебя прикончить норовят.
Раздоры сеют и разносят
По миру — грех и ложь.
И радуются только злу.
А если злое дело удалось,
Вопят в безумии своем.
Принадлежат они с рожденья черту
И Бога не боятся.

Тот, кто несправедливо обижен,
Но сносит это с радостью.
Тот, кто любит причиняющего ему зло,
Тот набожен и добродетелен.
Говорит вам Альбрехт Дюрер —
Тот, кто зол, в том нет добра.

Первая часть текста (я процитировал только небольшую часть стихотворения) — это парад воинствующих тез. Автор проводит перед читателем длинный ряд хорошо вооруженных двустий, каждое из которых призвано сразить злодея, сорвать с него маску.

Автор предупреждает простака о сорока опасностях, подстерегающих его в злом мире. Во второй части приведены советы и наставления. Дюрер учит, как надо по-христиански отвечать на зло. Добро тут это зло со знаком минус.

Последняя строка стихотворения демонстрирует тривиальность мышления мастера — белое добро и черное зло представляют в сознании Дюрера симметричную картину нравственного мира. По одну сторону от водораздела лежат белые положительные блоки добра, по другую — соответствующие им черные отрицательные блоки зла. Никаких полутонов или двусмысленностей в этом мире нет — добру нельзя быть немножко злым, а злу не позволено быть хотя бы немножко добрым, а если это все-таки так выглядит, значит зло хитрит и обманывает.

Дюрер-художник обладал огромным даром, Дюрер-мыслитель был просто набожным христианином. Его мучили грехи, долги и недомогания, а не архетипические идеи.

Почти все его аллегории заказывались и разрабатывались его друзьями-гуманистами или были заимствованы из итальянских источников. Титульная ксилография Философия — одна из скучнейших работ Дюрера, тем не менее постоянно рассматриваемая искусствоведами из-за обильного символического материала, выполнена по программе Целтия. Аллегорический портрет кайзера Максимилиана, венчающий колоссальную, но бесполезную бумажную Триумфальную арку разработал Пиркгеймер. Гравюра по меди Немезис (Возмездие) сделана на сюжет стихотворения Анжело Полициано... Не исключено, кстати, что в будущем найдется и прототип Меланхолии. У какого-нибудь венецианца, например, у Джованни Беллини или на венецианском кладбище или римском саркофаге.

* * *

В небольшом стихотворении «Молитва» автор просит даровать ему раскаянье.

О, Боже всемогущий!
Иисус Христос мученье претерпел,
Нас ради.
И мука эта благодатна для меня.
Даруй же мне раскаянье в грехах,
И помоги преодолеть себя,
Как ты себя преодолел
И отдал сына
Единородного на казнь.
Причастником твоей победы сделай!

Что так тяготило Дюрера?

Ксилография Кающийся (ил. 42), изображающая стоящего на коленях голого до пояса мужчину (царя Давида), бичующего себя перед алтарем, не дает ответа. Датируется эта

гравюра так же как и цитируемое стихотворение — 1510-м годом. Глаза кающегося опущены. Лицо, напоминающее лицо Дюрера и лики дюреровских Спасителей, скорбно. Кающийся углублен в себя. Он борется с собой. Он решил не дожидаться божьей помощи и наказать себя сам. И бичует себя как фанатик-шиит. Это Дюрер-христианин.

* * *

Ничто не может отвратить
Смерть скорую.
Служите
И вечером и утром Богу!
Ведь сами скоро будете мертвы.
Скажи мне, человеческая твердость,
Почему
Не сожалеешь тяжко о грехах?
Ведь никто не избежит расплаты
И будет вечно длиться Страшный суд.
Возвысья ж до христового пути
И бойся Бога.
Он подарит жизнь вечную тебе.
Не погружайся в тлен,
Себя безвременному посвяти
И божьей милости проси
Как будто ежечасно умираешь.
Не переноси на завтра добрые дела.
Не спрашивай, когда умрешь,
Живущий долго, долго и грешит!
И редко кается.
Не дай мне Бог, жить долго в этом мире!
Я знаю, страшно умирать,
Но не молю о долгой жизни.
Ведь она лишь продлевает адские страдания.
Лишь тот, кто свой последний миг
Зрит в сердце непрестанно,
Обращает милость божью
И насладится добром и миром сердца,
Дарами высшими,
Их мир, во тьме лежащий,
Не может дать.

А праведник получит
За жизнь свою награду — твердый дух,
В час смертный — мужество и радость.
Не убоится страшного судьи.
Ему не надобен защитник.
Господню милость
Он через покаянье обрел
Еще до часа смертного.

А тот, кто добрые дела
Всегда откладывал на завтра,
Надеялся спастись,
Исправно службы в церкви посещая,
Тот будет миром позабыт.
Как только колокол умолкнет,
И принят адом
Для вечного страдания.
Тот, кто не видит самого себя,
Кто предан лишь себе,
Не должен обвинять других,
Что в жизни и кончине,
Оставлен он и Богом и людьми.
Он развратил себя...
А тот, кто хочет тихо умереть
И ада избежать,
Тот должен заслужить добром,
Доверьем к Богу
Благостный конец
Без наказания после смерти.
Того господня сила не оставит,
Введет в небесный мир.
Прошу тебя, Господь,
Позволь и мне так жить
И с радостью почитать.

Этот рифмованный текст 1510-го года, названный автором «Христианские стихи», помещен на листовке рядом с ксилографией «Смерть и ландскнехт» (ил. 43), выпущенной мастерской Дюрера для продажи. В нем Дюрер почти дословно повторяет главу 23 сочинения Фомы Кемпийского «О подра-

жании Христу». Мы не будем обращать на это внимания. Дюрер пишет искренне то, во что сам верит... Возможно, не замечая плагиата.

Смерть, ее оправдание и преодоление — смысловой стержень этого текста. Смерть и рифмующийся с ней на немецком, всемогущий Бог — эта фатальная пара противопоставлена человеку. Грешник привязан к тленному, грех его не беспокоит, добрые дела он не делает — посещение мессы кажется ему достаточным для спасения души. За это его ждет после смерти забвение и адское страдание. Человек, живущий с чистой совестью не боится смерти, не жаждет долгой жизни, всегда видит свою смерть, обретает мир, божественную силу и благодать, не печалится в свой смертный час, не боится Страшного суда, потому что раскаялся в своих грехах еще при жизни. Дюрер демонстрирует свое христианство так, как будто защищается на суде от нападок инквизитора. Этим инквизитором был, по-видимому, он сам.

На ксилографии «Смерть и ландскнехт», изображена встреча человека и смерти.левой рукой смерть вцепилась в ландскнехта, а правой показывает ему песочные часы. Ландскнехт и смерть глядят друг другу в глаза.

Кажется, что они начинают диалог. Что они говорят?

Узнать это можно, прочитав другие, не-дюреровские тексты, с аналогичных, более ранних, «канонических» изображений встречи солдата и смерти. Эти тексты кратко повторяют популярные в те времена в Европе «Диалоги жизни и смерти» (известные с конца пятнадцатого века и на Руси под названием «Двоесловие» или «Прение живота со смертью» и мутировавшие в восемнадцатом веке в милейшие легенды об Анике-воине).

На канонических листах ландскнехт признается, что в смерть не верил, что долго воевал и не без славы. Но сейчас, глядя на страшное лицо смерти, понял, что она его сильнее. Бросает оружие и смиренно взывает к Богу о помощи (иногда, впрочем, вступает со смертью в драку, но быстро прекращает поединок). Смерть саркастически смеется над ландскнехтом, приводит неприятные для любого смертного примеры своего всемогущества, грозит и забирает его.

Дюрер на своей листовке отходит от этого канона и не дает высказаться ни смерти, ни ландскнехту. Говорит за них. С зрителем. Как бы от лица обвинителя-адвоката на Страшном суде. Ставит условия. Обещает. Назидает. Устрашает картинкой...

Дюрер уговаривает читателя и самого себя — посмотри и покайся! От скорой смерти ты не убежишь! Вот она. Уже тут... А потому — служи утром и вечером Богу! Если будешь хорошо себя вести — (а как, читай в моем стихе), то не убоишься кончины, а потом еще и в раю отдохнешь... А если плохо — то гореть тебе вечно в аду...

К сожалению, жизнь — не гравюра на меди, на которой можно все упорядочить, свести концы с концами, дополнив грязный и несправедливый мир реальности небесными институтами истины и справедливости, где можно достичь совершенства... На кусочке бумаги размером в три ладони...

В жизни приходится падать, болеть и умирать... Играть роль жертвы, а не небесного советчика. Дюрер не мог справиться с реальностью. Страдал. Боялся смерти и трепетал Страшного суда. От этого «великого страха», как он его сам назвал в письме к Спалатину, его освободил Лютер. Нам с вами, дорогие читатели, повезло — родись «виттенбергский соловей» на 20 лет раньше, и мы не увидели бы ни Меланхолии, ни Рыцаря, ни сотен других графических укреплений, построенных суеверным мастером для защиты своего подсознания. Остались бы одни реалистические портреты да мрачнейшие картины вроде «Четырех апостолов»...

МАСТЕРСКИЕ ГРАВЮРЫ

Прочитав много умных немецких текстов, посвященных интерпретации мастерских гравюр Дюрера, я убедился — искусствоведы пытаются разгадать их как ребус. Делают это, привлекая огромное количество чуждых Дюреру идей и слов. Потому что скудный запас абстрактных (не графических) идей самого художника исчерпывается обычно в первых же абзацах серьезных исследований. Мне же интересен только этот самый скудный запас, яснее всего появившийся в автобиографических записях мастера и в его стихах...

Мастерские гравюры Дюрера — «Меланхолия» (ил. 37), «Рыцарь, Смерть и дьявол» (ил. 44) и «Святой Иероним» (ил. 45) — художественно совершенны, идеологически же — просты и наивны. Как дюреровские «Христианские стихи», которые можно рассматривать как программу этих изображений. А романтического, кабалистического, алхимического или астрологического «символизма» в мастерских гравюрах нет, и искать его бесполезно. Точнее, весь символизм тут не идет дальше доступной художнику элементарной атрибутики на уровне надписей на подготовительном наброске к Меланхолии — ключ означает власть, кошелек — богатство...

Дюрер мог бы продолжить. Весы означают равновесие, часы — преходящность, лестница — духовное восхождение, колокол это напоминание о смертном часе, жернов — о наказании за грехи, гвозди — о страданиях Спасителя... Но рубанок, по-видимому, остался бы рубанком, линейка линейкой, молоток молотком, клещи клещами... Поддувало на Меланхолии это не приспособление для вдувания греховных мыслей в распахнутые души грешников (как оно зачастую используется на других работах Дюрера), это просто инструмент. Также как и тигель это не алхимический прибор, а хорошо знакомая художнику принадлежность ювелирной мастерской.

Письменные принадлежности тоже трудно записать в символы. Полиэдр это никакой не философский камень, а самопохвальба гордого мастера-геометра (и я тоже умею, не только итальянцы!). Шар, может быть, и играет тут роль модели вселенной, но скорее это все-таки круглое дополнение к граненому полиэдру. Радуга — символ первого, слепопотопного завета Бога и человека, комета — знамение катастрофы (и предвестник прихода Мессии).

Строить из этого материала сложные концептуальные модели интересно, но неубедительно. Убеждают только простые идеи.

Главная идея «Христианских стихов» доступна каждому:

Ничто не может отвратить смерть скорую!

Раннюю, неожиданную, преждевременную.

Эта жалоба, крик, стон печального мастера. Ни труд, ни прилежание, ни добрые дела, ни воздержание, ни великое мастерство — ничто не может защитить его от всеильной смерти. От случая. От неотвратимого наказания в вечности...

Это и есть тема горестных раздумий крылатой Меланхолии. Почему она должна думать не так, как ее создатель? Очевидно, что в своей главной графической работе мастер воплотил свою главную душевную муку. Ничего не поможет! Ни работы по обустройству вселенной, для которых и предназначены различные инструменты, лежащие и висящие в поле гравюры, ни результаты этих работ — шар, полиэдр, ни магия (квадрат), ни мудрость (книга), ни математика (циркуль), ни власть (ключи), ни богатство (кошелек)... Все равно — истечет песок в часах, зазвонит траурный колокол, нагрянет смерть и заберет свою добычу. Такова участь человека. И бессмертная Меланхолия скорбит о нем, размышляет о замысле Бога.

Ничто не может отвратить смерть скорую! — шепчет труп на адской кляче, показывая конному рыцарю песочные часы, а дьявол с багром вторит сзади: «И будет вечно длиться Страшный суд!»

Песочные часы мы видим на всех трех мастерских гра-
вюрах. Во всех этих часах песок высыпался из верхнего сосуда
в нижний примерно на две трети (автобиографический мо-
мент). Казалось бы, чего бы рыцарю бояться — до конца еще
далеко. Но «скорая» смерть приходит и до времени. Изобра-
женный Дюрером рыцарь это не Дон Кихот, а бандит с боль-
шой дороги, грабитель, грешник. К праведнику не пошлют
рогатого дьявола с багром! О рыцаре в «Христианских сти-
хах» сказано:

Скажи мне, человеческая твердость,
Почему
Не сожалеешь тяжко о грехах?
Ведь никто не избежит расплаты
(и далее по тексту)

Рыцарь и есть воплощение этой твердости, жестоко-
войнности. Об этом свидетельствует его бронированный об-
раз (это уже упомянутая нами естественная аллегория). Ры-
царь предается всем перечисленным Дюрером в «Христиан-
ских стихах» грехам и порокам. И назидаящий, все расстав-
ляющий по своим местам художник, отдает его на своем гра-
фическом листе во власть смерти и дьявола, надеясь заслу-
жить поблажки для себя.

Но суровый рыцарь не обращает внимания ни на смерть,
ни на дьявола с багром. Он стихов не читает и продолжает
свой путь сквозь каменистое бесплодное ущелье (высохшие
корни, деревца, чахлая трава — метафоры его души и судьбы).

На недостижимой высоте виднеется фантастический за-
мок, обитель высоких душ. Где-то там, на солнечной стороне
мира, сидит св. Иероним в своем светлом кабинете. Ему по-
священы следующие строчки «Христианских стихов»:

Возвысья до христового пути
И бойся Бога.
Он подарит
Жизнь вечную тебе.
Не погружайся в тлен,
Себя безвременному посвети
(и далее)

Именно так и живет святой — в его комнате нет ничего, что могло бы свидетельствовать о суетности или тщеславии ее владельца, погруженного в перевод Септуагинты на латынь. Жизнь Иеронима — это христовый путь, он боится Бога, видит смерть перед собой (череп), делает доброе дело сегодня. Его цель — просвещение, свет истины. Келья его наполнена светом как благодатью. Свет на стенах и на деревянном потолке, на тычке и на полу. Прозрачны круглые стеклышки окон, светится и склоненная голова Иеронима, свет падает и на круглую кардинальскую шляпу. Все это метафоры чистоты и благости его души.

В последних строчках «Христианских стихов» Дюрер формулирует свою главную надежду:

А тот, кто хочет тихо умереть
И ада избежать,
Тот должен заслужить добром,
Доверьем к Богу
Благостный конец
Без наказания после смерти.
Того господня сила не оставит,
Введет в небесный мир.

Судя по свидетельству Пиркгеймера, Дюрер жил как набожный и честный человек и также по-христиански мирно скончался. Хотя в том же письме Пиркгеймер добавляет — умер такой жестокой смертью... Высох как связка соломы...

Рыцарь умрет не благо и не «тихо», его череп будет, возможно, валяться на дороге (как на гравюре и изображено), его душу утащит в ад однорогий дьявол. Переделав много добрых дел, слепой, изможденный Иероним скончается благостно в Вифлееме.

Крылатая Меланхолия оплачет их земную долю и введет Иеронима и Дюрера в лучший, небесный мир...

ВСТРЕЧА

После смерти близкого человека мучительно прикасаться к его вещам. Потому что в них продолжает жить проекция их хозяина. Проекция есть, а хозяина — нет. Портреты умерших перенимают на себя роли оригиналов. Невозможно вытравить странное чувство присутствия. Некоторые говорят с портретами умерших, жалуются им, колдуют.

Портреты близкого человека после его смерти становятся реликвиями. Художник смотрит на рисунок, и он загоняет его назад, в блаженную муку прошлого. Им овладевает чувство вины. Ведь живой всегда виновен перед мертвым. И художник бежит. Но художнику открыт только один путь для бегства — на картину, в картину, туда, на метафизическое поле, где живут и действуют образы, тени, контуры, знаки. Знакомые контуры, живые тени, ясные знаки. Где происходит, пусть на бумаге, на уровне линий и пятен туши — встреча...

В 1986 году после долгих мучений умерла жена саксонского художника Михаила Моргнера Дорти.

Через три года он написал картину «Встреча» или «Прощание» (ил. 46).

Технику рисунка Моргнера можно назвать жестокой. Рисования как такового тут почти нет. Разбрызгивание, сдирание, приклеивание отпечатанных форм, заливка тушью, растирание пальцами, мазанье пальцами, поливание струей воды... Без плана, но в рамках формальной структуры, которая важнее фигур, без намерений, полубессознательно, но под давлением темы, которая ведет художника по странному, садистскому пути к иррациональной нежности.

Техника Моргнера беспощадна — поверхность бумаги изранена, исколота, ободрана. Тут уместнее говорить не о линиях и формах, а о шрамах, порезах, ранах. А результат зачастую — проникновенен и парадоксально элегантен.

Поверхность рисунка это поверхность духовной кожи мастера. Пространство на рисунке это пространство сознания художника, а композиция или «формальная структура» это машина его преобразования.

Тебе не только показывают новый мир, тебя преобразуют в него.

Во что преобразует нас эта огромная (два с половиной на два метра) картина Моргнера? Узнаем ли мы этот мир?

Может быть, это пляж на Балтике, где лежат и будут вечно лежать двое любящих? Или это загробный мир, где встретились тени живущего и мертвой? Остается ли полотно с наклеенной на нем бумагой только полем форм, на котором неистовствовал безумный художник, испачкавший все тушью и асфальтовым лаком? Или через сочетания асфальта и туши родился образ встречи и потери, щемящий почему-то наше сердце?

Темная фигура «его» доминирует на картине. «Он» стоит в странной позе. Правого плеча почти не видно, зато левое, деформированное плечо выдается экспрессивно как горб. Вспоминаются «Девочка на шаре» Пикассо и «Святой Себастьян» с Изенхаймского алтаря Грюневальда.

Девочка на шаре, 1905 — один из шедевров «розового» периода Пикассо, перерабатывающего в то время в своем эклектическом стиле французскую живопись второй половины 19-го века. «Жизнь бродячих артистов» служила для него своеобразным медиумом, позволяющим сочетать мастерство натуралистического рисунка с нереальным миром романтической сказки. Контуры головы и правого плеча атлета соответствуют контурам моргнеровского «его». Изгибы рук голубой девочки находят свое странное соответствие в мрачных тяжких изгибах форм левой верхней половины моргнеровской картины, половины, в котором покоится в черном, похожем на акулу мордой вниз, диагональном саркофаге мертвая жена художника.

На картине Моргнера нет сказки — сказки кончились для немцев в 1933-м году, нет и инфантильной «цирковой» или какой-либо другой псевдоромантической среды-медиума. Нет

иллюзии. Никакой иллюзии и никакой надежды. Только ободранная бумага — ободранная жизнь. Разодранная душа. Умершая жена, превратившаяся в контур. Покрытая черными пятнами.

В полном одиночестве стоит атлет-Моргнер. Его голову сжимает состоящая из нескольких костей-линий смерть. «Демон-скелет» впился в его темную графическую плоть снизу — у позвоночника и ниже живота. Атлет не имеет лица, рук, ног. Его работа — не служить контрастом для хрупкой гимнастки, не таскать тяжести, а стоять памятником по умершей девочке-жене.

На картине Пикассо мы видим атрибуты идиллии: изящная женщина с младенцем на руках — жена силача, ребенок, розовый ландшафт, белая лошадь, прискакавшая сюда прямо с картин импрессионистов. Извечный символ непредсказуемости и коварности судьбы — шар и тот играет роль композиционного контраста для массивного куба (на котором восседает сила) и формального контраста для летучей фигурки синей девочки. На картине Моргнера нет ни форм, ни пространства — все сожрала смерть. Только обрывки эмоций, ошметки жизни. Светлые полосы — остатки эмоциональных конструкций, асфальтовые пятна — следы жизненного растраченного тепла, остатки гнезда... А в левом верхнем углу порхает злое, сюрреалистическая птица, напоминающая птичек Макса Эрнста. Может быть, это вовсе и не птица, а хлопочущий возле мумии Анубис. А птица это душа умершей, мечущейся в замкнутом пространстве картины в поисках выхода.

Как и у моргнеровского «его» главная форма Себастиана с Изенхаймского алтаря Маттиаса Грюневальда — мощное выдающееся левое плечо. Контуры этих плеч близки не только идеографически (сила, стойкость и одновременно — потерянность), но и геометрически почти точно повторяют друг друга. Стрела пронзает тело Себастиана слегка выше того места, где нижняя перекладина моргнеровской «смерти», (тоже своеобразная «стрела») впивается в «его» грудь. Крылья ангелов, спускающихся с небес, чтобы воздать славу мученику, напоминают своими формами формы уже упомянутой нами души-птицы в левой верхней части картины Моргнера.

Согласно некоторым искусствоведческим теориям (возникшим из-за сходства Изенхаймского Себастиана с графическим портретом молодого Грюневальда работы Иоахима фон Сандрарта), Себастиан Изенхаймского алтаря — это скрытый автопортрет автора. «Он» не картине Моргнера — это тоже безусловно репрезентация художника, не только контур, но и жизненная позиция. Стрелы римских солдат, пронзившие его плоть, грюневальдовский Себастиан воспринимает также спокойно как и моргнеровский «он» — уколы смерти. Оба встретились со смертью не из-за себя, а из-за соучастия в судьбе другого, похищенного смертью человека. Себастьян исповедует учение Христа и за это подвергается пытке — в него стреляют лучники. «Он» встречает смерть, чтобы проводить в последний путь женщину.

Нет больше идеалов, за которых современный человек готов встать под стрелы. Но от смерти не убежишь, и смерть любимых близких это последняя траурная стена, у которой стоит современный человек, последний порог, еще не отвоеванный равнодушием и эгоизмом. Последнее место, где человек еще не стал готовой на любые подлости крысой, где он остается человеком. Пусть только в виде контура и тени. И моргнеровская картина — это не только плач по «ней», но и памятник «стоящему» человеку.

Христианство с большим трудом пытается свести концы с концами — найти оправдание царящему в мире хаосу и ужасу. Больной — грешник, потому и болеет. И смерть приходит из-за греха, неважно кого — прародителей, народа, родителей или тебя самого. Моргнер не верит в Бога и имеет мужество не хвататься за умильные натяжки религиозной трактовки смерти. Он не хочет пудрить себе мозги призрачным прахом. Поэтому принимать удары и реальные и метафизические ему приходится в одиночку, безоружному и незащищенному. Поэтому он не отправляет свою умершую в рай, что было бы некой компенсацией ее предсмертных страданий. И не отправляется за ней в ад как Орфей за Эвридикой. Он знает, что потерял ее навсегда. Он был рядом с ней, когда она болела и умирала, и он остался рядом с ней на собственной картине, в хаосе и ужасе небытия.

РОЖДЕНИЕ ЛАНДШАФТА

Офорт Томаса Ранфта «Рождение ландшафта» (ил. 47) это хорошо темперированное поле сознания. «Поле сознания» — условный термин, который я употребляю для того, чтобы не обращаться к более распространённому «потoku сознания». Если поток сознания — это фильм, то поле сознания — это наложенные друг на друга кадры этого фильма. Если человек мыслит предметно, то поле его сознания похоже на фотографию реальности, если беспредметно — то поле сознания выглядит как абстрактная картина.

Перед художником — чистый лист бумаги. Он рисует линию и смотрит на нее. Его ассоциативное сознание связывает эту линию с каким-то образом. И художник сознательно или бессознательно дополняет первую линию на бумаге другими линиями, стремясь приблизиться к этому образу. Воплотить его. После нескольких движений на бумаге появляется некоторый образ. Он ассоциируется с другим образом. Этот образ становится в свою очередь формообразующим — и так далее.

Так создается не целая картина, а только один «центр концентрации» на ней. Их на одном листе может быть довольно много (на Рождении ландшафта Ранфта — как минимум восемь). Результатом подобного рисования является композиция образов, выросшая как колония грибов из грибницы — клетка за клеткой, слой за слоем. «Сложные» образы Ранфта потому и кажутся таковыми, что они на самом деле не образы, а протоколы развития элементарных прообразов — линии, круга, треугольника... Так итальянские футуристы показывали движение ног человека при ходьбе, накладывая изображения-фазы друг на друга.

Ранфт развивает рисунок, наращивает композицию. Дает форме прорасти сквозь саму себя, прирастать к дру-

гим формам, развиваться, развертываться и в конце концов образовывать линейные конгломераты, своего рода «ландшафты».

«Форма» у Ранфта не рождается, а развивается, развертывается как кольчатый червь, распространяется как плесень — поэтому художник в разговоре со мной не смог назвать самую характерную для него форму. Ее на самом деле не существует: сегодня кольчатый червь лег так, а завтра — по-другому. Сегодня графическая плесень распространилась от середины по спирали, а завтра возникнет в другом месте и в виде осьминога.

Процессы образования ландшафта в природе, хоть и не происходят (как в случае работы художника над графическим листом) под управлением центрального разума — все-таки удивительно схожи с работой Ранфта. Если бы ландшафты земли не создавались бы под действием силы тяжести и материалом их служили бы графические элементы, а глины и камни, то земная поверхность представляла бы собой нечто напоминающее графику Ранфта.

Перечислим некоторые графические конгломераты на листе Ранфта:

Слева внизу — треугольник, в середине стороны которого происходит «прорыв границы».

Справа внизу — горный многоуровневый ландшафт с различными формами, внутренними ландшафтами, растениями и фантастическими архитектурными постройками. Он похож на человека (слева — борода, справа — волосы, высшая точка — кончик носа) с длинной шеей, широко разинувшего в отчаянном крике рот.

Наверху в середине — «Солнце», круглая пустота с волосами и несколько строчек текста.

В середине листа — фантастический «эмбрион» с двумя «головами». Я не буду его описывать — слишком сложную структуру имеет эта биоморфная композиция. Подчеркну еще раз — эта «сложность» произошла от роста, слияния и наслаивания простых образов; это сложность блохи, разглядываемой в микроскоп.

Остальные центры читатель легко обнаружит и исследует сам.

Описанные мной упрощенно процессы рисования и восприятия кажутся сложным из-за чисто языковых сложностей их описания. На самом деле художник рисует, а зритель воспринимает — по-детски естественно, не утруждая себя терминологией.

Любая зрелая работа художника есть не только карта его творческих предпочтений, но и зеркало его психики, его судьбы. Это объясняется самим процессом создания абстрактной картины — послойным погружением в свою память, в самого себя и одновременным и тоже послойным выходом из себя, сбрасыванием засохшей кожи. Процессом, при котором создаваемая картина формируется образами и ситуациями памяти и при этом постоянно воздействует на сознание, до известной степени даже становится им. То есть художник, его память, его судьба становятся его собственной картиной. Рождение ландшафта — тоже своеобразный метафизический автопортрет художника. Своеобразный отпечаток его «руки», по которому цыганка смогла бы прочесть прошлое художника и угадать его будущее.

Линия его судьбы — круг. Метафизический образ — эмбрион. Мистические двойники — солнце, гора, мышь...

Главные события своего века Ранфт пережил, лежа в животе матери, — не родившись. Это обстоятельство определило не только его детскую судьбу, но и мистическую судьбу его творчества. Мастер Ранфт не может или не хочет родиться, метафизически он живет жизнью эмбриона, жизнью до жизни. Его хорошо темперированные формы всегда остаются линейным планом, картой, никогда не становятся «существом». У них нет хребта.

Абстракция — всегда проект. Проект может быть прекрасным. При попытках его воплотить начинаются настоящие трудности. Кровь не течет по линиям.

Год 1944. Отец Ранфта воюет на восточном фронте. Жить ему осталось не более года. Беременная мать с двумя маленькими дочками пытается выжить в Берлине. Если бы она не послушалась тюрингских родственников и осталась бы в городе — то родившийся в январе 1945-го года Ранфт вряд ли пережил бы штурм и оккупацию.

Все страхи и заботы не родившийся ребенок получал вместе с кровью матери в виде бесформенных образов, странных и страшных, оседающих в подсознании. Он жил страхами матери не имея возможности увидеть, ощутить, осознать — он мог только пассивно разделить с ней ее судьбу. Единственное, что не родившийся ребенок может противопоставить войне и смерти — это надежда на то, что его защитит мамин живот. Несмотря на необычную силу фантазии композиции Ранфта поражены какой-то инфантильной слабостью.

Линии и точки у Ранфта живут собственной, часто «растительной» жизнью — они не только служат форме, но и имеют свое индивидуальное содержание. Органичные формы строятся внутри линейных оболочек, образуя затейливые текстуры. Главный, свернутый в дугу центральный образ — напоминает эмбрион. Этот графический головастик разделен на мини-ландшафты: леса, поля, куклы, ножка кузнечика. Правее — голова мышки. Левее — гримаса клоуна. Главное свойство его форм — их «потенциальность», «инфантильность». Этим формам не хочется превращаться в существа или в сущности — это уничтожит их эстетическую невинность, разрушит субтильную красоту небытия. Ранфт не хочет рождаться, его духовное тело состоит из линий, которые он не хочет превращать в кровеносные сосуды. Его судьба — жить чудесной абстрактной жизнью не родившегося ребенка.

Гравюры Ранфта удивительно бесконфликтны, не драматичны. На Рождении ландшафта нет муки, связанной с рождением, нет тектонических катастроф, нет извержений вулканов, разрывов земной коры и прочего. Биоморфные ландшафты Ранфта почкуются. Ранфт не умирает на собственной картине и не рождается на ней. На его прериях не рождаются и не умирают, не охотятся и не воют. Графический лист Ранфта это не «сад 20-го столетия», как ему бы хотелось, а скорее доэдемский сад. Графический проект сада, восхитительный проект, отвергнутый хозяином.

Говорят, что от рождения слепые люди видят абстрактные сны. Что-то подобное видел и не родившийся ребенок, атакуемый гормонами ужаса в крови матери. Не только ужаса, но и страстной надежды. Надежды на мир и гармонию — госпожа Ранфт принадлежала к антропософским кругам.

Отец Ранфта пропал без вести.

Маленький Ранфт ждал отца. Ждал всю жизнь и может быть ждет до сих пор, бессознательно веря во встречу — хотя он и не верит в жизнь после смерти. Одно дело артикулировать свои жизненные принципы для художественного каталога, совсем другое — скрывая это от всех, даже от самого себя — бороться с подступающим со всех сторон небытием, противостоять старости и смерти, не имея никаких надежд на внешнюю помощь. Я думаю, что Ранфт не только ждал отца, но и искал его. И не только в реальности (где эту роль отчасти принял на себя пастор его церкви Фосс), но и в метафизическом многообразии небытия — на графических полях своих гравюр. Поиск того, что не существует в реальности, но существует, например, в душе — важнейшая мотивация абстрактного искусства.

И если не искал, то, по крайней мере, заклинал, как это делают шаманы, спускающиеся в царство мертвых. Он спускался не в царство мертвых, а в кладовую архетипов. Заклинал своими загадочными, не всегда ясными и для него самого формами. Замораживал свои работы в стадии абстракции — чтобы не принуждать себя увидеть реальность. Отец не появился. Ранфт жаловался, что всю жизнь жил в окружении женщин — две сестры, три жены, три дочери, мать, бабушка, тещи... Линии Ранфта — женские линии, линии-веточки, линии-травинки.

Внутреннее многообразие работ Ранфта таково, что «смотреть» на его гравюру надо долго, как фильм, периодически меняя центры концентрации. Переносясь с ландшафта на ландшафт, входить в различные формы и структуры — и — становиться формой с гравюры, становиться ландшафтом, структурой, линией...

Искусство Ранфта уникально, и, к сожалению, неповторимо — только тоталитарное общество способно спровоцировать художника на такую концентрацию, на такую серьезность. Многие его коллеги играют в искусство, играют в жизнь. Может быть поэтому искусство Ранфта не получило пока достойного признания.

ДВЕ СТРУКТУРЫ

Русский художник Михаил Шварцман жил в Москве. Немецкий график Томас Ранфт живет в Саксонии, недалеко от Хемница.

В конце семидесятых, начале восьмидесятых годов прошлого века и Шварцман и Ранфт не принадлежали к художественному официозу своих, тогда еще коммунистических стран. И, хотя Шварцман работал один, не выносил никакой, ни хорошей, ни плохой, стаи, а социально активный Ранфт был одним из основателей хемницовской художественной группы «Клара Мош» — оба художника стоят особняком, оба исключения из правила. Шварцман, хотя и работал «в абстрактной манере», следовал традиции восточной иконы, а Ранфт использовал и развивал в своей малоформатной графике образные структуры Босха и Брейгеля.

Оба художника — мистики. Шварцман это подчеркивал, пестовал, вел себя и разговаривал как усталый жрец, посвященный высокого ранга. Что не мешало ему быть в высшей степени естественным и остроумным. Воспитанный матерью-антропософкой, Ранфт разыгрывает артиста, озабоченного текущими делами. А сам мечтает стать архитектором нового Гётеанума...

Обоих художников можно назвать гениями, достигшими в своих сравнительно узких областях максимально возможных результатов.

Оба жили и работали, как бы не замечая тоталитарной власти. Шварцман научился использовать страшное давление советчины для выращивания своих духовных кристаллов. Ранфта тупая гдээрдовская власть сама вытолкнула в эзотерический мир. Преследованиями и травлей. После исчезновения советского и немецкого коммунизма для обоих

художников настала пора выставок, признания. И одновременно наступил кризис «возвращения в скучную реальность». Для мистиков эпоха отрезвления — серьезное испытание с непредсказуемым исходом. Старый больной Шварцман умер. Младший его на двадцать лет Ранфт женился на красавице, которая родила ему двух прекрасных дочек.

В семидесятых-восемидесятых годах большинство московских «художников-нонконформистов» (как их тогда называли) переживали дошедшее до Москвы с опозданием в двадцать, а то и в пятьдесят лет искусство Запада. Подражали, близоруко полагая, что отказ от официального советского искусства автоматически делает их произведения качественными. Многие слышали по радио о Бойсе. Его выданная на века индульгенция — любая манифестация человека это искусство — очень понравилась корчащим из себя идейных борцов с советским искусством профанаторам и бездарностям.

К православной иконописи обращались в СССР шарлатаны или фанатичные неофиты — новые иконописцы. Религиозная зашоренность не позволяла им выходить за рамки канонических схем, которым они более или менее рабски следовали. Нельзя, однако, используя образцы Андрея Рублева или Феофана Грека, намалевать что-то подобное их творениям, невозможно сегодня построить «псковскую церковь» или «готический собор». Не получится. Не тот образ, не тот ритм имеет мистическая составляющая современной эпохи. Иконы-новоделы, наводнившие в последние годы Россию, несмотря на подчеркнутую верность традиции, не более чем талантливо (или бездарно) выполненные копии. Тоже можно сказать и о новых пестрых храмах, растущих на щедро удобренной человеческой кровью русской земле как грибы. «Богоматерь Лубянская» в церкви на Дзержинках не творит чудес.

Невозможно заново написать старую икону, зато можно использовать иконопись как источник мистического знания. Можно рисовать, не подражая иконе, не используя ее приемов, но согласно с ее духом. Это в полной мере удалось в России одному Михаилу Шварцману.

Большинство коллег Томаса Ранфта паслись на поле, перепаханном дадаистами, экспрессионистами, американскими абстракционистами, поп-артистами, ташистами... Выбрав или заново открыв какую-либо уже известную стилевую особенность, они пытались развить ее и выработать манеру, внешне хотя бы немного отличающуюся от манеры предшественников, и к тому же приводящую к успеху у публики. Другие, подчиняясь диктату идеологии, рисовали более или менее натуралистично (лейпцигская школа), но параноидально искажали фигуры, превращали реалистическую картину в парад уродов, создавали неплодотворный гротеск, выражая так свой протест...

Ранфт копнул глубже и, оставаясь «абстракционистом», развил свой художественный язык не на засоленном поле современного искусства, и не в недрах антисоциалистического реализма, а на старом мистическом материале. Он выбрал более трудный путь, чем другие. Его работы метафизически старше работ его коллег. И одновременно — легче...

После многолетних поисков в музеях и галереях, я могу с уверенностью утверждать, что никто из послевоенных западных художников не овладел навыками старых художников-мистиков и не развил их так как Томас Ранфт.

Ранфт подвергся влияниям — Пауля Клее, Макса Эрнста, Карлфридриха Клауса и других. Но это были упражнения, разрешенные повторы, пробы пера, композиционной же основой для всех важнейших его гравюр оставалась развитая на индивидуальном графическом материале структура Босха-Брейгеля, в непосредственном, чистом виде представленная в ранних офортах. Не исчезнувшая и в его зрелых произведениях. Когда Ранфт принципиально от нее отказывается, например, в полушутливых портретах, коллажах или объектах, его работы теряют качество.

Брейгелевская структура проявляет себя и на офорте «Orbis» (ил. 48, 1980). Малые формы существуют тут сами по себе; их совокупности составляют ансамбли, потоки, созвездия, узоры, конструкции. Возникающие многообразие содер-

жит в себе и зародыши форм и формы, доведенные до разных стадий завершенности. Не существует единого плана или задания, окончательная структура складывается как результат долгого независимого развития микрообразов. Общий предок как картин Босха и Брейгеля так и миров Ранфта — звездное небо с его Луной, спутниками, созвездиями, туманностями, галактиками и летающими тарелками. Точки и пятнышки на его офорте, превращаются в нашем сознании, как звезды на небе, в мифологических зверей, героев и богов...

Убогая социальная жизнь в СССР вынуждала неофициальных художников искать для воплощения образы за пределами видимого мира. Если восхищенный новыми эмоциональными возможностями абстракции Кандинский создавал оригинальные красочные миры, то живущие под советчиной художники прятались в абстракциях от невыносимой, преследующей человека реальности. Кандинский приходил в экстаз, мы страдали манией преследования. Абстракции Кандинского — продолжение чудесных игр детей с Отцом, творчество как таковое, а абстракции советских художников-нонконформистов — это, как правило, мрачные (хоть и цветастые) миры-компенсаторы. Не защищающие от абсурдной реальности крепости, не приносящие наслаждения сады, отрывка советских мифов, персональные ады. Советчина породила один из самых отвратительных стилей искусства двадцатого века — соцарт, этот кухонный вариант постмодернизма. Художники не творили, а натужно тусовались. Устраивали черные капустники.

Шварцман не участвовал в капустниках нонконформистов. Не был и членом МОСХа. Деньги зарабатывал честно — промграфикой. Работал в одиночестве над тем, что любил. Посещал православную церковь.

Свою живописную работу он понимал как своеобразное святослужение, литургию. Картину — как зримую, структурированную молитву в красках, образное обращение к сакральному первоисточнику духа... И его утверждение...

Собор-кристалл, изображенный на карандашном рисунке «Третья структура» (ил. 49, 1977), создан не из материи,

а из сгущений света, из матовых сияний карандашного sfumato (согласно принципу естественной аллегории — из благостных молитвенных просьб — закругляющихся форм). Элементы рисунка напоминают пространственные кресты, башни, своды и другие архитектурные детали готического собора (готические формы — и колонны и арки тоже произошли из утверждения и молитвы).

В центральном образе узнается фигура святого со старой иконы. Светоносная Структура Шварцмана отражает архитектурный аспект божества. Представляет Бога как величественное здание-конструкцию, святого, как его органическую часть. Художник выступает тут как жрец — он молится, жертвует, утверждает...

Шварцман горячо верил в то, что видимый и невидимый, материальный и духовный миры составляют единую, иерархически организованную структуру — «иературу». Запечатленную в прошлом в пластике и архитектуре готического храма, в восточных иконостасах, в размерах эпической поэзии.

Эту иературу в ее современном, живописном и графическом аспектах он и воплощает подходящими для этого художественными средствами — карандашом, тушью на бумаге и казеиновой темперой на грунтованной доске.

Принципы своей работы Шварцман формулировал так — рабочая кротость, внефеноменологичность и смена метаморфоз...

Рабочей кротостью Шварцман называл умение преодолеть во время творческого труда гордость, самость, зависть, желание показать себя, доказать всем... Он считал, что только в умиленном состоянии рабочей кротости художник может пропускать через себя благотворные божественные эманации и придавать им живописную или графическую форму.

Внефеноменологичность понималась Шварцманом как свобода от предвзятых концепций, от мертвящих картину умственных построений, от феноменов видимого обманчивого мира. Спонтанность или, как он говорил, «светлая спонтанность», детскость, незагруженность духа искусственными

конструкциями представлялась ему главным даром художника. Её он всячески рекомендовал своим ученикам и последователям. Подчеркивал то, что больше всего ценит в человеке — искренность...

Смена метаморфоз на жреческом языке Шварцмана означала необходимость рисовать, не поддаваясь шарму возникающих в процессе рисования образов. В рисунке карандашом он предлагал чаще использовать бритву, в temperных работах — работать послойно, покрывая полупрозрачными, а иногда и непрозрачными слоями предыдущие слои, метаморфировать до узнавания, жертвовать красотой и экспрессией ради истины.

Для Шварцмана истина существует и имеет образ — иературу, форму присутствия божества. Смена метаморфоз, повторял Шварцман — процесс неизбежный и безжалостный как смена поколений. Без нее произведение мертво.

Шварцман был помешан на идее иерархии.

Он полагал свои работы и самого себя стоящими на высокой (если не на высочайшей) ступени светлой духовной иерархии. Других художников и их картины он ставил на нижние, темные уровни профанаторов и профанов...

Ранфт не причислял себя к небожителям, а был и остался трезвым художником-европейцем, уважающим и свое и чужое творчество. Ранфт полагает, что любая иерархия — тоталитарна. А картину он понимает как место отсутствия Бога.

Ранфт не концентрирует божественное, не утверждает его, а расточает. Его играющие формы не светятся и не мерцают как формы Шварцмана, а поглощают свет и только пустота сияет на его гравюрах странным светом небытия. Он не материализует божество, а дает ему пошалить на своих листах. Его идеал художника — не гигант духа, не святой, не священник, а ребенок, рисующий рожицы и каракульки... Ранфт работает по-детски непосредственно и радостно...

Для него божество являет себя не в величественном готическом соборе, а в дуновении ветерка.

Эти дуновения, приходящие как бы изнутри картины, он и ловит кончиком своей царапающей лак иглы или литографическим карандашом и воспроизводит на своих графических листах.

В его мире легко дышится. Он не требует от зрителя сакральной медитации. Его зритель разглядывает офорт и напевает песенку Папагено (Шварцман — Зорастро).

Мир Ранфта — не сакральная структура, а космос. Обитаемый космос, заселенный графической флорой и фауной.

Мир на поверхности влажного стеклянного шара с маленьким солнцем внутри. Солнцем, дарящим жизнь совокупности линий-волос и линий-змеек, линий-водорослей и бегущих точек, инфузорий, морских коньков, маленьких глазков, квадратигов, треугольничков, рачков, носочков, живых и мертвых узорчатых мешочков, эзотерических рыбок, жучков, паучков, искривленных треугольников, трапеций, дуг, сеток, крестиков...

Эмоциональные потоки пересекают этот мир, сходятся в центре, сталкиваются. Образуют центральный образ, напоминающий морского конька или башню Эйнштейна в Потсдаме. Этот симпатичный конёк с волосами, струящимися влево как будто от ветра, глазом, циферблатом и странным, из различных фактур и узоров составленным, телом — символический автопортрет художника.

У Шварцмана мы сталкиваемся с макромрами. Его иературы это многокилометровые конструкции, что-то вроде облагороженных энтерпрайзов, медленно облетающих в бесконечной вселенной величественный трон Бога, поддерживаемый серафимами и херувимами.

Мир Ранфта невелик. Он соизмерим с эмоциональным миром человека. И в этом его привлекательность. Иературы Шварцмана затягивают наблюдателя в ветхозаветные небеса, заставляют трепетать грешную душонку, мир Ранфта хоть и заполнен тысячами маленьких приманок, но предназначен не для поимки зрителя и его насильственного одухотворения, а всего лишь для развлечения. Мормышки и блесны Ранфта лишены крючков (хотя часто снабжены иголками). От его офортов не пахнет ладаном. Из них невозможно составить иконостас.

В его микрофауне нет хищников, нет и хищных линий-эмоций. Зато там есть много диковинных созданий, дающих пищу для игры воображения. Там можно встретить и согнувшегося в подобострастном поклоне муравья и фабричную трубу, из которой вместо дыма валят синусоиды-змейки и маленького графического слона-многоножку. Если Брейгель использовал как прототип своего многообразия — многообразие деталей альпийского ландшафта или поле пословиц и поговорок, а Клаус цитировал тексты Маркса, Ленина и Мао Цзедунa и строил из них звучащую партитуру, то Ранфт, остается резвящимся на маленьком медном плато фавном. Его многообразие порождено его внутренней свободой, игрой его интеллекта с провидением, а не сакральной практикой. Ранфт не жрец, а на дуде игрец.

В сдержанности, сочетающейся с замысловатостью, во внутренней свободе и ее разумном ограничении, в доверии к судьбе и собственному эгоизму проявляется глубокое художественное здоровье Томаса Ранфта.

Искушение святого Антония стало хорошо оплачиваемой работой, а демоны-искусители — графическими конструкциями.

Шварцмановские иературы оборачиваются в православном мире «властными вертикалями» и «газпромами»...

ЗАМЕТКА О МОНОГРАФИИ «МИХАИЛ ШВАРЦМАН»

(Государственный Русский Музей
и Palace Editions, 2005)

Полистал тяжеленную книгу, полюбовался. Издание классическое, печать — как в Венеции живопись... Смотрел картинки, размышлял и вспоминал.

Представленная в монографии графика заставляет предположить, что исходным материалом являлась для мастера карандашом или тушью набросанная на бумаге образ-структура. Образ этот переносился затем на доску, получалась картина-заготовка или «замес».

Мастер медитировал над замесом, вдохновлялся и работал. Покрывал картину новыми слоями краски — «жертвовал» старые формы. Малевал, например, однотонное большое пятно, похожее на деформированный треугольник, квадрат, букву «п», на магнит или на крылья бабочки. Рисовал полосы или кривые, чаще всего не самостоятельные, а играющие роль границ или дополнений плоских форм. Потом намалевывал другое пятно и другие кривые. Искал «знак». Знак чего? Для мастера — знак имени Бога. Одного из «мириад» имен. А для зрителя? Да еще и не религиозного? Для такого, кому религиозная демагогия осточертела?

На многих иллюстрациях живописных работ мастера мы видим эту новую форму или структуру или знак, нарисованный поверх уже имеющихся форм, так, что они не исчезают, а становятся подкожным слоем или красочным рельефом. Мастер «жертвует» дальше. Позволяет «мировому знакопотоку» проходить через себя и через картину. Картина переходит в новое состояние. Происходит «метаморфоза». Но мас-

тер работает дальше. Картина получает новую форму... И еще одну. И еще... В конце концов мастер «узнает» знак, «восторгается» и заканчивает работу. Возникает «иература», многослойная красочная конструкция, на которой отчетливее всего видна последняя структура, но видны и предыдущие формы.

Мастер трактует свои иературы как некие «сущностные» или онтологические, а не «рефлекторные» формы. Потому что он убежден, что не он, Шварцман, исходя из своего опыта, своих рефлексий, а сам Дух Святой создал или «отпечатал» рукой мастера на иературе знак Имени Божьего.

Я не против того, что Дух Святой может послать художнику свою помощь или даже сам участвовать в создании картины — проблема в том, как воспринимает картину Шварцмана зритель, которому навязчиво-церковная, антропосовская или алхимическая итд... терминология ничего не говорит? По мнению Шварцмана такой профан или осел и должен только по-профанически ржать или по-ослиному реветь и работы гения не марать своим тупоумием. Шварцман навязывает зрителю свое, безумно узкое «воплощение» и как бы говорит — восхищайся и наслаждайся, осел, перед тобой работы «зрелого иерата, милостью Божьей, Михаила». При этом мастер, в своей выпренности не желает ни на йоту отойти от своих фантазий в сторону общечеловеческую, понятную и близкую зрителю. Не рисует никаких портретов, икон, пейзажей. Не разрешает вообще ничему биологическому появляться на своих иературах. Некоторые иературы удивительно красивы, значительны, величественны — но все они «абстрактны» и когда их много (целая монография) — становится в них удушливо, даже бесчеловечно и тошно. Мастер не «спускается» с своего Фавора к стоящим внизу ослам. Непонятно — для кого он писал свои работы?

Повидимому, только для себя. Никаким «общемировым», просточеловеческим ассоциациям, реминисценциям, мыслеструктурам не было места в его мире. Он не опускался до тех, ради кого дал себя распять Спаситель. Все человеческое, профанное он выметал железной рукой — только «его» возвы-

шенный абстрактный Бог жил на его работах, только «его» Святой Дух там работал. Никакого «православия», никакой «соборности» в этом экстатическом творчестве не найдешь. На работах православных — и у иконников и у светских всегда присутствуют иногда «незримо» — святые. Чувствуется, что именно ради них мастер и рисует, хочет им дать возможность излить благодать в мир, на простого человека. У Шварцмана только один выпретенный дух летает над его красочными водами — огненнокрылый архангел Михаил. Или демон мастера.

Шварцман не использовал слова «рисовать» или «изменять».

Он «метаморфирует» (масло масляное). Не «рисует», не «изменяет» форму, не поправляет, не доводит, а кладет новую форму на старую. Получающиеся слои «сплавляет». Много раз. Иногда через годы.

Мастер не стремится к чему-то заранее обдуманному, представленному или увиденному в видении, «заданному», а позволяет вдохновению, спонтанно работать, а картине — не «изменяться», не «деформироваться», даже не «расти» как дерево, а отлагаться как горные породы, или переживать «метаморфозы» как насекомые. Из куколки реальности — бабочка-энтелехия (по Флоренскому).

Шварцмановская «метаморфоза» явно пришла из лексикона мистически понятой энтомологии.

Любимый слоган Шварцмана — «смена метаморфоз». Звучит значительно, но правильнее и честнее было бы все-таки сказать: «послойное рисование, наложение форм, плавка».

Безжалостная природа не знает иерархий, бабочка ничуть не выше куколки или гусеницы и красота бабочки происходит не из мистических предпосылок, не для «восхищения» ангелов и не для спасения расстроенного Достоевского, а для обмана хищников и создается природой только для того, чтобы не быть бабочке слишком быстро съеденной (в каком-то смысле красота картин содействует той же цели). Если бы это было не так, то «некрасивые» бабочки (а их пруд пруди) были бы иерархически ниже «красивых». Природа не

знает ни добра ни красоты ни иерархии. Ей начхать и на энтелехию и на всю русскую идеалистическую философию. Жизнь — вот что для нее главное, а не иллюзии смертного сознания — иерархия, красота, дух...

Со временем многослойные темперные картины переживают свою «химическую метаморфозу» — слои становятся прозрачнее и, к сожалению, темнее. Поэтому художники стремятся «нарисовать результат» или, по крайней мере, уменьшить количество слоев. Иконники рисовали послойно, поэтому мы видим на старых образах одни темные лики.

Фресочники старались рисовать в один присест — на немногих сохранившихся старинных фресках цвет сохранился во всей его красоте. И мозаика, и масляная живопись были изобретены именно для того, чтобы столетиями сохранять цвет изображения.

В 2002-м году после 15-летнего перерыва я посетил по приглашению жены художника Ираиды Александровны последнюю квартиру Шварцманов. Первое, что бросилось в глаза, — иературы потемнели, пожухли. Так ответила природа на «смену метаморфоз».

Зная это, Дух Святой мог бы послать Шварцману видение, чтобы тот смог его воплотить без бесконечного замалевывания слоев. Но Дух этого не сделал. И приходится «знаку» против воли становиться рефлектирующей, смертной сущностью.

То, что мастер приподнял, опустилось. И будет дальше опускаться, потому что нельзя безнаказанно класть слои за слоями, краски — не божественные субстанции, а сложные химические соединения. А в жизни химия всегда побеждает алхимию. Хочешь быть духопроводцем — работай не с материальной природой, а прямо в Духе (как кабаллисты) и из его божественной реторты не выходи!

Шварцман говорил, что «смена метаморфоз — процесс безжалостный, как смена поколений». Тоже можно сказать и о химических изменениях в красочном слое картины. И не только о них.

Иературы — не живые организмы, способные к самообновлению, а только доски, которые темнеют и трескаются.

Живые — только люди. Эти самые приходящие и уходящие поколения. Профаны и ослы. Ученики, которые могли бы продолжить дело мастера. Но их нет.

Почему нет учеников? Почему «иератическая школа» просуществовала только три года?

Не было талантов? Не знаю. Думаю, таланты были и всегда будут. Дело было в самом мастере. Бешеную ревность выказывал Шварцман, когда замечал, что кто-то ему подражает. Не твое — не трожь! А подражание и повторение — это, увы, главный инстинкт и главное занятие человека. Особенно ученика, восхищенного работами учителя.

Что-то было в нем общее с яростным апостолом Павлом или с неистовым Карлом Марксом. Им владел их комплекс «Демидурга» или еще хуже — «Бога-Отца», хотя он называл себя скромно «зрелым иератом». Шварцман охотно учил, но, к сожалению, не только открывал глаза, но и заражал учеников собственной высокопарностью, в прямом смысле вводил их в искушение, за которое им приходилось расплачиваться потерянным временем.

Многие из его бывших знакомых даже говорят, сами того не замечая, его словами, его тоном. Это — «маленькие Шварцманы». Хотя это мне и горько, но и я тоже отчасти принадлежу к этой категории, хоть и стою за стеной — мое мистическое горение возникает от сияния отсутствия Бога...

Но не только ревность и мания величия помешали мастеру создать школу.

Шварцман выбрал «узкий путь». Я не говорю о праведности или самопожертвовании. Я имею в виду саму архитектонику его иератур, ограниченную возможность формообразования почти плоских фигур с помощью первоэлементов — плоских, наложенных друг на друга красочных геометрических фигур.

Упрощая, можно утверждать, что Шварцман создал за всю свою жизнь (не считая ранних работ) только два об-

раза — «лик» и «башню». Свой собственный лик и иературу — лабиринт, в котором он был и Тесеем и Минотавром. Сегментированную башню-убежище. Которая иногда выглядела как «серафим», иногда как «структура», как «мельница» и выполняла роль убежища, священного огня, «индивидуальной воскресительной машины», Сиона, Фавора итд.

«Лик» — обычно удлинненный, как у Модельяни, с темными глазами, с черными зрачками, с носом-линией, с треугольниками под глазами как на некоторых новгородских фресках. Мистическая матрешка, своим происхождением обязанная религиозно схематизированному изображению коня, кошки, собаки, модельяневской бабе и рублевскому «Спасу». Этот «лик» можно рассматривать и как автопортрет-знак Михаила Шварцмана и как «лисий лик» и как «вестника и герольда». Сам мастер трактует свои «лики» как лицо усопшего человека, ставшее его иконой. Много можно тут мистической чепухи нагородить — топологически матрешка останется матрешкой. Даже «спасомордая».

Посмертная маска и фотография умершего мастера, проиллюстрированные в монографии, опровергают бредовую мистику — ничего общего нет в них с шварцмановскими ликами. Смерть крепка, крепче всего того, что мы стараемся в бессилии и отчаянии ей противопоставить. И не видно на смертном лице мастера никакого «рождения в смерть» — только мука тяжело прожитой жизни и болезнь...

Шварцмановские лики «прнимают» зрителя, в них не ушло еще до конца «человеческое», понятное и ослу и профану. Жалко, что Шварцман так и не смог выбраться из своих иератур и не «вернулся» в конце пути к новым ликам.

Сила ликов — в экспрессии кривых, из которых они состоят, в гениальной китайской простоте каллиграфии. Плоское пространство поделено на простые зоны, залитые одним цветом. Между этими, иногда выпуклыми иногда впуклыми зонами лежат ограничивающие их, толстой кисточкой положенные кривые-границы. Надбровные дуги смыкаются, образуя «ласточку», вниз падает элегантно косая линия носа,

заканчивающаяся чем-то вроде треугольника ноздрей и треугольника рта. Забавно, что на шварцмановских ликах иконные «Спасы» сходятся с современными изображениями инопланетян.

Иконные мастера «плясали» от человека, от его форм и приближались постепенно через умиление и веру к архетипу — к Божией Матери, к святому. По крупичам формировали канон, тропинку, по которой и профан мог пройти. И нередко только через столетия «копиисты» достигали того высочайшего уровня, которого «авторы» не могли достичь.

Шварцман же прорубал тропинку только для самого себя. Самые большие изумруды ему хотелось добыть самому. Поэтому путь на нем и кончился. Не хотелось этому горчичному зерну умирать, слишком оно было ядреное.

Его идея была — «нельзя работать в чужих воплощениях», или, попросту говоря, сочиняйте свой канон сами, а мой путь, «мое воплощение» оставьте только для меня, потому что на этом пути — Я Господь Бог, а вы все жалкие черви. Возможно это так и было, и Шварцман конечно «получил награду свою». Но пути в будущее скорее прикрыл, чем открыл. Подгрел все, что можно, под самого себя. Не захотел идти туда, куда и другим путь позволен. Остался в своей монаде.

«Иературы» — это как правило почти симметричные структуры, развитые по вертикали и крестообразно (изредка — по диагоналям), напоминающие изображения архангелов, мистических птиц с раскрытыми крыльями, башен или, в графике, — сложных комбинаций крестов и сводов и автомобильных «развязок». Шварцман, особенно графический — это запоздалые на тысячелетие русские романика и готика.

Иногда иературы расползаются по всему пространству почти квадратной доски и напоминают лабиринты, искусственные планеты, виды городов или парков с высоты птичьего или космического полета. На многих иературах проглядывается исходный или в процессе работы кристаллизовавшийся, слегка совиный «лик» Михаила.

Иературы — это «люстгартены», духовные владения автора. Туда он улетал. Подальше от Люберец, от Кабельного завода, от коммуналии и Совдепии. В их красочном огне сжигал мирскую грязь. Иературы не были «Домом Высшей Жизни», они были просто домом Шварцмана. Он в них действительно жил. Расширял их и усложнял. Строил и перестраивал. Радовался новым формам и закоулкам. Расставлял на них новые мистические цветы, завязывал узлы.

Возникновению иератур мы обязаны, однако, не только гениальности мастера, но и квартирному вопросу и чудовищному давлению тоталитарного государства.. Имей Шварцман, как респектабельный западный человек, свой дом и участок земли с лесочком и садиком, вряд ли мы увидели бы его шедевры. Шварцмановские алмазы не имели бы шансов кристаллизироваться в свободном обществе. В нем они и не востребованы.

Вот оно — мистическое назначение России. Так измываться над человеком, чтобы он как сокол, взвивался на седьмое небо и приносил оттуда золотые яблочки и живую воду! Которыми тоталитарные властители оправдывают перед лицом свободного мира свое существование...

Иературы абстрактны, но в каждой из них угадывается архетип, «иеротектонический знак», некая фигура, не поддающаяся определению словами. «Башня», «Птица-Феникс», «Рождение вселенной», «Архангел»...

Иературы красочны, их колорит чарует — его можно пить глазами. Чувствуется, что мастер сам наслаждался рисунку, пил свою амброзию.

Иературы почти плоски, пространство на них, вопреки утверждениям мастера — только одно. Иературы состоят из более или менее монохромных геометрических фигур, сложенных друг на друга, отчего возникают эффект уходящих в глубину пространств, но это не настоящие «пространства», а лишь наложенные друг на друга слои. Автор дает себе труд наметить лишь зачаточную перспективу. Линии Шварцмана никогда не уходят в глубину — они остаются на поверхности.

Иногда на «верхнем» уровне, иногда уровнем ниже. Рядом с светлой линией следует зачастую темная — образуется «тень», отчего иература представляется чем-то вроде структурированного комода.

Некоторые ящики или крылья комода-алтаря открыты — это знаменитые шварцмановские «входы в устья небесные или устья земные». Звучит очень поэтично, но на самом деле — это «входы» в никуда. За ними нет ничего. Открыты они только для воображения. Для не романтического наблюдателя это только полосы, кривые, «перья», треугольнички, квадратики, фигурки, трапеции, бантики... Фигурные ящики комода-алтаря, в котором проглядываются иногда супрематические мощи...

Элементы и их комбинации и в особенности — кривые Шварцмана струнно напряжены и звучат «цвето-тонально». Звучат, но никуда не ведут. Они не знаки, а сущности, формы, тоны. Ими и наслаждаются зритель. Цвето-формо-музыкально. Иература гудит как формо-красочный орган. Трещит, сгорает «форма» на этой тризне красочного огнепоклонничества. И не нужны для оправдания такого искусства натянутые и спорные псевдоправославные или псевдофилософские выверты. Оно и так достаточно возвышенно и прекрасно и не нуждается в словесном инструментарии.

Некоторые иературы могли бы занять почетные места в лучших музеях мира, другие — откровенно не получились. Многие работы, особенно восьмидесятих годов — слишком мелко геометрически структурированы, отчего страдает основной образ, становится скучным. Чувствуется, что мастер после шедевров семидесятих годов искал новые пути, но не нашел. Увеличение формата не пошло иературам на пользу.

Листая монографию, замечаешь, что нефигуративная почти плоская абстрактная «картина», даже в таком, необычном, развитом, совершенном виде как у Шварцмана — представляет гораздо меньше возможности внутреннего развития образа, чем кажется. С небольшой натяжкой можно утверждать, что арсенал шварцмановских форм исчерпался уже

в конце семидесятых годов. Дальше мастер только повторял самого себя, усложнял и не всегда успешно, вариировал. И убийственная гениальнонаглая белая широкая полоса по оси, эта «посадочная полоса для самолета Бога», не помогала больше. Узкая геометрическая тропинка сошла на нет. Для мастера не осталось воздуха. Путь закончился, линия воплощения прервалась и жизнь мастера подошла к концу.

Жаль, что Шварцман не позаботился о том, чтобы его дело не умерло. Само по себе — все мертво, живо только то, что живет в людях. Нельзя найти оправдания где-нибудь вне сферы человека и остальной живой природы. Такое оправдание (в Боге) будет безжалостно разрушено реальностью. Как себя религией не одурманивай.

Природа, небеса и сама жизнь мертво равнодушны к нашей боли и судьбе. И к нашим жертвам и к «безумию доверчивости» тоже. И к судьбе иератур. И к судьбе наших тел. Богу на нас насрать. Природа гонит все — и знаки и сущности и даже самих богов — в уничтожение, в черную смерть. И следующим поколениям скучно и тошнотворно прошлое. И нет никаких «прежних воплощений», оставим эти сказки для детей. Православным давно пора выходить из пеленок религии, пора отказаться от опиума. Если угодно, им посылают знаки — Ленин, Сталин, а они все чтением Дионисия Ареопагита заняты. И не из-за «возвышенности духа», а из-за его инфантилизма и какой-то необъяснимой внутренней слабости.

И если мы сами не позаботимся о продолжении нашего дела после нашей смерти, оно умрет. Нету языка у третьего тысячелетия. Только бред полоумного. Время возникает и умирает вместе с человеком, без человека оно «не движется». Кипит кварковая каша, галактики крутятся в мировой пустоте, наслаждаясь дурной бесконечностью.

И язык есть только у живых людей. И живым людям, а не только доскам и бумаге должен был Шварцман передать свой огонь, но он этого не сделал, посветил и ушел. В смерть.

Шварцман любил Россию. Любил смертельно, всем сердцем. Но что такое Россия? Киев — Россия? Крым? Кавказ? Сибирь? Где границы? Тому, кто допущен в Небесный Иерусалим, родные все пространства земные.

На самом деле он любил конечно не страну, а Землю. Любил поля, леса, воды, небеса. Любил все живое. Иначе и быть не могло.

Но в Израиль не уехал, хотя и был чистокровным евреем. Женился на русской.

Расщепил судьбу по линии крови. Крестился — расщепил судьбу по линии духа. Расщепил судьбу и своим творчеством, потому что был типичный еврейский Маркс-Павел, а малевал как иконник — темпера и работал и жил как православный в коммунистическом государстве, основанном на насилии и долготерпеливости русского народа.

Даже если бы он рисовал как Андрей Рублев — русские не простят ему его еврейства, не только кровного, но и духовного. Не простят, потому что чувствуют правду, а правда это не приятна для всех еврейских гениев, расцветших на русской почве.

Для всех до слез любимых нами Пастернаков, Мандельштамов и Бродских.

Огрубляя — русский язык мог бы обойтись без них, а они без него — нет. Они, полубоги, сняли с него пенки, до- виртуозили до абсурда, высосали мозговую кость.

И остается после евреев-гениев странная пустота. И Ивану-Дураку приходится кровью платить за каждый пробел.

В некотором смысле тоже сделал Шварцман с, увы, не существующей новой русской духовной живописью, наследницей иконописи. Ей бы надо было «самой» родиться, dozреть и расцвести.

Шварцман этому процессу конечно не помешал. Скорее наоборот. Но пенки все-таки снял. И хорошо, что русские не содрали с него за это кожу.

С другой стороны, еврей, не разделивший судьбу своего народа, когда представилась возможность — не будет любим

евреями. Не поехал Шварцман в Израиль, не вышел из советской печи, пожалел русскую жену, испугался, что евреи его за гения принимать не будут. Там же, куда не плюнь — попадешь в гения. Не поехал, хотя, возможно, смог бы там найти настоящих соратников и последователей и, может быть, даже стать архитектором третьего Храма. Графические «структуры» Шварцмана — это не «инвенции для адаптаций», не материал для дальнейшего красочного малевания, а реальные планы и фасады Третьего Храма; и не Храма Духа в фантастическом Царстве Божьем, а настоящего каменного Храма единому Богу, на Храмовой горе в Иерусалиме. Не поехал, хотя его религиозность (и это не спрячешь, сколько иконы не лобызай) по своему характеру не русская, подслащенная, даже не христианская, а суровая, ветхозаветная, иступленно-экстатическая, точь в точь как у ортодоксального иудея у Стены плача. Не захотел Иосиф-Шварцман уезжать вместе с братьями на Святую землю. Остался с псами в канаве.

Кстати, о «псах». Православная церковь никогда Шварцмана «своим» не признает. С канонической точки зрения и то, что он рисовал, и его духовные претензии — махровая гордыня и «жидовствующая ересь», несмотря на все его призывы к «рабочей кротости». Для православных он — иудохристианин, «жид крещеный — вор прощенный» (как и другой православный гений-еврей, отец Александр Мень, заплативший за свое еврейскую любовь к России жизнью).

И вот, повис Михаил Матвеевич между народами, между судьбами, между временами. Там ему и место, конечно. Тут уж не до школы. Тут — хоть бы немного добра сохранить.

Для чего книга и издана.

Издатели ее должны однако не забывать, что монография не только увековечивает, но и разоблачает. Тупик, в который Шварцман зашел в своем геометризме восьмидесятих годов и усталость и «отход силы» в девяностых годах видны превосходно. Хорошо видна и «самоисчерпанность» кристалльных графических форм. Не сами по себе они «высшими силами» задумывались, а как проект для осуществления. По-

играл гений в иератический «кубик-рубик» и как шахматист исчерпал все дебюты-эндшпили. А сделать шахматы трехмерными, или реальными, каменными, не захотел. Так тянуло малевать на плоскости. Новый материал подсказал бы новые возможности. Но в России убежать можно было только на бумагу или на доску.

Как известно Пикассо «подвело» то, что он был от природы одаренный рисовальщик. Мог одной линией передать жизнь и трепет тела. Поэтому ему не нужен был собственный стиль — он мог гениально «пикассить» в любом стиле.

По аналогии можно сказать, что Шварцмана «подвело» умение рисовать удивительно экспрессивные кривые, изогнутые формы — движения сердца. Ему не нужно было настоящее пространство, не нужны были и настоящие формы, его вполне устраивала почти плоская условная среда, которой он мог несколькими кривыми придать сакральную силу.

И с религиозной словесной высокопарщиной следовало бы быть издателям осторожнее.

Статья Барабанова хороша, но больна мудрена и наукообразна — человеку, лично знакомому с мастером — она ничего нового не говорит. Человеку, с Шварцманом не знакомому, эта статья, думаю, только еще больше тумана в голову напустит. Полагаю, Шварцману она бы не понравилась, если бы конечно, он ее вообще осилил. Он вещал как пророк-поэт. Его анализировать невозможно, если испытываешь к нему такое почтение как Барабанов. Тут нужен злой ум. Гораздо интереснее записи Горохова — от них веет подлинностью. Вот тут и видна во всей красе — «спесь иудейска» и славянское «вечно бабское».

Тексты самого мастера производят тяжелое впечатление — когда Шварцман описывает, как он на корявой березе лежал — тут он и поэт и гений. А как начинает иератствовать, бесконечно талдычить одно и то же, внушать себе и всем свое учение о самом себе, о своей божественной миссии — спускается до уровня местечкового или люберецкого пророка. Каждому времени — своя форма. Люберцы — не Иудея времен Вавилонского пленения.

Богом-Саваофом Шварцман тем не менее действительно был. Но божество его помещалось на узком красочном слое, покрывающем его доски. В крайне субъективной, созданной им самим для себя, системе живописи, системе мышления, внутри его очень спорного и во всяком случае «одноместного» дискурса. Поэтому и другим входа туда не было. И никаких «мириад знаков» там не сходило. Знак был один, хотя он и дошел до нас во многих вариантах — Михаил Шварцман. И его «знакопоток» начинался и кончался в Шварцмане. И вся его живопись — это храм не Христа и не Духа, а только самого художника, где он сам и прихожанин и божество и теолог и сатана. Поэтому и у учеников ничего не получилось и не могло получиться, «комод-алтарь» был одноместным.

И «узнавание» было чистым самогипнозом. Он «узнавал» природу самого себя, природу маленького огненного еврея с короткими пальчиками, а не абсолютную божественную форму. Абсолютных божественных форм просто нет и их невозможно поэтому «узнать»; все знаки относительны и могут для одного человека значить одно, для другого — другое, не говоря уже о народах и цивилизациях (свастика для древнего иранца была знаком Солнца, света, радости жизни).

И система мышления у Шварцмана была чисто авторитарная — ему, по-видимому, даже в голову не приходило, что кто-то может понимать что-то лучше его. Его реакцией было — не дорос, не ходил за смерть, у него нет мистического опыта.

Его творчество было настоящим «Едемом» или «Царством небесным» только для одного Михаила Матвеевича. И других он в него просто не пускал. Как волк не пускал никого на свою территорию. Огрызался на чужаков. Оттого и выставки не хотел устраивать. Оттого и страдал, когда продавал свои работы.

Смотри, избранный, безопасный (беззубый) зритель, хвали — это маленький харизматический Саваоф позволял. Даже в самых диких вариантах. Но других богов не терпел, яростно крушил их жертвенники...

Хотел остаться в истории русского искусства единственным и остался — один.

И, если правы мистики, утверждающие, что человек после смерти попадает в им же самим изобретенный при жизни мир — то Шварцман гуляет теперь вдоль магистралей и кривых своих иератур, пьет как насекомое нектар своих колоритов, кашляет от сухости своих графических структур...

Остался и без Христа, который говорил — раздай свое добро нищим (в данном случае — ученикам, последователям, профанам, ослам) и иди за мной. Михаил Матвеевич оставил свое добро себе, поэтому таскает теперь все свои доски по холмам Чистилища на своем горбу.

Один. Без своего народа, к которому он не захотел присоединиться. Без последователей и коллег, к которым бешено ревновал свое искусство.

Без России, которой он чужд и не нужен — эта «свинья-матушка» и не таких сжирала.

Один среди собственных личин в своей темнеющей вечности.

И еще одна, последняя мысль мучает, когда листаешь монографию. А действительно, что будет с иературами дальше?

Нарисовал, а дальше что? Дома все хранить, никому не давать?

Тут пункт, где система мастера спотыкается. Тут граница. И тишина. Нет толкового ответа. Ответа нет, потому что мастер на самом деле плевал на весь мир. И дальше своей смерти не мыслил. Не в загробном, а в догробном мире — какую роль должны играть его работы? Ведь мир отказался уже и от икон и от живописи. Не то время. Новое поколение воспринимает только «образы» с монитора компьютера или мобильного. Кстати, и иконы и готические статуи пожгли и выбрасывали не только потому, что все стали ослами, а потому, что без честной искренней веры — они пустые деревяшки, красивые, величественные, но деревяшки. Иконы никогда не писались просто для любования — они были частью ритуализированной религиозной жизни, общий смысл которой был дать человеку в страшном мире надежду на высшую справедливость, на победу над смертью... Исчезла искренняя

вера — исчезла и иконопись. И светская живопись тоже почти исчезла — слишком много других технических возможностей появилось красивые березки воспроизводить.

В Третьяковке иературы так выделяются, что их рано или поздно просто снимут. Ведь это не картины. Это — шаровые молнии. Они взорваться хотят. Им рядом с искусством не место — сожгут.

В храме их повесить нельзя. Православные иереи-псы залают — не хотим еврея в храме!

Продавать — это вульгарно. Все получают богачи-мироеды. И запрячут в сейфы. Из которых их вынут наследники — чтобы перепродать или выкинуть.

Музей Шварцмана надо в Москве основывать — пока не поздно. А то разлетится все по миру и сгинет. Как сгнули тысячи старых икон, которые миллионер Хаммер в двадцатые годы увозил из СССР железнодорожными вагонами.

ПОХИЩЕНИЕ ЕВРОПЫ

Гравюры по дереву Зигфрида Отто-Хюттенгрунда (родился в 1951 году, живет и работает недалеко от саксонского Кемница) нередко вызывают у зрителей тяжелое чувство. Мрачны зеленовато-коричневые и красновато-серые ландшафты; враждебны, заносчивы, раздражены или подчеркнуто равнодушны лики причудливых персонажей, населяющих его миры. Художник щедро именует свои фигуры. Тут и Лилит, и Пандора, и Инанна, и Уран, и Прозерпина, и Монтесума, и Лютер, и Артемида и многие другие... обитатели мировой культурной свалки.

Застывшие в сомнамбулической самоманифестации фигуры, их покрытая морщинами или трещинами каменная кожа, жилистые руки, длинные ногти, острые как осока волосы, крылья, а также многочисленные змеи, гарпии, волки, мертвые головы и другие атрибуты страшной сказки заставляют людей, склонных к суеверию и фанатизму, видеть в мастере чуть ли не адепта Сатаны. Спорить с идиотами, убеждать и доказывать — занятие бессмысленное. Ведь каждый по-своему прав. Самопровозглашенные носители добра, узнают в далеко не кошерных образах Отто-Хюттенгрунда фантомы собственного сознания, вытесненные в бессознательное под влиянием того самобмана, который они принимают за религию или позитивную жизненную философию. Однажды изуверы даже попытались начать против графика судебный процесс.

Абсурдное стремление перенести вину за мировое зло и человеческие мерзости на медиума, художника, писателя, на его картины или тексты — изобличает неизжитую до сих пор архаическую веру в симпатическую магию, свирепствующую в нацистские и коммунистические времена, но находящую

себе адептов и в демократическом обществе, в котором места пророков, святых и реликвий заняли фетиши — деньги, мерседесы, путешествия и компьютерные игры.

Да, навязчиво натуралистическое искусство действительно может сыграть роковую роль в нашем абсурдном и жестоком мире. Например, смакование жестокостей во времена турецкого ига, культивируемое в обязательной для чтения в школе сербской литературе, привело к сплавнению в сознании незрелых людей литературной и повседневной реальностей и стало одной из причин кровопролития в балканских войнах. Прошлое — с помощью литературы и человеческой глупости — в очередной раз укусило настоящее.

Обвинители Отто-Хюттенгрунда, возможно не осознавая этого, уверены, что любая материализация имеет сакральный, идеологический, пропагандистский характер, а любое изображение — это идол или призыв к действию. Страшно подумать, какими мракобесами-садистами предстали бы братья Grimm, если бы читатели вздумали трактовать их сказки как программу секты или политической ячейки...

...

Искусство стоит на двух ногах — имитации реальности и фантазии. Имитация освобождает зрителя или читателя от обязательного присутствия телом, например, в водовороте Мальстрем или в брюхе кита и связанных с этим неудобств и усиливает присутствие сознанием. Фантазия помогает оторваться от земли, взлететь и достичь Марса, стать Геркулесом или переспать с английской принцессой. Фантазия не является голым вымыслом — в этом случае она неинтересна. Она воплощает заведомо неисполнимую мечту или материализует тайные страхи.

Поиск гармонии имитации и фантазии чрезвычайно труден для художника. Произведение — всегда результат борьбы этих тенденций. Хюттенрунд разрешает этот конфликт так — его фантазии до едкости имитационны, натуралистичны (это мешает иногда его фигурам выполнять свою классическую символическую роль), а его имитации происходят исключительно на фантастическом материале (он спит только с прекрасной Еленой или, на худой конец, с Гекатой).

На изобразительном поле его работ почти всегда доминирует центральный образ, представленный объемно — фигура (или связка фигур), голова, бюст. Образ этот обрамляется фантастическим ландшафтом. Над ним висит густое, непрозрачное небо, иногда черное, иногда светлое, процарапанное мелкими штрихами, живое, кипящее, волнующееся.

Пространство гравюры заполнено промежуточными сущностями: полузнаками-полудухами, полупредметами-полутениями, какими-то ветками, палками, лианами, древнеегипетскими силуэтами. По нему летают потусторонние птицы, всяческие нетопыри, какие-то скорлупы, капли, призраки. По полу или по земле ползают жуки. Там валяются зловещие булыжники, черепа и прочие суровые предметы...

Среди всей этой сказочной вещественности зритель не находит реалий нашего уходящего 20-го века, работы саксонского графика стремятся быть старше истории. Остаться вне ее. Тут нет автомобилей, компьютеров, самолетов, нет современной городской архитектуры. Современной одежды тоже не видно, почти все фигуры — нагие или облеченные во что-то, напоминающее доспехи, кожи, перья, лохмотья... Все тут острранено, «атлантизировано» в лучших традициях символизма. Вспоминаются черные листы Редона, графика Ропса, Кубина, Вебера. Иногда назойливо вылезают неприятные мне, скользкие, уродливые, больные персонажи с картин Тюбке.

Индивидуальный жизненный опыт Отто-Хюттенгрунда кристаллизуется в пра-образах, одновременно архетипических и натуралистичных. В этом кажущемся парадоксе проявляется известная тенденция, присущая творчеству артистов, созревших в зубастом лоне тоталитарного режима. Сознательное или бессознательное стремление его покинуть приводило к этим воспарениям в высшие миры или к спелеологическим спускам в глубины времени... или в глубины преисподней. К бегству в миф. Неважно, куда, главное — подальше от тошнотворной советской или гэдээровской действительности. Но бежит Хюттенгрунд не к античным статуям и не на картины Босха, он порождает своих сатурнов из себя самого, а своих астартов — из своих женщин, создает свой ад и свой рай — из подручного материала. Он сам себе Прометей и Протей.

Оставим бананы, карьеры и мерсы плебсу!
Мы — хранители Грааля. Наш мир — вторая часть Фауста.
Мы не подданные Хоннекера и его партии, а самсоны,
джоны ди, летучие голланды.

Мы маги, чародеи, фокусники, шуты. Мы демиурги и
трисмегисты.

В наших руках нити жизни.

Мы обитаем в ящике Пандоры или в кузнице судьбы —
в игральной кости.

Мы боги... на небольшом листе бумаги.

...

Что же мы видим на графических листах гэдээровского
трисмегиста?

Уран раскалывает свое отражение.

Маг приводит космос в равновесие.

Святой Антоний держит в руке гнездо с яйцами, отло-
женными возможно теми же самыми летучими демонами,
что мучили и искушали его.

Кукольник согнулся под тяжестью куклы — смерти.

Змея мудрости кусает Лютеру пальцы.

Дафна пронзает лавровыми ветками старому хрычу
Аполлону череп.

Конкистадор с разбитой мордой укоризненно показыва-
ет шершавым пальцем на земной шарик.

Всадники апокалипсиса прибывают в Нью-Йорк.

...

Бык или лев с копытами и мордой быка везет обнажен-
ную девушку, сидящую в нем как в коробке или в байдарке,
высунув в прорезанные в боках животного отверстия ноги.
Быколев продирается со своей ношей сквозь засохшие дере-
вья, к которым кто-то приколотил поперечные балки. Пра-
вым глазом бык смотрит на зрителя и этот печальный, явно
человеческий взгляд напоминает взгляды, бросаемые на
зрителя животными с картин Лукаса Кранаха. Эту неболь-
шую гравюру на дереве 1993 году Отто-Хюттенгрунд назвал
«Похищение Европы» (ил. 50).

На кой черт Зевс поперся со своей прекрасной ношей в саксонский лес?

Густая копна длинных волос девушки вытянулась назад от сильного ветра, дующего ей в лицо. В левой руке Европа держит зеркало. Зритель видит в нем череп с не нуждающимися в услугах дантиста зубами — смерть. Что это? Истинное обличье всадницы или угроза-напоминание для всех нас — *memento mori*?

Хорошо детализованная мужественность Зевса-быка, охваченного любовным пылом, плохо гармонирует с его печальным взглядом. Может быть это зеркальное предостережение предназначено ему и в его нутро забралась и на нем едет не прекрасная дочь Агенора, а им же посланная во зло людям Пандора? Или Лилит, космическая подруга Первочеловека, творящая плоть людей и демонов, вносящая в их кровь эйцехоре — семя дьявола, губящее человечество, но спасающее его от скуки одностороннего добра? Или Зевса укротила прекрасная охотница — Артемида и превращение его в быка было сродни метаморфозе, произошедшей с несчастным Актеоном?

Почти все многочисленные женские образы, встречающиеся на работах Отто-Хюттенгрунда — это вариации опасной богини — Астарты (смесь Венеры с Люцифером)...

Юная женщина с обнаженной грудью — прелестная, соблазнительная — грозит возмездием за обладание ею.

Кому грозит?

Художнику, автору, мужу. И зрителю.

Скачущая или сидящая с раздвинутыми бедрами, недоступная в объятии (есть в близости людей заветная черта), оседлавшая колесо Фортуны, таинственно застывшая в кубическом постаменте или верхом на адском духе, она противостоит мужчине — как вызов, как влекущая опасность, как фатум... Ее красота влечет, ее равнодушие убивает. Ее образ создает ощущение мистической тревоги.

Европа нага, худа. Она сидит внутри быка, опираясь о его круп правой рукой с длинными костистыми пальцами. Она непохожа на свой мифологический прототип — одетую в пур-

пурные одежды робкую девушку, играющую с подружками на зеленом, усыпанном цветами, лугу на берегу лазурного моря. Не бык везет ее, а она его гонит, оседлав и проткнув своим жилистым телом. И не по голубым волнам плывут они на прекрасный остров Крит, а продираются сквозь засохший, отравленный ядовитым ветром лес в Рудных горах. И не сияют радостью, в предвкушении свадьбы-случки, глаза быка-бога. С тоской смотрит он на зрителя, как будто ища у него защиты...

Античные мифологемы — похищение Европы Зевсом-быком, прекрасной Елены — Тесеем и Парисом, Персефоны — Аидом (на что обиделась Деметра) послужили художнику формой, в которой он отлил свой личный опыт. От казалось бы близкой ему методологически салонной живописи 19-го века работы Хюттенгрунда отличаются непосредственностью, наивностью посыла и глубиной переживания. Мифологические сюжеты брались тогда художниками на прокат и обрабатывались по моде. Хюттенгрунд же живет и манифестирует себя в мифе. Иначе он не умеет. Или не хочет. Я видел очень сильные, драматические реалистические рисунки Хюттенгрунда, ничего общего не имеющие с зевсами и европами. Но они для этого деревенского Фауста слишком простые, незамысловатые. Беззащитные. А там, в Атлантиде — все позволено.

ШАРМАНЩИК НА УЛИЦЕ АРХИМЕДА

Феликс Нуссбаум (1904–1944) был немецким художником еврейского происхождения.

Родился и вырос в Оснабрюке, с девятнадцатилетнего возраста жил в Берлине, учился там живописи и прикладному искусству. В начале тридцатых годов добился определенных успехов — о нем писали, его хвалили, выставляли, покупали. В октябре 1932 года Нуссбаум — гость, позже стипендиат на вилле Массимо в Риме. После отчисления оттуда Нуссбаум не возвращается на родину, где уже правят бал национал-социалисты. Начинается изгнание.

Феликс Нуссбаум скитался по Италии, побывал в Монте-Карло, Париже, Остенде, осел в Брюсселе, откуда в 1940 году, незадолго до занятия Брюсселя немецкими войсками, был отправлен в лагерь Сант-Кюприен. Через три месяца Нуссбауму удалось вернуться в Брюссель. Последние четыре года художник жил под постоянной угрозой ареста и депортации, играл в прятки со смертью.

За месяц с небольшим до освобождения Брюсселя союзниками Нуссбаум с женой были отправлены в Аушвиц. В последнем эшелоне смерти.

...

С некоторыми оговорками его фигуративные, предметные картины можно отнести к Новой предметности, одному из направлений немецкого искусства двадцатых-тридцатых годов двадцатого века, не избежал он и влияния Метафизической живописи Джорджо де Кирико и Карло Карра. Подражал Ван Гог, Арнольду Бёклину, Раулю Дюфи и многим другим.

Корифеями Новой предметности были: Отто Дикс, Александр Канольдт, Георг Шольц, Георг Гросс, Рудольф Шлихтер,

Кристиан Шад, Карл Хуббух, загадочно пропавший Фред Гольдберг, Конрад Феликсмюллер, Макс Бекман, Франц Радзивилл и другие. Почти все картины, созданные Феликсом Нуссбаумом в лагерный период (до 1940 года) не могут сравниться по качеству живописи, экспрессии и драматизму с лучшими работами этих мастеров.

Однако, в последние, кошмарные, четыре года своей жизни Феликс Нуссбаум создает несколько хороших картин.

Эти картины, порожденные смертельным страхом, эти опыты сублимации — не только замечательная, плотная живопись, они — свидетельство очевидца, художественный документ необыкновенной силы.

Нуссбаум не рисовал их. Он рисовал только их жертвы. Себя, свою жену, свою племянницу Марианну, десятилетнего еврейского мальчика Ягуи, рисовал товарищей по несчастью в лагере Сант-Кюприен, создавал трагические образы-типажи, показывал страх, скорбь и ужас гонимых, затравленных, обогланных, обреченных на смерть людей...

Эта работа помогла ему прожить эти страшные четыре года.

...

Вписать свое имя в историю мирового искусства такой ценой вовсе не входило в планы художника Феликса Нуссбаума. До своего вынужденного невозвращения на родину в 1933 году он писал, как правило, красочные веселые дерзкие картины. Только изредка его жизнелюбие, переплавленное в краски, омрачалось известной меланхолией, присущей смертным существам, не лишенным воображения и чувствительности.

Судьба загнала еврея-художника не только в брюссельское убежище под крышей, но и на верхний этаж творческой иерархии. Туда, куда невозможно взойти, не заплатив за это кровью или рассудком, куда не приведет ни талант, ни интеллект, ни многолетний подвижнический труд, туда, где бессильна эстетика, где композиция и колорит рождаются не как эксперимент или дерзкое вождение творца, а как жуткая необходимость. Туда, где нет места живописным прелес-

тям и гламуру. Туда, где не поможет ни философия, ни самообман. Где ничто и никто не поможет. В подлинный мир. Который есть не что иное, как Страшный суд, чинимый над нами злодеями и мертво равнодушной, безглазой и глухонемой природой. Суд, приговор которого всем нам известен заранее. Суд, на котором нам ставится в вину само наше существование. Где нет ни Бога, ни защитника, ни надежды.

...

Картины последних лет не были для Нуссбаума развлечением в предчувствии тошного ужаса газовой камеры. Они были средствами, машинами для развертывания, расширения метафизического пространства, работавшими во то время, когда реальное жизненное пространство художника зловеще сужалось. Они были его дыханием, последними чудесными актами формо-и-образо-творения.

Перед тем, как и формы и образы исчезли и все сожрала пустота вечности.

Прощанием с красками, кистями, холстами и людьми, с братьями и сестрами в смерти...

Перед тем, как художник начал свой перпендикулярный потоку жизни путь...

Смерть стояла за плечом художника, и эта костлявая муза помогла ему создать работы, которые сровняли его с великими мастерами прошлого...

Да, Нуссбауму удалось, в этот последний, предсмертный период своей жизни, пусть и не классическими методами, достичь уровня классиков. Несмотря на то, что ему приходилось спешить, несмотря на погрешности и недоделки. Несмотря на наивность, неумелость, недостаток материалов и дрожащие руки...

...

Мне кажется, что искусство Нуссбаума должно особенно заинтересовать русскоязычного читателя. Русской культуре известны только словесные свидетельства жертв отечественных массовых преследований — это «Крутой маршрут» Евгении Гинзбург, «Колымские рассказы» Шаламова, «Житие протопопа Аввакума», «Воспоминания» Надежды Мандель-

штам, «Реквием» Анны Ахматовой, «Окаянные дни» Бунина итд... Исключение из этого правила — творчество Шостаковича, лучшая музыка которого была, по его словам, реквиемом по убиенным.

Пластических или живописных памятников-свидетельств почти не осталось. Потому что все конфисковывалось и уничтожалось лицемерными жестокими властями.

Русского художника почти всегда тянуло или в помпезный, ложный историзм (Суриков), или к березкам (Левитан) или прямо к Богу в рай (иконы). Редкие, не пошлые, мастера-реалисты рисовали, конечно, горькую русскую правду («Тройка» Василия Перова — куда более точный образ России, чем гоголевская «Тройка».) Но мастера эти еще до революции были оттеснены куда более привлекательным, сладко-декадентским Миром искусства, бесчеловечным конструктивизмом и лестным для неумеек и шарлатанов абстракционизмом...

Послереволюционное советское искусство было, за редчайшими исключениями, настолько лживо и подло, что о нем и говорить противно. Особенно гнусно обошлась и советская власть и советское искусство с жертвами фашизма и сталинизма. Последних для него просто не существовало. А первых — или заделывали героями-памятниками вроде Зои Космодемьянской или злобно не замечали.

Поэтому жертвы в России как бы и образа не имеют. Они — кости, тени, призраки. Мертвяки. С которыми власти-последыши до сих пор ведут особую, подлую войну, чтобы они — не дай Бог — не воскресли и не потребовали наказать миллионы здравствующих палачей и доносчиков или их отпрысков...

Чтобы они не показали свои раны, свои кости новым начальничкам и оболваненному населению...

Общественное лицемерие, презрительное равнодушие к жертвам, повальная жестокость, распространившиеся как чума в современной России, в сочетании с вконец дезориентированным искусством — гарантии того, что жертвы останутся теньями.

На родине Феликса Нуссбаума, в Оснабрюке, для его работ построен специальный музей, в который водят школьников, куда приезжают люди со всего света. Действует общество друзей творчества художника. О нем написаны и прекрасно изданы толстые искусствоведческие и биографические книги. В театре идет посвященная ему пьеса.

ШАРМАНЩИК НА УЛИЦЕ АРХИМЕДА

На этой картине, законченной Феликсом Нуссбаумом в июле 1943-го года (жить художнику осталось год и месяц), изображены только два живых существа — шарманщик и муха, сидящая на правой стороне шарманки (ил. 51).

Сквозь красноватую каменную мостовую прорываются в пространство картины два скелета. Один, в правой части картины, изнемог от прорыва сквозь тяжелые камни, его ноги и таз обрели однако странную самостоятельность, отделились от верхней половины и решили погулять по пустынной улице, другой, слева, потерял череп с полным набором здоровых зубов, он тянет в сторону шарманщика свою костлявую руку.

Скелеты эти — вовсе не демоны Смерти, это воскресающие мертвые, жертвы...

Шарманщик стоит или сидит со своим музыкальным инструментом на середине улицы, уходящей за его спиной в бесконечность. Точки схода перспективы-судьбы — в его черепе. Кошмарная улица (в которой узнаются черты улица Архимеда в Брюсселе) — мертва.

Окна домов — без стекол, на стене справа — следы крови (как они попали туда — на второй и третий этаж?), из некоторых окон торчат самодельные черные флаги — знаки траура, гибели, черной Смерти. Флаги эти висят уже давно — от них остались лишь обрывки, это черные тряпки, рванина. Их полоскание на ветру — единственные звуки, доносящиеся из чрева этой картины-ужаса. Не флаги — черные паруса смерти.

На страшной улице веет ветер — он несет белые клочки газеты, приносящей несчастному Феликсу Нуссбауму в его мансарду страшные известия о злодеяниях сошедшего с ума мира.

В здании справа из окна торчит столб с обрывком укрепленной на нем колючей проволоки, второй столб валяется на мостовой. Вот оно что! Это не просто мертвая улица, это — бывшее гетто или лагерь. И не бубонная чума свирепствовала в этом городе, а коричневая... Камни мостовой покраснели от крови.

Небритый шарманщик, внешне схожий с художником, опирается на свою грубо сделанную шарманку — у этой штуковины отсутствует ручка, которую следует крутить, вместо органных трубок человеческие кости (еще одна милая фантазия зигфридов) — но не касается ее, шарманку покрывает небрежно на нее наброшенное зеленоватое пальто. Шарманщик снял его не потому, что на улице жарко или тепло, а потому что там никак. Погода, температура — все это осталось в прошлом. Настоящее ускользающе мало, а будущего нет.

Мертвая улица манифестирует внутренний мир обреченного художника, последнее его пристанище. Пристанище, которое он со странным предсмертным упрямством воссоздавал на всех картинах последних лет.

Она — декорация его отчаянья, кулиса его Страшного суда. Символ его экзистенциального одиночества.

Перед лицом смерти — каждый одинок, не только запуганный до смерти нелюдями-фашистами еврей. Замолкла шарманка, музыка жизни. Цивилизация надломилась как дорическая колонна. Люди — в который уже раз — разделились на жертв и палачей. И выживут только палачи и предатели. Тошно!

Солнце не светит в метафизических мирах. Только холодный свет небытия заливает улицу. В небе нет ни птиц, ни ангелов, его закрывает серый шатер сатаны, в высоте реют несколько маленьких белых облачков — эти клочки небесной ваты, испарения последних мыслей.

По улице души не бегут прохожие, не едут автомобили, в домах не живут люди. Только небритый фантом — я — торчит там со своей дьявольской шарманкой... Для него и улица, и город, и мир — это лагерь смерти.

...

Шарманщик стоит в центре картины, в центре улицы, в центре своего мучительного мира.

Его руки и лицо превратились в очертания, в контуры, он лишился плоти, лишился бытия. Ему не страшны вылезающие из тяжелого земляного нутра нашей планеты скелеты, он не боится палачей и больше не скорбит об их жертвах — и страх и скорбь присущи жизни, а он потерял жизнь и надежду.

Он не смотрит на зрителя, не обвиняет, не жалуется. Косность материи не спасает его от тупиков идеализма. Мир не увлекает его своими певучестями, не соблазняет соблазнами.

Он понимает животом и костями, что не только для палачей-нацистов, но и для природы и для всего мира — его жизнь, его тело, его упования — не больше чем жизнь, тело и упования навозной мухи.

И это больше не печалит его.

Для него уже началось то щемящее, что ждет каждого из нас.

Его не оглушает равнодушие, не пугает забвение, не возвращает больше пресная влага нежизни...

ИСТОРИЯ С ПЛОХИМ КОНЦОМ (биография Феликса Нуссбаума)

1904

11 декабря: Феликс Нуссбаум родился в небольшом уютном западно-немецком городе Оснабрюк в состоятельной либеральной еврейской семье.

Его отец, Филипп Нуссбаум (1872–1944), предприниматель, торговал скобяными товарами, а в свободное время — пел шансоны и рисовал. Он поощрял увлечение своего младшего сына живописью и рисунком. Привил ему любовь к творчеству Ван Гога. Всю жизнь переписывался с сыном и, пока мог, поддерживал его материально.

Мать — Рахель Нуссбаум (1873–1944), урожденная Ван Дик.

Старший брат — Юстус Нуссбаум (1901–1944). Пошел по стопам отца, перенял от него дело.

На семейной фотографии 1915 года Юстус — на полторы головы выше Феликса. В сапогах, при галстуке, решительный, сильный, спортивный, уверенный в себе старший брат, скептически смотрит в сторону. Маленький Феликс в смешных штиблетах улыбается камере (вечности). Полноватая мадам Нуссбаум — в шляпке с искусственными цветами. Чувствуется, что она крепко держит семью в руках.

Отец, служивший в первую Мировую войну шофером, несколько заливчатски, но с достоинством, сидит на старинном обеденном столе. Много лет, до самого запрета членства евреев в подобных организациях в нацистскую эпоху, Филипп Нуссбаум состоял членом кавалеристского общества Оснабрюка. Уходя, оставил бывшим товарищам патетические стихи, в которых клялся в вечной любви к Германии.

1910–1922

Феликс Нуссбаум учится в начальной еврейской школе, затем в реальной гимназии в Оснабрюке. Учится плохо, вынужден брать дополнительные уроки. Видимо, не понимает, что от него хотят и зачем все это...

1922

Бросает гимназию.

1922/23

Учится живописи и графике в Гамбургской школе прикладного искусства.

1923

Летний семестр — в классе Вилли Йекеля в частной школе живописи и скульптуры Левина-Функе в Берлине.

1924

В классе Людвиг Майднера (бывшего не только наставником Нуссбаума, но и его другом, знаменитого экспрессиониста, прославившегося своим апокалиптическими город-

скими пейзажами, предвосхитившими ужасы первой и второй Мировых войн) знакомится с польской портретисткой Фелкой Платек (1899–1944).

Зимний семестр — в классе Цезаря Кляйна в берлинской школе свободных и прикладных искусств.

1928–1930

Ученик Ханса Майда. Работает в предоставленной ему мастерской. Живет с Фелкой Платек в небольшой квартире на улице Ксантенер в районе Шарлоттенбург в Берлине.

1930–1932

Феликс Нуссбаум — свободный художник в Берлине.

1932–1933

Живет и работает на вилле Массимо в Риме, вначале как гость, позже — как стипендиат Прусской академии искусств.

Декабрь 1932: Пожар в берлинском ателье (сданном на время пребывания в Риме знакомым) уничтожает около 150 живописных работ Нуссбаума.

1933

30 января: Национал-социалисты приходят к власти в Германии.

15 мая: Другой стипендиат виллы Массимо — Ханс Хубертус фон Мерфельдт — дает Нуссбауму пощечину (он считает, что Нуссбаум украл идею его картины).

17 мая: Оба отчисляются и покидают виллу Массимо, несмотря на то, что фон Мерфельдт извинился, а Нуссбаум принял извинения.

Из-за целенаправленных репрессий нацистов Филипп Нуссбаум (отец художника) вынужден продать виллу в Оснабрюке.

В конце года Феликс Нуссбаум встречается в Монте Карло с доктором Фритцем Стайнфельдом, эмигрирующим в Палестину. Доктор Стайнфельд пытается уговорить Нуссбаума последовать его примеру. Нуссбаум не соглашается.

Полагаю, ехать в Палестину наотрез отказалась Фелка, с трудом выдравшаяся в Западную Европу из бедного и грязного варшавского гетто и не желающая попадать в новое, ближневосточное...

Фритц Стайнфелд оставил замечательные воспоминания о Нуссбауме, которого знал с Оснабрюка и с которым часто встречался в берлинский период художника.

1934

В Рапалло встречается с родителями, живущими с начала 1934 года в Швейцарии.

1935–1937

Нуссбаум в Париже, позже в Остенде (Бельгия). Нуссбаум и Фелка получают вид на жительство в Бельгии.

Отец и мать Нуссбаума возвращаются в Германию, поселяются в Кёльне. Совершить эту фатальную ошибку их заставила тоска по родине. Они надеются укрыться от преследований в большом городе.

1935–1944

Нуссбаум и Фелка живут в Бельгии (с сентября 1937 в различных меблированных комнатах в Брюсселе).

1937

6 октября: Феликс Нуссбаум женится на Фелке Платек.

Властная мать Феликса Нуссбаума никогда не признавала «повисшую на сыне» бедную еврейку Фелку. Богатые родственники не приглашали ее к себе в гости. Нуссбаум как мог отстаивал честь и достоинство своей подруги, но оформить с ней брак не решался долгие десять лет. Фелка отомстила Рахели — написала на нее в бельгийскую эмиграционную службу анонимный донос, чтобы предотвратить эмиграцию родителей Феликса в Бельгию и воссоединение с сыном.

Родители Нуссбаума эмигрируют незадолго до начала Второй мировой войны в Нидерланды.

Бельгийские власти отказывают Фелке и Феликсу Нуссбаум в предоставлении гражданства, но продлевают вид на жительство.

1940

Май: Немецкие войска оккупируют Бельгию. За несколько дней до занятия ими Брюсселя бельгийские власти арестовывают Феликса Нуссбаума и отправляют его как «нежелательного иностранца» в концентрационный лагерь Сант-Кюприен (на берегу Средиземного моря, недалеко от Пиренеев).

Август-сентябрь: Феликсу Нуссбауму и его школьному другу Георгу Майеру удается подкупить стражу и бежать в Бордо во время мнимого возвращения на родину. Нуссбаум возвращается в Брюссель.

24 декабря: Нуссбаум заносится в официальный список евреев города Брюсселя.

1942

Нуссбаумы живут в смертельном страхе ареста и депортации в Аушвиц. Супруги живут бедно, почти в полной изоляции. Есть все основания полагать, что они, усилиями бельгийского Сопротивления и еврейского подполья, точно знают, что за евреями на всех завоеванных немцами территориях идет садистская охота, что евреи не переселяются в восточные земли, а уничтожаются в лагерях смерти.

Август-сентябрь: Феликс и Фелка Нуссбаумы находят убежище в квартире бельгийского скульптора Дольфа Леделя и его жены.

1943

Конец марта: Ледели вынуждены покинуть свою квартиру и скрыться в сельской местности. Ледели настойчиво уговаривают Нуссбаумов вместе с ними покинуть Брюссель — но Нуссбаумы возвращаются в дом на улице Архимеда, владельцы которого, связанные с бельгийским Сопротивлением, оборудуют для них убежище в мансарде под крышей. На третьем этаже этого дома — под мансардой — старая квартира Нуссбаумов, содержащаяся так, чтобы пришедшие с обыском или с целью ареста нацисты убедились — да, тут давно никто не живет.

Отказавшись скрыться вместе с Леделями, благополучно пережившими нацистскую оккупацию (Дольф умер в 1976-м году), Нуссбаум в который уже раз отказывается от своего спасения. Сохранившееся письмо-благодарность Нуссбаума Леделям проливает свет на обстоятельства этого отказа. В вынужденной коммунальной тесноте Фелка поссорилась с женой Дольфа, дружеская атмосфера была отравлена ссорой, дальнейшая совместная жизнь была бы для обеих пар невыносимой.

1942–1944

Нуссбаум живет на улице Архимеда, 22 и работает в мастерской на улице Генерала Гратри, 23. Каждый раз, когда он идет из дома в мастерскую и обратно, — он рискует жизнью.

1944

Февраль: Мать и отец Нуссбаума умерщвляются в Аушвице.

18 апреля: Нуссбаум оканчивает свою итоговую картину «Триумф смерти».

20 июня: Нуссбаума и его жену арестовывают в мансарде дома на улице Архимеда. Есть все основания считать, что их выследил и предал бывший «друг», брюссельский любитель искусства, сотрудничавший с гестапо. Доносы на прячущихся в Брюсселе евреев поощрялись немецкими властями специальными премиями.

Сосед снизу видел немецких солдат, оцепивших их дом и часть улицы Архимеда, слышал доносившиеся из мансарды «страшные крики» во время ареста.

Супругов Нуссбаум доставляют в сборный лагерь в Мехелене.

31 июля: Фелку и Феликса Нуссбаум отправляют в Аушвиц в последнем «эшелоне смерти».

2 августа: Феликс Нуссбаум и его жена прибывают в Аушвиц. Точных данных о том, когда и как они были умерщвлены, нет.

6 сентября: София Герда Нуссбаум (жена Юстуса, брата художника) умерщвляется вместе с дочерью Марианной в Аушвице. В декабре того же года в лагере Штутхоф нацисты убивают и Юстуса Нуссбаума.

Все картины и рисунки Феликса Нуссбаума, не сгоревшие в пожаре его мастерской, сохранились. Рукопись романа Феликса Нуссбаума, который он, по его словам, писал, начиная с итальянских скитаний, попала к соседям, но была ими утеряна. Не сохранились и многочисленные письма художника к отцу.

ИОАНН НА ПАТМОСЕ

Единственный живописный подлинник Иеронима Босха в Берлинской картинной галерее — небольшая двусторонняя картина (створка несохранившегося триптиха) «Святой Иоанн на Патмосе» (ил. 52), одна из немногих подписанных работ мастера.

На лицевой стороне картины изображен Иоанн Богослов в розовой, ниспадающей до пят одежде, сидящий «на пригорке» и внимательно смотрящий в небеса. На его коленях лежит книга, в которую он записывает свои апокалиптические видения. Пишет он — сначала на правой странице, потом на левой, но слова в строке — слева на право.

На горке стоит ангел. Он указывает Иоанну на «жену, облечённую в Солнце».

Слева, на земле — маленький орел, атрибут евангелиста Иоанна. Он пристально смотрит на стоящего справа забавного сложносоставного демона.

У ног святого Иоанна валяется письменный прибор. Очкастый дьявол, возможно, хотел подтянуть его к себе маленьким багром, но что-то ему помешало.

Позади святого — дерево, в кроне которого нашли убежище птицы небесные. Его прямизна и высота олицетворяют прямизну и высоту личности и судьбы Иоанна.

Сцена располагается на фоне речного пейзажа, на горизонте виднеются башни средневекового западноевропейского города; очертания высокой готической церкви напоминают контуры громадной церкви Богоматери в Брюгге.

...

Удивляет молодость босховского Иоанна.

Таким, каким его изобразил тут Босх, Иоанна можно себе представить на Тайной вечере или на Голгофе, рядом с кре-

стом, но никак не на острове Патмос, куда Иоанн был сослан после неудавшихся гонений на него в Риме (ему пришлось хлебнуть яда и посидеть в котле с кипящим маслом), происшедших, по мнению некоторых церковных авторитетов, в конце царствования императора Домициана, в 95 году. Т.е. через шестьдесят лет после распятия Христа, коего Иоанн был самовидец. Иоанну должно было быть как минимум 80 лет. Даже если допустить, что Иоанна сослал на Патмос не Домициан, а император Нерон (как утверждают другие авторитеты), то, учитывая то, что гонения на христиан Нерон начал после 62 года, Иоанну на Патмосе должно было быть далеко за 50.

На картине Босха Иоанн — голубоглазый, безбородый, розовощекий, длинноволосый юноша. Рыжий и с аккуратной завивкой.

...

Жена, облечённая в Солнце изображена Босхом с младенцем на руках, тогда как в тексте «Откровения» сказано весьма недвусмысленно: «Она имела ВО ЧРЕВЕ и кричала от болей и мук рождения», а затем подробно описано преследование ее и младенца красным драконом с семью головами, увенчанных диадемами и десятью рогами.

По-видимому, Босх не читал текста «Откровения Иоанна». Не имел понятия, какого возраста был святой во время создания своего знаменитого произведения. Писал картину, как многие тогда писали — по традиции и по наитию сердца.

Возможно, Босх был малограмотным человеком. Не сохранились его письма или какие-либо другие, написанные им документы. Подписи на его картинах так похожи друг на друга, как будто они не написаны, а срисованы с образца.

Очень многое (например, изображения бесчисленных зверей, птиц и пресмыкающихся) Босх — ничтоже сумняшеся — копировал из различных источников, не заботясь ни о перспективе, ни о пропорциях, ни об органических связях между частями композиции.

Именно это его неумение или нежелание работать над внутренне связанной, логичной композицией в сочетании с

удивительным талантом создавать адские (или райские) биоморфные конструкции или комбинации — и превратило некоторые его картины в ребусы. В этих ребусах нет, однако, никакого особого, тайного смысла.

Это не ребусы, а наборы.

Их интеллектуальная «разгадка» невозможна, их надо просто воспринимать, их надо пережить, надо ими наслаждаться и им ужасаться.

Только это сопереживание и было целью автора. Босх-идеолог был прост и консервативен.

...

Считается, что Босх использовал как образец для своей картины гравюру на меди Мартина Шонгауэра «Св. Иоанн на Патмосе». Там тоже пресловутая жена, которую христианские мудрецы трактовали то как Церковь от апостольских времен до времени воцарения Антихриста, то как Богородицу, стоит на месяце с младенцем на руках. На этой гравюре присутствует и очень смешной орел, и дерево, и морской пейзаж. У Шонгауэра на гравюре нет ни ангела, ни беса. Изображенный в профиль Иоанн — тоже молодой, почему-то полный, с вторым подбородком, длинноволосый и кудрявый...

Скорее всего, Босх был знаком с этой гравюрой прекрасного Мартина и заимствовал из нее общую композицию работы (но выпрямил искривленное дерево и убрал мешающую адекватному восприятию тучность святого). Образцом для главного героя картины, послужила не гравюра Шонгауэра, а фигура с правой створки триптиха «Обручение святой Екатерины» (называемого также «Алтарем святых Иоаннов»), старшего современника Босха — Ганса Мемлинга, работавшего в Брюгге.

Сравнив Иоаннов Мемлинга и Босха, нельзя не признать, что слегка италиянизированный Мемлинг был как живописец сильнее провинциального, почти средневекового и вовсе не италиянизированного Босха. Его апостол — мощнее, живее, естественнее босховского. Лицо мемлинговского апостола написано мастерски реалистично, он человек. А у босховского Иоанна вместо лица — типичная холодноватая маска.

У Мемлинга нет недостатков живописи Босха: неправильных пропорций, северной скованности фигур, искусственности поз, небрежности в передаче деталей. Однако его живопись, при всех ее достоинствах, кажется мне скучнее живописи Босха. Потому что она остается там, в пятнадцатом веке.

А некоторые картины Босха непостижимым образом несут зрителя в наше мучительное будущее. Контуры которого вдруг проявились сейчас, в начале двадцать первого века.

...

Для того, чтобы убедиться, насколько плохо Босх рисовал натуру — достаточно внимательно посмотреть на кисть правой руки Иоанна, с которой он явно долго возился, но которая так и осталась культяпкой.

Мемлинг на своей огромной работе изобразил не только Иоанна на Патмосе, но и многое из того, что Иоанну показал ангел. У Босха же (картины которого обычно никак нельзя упрекнуть в малом количестве фигур) многосложное видение со всеми его зверями, венцами, драконами, старцами, печатями, казнями и небесными иерусалимами — мирно отсутствует. Зато присутствуют уже упомянутые нами странный синий ангел и дьявол в очках. И еще кое-что на обратной стороне, о чем мы поговорим ниже.

Почему на его картине отсутствуют такие выгодные для хертогенбосского мастера, воистину «босховские» сюжеты?

Потому что для их изображения надо было детально знать текст «Откровения Иоанна», а Босх, как я уже замечал, его скорее всего не знал.

Даже если бы Босх текст знал, то ему пришлось бы (как Дюреру на его гравюрах) быть верным этому тексту, пришлось бы следовать логике и последовательности этого текста, пришлось бы создавать спаянную логичную иллюстративную композицию, а всего этого Босх не умел или не хотел. Ему нужна была свобода набора различных элементов композиции. Почти все его традиционные работы (без свободных зон — адов или земных раев, без удивительных его дьяволов и потрясающих архитектурных конструкций) скуч-

новаты. Они проигрывают аналогичным картинам мощных северных мастеров-реалистов, его предшественников и современников. Но в зонах свободы Босху не было и нет равных до сих пор.

...

Почему я назвал босховского ангела «странным»?

Потому что он — от гребенок до ног — голубоватый, синенький. Именно такими, люциферически синеватыми, Босх часто изображал своих демонов.

Один из таких синеватых миляг играет на своем ужасно длинном носу на «Стоге сена» рядом с двумя парами — обнимающейся и музицирующей. Другой (или другая) синенькая — это жуткая птичка с кастрюлей на башке и с кошмарными худенькими ножками в кувшинах с правой, адской створки триптиха «Сад наслаждений», та самая, пожирающая грешные души и извергающая их в колодец с блевотиной и золотыми дукатами сомнительного происхождения (из задницы богача). Эту птичку-синюху искусствоведы, ссылаясь на «Видение Тундала», называют Люцифером или Князем тьмы. Хотя у Тундала подобное адское творение извергало беременных змеями грешников — в смрадное замёрзшее болото...

Подозрительны и крылья ангела. Они, хоть и красивы, но явно не птичьи, без перьев, скорее хитиновые, как у насекомого. Да еще и с неприятными пупырышками. У Босха существа с крыльями как у насекомых — почти всегда падшие ангелы, дьяволы.

...

Пупырышками покрыты и нижняя часть круглого металлического живота и неприятный хвост-уд у демона, стоящего правее Иоанна. Это самый странный демон во всей огромной коллекции нечистых духов, материализованных добрым католиком Йеруном Антониссоном ван Акеном (так на самом деле звали Босха).

За исключением нескольких демонов с аналогичными хвостами (с гадкими утолщениями), я нашел только одного босховского нечистого духа, родственного этому. Он — очкастый, щербатый, чернозубый, с коротенькими растопырен-

ными ручками заточен во внутренностях какой-то безголо-вой птицы-парусника на центральной части лиссабонского триптиха «Искушение святого Антония», этого непревзой-денного по изобретательности собрания дьявольщины. Пе-ред ним исписанный листок бумаги с печатью, который он, кажется, хочет, но не может достать своими ручками, вылез-шими вправо и влево из птичьей шкуры наружу. Хочется на-звать этого горбоносого типа — схоластом, попавшим в дья-волы в наказание за бессмысленную религиозную писанину. Но Босх конечно имел в виду нечто иное.

...

Трудно поверить в то, что рисовать демонов доставляло Босху удовольствие.

Скорее это был болезненный, мучительный процесс, по-хожий на роды змеенышей, описанные несчастным Тунда-лом. Ведь картины Босха это ни в коем случае не ФАНТАЗИИ.

Слово «фантазия» контрпродуктивно. Оно ничего не обозначает. Употребляя его, автор-искусствовед только при-знает, что не понимает, о чем идет речь.

Картины Босха — это нечто реальное. Кристаллизо-вавшееся в тайниках его набожной, суеверной католической души. Нет, Босх не фантазировал, его собственные грехи и грехи окружающих его людей мучили, жгли его совесть. Причиняли ему физическую боль. Его садомазохистское во-ображение рисовало ему безжалостных демонов-мучителей. Они кусали и жалили беззащитного художника изнутри, грызли его влажные душевные своды, ползали по ним, ще-котали...

Единственной возможностью от них избавиться — было их нарисовать, загнать их в красочные тела. Выкурить их из собственной головы и судьбы — на холст. Посадить в тюрь-му, ограниченную рамками картины.

Очистить душу, успокоить совесть. Совершить что-то вроде автоэкскурцизма...

Все адские картины Босха — протоколы этого странного действия, замаскированные под сакрально-назидательные ком-позиции.

Автоэкскурсионизм, глубокий или поверхностный, осознанный или нет, разумеется, в сочетании с автоэротизмом (обратной процедурой — саморазвратом, заражением самого себя грехами-соблазнами-демонами) одна из очевидных психологических основ, важнейший побудительный мотив творчества.

Любопытно, раньше как в искусстве, так и в жизни доминировал показной автоэкскурсионизм, в последние времена — торжествует уже почти ничего не стесняющийся автоэротизм. В тупой и бесталанной форме.

И все же все работы Босха, на которых бушует адское пламя, картины пыток, умерщвлений, ужасы и кошмары — как-то странно холодны.

Или — холодновато безумны. И это не безумие мастера Босха.

Это безумие жизни как таковой.

Это ее вселенский холод.

...

Босх-художник не изображал демонов.

Его совесть и его страх, эти гениальные инженеры-конструкторы внутри нас, делали это за него. Бессознательно. Автоматически. Речь ведь шла не о творчестве, а о спасении.

Поэтому он так легко смешивал объективную реальность видимого мира с субъективной реальностью собственного сознания.

Поэтому так органичны и естественны его сложно-составные демоны и изощренные любовные комбинации (из «Сада наслаждений»).

Интеллекту тут нечего было делать. Логика, анализ, знание, наука, гуманизм — ничего подобного произвести не в состоянии. Цветная хитиновая архитектура земного рая вырастает у Босха из его растительного подсознания, атрибуты активно участвуют в действии их носителей, живое сочетается с неживым, металл с плотью, а не только крыса и птица с ящерицей и змеей...

Кажется, важнейшую роль в творческой работе играли для Босха разнообразные трудноопределяемые словами тактильные, вкусовые, звуковые ощущения. И хитроумные нюансы брезгливости, отвращения, страха и эротики. Не только прямой брезгливости и эротики, не только непосредственного страха, удушающего отвращения, а и гротескно изощренных их разновидностей и комбинаций, не понятно как прочувствованных и пережитых художником-домоседом в его средневековой кухне и спальне.

Формы, цвета, деревья, камни, металлы...

Фактуры, текстуры, щербатости, шероховатости.

Прыщики, покраснения, посинения, шипы, иголки, корявости, тянущиеся и складывающиеся в складки ткани, рельефы и минирельефы, холодные и теплые формы, колющие листья, плоды и доспехи, структуры хитиновых панцирей и крыльев насекомых, чувственные зловещие утоньшения и вздувания форм, особые странные ощущения от проткнутости, проколотости, торчания, отрезанности, надрезанности, стекловидности, струнности, паховости, раздвинутости и прочее и прочее — играли для Босха гораздо большую роль, чем архетипы католического сознания, придававшие его зловещему хаосу дозволенную церковной иерархией и бюргерской моралью форму.

...

Босх наблюдал из окна своего дома страшные картинки с выставки жизни.

Видел лицемеров, палачей, обжор, стяжателей, лжецов, обманщиков, бандитов, сладострастников, пьяниц. Лицезрел мир, жадно и яростно предающийся семи смертным грехам.

Босх заглядывал и в себя самого.

И строил и для них и для себя свой ад на своих картинах.

Не мог иначе.

Как минимум три раза он показал современникам и свой земной рай. Непонятно, почему они это ему простили.

...

Картины Иеронима Босха часто интерпретируют так, как будто они — книги кроссвордов или магических тайн. Босх же не «приподнял» католическую религиозную живо-

пись до каких-то особых философских-магических-алхимических «высот», наоборот, он ее еще глубже «опустил». В тину космического суеверия. В мусть предсуществования. В копошащуюся массу архетипов-мутантов-роботов-клонов. Его творчество-ремесло было очевидно антигуманистическим. И его не даром обожали испанские религиозные ханжи, садисты и изуверы. Они чуяли своего.

...

Вернемся, однако, к демону, стоящему на нашей картине рядом с юношей-старцем Иоанном Богословом. На покрытой капюшоном голове у него — нечто вроде небольшой шипастой жаровни, в ней полыхает пламя.

Ручки свои коротенькие дьявол поднял вверх, как бы оправдываясь перед адскими шефами.

— Нет, ничего не могу с этим Иоанном поделаться! Даже письменный прибор не могу багром достать, чтобы хоть как-то нагадить. Увы!

Толстое его стальное брюхо пронзила стрела.

Стрела архангела? Которую с того самого, неудачного для падших ангелов, сражения на небесах приходится злему духу таскать в своих дьявольских чреслах? Или это только атрибут греха? И толстое металлическое брюхо демона, похожее на первый советский спутник, это всего лишь сосуд, полный всяческих беззаконий и безобразий?

Интересно, что у босховских демонов внутри? Кровь, а не противная белесая или зеленоватая жидкость, как у многих современных кино-пришельцев или виртуальных дьяволов.

На груди у очкарика — знак посланника.

Посланник Сатаны? Дежурный по Патмосу?

Или один из тех бесов, которых наслал на Иоанна злобный чародей Кинопс. Один из тех, кого успешный практикующий банщик-бесогон Иоанн вычислил, обезвредил и послал мучиться в ад?

Высказываемые иногда искусствоведами предположения, что этот босховский демон — не что иное, как библейская саранча, или особый дьявол-доносчик, записывающий греховные мысли — неверны. Сохранилось довольно много

позднесредневековых западноевропейских изображений Иоанна Богослова, на которых дьявол пытается украсть его письменный прибор и помешать записи видения. Босховское произведение — одно из них.

Капюшон монаха или шута, очки на длинном носу, скорбное, вовсе не бесовское, выражение бледного лица, короткие ручки, черненькие, как будто мохнатые ладони, неожиданно светлые крылья, прикрытые сверху как бы футляром, толстое шарообразное металлическое брюхо с пупком, пронзенное стрелой, пупырчатый хвост-уд, лягушачьи ноги...

Почему он печален? Неужели действительно из-за чернильного прибора? Смешно.

Кто он?

Мутант?

Карикатура на Иоанна?

Анти-Иоанн, отрицательный двойник Иоанна?

Или это метафорический автопортрет, вытесненное *альтер эго* художника, его образ, своеобразная подпись чуть выше подписи настоящей?

Из каких закоулков совести Босха выползла эта мнимая саранча?

Какому изощренному виду зла она соответствует?

Какой выверт чудовищно изобретательного восприятия мастера-католика ее породил?

Не важно.

...

Слева от ангела, на реке, Босх изобразил горящий парусник и рядом с ним несколько корабликов поменьше. Один из них явно терпит бедствие. Нападение пиратов?

Недалеко, на отмели — столб с характерным колесом. На колесе белеют останки казненного. Рядом — еще один столб. Без колеса. Справа от горы, на реке — тоже беспокойно. Вокруг огромного крестьянского дома или амбара царит тревожная суета.

Обычный мир, показываемый Босхом только в деталях или в деталях его назидательных или сакральных композиций — опасен, полон всяческого зла. Жизнь это ловушка.

Мир — искушение. На человека нападают звери, демоны (и чужие и его собственные) и другие люди, люди обманывают, грабят, убивают и унижают друг друга, двуногие, созданные Всевышним по своему образу и подобию — или активно предаются греху в разнообразных притонах, или разбойничают на большой дороге, или погружены в идиотическую пассивность...

Почти всегда на босховских ландшафтах виднеются виселицы с болтающимися на них трупами, торчат мачты с колесами и колесованными на них преступниками, на земле валяются остатки трупов, кости, черепа...

Апостол Иоанн находится на главной диагонали жизни — между дьяволом и ангелом.

Он сидит в руинах рая, на земле, погруженной во зло.

На острове, окруженном океаном небытия.

Вечно юный старец Иоанн смотрит в небеса, на жену, облеченную в Солнце.

...

На оборотной стороне картины представлен выполненный в технике гризайль цикл Страстей Христовых (ил. 53). Эти драматические сцены вписаны в большой круг, в центре которого, в малом круге изображен пеликан, кормящий своих детенышей собственной кровью. Он сидит на скале, окруженной водой.

Фон обратной стороны картины — почти черный. Тут и там на нем проступают, как светлые татуировки на плече у негра, какие-то странные изображения.

Античный Пеликан не кормил кровью птенцов, задушенных змеей, а оживлял их. Воскрешал их и умирал сам. Оттого и стал позже символом Христа и неизменным героем многочисленных геральдических изображений на соответствующих предметах, картинах и фасадах.

Из скалы вырывается пламя. Горячее это пятно явно диссонирует с монохромной живописью вокруг него. Что это? Отсылка к другой райской птичке, соседу Пеликана по райским кушам — Фениксу? Или алхимические штучки (огонь-тигель, пеликан-христос-философский-камень), на мой взгляд, тут совсем неуместные?

В Евангелии от Луки (и у Матфея) Иоанн Креститель говорит: «Я крещу вас водою, но идет Сильнейший меня, у Которого я недостойн развязать ремень обуви; Он будет крестить вас Духом Святым и огнем. Лопата Его в руке Его, и Он очистит гумно Свое и соберет пшеницу в житницу Свою, а солову сожжет огнем неугасимым».

Вот этот неугасимый адский огонь Босх и нарисовал на скале Голгофе посреди вод и соединил так два крещения — водяное и огненное.

В центре Божьего зрачка.

...

На работах Босха не найти Воскресения Спасителя.

Хорошо смазанная машина веры этого художника-экзота исправно везла его через все ужасы Страстей Христовых до последнего вздоха Иисуса на Голгофе. Но потом...

Обрушивалась с креста во тьму, в чистилище, в нижний ад.

Минуя сладкие некрофилические пасхальные экстазы.

И на этой картине Босха — Страсти есть, а Воскресения нет.

Ну разве что только символическое, птичье, пеликанье.

...

Легко, почти небрежно написаны Босхом его монохромные, составляющие символически «главный круг бытия» Страсти Христовы. Композиция, включающая восемь сцен (справа, по часовой стрелке — Моление о чаше, Взятие Христа под стражу, Суд Пилата, Бичевание, Наложение тернового венца, Несение креста, Распятие, Оплакивание) вписана в единый ландшафт. Со скалами и деревьями Масличной горы, пилатовым судилищем, как бы вырубленным в скалах, двумя, очень босховскими зданиями — ротондой-преторией (там бичуют одну из частей Святой Троицы) и базиликой с стоящей вверх ногами фигуркой над фасадом (перевернутый мир — Царя вселенной коронуют тут терновым венцом)...

Вершина этой горы-мистерии — Голгофа. Распятие висит на высоких готических крестах. Рядом с крестами — только скорбная Мария и все тот же апостол Иоанн.

Распятие на фоне моря!

Какое потрясающее невежество! И это несмотря на то, что многие соседи Босха, коллеги по братству Богородицы побывали паломниками в святой Земле, все видели своими глазами и наверняка многократно рассказывали и о долгом, опасном пути от моря до Иерусалима, и о храме Гроба Господня, и о маленькой Голгофе, на которой гротескно смотрелся бы четырехметровый готический крест...

Или это не невежество, а бессознательное перенесение архетипа сознания на текущую реальность?

Победа мифа над географией?

Средневековый католик Босх представлял себе мир как сковородку, окруженную океаном, под стеклянной сферой с фонариками-звездами.

На этот сферический аквариум посматривает на его картине (внешние створки триптиха «Сад наслаждений») ревнивый бородатый садовод.

Почему бы и не поместить Голгофу на фоне моря?

Романтично.

...

Левая половина неба над Голгофой и морем потемнела.

И сделалась тьма по всей земле...

Эта тьма царит вне круга Страстей, на фоне картины, до самых рамок.

Возможно, это та самая тьма, которая так и «не объяла свет».

Или этот темный фон — это ночное небо, вселенная, а просвечивающие на нем изображения — это босховские «созвездия»? Разглядеть их можно только с помощью инфракрасной фотографии.

В верхней части картины, справа — голова рыбы или оленя, воин в каске, держащий на плече арбалет, вынырывающая из глубины огромная рыба с открытой пастью, из которой вылетают птицы. Левиафан?

Над ним — пронзенный длинной стрелой пузатый горшок, в котором сидит вытянувший над своей головой руки человек.

На центральной части триптиха «Сад наслаждений» можно (под козой) найти человечка, нежащегося в синем бионическом горшке. Он тоже выставил из своего убежища руки. Образ на обратной стороне «Иоанна па Патмосе» — это как бы иллюстрация наказания (пронзен стрелой вместе со своим убежищем-горшком-плодом-вагиной) для неженки из «Сада наслаждений».

...

Человек в горшке или в ягоде — как и многие другие странные ласкуны-пожиратели райских плодов на этой картине — наверняка не прикольная картинка, а нарисованная, овеществленная словесная метафора вроде «как у Христа за пазухой», «как сыр в масле» или метафорическое изображение телесного соития, которое во все времена вызывало у религиозных ханжей и мракобесов зависть и садистское желание наказать любящих. Застрелить их или проткнуть их стрелой — и так садистски совокупиться с ними в крови и смерти.

Хертогенбосский мастер заметил этот милый тайный импульс (неважно — у святых отцов или у собственной совести) и неоднократно материализовал его в разнообразных протыканиях на своих картинах.

...

Рядом с человеком в горшке — арфа. Атрибут злостных бездельников-музыкантов? Или музыкальное сопровождение пропагандистского фильма студии Ватикан «Вечный ад для ближних и дальних»?

В центре верхней части фона, прямо над распятым Христом — колокол, прямо как у Тарковского, левее и выше его — фигурка демона, склонившегося над крылатой рыбиной. В заднице демона торчит длинная стрела.

Что она символизирует?

Стрелу в заднице.

Чуть левее рыбины — какая-то птичка как пикирующий бомбардировщик атакует демона, держащего в руках кривую саблю.

Левее фигурки с саблей — демон с лестницей на плече. Голова его покрыта как шапкой средних размеров котлом, на ногах у него вместо обуви — то ли ведра, то ли котлы.

В нижней части картины (справа — налево): пушка или пушечный лафет, странное сидящее животное, то ли кролик, то ли сороконожка, половина вазы с цветком, чудовище с головой птицы, длинным клювом и туловищем насекомого, демон в длинном одеянии верхом на рыбине. В руках у него копье, на конце копья висит кувшинчик. Чуть левее — лежит ничком какой-то человек. Зрителю видны только его голая задница и ноги. Еще левее можно различить несколько деревьев, двух прекрасно нарисованных оленей с ветвистыми рогами, косулю и смотрящую на них большую собаку. Над собакой крупная птица клюет рыбину, другая — подлетает к ней, видимо, тоже хочет полакомиться, еще одна — улетает.

Что все это значит?

...

Фон картины был грубо, широкой плоской кистью, замалеван темной краской. Затем мастер набросал тонкой кисточкой подмалевку — вышеописанные фигурки. После просушки кое-где прорисовал еще раз. Потом почему-то эту работу прекратил, несмотря на то, что некоторые сценки и фигурки явно нуждались в дальнейшей работе. Например, Левиафана довел до конца, а косулю только наметил. Почему?

Потом мастер затемнил фон еще раз, так, чтобы никаких фигурок и тем более задницы видно не было. И рассыпал по фону обобщенные изображения цветов.

Через столетия краски стали чуть-чуть прозрачными, в том числе и этот верхний защитный слой. И фигурки опять показались на темном фоне.

...

Обратную сторону картины Босха «Святой Иоанн на Патмосе» можно рассматривать как карту внутреннего мира художника.

В этом случае Страсти Христовы, главная тема творчества Босха, его основная художественная реальность, его платформа — это его скорбное христианское СОЗНАНИЕ.

Внутренний, пеликаний, светлый круг — это надежда Босха, его НАДСОЗНАНИЕ.

Фигурки на темном фоне картины — отображение его темного ПОДСОЗНАНИЯ.

Подсознание бесполезно интерпретировать — оно само интерпретирует нас.

Рискну высказать одно предположение.

Человек с голым задом под деревом просто не может быть никем другим, как только Иудой Искаротом. Кому еще позволено лежать с голой задницей рядом со Страстями Христовыми? Немного выше он еще целует Спасителя, а ниже — уже валяется, сорвавшись с дерева, на котором удавился, «с рассевшимся чревом и выпавшими внутренностями».

Демон на рыбине явно хочет вонзить свое копьё Иуде в зад. Подобные наказания для грешников нередко изображались на всевозможных средневековых и ренессансных Страшных судах. Например на грандиозной фреске в куполе собора Санта-Мария-дель-Фьоре во Флоренции черти с удовольствием засовывают грешнику толстую пылающую палку в задницу, а грешнице — в другое отверстие.

Интересно, что думали невинные девы и юноши, после принятия Святого Причастия случайно вознесшие свои смиренные очи на купол храма...

...

Что же за кувшинчик висит на копьё?

У меня на этот вопрос есть два не совсем серьезных ответа.

У некоторых дьяволов Босха, вооруженных копьями, на самом конце копья — как будто губка. Может быть, это губка с уксусом, которым поили умирающего Спасителя на кресте? На нашей картине — кажется — на конце копья тоже губка, а кувшинчик стало быть — с уксусом. В воспоминание о том, что претерпел Христос из-за предательства Иуды.

Второе объяснение для кувшинчика не требует губки. Кувшинчик — это тот самый сосуд алавастровый с благоговениями, которыми Мария Магдалина умастила Христа, что вызвало негодование Иуды, который как известно был не

только предателем, но и скрягой. Он резонно заворчал... Масло мол можно было бы и продать, а деньги раздать нищим, не гоже дорогое масло на ноги лить. За что получил как пощечину великолепный ответ Иисуса. А потом и от Босха персонально — удар копьём в зад.

...

На самом деле кувшинчик на копьё — это всего лишь атрибут греха. Указание на пьянство или распутство. Скучно! А вот, что на самом деле находится на картинах Босха на концах копий или похожих на копья длинных тонких палок — не знает никто.

В том же духе можно проинтерпретировать все эскизные сценки на темном поле картины, но я этого делать не буду, потому что не важно, имел ли Босх что-то особое в виду, когда их рисовал. Гораздо важнее скрытых аллегорических смыслов, которых, повторяюсь, у Босха вовсе нет, — эскизная, коллажная композиция элементов, сохранившаяся на этой картине возможно именно из-за того, что автор знал, что должен будет ее позже закрасить черным. Ведь картина предназначалась для алтаря главного в Хертогенбосе храма.

Босх часто и на других картинах отказывался от сложного единства композиции и довольствовался простым, «наборным» единством, отвоевывая этим удивительную свободу для деталей.

Он отдыхал на полях картины от концентрированной жути Страстей, от символического пеликана, от складок на одеянии Иоанна, от его рук, от гор, от небес, от знамений, от водных потоков, кораблей, колес, деревьев, листьев...

Легкой кисточкой набрасывал он контуры своего истинного мира. Чтобы потом скрыть их под слоем темной краски...

ВИДЕНИЕ ТУНДАЛА

С энергией и упорством, достойными лучшего применения, я рассматриваю средневековые и более поздние изображения Страшного суда. Неодолимая сила притягивает меня к ним; но не ужасы влекут меня.

Что-то другое, особенное, важное, проникновенное роднит эти картины с нашим временем.

И с моим литературным творчеством.

Может быть, дает себя знать схожесть тематики?

Ведь СССР, особенно ленинско-сталинский СССР был — без всяких натяжек и преувеличений — настоящим адом на земле. С своим сатанинским судилищем, дьяволами-мучителями, адскими палачами и прочим.

А брежневский совок — был, пожалуй, занудным чистилищем, в котором иногда даже выпадали райские денечки. Из этого чистилища грешные души, претерпев все, что положено, переселялись на поля блаженных — в Израиль, Германию, Америку, Австралию...

Или... Любая организованная форма человеческой жизни — онтологически или орнитологически судя — это только особая форма ада?

И сама жизнь, как биологический феномен, не что иное как Страшный суд?

Порой мне представляется, что классические музейные страшные суды — не более чем реалистические портреты извечной нашей современности, скрывающей свою железную дьявольскую морду под пошлыми иллюзиями повседневности. Под лаковым покрытием, состоящим из самообманов и бессмысленных надежд.

Особенно часто и подолгу я рассматриваю триптих Лукаса Кранаха старшего «Страшный суд» в Берлинской кар-

тинной галерее, в которую регулярно прихожу, чтобы не сойти с ума от конкретности прусской жизни, точную копию с оригинала Иеронима Босха, хранящегося в Вене.

И чем дольше я изучаю это прекрасное и загадочное произведение, тем более крепнет моя уверенность в том, что автор оригинального триптиха, Босх, не занимался никаким фантазированием, никакой сатирой, астрологией или алхимией. Не использовал никаких символов, только известные, прямые атрибуты. Полагаю, Босх не понял бы даже значения слова «символ», очень уж оно расплывчато и романтично. А Босх не был романтиком вроде Густава Моро, Одилона Редона или Арнольда Бёклина.

Он жил в дореформационную эпоху и искренно и глубоко верил в католический Страшный суд со всеми его ужасами. Иероним Босх трепетал, боялся. И хотел показать Ад грешникам не символически, а так, как он его себе представлял или видел в своих бюргерских видениях — реально и ужасно. Для него Страшный суд — был подлинным, реально ощутимым, всегда происходящим процессом. И он хотел показать его современникам, напугать их и направить на путь исправления.

...

Кранах был придворным художником, тружеником, бизнесменом, у него не было времени думать о душевном спасении или о топографии ада. После него остались тысячи написанных им (и его многочисленными подмастерьями) почти фабричным способом картин, изрядный капитал, недвижимость, аптека. Другое дело — Босх, человек загадочный, эсхатологический, бедный муж богатой жены, оставивший после себя пару дюжин картин, разошедшихся по всему миру, мировую славу и... домашний скarb, который пережившая его на несколько лет жена раздала после его смерти его родным.

У Босха, скорее всего, не было и собственной мастерской (он работал в мастерской отца и старшего брата), не было ни учеников, ни подмастерьев, о которых можно было сказать — это мастера. Не было недвижимости.

Зато были многочисленные подражатели, вдохновляемые, по-видимому, возможностью хорошо продать мистичес-

кую босхиану, кишашую затейливыми монстрами и голыми фигурками. Еще при жизни его работы жадно копировали, а потом еще лет пятьдесят после его смерти и раскрадывали все, кому не лень.

Единственным продолжателем дела Босха был родившийся через десять лет после его смерти Питер Брейгель старший, которые не подражал ему, а использовал для своей работы его условную композицию-диораму (множество микрособытий-микросценок-микрогруппок на огромном внутреннем пространстве картины) и метод создания дьявольских обитателей и чудовищных машин — конструктивный гротеск, сочетание несочетаемого в странное нечистое единство. Нечистые духи других художников — это что-то вроде элементарных функций или векторов, а дьяволы и дьявольские конструкции у Босха и у Брейгеля — это скорее тензоры.

Трогательная подробность — дом Босха и его жены в городке Хертогенбос был хоть и относительно высоким (четыре этажа), но ужасно узким. В ширину только около пяти метров, три окна. Слева и справа от фасада он был, по европейской традиции, плотно обжат другими домами.

...

Босха, кажется, вовсе не занимала обычная, повседневная жизнь. Ну разве что как материал для будущего суда. Его мало интересовали люди — со всеми их подлостями. Его «Стог сена», аллегорию безнадежно-греховной, суетной человеческой жизни, тащат не лошади, а дьяволы...

Босха явно не влекло ни к деньгам, ни к известности, ни ко двору властителей, ни к тайнам перспективы и правильных пропорций (которыми так мучился младший его современник Дюрер), ни к вершинам мастерства колориста (которые покорил умерший с ним в один год Джованни Беллини) — все это было для него мелкогато!

Его тянуло посмотреть на ИТОГИ человеческого бытия.

Он хотел увидеть последние сцены человеческой комедии.

Его интересовало, страшило, влекло не абсурдное КО-НЕЧНОЕ существование человека в повседневности, а ВЕЧ-

НОЕ его мучение в аду. И этот ужас, это любопытство, эта тяга материализовывать и показывать образы потустороннего и приобщиться им — были главными двигателями его работ.

Но при этом... В своей визионерской работе Босх ни в коем случае не хотел ни на йоту отойти от общепринятого католического канона — идеологического и изобразительного. Не мог отойти. Если бы это было не так — он быстро кончил бы свою художественную карьеру на костре из собственных картин. Исключением из этого правила является центральное панно мадридского триптиха «Сад наслаждений», на котором показаны многочисленные, наслаждающиеся райскими плодами и юношеским петтингом, клоны Адама и Евы, так и не решившиеся съесть пару запрещенных жадным и ревнивым стариком в ночной рубашке наливных яблочек.

...

Босх был признанным, известным определенному кругу лиц провинциальным, слегка старомодным мастером. Полагаю, у него не было никакого желания писать портреты, антикизированные аллегорические сцены и прочие нежные чудеса Ренессанса, достижения которого он использовал для осуществления своих суровых средневековых задач.

Был уважаемым членом братства Богородицы (которое его похоронило и оставило об этом финансовый отчет, сохранившийся до наших дней). В числе любителей его творчества были такие значительные персоны, как рано умерший Филипп Красивый (правитель Нидерландов, заказавший Босху триптих «Страшный суд»), Изабелла Кастильская (покровительствующая Колумбу и изгнавшая евреев из Испании) и Маргарита Австрийская (наместница испанских Нидерландов), заподозрить которых в какой-либо ереси никак невозможно. Кстати, у прославленного инквизитора, казнившего морисков, заморившего собственного сына дона Карлоса в тюрьме и затопившего Нидерланды в крови руками герцога Альба, короля Испании Филиппа второго, хранились тридцать две работы Босха, некоторые из которых даже висели в его спальне. Если я не ошибаюсь, именно благодаря пламенной любви этого деспота к живописи Босха, она и не сгорела в огне времени.

А если не еретик, а правоверный католик, то откуда же, из каких медитаций или видений взялось такое удивительное, уникальное разнообразие нечистой силы на его картинах?

Откуда пришли (приползли, приковыляли или упали с небес) на его картины эти странные образы, эти сложно-составные мутанты, механико-биологические конструкции-существа?

Только ли, как полагают искусствоведы, из замысловатых виньеток на рукописных книгах, с фасадов готических соборов (где находили приют явно не почитающие Доброго пастыря адские существа — гаргульи, химеры и прочие квазиморды) и из мира живописных транскрипций занятных нидерландских пословиц, поговорок и всяческих словесных назидательных тривиальностей, порождающих при попытке их нарисовать сюрреалистические образы?

Не исключено, кстати, что, сделав рентген босховских сюрреалистических кишок, исследователь (профессиональный чудака или страстный любитель, как я) будет глубоко разочарован. Потому что никакой загадки в живописи Босха нет. Есть только гротескное собрание предрассудков — этих вымерших насекомых и глубоководных рыб человеческого сознания-океана. И наши живые рефлексии на его картины гораздо интереснее всего того, что откроет нам вскрытие серенькой биографии Босха или его правоверно католического подсознания.

И все-таки...

И все-таки, что забыли на его работах многочисленные птицы, рыбы, музыкальные инструменты, фантастические мутанты и огромные столовые ножи (которыми так славился его родной город, экспортировавший их даже в Испанию)?

Откуда приехали на его полотна сложные технические приспособления для каких-то уж совсем диких, показательных пыток? И для утонченных наслаждений...

И наконец главное — почему босховские земной рай и ад так чертовски занимательны, что их как-то и не хочется воспринимать как места наслаждений или мучений.

Скорее это игровые автоматы. Атракционы. Цветные игры-картинки.

Диснейленд нашей прапамяти-простаты.

Эпштейновские метаболы, разросшиеся как метастазы из сбрендивших клеток хорошо культивированного страха-желания.

...

Откуда взялась особенная, босховская садо-мазо эротика с очевидной анальной доминантой.

Эротика?

Нет, психоделика святой Задницы-Хранительницы, из которой растут у мужчины цветы удовольствий. В которую чаще всего попадает стрела дьявола.

...

Заманчиво сравнить его живописные работы с каким-нибудь заведомо хорошо Босху известным авторитетным литературным источником. Например, с Библией. Но длинна-то-с.

Или с писаниями основателя братства Богородицы в Хертогенбосе (его фамилию не то что выговорить, написать не могу), но этим серьезным делом уже давно занимаются специалисты, а мне вовсе не хочется составлять им конкуренцию. Кроме того, староголландский язык не был моим коньком ни в общеобразовательной московской десятилетке, ни на мехмате МГУ. Шутки в сторону, упомянутые выше знатоки утверждают, что именно у него, у основателя, очень много общего с Босхом. Ну и замечательно. Я Босха вовсе и не хочу раскалывать как орех (потому что подозреваю, что орех этот пустой, да, он пуст, как и любой другой художник, все они, мазилы — да и бумагомараки тоже — мастера расписывать скорлупы). Я только хочу им наслаждаться и восхищаться и этим восхищением делиться с читателем. Не забывая о том, что делиться восхищением — дело неблагодарное...

...

Еще одним источником творчества Босха исследователи называют творения Дионисия Картезианца, знаменитого немецкого теолога-мистика, настоятеля картезианского мона-

стыря в городе Босха Хертогенбосе в годы 1466–1469. Не исключено, что юный Босх (которому во времена приорства Дионисия было 16–19 лет) или учился у учеников Дионисия или как-то иначе попал под влияние этого великого человека, оставившего 187 томов сочинений.

Для того, чтобы продемонстрировать близость текстов Дионисия к творчеству Босха приведу тут следующую цитату теолога-картезианца об адских наказаниях:

«Те, которые распевают легкомысленные песни и вечно праздно и бесстыдно болтают — те и наказываются через органы слуха. Те же, кто нецеломудрен и неумерен, они наказываются через их органы осязания и вкуса. Их обвивают, в их тела проникают и мучают их отвратительные адские змеи, жабы и драконы. Чаше других такое наказание принимают те, кто грешил против естества».

Во всех адах Босха царит невыносимый шум, производимый различными дьяволами с помощью многочисленных музыкальных инструментов и собственных (послушно вытянувшихся в трубы) глоток и задниц. Да, такая музыка — это конечно не улаждающие слух картезианца григорианские хоралы. И змей, жаб и драконов, обвивающих тела грешников и грызущих их, на картинах Босха тоже более чем достаточно.

И все-таки откровения Дионисия об аде — это умные компиляции, цитаты знатока Священного писания и античной литературы, отражающие догматически-профессорское представление о загробном мире. А Босх, по сравнению с ним, это самостоятельный мастер-ремесленник, гениальный изобретатель конкретных пыточных машин, изощренных демонов и прочего антуража ада. В его картины вошла новая мануфактурная цивилизация со всеми ее техническими достижениями, вошли новые инструменты, новые замечательные изделия рук человеческих, вошли-то вошли, но потеряли свои исконные функции, изменили размеры, и стали мучителями человека, вместо того, чтобы быть его друзьями и помощниками. Массовое промышленное производство товаров еще понастоящему и не началось, но Босх понял, куда ветер дует, предвосхитил сюжет будущего — роботы-инструменты-вещи

превращаются в протезы-заменители органики, затем в фетиши, а затем и во врагов человека, становятся его терминаторами...

...

Кстати, беззвучная ирреальная «адская музыка» на полотнах Босха — это, скорее всего, отражение вполне реального шума рыночной площади, на которую смотрели окна его дома. Мучительной какофонии жизни, не дающей художнику днем — сосредоточиться, а ночью — отдохнуть.

Дьявольский шум рынка и современной музыки — это действительно наказание, эхо ада, которое многие сейчас транслируют с усилением прямо в хорошо вымытые уши, украшенные пирсингом. Металлом, протыкающим плоть, вполне в стиле хертогенбосского художника.

Эти окна дома Босха, выходящие на рыночную площадь, возможно, объясняют и перспективу многих его работ (вид на кишашую людьми площадь с третьего этажа), и их «демократическую» структуру (самостоятельные сценки с небольшим количеством участников в каждой) и наличие на них множества предметов, приспособлений, машин.

Вполне возможно, что обилие, например, на правой части мадридского триптиха «Сад наслаждений» хорошо нарисованных музыкальных инструментов объясняется не каким-то особым, тайным замыслом Босха, а всего лишь тем, что как раз тогда, когда он работал над триптихом, прямо перед его домом торговали виолами и лютнями...

Или ножами.

Горшками.

А птицы и другая живность — на центральной части — взяты не только из книг, но и срисованы с оригиналов в лавке какого-нибудь Папагено на той же площади.

Реальности пронизывают друг друга зачастую вовсе без злого умысла автора, также как легко как пронизывают струны босховской арфы тело распятого в ней грешника.

...

Одним из сравнительно коротких и доступных литературных источников «Страшного суда» Иеронима Босха иссле-

дователи его творчества называют популярный в его время текст — «Видение Тундала», написанный странствующим монахом братом Марком в 1149 году или чуть позднее в Шотландском монастыре в Регенсбурге.

К счастью, сколько я не искал, я так нигде и не нашел удовлетворяющего мое любопытство детального сравнения ада Тундала и ада Босха (возможно, плохо искал). Поэтому я и принялся за дело сам.

Латинским языком я тоже, к сожалению, не владею, поэтому мне пришлось воспользоваться обстоятельным немецким переводом с латинского, выполненным швейцарским писателем Конрадом Фальке и опубликованным в Цюрихе в 1921 году.

Я сделал из него выдержки, получилось нечто вроде пересказа.

В моем пересказе я попытался собрать только то, что хоть как-то, прямо или косвенно, соотносится с «адской» живописью Босха. Почти все остальное я опустил. Например, куртуазное посвящение, нудную риторику и многочисленные «воскрешения» Тундала после очередных пыток, которым подвергали его высшие силы в воспитательных целях, и всю «райскую часть» (которую возможно перескажу позже). Почти все встречающиеся в тексте метафоры я сохранил, несколько раз пришлось добавить в описание несколько своих слов — иначе смысл написанного был бы непонятен. Возможно, я что-то не совсем точно изложил или неправильно понял, никаких гарантий точности перевода я дать разумеется не могу.

ВИДЕНИЕ ИРЛАНДСКОГО РЫЦАРЯ ТУНДАЛА

Достопочтенной и набожной госпоже Гизеле, милостью Бога аббатисе, от брата Марка, ее покорного слуги.

Предлагаю Вашей милости переведенный мной с варварского на латинский рассказ ирландского рыцаря Тундала о тайнах загробной жизни, явленных ему в видении.

Видение это посетило рыцаря в году 1148 от Рождества Господа нашего, во втором году крестового похода римского императора Конрада, в четвертом году апостольского служения папы Евгения III.

Об этом видении во всех подробностях поведал мне сам Тундал.

Благородный рыцарь Тундал родился в южной столице острова Ирландия.

Тундал был юноша приятного обхождения и веселого нрава, упитанный, одевающийся со вкусом, мужественный, сильный и жестокий, хорошо обученный ратному ремеслу, приветливый, легкомысленный и довольный жизнью.

Чем больше он полагался на свою смелость и красоту, тем меньше заботился о вечном блаженстве своей души. Как он сам позже признавался в слезах раскаяния, ему всегда было отвратительно, если кто-то пытался заговорить с ним о спасении его души. Тундал не ходил в церковь, а бедняков-христиан и на дух не выносил. Почти все свое время он проводил в компании шутов, актеров и фокусников. Они развлекали его и льстили ему, за что Тундал щедро их вознаграждал.

Божественная милость положила конец его греховной жизни. Три дня и три ночи — по свидетельствам очевидцев — лежал Тундал без дыхания, как мертвый. В этой время душа его узнавала на собственном горьком опыте, какие страшные, неизбежные страдания ей придется принять в загробном мире, если ее обладатель не покается и не пойдет в земной жизни по пути добродетели.

У Тундала было много друзей и приятелей. Один из них был ему должен деньги за трех лошадей. После того, как прошел срок выплаты долга, Тундал приехал к приятелю за деньгами, был им хорошо принят, прожил у него три дня и только после этого заговорил с ним о долге. Приятель сообщил, что не может заплатить. Разгневанный Тундал хотел было сразу покинуть его дом. Должник же попытался его умиловить и предложил отобедать вместе перед отъездом. Тундал сел с приятелем за пиршественный стол и соби-
рался начать трапезу.

Но тут... руки Тундала затряслись, он громко вскрикнул, схватился за боевой топор, но никого им не ударил, а передал жене своего должника. И прошептал: «Храни мое оружие, я умираю».

И упал замертво.

Все признаки смерти были налицо: волосы его побелели, лоб затвердел, глаза закатились, нос заострился, губы стали как свинцовые, нижняя челюсть упала, и все члены окостенели.

Ударили в похоронный колокол...

Население города было встревожено известием о безвременной смерти молодого рыцаря.

И вот, с десятого часа в среды и до десятого часа субботы лежал Тундал как мертвый.

Тело не хоронили, потому что заметили, что левая части груди Тундала была как бы теплой...

В десятом часу субботы, при большом собрании народа, в присутствии священников, собравшихся на предстоящие похороны, Тундал вдруг начал дышать. Сначала еле-еле, потом глубже и глубже. Ему предложили Святое причастие, он принял его и начал хвалить Бога и его беспредельную милость к грешникам.

Все, что он видел и пережил в своем видении, он изложил следующими словами:

ДУША ПОКИНУЛА ТЕЛО

Бедная моя душа покинула тогда тело и сразу затрепетала от безумного страха. Вспомнила свои грехи. Хотела войти назад в тело, но не могла. Хотела выйти из дома, но какая-то сила не пускала ее.

Бедная душа дрожала и плакала, не знала, что делать. Вскоре она заметила, что не только дом, где лежало тело, но и все улицы и переулки и площади города — были заполнены нечистыми духами. Они окружили бедную душу и говорили между собой так: «Споем этой несчастной положенную ей песню смерти, потому что она дочь смерти и пища для неугасимого огня, подруга тьмы и враг света!»

Нечистые духи скалили свои страшные зубы и раздирали в ярости себе когтями щеки. Они поносили ее так: Посмотри, несчастная, на нас, ты принадлежишь нам, с нами ты будешь гореть в аду и опускаться в его жуткие глубины! Бесчестная, двуличная, высокопарная, почему ты не радуешься? Почему не хочешь предаться распутству? Где твоё тщеславие, где твоя страсть к наслаждениям? Где твой неудержимый смех? Где твоя дерзость, с которой ты так часто поносила других? Почему ты не наступаешь как прежде тайком на ноги унижаемым тобой людям? Почему издевательски не подмигиваешь им? Почему ты не предаешься греху в твоём сердце?

ЯВЛЕНИЕ АНГЕЛА-ХРАНИТЕЛЯ

Всемиловитый Господь послал к бедной душе Тундала своего ангела, издав далеко похожую на сверкающую звезду.

Чудесный юноша-ангел приблизился и приветствовал душу: «Всю твою жизнь я был рядом с тобой, Тундал, и давал тебе добрые советы, но ты никогда не слушал меня. Зато ты внимал его нашептываниям и поступал так, как он тебе велел!»

И ангел показал на стоящего рядом с ними отвратительного нечистого духа.

Ангел продолжил: «Но всемогущий Бог всегда предпочитает сострадание суду. Потому, будь спокоен и весел, ты претерпишь только небольшую часть заслуженных тобой мучений. Иди за мной — и все, что я покажу тебе, сохрани в сердце своем, потому что суждено тебе возвратиться назад в твоё тело и жить дальше».

Когда эти слова услышали окружающие их дьяволы, когда они поняли, что душа Тундала больше не в их власти, они разинули свои омерзительные пасти и стали пенять небу: «О, Бог, как ты несправедлив и жесток! Кого ты хочешь убить, ты убиваешь, кого хочешь спасти — спасаешь! Хотя ты сам обещал награждать и наказывать каждого по его делам. Ты спасаешь грешные души и ввергаешь в ад незаслуживших это мучение...»

И они начали бешено толкать и бить друг друга, распространяя от себя во все стороны невыносимую вонь.

А ангел и бедная душа Тундала начали свое путешествие по потустороннему миру.

О ПЕРВОМ НАКАЗАНИИ УБИЙЦ И ИХ СООБЩИКОВ

Ангел и бедная душа Тундала вышли на жуткую, туманом смерти покрытую долину. Только сияние, исходящее от тела ангела, освещало им путь.

Вся долина была покрыта горящим углем.

На угле лежала раскаленная до бела железная решетчатая жаровня. Невыносимым смрадом несло от жаровни. Толпы бедных душ грешников восходили на страшную жаровню и поджаривались там до тех пор, пока их тела не таяли как сало на сковородке и не стекали сквозь решётку жаровни в пламя как капли воска. Чтобы их мучение продолжилось в горящем угле.

Трепещущая от страха душа Тундала спросила ангела: «Ах, мой господин, скажи мне, что совершили эти души, за что они претерпевают такое мучение?»

— Это убийцы, убийцы матери или отца и братоубийцы! Это их первое наказание. Вместе с ними их сообщники. После жаровни и угля их ждет еще более страшная мука.

— А я тоже должен принять это мучение?

— Ты тоже заслужил жаровню и огонь, потому что ты убивал людей, но пока ты свободен от этого наказания. Вспоминай о том, что ты тут увидел, когда возвратишься в свое тело! Чтобы не пришлось тебе испытать после смерти что-либо еще более страшное!

О НАКАЗАНИИ КОВАРНЫХ И ЕРЕТИКОВ

Они подошли к необыкновенно высокой горе. Страшное, дикое место!

Через гору тянулась узкая тропинка к перевалу. По одну сторону от тропинки склон горы был покрыт невыносимо

смердящей горячей серой, там бушевало адское пламя. По другую — льдом и снегом. Тут мела метель, с неба падал град. По тропинке пытались пройти к перевалу несчастные души грешников. Но несметные орды адских палачей, вооруженных большими раскаленными железными вилками и трехзубыми крюками, ловили их и загоняли в серное пламя, потом швыряли их на лед, в холод, под хлещущий град, затем перекидывали их опять в горящую серу.

Ангел сказал душе Тундала: «Не бойся и следуй за мной». И они пошли по тропинке.

О НАКАЗАНИИ ВЫСОКОМЕРНЫХ.

Ангел и душа подошли к темному провалу. Дна его не было видно. Оттуда доносились стоны и крики мучающихся там грешных душ. Из провала поднимался дым от горящих там в серном пламени тел. Обонять его было для мучающихся на дне провала душ еще страшнее, чем гореть.

Через провал был перекинут подвесной мостик (без перил) длиной в тысячу шагов и шириной только в один фут. По этому мостику могли пройти только избранные. Душа Тундала видела множество душ, пытавшихся перейти по мостику долину, но сорвавшихся в провал. Только один священник смог пройти по страшному мостику. В руках он держал пальмовую ветвь.

Ангел взял бедную душу Тундала за руку, и они прошли по мостику.

Ангел сказал: «Это место для наказания высокомерных».

На вопрос бедной души Тундала о священнике с пальмовой ветвью, ангел ответил, что души праведников, перед тем как навсегда поселиться в небесных селениях, должны пройти по аду, чтобы увидеть то, что они избежали, и еще глубже возрадоваться. Также и грешные души, обреченные на вечное мучение, должны перед окончательным водворением в аду увидеть райские обители возвышенных душ, для того, чтобы они еще сильнее мучились и сокрушались, зная, что именно они навсегда утратили.

О НАКАЗАНИИ КОРЫСТОЛЮБИВЫХ

Бедная душа Тундала увидела ужасное чудовище. Оно было больше горы, его глаза были похожи на холмы, из расщелин которых вырывается огонь, его пасть, казалось, могла вместить 9000 воинов.

В пасти чудовища стояли два великана. Один — на нижних зубах чудовища, голова его была у верхних зубов, а другой наоборот — голова внизу, а ноги вверх. Так они стояли там как две колонны, образуя как бы тройные ворота. Неугасимое пламя вырывалось из пасти чудовища. Тысячи нечистых духов загоняли ударами и пинками в жуткую пасть чудовища несчастные души грешников. Невыносимый смрад исходил из глотки чудовища, из его внутренностей доносился вой и стенания тысяч мужчин и женщин, испытывающих там ужасные мучения.

Ангел сказал: «Этого наказания не может избежать никто, только избранные. Имя этого чудовища — Ахерон. Оно пожирает корыстолюбивых. Два злодея-великана в его пасти — Фергус и Конал».

Произнеся это, ангел исчез.

И сейчас же на бедную душу Тунадала набросились как бешеные псы дьяволы, они избили и изранили ее и вместе с ней бросились в страшную пасть Ахерона.

В его жутких внутренностях душу Тундала терзали псы, медведи, львы, кусали и жалили змеи и другие ядовитые твари, черти пороли ее хлыстами. Ее жёг неугасимый огонь, его сменял адский холод, который морозил ее до костей...

Однако через некоторое время какая-то неведомая сила освободила бедную душу от этого наказания.

О НАКАЗАНИИ ВОРОВ И ГРАБИТЕЛЕЙ

Ангел и бедная душа Тундала подошли к озеру.

Это озеро волновалось как море, за его огромными темными волнами не было видно неба.

Озеро кишело адскими тварями размером с башню, жаждущими разорвать бедные души грешников в клочки. Из их пастей вырывалось пламя. Бедной душе Тундала казалось, что сама вода в озере горит.

Над озером был подвешен мостик (и этот мостик был без перил) длиной в две тысячи шагов и шириной в ладонь. Мостик был усеян длинными острыми гвоздями, прокалывающими ступни всякому, кто хотел перебраться по нему через озеро.

Бедная душа Тундала разглядела идущую по мостику навстречу ему плачущую грешную душу, которую заставили тащить тяжелый сноп пшеницы. Душа эта убивалась о своих грехах. Ее ноги были поранены гвоздями. Но больше всего она боялась сорваться с мостика в озеро и быть сожранной адскими тварями.

Ангел сказал: «Это наказание для воров. Особенно страшно тут наказывают тех, кто крал святыни или церковное добро, прикрываясь наружной набожностью. Ты тоже должен пройти по этому мостику и провести по нему корову, которую ты украл. Я знаю, что ты позже возвратил ее хозяину, но только тогда, когда не мог больше скрывать ее от всех».

И бедная душа Тундала повела бодучую и непослушную корову по узенькому мостику. В середине мостика душа Тундала и душа со снопом пшеницы встретились и так и не смогли разойтись.

Стояли и сетовали (их пропоротые гвоздями ноги обливались кровью) пока над ними не смиростивились ангелы.

О НАКАЗАНИИ РАСПУТНЫХ

Ангел и бедная душа Тундала брели по темной и голой местности. Вскоре они подошли к огромному открытому дому.

Дом этот был похож на крутую гору или высокую скалу. Внешней формой он напоминал печь, в которой пекут хлеб. Из всех отверстий этого страшного дома вырывался адский огонь.

Перед воротами дома демоны-мучители орудовали топорами, ножами, прутами, мечами, сверлами и другими инструментами — они сдирали с несчастных грешных душ кожу, обезглавливали их, раздирали и раскалывали их тела на части.

Ангел сказал: «Тут ждет нас яростный и ненасытный мучитель грешных душ Фристин, миновать его дом мы не можем. И тебе придется войти в этот в дом гибели! Но его огонь не пожрет тебя...»

Когда бедная душа Тундала поняла, что это наказание страшнее всего увиденного ею, она начала умолять ангела о пощаде, но ангел сказал: «Вперед в дом мучений, бешеные псы уже заждались своей добычи!»

И дьяволы окружили несчастную душу Тундала и, злобно понося ее, разорвали ее на куски и бросили их в огонь.

О, скорбь и ужас, боль и воздыхание, скрежет зубов, медленный огонь снаружи, яростный огонь внутри!

Но самые страшные мучения претерпевали тут грешные души распутников и распутниц в своих срамных частях. Половые органы грешных душ — и женщин и мужчин — разъедала адская гниль, в живой плоти кишели черви.

О НАКАЗАНИИ РАСПУТНЫХ И НЕВОЗДЕРЖАННЫХ ЛИЦ ДУХОВНОГО ЗВАНИЯ

На пути их показался зверь с двумя крылами и двумя ногами и очень длинной шеей. На морде у него был стальной клюв, на лапах — стальные когти. Из его пасти вырывалось пламя. Этот зверь сидел на льду замерзшего болота и пожирал души грешников. В его животе бедные души превращались в ничто. Но потом зверь восстанавливал в себе их тело и изрыгал их в болотный лед для дальнейших мучений.

Внутри этого зверя грешные души — и женщины и мужчины — зачинали.

Мучаясь от холода в смрадной ледяной трясине, ждали они часа разрешения от бремени.

Плодами их были ядовитые змеи, они жалили грешные души изнутри.

И вот, им подходило время рожать. И они сотрясали весь подземный мир своими криками и стонами и изрыгали из себя змеенышей.

И мужчины и женщины изрыгали из себя змеенышей. И не только из вагины, но и из рук, из груди и из других мест одновременно.

А змееныши эти имели головы из раскаленной стали и острые клювы, которыми они терзали тела, из которых выходили. На их хвостах были жала с крючками, которыми они жалили плоть несчастных душ.

Если змееныши не могли (из-за крючков на жалах) вытянуть из плоти грешных душ свои хвосты, то они так долго клевали тела несчастных, пока и мясо и кости и нервы не были растерзаны.

Язвительные языки якобы набожных людей духовного звания превращались в змей и жалили своих владельцев. И половые органы, которыми они грешили, превращались тут — и у мужчин и у женщин — в жалящих змеенышей.

И вот, длинные змеиные языки грешных душ разрывали несчастным и нёбо и трахеи и легкие. А пенисы-змеи, терзали их внутренности.

И ангел предал бедную душу Тундала на мучение.

Дьяволы схватили бедную душу Тундала и бросили его в пасть зверя с двумя крылами и двумя ногами.

О НАКАЗАНИИ ПОГРЯЗШИХ В ГРЕХАХ

Ангел и бедная душа Тундала долго спускались по узкой опасной тропе, как будто с огромной горы — в ужасную пропасть.

Ангел сказал: «Эта тропа ведет к вечной гибели».

Вышли на долину. Там работало множество кузниц, из них неслись отчаянные стоны и жалобы.

Ангел добавил: «Этот адский палач зовется Вулканом, мно- гих он совратил с пути, он сам и наказывает совращенных им».

Тут адский дьявол схватил бедную душу Тундала раскаленными щипцами и бросил ее в печь.

Другие дьяволы-кузнецы яростно поддували в печь воздух поддувалами, и когда душа покраснела и почти расплавилась, ее связали с десятками других грешных душ, положили на наковальню и начали ковать.

После долгого спуска в нижний ад ангел и бедная душа Тундала подошли к четырехугольному рву. Из его недр валил вонючий дым и вырывались огромные столбы пламени.

Адский этот смердящий ров был полон грешными душами и дьяволами. Они раскалялись там в вечном огне и поднимались на воздух, как дым поднимается от костра, а потом падали на дно, опять поднимались и опять низвергались в серную бездну.

Грешную душу Тундала облепили как рой пчел демоны-мучители и понесли его и ввергли в огненный ров.

Демоны говорили ей так: «Тут, перед Вратами смерти, ты будешь гореть вечно! Оставь надежду навсегда. Сейчас бросим тебя Люциферу, чтобы он сожрал тебя».

Эти дьяволы были черны как уголь, глаза их сверкали как огни, зубы их были белы как снег, у них были хвосты как у скорпионов, на лапах — острые когти, крылья у них — как у коршунов.

Бедная душа Тундала хотела запеть песню смерти, но была спасена своим ангелом.

КНЯЗЬ ТЬМЫ

Ангел сказал: «Хочу показать тебе самого страшного врага рода человеческого! Иди и смотри!»

И бедная душа Тундала увидела глубины адские и в них — его самого, князя тьмы, смертельного врага рода человеческого рода. Размером своим превосходил он всех других адских чудовищ.

Князь тьмы был черен как ворон, формами тела — как человек, но с тысячью рук и хвостом.

Каждая рука — тысячу локтей длиной, десять локтей толщиной, с двадцатью пальцами. На пальцах рук и ног — когти стальные длиной с копьё. На морде — широкий и длинный клюв. Огромный хвост покрыт острыми шипами. Князь тьмы восседал на решетчатой жаровне, под которой горел уголь, тысячи чертей раздували огонь адскими подду-

валами. Его окружало несчетное количество дьяволов и грешных душ. Каждый его член, каждый сустав был прикован к жаровне раскаленными докрасна железными цепями.

И он корчился и стонал и бросался из стороны в сторону на жаровне от невыносимой боли — и хватал грешные души тысячами и сжимал их так, как это делает жаждущий виноградарь с кистями винограда, и раздавливал их и бросал на выдохе своим их останки в разные части ада.

А когда он вдыхал, то летели грешные души обратно прямо в его пасть, и он пожирал их вместе с дымом и серным огнем. Тех же, кто избежал его лап, лупил он своим страшным хвостом.

Так мучил он грешные души, и мучился сам, прикованный на жаровне.

Ангел сказал: «Это чудовище — Люцифер, он был первый из всех созданий Господа, кто наслаждался в раю. Князем тьмы называют его не за то, что он повелевает дьяволами в аду. Нет тут ни старших, ни младших. А называют его князем тьмы за то, что он самый страшный и большой дьявол в аду. Если бы порвались цепи его, сбросил бы он и небо и землю в глубины адовы. Вокруг него роятся ангелы мрака, некоторые из них происходят от сыновей Адама. Все они не заслуживают пощады. Потому что они не надеялись на милость Бога, не верили ни в Него, ни в Святое писание. Они заслужили казнь и горят и будут гореть тут вечно вместе с князем тьмы.

На словах они делали добро, на деле — творили зло. Отрицали Христа, были неверны в браке. Это убийцы, воры, грабители, высокомерные, нераскаившиеся, носители церковного сана и сильные мира сего, стремящиеся к первенствованию и власти не для того, чтобы помогать людям, а для того, чтобы властвовать и угнетать их».

О НАКАЗАНИИ ДЛЯ УМЕРЕННО ЗЛЫХ

Ангел и бедная душа Тундала покинули ад.

Смрад исчез, во тьме забрезжил свет, и у бедной души Тундала появилась надежда.

Вдалеке они увидели высокую стену. Перед стеной томилось множество душ — мужчин и женщин. Они страдали от голода и жажды. Их мочил и студил никогда не перестающий идти дождь, они страдали от порывов сильного ветра.

Ангел сказал: «Это умеренно злые люди. Они стремились к добру. Но бедным не помогали. Поэтому заслужили наказание. Через несколько лет они получат благодатный покой».

О ПОЛЯХ БЛАЖЕННЫХ, О ИСТОЧНИКЕ ЖИЗНИ И МЕСТЕ ОТДОХНОВЕНИЯ УМЕРЕННО ДОБРЫХ

Ангел и душа Тундала подошли к воротам в стене. И ворота сами открылись и пропустили их.

Перед ними простиралась светлая, благоухающая долина, а на ней — поля, покрытые ковром их чудесных цветов. Из прекрасного источника вытекал ручеек с чистой водой. По полям гуляли ликующие души — мужчины и женщины.

Солнце тут никогда не заходило.

Ангел сказал: «Это место для умеренно добрых. От мучений ада они освобождены, но пребывание со святыми не заслужили. Источник, из которого вытекает ручей, называют Источником жизни. Тот, кто попробует его влагу, будет жить вечно и никогда не будет жаждать».

Несколько замечаний.

На венском триптихе Босха (и на его берлинской кранавховской копии) можно найти и бедную душу Тундала и его ангела (в середине средней части, слева).

Мостики через пропасти, по которым должны идти мучимые в аду души — мотив, особенно часто встречающийся у Босха на правой, адской, створке — вверх — мадридского триптиха «Сад наслаждений».

Там же представлена дьявольская птичка, пожирающая грешников и выкакивающая их — не как у Тундала в «болотный лед», а в колодец с блевотиной и экскрементами-дукастами.

Мотив кования грешных душ на наковальнях ада — присутствует на многих работах Босха, в частности и на «Страшном суде» в Вене.

Не вдаваясь в подробности и не приводя длинных научно-обоснованных доказательств, можно так сформулировать связь «Видения Тундала» и адских картин Босха:

Очевидно, что Босх, если и не читал текста «Видения», то был о нем как-то иначе осведомлен. О нем и о других подобных свидетельствах христианских моралистов-визионеров. В своих картинах он использовал некоторые их образы.

И «геометрия и топография Страшного суда» и элементарная мораль «Видения Тундала» и других подобных произведений и соответствующих картин Босха безусловно идентичны.

Идеологически Босх стоял рядом с тогдашними чиновниками и деспотами, как светскими, так и церковными, только и придумывающими новые законы, предписания, запреты, наказания и казни за проявления обычным человеком жизнелюбия. Босх жестоко наказывает и казнит на том же триптихе «Сад наслаждений» не только игроков и шарлатанов, но и музыкантов. Например, он протягивает через тело одного несчастного струны его же огромного инструмента. И это не шутка, это очень больно и жутко.

Рассматривая работы Босха нельзя забывать, что средневековый человек за всю свою жизнь видел удивительно мало картин. Не было тогда ни кино, ни интернета. Только церкви с их скульптурами, картинами, фресками... Поэтому современник Босха воспринимал картины не так, как современный владелец смартфона. Не как надоевшую чепуху, а как реальность, угрожающую ему самому и его родным. Уверен, что средневековый зритель картины «Страшный суд» — смертельно боялся. Напугать его и было целью и «Видения Тундала» и картин Босха, идеологического помощника инквизиции. Боялся-то он их боялся, но потом забывал картинки и вновь пускался во все тяжкие. И, добавим от себя, правильно делал. Природа создала нас не для того, чтобы мы торчали в церкви и распевали каноны.

Если с идеологией картин Босха — все более или менее ясно, то с воплощением ее в живописные образы — все неясно. Упрощенно формулируя — его дьявольский арсенал раз в сто мощнее подобного арсенала, описанного в «Видении Тундала». И сам Данте, если кощунственно отделить от целого возвышенную поэтическую и общественно-критическую составляющие его великой комедии и рассматривать его текст только как видение ада, собрание чертей и наказаний — по сравнению с Босхом только наивный ребенок.

Говоря еще проще, «Видение Тундала» не дает ключа к тайне Босха.

Ключ этот надо искать на его картинах. И в наших собственных душах. И судьбах.

НА РОДИНЕ БОСХА

9 августа 2016 года исполняется 500 лет со дня смерти Иеронима Босха. Юбилей! Какое кобылье слово, того и гляди заржет!

Никто не знает, когда он родился, но предполагают, что в 1450-м году, в городе Хертогенбосе, в «Лесу Герцога». Или лет на пять позже. Значит, прожил Босх лет 60–66. Вроде бы, не выезжая из родного города. Умер в эпидемию, от болезни, похожей на чуму.

Похоронили и отпели его на средства элитарного и могущественного Братства Богоматери, в которое Босх был принят в 1488 году. Финансовый отчет о похоронах сохранился. Босх был кстати единственным художником в этом братстве, половину членов которого составляли священники, часто совмещавшие эту должность с должностью нотариуса или судьи.

Триптих, написанный Босхом в 1480–82 годах вместе с его братом Гёссеном, для одного из алтарей строящегося еще тогда городского собора Святого Иоанна был в начале 17-го века из него удален и пропал. Идиоты-церковники (на тот момент — кальвинисты, ненавидящие религиозную живопись) сочли его не подходящим для церкви. Та же судьба постигла картину Босха для Доминиканского монастыря в Брюсселе. Жадные монахи не заплатили мастеру, а обязались упоминать его имя в мессах. Вечно. А потом картину продали или выкинули и упоминать перестали.

...

К юбилею мастера Северо-Брабантский музей Хертогенбоса приурочил большую выставку «Иероним Босх — Видения гения», открывшуюся в феврале и закончившую работу в мае 2016 года.

Картины для этой выставки свезли со всего мира. К сожалению, главные работы Босха — три триптиха: Мадридский «Сад наслаждений», лиссабонское «Искушение святого Антония» и «Страшный суд» из Вены выставлены не были.

На родине Босха, в Хертогенбосе нет ни одного его оригинала.

В 2010 году стартовал Проект (Bosch Research and Conservation Projekt), в рамках которого интернациональной группой специалистов было проведено — новое исследование и реставрация некоторых картин мастера. Отчет о проекте опубликован в пятикилограммовой, прекрасно иллюстрированной книге страниц на 800. Информативной и авторитетной.

В частности исследователи пришли к выводу (на мой взгляд — ошибочному), что хранящийся в Брюгге триптих «Страшный суд» (1495–1505) написан самим Босхом, а не его «школой» или «последователем», как предполагалось ранее. Таким образом, в Голландии и Бельгии стало как бы одним оригиналом Босха больше. А знаменитая мадридская картина «Семь смертных грехов» не признавалась участниками Проекта работой Босха, т.е. в Испании стало как бы одной картиной Босха меньше, на что смертельно обиделись испанские босховеды и не отправили на выставку в Хертогенбос уже упакованную картину последователя Эль Боско «Искушение святого Антония». Ту, где Антоний сидит на корточках как бы в дупле и смотрит на протекающий прямо перед его носом ручеек. А из ручейка на него пялится ужасное лицо.

Следует, возможно, упомянуть, что испанцы долгое время считали Босха испанцем. Это не удивительно... многие православные в России до сих пор считают Иисуса Христа, Богородицу и апостолов — русскими. Попробуйте убедить их в том, что все они — евреи, испытаете, как говорят немцы, «голубое чудо».

...

Я многому научился у Босха и многим ему обязан — он помог мне пережить тяжкий гнет советчины. Глядя на уродов и чудовищ на иллюстрациях его картин в купленном в

«Доме книги» на Калининском проспекте каталоге, я узнавал в них не только высших и средних партийных руководителей моей «социалистической родины», но и обычных верных режиму граждан «нерушимого СССР», позже так позорно развалившегося.

Поэтому посетить эту выставку было для меня делом чести. И, хотя хвори одолели и безденежье замучило, я в Хертогенбос все-таки съездил. Совершил паломничество. И туда и обратно — по железной дороге.

Путешествуя на автомобиле, которого, впрочем, у меня нет и не было, ненавижу эти вонючие консервные банки, едешь и видишь только зады машин перед собой и асфальт... и дышишь выхлопами.

Самолет-самопад — изобретение полезное, но не оставляющее возможности для раздумий. Автобан, аэропорт, проверки, старт, полет, томатный сок, приземление, заложенные уши и головная боль, аэропорт, автобан, гостиница.

Другое дело — поезд... или еще лучше пешком. Можно посмотреть на людей, поля, леса, на домики и фабрики. Но пешком от Берлина до Хертогенбоса далековато. Был бы помоложе, поехал бы на велосипеде.

...

За два месяца до отъезда зашел на сайт выставки. Организаторы предлагали купить входные билеты прямо сейчас. Онлайн. Потому что позже... Хорошо, что я им поверил, и тут же билеты купил. Через две недели все уже было распродано. Билеты были с датой и точным временем входа в музей. Придешь позже или раньше — не пустят.

Организаторы решили — в любое время в залах музея не должно быть больше трехсот пятидесяти человек. Опыт показал, что расчет был неверен. Нужно было ограничиться двумястами. Ко многим известным картинам невозможно было подойти. Любители Босха окружали их плотными кольцами как крепостными стенами. И рассматривали ужасно долго. Хотели непременно ощупать глазами все фигурки, потрогать все орудия пыток, попробовать на вкус все волшебные ягоды.

Билет стоил двадцать два евро.

Пытался заказать гостиницу в центре Хертогенбоса на три ночевки. Два раза у меня принимали заказ — автоматически — а потом, вечером присылали мне уведомление, что так и так мол... мест в гостинице нет. А в тех гостиницах, где номер стоил больше двухсот пятидесяти евро, я останавливаться принципиально не хотел. Не хотел потакать мошенничеству.

Пришлось идти в туристическое бюро. Говорить там с агентом. Объяснять ему, зачем я еду в Хертогенбос. Рассказывать, кто такой Босх. Агент нашел дешевую гостиницу — номер в ней стоил «только» сто тридцать евро за ночь. До центра — почти три километра, но туда-обратно ходит автобус-шатл. Я согласился. Дал агенту номер своей кредитной карты. На следующий день — сюрприз, первый, но не последний. Агент сообщил, что «они там вашу кредитную карту не признают». Визу. Пришлось идти в бюро еще раз — платить наличными. За несколько дней до отъезда агент позвонил мне и сообщил, что я должен быть готов заплатить в Хертогенбосе еще раз всю сумму наличными. Я сказал ему, что, к сожалению, моя фамилия Шестков, а не Ротшильд... агент юмора не понял.

...

25-го апреля, рано утром еле встал, так качало. Телесный болван протестовал и никуда ехать не собирался, а хотел принимать теплую ванну. Одедся. Поперся, дрожа, к трамваю. Трамвай не пришел. Потащился к станции эс-бана пешком, сумку тяжелую (одной воды — четыре литра, плюс каталог, две камеры, компьютер, теплая куртка, теплые ботинки, тапочки и другое барахло) катил по плохому асфальтовому покрытию, наследию ГДР. Проклинал коммунизм на каждой выбоине.

Приехал на главный берлинский вокзал.

Холодно. Сквозняки. Темные люди шныряют. Того и гляди, устроят теракт. Поворчал, влез в поезд Берлин — Амстердам. Уселся поудобнее. Карамельку в рот взял. И отключился. Разбудила меня контролёрша.

Долго наблюдал семью, сидящую за два сидения от меня — то ли сирийцев, то ли марокканцев. Мама, папа, трое детей. Все ели жареную курицу. Руками. Видел, как глава семьи — украдкой — вытирал жирные пальцы о сиденье.

Крупные дождевые капли оставляли на стекле длинные следы. Гэдээровская нищета перетекла в западную зажиточность.

Проехали Вольфсбург. Ганновер. Минут через сорок после Оснабрюка заметил, что пейзаж как-то ненавязчиво изменился. Названия станций больше не щелкали как сапогами своими прусскими окончаниями, а запели — Алмело, Хенгело... Землю перерезали каналы. Пропали леса. Вместо разрозненных германских построек, легли тут и там аккуратными полосами двухэтажные блоки. По дюжине и больше одинаковых домов в ряд.

Голландия.

Пересадка в Девентере прошла без потерь. И вот уже двухэтажный поезд пересек могучий Ваал, более знакомый широкой публике под именем Рейн, и через двадцать минут после этого подкатил к станции Хертогенбос... Слева по борту виднелся собор святого Иоанна. Не такой высокий, как я думал. Что-то в его архитектуре было испанское.

...

Город Босха встретил меня порывистым ветром. Небо висело свинцовой гирей и то и дело окатывало как шрапнелью ледяной водой. Поискал автобус номер одиннадцать, который должен был отвести меня в отель. Не нашел. Сел в такси и прорычал: «Мёвен пик». И через семь минут был на месте. 16 евро. Два евро чаевых шофер, смуглый как копченая рыба иракец, принял с радостью. Заулыбался. Чуть не затанцевал. Чувствовалось, что аборигены его деньгами не балуют.

Первое, что увидел в отеле — большой высокий стеклянный стол с красными яблоками и хрустальными бокалами с минеральной водой. Ешь, пей! Постеснялся взять яблоко или попить. Советские комплексы. А вдруг кто-нибудь закричат: «Это не для вас! Вам не положено! И все на меня посмот-

рят... и увидят мою тучную фигуру, мятые брюки, нечистые ботинки, провинциальную куртку, глупую кепку и толстую, вечно всем недовольную, морду».

Через три минуты уже сидел в своем номере на третьем этаже. Еле живой. Скинул с себя все... облился в душе горячей водой, вытерся мохнатым белым гостиничным полотенцем и влез под скрипучее, пахнущее мылом и свежестью одеяло.

В окно бил железной стрелой босховский великан с головой утконоса. И сыпал сухим снегом. Рев машин от автобана, до которого было всего-то метров сто, я не слышал. Звукоизоляция в отеле была хороша.

Проснулся часов в девять. На улице лил проливной дождь. Решил в город не ходить, а отлежаться и набраться сил. Поужинал привезенной с собой едой. Съел маленькую плитку черного шоколада. Девяносто процентов какао. Полистал каталог. И заснул в кресле. Проснулся в шесть утра. С трудом вспомнил, где я... какой сегодня день... Открыл окно. Свинцовая гири так и висела в небе. Темный воздух был пропитан влагой. Чувствовалось, что совсем недалеко — холодное Северное море. Туманы. Атлантика. Атлантида. Ага... на выставку надо идти. На какую? Зачем? Ааа...

Спустился в ресторан. Взял йогурт... наложил себе полную тарелку фруктового салата. Виноградины черные, зеленые, желтые... упругие... дольки арбуза и дыни... манго. Выпил чашку горячего шоколада. Съел крохотную булочку. В голове наконец прояснилось. Купил у симпатичной женщины-портье билет на автобус и без десяти девять стоял на остановке.

По дороге жадно смотрел в окно. Что я там увидел? Два десятка зданий, принадлежащих каким-то солидным фирмам. Стекло и бетон. Модерн, но спокойный, без излишеств. Куб, еще куб. Горизонталь. Вертикаль. Наклонная плоскость. Поворот. Как в учебнике. А потом, до невысокой крепостной стены и канала, — ряды, ряды одинаковых двухэтажных домов. Как мыши в очереди. И ни одного магазина. Чистые газоны. Подстриженные деревья. Стерильный, дружелюбный, геометрический мир.

Въехали в старый город.

Двух-трех-этажные старинные дома. На первых этажах — рестораны, магазинчики. Горшочки, цветочки. В витринах — плакаты с образами Босха. Сувениры с разнообразной босхианой. На улицах, и даже на берегах каналов — фигуры его демонов в человеческий рост. Выгрузил меня шатл — на небольшой площади, недалеко от собора Святого Иоанна.

Пошел на выставку, как мусульманин к камню Каабы, по пути, проложенному по карте еще в Берлине. Переулочек. Еще один. Кондитерская. А вот и музей — здание неприятное, казенное. Похоже на фасад суда или городской тюрьмы. Перед входом — большая бронзовая собака и сидящая мужская фигура без рук. Билеты отсканировали еще на улице, а потом еще два раза проверяли на пути к выставочным залам.

...

Иероним Босх. Не в книжке. Настоящий, в живых, таких проникновенных красках. Сбылась моя детская мечта.

У первой выставленной картины — «Корабля дураков» из Лувра — толпилось человек тридцать. Они служили как бы продолжением корабля. Составляли с ним единое целое. Мне не захотелось присоединяться к этой компании, слушать треньканье на лютне-балалайке пьяной монашенки и неприличные куплеты, которые горланили ее спутники, не хотелось попробовать ягоды красной смородины. И вообще, у меня морская болезнь и я не люблю шутов, бражников и сов.

Поэтому я, как всегда в таких случаях, начал осмотр выставки с середины экспозиции. И совершал оттуда броски к картинам, рядом с которыми случайно образовывалась человеческая пустота. Жадно впивался глазами в полотна. Старался пропитаться живописным рассолом удивительного мастера.

«Видения гения» помещались в шести затемненных помещениях.

Слово «видения» к картинам Босха никак не подходит. Также как и слово «фантазия». Босх был рационален и расчетлив. И живописал и рисовал так, как будто он все, что по-

падало на его картины — видел собственными глазами. С властью и убежденностью очевидца. Пророка. Босх — свидетель, а не визионер, наглотавшийся ЛСД. Свидетель на суде. На Страшном суде.

...

Все картины на выставке — и живопись и графика — спрятаны под толстыми стеклами, вроде как в саркофагах.

Шесть помещений соответствовали шести тематическим разделам выставки: Зеркало жизни, Иеронимус Босх в Хертогенбосе, Жизнь Христа, Босх — рисовальщик, Святые, Конец времен.

Всего на выставке были представлены около ста работ, некоторые из которых к Босху имели только косвенное отношение. Живописных оригиналов Босха было (по версии специалистов вышеупомянутого Проекта) — всего 15, графических — 14.

БЛУДНЫЙ СЫН

Вокруг знаменитого мадридского триптиха зрелого Босха «Стог сена» (1510–16), так наглядно демонстрирующего безумие людской расы, готовность человека, ненасытно жаждущего «сена» (универсального символа совокупности жизненных благ), истово предаваться любому суеверию, лгать, обирать и убивать других людей, отнимать у них все — не только деньги, богатство, но и здоровье, жизнь, — толпились посетители. Тоже как бы дополняя собой толпу штурмующих стог персонажей Босха.

А с другой стороны этой большой работы — у двух разрозненных половинок картины «Блудный сын» (ил. 54, альтернативные названия — Бродяга, Бездомный, Странник), никого не было. Я конечно тут же это использовал.

Некоторые считают эту картину на обороте — работой «мастерской». Мне же она показалась цельной, плотной, драматичной... настоящим шедевром великого мастера.

Он... худой, изможденный, седой старик в рванине и с плетеным коробом за плечами идет по дороге... оглядывается на что-то, отбивается палкой с утолщением на конце от ощерившегося пса. Религиозные интерпретаторы пишут — «адского пса», приписывая бродяге крепкую веру в Христа, представленную... хм-хм... увесистой палкой. Нет, нет у бедняги в сердце ни сильной веры, ни надежды. Лицо его выражает скорбь... усталость... давнюю тоску... одиночество...

Позади него пейзаж с виселицей и колесом. Три грабителя грабят свою несчастную полураздетую жертву, которую привязали к дереву. Слева от него танцуют под волынку крестьянин и крестьянка. Справа — валяются останки мертвой лошади. Смерть. Впереди — мостик через речку с шаткими перилами.

Никто его не ждет. Никто ему не поможет. Он один... и единственное, что он может — это идти, идти, идти вперед, убегая от колес и виселиц, от собак и грабителей, от самого себя и от безумного мира...

Трудно представить себе лучшую — отчаянно реалистическую и возвышенно символическую — картину жизненного пути человека на Земле. Любого человека, не только старика-нищеврода.

Потому что прах мы, из праха созданы и в прах уходим. И как ни пытаемся мы обмануть себя, защититься от ужаса жизни — заводим семьи, делаем карьеру, копили деньги, покупаем недвижимость, одурманиваем себя верой и суевериями, подхалимничаем или властвуем — страшная правда то и дело показывает нам свои железные зубы, и вот уже мы уволены, разорены, брошены, ограблены, обмануты, оклеветаны (как несчастный Буковский), раздавлены, посажены в тюрьму, выкинуты на улицу.

Никому не нужные, нищие, больные... бредим мы по дороге жизни... а вокруг нас ужас и смерть.

Хотя я жил сравнительно благополучно — и меня жизнь ставила, и не раз в положение этого бродяги на картине. И не давала мне никакой палки-выручалочки для защиты от адских псов.

Так я чувствовал себя в детстве на московских улицах. Бандиты-малолетки из домов на Ленинском проспекте запросто могли унижить, ограбить или избить до крови ребенка из Дома преподавателей. И они делали это, делали с удовольствием. Я не могу забыть, хотя и очень хочу, как пульсировал и пенился мозг в открытой черепной коробке забитого до смерти шпаной мальчика из моей спортивной школы. Я стоял рядом с ним, а он умирал. Бешено редела сирена подъезжающей Скорой. Я знал, на его месте мог быть и я.

Так же я чувствовал себя, когда провожал свою девушку вечером в подмосковных Люберцах и навстречу нам вышли из подворотни пятеро пьяных парней с ножами.

И в уральских городах.

И в троллейбусе по пути домой из МГУ в моей родной Москве.

И беженец, эмигрант чувствует себя так, как бродяга на картине Босха.

С физическим насилием я сталкивался в Германии редко, хотя и попадал несколько раз в очень неприятные ситуации... но окружающий меня немецкий мир слишком часто давал мне понять, что я никто, нищерброд, бродяга, не достойный места среди людей...

И сейчас... постарев... я все чаще чувствую себя как босховский странник.

Понимаю, что целью Босха было создание назидательной картины, толкающей человека на путь христианского самосовершенствования... Босх-моралист-католик как бы утверждал, что отверженным всеми странствующим нищим становится грешник, всю жизнь потративший на добывание «сена»... и одиночество, и отчаяние, и нищета, и насилие — следствия неправильно прожитой жизни, а не имманентно ей присущие качества... И хотя Те часы показывают половину двенадцатого, есть еще время вернуться к Небесному Отцу...

Но я не верю в это. Жизнь именно такова, какой ее изобразил Босх на этой картине. На обеих ее сторонах. И у Тех часов обломаны стрелки и поржавел механизм. А «небесный отец» умер пару тысяч лет назад в долговой тюрьме на спутнике Юпитера.

ИОАНН КРЕСТИТЕЛЬ В ПУСТЫНЕ

От «Блудного сына» перешел к «Иоанну Крестителю в пустыне» (ил. 55, 1490–95).

Эта обрезанная сверху и снизу картина составляла когда-то пару «Святому Иоанну на Патмосе» на большом алтаре Девы Марии, изготовленном несколькими мастерами для капеллы Братства Богородицы в соборе Святого Иоанна. В этой капелле или рядом с ней, на улице, в августе 1516 года похоронили Босха.

Позже этот алтарь, также как и другие алтари (а их было больше пятидесяти), из собора исчез, а «Иоанн Креститель в пустыне» объявился в Испании, где и хранится до сих пор в музее фонда Лазаро Галдиано.

Босой... углубленный в мысли... печальный... традиционный гривастый и бородатый Креститель в роскошном красном одеянии полусидит-полулежит на августовской травке, подперев голову левой рукой, локоть которой — покоится на невысокой каменной или земляной платформе. Правая рука Крестителя указывает на белую овечку — символ Иисуса Христа, «агнца божия».

Рядом с овечкой из вертикальной стенки платформы вылезает похожий на фигурку человека корень. По интерпретации некоторых исследователей — это «Есеев корень» (упомянутый в одиннадцатой главе книги пророка Исайи).

Справа от лежащего Крестителя — странное, неизвестное науке растение с большими плодами, напоминающими гранаты. Из дырки в шарообразном белесом плоде этого растения, как из кормушки, смелая птичка таскает семена или ягоды. Еще одна птица сидит наверху, на другом шаре, из которого что-то льется или сыпется. Третья клюет семечки из

раскрывшегося плода или бутона прямо перед носом у святого. Слева к ней подползает неприятное насекомое или маленький монстр, которого некоторые исследователи почему-то принимают за мертвую птицу и даже строят на этом заблуждении весьма сомнительные теории.

Растение это — то ли злое, то ли наоборот, чудесное, — из райского, Эдемского сада Босха. Похожие растения изображены Босхом на левой, райской, створке триптиха «Стог сена» (на скале за ангелом с мечом и справа от нее). Да и райские плоды, которыми наслаждаются обитатели «Сада наслаждений» — весьма схожи с плодами растения на картине «Иоанн Креститель в пустыне».

К слову, вы заметили, что на левой створке «Сада», этой самой прекрасной картины мира, дело так и не дошло до грехопадения и изгнания прародителей из рая? А на средней ее части среди множества людей нет ни стариков, ни старух, ни детей, ни больных, ни увечных, ни агрессивных, ни злых, ни богатых, ни бедных... Там нет ни смерти, ни болезни... там и время не течет. Там вечная юность, влюбленность, вечный день, синее небо, теплый воздух, нагота, экстаз, петтинг и райские плоды, которые не поедаются... скорее их нюхают... им поклоняются.

Этот чудесный мир — вовсе не каталог греховных эротических желаний, как его трактуют авторы Проекта, а тот идеальный мир, который — в транскрипции Босха — придумал Бог для Адама и Евы и их потомков. Только как же они там так размножились? Не иначе как их клонировали ангелы-инопланетяне в чудесных башнях-лабораториях, сделанных из цветного небьющегося живого стекла.

Иоанн Креститель живет в мире, в котором все свершилось. И грехопадение, и проклятие, и изгнание из рая. Но цветочки райские кое-где уцелели, и один из них вырос рядом с задумавшимся пророком. Такой же цветок рос и увял и рядом со святым Иеронимом на картине Босха «Молящийся святой Иероним», и создатель Вульгаты и крестивший Спасителя Иоанн — не обращают на его плоды никакого внимания, они глубоко погружены в молитву.

На лиссабонском «Искушении святого Антония» в таком, оставшемся от райских времен плоде, как в доме, скрывается целая стая демонов различного вида. В частности — голый чертяка с саблей, сидящий в висящей корзине и лошадиный череп в зеленом облачении, играющий на арфе, восседающий на мутированной черепахе в симпатичных туфельках (на центральной части слева, внизу). Значит, бывший райский плод у Босха вполне может стать вместилищем демонических сил. Кажется, нечто подобное произошло и с «странным растением».

Инфракрасная фотография картины показывает, что оно покрывает фигуру молящегося донатора. Голова которого в характерной средневековой шапке — находится как раз там, где шар-плод. Как попал донатор, чуть ли не на колени к Иоанну Крестителю, я не знаю. Но художнику пришлось его вначале нарисовать, а потом замазать, и он сделал это, намазав на его месте это растение... похожее на человеческую фигуру с шаром вместо головы. Шаром с дыркой. Этот чело-век-растение — пандан хвостатого демона с багром в руках с картины «Святой Иоанн на Патмосе», олицетворение зла.

...

За Иоанном простирается «пустыня», замечательно нарисованный Босхом европейский ландшафт. Покрытые лесом пологие горы синеют вдаль...

Лес. Лужайка. Ручеек.

Один медведь дерет косяку. Другой спит. Третий — на дерево лезет. Недалеко — еще одна косяку. И еще одна. Аист. То ли вепрь, то ли дикобраз. Птицы летают. Лето идет к концу...

Идиллия? Да, если бы не две странные скалы слева и справа. Левая похожа на развалины огромного «дома». Из которого торчит что-то вроде горлышка бутылки, поддерживаемого деревом. Правая — на «початок», по которому карабкается обезьяна. Это что такое? Ответ можно было найти на левой створке «Стога сена» (скала под роем падших ангелов) и на висящей неподалеку превосходной копии левой створки «Сада наслаждений» и также копии, но уже не такой хорошей, его центральной части.

«Странные скалы» на картине «Иоанн Креститель в пустыне» — это, безусловно, босховские райские скалы, только потерявшие со временем свою свежесть, свои краски, свою чудесность, божественность... и частично разрушившиеся.

Где же лежит босховский Креститель? В бывшем раю. Оставленном и Богом и людьми, которые своим непослушанием не только уничтожили свою первоначальную полубожественную природу, но и погубили вечно зеленый и вечно плодоносящий сад. Завертели механизм времени, ввергли все живое, все материальное в пучину уничтожения.

О чем он думает?

О судьбе Христа, которому предстоит быть распяту за человеческие грехи?

О суетном человечестве, которое ждет Страшный суд?

Или о собственной голове, которую скоро отрубят по прихоти сексапильной танцовщицы?

Нет, нет, все это прожито и давно забыто. Старо и более не актуально.

Он думает о... о будущем, о нас с вами, дорогие читатели.

А мы — смотрим на него, и, так и не сумев разобраться в нас самих, думаем о тех, которые придут после нас.

ЧЕЛОВЕК В КОРОБЕ

После «Иоанна» пошел в зал графики, где еще не было зрителей. И сразу же наткнулся на хорошо знакомый мне рисунок с человеком в коробе (ил. 56). Какой-то человек влез в короб, похожий на половину маленького дирижабля. Такие коробки или корзины во времена Босха носили за плечами.

Видны ноги и обнажившийся из-за спустившихся штанов зад спрятавшегося, из которого выпархивают птицы.

Воробы?

На коробе сидит на корточках какой-то малец. Он размахнулся лютней... чтобы врезать по голому заду. Слева — изумленно (или злобно) смотрящая на эту гротескную сцену ведьма с щипцами для угля. Возможно, в заднице грешника есть место и горящему угольку, отсюда и щипцы.

На левой, адской створке «Сада наслаждений» из зада пожираемого люциферической птичкой грешника тоже вылетают большие черные птицы, и еще из него выбивается пламя и валит дым.

Толстенькие голые мальчики ловят птиц сомнительного происхождения. Это не игра, они хотят этих птичек прикончить. Нигде у Босха больше не встретить подобной «итальянской сцены с Путти». Впрочем, некоторые исследователи не признают этот рисунок работой Босха.

На обратной стороне рисунка — тоже голозадый в коробе. И из его зада вылетают птицы, на сей раз ласточки. На коробе сидит женщина, она замахнулась деревянной лопаткой (которой таскают хлеб из печи), она тоже хочет ударить по заду человека в коробе, и как мне представляется, ее цель, не столько наказать голозадного, сколько прекратить вылет птиц.

Справа — хмурая женщина-пузырь стоит то ли на ходулях, то ли на длинных тоненьких ножках. В ее пузыре — какие-то фигурки (возможно, сожранные ею людишки).

Такая картинка.

Над этим рисунком любимого мастера я ломал голову уже много лет назад. Помнится, для того, чтобы понять наконец смысл этой гротескной сцены, я купил астрономически дорогой академический фолиант «Рисунки Босха». Внимательно прочитал его, но так и не нашел ответа. Обидно! Потому что для современников мастера эта сцена ни в коем случае не представлялась загадочной и гротескной. Скорее всего это иллюстрация к простейшей максиме или метафоре.

Некоторые полагают, что человек, спрятавшийся в коробе — это символ обжорства. А птицы, вылетающие из его зада — мотовства. Вроде птицы, это деньги, которыми мот так разбрасывается, что они улетают от него как птицы. Получается, что человек в коробе — это обжора и мот одновременно, он выбрасывает деньги на ветер... из собственной задницы. Да еще и трус, боится взглянуть правде в глаза — спрятался.

А кто же «малец» с лютней и «ведьма» с щипцами? Это его сын и жена. А на обратной стороне рисунка жена сама решила обуздать мужа — доступными ей кухонным инструментом. А кто же эти толстопузенькие мальчишки, охотники за птичками? Это торговцы, наживающиеся на обжорах и мотах. А женщина-брюхо на ходулях что тут забыла? Это адский демон, который пожирает мотов и обжор.

Правдоподобно? А черт его знает. Может быть, все ровно наоборот.

...

На центральной части «Триптиха отшельников» синеватый голозадый человек, засунувший голову в синеватый же короб появляется на детали своеобразной полукруглой «кафедры» с рельефами, перед которой коленопреклоненный Иероним молится распятию. В его зад вставлена палочка или ветка, на которой сидит сова. А другие птицы... да, и тут есть птицы... не вылетают из ануса спрятавшегося, а наоборот, со-

бираются в него влететь. Это что же, он не мот, а наоборот, стяжатель? Говоря понятным современному русскому языком — собиратель земель?

Палочка, ветка или стрела в зад персонажа Босха — это, кажется, знак «греха против естества», как тогда выражались церковные авторитеты. Так что тут перед нами вроде бы не только обжора и стяжатель, но и содомит. А сова на палочке — это что?

Искусствоведы так и не смогли понять, что все-таки олицетворяют разбросанные и тут и там совы на картинах Босха. Микроскопические, средние и громадные.

Мудрость Афины или глупость шильдбюргера?

Грех или равнодушие к греху?

Авторы Проекта пришли к выводу, что сова играет на картинах Босха роль своеобразного «наблюдателя». Только наблюдает эта птица как мне представляется не то, что происходит вокруг нее, а нас с вами. И эта сова, сидящая на палочке, всунутой в зад спрятавшегося в корбе человека, тоже смотрит не на его зад и не на других птиц, подлетающих справа, а на зрителя картины. На меня. Смотрит своим рентгеновским оком. Неужели она видит во мне то, что я сам в себе не замечаю?

Не это ли «видение нас» и есть главное магическое свойство картин хертогенбосского мастера?

Он смотрит на нас и показывает нам, какие мы есть на самом деле, а мы смотрим в зеркало и не верим ему. Только зубоскалим и ржем как лошади.

...

После трех часов общения с работами Босха я вынужден был покинуть темные залы. Нервная энергия исчерпалась, и картины начали жечь уже не мою сетчатку, а мозг.

Перед тем, как выйти из здания музея — под дождь и снег — зашел в музейный магазин, чтобы успокоиться и прийти в себя. Тут, под эгидой JHERONIMUS FOREVER YOURS продавался Босх, адаптированный для человека общества потребления и удовольствия. Босх — набор конфет, Босх — яблочный торт, светильник, галстук, значок, напиток, иг-

ральные карты, записная книжка, настольная фигура, почтовая марка, майка. Лениво просмотрел всю эту муру... подивился голландскому юмору (яблочный торт назывался «Страшный суд»), ничего не купил и вышел на улицу. Побрел к собору Святого Иоанна.

...

В путеводителе было написано, что за двести кальвинистских лет собор пришел в такой упадок, что его с наполеоновских времен ремонтируют, но так и не привели в порядок. Действительно, кое где и снаружи и внутри стояли леса.

Вошел. Позднеготическая церковь... большая, больше ста метров в длину. Своды высокие, звенящие... но не потрясающие, как например в Кёльнском соборе, а умеренные. На потолках растительные орнаменты. Тяжелый старинный орган, отделанный великолепной резьбой по темному дереву, — казался каким-то ужасным, не музыкальным, а погребальным инструментом. Крематорием...

Знаменитая кафедра. Посредственная живопись. Скупные витражи. Внутри и снаружи — сотни скульптур позднего времени, есть даже ангел, говорящий (наверное с Богом) по мобильному телефону. Посмотрел и капеллу, принадлежащую когда-то Братству Богородицы, в которой или рядом с которой был похоронен Босх. Душевного подъема не ощутил. Может быть потому, что во всем составе собора нет ни капелки от Босха. Ни намека, ни воспоминания... не говоря уже о его стиле. Казенщина. Вместо «рассудочной пропасти» — бетонированная яма.

Собор полон скучных следов мрачных протестантов и слюнявого китча поздних католиков...

Единственное, что меня впечатлило в соборе — это многочисленные надгробные плиты, по которым пришлось ходить. Стершиеся от времени, но все еще несущие в себе брутальную жизненную силу похороненных в церкви граждан Хертогенбоса, они по крайней мере, не противоречили тому разгулу греха и смерти, который показал Босх на своих работах. Скорее, служили ему еще одной иллюстрацией.

После выставки Босха этот грандиозный собор разочаровывает. Ведь его архитекторы и мастера — скорее всего были хорошими знакомыми Босха по Братству Богородицы. Могли бы — хоть что-нибудь — и перенять!!!

На следующий день я поднялся на строительном лифте на крышу собора (за это с меня содрали семь евро), посмотреть на знаменитые каменные фигуры людей, животных и чертей, сидящих на аркбутанах. Посмотрел. Некоторые фигуры — очень выразительны, особенно вороны... но эти фигуры — девятнадцатого века. Чертяки и фантастические звери похожи на гаргульи собора Парижской Богоматери. Они не оригинальны. Музыканты и прочие сидельцы на аркбутанах — скучноваты. И тут Босхом и не пахнет.

Был и на выставке, впрочем, один рисунок Босха тушью, на котором Босха тоже маловато. Это «Положение во гроб» (из Британского музея в Лондоне). Хороший рисунок, объемный, экспрессивный в меру... готический. Хоть рельеф лепи или режь с него. Но того, что делает Босха — Босхом, на нем не много. Босх, как известно, делал эскизы для витражей и гобеленов. Наверное, и этот рисунок тоже был такой подготовительной заказной работой. Возможно, прочертил мелом этот рисунок сам Босх, а дорисовал брат или кто-то из помощников. Вообще, после просмотра выставки в Хертогенбосе у меня осталось впечатление, что под брендом «Босх» скрываются как минимум четыре мастера разной силы. Не хочу однако развивать эту тему, потому что... если меня попросят это доказать, я пожалуй срежусь, не смогу. Да, как минимум четыре...

...

После посещения собора направился к «Центру Искусств Иероним Босх».

В большой, симпатичной, не старинной церкви благодарные жители Хертогенбоса устроили особый памятник главному городскому магниту для туристов. Даже не памятник, а хорошо функционирующий эрзац-музей Босха. Все известные работы Босха и его школы, включая графику, можно посмотреть тут в копиях. Все репродукции — имеют размеры оригиналов. Многие из них — сделаны исключительно хорошо.

Разумеется, сразу после просмотра оригиналов — копии выглядят чуть грубоватыми, иногда мутноватыми... некоторые цвета искажены, но в целом затея удалась. Особенно приятно то, что можно трогать триптихи, раскрывать, закрывать створки. Репродукции защищены стеклами...

Кроме того, на стенах висят сильно увеличенные фрагменты картин Босха, а внутреннее пространство Центра украшено висящими на веревочках большими скульптурами из папье-маше... по мотивам Босха.

В Центре Босха я рассмотрел детали картин, к которым так и не смог близко подойти во время посещения выставки.

Плата за вход — шесть евро.

...

По дороге к рыночной площади размышлял... и сомневался. На размышление меня подвигли эти самые копии. Многие из них были изготовлены еще до того, как реставраторы Проекта отреставрировали картины Босха. Поэтому они не так «сияли свежими красками», были бурее и старше что ли. А отреставрированные картинки на выставке действительно сияли... и напоминали слегка... слегка, господа, прошу на меня с ножами не кидаться... напоминали слегка ландшафты Диснейленда.

Почти все работы на выставке выглядели так, как будто их вчера нарисовали. С одной стороны — это вроде бы замечательно. С другой — непонятно, а правильно ли восстановили специалисты старые цвета... Или они невольно вложили в его работы свои представления о Босхе и его технике. Свои представления о живописи. Свой менталитет. И предрасудки Нового времени.

Что же в этом плохого? А то, что с картин Босха вместе с пожелтевшими лаками-олифами исчезла патина времени. Исчез возраст. Само время исчезло. И пришло искусственно поддерживаемое, как у мумии Ленина — бессмертие. Коммерческое, фальшивое бессмертие. Пришла новая юность... в Диснейленде...

СТЕНА

Дошел до Рыночной площади. Тут Босх жил. Тут и работал — в мастерской отца, дяди и братьев. Тут стоит ему бронзовый памятник в полный рост. Цель паломничества.

Первое, что я ощутил на Рыночной площади... был аромат копченой рыбы, идущий от мобильного киоска, стоящего прямо рядом с памятником мастеру. Воняло так крепко, что захотелось поскорее оттуда уйти. Но я конечно не ушел, а начал искать глазами дом, где Босх жил с женой-домовладелицей — Алейт Гойардс ван дер Меервене.

Дом этот, имеющий даже имя «Inden Salvatoer», позже переименованный в «Het root Cruijs», можно хорошо разглядеть на картине маслом анонимного художника, датированной 1530 годом. Картина эта была экспонирована на выставке.

Как я не вертел мысленно эту картину, как ни пытался нахлобучить ее на современную Рыночную площадь, ничего у меня не выходило. Так я и не понял, где жил Босх. Но я знал, что памятник стоит за тем домом, в котором он работал и жил до женитьбы на богатой невесте. За памятником однако ничего не было. Только строительная яма. Черт побери!

В отеле мне объяснили, что... по непонятным причинам, во время подготовки световых эффектов — подсветки на фасадах — два старых дома за памятником Босха рухнули. А их убогий сосед, маленький трехэтажный домишко шириной в два окна, с сувенирной лавкой на первом этаже и был домом, где когда-то жила семья Ван Акенов и где Босх создавал свои шедевры...

На следующий день я подошел к этому домику поближе, посмотрел на него с той стороны, где еще три недели

назад стоял соседний дом. Увидел стену. Эта старая, побитая, неустойчивая, плохо побеленная, с большими дырками от обвалившихся балок, с торчащими в ней проводами, с грязноватыми следами жизни многих поколений, кирпичная стена — осталась в моей памяти единственной реликвией Босха... подлинным, неприукрашенным памятником его жизни.

В МАДРИДЕ

Булгаковский Чарнота говорил: «Ни газырей, ни денег... В Мадрид меня чего-то кидает... Снился мне всю ночь Мадрид...»
Вот и меня кинуло в Мадрид.

После того, как я приехал из Голландии домой в Берлин и узнал, что оказывается и в Мадриде художественные власти решили отметить 500-летие смерти Босха грандиозной выставкой. В Прадо. На которой будут показаны ВСЕ работы Босха, кроме венского «Страшного суда», знакомого мне по великолепной берлинской копии работы Кранаха. Искушение было слишком велико, и я тут же направился в знакомое туристическое бюро. Гостиницу мы с агентом нашли — в сотне метров от входа в Прадо, билет на самолет поражал своей дешевизной.

И вот... рано утром 31-го мая я уже сидел на железном, травмирующем зад и неприятно охлаждающем почки стуле недалеко от выходных ворот номер 66 во все еще работающем, к вящей досаде берлинцев, аэропорту Тегель.

Сидел я там уже полтора часа, самолет наш должен был взлететь полчаса назад...

Влип... как обычно.

Грозы, терзавшие весь май Германию, прошли как бригада сварливых уборщиц по школьному коридору и по Берлину. В воздухе висел желтоватый туман... Как я потом выяснил, в то время, когда меня после регистрации отправляли к воротам 66, наш аэробус 320 с красным хвостом еще не вылетел из Мадрида.

Опоздание росло как рак.

Час... два часа... три.

Наконец наша машина приземлилась и ее начали готовить к обратному рейсу. Объявили посадку. Я влез в самолет и занял свое место в третьем ряду. Как и просил регистраторшу — у прохода. Хотя бы одну ногу можно вытянуть...

Вы когда-нибудь летали на аэробусе? Если летали, то комментарий излишен. А если не летали, то вы все равно не поверите, если я начну рассказывать, как в этом алюминиевом гробу узко, неудобно, душно, жутко... Иллюминаторы крохотные. Не кормят. Не дай Бог что случится — все друга друга передавят в панике. Ни террористов, ни бомб не надо.

И все из-за того, что в этот долбаный аэробус инженеры засунули слишком много сидений. Из-за жадности. И презрения к пассажиру. Мол... хочешь за двести евро слетать из Берлина в Мадрид и еще и вернуться — то и корячься... два с половиной часа. Закинь ноги за спину... локти спрячь в грудной клетке... и дыши задницей.

Резко набрав высоту, аэробус наш очутился в каком-то светящемся мареве...

Ни земли, ни облаков, ни синего неба видно не было...

Только белый лоб мертвеца в маленьком круглом окошке.

В конце мучительного полета белизна в иллюминаторах вдруг стала прозрачной. Показалась земля. Коричнево-фиолетовая, выжженная, как будто ножом изрезанная, гористая испанская земля...

Мы приземлились в аэропорту Баракс.

Самолет прикатил нас к четвертому терминалу. Длинной в километр. С футуристической волнистой крышей. И brutальными косыми опорами.

Огромное здание казалось пустым. Кроме нескольких пассажиров моего рейса вокруг никого не было.

Пространство тут не скукожено, как в самолете, наоборот... максимально раздвинуто... но враждебно человеку. Железобетонные конструкции терминала походят на зубы гигантского крокодила, а зала выдачи багажа — на его пасть. Если смотреть на нее изнутри, разумеется.

...

Через четверть часа я уже ехал на такси через новые, добротные районы Мадрида по направлению к Прадо. Высокие многоквартирные дома в этих местах были цвета терракоты, а такси — белые!

На следующий день, в паузу между музеями, я понял, почему. Когда вышел на балкон моего номера на шестом этаже

и потрогал пыльные перила. На испепеляющем солнце они были раскалены так, что на них действительно можно было жарить яичницу или пытаться партизана. Хотя это и неудобно и неприятно...

Хирургически белые кузова мадридского такси отражают свет как лед. Также как и светлые фасады роскошных отелей и административных зданий в центре города.

В отеле «Лопе де Вега» встретили меня приветливо.

Миловидная узколицая испаночка, сносно говорящая по-немецки, только искося взглянула на мой аусвайс и сразу же вручила мне магнитную карточку-ключ. Показала закуток, в котором мне придется завтракать следующие четыре дня. Вручила мне карту торговых центров Мадрида, маленькую рекламу близлежащего публичного дома «Девочки Сервантеса» («в котором вас обслуживают так, что вы не захотите возвращаться домой») и крохотную шоколадку сердечком. В огненно-красной фольге.

За эту шоколадку, впрочем, при отъезде мне пришлось заплатить два евро.

В номере было божественно прохладно.

Я принял душ и разлегся на широченной постели. Десять минут расслаблялся и блаженствовал, как Одиссей в саду Цирцеи. Шевелил по совету йогов ушами и затекшими в самолете лодыжками. Потом вспомнил, что где-то в чреве Прадо всего в ста метрах от меня находится «Сад земных наслаждений» Босха, посмотреть который мне страстно хотелось с тех далеких советских времен, когда увидел случайно на книжной полке моего школьного приятеля, счастливого обладателя родителей-дипломатов, небольшую книжечку с репродукциями работ хертогенбосского мастера. На ее обложке был изображен нагнувшийся молодой человек, в приподнятый зад которого его сосед вставил два цветка — синий и бордовый. И явно собирался вставить еще один, красный. Еще один юноша, с завитыми волосами, нежно обнимал крупную рыбу, а на золотоволосую голову молодой женщины был надет полупразрачный конус. Все эти нагие люди явно пребывали в длящемся любовном экстазе, который мне сразу же захотелось испытать.

Потому вскочил, быстро напялил на себя шорты и свежую льняную рубашку цвета хаки с короткими рукавами, и поскакал кузнечиком к Прадо.

По дороге заметил, что аборигены в шортах не ходят, а парятся в джинсах, рубашках с длинными рукавами и пиджаках... что на улице дивно пахнут цветущие акации... что у многих испанских леди на ногтях жгучий красный лак... что несколько грязных нищенок лежат прямо на асфальте, а люди обходят их как лужи... что многие носят черные очки... что тут и там попадаются полицейские с автоматами... что цены на жареных омаров в соседнем ресторанчике не так уж велики... что не только такси, но и большинство других легковых автомобилей в Мадриде — белые... что в торце огромного здания Прадо стоит небольшая очередь, в которой вероятно и мне придется постоять. Под пиренейским солнышком. Человек сто пятьдесят.

Смиренно встал в очередь. Недалеко от памятника Гойе. Под ногами мрачного бронзового человека с бронзовым цилиндром в руке лежала обнаженная маха из белого мрамора и соблазнительно глядела на меня, а выше ее расположились ужасные демоны. Один из них стриг огромными кривыми ножницами другому ногти. Еще один дул в лицо старухе.

Три сотрудницы Прадо следили за порядком. Иногда они по непонятным мне причинам пропускали целые группы жаждущих увидеть Босха без очереди. Ждать пришлось минут сорок. Билет стоил 15 евро.

...

На входе в музей прошел через магнитную арку. Сумочку мою просветили рентгеном. Раскрыли. Но ничего интересного в ней не обнаружили. Две камеры, которыми в Прадо нельзя пользоваться, очки, бумажник и три карамельки на случай, если поплыву.

Прошел досмотр. Уфф...

Передо мной — магазин книг и сувениров, за ним — буфет, переполненный проголодавшимся музейным народцем... Направо — вход в основное здание. Налево — в пристройку, на первом этаже которой выставка Босха, а на вто-

ром — де Латура. Это тот, который так ловко изображал задумавшихся вдовушек в свете масляной лампы. Видимо, они его возбуждали.

Пошел налево. При входе в широкий светлый коридор еще одна проверка билетов. Вежливый дядя в униформе посмотрел на мою бумажку, а потом, укоризненно, мне в глаза. Жажестикулировал. Я вежливо попросил его объяснить мне причину его неудовольствия. Дядя побагровел, потом ткнул энергичным большим пальцем в мой билетик, на котором было пропечатано время входа на выставку Босха — 18:15, а потом тем же пальцем указал мне на крупные часы на стене, они показывали 17:05. Понятно.

Глаза у дяди пылали как угли в когтях у Люцифера. Говорить с ним было бесполезно.

Решил побродить по основной экспозиции.

Пошел — куда глаза глядят.

И сразу же наткнулся на четыре работы замечательного пейзажиста Патинира, который вроде бы не умел человеческие фигуры рисовать, современника Босха, явно не избежавшего его влияния. Внимательно рассмотрел только одну — «Пересекая Стикс» (ил. 57).

Посередине полотна — водный поток. Это Стикс.

Слева — рай. А справа — ад.

В Стиксе — лодка. В ней стоит голый великан — бородастый Харон, держится то ли за весло, то ли за руль и хмуро смотрит на зрителя: «И тебе, мол, придется, со мной проехаться! Никуда ты от меня не денешься! Готовь монету».

У Харона в ногах сидит маленькая фигурка, это оробевшая «душа» умершего человека.

Есть от чего оробеть. По лесу бродит черт в обличье обезьяны. Трехголовый Цербер повернул к ней одну из своих голов. За ним — неприятная коричневая башня с аркой, украшенной фризом из жаб. Это вход в ад. Чуть дальше (и выше!) — геенна огненная.

А на левом берегу — благодать.

Поляны, горы... город синий средневековый на плато...

Ангелы, павлины, единороги...

Фонтан вечной жизни, похожий на любимый бабушкин хрустальный кувшин, который я по неосторожности кокнул лет пятьдесят назад.

Позже я прочитал в путеводителе, что у души, оказыва-
ется, есть выбор — куда плыть. Какое странное заблуждение!

Хотя... многие молодые мусульмане отказываются от мирной жизни в благополучной Европе и уезжают на Ближний Восток или в Афганистан — воевать. Добровольно выбирают ад. Жалко, что не все остаются там навсегда.

...

Рядом с работами Патинира — две большие картины Питера Брейгеля Старшего, хорошо известный мне «Триумф смерти» (ил. 58) и (незнакомая мне) «Попойка в День святого Мартина».

Собственно, на этом можно было и закончить мое посещение Прадо. «Триумф смерти» Брейгеля — ни в чем не уступает лучшим работам Босха. Или уступает? Что собственно на этой картине изображено?

Ангелы смерти — все как один скелеты, иногда нагие, иногда одетые в доспехи... один — в епископской шляпе... другой в одежде шута... в саване... убивают живых людей, представителей различных сословий, ловят их сетями и загоняют в огромный гроб. Казнят. Одному по-евангельски на шею жернов повесили, другому перерезают горло ножом... орудут косами, мечами, клещами, копьями...

Травят адскими псами. Вешают и колесуют несчастных.

На горизонте — зарево, в море — тонущие корабли.

Скелеты звонят в колокола, бьют в барабаны, один играет на шарманке...

В левом нижнем углу картины — лежит король во всем великолепии пурпура и горностаев, в доспехах. Нежно обнимающий его скелет показывает ему песочные часы. Твое время истекло! Пора на цугундер!

А другой скелет — грабитель или адский бухгалтер — уже погрузил костлявые руки в бочку с золотыми монетами, государственную казну.

В правом нижнем углу музицирует влюбленная пара, элегантный кавалер и его дама. Он играет на лютне, она поет. Рядом с ними — сама смерть подыгрывает им на скрипке, явно наслаждаясь своей ролью.

Брошены игральные карты, настольные игры, застолье... пришло время гибели. И художник великолепно эту гибель документирует... как будто наслаждаясь, смакуя жуткие детали... играя позами и энергичными поворотами жертв и их палачей. Любуясь возникающими тут и там драматическими сценками. Главный убийца тут — не время, не ангелы смерти, а именно он, мазила, автор, режиссер бойни.

И наблюдатель — невольно — подыгрывает Брейгелю. Играет в его игру. Ощупывает глазами фигурки... пьет их отчаянье... рисует вместе с автором... снимает кино...

Не утруждая себя сочувствием или скорбью. Убивает, умирает... сотни раз.

Какое изысканное наслаждение!

Поиграть в режиссера мистерии жизни и смерти.

Перед тем, как Костлявая схватит тебя самого.

...

Разозлили американские туристы — несколько пышущих здоровьем толстомясых девок и громадных парней. Приперлись и начали так громко и агрессивно обсуждать картину, что пришлось закончить зловещую игру и отойти к «Попойке». Изрядная эта вещичка неважно сохранилась, но вполне могла бы послужить продолжением для «Стога сена» Босха.

Что же все-таки Брейгель изобразил на своем «Триумфе»?

Пляску смерти? Мементо мори... Бесспорно.

Апокалипсис? Вряд ли.

Зверства испанцев?

Датирована картина годами 1562–63. Нидерландская революция уже началась, кальвинисты уже свирепствовали в иконоборческом экстазе. Филипп второй был недоволен. Но до входа герцога Альбы в Брюссель и последующих массовых убийств и всевозможных жестокостей оставалось еще несколько лет.

Или Брейгель их предвидел и изобразил?

За четырехугольной «адской печью» (с пастью и двумя глазами), из которой вырывается пламя, в своего рода ущелье большую вооруженную группу людей атакуют с двух сторон эскадроны смерти. Поэтому картину правильнее было бы назвать «Сражением живых с ангелами смерти». Вроде брейгелевской же «Битвы карнавала и поста» или босховской «Битвы птиц и млекопитающих»...

Батальное развлечение. Экшен. Мрачная забава.

Не без злорадства.

Кстати, ангелы смерти или скелеты уничтожают не только живых людей — они уничтожают на этой картине вообще все живое, в частности — яростно рубят деревья (на обрыве слева).

Жутко...

И все же... по сравнению с тем, что человеческая история нарисовала и продолжает рисовать «в реале» — эта картина Брейгеля только милый материал для пазла.

Кстати, такой пазл, с «Триумфом смерти», я нашел в магазине сувениров музея Прадо на следующий же день. 23 евро. Прекрасное развлечение для успокоения нервов и развития наблюдательности. 12+

...

В следующем зале я натолкнулся на почти трехметровое в ширину «Снятие с креста» Рогира ван дер Вейдена. Которое тут же меня в себя втянуло (и заморозило педантизмом), несмотря на то, что на полу перед ним расположилась большая группа щебечущих детишек, а рядом с картиной стояла и вещала, тыкая и тыкая в нее наманикюренным пальцем, арт-воспитательница.

В следующих залах меня ждали: мой любимый Петрус Кристус, Мемлинг, Боутс, Герард Давид, Массейс... Несколько имен мне были незнакомы, но убедили сразу же. Педро Берругете («Расправа над альбигойцами»), Хуан Фландес («Распятие с предстоящими»), Луис де Моралес (томная «Мадонна»)...

Время летело незаметно.

Я уже потерял счет шедеврам...

Рядом с работой Рембрандта «Юдифь на пиру у Олоферна» (кажется, та же Саския, но умопомрачительно хорошо написана!) я опомнился, с трудом сориентировался и побрел в сторону Босха. Даже не взглянул на глядящих на меня из соседних залов — Рафаэля и Эль Греко... Хотел сохранить хоть немного энергии для «Сада наслаждений». Потому что — о господи! — после такого Рембрандта смотреть на что-то другое почти невозможно.

Сунулся было в буфет, хотел выпить стакан холодной минеральной воды. Очередища! Стоять не стал. Пососал карамельку. Посидел несколько минут на скамейке в коридоре, помассировал колени, собрал последние силы, встал и пошел к Босху.

Часы на стене показывали 18:45.

Меня пропустили.

Погулял между влекущих к себе изображений. Как дичь между капканов.

Поздоровался со старыми знакомыми. Кивнул незнакомцам.

Как только появилась возможность, встал истуканом перед «Садом наслаждений» (ил. 59) и смотрел, не отрываясь, из фокуса триптиха на все три его части минут двадцать пять.

Уходить не собирался. Слишком нежен был взгляд Бога — молодого человека с завитыми волосам, только что сотворившего красавицу Еву и, по крайней мере на этой картине, вовсе не собиравшегося выгонять из рая инфантильных прародителей...

Вот и я — рай покидать не собирался.

Вокруг меня уже недобро шептались другие почитатели Босха.

Назревал заговор или жалоба. Пришлось уступить место. Но я уже все понял, что надо было понять, все ощутил, что можно было ощутить.

Побывал в раю и в аду.

Пережил все возможные экстазы.

Слился с Абсолютом и наслаждался Относительностью.

Искупался в источнике жизни.

Вкусил сладкие плоды с Дерева познания добра и зла и еще с джюжины райских деревьев.

Посетил с ознакомительными целями адский бордель в заду у человеко-дерева.

Поплясал на голове у синего дьявола.

Был им сожран и выброшен в озеро огненное.

Был поднят оттуда... преображен... получил новое, молодое тело и посажен на единорога, кататься по кругу с другими женихами и высматривать в круглой купальне нежную подругу для любовных игр. С волшебным шаром на золотистой волосой головке.

Наигрался в райские игры.

Налетался как стрекоза.

Наплавался как русалка в святой воде.

Побывал вместе с другими юношами внутри клубники и огромного яйца.

Там мы...

...

Кто, какой ученый ханжа сказал, а потом за ним все начали повторять, что на средней части триптиха Босх изобразил что-то недозволенное?

Якобы для того, чтобы показать опасности и соблазны земной любви...

Нет конечно. Тут изображена — чудесная греза человечества. То, к чему тайно стремится каждый — радость. В вечном длящемся остановленном мгновении.

Поэтому не случайно то, что на правой, адской створке мучают не блаженных инфантов из средней части, а игроков, музыкантов, рыцарей...

Мучают тех, из другой, взрослой, жестокой, кровавой и лживой жизни.

А эти — дети Божьи — так и блаженствуют в сладком раю.

...

Почти без памяти, обессиленный, но вдохновленный покинул Прадо...

Поискал лениво продуктовый магазин... в ресторане сидеть не хотелось, там пахнет луком, чесноком, уксусом, копченостями-перченостями. А у меня в ноздрях еще трепетало благоухание рая. Так и не нашел магазин. Ни тогда, ни после.

Купил в палатке три пузатых бутылки минеральной воды и ушел в свой отель, в прохладный номер. Даже по Мадриду не прошелся.

Лежал перед сном и гадал... что же так напоминает эта первая встреча — с «Садом земных наслаждений». Долго перебирал метафоры... а потом сформулировал: телепортацию.

Телепортацию в другую галактику, в ту звездную систему, откуда пришла жизнь, на ту самую планету, где еще живет Бог, на которой все еще шелестят листьями райские деревья и текут четыре реки.

Не придуманные, не иносказательные, настоящие.

И триптих Босха — это портал, который эту телепортацию осуществляет.

Или то самое, заветное «пространство зеро».

И прекраснее тех биологических конструкций-башен, которые Босх нарисовал в левой и средней части триптиха — нет ничего на свете.

И я хочу и до и после смерти между ними прогуливаться.

Или как-то иначе — быть там. Среди них.

Если не человеком или птицей, то хоть травинкой.

Капелькой.

Воспоминанием.

Эхом.

Дуновением ветерка.

Уже много лет я не испытывал такого душевного подъема.

Еще бы — я, все потерявший эмигрант, всему миру чужой, наконец-то обрел свою метафизическую родину, единственное место, где хотел бы быть.

Поездка моя удалась, я был счастлив.

Следующий день в Мадриде я посвятил второй великой картине Босха, которую всю жизнь мечтал увидеть, — лиссабонскому триптиху «Искушение святого Антония», этому удивительному собранию всяческой нечисти, мастерски воспроизведенной художником-изобретателем.

Посмотрите хотя бы на летящий корабль на средней части триптиха (наверху, справа). Он и корабль и птица, у него есть и птичьи лапы, и ванты, и мачта, и флаг на ней, и даже палуба. Из корабля-аиста идет дым — внутри него или адское пламя или какой-то особый колдовской двигатель. Есть и команда... и что-то вроде маленького кружевного паруса или украшения полукругом. Изящный этот воздушный кораблик — не видение, а изобретение. Как говорил наш покойный завлаб — «конструктивно разработанная вещь».

А навстречу ему летит боевой корабль, сработанный еще детальнее...

Он и рыцарь, и птица (крылья), и гребное судно. Это чудо инженерии абсурда, магического конструктивизма... У него есть и вооруженная команда, и сложная система вант, и специальный таран, и нечто вроде длинного шипа, на конце которого — что-то горит. Для удара по кораблю противника и его поджога...

Так же «конструктивны» на этой картине и собранные в группы (по интересам) демоны...

...

К «Саду наслаждений» даже не подошел, а только по новой традиции — кивнул ему и стал ждать, когда освободится место у «Искушения». Минут через пять встал перед ним соляным столбом и удивлялся, и восхищался, и сканировал в память все-все детальки... простоял чуть не сорок минут, пока другие зрители не зашептались и не заволновались и не пожаловались служителю музея. Он попросил меня освободить место. Я подчинился.

Потому что мне было приятно, что есть еще на свете люди, интересующиеся не модным барахлом, на тапасами и не

футболом, а гротескными мирами Босха. К которому мы, почему-то, вопреки логике исторического развития и теории прогресса, приближаемся...

Обошел триптих и еще долго смотрел на две почти монохромные композиции его обратной стороны — «Взятие Христа под стражу» (беднягу еще и под стражу толком не взяли, но уже начали над ним весьма экспрессивно издеваться, Петр замахнулся мечом) и «Несение Креста» (с прекрасным ландшафтом, Вероникой и разбойниками).

...

Живопись «Искушения» показалась мне не такой звонкой, как на «Саде», фигуры — не такими ясными, уверенно выписанными... что возможно объясняется их бесовским, нечистым происхождением.

Фигура обнаженной дамы или ведьмы, или суккуба, на правой части триптиха (ил. 60), стоящей в расщепленном дереве по щиколотку в воде и искушающей сидящего перед ней старца нарисована далеко не так плотно, как многочисленные женские фигурки на средней части «Сада». Как будто другой художник рисовал. Или поздний ремесленник-поновитель прошелся по ней своей неумелой кистью? Или — наоборот, «Сад» перереставрировали маги из мастерских Прадо?

Таких ведьм — в расщепленных деревьях, которые они иногда носят на голове, как капюшоны, — на триптихе «Искушение святого Антония» три; «расщепленность» этих ведьминских деревьев напрямую связана с «раз-вратом», «расщепленностью» судьбы человека, вставшего на путь греха, с «расщепленностью» тела праматери, возникшей по Библии, из-за проклятия ее и Адама Богом... (а до этого у Евы между ног было, по-видимому, только гладкое место).

Даже непонятно, как же эта бесовка надеется искусить старца — при ее-то неуклюжем, явно неухоженном теле... безгрудая... неприятная какая-то... лысая певица... явно испугавшаяся ощерившегося на нее леопардоподобного дьявола, который поймал рыбешку с застрявшей в жабрах стрелой.

На венецианском триптихе Босха «Святые отшельники» — обнаженная дама тоже искушает Антония. Она стоит

рядом с расщепленным деревом, на котором сидит рогатый демон. Этот суккуб нарисован поживее и почувственнее, чем на «Искушении». Но мрачный Антоний на него и не смотрит... он зачерпнул кувшином в ручейке воды и сейчас встанет и понесет кувшин в свою келью-гробницу. Лицемер. Не будут нагие женщины столь часто являться тому, у кого нет к ним очень сильного интереса.

...

Ведьма, она и есть ведьма... прикрывает прозрачной кисеей свой лобок, а кисею эту — держит своей правой, трехпалой лапой пузатый демон-лягушка или обезьяна с гадкими рогатыми крыльями, которому другая ведьма, видимо сводница или содержательница притона, наливает в черную чашу из подозрительно синего кувшина демонского винца. Бес этот, как утверждают некоторые искусствоведы, олицетворяет сладострастие.

Почему олицетворением одного из самых чудесных даров природы служит у Босха такой мерзкий бес? У мудрых древних любовь олицетворяли купидоны-амурчики... Венеры-Афродиты...

Лицемеры-христиане расколотили их прекрасные статуи... но во времена Ренессанса начали опять их рисовать... тянуло... все эти нежные ботичелли-джорджоне...

Босх не был мастером Ренессанса. Я не знаю и не хочу гадать, как он относился к телесной любви. Не к детско-юношеским эротическим играм, которыми заняты андрогины на средней части его «Сада наслаждений», а к обычному, взрослому половому акту...

Но, слава Богу, сохранился свидетель, точнее — два, которые могут компетентно охарактеризовать это отношение. Если и не индивидуально босховское, то, скажем осторожно, тогдашнее, католическое. А хертогенбосский мастер был верным католиком (другого не приняли бы в Братство Богоматери).

Эти свидетели — почтенные инквизиторы-доминиканцы Генрих Крамер и Якоб Шпренгер, опубликовавшие в 1487 году свой «Молот ведьм» и лично отправившие на костер не

одну женщину. Глупое и скучное это произведение, от которого вдобавок разит не только мертвящим духом схоластики, но и горелым человеческим мясом, было наверняка Босху в той или иной форме знакомо.

Так вот, они утверждают, что любое половое сношение — отвратительно.

Физиологически отвратительно. Даже «законное», между мужем и женой, состоявшими в церковном браке, с целью не наслаждения — упаси Бог! — а исключительно для продолжения рода. Отвратительно не только им, монахам, но и самому Богу. За что он и «попускает» дьявола кусать человека.

Вот как.

И олицетворением такого отвратительного акта, может служить только гнусный, распущенный, пузатый, опивающийся «вином блуда» демон. Жаба или обезьяна. Да еще и с крыльями бабочки. Босховский купидон.

...

И вокруг него нечистая сила образует нечто вроде группы или «корабля».

Расщепленное дерево с голой ведьмой служит тут корпусом и мачтой. На суку сидит зловещая птица. Демон в круглой шапке с хвостом — установил лестницу, сейчас полезет наверх. Что он будет там делать? Из-за ствола, слева, выглядывает демоница, у корней преет чертовская крыса, колоссальная красная драпировка (выныривающая и на средней части триптиха) объединяет все это в единую композицию...

Забыл упомянуть — все это чертовское гнездо находится в реке. Как всегда у Босха — противоположные элементы, разноплановые начала слеплены в «функциональный ком»...

Мастер создает что-то вроде «образно-смысловой машины». Со специзаданием. В данном случае — машина предназначена для эротического наезда на основателя отшельнического монашества. Колет и бьет она Антония, формулируя метафорически, не одной иголкой сладострастия, а сразу несколькими орудиями.

С разных сторон.

Из разных миров.

Из различных времен.

Для усиления ее действия под ней расположено еще одно бесовское гнездо, еще одна «машина» издевки. Это стол, наполовину покрытый скатертью, из-под которой выглядывает чертовская мышка. На столе кувшин... только не с водой или церковным вином, а с поросячьей ножкой. На столе (или престоле) — хлеб.

Пародия на Евхаристию?

На стол положил свои черные когти чернявый демон. Под столом живут бесы. Один из них только что пронзил кинжалом горло обнаженного мужчины с кривым зазубренным мечом в руке. Другой обнаженный, в характерной накидке, всю трубит в гадкую, составную трубу, из которой выбивается дым. На трубе подвешено что-то, напоминающее сардельку. Третий обнаженный стоит рядом со столом, опираясь на костыль. Одна нога его — в пузатом кувшине... с другой... до колена содрана кожа... фррр...

По его болезненной гримасе можно заключить, что и с ноги, которая в кувшине, тоже или сдирается кожа какой-нибудь адской зверюгой, или в кувшине — огонь и кожа сгорает... Кто эти трое обнаженных мужчин — бесы, мученики, символы того или сего — я не знаю. Возможно, Босх, рисуя их «имел что-то в виду», «что-то глубокомысленное и таинственное», а может и не имел. Для меня, современного зрителя, это не так уж и важно. Мне интересно не то, что мне может рассказать тот, реальный мастер из Хертогенбосса, мне интересно послушать рассказ и посмотреть картинки того Босха, который уже поселился в моем сознании.

Такой же стол-престол можно наблюдать на небольшом «Искушении святого Антония» из Канзас-Сити, которое, кажется, только недавно причислили к босховским шедеврам. Стол этот плавает в ручейке, из которого Антоний черпает воду кувшином. На нем — кувшин, ножка свиньи, и хлеб (просфора). За этим столом сидит бес-утконос. Он положил свою трехпалую когтистую лапу на стол.

Это особое искушение Антония и тут и на нашем триптихе — изощренное издевательство нечистой силы над таинством «пресуществления», над «телом и кровью Спасителя»

(ее роль выполняет на Руси Кагор). Есть, кстати, над чем издеваться. Миллионы христиан верили и верят в этот наглый поповский обман. Уверен, узнай тот, настоящий Иисус, который умер на кресте, которому потом павлы, римские попы и маркионы и их юроды-последователи приписали столько всякой лжи, об этом обмане — был бы возмущен, опечален и уехал бы в Индию. Есть фрукты и купаться в океане.

Возможно, тут следует добавить, что черти победили, христианство умирает.

Слишком много в него внесли — за два тысячелетия истории — разнообразные крамеры-шпренгеры лицемерия, предрассудков и жестокости.

...

Тем не менее, перед тем, как продолжить обсуждение «Искушения» хочу привести тут еще несколько цитат из общедоступного перевода «Молота ведьм» на русский язык (я позволил себе немного сократить и поправить слог, иначе читать невозможно). Для того, чтобы помочь читателю представить себе, какого рода менталитет разделял — скорее всего — и добрый католик Иерон ван Акен.

Цитаты из «Молота ведьм»:

«В Бернском округе тринадцать детей были съедены ведьмами... Одна ведьма призналась: “Мы подстерегаем детей некрещеных, но также и крещеных. Мы убиваем их, согласно нашим обрядам, когда они лежат в колыбели. После их смерти мы украдкой похищаем их из могил и варим их в кастрюле до тех пор, пока не размякнут кости и все тело не сделается жидким и годным для питья; из более густой массы мы делаем мазь, применяя ее для волшебства и полетов; более же жидкой массой мы наполняем пузатую бутылку; тот, кто из нее выпьет, соблюдая наши обряды, становится одним из нас”».

...

Когда ведьмы не убивают новорожденных, они посвящают их демону. Повивальная бабка выносит его под каким-либо предлогом из родильной комнаты и, поднимая на руках, посвящает новорожденного князю демонов, Люциферу.

Ведьмы готовят мазь из сваренных частей детского тела, особенно тех детей, которых они убивают до крещения; по указанию демона намазывают ею какое-либо сиденье или палку, после чего тотчас же поднимаются на воздух; это бывает и днем, и ночью, видимо и невидимо. Иногда ведьмы летают без всякой внешней помощи, невидимо действующей силой демонов.

...

Некая женщина, впоследствии пойманная и сожженная, в течение шести лет сожительствовала с инкубом под боком своего спящего мужа; это бывало три раза в неделю: субботу, среду и пятницу, или же в другие праздничные ночи. Она дала дьяволу клятву, что по истечении семи лет она посвятит себя ему телом и душой. Однако на шестой год она была схвачена и предана огню.

...

Священник Фрейзингской епархии рассказывал, как он однажды телесно был поднят демоном на воздух и перенесен в отдаленную местность. Другой священник из селения Обердорф, возле Ландсгута, собственными глазами видел этот полет.

...

В городе Вальдсгут на Рейне, в Констанцской епархии, некая ведьма, сильно ненавидимая всеми горожанами, не была приглашена на празднование одной свадьбы, тогда как почти все горожане присутствовали на ней. Возмущенная ведьма решила отомстить; призвала демона и рассказала ему причину своего горя, прося его, чтобы он наслал град и таким путем рассеял всех участников свадебного поезда. Демон согласился и поднял ее на воздух; она полетела по воздуху к горе, находившейся вблизи города; ее полет видели пастухи. Вырыв яму, она налила туда собственной мочи вместо воды и размешала пальцем. Демон бросил эту влажную массу в воздух и наслал град необычайной силы, но только на празднующих свадьбу горожан. Горожане были рассеяны, а ведьма возвратилась в город. Она была схвачена и сожжена.

Многие видели на полях и в лесах, как ведьмы лежали на спине, оголенные ниже пупка и, придав членам соответствующее непотребству положение, двигали бедрами и голенями, в то время как демоны-инкубы действовали невидимо для окружающих. В конце акта от ведьмы поднимался в воздух черный пар, высотой в человеческий рост...

...

В одном городе, ведьма приняла тело Христово и вдруг, по отвратительной женской привычке, нагнулась и захватила в рот подол, затем вынула изо рта тело Христово, завернула его в платок и по указанию дьявола положила его в горшок, в котором находилась жаба, и спрятала его в землю в конюшне, рядом с амбаром, недалеко от своего дома, присоединив к нему несколько других вещей, посредством которых она совершала свои ведовские деяния. По милости божией ее преступление открылось. На следующий день мимо конюшни проходил один поденщик и услышал голос как бы плачущего ребенка... Ведьма, будучи схвачена и допрошена, созналась в преступлении, сказав, что она спрятала тело Христово в горшок с жабой, чтобы посредством полученного из жабы порошка можно было, по желанию, насыпать вред людям и животным.

...

Известный колдун по имени Стадлин в Лозаннской епархии, будучи захвачен, признался, что в одном известном доме, где жили муж с женой, он посредством своего колдовства убил семь младенцев в утробе матери, так что женщина несколько лет имела выкидыши. То же он проделал в этом доме с мелким и крупным скотом, среди которого в течение нескольких лет не было ни одного живого приплода.

...

Одна девица была превращена в кобылу, как думала она сама и многие другие, видевшие ее, за исключением св. Макария, которого дьявол не мог обмануть. Когда ее привели к нему, с целью излечения, святой силою своих молитв освободил ее от наваждения, прибавив, что это с ней приключилось потому, что она пренебрегала исповедью и причастием. Пре-

вращение это произошло так. Один юноша сильно желал совратить ее к непристойности, а так как она из-за целомудрия сопротивлялась, то один еврейский колдун, к которому обратился юноша, околдовал девицу и силою демона превратил ее в кобылу.

...

Некоторые ведьмы, скрывают мужские половые органы (до двадцати или тридцати зараз) в птичьем гнезде или ящичке, где они движутся, как живые, и принимают пищу, что многие видели и что повсеместно известно... все это делается дьявольским наваждением. Некто рассказывал, что когда он потерял член и обратился за восстановлением своего здоровья к ведьме, та приказала ему подняться на дерево и из находившегося там гнезда, в котором лежало большое количество членов, взять себе один. Когда тот хотел взять из них один побольше, ведьма сказала: «Нет, этот не тронь, он принадлежит одному попу».

...

Некий бес принял образ святого Сильвана, епископа из Назарета. Этот бес начал ночью побуждать к прелюбодеянию одну знатную женщину, лежавшую в постели. Когда она закричала, бес спрятался под ее постель. Найденный там, он стал лгать, называя себя епископом Сильваном. О святом муже пошла дурная слава. Бес же исчез.

...

Падучая болезнь, или эпилепсия, передается людям с помощью яиц, которые кладутся с телами умерших в могилы, и главным образом, с телами таких, которые занимались чародеяниями. Такие яйца, вынутые спустя некоторое время из гроба, давались [жертве] в пищу. Вкусивший становился эпилептиком.

...

Кассиан рассказывает о двух языческих волшебниках, которые будучи различны в своем лиходействе, последовательно насылали посредством своего волшебства демонов в келью блаженного Антония, чтобы через их искушения изгнать его из нее, потому что они были полны ненависти про-

тив святого человека... И хотя бесы поражали его дух мучительными уколами, он изгонял их знамением креста, которое он запечатлевал на лбу и груди, а также усердною непрестанною молитвою».

...

Вот мы и вернулись к Антонию Великому.

Узнали, что неверные жены и мастурбирующие женщины на самом деле совокупляются с невидимыми мужьями и инкубами, что некоторые лошади — это на самом деле девицы, что ведьмы и колдуны не только вызывают выкидыши, но и насылают град и порчу на добрых христиан, едят новорожденных младенцев и могут летать — и сами и при помощи демонов (на триптихе Босха можно найти тому множество примеров).

Что украденные у владельцев ведьмами мужские члены могут есть и живут в гнездах или ящиках...

Неужели Босх верил во всю эту галиматью?

Как ответил бы Иван Бездомный — «на все сто». Иначе он не создал бы свое «Искушение святого Антония». Выглядит этот триптих не как «фантазия на тему», а как достоверное свидетельство, как обвинительный документ, как призыв к борьбе с нечистыми духами, которые заполнили собой весь мир!

Пафос этой картины — инквизиторский, в прямом смысле — мракобесный.

...

Хочу тут процитировать еще одно произведение, тоже наверняка хорошо известное Босху. Полное его название звучит так: «Житие преподобного отца нашего Антония, описанное святым Афанасием в послании к инокам, пребывающим в чужих странах».

Это — основной источник информации о жизни Антония. И тут я позволил себе кое-где сократить текст.

«Однажды, пред вкушением пищи около девятого часа встав помолиться, Антоний ощущает в себе, что он восхищен умом, а что всего удивительнее, видит сам себя, будто бы он

вне себя, и кто-то как бы возводит его по воздуху; в воздухе же стоят какие-то угрюмые и страшные лица, которые хотят преградить ему путь к восхождению».

С некоторой натяжкой можно утверждать, что это «парение на высоте» Босх изобразил на левой створке триптиха. Антоний как бы лежит на демоне-лягушке, расставившем в разные стороны перепончатые крылья. Демон с волчьим лицом показывает отшельнику зубы.

Рискну предположить, что именно это описание Афанасия метафизического события, произошедшего с Антонием вдохновило строителей собора святого Иоанна в Хертогенбоссе посадить на ребра (аркбутаны) собора сотню-другую карабкающихся наверх соискателей небес... и «преграждающих им путь к восхождению» гаргулий, стражей Царства Божия, «с угрюмыми и страшными лицами».

...

«Диавол, видя такое расположение в юном Антонии, не потерпел этого, но как привык действовать, так намеревается поступить и с ним. Сперва покушается он отвлечь Антония от подвижнической жизни, приводя ему на мысль то воспоминание об имуществе, то заботливость о сестре, то родственные связи, то сребролюбие, славолубие, услаждение разными яствами и другие удобства жизни, и наконец жестокий путь добродетели и ее многотрудность, представляет ему мысленно и немощь тела, и продолжительность времени, и вообще, возбуждает в уме его сильную бурю помыслов, желая отвратить его от правого произволения... наступает на юного Антония, смущая его ночью, и тревожа днем.

Не ослабевал окаянный диавол, ночью принимал на себя женский образ, во всем подражал женщине, только бы обольстить Антония; Антоний же, помышляя о Христе, и высоко ценя дарованное Им благородство и разумность души, угашал угля его обольщения... Поелику змий этот не возмог низложить этим Антония, то, по написанному, скрежеща зубы своими, является в образе черного отрока. И говорит: «Я — друг блуда; обязан уловлять юных в блуд, производить в них

блудные разжжения. Многих, желавших жить целомудренно, обольстил я; великое число воздержных довел до падения своими разжжениями».

Хотя тут описано искушение молодого Антония, можно утверждать, что описанная нами выше сцена — на правой части триптиха — это и есть попытка «блудного разжжения» Антония демонами. Ничего у них не получилось.

Внимательно прочитав эту цитату, я пришел к выводу, что «диавол» в принципе желал Антонию только хорошего. Пытался отвлечь его от никому не нужной мазохистской аскезы — во имя фальшивой идеи. Пытался вернуть его в обычную человеческую жизнь.

Но нет, Антоний предпочел духовную самокастрацию, захлебнулся в чудовищном изуверстве, прожил долгую и абсолютно бессмысленную жизнь и совратил на ложный путь множество последователей, которых, по сути, лишил человеческого бытия и человеческих радостей и превратил в фанатиков, в идиотов.

Дьявол и дьяволы Антония не были чем-то внешним, это были голоса его собственного подсознания, голоса здравого смысла, голоса молодости, сигналы здорового тела, жаждущего любви... Антоний всю свою долгую жизнь с ними боролся. Поборол. Поборол самого себя. Великий человек, конечно, но придурок.

А Босх силой своего особенного таланта материализовал бесов Антония. Придал им ни с чем не сравнимую по оригинальности форму. Вдохнул в них жизнь... И они разбежались с его картин — миллионами копий по всему миру... Слава Богу, сменив по дороге свою природу...

Превратившись в развлечение.

Но суровый средневековый оригинал все еще прыскает ядом...

Не смотрите на него слишком долго, мальчики и девочки, это опасно для ваших неокрепших душ.

...

«Враг, боясь, что Антоний в короткое время наполнит пустыню подвижничеством, приходит к нему в одну ночь со

множеством демонов и наносит ему столько ударов, что от боли остается он безгласно лежащим на земле; и, как сам Антоний уверял, весьма жестоки были его страдания, и удары, нанесенные людьми, не могли бы, по словам его, причинить такой боли. Но по Божью Промыслу на следующий день приходит тот знакомый, который приносил ему хлеб. Отворив дверь и видя, что Антоний лежит на земле, как мертвый, берет и переносит его в храм, бывший в селении, и полагает там на земле... Ненавидящий же добро враг сзывает псов своих и, разрываясь с досады, говорит: «Смотрите, ни духом блуда, ни ударами не усмирили мы его; напротив того, отваживается он противиться нам. Нападем же на него иным образом»... Ночью демоны производят такой гром, что, по-видимому, все то место пришло в колебание, и как бы разорив четыре стены Антониева жилища, вторгаются, преобразившись в зверей и пресмыкающихся. Все место мгновенно наполнилось призраками львов, медведей, леопардов, волков, змей, аспидов, скорпионов, волков. Каждый из этих призраков действует соответственно наружному своему виду. Лев, готовясь напасть, рыкает; вол хочет, по-видимому, бодать; змея не перестает извиваться: волк напрягает силы броситься. И все эти привидения производят страшный шум, обнаруживают лютую ярость. Антоний, поражаемый и уязвляемый ими, чувствует ужасную телесную боль. Господь же не забыл Антониева подвига, и пришел на помощь к подвижнику. Возведя взор, видит Антоний, что кровля над ним как бы раскрылась, и нисходит к нему луч света. Демоны внезапно стали невидимы; телесная боль мгновенно прекратилась».

И это искушение Босх иллюстрирует, разумеется, не буквально, не «близко к тексту». Изнемогшего от боли отшельника несут или переводят через мостик его друзья — на левой части триптиха, ниже середины. Один из них — с открытым лицом и коленом — идентифицируется некоторыми как скрытый автопортрет художника. Проверить это невозможно. Мне его лицо напомнило лицо Босховского «странника» с обратной стороны «Воза сена».

«Множество демонов» — на средней части триптиха (ил. 61). Там же можно найти и раскрытую кровлю, и Христа и спасительный луч, посланный им Антонию в утешение.

Смешно... дьявол опасался, что Антоний — «наполнит пустыню подвижничеством». Давным-давно в пустынях Египта нет никаких «подвижников-отшельников». Как ветром сдуло. И немногочисленные христиане-копты (Антоний был коптом) влачат в Египте жалкое существование. И гонят их не бесы, а воинственные мусульмане.

...

«Антоний, немедленно, уходит один в гору. Но враг, видя опять его ревностное намерение и желая воспрепятствовать этому, в мечтании представляет ему лежащее на пути большое серебряное блюдо. Антоний, уразумев хитрость ненавистника добра, останавливается, и смотря на блюдо, обличает кроющегося в призраке дьявола».

Дьявол в блюде. Как романтично!

Серебряное блюдо можно найти на триптихе Босха. На средней его части. Его держит в руке бесспинная соседка Антония в шлеме, чепце или платке поверх шлема и в шикарном платье, заканчивающемся чем-то вроде хвоста.

...

«Так в одну ночь, когда Антоний проводил время во бдении, враг посылает на него зверей. Все почти гиены, бывшие в этой пустыне, вышедши из нор, окружают его; Антоний стоял посреди них, и каждая зияла на него и угрожала ему угрозыением. Уразумев в этом хитрость врага, он сказал гиенам: «Если имеете власть надо мною, то я готов быть пожран вами. А если посланы вы демонами, то не медлите и удалитесь; потому что я — раб Христов». Едва Антоний сказал это, гиены бежали, как бы гонимые бичом слова».

Хорошо, что гиены понимали по-коптски! Вот что значит образование!

Вообще-то на триптихе Босха демонов-зверей не так уж много. За «гиену» может сойти гибридное существо, которого держит стальными рукавицами за крыло и за рог ведьма с расщепленным деревом на голове — на центральной части

триптиха, в группе демонов слева от коленопреклоненного Антония. Эта высунувшая язык (и какой!) «зияющая» зверюга выглядит так, как будто она действительно готова нашего мужественного отшельника «угрызть и пожрать». Кроме нее в «пугалку» входят: две неприятные адские собачки в кафтанчиках, вышеупомянутая ведьма, вооруженная еще и луком и стрелами, туша мертвого животного (то ли птицы, то ли свиньи), бес с разбитым кувшином на голове вместо шапки (в кувшине цветы)... еще один бесенок влез в рыцарские доспехи, которые ему явно не по размеру и воинственно высунул из них лапу с коротким мечом. Кроме того, эта машина страха и соблазна снабжена шестом с колесом, на котором видны остатки казненного, а на ведьминском дереве висит змея и черная шапка колдуна.

Выше этой группы — пейзаж с горящим городком. Удивительно хорошо нарисованный. Над горящей церковью летают крылатые дьяволы.

...

«И когда не могут обольстить сердце явным и нечистым сластолюбием, тогда снова нападают иным образом, и стараются уже утратить мечтательными привидениями, претворяясь в разные виды и принимая на себя подобие женщин, зверей, пресмыкающихся, великанов, множества воинов. Но и в таком случае не должно приходить в боязнь от этих привидений; потому что они суть ничто, и скоро исчезают, особенно, если кто оградит себя верою и крестным знамением. Впрочем, демоны дерзки и крайне бесстыдны. Если и в этом бывают они побеждены, то нападают иным еще способом: принимают на себя вид прорицателей, предсказывают, что будет чрез несколько времени; представляются или высокорослыми, достающими головою до кровли, или имеющими чрезмерную толстоту, чтобы тех, кого не могли обольстить помыслами, уловить такими призраками. Если же и в этом случае найдут, что душа ограждена сердечною верою и упованием; то приводят уже с собою князя своего.

Не убоимся его привидений; потому что и они лживы. Видимый в них свет не есть свет действительный; вернее же сказать, что демоны носят в себе начаток и образ уготованного им огня. В чем будут они гореть, тем и покушаются устрашать людей. Внезапно являются, но немедленно также и исчезают, не причиняя вреда никому из верующих, нося же с собою подобие того огня, который примет их в себя.

Какими они нас находят, приходя к нам, такими и сами делаются в отношении к нам; и какие мысли в нас находят, такие и привидения представляют нам...»

В последнем предложении этой маленькой подборки поучений Антония, которые приводит в своем тексте Афанасий, на мой взгляд, заключена разгадка не только многих тайн Босха, но и наших с вами тайн, дорогой читатель.

Больше открыться, чем на «Искушении святого Антония», Босх просто не мог. Это не только живопись, это его живое, конструктивно воплощенное подсознание. Тут и пожар родного города, который он пережил мальчиком, тут и первая его девушка... тут и существа, которые породили его собственные комплексы... тут и их причины...

...

Существа, окружающие Антония на центральной части триптиха — как нельзя лучше подходят под общее описание нечистой силы, данное им в этом поучении.

Это мечты... привидения... подобию... разные виды.

Они суть ничто. Могут причинять боль, могут наверно и убить, если им (по Антонию) это позволит высшая сила, но запугать праведника им не под силу, как бы изощренно они ни были «сконструированы».

Все эти демоны — с ущербом. Они действительно несут в себе «начаток и образ уготованного им огня». Возможно, именно этот огонь мы так часто видим на головах босховских бесов, в частности и на голове самого, на мой взгляд, загадочного из них — стоящего рядом со святым Иоанном («Святой Иоанн на Патмосе»).

То, что происходит за спиной Антония часто называют «черной мессой». Я не так хорошо разбираюсь в подобных ритуалах, чтобы утверждать обратное. Кажется, это опять, как и на правой стороне триптиха, «подобие» или «пародия» на Евхаристию (тут надо заметить, что изобретатель Босх часто повторяется, что мы ему конечно прощаем). Справа, на остатке колонны с фризом изображены сцены поклонения евреям золотому тельцу и прожорливому демону, сидящему на «барабане»... а слева от Антония один из участников «черной мессы» — негритянка (или бес в виде «черного отрока») — держит в руках блюдо (еще одно «серебряное блюдо»), а на блюде — гадкий голый божок, напоминающий «купидона» с правой части. Божок держит в руках яйцо (смыслов — куча, толку — нуль). Одна из двух интересно одетых дам справа подает стаканчик (наверняка с чем-то весьма и весьма многозначительным) свиномордому типу в черном слева. Типу с кинжалом, собачкой на поводке, лютней под мышкой (ох, не любил Босх музыкантов), и каким-то важным значком на груди. И самое главное — с совой на голове. Не тип, а отдельная, прекрасно разработанная конструкция... кошмар Антония, кошмар Босха... греза... привидение... ничто... пшик.

Тип в черном принимает стаканчик левой рукой. Сейчас он его выпьет... и...

И ничего не произойдет.

...

«Труды его многочисленны и велики: непрестанно постился он; одежду нижнюю — волосяную и верхнюю — кожаную соблюдал до самой кончины; не смывал водою нечистот с тела; никогда не обмывал себе ног, даже и просто не погружал их в воду, кроме крайней необходимости. Никто не видел его раздетым; никто не мог видеть обнаженного Антониева тела до того времени, как Антоний скончался, и стали предавать его погребению».

Вонял наверно старичок, хоть святых выноси! Но, видимо, ему это нравилось. Как Мао Цзэдуну (тот тоже не мылся годами).

Какая же у христиан (и у мусульман, и у евреев) патологическая боязнь наготы!

Или, что то же самое — боязнь правды.

...

«Однажды пришли к нему два языческих философа, думая, что могут искусить Антония... Философы удалились с удивлением. Они увидели, что и демоны боятся Антония».

Два философа — уж не они ли изображены Босхом правее Антония на центральной части триптиха.. Или правее и ниже?

Хотя их тут трое... пардон...

Один — с длинным клювом, другой — с висячими ушами, кошачьей мордой и открытой пастью (тоже, видимо, хочет «угрызть») и с воронкой на голове. Третий — с обритой по-монашески головой, в очках, со звериной мордой, книжку читает, а вместо тела у него — человеческие останки... Настоящий философ.

Правее философов — самая, на мой взгляд, интересная группа демонов.

Тут и ведьма-дриада на огромной крысе, с ведьменьшем (бесовская богородица), и птицо-человек верхом на лошадикувшине в доспехах ниже пояса с органическим «ежом» вместо головы (вот уж пугало, так пугало! Позже его воспроизвел Макс Эрнст), и маг, и рыцарь-сорока, и мальчик-русалка с тарелкой каши на голове...

Выше их — адская купальня, достойная отдельной статьи, а чуть пониже — заточённый в половину утки «схоласт». Рядом с ним — рыба, она же рыболовецкая шхуна с командой из двух чернявых бесов... Левее нее — огромная райская ягода, из которой выступают бесы в зверином обличье, лошадиный череп, играющий на арфе, сидящий на черепахе без панциря, но в деревянных туфельках. В висящей корзине сидит голая ведьма в капюшоне монашенки и с кривым мечом.

Искусство абсурдного адского конструирования Босха достигло тут своей высшей точки.

Комментировать его бесполезно.

Третий мадридский день.

Сегодня я провел в залах Босха только часок с небольшим, а потом бродил по роскошным коридорам Прадо. Шел... и пытался как-то отреагировать на вызов хертогенбосского мастера... противопоставить его мощному образному напору хоть что-то свое... собственное... выстраданное...

Тщетно.

Мысль отступала... Фантазия бездействовала. Я был разбит наголову, разгромлен. Солдаты мои разбежались. Личность моя напоминала пазл из тысячи фрагментов, которые глупые дети растащили по огромной квартире.

Часа два я ходил по Прадо и собирал себя по кусочкам. Вроде бы собрал. Но думать так и не мог. Жить не мог. Потому что дьявол-Босх умудрился завязать узлы на подвижных нитях моего сознания. И «швейная машина» моего существования (прогоняющая мысли сквозь ушко реальности) сбоила.

Не надо было мне так открываться! Почерствее надо быть. Пожестче...

Узлы эти необходимо было, во что бы то ни стало развязать. Или разубить.

Чтобы на самом деле не превратиться в андрогинную куклу со средней части триптиха «Сад земных наслаждений», застрявшую в предсуществовании, или в одного из демонов с правой части, мучителя душ и тел грешников, не обладающего, однако, ни телом, ни душой... Ведь я точно знал, в кого меня превратит Анубис-Босх, если я не смогу ему помешать. В беса, поднимающегося по лестнице в адский бордель во внутренностях человеко-дерева. В того... со стрелой в заднице.

...

На картины почти и не смотрел, потому что — они не красота, не безобразие, не развлечение... никакие они не портреты, не ландшафты, не мадонны, не распятия — а только и единственно ловушки для странствующих по нижним мирам невротиков. Для идиотов вроде меня. Сооруженные и расставленные мастерами ловитвы. И их красоты и перспек-

тивы — и другие наркотизирующие снадобья — для того и доведены до совершенства, чтобы дичь поглубже засунула в них свою шею. Чтобы нырнула в заворачивающий клейкий мираж... Тогда они захлопываются как цветы-плутонианцы и начинают свою жертву сосать... добывают так особую, сверхфизическую энергию, чтобы жить своей вампирической жизнью...

Пока время, солнечный свет, жучки или невежды-реставраторы не уничтожат их самих.

Не позволил ни Рубенсу (прелое мясо которого терпеть не могу с детства), ни Тициану (это уже лучше), ни Тьеполо, ни Тинторетто, ни Эль Греко, ни Веласкесу увлечь себя, загнать внутрь картины и сожрать с потрохами... хватит с меня и Босха.

Брел себе и брел...

Как сапер по минному полю.

...

У одной картины, однако, остановился. Только посмотрел на нее, и... не смог заставить себя идти дальше. Заворожила. Поймала, как дионея кузнечика.

Поздний Гойя. «Молочница из Бордо» (ил. 62). Какая свободная живопись!

Океан.

Воздух.

Свет.

Дыхание и трепет жизни.

Тут же влюбился в эту Молочницу по уши.

И босховские узлы тут же исчезли. Стоило ей только посмотреть мне в глаза.

Швейная машина застрекотала и начала шить... Челнок привычно засновал... и ткань жизни побежала в даль как лисица, ушедшая от охотников.

Перед этой картиной меня — как Достоевского перед эпилептическим припадком — посетило что-то вроде озарения или видения.

«Молочница из Бордо» вдруг открылась как дверка сейфа, за ней показалась камера с полукруглым окошком... и

тут же садануло оттуда нездешним светом... промелькнули и тени... явно не кошерные... и кто-то позвал меня... птичьим голосом.

Я увидел большую руку и неприятную, зубастую мордочку гнома... руку он протягивал ко мне (и она становилась больше и больше!) и шептал по-щеглиному: «Мы хитренький народец, оле оле оле... Компре ву? Продаем хорошее настроение оптом! Заходи к нам, дружище, покажу тебе кое-что на филейных частях монашенки. Не прогадаешь! У нас весело. И Брамбила и Нестор тут. Не надоело тебе с этим брабантским жмотом якшаться? Он же мухомор, а не художник! Укошмарили тебя. И винцом угостим настоящим. Наваррской лозы».

В левой его лапе сверкнул заполненный бордовой жидкостью бокал.

Нестор, гаденький карлик, показал мне хлеб, смоченный в вине, съел его и всунул в беззубый рот большой палец. Зачмокал. А жуткая старуха Брамбила сделала неприличный жест и поиграла кокетливо ножкой сорок шестого размера с грязными ногтями, обутой в засаленный сандаль.

Брабантским жмотом? Это он про Босха?

Зажмурил глаза и зажал руками уши... а потом... ошарашенный и «в смущении великом» отошел от «Молочницы» и побрел потихоньку к выходу. Коленками назад.

Решил, что у меня уже «началось», и что скоро «капец».

Зашел в книжный магазин.

Посмотрел мутными глазами на книжные полки и собрался было уходить — ужасно хотелось принять прохладный душ, успокоиться и вздремнуть часок — как вдруг увидел корешок здоровенной книги.

LOS CAPRICHOS DE GOYA

Книга была не новая, видимо продавцы взяли ее у знакомых на продажу. Издана в Барселоне, в 1977 году. Бумага — превосходная. 40 евро.

Раскрыл наугад...

И тут же услышал звуки борьбы... сопение и стоны дерущихся...

Две голые старухи дрались не на жизнь, а на смерть.

Картинка в книге была живая!

Кудлатая одолевала Косматую. А слева и сверху к ним подползали темные клыкастые и когтистые чудовища. Им явно хотелось поучаствовать в сваре. А потом уволочь обоих ведьм в преисподнюю.

Вот... ведьмы повернули свои страшные головы ко мне... и впились в меня тяжелыми взглядами голодных варанов. Протянули ко мне окровавленные руки с грязными ногтями с застрявшими под ними седыми волосами...

Кудлатая сморгнула.

Косматая рыгнула.

Одно из чудовищ высунуло лапу из книги и цапнуло меня когтем за палец.

Другое расправило черные крылья... оно явно собиралось вылететь...

Захлопнул книгу. Слышал, как нечистое воинство заскрежетало зубами...

Зацарапало когтями.

Заклекотало.

Все понятно! Действительно «началось». Спятил, и не заметил.

Вспомнил булгаковского киевского дядю и буфетчика из «Варьете».

Глумящийся воробышек, танцующий фокстрот. Да-с. Кот-шапочка. Гелла...

Подавал продавцу сорок евро. Он кивнул... улыбнулся...

И тут же непонятная сила рванула его в сторону... и бросила назад.

И вот... продавец вдруг перестал быть похож на себя...

В сером монашеском одеянии, с метровым шприцем в руках, с раскрытым хрипящим ртом, из которого вылезали непропорционально большие передние зубы...

Продавец заревел: «Клизму заказывали? Оголи ягодички, парень! Хочешь жить — получай клизму. Свежий раствор. Хвоя с инсулином. Немножко обожжет внутренности, зато потом все болезни уйдут. Специально для вас, сеньор! Держите, держите, мерзавца!»

Последние слова предназначались для его, непонятно откуда взявшихся, дружков и подруг, обступивших меня со всех сторон... Они стянули с меня шорты... и мой зад почувствовал прикосновение холодного наконечника.

...

Морок исчез также же неожиданно, как появился.

Ставший самым собой продавец открыл кассу. И она прозвенела приятной электронной мелодией. Я заплатил и двинул с добычей подмышкой к выходу из музея. Инстинктивный императив настойчиво шептал — скорее, скорее на свежий воздух. Пока ты в обморок не брякнулся и тебе клизму не поставили.

По дороге к выходу попытался, как советовал мне когда-то мой тренер по плаванию, продышать легкие. Безрезультатно. Мало кислорода в Прадо. А азотом легкие не прочистишь. Возбужденные встречей с прекрасным туристы дышали глубоко, как гиппопотамы, а вентиляция работала плохо.

На улице успокоился.

Солнышко светило так радостно.

Гитарист наяривал на гитаре фламенко.

Несколько изможденных нищенков проводили меня ненавидящими взглядами.

Вороны искали орешки на сухом газоне.

Молодые испанцы с вожделением разглядывали голые бедра туристок из северных стран.

...

Не доходя до перекрестка, видел удивительную сцену.

Двое мужчин тащили на себе ослов. Ослы гордо смотрели на толпы туристов, осаждающих Прадо, и на памятник Гойе. А бедные терпила потели, кряхтели, но шли... шли... со своей тяжелой живой ношей...

Их черные глаза с длинными густыми ресницами, казалось, ничего не видели... не хотели видеть.

И... фу, какая гадость... один из ослов, здоровенная такая скотина, так и не смогший удобно устроиться на спине тащившего его мужчины... имитировал половой акт... как кастрированная собака. Внушительный его зад неприлично дергался.

Странные в Испании национальные обычаи!

Или это был рекламный трюк для художественно подкованной интернациональной публики?

Ни туристы, ни прохожие никак не реагировали на разъезжающих на спинах мадридцев животных. Камеры не щелкали. Глупые девицы не делали с ними «селфи».

Привыкли?

К чему привыкли? К тому, что люди таскают ослов по улицам Мадрида?

Тебе-то что? Ты-то никогда никого не таскал...

Ни жен, ни детей, ни свою старенькую мамочку. Бросил всех...

А себя самого всегда умудрялся пристроить у кого-нибудь на спине. Да еще и... Так что молчи себе в тряпочку.

Молчу, молчу.

...

Заскочил в крохотную лавочку на углу, там продавали всякую мелочь.

На прилавке стояли несколько пластиковых стаканчиков с зеленой жидкостью. Бесплатная реклама...

Не задумываясь, выпил один стаканчик. Жидкость была терпкой, крепкой и пахла мятой и жареным миндалем. Ликер? Это как раз то, что мне надо. Выпил еще два стаканчика. В голове слегка зашумело, но по телу пошла приятная волна.

Нашел на не очень чистой полке непрозрачную пластиковую бутылку с изображением коров и надписью «Leche» (оказалось — это молоко) и полкило белого хлеба, вынул из холодильника две стограммовые упаковки местной, неестественно красной колбасы со светлыми прожилками жира (другой не было) и несколько банок яблочного сока.

Немолодая полненькая китайка-продащица приняла у меня деньги и улыбнулась как-то странно. Затем... еще более странно... посмотрела на мой живот.

Мяукнула и растянула несколько перламутровых пуговиц на розовой блузке.

Показала мне глазами на корзинку под ногами... в корзинке лежали куклы, похожие на младенцев...

Обычная реальность — как занавес на сцене — беззвучно отошла в сторону и на ее место незаметно встала другая. И началось что-то непонятное... опасное... и соблазнительное.

Карнавал? Цереалий? Цам?

Над нами пролетели два мерзких нетопыря и целая стая сов.

Неторопливо прошли по воздуху несколько элегантных дам и кавалеров в полумасках.

Пробежал детина-дебил в юбке.

За ним двое громил пронесли корчущуюся в их крепких руках девушку.

Пролетела странная влюбленная пара. Он был ранен и умирал. Она в отчаянии обнимала его. Вслед за ними пролетела окровавленная шпага...

Горбатый урод провел по воздуху юную красотку. За ними последовали ее отец, мать и тетка. Все они плакали.

Последними мимо нас проплыли играющая на гитаре (на бесструнной стороне) обезьяна и ее благодарная публика — два льстеца и умиленный до слез осел...

Опять «началось»?

Китаянка быстро вышла из-за прилавка и защелкнула замок на входной двери. Убрала висевшую в окошке картонку с надписью — OPEN.

Потом мягко, как кошечка подошла ко мне (мне показалось, что у нее два лица — человеческое и кошачье), сняла блузку и бюстгальтер, задрала мне майку... замурылкала... погладила мой живот... одной рукой вошла мне в трусы... а пальцами другой сжала мне сосок...

Человеческое лицо ее исчезло, осталось только кошачье... она по-звериному улыбалась, показывая острые зубы и лиловый юркий язычок, и мурлыкала еще громче.

Я смутился. Не оттолкнул ее, как следовало. Одеревенел.

...

Что привлекло ко мне эту чужую женщину-кошку из другого мира?

Неужели пузо, которого я так стеснялся?

Или она увидела, когда я расплачивался, толстенную пачечку пятидесятиевровых бумажек у меня в портмоне? И захотела сделать интимный цап-царап? Напустила на меня морок и...

Морок мороком, а дело свое кошечка делать умела. Через минуту я уже был на высокой золотой горе и готов был прыгнуть с обрыва в голубую реку... и превратиться в сверкающие брызги...

Во время оргазма я испытал метаморфозу. Стал моложе лет на тридцать...

Ощутил, что парю в воздухе. Голый. А рядом со мной парила моя китаяночка.

За нами стоял огромный баран и смотрел в небо своими бараньими глазами.

А на земле под нами... кошечка заигрывала с рысью... рядом с ними лежали кувшин, череп, веретено и трупик какого-то неизвестного мне зверька.

Ведьма залезла своей лапой мне в голову... через дырку шириной в кулак... и вытащила оттуда камень, который мне мешал всю жизнь. Мне не было больно, мне было хорошо...

И вот... я блаженствую в воздухе... тело мое поет и радуется и назад, в ту, настоящую реальность, не хочет.

Недалеко от нас парят другие... Две ведьмы, старая и молодая оседлали длинную метлу. Молодая вцепилась старухе в волосы... Куда они летят?

Толстая-претолстая голая «мама» с ногами, пораженными водянякой...

Голову ей холит и щекотит ее «сестричка», а две «доченьки» держат «маму» в воздухе... Одна — сосет ее левую грудь, другая, та, на шее у которой покоится «мама» — широко раздвинула бедра... в заскорузлом ее паху — растопыривший крылья филин (символ того-сего в нудном мире искусствоведов). А сверху... лихо парящий котяра с солнечным зонтиком.

Солнца не видно...

Целая свора воющих ведьм летит на плечах ведьмака, поджавшего ноги и широко раскинувшего свои мускулистые руки-крылья...

Мы уже на земле. На «полянке». На Брокен не похоже. Скорее это знакомое мне место в Иудейской пустыне. Недалеко от Иерусалима. Вокруг нас — ведьмы, черти, демоны...

В середине поляны — на большом кварцевом валуне стоит, вульгарно отклячив зад, большой черный козел. Он тут главный. Вокруг него собрались сотни ведьм и колдунов. Они приветствуют его поцелуем в анус. Козел отвечает им зловонными ветрами.

В руках у них корзины с мертвыми младенцами. Они — единственная пища дьявола.

Два особенно ужасных существа (у одного — тело человека, а морда птицы, с громадным клювом, и ноги тоже птичьи, у другого — свиноподобное лицо с исполинскими ушами, растущими из макушки) сидят верхом на полуослах-полумедведях... Демоны эти, чем-то похожие на членов советского Политбюро ЦК КПСС, совершают свой променад...

Ведьма и ведьмак с ослиными ушами «подмазывают» нетерпеливого козла, рвущегося в дорогу...

Старая уродка-ведьмачка рассказывает подружкам о том, сколько ей удалось загубить невинных душ.

Юная ведьма — как пионерка моей юности — дает торжественную клятву... сидя на человеке с ослиными ногами.

Лыбящаяся ведьма в фартуке использует голого мальчика, как поддувало, а ее приятель ведьмак сосет у младенца кровь из члена...

Привязанная к мужчине женщина уже и не бьется. В волосы ей вцепилась когтями крупная судейская сова в очках.

Великосветские львы глодают еще живую девушку-птичку...

Демоны-монахи распивают вино.

Эль Коко пугает детей, в спальню их матери крадется ее любовник.

Девушка пытается вырвать зуб у повешенного разбойника, она верит, что колдунья приготовит ей из него приворотное зелье.

Разбойники отдыхают перед новым нападением.

Пьяница не может натянуть штаны. Его дом горит.

Продажные женщины ошиповывают кавалеров как петушков.

Жадные толпы народа ожидают сожжения еретиков в длинных конусообразных шапках.

Мать в ярости лупит сына по голой заднице тапочком. Он разбил кувшин.

Голоногие красавицы со стульями на головах призывно улыбаются смеющимся кавалерам...

Черт смиренно стрижет когти другому черту большими кривыми ножницами.

Человек с ослиными ушами кормит ложечкой двух «шиншилл» с закрытыми глазами и с замками на ушах.

Крылатый демон изо всех сил дует на закрывших уши руками монахов.

Главный ведьмак сурово выговаривает своих подчиненных.

Три безобразные ведьмы прядут нити судьбы.

Врач-осел сидит у постели умирающего.

Толстопузый полицейский корчит из себя важную персону и запугивает бедняков.

Компания поклонников слушает длинную речь попугая.

Задремавшему великану-жениху читают ложную родословную невесты.

Семидесятипятилетняя красотка смотрится в зеркало. Поправляет бант.

Восьмидесятилетний скупец трясется за свои денежки.

Отчаявшаяся босоногая женщина в застенке не замечает крыс у ее ног.

...

Очнулся я в своем номере в отеле. На кровати.

Как я сюда добрался?

Куда делась кошка-китаянка?

Было у меня с ней что-то?

Ничего не помню.

Купленные в лавочке продукты стояли на столе. Рядом с ними лежала книга из Прадо. В голове моей не было дырки... а тело... опять стало дряблым и старым.

Все хорошо, нормально, замечательно...

Я принял душ, поел и попил. Открыл книгу.

Картинки в ней больше не оживали. Почитал о «Капричос» в интернете.

Оказывается, эти занимательные изображения — не более чем критика испанского общества конца восемнадцатого столетия и его нравов. Борьба художника с несправедливостью и злоупотреблениями властью имущих... и с предрассудками народа.

Как скучно!

Какое мне дело до общества и его предрассудков?

Интересно, чем опоила меня эта чертова азиатка?

* * *

В солидном немецком каталоге приведены различные общепринятые комментарии к офортам Гойи. Большинство из них имеют назидательный характер...

Например, комментарий к Капричос 32 (девушка в темнице и крысы у ее ног) звучит так «На жизненном пути бывают взлеты и падения». Сам автор титуловал этот офорт несколько двусмысленно — «За то, что она была слишком чувствительна».

Слишком чувствительна, это что значит? Пожалела кого не надо? И села сама?

Я видел эту работу еще в детстве. Мне всегда было жалко несчастную. Мне казалось, что Гойя вызывает тут к милосердию, обвиняет царящее в его время судебное зверство.

Комментарий Прадо это впечатление сознательно смазывает... Сама мол виновата, бывают взлеты, а бывают и падения. Ну и упала... Уж не франкистские ли юристы его писали?

Последние исследования показали, что на этом листе якобы изображена Мария Висенте Мендиета, которая помогла любовнику убить своего мужа. Кинжалом. Созналась в преступлении она только под пытками (оттого и «слишком чувствительна»). И Мария, и ее любовник были публично казнены в апреле 1798 года. Как видите, и я ошибся, и комментатор Прадо, а Гойя (в названии) мрачно сострил.

Не исключено, впрочем, что через сто лет найдутся еще какие-то документы в архивах и выяснится, что эта женщина — не сообщница убийцы, а убил ее мужа не ее любовник, и что он и не любовник ее, а только кузен, подвернувшийся под руку следствию, и, чтобы успокоить народ, власти вынудили его и Марию признать свою вину. Графика, как и любое изображение, амбивалентна. И все интерпретации — даже самого художника, не только специалистов и публики — частное дело... Даже «прямой» и «честный» репортаж часто врет, представляет все не так, как есть, а что так называемое «искусство» вытворяет...

Уверен, что для Гойи было важно показать на этом офорте светлую женскую фигуру, серые стены и пол тюрьмы и черные тени... ночного горшка, крысы и каких-то других графических существ (рыбы, ящерицы). А кто она, что она — дело десятое. Свет в плену у серости и тени.

То, как он сам себя чувствовал.

...

Из комментария к Капричос 75 (ил. 63, «Кто же нас наконец развяжет»), на котором изображены привязанные друг к другу мужчина и женщина, мы узнаем, что речь идет о супругах, ненавидящих друг друга, живущих вместе без надежды на развод, невозможный в католической стране, возможно о жертвах насильственного замужества. Это один из немногих, помогающих понять смысл офорта, комментариев.

И тут тоже — светлая женщина, живая душа жизни, опутана веревками. Ее ноги привязаны к левой ноге мужчины, он тащит ее за веревку, обвязанную вокруг ее талии. Она тут жертва, он, муж — похититель, насильник. Здоровущая бабочка-сова в судейских очках — персонифицированная жестокость католического государства, ненавидящего женщину, дерет ее когтями за волосы.

Чего в этой работе больше — протеста против закабаления женщины в железном католическом браке или... тайного злорадства и удовлетворения мужчины? С кем идентифицировал себя художник — с ней? С ним?

Или ни с кем... и перед нами «третья реальность», хорошо нарисованная картинка, которую каждый может истолковать так, как подсказывает его сердце?

Или не надо ничего толковать, а только проехаться равнодушным глазом по офорту и пойти к знакомой китаянке в переулке... вдыхать ее наркотический аромат... сжимать ее кошачьи груди...

Гойя обратился к теме нерасторжимости брака и порождаемым ею ужасам еще раз, на офорте 7 серии «Диспаратес» (ил. 64, 1815–1824), лучшей и самой загадочной графической работе мастера. Связанные супруги на этом листе срослись телами. Спинами и головами... превратились в четверорукое, двухлицее чудовище, в адского «януса». Но не в будущее и в прошлое смотрят эти корчащиеся от боли, жуткие лица (женское лицо — кошачье, мужское — мутанта), а в никуда. Мужина показывает указательными пальцами обеих рук на фигуру, напоминающую Гитлера. Этот «Гитлер» — явно родственник, возможно отец жениха, в сговоре с отцом невесты, вынудивший молодых людей вступить в брак из-за материальных или каких-либо других выгод... Жест этот означает — «Ты виноват в нашем несчастье, в нашей боли, в ужасе нашего неестественного существования».

Или это не отец, а священник, обвенчавший молодых, зная, что они не любят друг друга и вынуждены идти под венец против воли?

А отец и мать, и теща, и остальные родственники — эти демоны-мучители — присутствуют тут как живой фон изображения... корчащийся барельеф... бестиарий... собрание не людей.

Что это? Семья? Общество? Мир?

Или то место, где обитает наше болящее, превращающееся с возрастом в страшного страдающего уroda, раздираемое на части мужским и женским началами «я»?

...

Полезен и комментарий к Капричос 56 (ил. 65, «Вверх и вниз»). На этой работе изображен сатир, сидящий на шаре или небольшой планете, вроде как Маленький принц. В ру-

ках он держит за ноги «огненного человека». Слева и справа — падающие вверх ногами люди. Комментарий, не называя имен, дает понять, что речь тут идет о фаворите королевы Марии Луизы, всесильном в свое время Мануэле Годойе, названным за заключение Базельского мирного соглашения «Князем мира». Неизбежное падение которого, якобы предвидел Гойя. А сатир-калибан тут олицетворяет... не только похоть королевы, из-за которой он возвысился, но и рок или судьбу.

Картинка Гойи действительно хорошо «подходит» к нелюбимому народом Годойю, который неслыханно разбогател, побывал и министром и генералиссимусом... был однако позже арестован, обесчещен, посажен в тюрьму... но через какое-то время опять пошел в гору и умер в Риме, пережив на несколько десятилетий почти всех своих современников, включая Гойю.

Хотя подобное изображение, естественно, — карикатура на всех фаворитов и высокопоставленных карьеристов всех времен и народов...

Но... не только карикатура... не хочется так сужать прекрасную графику. Лучше — расширить...

Рогатый сатир на маленькой планете — это явно не греческий, похотливый и полупьяный лесной демон, преследующий нимф. Нет, это христианский дьявол. Гигант (у Гойи много гигантов). Почти такой же всесильный, как и Бог. Он поднимает людишек из грязи, дает им поцарствовать, а потом сбрасывает обратно в грязь. И людишки, страстно жаждущие подняться по лестнице власти, стать например министром или генсеком... отлично знают, что честных и чистых путей на Олимп нет, что придется полизать грязные зады и заключить сделку с дьяволом, и расписаться кровью. Знают они и о том, куда их бросит их повелитель, когда вдоволь насладится их трепыханием и огнем, который они извергают из своих жадных рук и безумных голов...

То, что мы видим на этом офорте — часть «отрицательной мистерии», которую Гойя так убедительно и страстно разыграл на этой серии офортов. Он не бичует, не осуждает, не вскрывает гнойники... он устраивает тут свое графическое

представление, выцарапывает на меди свою реальность, танцует свой особенный танец, проводит свой черный карнавал, хоронит свою сардинку.

...

Один из самых гротескных гигантов Гойи появляется на листе 4 серии «Диспаратес», называемом «Бобаликон» (ил. 66). Недобро улыбаясь, кряхтя и ухая, танцует великан Бобаликон, этот вселенский болван, эта дубина стоеросовая танец с кастаньетами. Слева и справа от него вылезают из ничего две жуткие образины. Некоторые считают, что Бобаликон и две эти рожи — это бог войны Марс с двумя своими спутниками — Фобосом и Деймосом (страхом и ужасом... их вообще то открыли спустя полвека после смерти Гойи, но предсказали их существование значительно раньше).

Слева от Бобаликона стоит на полусогнутых явно боящийся его человек. Он беспомощно прикрывается, как щитом, фигурой женщины... Нет, это не женщина, а кукла. Кукла святой. Одета, в длинное одеяние, как это принято в католичестве, статуя.

Мораль этого офорта вроде бы такова — глупо закрываться от наступающего ужаса жизни статуей святой, раскрашенной деревяшкой.

Человек со статуей, однако, подобострастно смеется. Похоже, он не прикрывается ей... а приносит ее великану в жертву. Статуя так беспомощно расставила ноги...

Нет, Гойя не бичует тут религиозное суеверие... а скорее упивается безумием сотворенного безумцем мира.

...

Еще один полезный комментарий.

К Капричос 69 (ил. 67, «Поддувает»), одному из самых острых офортов серии.

Полуголый старик или старуха держит в руках ноги голого мальчика (как видим, это часто встречающаяся у Гойи хватка) и, качает им, как поддувалом, воздух. Из зада мальчика вылетает поток «горящего метана». Пронизывающий нечто, похожее на подставку для глобуса. Голая ведьма смотрит на мальчика, рядом с ней две уродливые мужские головы, с открытыми в экстазе ртами. Еще один ведьмак сосет кровь

из члена ребенка. Выше — дьявол или дьяволица с двумя детьми и обнимающий всех присутствующих своими крыльями демон-покровитель...

Комментарий разъясняет, что тут изображен не просто шабаш ведьм... тут Гойя якобы обвиняет «старых и пресыщенных» в использовании маленьких мальчиков для сексуальных забав.

Кстати, есть и другая трактовка этого листа («шабаш доносчиков»), основанная на том, что в испанском языке глагол «дуть» имеет второе значение — «доносить» (в русском языке подобное расщепление произошло с глаголом «стучать», доносчик — «стукач», «дятел»).

На мой взгляд, на этом листе нет ни следа «осуждения» или «бичевания» порока... а вот изрядная доля садистского смакования зла — имеется. Разврат показан тут щедро, пожалуй слишком щедро для обличителя... уж не нарисовал ли тут Гойя (под видом обличения и бичевания порока) картинку для удовлетворения собственного нездорового аппетита?

В скандально известном, не датированном, письме другу детства Мартину Сапатеру переживший только что страшную болезнь, оглохший, депрессивный Гойя пишет: «Я не могу жить и все время думать об этом, это наводит на меня такую тоску, что моя рука [невольно] опускается ниже пупка... ты будешь смеяться, но... сделай это сам, сделай и ты убедишься в том, как это приятно... и тебе скоро понадобится это... потому что время плохих мыслей уже пришло, время плохих слов, плохих поступков... спасибо моей тетке Лоренце, которая научила меня этому.

Сказать по правде, поначалу я себя так успокаивал [или — одурманивал], но теперь я по крайней мере не боюсь ведьм, духов, привидений, великанов, хвастунов [или шарлатанов], трусов, бандитов, не боюсь существ, имеющих тела... я не боюсь никого, кроме людей»...

46-летний Гойя онанировал, чтобы отвлечь себя от страшных мыслей. Возможно, такие картинки как этот офорт, он рисовал, чтобы помочь себе поскорее кончить? Плохой поступок?

Без комментария к Капричос 61 («Они улетели»), на которой три отвратительные ведьмы поднимают на воздух красавицу, мы вряд ли бы узнали, что это изображение можно рассматривать как «саркастический прощальный привет» Гойи герцогине Альба.

Комментарий Прадо груб: «Этот клубок ведьм, который служит подножием щеголихе, вовсе ей не нужен, разве что для красоты. У иных в голове столько горячего газа, что они могут взлететь на воздух без помощи ведьм и без воздушного шара».

Похоже, что этот офорт — замаскированное под критику нравов — сведение счета с женщиной, так и не пожелавшей, возможно, лечь со старым глухарем в постель. Современные исследования не подтвердили раздутую любителями мелодрамы романтическую версию отношений между блистательной светской дамой и художником, старшим ее на 16 лет... скорее всего между Гойей и герцогиней Альбой «ничего не было», кроме кокетства Альбы и ревности страстного гения.

Во дворце герцога Альбы для художника было устроено специальное ателье...

...

На мой взгляд, не так уж важно знать скрытый смысл гойевских офортов. Ведь это «капризы», а не энциклопедия нравов. Не важно, даже если — в редких случаях — такой тайный смысл действительно есть. Потому что у Гойи важны не «смыслы», не «морали», не «символы», а то, «как она смотрит», «как она улыбается», «как она повернула голову», «как сидят на ней ее платица и ее туфельки», «как они рефлектируют свет»...

В этом свете, запутавшемся в шелках, в ЕЕ взгляде, в этой печальной улыбке, в этих ножках в остроносых туфельках, мастерски смоделированных художником — и в ЕГО искореженным гневом лице, в его нахрапистой позе, в его непропорциональном теле... уже заключено такое знание чело- века, такое глубокое понимание войны полов, трагизма и абсурда жизни, такая энергия... что этот, якобы все объясняющий, дополнительный «смыслик», эта «моралька», эта «раз-

гадка локальной тайны» на самом деле мало что может добавить или объяснить. Разве что наше самолюбие потешить или злорадство подогреть.

Беззубая улыбка ведьмы и онтология ее телес, ее танец, ее полет, мохнатые уши дьявола, его конвульсии, его распростертые крылья, его безумная улыбка... это пластическое откровение раскрывает нам тайну человеческого подсознания, магического, сюрреального... а навязчивый социальный или исторический анализ работ Гойи, вызывает чаще всего недоумение и зевоту.

Поясним сказанное на примере, хоть и без ножек, и туфелек, и без гримасы дьявола.

На Капричос 54 (ил. 68, «Стыдливый») изображен человек, с огромным, похожим на фаллос носом. На голову он надел... штаны. Он хлебает что-то ложкой из тарелки, которую держит уродливая старуха, во все глаза смотрящая на его нос. Комментарий Прадо — иронический. Есть мол люди, у которых лицо — так непристойно, что лучше бы было, если бы они его прятали в штаны.

Уверен, что у этой великолепной картинки был какой-то другой, известный и ясный современникам Гойи смысл. Ларчик просто открывался. Скорее всего — это карикатура на какого-то сиятельного человека (страшно сказать — короля?) или на доброго старого знакомого. Неужели на Сапатера?

Гойя послал ему в одном из писем рисунок мужских и женских половых органов и приписал: «Посылаю тебе то, что не могу дать». А в другом письме послал рисунок стоящего на четвереньках мужчины с голым задом и открытым, как пасть, анусом... Удивительно нежный тон писем Гойи Сапатеру и подобные рисунки возбудили в некоторых исследователях творчества Гойи подозрение, что связь Гойи с Сапатером была не просто дружбой родственных душ... Сапатар так никогда и не женился.

И «голова в штанах» была или фигурой речи или как-то связанной с реальным происшествием шуткой. Интересно было бы конечно узнать, на кого эта сатира, почему штаны на голове...

Но разве это так важно? Офорт Гойи от подобной «подсказки» лучше не станет. Он часть гойевского эротического парада уродов и только.

Есть еще один вариант интерпретации этого офорта — «слокенбергиевский».

Но узнать, читал ли Гойя «Тристрама Шенди» не представляется возможным. Меня, признаться, больше интересует, был ли знаком с этим офортом Гоголь... нос в штанах... да еще какой... Николай Васильевич любил грубые шутки.

...

Добрая половина или больше названий офортов (даже не верится, что их вписал в свои трепещущие изображения импульсивный Гойя — скорее попросил какого-нибудь хладнокровного каллиграфа) — камуфляж, обманка, уступка властям и инквизиторам. Гойя написал названия, чтобы его не трогали, потому что прекрасно понимал, что в Капричос он зашел за установленные церковными цензорами границы воображения. Нарушил все возможные табу. А это на его родине жестоко каралось (впервые инквизиция в Испании была запрещена только в 1808 году после завоевания Испании наполеоновской Францией, но пришедший к власти в 1814 году Фердинанд VII восстановил судилище; по-настоящему, радикально, инквизиция была запрещена там только в 1834 году). Гойя, не считая коротких периодов надежд, прожил всю жизнь в царстве религиозных садистов и мракобесов. Это придало его Капричос подлинность и силу реального свидетельства.

Комментарии Прадо (приписываемые самому Гойе или его другу Моратину) предназначены для того, чтобы сбить гончих псов со следа. Нейтрализовать гойевскую желчь. Представить яростного Сатурна обличителем общественных язв.

Все нормально, шепчут комментаторы Прадо в ухо туристу, забежавшему в музей между покупками ненужных вещей и рестораном, все хорошо, не беспокойтесь, мир такой, каким МЫ его видим, а не такой, каким его показал в своих офортах этот полубезумный глухой художник... ну да, он часто рисовал ведьм и чертей... но на самом деле он бичевал пороки об-

щества... боролся с социальной несправедливостью, за равноправие женщины и высмеивал предрассудки народа, верящего в нечистую силу...

Высмеивал предрассудки? В Капричос?

Высмеивал? Нет, он им с необыкновенной страстью предавался... отдавался... этим предрассудкам. Материализовал их всей силой своего таланта... Подарил ведьмам и колдунам, вместо сожженных на аутодафе — новые, бессмертные графические и живописные тела... Поднял в воздух целую эскадрилью демонов, сов и нетопырей... которая летает теперь у нас над головами (вместе с бесовскими кораблями Босха).

Своих ведьм, глупцов, уродов, подонков... Гойя не разоблачил, а увековечил. И прославил их дела. И когда делал это, прекрасно знал, что делает (дразнил не только обывателей и церковников, но и самого Бога, как де Сад).

Зоркие глаза святой инквизиции разглядели в его офортах ересь. И только положение Гойи при дворе и помощь влиятельных друзей спасли его от преследований.

Капричос продавались в мадридской парфюмерной лавке только два дня (так утверждал сам Гойя в письме к Мигуэлю Солеру, на самом деле — 14 дней). Продано было 27 комплектов (четыре комплекта купила герцогиня Осуна). Из трехсот. Вроде бы Гойя сам, из-за страха перед инквизицией, прекратил свободную продажу. Видимо, его предупредили. О том, что случилось с остальными сериями этой первой авторской печати — искусствоведы молчат. Есть гипотеза, что их сохранил до лучших времен французский посол, друг Гойи, Гиймарде.

В 1803 году Гойя передал медные доски и оставшиеся 240 комплектов Капричос королю Карлу IV. А король за это назначил сыну Гойи Хавьеру ренту (чтобы тот смог оплатить путешествие и обучение).

Можно сколько угодно клеймить монархию, королей и тиранов — но когда денюжки нужны (Гойе или Пушкину или Гоголю), можно обратиться к монарху и получить желаемое... если не повесят, конечно, а от демократии — хрен получишь.

Король передал все графическое богатство в музей, а не продавал оттиски Капричос как утверждал Фейхтвангер в известном романе.

...

Особенно бесполезны и пресны официальные комментарии к офортам Гойи, на которых правит бал нечистая сила. В них чувствуется растерянность комментаторов... которым и самим вероятно ужасно интересно было бы узнать — ЗАЧЕМ Гойя рисовал своих демонов? Так живо рисовал, как будто с натуры. Он что, в них действительно верил? Или все эти рисунки — только «упражнения», «эскизы», «фантазии», «капризы»?

Слишком круты эти капризы. Слишком правдиво и пронзительно показаны тут и прыть, и нахрап нечистой силы. Безраздельное ее господство. И ее эротика.

Что-то проявилось на этих офортах особенное. Что?

Герои страшных рассказов о нечистой силе, услышанных в провинциальном детстве, проснулись в памяти и прыгнули на графические листы?

Личный «колдовской» опыт отпечатался?

Галлюцинации во время тяжелой болезни 1792 года овеществились?

Страшное беззвучное пространство (глухота) отрыгнуло своих демонов?

Тайное безумие выкинуло на бумагу своих ублюдков?

Отравленное свинцом тело породило чудовищ?

Пораженные люэсом сосуды мозга исказили зрение?

Нет...

Гойя перестал бояться нечистой силы, не имеющей реальных тел, как он написал в цитированном выше письме, — но... он узнал, разглядел ведьм и дьяволов в окружающих его людях, в людях вообще. Ужаснулся и осознал, что живет в аду или в преддверии ада. Что от этих живых дьяволов ни защиты ни спасения нет.

Можно, разве что... попытаться поймать их графическим сачком и посадить на бумажные листы... загнать их изобра-

жения на офорты, как джина в бутылку. Пощекотать кончиком иглы оригиналы. Извечное вуду искусства. Симпатическая магия, лежащая в основе всего.

...

Комментарий к Капричос 68 (ил. 69, «Вот так наставница!»), на котором изображены две летящие на метле ведьмы (под ними — печальный ландшафт, над ними — сова) гласит: «Для ведьмы метла — одно из важнейших орудий. Помимо того, что ведьмы — славные метельщицы, они, как известно, иногда превращают метлу в верхового мула, и тогда сам черт их не догонит».

Этот комментарий — попытка засюсюкать это изображение.

На этом офорте эротика, хоррор и мистика виртуозно сплавлены в единый образ. Раз посмотришь — никогда не забудешь. И объяснения не нужны. Зрителю остается только «принять этот финик» и глубоко вздохнуть.

Когда мне было 15 лет, я несколько раз использовал этот лист для...

Метла представлялась мне фаллосом. На котором сидели две ведьмы. И я летел с ними через темные пространства на долгожданный шабаш. Жадно смотрел на раздвинутые бедра молодой ведьмы, ощущал, как дерево вжимается между ее половых губ, и рука моя двигалась все быстрее и быстрее.

Старая ведьма на этом листе — смесь «старух» Хармса и Гоголя (из «Вия»), молодая — «панночка». Возможно, эта метаморфоза — из «старухи в нагольном тулупе», через волшебный ведьминский полет, в прекрасную панночку, и дальше — назад, в страшную ведьму — была подсказана Гоголю именно этим офортом Гойи.

...

Специалисты утверждают, что впервые ведьмы и дьяволы в товарном количестве появились на картинах и графике Гойи (в графике — на эскизах Мадридского альбома и на так называемых Суэнос, в живописи — на шести небольших «дьявольских» картинах, заказанных и купленных семьей Осуна) в 1797–98 годах после ознакомления худож-

ника с подготовленными его другом Моратином к публикации материалами о знаменитом ведьминском процессе 1610 года в Логроньо.

К сожалению, у меня нет доступа к этому источнику. Зато есть доступ к другой общеизвестной публикации — «Истории испанской инквизиции» Хуана Антонио Льюренте (сохранился его портрет кисти Гойи), опубликованной на двадцать лет позже появления Капричос, но написанной с использованием тех же архивных документов, какие использовал Моратин.

Процитирую (в сильно сокращенном виде) вторую часть главы 37 из этой «Истории». Ту ее часть, где автор пересказывает показания обвиняемых по делу о колдовской секте.

«7 и 8 ноября 1610 года инквизиторы Логроньо устроили торжественное аутодафе. Осуждены были 52 человека. Шестерых из них сожгли живьем, трупы еще пятерых [они умерли от пыток] вырыли из могил и также сожгли. Двадцать человек допустили к примирению с Церковью, остальных приговорили к разным епитимьям.

Двадцать девять осужденных происходили из местечка Вера и поселка Сугарамурди в долине Бастана, в королевстве Наваррском, на границе с Францией. Они называли свое собрание Акеларре — гасконским словом, означающим Козлиный луг, потому что собрание происходило на лугу, где дьявол обыкновенно показывался им в виде этого животного.

На каждом собрании колдунов, а особенно при приеме нового члена секты, дьявол принимал вид человека скучного, сердитого, мрачного и безобразного [нам, бывшим советским людям, этот тип хорошо знаком].

Он сидит на высоком троне, который отчасти позолочен, отчасти черен, как эбеновое дерево. Он носит корону из небольших рогов, два больших рога сзади головы и третий — посредине лба. Последним он освещает место собрания; свет его ярче света луны, но слабее солнечного света. Глаза, блестящие и ужасные, велики, круглы и широко открыты. Борода похожа на козлиную; он наполовину человек, наполовину козел. Ноги и руки похожи на человеческие, пальцы — с неве-

роятно длинными ногтями-остриями. Его голос похож на ослиный, он хрипл, нестроен и грозен. Слова неотчетливы, произносятся басом, сердито и беспорядочно, с манерой важной, суровой и надменной. Его физиономия выражает мрачное и желчное настроение [и это нам выражение лица нам хорошо знакомо, мрачными и желчными были почти все советские начальники... и почти все мужчины после пятидесяти].

При открытии собрания все бросаются на землю и поклоняются дьяволу, называя его своим владыкой и своим богом и повторяя слова вероотступничества, произнесенные при приеме в секту. Каждый целует его в ногу, руку, левый бок, анус и мужской член. Собрание начинается в девять часов вечера, а заканчивается обыкновенно в полночь, но может продолжаться лишь до пения петуха [как и многие партсобрания в Совдепии].

В главные годовые праздники, в дни святой Девы и св. Иоанна Крестителя, важнейшие из членов секты исповедуют дьяволу свои грехи... Он делает им суровые упреки... Нередко он наказывает ударами кнута своих исповедников. Один колдун исполняет обязанности палача.

За этой церемонией следует другая, являющаяся дьявольским подражанием мессе. Внезапно появляются шесть или семь чертей, которые ставят престол и приносят чашу, дискос, служебник, графинчики и другие необходимые предметы. Они устраивают балдахин или часовню. Там нарисованы фигуры чертей, напоминающие облик сатаны, который он принимает для церемонии. Они помогают ему надеть митру, облачиться в подризник, ризу и другие украшения, которые черны, как украшения престола. Дьявол начинает мессу. Он прерывает ее для увещания присутствующих никогда не возвращаться к христианству и обещает им рай [коммунизм] лучше предназначенного для христиан. Он принимает дары, сидя на черном троне. Главная ведьма (которую называют королевой ведьм) сидит справа от него, держит хлеб, на котором вырезана фигура дьявола; по левую руку сидит первый из колдунов (который считается королем колдунов) с чашей в руке. Главные из присутствующих и другие посвященные приносят дары, соответствующие их желанию и их

средствам. Женщины предлагают пшеничные лепешки. Затем целуют хлеб, становятся на колени перед дьяволом и еще раз целуют его в зад, из которого он испускает зловонный запах, а один из прислуживающих держит его хвост поднятым. Месса продолжается. Дьявол освящает сначала некую черную и круглую вещь, похожую на башмачную подошву, со своим изображением, произнося посвятительные слова над хлебом, а затем — чашу, содержащую противную жидкость. Он причащается и дает причащение в двух видах: то, что он дает есть, черно, жестко, трудно для жевания и проглатывания; жидкость черна, горька и тошнотворна.

Когда месса окончена, дьявол вступает в плотское сношение со всеми мужчинами и женщинами. Месса завершается свальным грехом, без различия брачных или родственных связей [извечная мечта мужчины, чтобы ни говорили ханжи и лицемеры].

Сатана отсылает всех после церемонии, приказывая каждому делать как можно больше зла христианам, портить все плоды земли, превратившись для этого в собаку, кошку, волка, лисицу, хищную птицу или в другие живые существа, используя для этого отравленные порошки и жидкости, которые готовятся из воды, извлеченной из жабы, которую носит с собой каждый колдун и которая есть демон, повинующийся своему начальнику с тех пор, как он был принят в секту.

Мужчина или женщина, пригласив кого-нибудь стать колдуном, приводит его на собрание. Кандидат обещает не призывать более имен Иисуса Христа и Марии, не освящать себя, не креститься, не совершать ничего христианского. Он признает дьявола своим единственным богом и владыкой. Он поклоняется ему, как богу, обещает ему послушание, верность и постоянство до смерти [все это напоминает прием в пионеры-комсомольцы в СССР]. Дьявол метит тогда посвящаемого ногтями своей левой руки на какой-либо части его тела. В то же время он ставит печать золотой монетой на зрачке левого глаза, не причиняя никакой боли, в виде микроскопической фигуры жабы, которая служит всем колдунам знаком для узнавания, и передает ему через приемного отца или приемную мать одетую жабу, приказывая заботиться о ней,

кормить, ласкать... все его благополучие зависит теперь от нее, потому что он дарит ему в лице этого маленького животного могущественный дух, при помощи коего он может летать по воздуху, переноситься в короткий срок и без усталости в самые отдаленные местности, превращаться в то или другое животное, причинять зло тому, кто ему не понравится. Ее тело доставит ему жидкость, нужную для мазей, которые сделают его невидимкою и дадут возможность летать [жаба — это звездочка на груди октябренька, пионерский галстук, комсомольский значок, комсомольский и партийный билеты].

Колдун становится посвященным, когда доклад приемного отца докажет, что он уже совершил столько кощунств против христианской религии, что нельзя сомневаться в действительности его отступничества; он сообщает об этом главным лицам собрания. Дьявол дает ему своеобразное благословение: он поднимает вверх свою левую руку, наполовину закрытую, затем быстро опускает верхнюю часть руки и касается пальцами своего члена. Он повторяет первое движение, описывая круги справа налево, как бы распуская нитки в обратную сторону, после этого он передает кандидату жабу, которую до этого времени берег восприимник.

До отбытия на собрание колдун старательно намазывает свое тело жидкостью, которую извергает жаба и которая получается следующим образом: колдун хорошо кормит жабу и затем начинает стегать ее тонкими розгами, пока бес, сидящий в животном, не скажет: «Довольно, он надулся». Тогда колдун прижимает жабу к земле ногой или рукой, пока животное не сделает движение, чтобы выпустить через горло или через задний проход то, что его стесняет. Он наполняет небольшой сосуд зеленоватой и противной жидкостью из жабы. Колдун сохраняет ее в бутылке и пользуется ею для натирания ступней ног, ладоней рук, лица, груди и детородных частей, чтобы быть в состоянии потом улететь [святая вода у попов]...

Искусство составлять смертельные яды... дьявол дает самым совершенным из секты, то есть тем, которых привлекает к нему самая интимная близость [лаборатория ядов КГБ-ФСБ]. Состав делается так: дьявол указывает день и ме-

сто, где надо будет добывать материалы и составные части ядов. Это жабы, ужи, ящерицы двух видов, улитки, другие пресмыкающиеся и насекомые, не считая нескольких растений, которые он описывает. Их находят в изобилии, с помощью дьявола, который сопровождает колдунов. Ему показывают то, что собрали. Он благословляет животных и растения. Колдуны сдирают зубами кожу с жаб и других пресмыкающихся... разрезают их на куски, пока те еще не издохли, кладут в горшок вместе с мелкими костями и мозгами умерших людей, вырытых из церковных могил. В эту смесь они наливают зеленоватую воду бесовских жаб и кипятят все до превращения в известь; затем все растирают в порошок и смешивают его с водою пресмыкающихся. Это ядовитая мазь, и каждый колдун берет себе ту часть, на которую имеет право.

Из всех обрядов, любимых дьяволом, больше всего ему нравится видеть, как его поклонники вынимают из церковных гробниц тела христиан [это было любимым занятием ленинцев]; есть их и давать есть другим мелкие кости, носовые хрящи и мозг, приготовленные на воде жаб, благословленных сатаной. Когда колдуны захотят приготовить это ужасное угощение, самое приятное для их владыки, они разыскивают вместе с ним тело младенца, умершего и погребенного без крещения; они отрезают у него руку, которую зажигают, как факел. При помощи его света они видят все вокруг, тогда как их никто не видит. Они проникают ночью в церкви, открывают могилы, извлекают оттуда все, что им нужно, и старательно закрывают их.

Находку они представляют дьяволу, который ее благословляет. Когда кушанье готово, их владыка питается с удовольствием этим приношением и раздает остатки, как очень вкусные, особенно если блюдо было изготовлено из трупов христиан, умерших насильственной смертью от порчи [пожирание людей — было и любимым занятием сталинцев].

Подробности эти стали известны из показаний Марии де Сусайя, умершей в раскаянии, и восемнадцати других ведьм, избежавших сожжения за то, что все разоблачили с самого начала.

Мария де Сусайя была сожжена, хотя она удовлетворила инквизиторов своими показаниями и обнаружила полное раскаяние. Она наставляла почти всех своих сообщниц, и судьи не сочли возможным даровать ей иную милость, кроме избавления от сожжения живьем, которому подверглись пять нераскаявшихся колдунов. Она была задушена и сожжена уже после смерти. В показании о своих преступлениях она сказала, что ее каждую ночь посещал дьявол, который заменял ей мужа в продолжение нескольких лет, и что она видела его даже днем.

Она причинила много зла людям, которых она назвала, заставляя их чарами своего колдовства испытывать сильные страдания и длительные болезни; она портила плоды земли, употребляя отравленный порошок против груш, яблок, орехов, каштанов и других плодов; посредством яйца, в которое она вложила немного того же порошка, она причинила смерть одному человеку, скончавшемуся в страшных коликах; она часто издевалась над священником, который любил охотиться на зайцев: принимала вид зайца и утомляла священника долгим пробегом.

Мигуэль де Гойбуру, король колдунов Сугарамурди, рассказал о том... что часто впадал в плотский грех, любезный дьяволу, с другими колдунами то пассивно, то активно; что он несколько раз осквернял церкви, вытаскивая трупы из могил, чтобы сделать дьяволу приношение из человеческих костей и мозгов. Несколько раз он сходил с дьяволом, чтобы накликать бедствия на поля. В качестве царя колдунов он носил кропильницу из черной кожи с освященной водой, то есть с зеленоватой водой жабы, смешанной с ядовитым порошком. Мигуэль сознался, что он умертвил много детей, причем называл их отцов; он высасывал кровь из их тел, проткнутых булавкой, из зада или детородных частей: хотя он делал это из мести или злобы, случалось иногда, что он руководился при этом лишь одним желанием угодить дьяволу, который очень любил смотреть, как колдуны сосут кровь детей, и побуждал их к этому словами: «Сосите, сосите, это полезно для вас». Таким образом он погубил своего племянника, сына своей сестры».

Прошу у читателя прощения за длинную цитату и за не имеющие отношения к Гойе вставки в квадратных скобках.

Мне хотелось показать то, что боялся молодой Гойя, что крепко засело в его подсознании и явно и неявно проявилось в его работах.

Особенно трогательна тут попытка ведьмы изнурить священника-охотника погоней за кроликом, в которого ей поэтому пришлось много раз превращаться. И бежать, и петлять, и прыгать... под пулями церкви.

Как могли взрослые ученые дяди-инквизиторы верить во все это? Могли, могли... наверное, сами и подсказали несчастной узнице подобный «сценарий».

А во что верили их коллеги, сталинские дознаватели, когда пытали несчастных совков в сталинских застенках? В передачу Беломор-Канала Китаю и антисоветский туннель под всей Евразией...

В какой бред государственные изуверы и садисты верят и сейчас — в тех многочисленных странах, где им, неважно ради какой идеи, для сохранения какой подлой власти, позволено мучить и убивать людей?

Жидкость черна, горька и тошнотворна.

Очевидно, что на Гойю рассказы «ведьм и колдунов» на процессе в Логроньо произвели сильное впечатление — и послужили ему материалом для пластического (живописного и графического) воплощения его идей. Возможно, он усмотрел в «Козлином луге» подходящую метафору для испанского общества... для мира людей...

...

На небольшой картине из собрания Ласаро Гальдиано «Шабаш ведьм» (или «Большой козел», ил. 70), одной из шести работ, переданных в 1798 году семье Осуна, Гойя изобразил и дьявола в образе козла (в венке и с желто-оранжевыми глазами), и фанатично преданных ему ведьм (одна из них отдает ему свое дитя), и выкидыши, и зловещих сов, и Луну, и луг... Эту работу можно считать иллюстрацией к показаниям Марии де Сусайя на судилище в Логроньо. Разве что у дьявола нет третьего, светящегося рога на лбу, и когтей... отчего, надо сказать, он только выигрывает.

Удивляет — мягкий стиль изображения. Его относительная гармония.

Гойя изобразил эту дикую сцену — как нечто вполне естественное... будничное... почти импрессионистично. Живопись тут как бы Коро... или Эдуарда Моне...

Стиль картинки явно не соответствует ее содержанию... Не случайно ее выбрали в качестве сюжета для многочисленных китч-товаров производители китча.

«Большой Козел» писался на заказ для семьи Орсуна. Графический цикл Капричос, как мне кажется, Гойя делал для себя. В отчаянии. Без оглядки на двор, на цензуру, на публику...

И только тогда, когда серия была готова, он решил ее продавать. По цене унции золота за папку. Это был дерзкий поступок — выложить на свободную продажу такие работы.

В этих офортах Гойе удалось... приблизить графический стиль работ к их содержанию. Это означает, что его линии и штрихи, его свет и тени, его пятна, композиции, контрапосты фигур... его изобразительные средства... обрели свободу... в известном смысле тоже стали чертами и ведьмами. А черти и ведьмы стали линиями и штриховками.

Окончательного единства стиля изображения и его содержания (извините за это сомнительное разделение, форма и стиль произведения и есть его главное содержание) Гойя добился — в фресках на стенах «Дома глухого», так называемых «Черных картинах», которые были еще в девятнадцатом веке перенесены со стен на холст и сейчас висят в большом зале музея Прадо... Эти работы постаревший Гойя делал ТОЛЬКО для себя. Писал их прямо по штукатурке.

Они — его главный месседж... не людям... Творцу. Обвинительный лист демиургу, создавшему несовершенный мир и сложившему с себя ответственность за его обитателей.

...

Свое отношение к процессам инквизиции Гойя наглядно продемонстрировал на Капричос 24 (ил. 71, «Никто [ей] не помог»). На листе изображена едущая на осле еретичка, осужденная на огненную смерть. Руки ее связаны, на шею надето специальное ярмо, тело сверху обнажено, на голове — ко-

нусообразная позорная шапка. Позади нее едут два инквизитора (или судьи) со зверскими лицами. Внизу — радующийся чужому несчастью, возбужденный предстоящей казнью народ. Комментарий Прадо кажется двусмысленным, ироничным: «Они преследуют эту святую женщину до ее смерти. После того, как они подписали ей смертный приговор, они устраивают ей триумф. Она заслуживает этого... они поносят ее и попусту теряют время. Никто не может устыдить того, кому нечего стыдиться».

Но в самом офорте никакой двусмысленности нет, только сочувствие к невинной, которую религиозные садисты везут на казнь, и презрение к трусливому и глупому народу, который всегда стоит на стороне палачей, даже когда тайно сочувствует жертве.

Почти на всех офортах Гойи народные лица — уродливые, грубые, почти звериные. Ощеренные собачьи морды [советская толпа моего детства]...

Мир — Козлиный луг.

Только страдание — как у этой осужденной — превращает его обитателей в людей.

Но ее сожгут.

Он надулся.

...

Лист Капричос 45 (ил. 72) имеет подпись — «Много чего можно пососать». Звучит по-русски неприлично. Речь тут идет, однако, о гораздо более серьезных вещах, чем минетные страсти. На офорте изображены три колдуна. Рядом — корзинка... не с яблоками или грушами, а с другим, милым дьяволу, угощением — мертвыми детьми. Ведьмак справа с толстой нижней губой (похожий на восточного человека) подает другому, слева, похоже монаху, коробочку с угощением. Делится опытом.

Что в ней? Заколдованные конфетки? Ядовитые орешки?

За ними — еще один жуткий тип. В воздухе, как и ползает, два нетопыря.

Мертвые детки в корзинке — результат действия дьявольских конфет на беременную женщину.

Жутковатая сцена демонстрирует торжество зла. Его безнаказанность и подлость.

Прадо комментарий к этому офорту: «Достигшие восьмидесятилетнего возраста сосут маленьких детей, те, которым меньше 18 высасывают взрослых. Кажется, люди только для того и рождаются, чтобы из них высосали все соки».

Особую пикантность придает этому офорту то обстоятельство, что «сосательные конфеты в изящных коробочках» продавали в той же парфюмерной лавке на улице Десенганьо, что и офорты Гойи. Одно из значений испанского слова Десенганьо — «разочарование».

Сосите, сосите, это полезно для вас.

...

Следующий лист, Капричос 46 (ил. 73, «Коррекция» или «Выговор») можно назвать продолжением Капричос 45. На нем тот же, «восточный» колдун-лакей, (обратите внимание на его нижнюю губу) кланяется ведьмаку-господину, похожему на «монаха» с Капричос 45, только пасть он тут закрыл и соорудил надменную и брюзгливую «овечью» морду. Кроме них, тут еще целая компания колдунов — и наземных и летающих. Молящаяся старуха в черном — то ли ведьма, то ли просто старая гримза, читающий третье издание «Некрономикона» старикан, две кошмарных «кумушки» (у одной заплаыл глаз), жуткий тип, отдаленно похожий на Гойю, несколько летающих чудовищ, маски...

Не думаю, что, царапая лак на медной доске, Гойя сознательно «закладывал» в это изображение какой-то особый смысл... полагаю, он свободно импровизировал на тему, разыгрывал и дальше свою графическую мистерию, и только закончив, понял сам, что нарисовал. Прекрасный офорт.

Комментатор Прадо комментирует это изображение так: «Без выговоров и нравоучений нельзя преуспеть ни в какой науке, а ведовство требует особого таланта, усердия, зрелости, покорности и послушания Великому ведьмаку, который заведует колдовской семинарией Бараоны».

Этот комментарий — «антифраза», в которой саркастический автор нарочно утверждает то, что хочет опровергнуть.

Гойя изобразил тут семинарию демона Бараона... примерно так же выглядит любое собрание адептов какого-либо культа. Так выглядели, например, наши семинары по марксистко-ленинской философии и комсомольские собрания в МГУ семидесятых. Хотя и одежды были другими, и язык, и темы, и лица. Но суть и цель этих соборщ была та же. Продемонстрировать преданность и покорность вождям, возбудиться ненавистью к врагам, коллективно их разоблачить, унижить и наказать, извести...

Сосите, сосите, это полезно для вас. Жидкость черна, горька и тошнотворна...

И крылатые чудовища летали в огромных светлых аудиториях. Только видел их я один.

...

На Капричос 47 (ил. 74, «Из уважения к мастеру») — пять ведьм-монашеноч различной степени уродливости преподносят младенца в дар рогатому дьяволу, или настоятельнице, многозначительно застывшей в правой части офорта как истукан или сфинкс.

Рогатая дама — женский вариант Бараона.

Левой руки у трупика, которого ведьма («старуха-процентщица») так нежно прижала к щеке, нет — возможно это и есть младенец, умерший и погребенный без крещения. А рука его отрезана и используется как факел.

Похожих старух я видел в русских церквях. Иногда — в обличье нищеноч у входа в церковь, иногда — внутри, в обличье прихожаноч. Те же ужимки, жесты... та же фанатичность... только у русских верующих бабушек на лица надета еще одна, дополнительная, особенно мерзкая гримаса — кликушеской слащавости. Которая, впрочем, очень быстро пропадает в известных случаях и заменяется на тупую, разнужданную злобу...

Он надулся.

...

На Капричос 57 (ил. 75, «Родословная») лысый, уродливый, большеголовый и богатый жених положил голову на колени пышногрудой обманщицы-невесты в лисьей или волчьей маске. В меру уродливая подруга читает ему ее родо-

словную. Скорее всего — фальшивую. Пишет что-то в книге... Может быть, по ходу дела вписывает несуществующих родственников. Позади них — горбач с носом дона Базилио или Панталоне, несколько людей с темными лицами, льстец и светский лев в экстазе (от наглости вранья)...

Смахивает все это на маскарадную шараду.

Мастерски показано — желание невесты с сообщниками обмануть и обобрать жениха, и нежелание жениха взглянуть на невесту без маски. Невеста и ее сообщники — ведьмаки. Жених — болван-младенец. Из которого будут потом долго и безжалостно сосать кровь, если он сам не станет ведьмаком.

Городской мир — тот же Козлиный луг.

Сосите, сосите...

...

Отношение в этом мире человека к человеку показано Гойей на Капричос 77 (ил. 76, «Друг дружку»).

Два человека (дворянин и церковник) сидят на шеях у двух других, выполняющих роль лошадей. Дворянин колет копьем соломенную куклу-быка, которую несет на плечах пятый участник сцены, головы которого не видно. Лица этих людей смахивают на черепа. Они отвратительнее самой морды дьявола.

Комментарий Прадо таков: «Люди издеваются друг над другом и мучают друг друга. Словно разыгрывают бой быков. Тот, кто вчера был на месте быка, сегодня — тореро. Фортуна распределяет роли по своей прихоти».

Но Гойя на этом офорте не только горько констатирует эту печальную истину, он ее искусно пластически воплощает... в знакомую ему, знатоку боя быков, сценку.

И этот лист Капричос нельзя считать — страничкой учебника в школе улучшения нравов и содействия прогрессу. Нет, эту сцену мучительства человека человеком, которую с удовольствием наблюдает козлоногий дьявол, Гойя нарисовал не для соотечественников... это тоже одна из страниц его книги упреков Богу. Посмотри, говорит он Богу, посмотри, кого ты сотворил по своему образу и подобию. Злобных, жестоких, гнусных тварей. Обитателей Козлиного луга.

Мир надулся гноем... Вот-вот прыснет.

По-настоящему приснуло в Испании через сто с небольшим лет после смерти художника.

...

Козлиный луг — прямо — показан Гойей и на Капричос 71 (ил. 77, «Когда рассветет, мы уйдем»).

Ночь. Звезды. Черная крылатая фигура...

Четыре обнаженные ведьмы-мутантки сидят на земле. Слушают рассказчицу, сидящую на мешках (наполненных вероятно чем-то ужасным). У рассказчицы на талии — пояс, к которому прикреплены мертвые детские тела.

Комментарий Прадо несколько туманен: «Хотя ты и не пришел, никто в тебе не нуждался» (ребенок?). В дополнении к комментарию утверждается, что «Гойя в этом офорте поднимает тему абортов». Возможно, это и так. На мой взгляд, главное на этом же офорте — чрезвычайно удавшийся хвастливый жест рассказчицы... Так рыбаки хвастаются размерами пойманной рыбы, а мачо показывают огромное количество покоренных ими женщин или размер своих гениталий...

Вранье и морок, как и все на Козлином лугу.

...

Конец Козлиного луга показан Гойей на Капричос 59 (ил. 78, «Но они не уходят»).

Тяжелая каменная (могильная?) плита грозит раздавить в лепешку нескольких ведьм и ведьмаков. Худящая ведьма-полутруп пытается ее удержать. Старая ведьма в ужасе смотрит на плиту, от страха она сцепила и сжала руки... Пять или шесть голых ведьмаков смирились со своей судьбой.

Они не уходят!

Если та, худая, упадет — всем им конец.

Позади — как бы полоса света. Рассвет? Надежда?

Комментарий Прадо обобщает и тривиализирует: «Тот, кто не задумывается над превратностями судьбы, спит спокойно среди опасностей, — не умеет уберечься от бед, и любое несчастье застает его врасплох». Так называемый комментарий Ауалы (это имя) уточняет: «Пораженные пороками люди видят ловушку смерти, но, тем не менее, не хотят перестать грешить и очиститься». Это безусловно так, хотя есть и исключения из этого правила.

Для меня эта плита — маразматическая и жестокая власть, упрямо тянущая русский народ к катастрофе. Загоняющая его в могилу.

Но «они не уходят» и не пытаются опрокинуть ее в другую сторону, а ждут, когда она рухнет им на головы... Они присягнули дьяволу и иначе не могут.

Жидкость черна, горька и тошнотворна.

...

На Капричос 67 (ил. 79, «Погоди, тебя подмажут») изображены ведьмак и ведьма. В левой руке ведьмака — нога молодого козла, поднявшего передние ноги так, как будто он хочет скакнуть. В его правой руке — кисть в мисочке с какой-то жидкостью. Его правая нога — на плоской груди ведьмы, плящущейся единственным своим глазом на его большие мохнатые яйца.

Комментатор Прадо морализирует: «Его посылают с важным поручением, и он торопится в путь, хотя его еще не успели подмазать, как следует. Среди ведьмаков тоже встречаются ветреники, торопыги, нетерпеливые сумасброды без капли здравого смысла. Всюду бывает всякое...» Неубедительное объяснение.

Некоторые другие комментаторы осторожно намекают на то, что тут изображен Годой.

Опять Годой! Ведьмак в этом случае — король, а его ведьма (похожая на молодящуюся старуху перед зеркалом с Капричос 55 — якобы карикатуру на Марию Луизу) — королева.

Для понимания этой работы Гойи надо обратить внимание на то, что правая нога козлика — с копытом, как это козлам и положено. А левая, которую ведьмак уже помазал той самой зеленоватой жидкостью из жабы — уже человеческая. И чем дальше он будет мазать козлика — тем большая часть его тела превратится в человеческое тело.

Гойя показал тут превращение, возможно обратное, козла в человека. Намекая этим на суть мужчины — козлиную похоть. Или на суть государственной политики — превращение «козлов» в «людей»... в правителей...

И эта сцена происходит на Козлином лугу.

На последнем офорте серии — Капричос 80 (ил. 80, «Уже пора») изображены четверо мужчин. Вроде бы монахи или церковники... лишние люди...

Нет, стоящий на переднем плане полуодетый босой уродец — скорее дьявол... с небольшими рожками, и к его поясу прикреплены худенькие детские трупы...

Кто он?

Каннибал? Вампир? Педофил?

Преподаватель в католической школе для мальчиков?

Надзиратель в советской колонии для несовершеннолетних?

Все четверо — кривляются и режут как обезьяны, широко разинув пасти.

Зевают?

Дьявол и тот, кто от него слева — вот-вот засунут большие пальцы в пасти... сосать? Или блевать? Или...

Что все это значит???

Комментатор Прадо объясняет эту сцену ложно иронически, в духе рекламного текста к Капричос, опубликованного в газете *Diario de Madrid* 6 февраля 1799: «На рассвете разбегаются в разные стороны ведьмы, домовые, привидения и призраки. Хорошо, что это племя показывается только ночью и в темноте. До сих пор никто не сумел узнать, где они прячутся днем. Тот, кому удалось бы захватить логово домовых, поместить его в клетку и показывать в десять часов утра на Пуарта-дель-Соль, не нуждался бы ни в каком наследстве».

Можно конечно действительно попытаться так объяснить эту ужасную сцену. Это, мол, кобольды, привидения, когда рассветет, они сгинут. На самом деле — они не существуют. Они — предрассудки простонародья, понимаете? Захватите их логово, и вам не придется дожидаться наследства... ха-ха-ха...

А название «Уже пора» должно якобы служить гуманистическим призывом к людям — опомнитесь, мол, двуногие! Запойте «Интернационал» или «Марсельезу» и выйдите, наконец, из тьмы суеверия и порока на свет просвещения и добродетели!

Как будто Гойя был настолько глуп, что верил в то, что люди могут измениться из-за каких-то картинок, призывов... что они могут измениться вообще...

Глядя на этот офорт — никакой надежды на то, что эти «кобольды» исчезнут после пения петухов, не возникает. Да и не ночью, не во тьме они показываются, а и ночью, и днем, и тут, и там...

И никакие они не привидения и не кобольды, а обыкновенные люди, монахи, миряне, политики, научные сотрудники... и жуткие их рожи — вовсе не что-то особенное и ужасные их камлания вовсе не редкость... так ведут себя пьяные, озлобленные, психованные, одуревшие, томящиеся от безделья, вынужденные совершать бессмысленные ритуалы, измученные застарелой общественной ложью, собственной покорностью и глупостью, ординарностью, постаревшие и озлобившиеся на все и вся, злобуны и злобари всех мастей, придурки, лентяи, невоспитанные до озверелости провинциальные и столичные скоты, пердуны-топтуны... имя им легион.

И никакой свет их не прогонит, скорее они его прогонят...

Не связывайтесь с ними, дорогие читатели, обходите этих ревунов за три версты!

Или ревите вместе с ними...

ЧЕРНЫЕ КАРТИНЫ

Четвертый день в Мадриде. Прадо.

К Босху не пошел, хватит с меня. Решил смотреть только живопись Гойи. И смотрел. Часа три. Как будто в океане купался...

Но странно — ни идиллические пестрые картоны (Жмурки, Марионетки, Зонтики и Урожай), ни знаменитые его, «живые» (действительно живые, мерцающие спонтанными лессировками, эманулирующие чудесными энергиями) портреты, ни парадные драматические изображения (Покушение 2 мая с резней кинжалами, Расстрел повстанцев), ни

Снежная буря, ни картины на религиозные сюжеты (распятый Христос — удивительно постный, Святое семейство — сладкое как пирожное) — меня особенно не тронули.

Нагая маха — совершенство, идеальное воплощение женственности (ни капли жеманности), одетая ей проигрывает. Очень красивое лицо. Фигура... Кстати, вы заметили, как полногруды в с е гойевские женщины? Кроме ведьм. Будь я лет на сорок помоложе...

Натюрморты и автопортреты хороши... Проникновенные.

Подошел опять к Молочнице. Чудо-диво. Как свежее молоко на даче.

Вошел в зал, где выставлены знаменитые Черные картины (1819–23) Гойи из Дома глухого, последнего его пристанища перед эмиграцией, фрески, перенесенные на холст.

Три большие группы азиатов недоуменно главели на эту чудовищную живопись. Три экскурсовода отчаянно жестикулировали и тыкали пальцами в воздух, пытались на японском и китайском объяснить, что эти гротескные изображения — критика испанского общества.

Застрял в толпе, как в море из человеков. Поневоле начал дрейфовать вместе с остальными...

Хорошо еще, что азиаты низкорослы... я наблюдал Черные картины как будто с вершины небольшой горы. Лестная позиция для человека среднего роста. Только шея заболела... суставы...

Что же этот глухой старик нарисовал?

Мороз по коже.

Со всех сторон на меня палились уроды... дегенераты... в иступлении... в экстазе своей соленой телесной самости... дьявольщина!

Лявры, лемуры, демоны...

И это все, что осталось от гойевских блестящих мах и утонченных кавалеров, бабочек-герцогинь и генералиссимусов в золотых костюмах, матадоров и кардиналов?

Все. Народ-неандерталец.

Душная человеческая волна прибила меня к картине, на которой косматый гигант Сатурн (напомнил мне взбесивше-

гося Мика Джаггера) пожирал то ли сына, то ли дочь (ил. 81). На запеленатого младенца этот, пожираемый Сатурном двуногий, похож не был. Тут явно не детоубийство показано, а каннибализм.

Вцепился великан-каннибал в спину обезглавленного им несчастного человечка-куколки своими когтищами. Кровь хлещет...

Сильное произведение. И все аналогии работают... да, именно так, жестоко, осатанело жрет государство своих граждан. И оппозиционеров и собственных выкормышей, начальников, попавших в опалу. Так начал сейчас жрать своих людишек злой турок Эрдоган.

Тело у этого Сатурна-Джаггера какое-то жуткое... пропорции тоже осатанели... ошметки кожи мотаются... Сам полутруп, а жрет живое.

Издающаяся испанская монархия? Разумеется.

Но не только... и русская. И все остальные, до тех пор, пока их под нож гильотины, в Ипатьевский подвал или в Букин-гемские дворцы не загонят.

И ленинско-сталинский СССР. И Камбоджа. И Северная Корея. И Китай. И Третий Рейх. И масса других, менее знаменитых диктатур. Революции... тирании... хунты... реакции... олимпиады... тройки и лагеря уничтожения.

Только вот, Сатурн ли это? У Гойи античности мало. Есть одна аллегория (Стокгольм), там Дедушка-Время, как и положено, с песочными часами... с крыльями... Правда, тоже косматый.

Гойя своим фрескам в Доме глухого названий не давал. Скорее все-таки этот каннибал — не Сатурн, а «великан», упомянутый в письме Сапатеру.

Йети. Бигфут. Блендербор-Урицраор.

Взбесившийся дьявол-исполин, людоед из сказки... знакомый страх из коллективно-бессознательного.

Гоголевский старик-мертвец из «Страшной мести».

Нечто вулканическое или земляное или подкожное... не имперское, не хтоническое.

Исконный человеко-червь, по образу и подобию которого мы все созданы...

А моделью ему послужил какой-нибудь запущенный псих из дурдома... Гойя не раз специально посещал эти заведения и рисовал их обитателей. На одной из двух каннибальских сцен (Безансон) есть тип, напоминающий его Сатурна (старик слева).

Или все-таки этот убийца — время?

Безжалостная природа?

Наполеоновская армия в Испании, зверски подавившая народное восстание?

Эпидемия?

Не важно.

Важно то, что эта картина — даже не каннибальским своим содержанием, и не экстравагантной и экспрессивной своей формой... а трудно определимой внутренней осатанелостью, расхристанностью, изломанностью... экзистенциальным диссонансом... хрустом ломаемых живописных суставо-канонов... уничтожает привычные основы нашего сознания, фундаменты восприятия, стены, построенные нами для того, чтобы не сойти с ума от жестокости и несправедливости жизни... не быть сожженным заживо раскаленной лавой...

Гойевский Сатурн раскачивает своими мослами окружающую действительность... леса и стропила... как качели... и катапультирует зрителя туда, где все не так, как надо... не так, как хотелось бы. Туда, где земная твердь потеряла свою твердость, а небо — голубизну, где звуки стали скрежетом, слова — карканьем, а цвета — яростными темными пятнами... а люди, все поголовно... превратились в одержимых бесами чудовищ.

В третью реальность. В предсмертье.

В ожесточенный мир сильно постаревшего, больного, разочарованного и уязвленного художника. В мир, который он не мог показать на своих картонах, портретах, церковных фресках, исторических и жанровых картинах... отчего всю жизнь страдал... всю жизнь лгал... приукрашивал, припудривал... скользил по поверхности в погоне за славой, деньгами, положением в высшем обществе, женщинами...

В мир, который он осмелился воспроизвести только на некоторых офортах Капричос и Диспаратес... в мир, который наконец-то нашел и свое живописное воплощение.

Черные работы — не аллегория, не метафора, не попытка показать жизнь как ад, обычный, знакомый («там, где мы») или изощренный «ад формы»... нет, просто Гойя нарисовал мир таким, каким его в этот нелегкий период жизни видел, чувствовал, ощущал, слышал (не ушами, а черепом).

Его глухота пресуществила звуки в адский грохот, раскаты которого то и дело доносятся из Черных картин... подступающая слепота урезала цвета... болезнь упростила формы... старческий тремор придал форму мазку, а недалекая уже смерть позволила добиться невероятной экспрессии изображения.

Что-то сравнимое по силе с этой живописью Гойи можно найти только у Рембрандта... позже — в живописи Сутина. На некоторых картинах Врубеля.

Пикассо изо всех сил пытался имитировать Гойю, да не по зубам ему был этот орешек...

И Ван Гог не дотянул. И все «современное искусство» кажется по сравнению с Гойей — жалкими потугами шарлатанов и неумеек.

Или... этот Сатурн — прикрытый античным мифом автопортрет?

Старого мастера измотали войны, политические и придворные дразги, ему осточертела вечно возвращающаяся к абсолютизму и тирании родина, ее ужасная история, осточертел ее народ... осточертело и приносящее все больше проблем и болей собственное тело... осточертело то, что он был человеком... воплощение в плоть.

Уничтожить ее... сожрать... к дьяволу под хвост эту жизнь!

«Тонущая собака» (то ли в болоте, то ли в грязном потоке), тоскливо смотрящая на желтоватый фон картины, на котором угадываются жуткие гримасы пустынных духов... или башни готического собора — представляется мне еще одним автопортретом Гойи. В модусе предсмертного одиночества.

А две похожие работы — «Старик и монах» (ил. 82, «старик» похож на Моисея с посохом) и «Два старика едят суп» (ил. 83, тут «старик» — похож на впавшую в детство Бабу Ягу) это уже зримое... явление смерти. Или дьявола. На первой картине он шепчет что-то соблазнительное в ухо «Моисею». На второй — читает занятой едой «Бабе-Яге» какую-то книгу, возможно — список прегрешений... Но старик-баба-яга уже по ту сторону добра и зла... он глупо улыбается и не слушает адского фискала.

...

Следующей остановкой моего дрейфа по азиатским морям было огромное полотно «Шабаш ведьм» (ил. 84). Это был хорошо мне знакомый Козлиный луг... Но что-то, не только исполинский размер, отличало его не только от нежной картинки для семьи Осуна (это и обсуждать не надо, разница — как между игрушечной детской пушечкой и грязной, пропахшей порохом и маслом армейской гаубицей с передовой), но и от страшной графики Капричос...

Гоя перестал нуждаться в услугах нагих мутанток-дьяволиц, вампиров, сов и нетопырей... для изображения персонифицированного порока... зла...

Достаточно людишек изобразить... на прогулке.

Дьявол тут — Черный козел. Не из преисподней, скорее карнавалый. Ряженный.

С накладными рожищами и бородой. В черном одеянии.

Темное пятно. Зловещий силуэт. Дыра.

За ним — огромной лепешкой — его адепты. Расселись вокруг повелителя. Одни женщины. Жуткие старухи, мегеры, оголтелые фанатичные бабы, уродки... есть и нежная красотка с муфтой (справа).

Открытые рты... сверкающие глаза. Уродливые носы, подбородки, губы, темные волосы... Все какое-то остервенелое... Ведьмы.

Босые.

Лица их прорисованы грубо. Нарочито грубо. Болезненно грубо. Колюче. Грязно. Наляпаны... как курица лапой. Сынирисовал? Нет, везде видна работа уверенной руки мастера.

Как будто сам Черный козел малевал... презиравший эту
легковерную чернь, неоднократно совокуплявшийся с ними...
пресытившийся, озлобленный.

Осточертели...

Рисовал и дергался... онанировал... гримасничал... пускал
ветры и свистел.

Бедные азиаты вопросительно смотрели друг на друга,
как будто спрашивали — что это... а мы не такие? И радостно
отвечали сами себе — нет, нет, мы гораздо лучше...

Живопись эта, как вино причастия дьявола — черна,
горька и тошнотворна.

И ядовита.

Но очаровывает... безумием. Испарением смерти.

Козлиный луг стал наконец настоящим, обрел свою чер-
ноземную червивую плоть...

Спросим и мы — что это, тут на полотне? Ад?

Нет. Люди, какие они есть. В ожидании черного чуда.

Кому они молятся? Богу?

Нет. Большому козлу. Власти, деньгам, удовольствиям
телесным.

Они целуют его член и анус.

Это что, преувеличение, гипербола, метафора?

Нет, реальность. Обыкновенная реальность.

Как с таким ужасом в душе жить?

А вот как — перескочить через него легкой пташечкой...
заключить с мировой скорбью соглашение о ненападении.
И жить себе дальше, обходя Козлиный луг стороной.

Так Гойя и сделал. Бросил Испанию и уехал во Францию.
С молодой женщиной. Да еще и жалованье сохранил. В Бордо
нарисовал свою «Молочницу». И миниатюрные портреты
друзей... И два альбома замечательных эскизов.

Умер на чужбине.

Тело его через 70 лет вырыли, привезли в Мадрид и пе-
резахоронили.

В церкви святого Антония Падуанского, под его фресками.

А на месте Дома глухого — станция метро «Гойя».

...

Ну вот, азиатов вымело наконец из зала «Черных кар-
тин»...

Зато туда вошли испанские школьники... И начали деревенять, зевать... засыпать на ходу...

Учительница-экскурсоводша настырно и темпераментно объясняла им, что к чему, но глубокую их сонливость, казалось, мог победить только футбольный матч Реала против Барселоны. И они действительно начали играть в футбол — чей-то шапочкой...

Элегантно играли. Когда музейный служитель попросил их прекратить — прекратили.

Я с удовольствием отметил, что эти подростки обладают врожденным самоконтролем, тем, чего так не хватает детям России... порода...

На картины они, разумеется, и не взглянули, зачем ворошить чужое прошлое?

Подошел к картине «Народное гуляние в день Святого Исидора» (ил. 85).

И тут — одни иступленные изуверы. Безумцы. «Представители различных сословий испанского общества».

Иступлен и свет, мчащийся по темным пространствам неба, как будто заполненного фигурами воздушных гимнастов-демонов.

Темна и земля, вздыбленная тектоническими силами, отпечатавшимися на властных профилях конкистадоров (видел на почтовых марках).

Парад зомбированных кретинов, горланящих каноны... в честь святого Исидора, крестьянина, сотворившего как известно 438 чудес.

Массовый психоз?

Жуть...

Как хорошо...

В 1788 году Гойя написал одну из своих самых оптимистических картин... на тот же сюжет. Народное гуляние на лу-гах святого Исидора (Прадо, ил. 86).

Светлая, веселая живопись...

Под теплым майским солнцем милые женщины в белых одеждах кокетничают с симпатичными кавалерами... детки...

Танцы... вино... зонтики... кареты... лошадки...

На заднем плане — прекрасный город. Королевский дворец... церкви... монастыри... купола... шпили...

В речке Мансанарес вместо воды молоко.

Пространство наполнено смехом, радостью...

Небо — золото с голубизной.

Обе эти картины нужно воспринимать как «внутренние» ландшафты художника.

Когда Гойя писал свое первое «Гуляние», ему было 42 года, он был уже богат, знаменит... и еще не оглох. Второе, черное «Гуляние» Гойя написал, когда ему было около 75 лет. К тому времени жизнь уже отняла у него почти все, что можно отнять у человека — здоровье, близких и друзей, надежду... а через пару лет отняла и родину, язык.

Для такого страстного, активного и тщеславного человека как Гойя этот тяжкий период предсмертья был особенно мучителен. Оттого он и писал такие мучительные картины...

Реальность не изменилась, только повернулась к нему темной стороной, изменился он...

Почему же в этом страшном зале, в этом черном гойевском гробу, мне было вовсе не страшно, не жутко? Наоборот, я чувствовал там облегчение после залитого бешеным испанским солнцем Мадрида, после блистательного Прадо...

Потому что и со мной, при всей разности масштабов, эпох, географии, темперамента и положения в обществе (Гойе было, куда падать, а я и так внизу), произошло то же, что и с Гойей.

Я давно потерял светлую, радостную жизнь, друзей, женщин, родину, язык, надежду и веру. Жизнь еще не убила меня, но я уже чувствую смердящее дыхание земли. Слышу тихий зов могилы. И чувствую исступление конца... конвульсии заканчивающегося земного существования...

И мне знаком наркотизирующий вкус и свет небытия.

И я, как и Гойя из последних сил пытаюсь пресуществить желтоватые его лучи в картину... в образ... в рассказ.

И мои последние рассказы кажутся публике — «Черными картинами». А для меня они — цвета апрельского неба.

То, что с ним случится (или не случится, тут, кажется, сама амбивалентность становится предметом изображения) после смерти, Гойя изобразил на восемнадцатом офорте серии «Диспаратес» (ил. 87). Из лежащего на боку, скрюченного, очевидно мертвого, тела вылетела фигура, расставившая руки. Это пожилой человек, хмурый... это умерший Гойя.

Парит. Левитирует.

В темном пространстве посмертья его встречают другие парящие фигуры.

Кто они?

Не ясно — то ли демоны, то ли люди, то ли его страхи или вожеления, то ли его родные и друзья в новых обличьях...

Или это души изображенных им современников?

Нематериальные скорлупки-очертания обитателей Козлиного луга?

Он не смотрит на них, его тяжелый взгляд устремлен туда, в невидимую наблюдателю область, откуда льется потусторонний свет.

ИАКОВ И ГЕРМОГЕН

Был недавно на выставке. Показывали резцовые гравюры на меди по эскизам Питера Брейгеля старшего. Пейзажи, кораблики, несколько фрагментов больших картин мастера, мои любимые серии «Семь смертных грехов», «Семь добродетелей» и другие картинки, полные затейливых фигурок — шутов, безумцев, грешников, злодеев, чудовищ, ведьм, чертей, святых... художественного сброда эпохи маньеризма и снабженные соответствующими подписями, назидательными мужицкими мудростями.

Особенно запомнилась гравюра «Святой Иаков и маг Гермоген» (ил. 88).

Резал ее прекрасный, конгениальный Брейгелю, мастер Питер Ван Дер Хейден. Датирована она 1565 годом (несохранившийся эскиз был, скорее всего, нарисован в годы 1564–65). Выпущена в свет издательством Иеронима Кока «На четырех ветрах», для которого Брейгель нарисовал около восьмидесяти эскизов для гравирования на меди.

Под оттиском, на полях гравюры — латинская подпись, которую можно перевести так: «Святой Иаков поставлен перед магом силой дьявольского наваждения».

...

Литературный источник этого изображения — популярная во времена Брейгеля «Золотая легенда» Иакова Ворагинского. Русского перевода «Золотой легенды» к сожалению до сих пор не существуют, поэтому я сам перевел страничку текста, но не с латинского, а с немецкого издания 1999 года.

Из главы «О Иакове великом» (в квадратных скобках мои вставки):

Святой Апостол Иаков Заведеев проповедовал Слово Божье в Иудее. Один маг, по имени Гермоген, послал к нему

своего ученика Филета и несколько фарисеев, для того, чтобы он изобличил Иакова перед ними во лжи. Но Апостол пересилил Филета доводами рассудка и сотворил много чудес на его глазах. И возвратился Филет к Гермогену и рассказал ему о чудесах, которые сотворил Иаков, и о том, что хочет стать его учеником и следовать его учению, и посоветовал Гермогену сделать тоже самое. Гермоген разгневался и околдовал Филета так, что тот не мог и пошевелинуться, и сказал: «Ну а теперь посмотрим, как твой Иаков тебя освободит».

Филет смог через своего слугу сообщить Иакову о случившемся; Апостол послал ему свое полотенце и наказал взять его в руки и сказать: «Господь поддерживает падающих и освобождает связанных».

Как только Филет дотронулся до полотенца, заклятье сошло с него, он вскочил и поспешил к Иакову, понося магическое искусство Гермогена. Еще больший гнев объял Гермогена, и он призвал подчиненных ему [нечистых] духов и повелел им принести ему и Иакова и Филета связанными, для того, чтобы он мог им отомстить и для того, чтобы его ученики не вздумали больше его поносить. Нечистые духи явились к Иакову и начали, повиснув перед ним в воздухе, плакаться: «О Иаков, святой Апостол, помилуй нас, посмотри, мы сгораем раньше уготованного нам часа!»

Иаков спросил: «Зачем явились ко мне?»

Они отвечали: «Гермоген послал нас, мы должны были доставить ему тебя и Филета, но как только мы подлетели к твоему дому, ангел Господень связал нас огненными цепями и много мучил».

Иаков сказал: «Ангел Господень отпустит вас, возвратитесь к Гермогену и доставьте его самого связанного сюда, но не делайте ему слишком больно!»

И они отправились туда, схватили Гермогена, заломили ему руки за спину, связали его так и отнесли к Иакову и поставили перед Иаковым и сказали Гермогену: «Ты прислал нас сюда, для того, чтобы мы мучимы были и сгорели».

И они попросили Иакова: «Дай нам власть над ним, чтобы мы могли отомстить ему за зло, которое он хотел причинить тебе и за огонь, который жёг нас».

Иаков сказал духам: «Посмотрите, вот Филет стоит перед вами, почему не нападаете на него?»

Они отвечали: «Мы не могли бы в твоей келье и муравья обидеть».

Иаков сказал Филету: «Ответим добром на зло, как завещал нам Господь, Гермоген заколдовал тебя, а ты освободи его».

И Гермоген был освобожден от пут и стоял перед Иаковом и стыдился сильно.

И сказал ему Иаков: «Иди восвояси, не в наших обычаях обращать [в христианство] насильно».

Гермоген ответил: «Злые духи убьют меня. Дай мне что-нибудь твое, тогда они не тронут меня».

И Иаков дал ему свой посох. Гермоген взял посох и ушел к себе, собрал свои бесовские книги и принес назад к Апостолу и положил их перед ним, чтобы тот сжег их. Но Иаков не хотел, чтобы кто-то пострадал от смрада и повелел бросить их в море. Гермоген сделал это, вернулся к Апостолу, [встал перед ним на колени] обнял его ноги и попросил: «Спаситель душ, прими раскаяние того, чьи зависть и злоба преследовали тебя!»

Итак, он обратился [в христианство] и был так полон страха Божия, что сотворил многие [добрые] знамения...

Далее в «Золотой легенде» рассказывается о том, как Иакова за проповедь учения Христа обезглавил Ирод Агриппа, внук Ирода Великого, как тело апостола само собой приплыло в Испанию и какие Иаков сотворил чудеса после смерти.

В геометрическом центре гравюры — таз или круглое корыто, в котором ведьмы варят из человеческих костей и прочих несимпатичных продуктов свое колдовское варево. Таз этот покоится на своеобразной жаровне — стоящем скелете козла, в котором бушует пламя. Внутри таза — котел с ручками. Из него валит пар. С мухами, шершнями и слепнями. Пар этот уносится в небеса.

Чуть левее котла стоит Иаков. Правой рукой он благословляет, в левой держит посох. Вокруг его головы — нимб святого.

«Церемониймейстер», неприятный демон с птичьим лицом и большим животом, держащий в четырехпалой руке что-то вроде скипетра или письменного прибора, повернул в сторону апостола свою морду в капюшоне. Церемониймейстер напоминает демона с берлинской картины Иеронима Босха «Святой Иоанн на Патмосе», только этот бес, надо признать, как и все брейгелевские бесы — не так фантастичен, как его босховский оригинал; нечистые духи Брейгеля — это что-то органическое, почти естественное, босховские же зачастую — не от мира сего, нечто гротескно биомеханическое. Почти вся остальная нечистая рать как бы и не замечает Иакова.

Странно то, что на Иакова не обращает внимания и вызвавший его своими чарами колдун Гермоген, бородатый старичок, похожий на апостола, в шапке-колпаке, сидящий в кресле и читающий колдовскую книгу. Перед Гермогеном — деревянный треножник, на нем еще один котел. В треножнике, как в клетке лежит пузом кверху нечистый дух. Тело его конвульсивно изогнуто, голова запрокинута, пасть открыта. Похоже, этот треножник — место его мучения. Или экстаза. Из котла как из трубы валит пар или дым, или огонь. Чуть выше головы святого, в этом пару образовалась звезда или вихрь, или светящийся диск, бросающий в четыре стороны магические лучи. Иаков смотрит на это чудо. Возможно, этот вихрь и перенес его сюда, на чётровую кухню.

Третье действующее лицо легенды — ученик чародея Филет — сидит скорчившись, босой, в монашеской одежде, опустив голову, почти спиной к зрителю на небольшой табуретке. Вокруг него очерчен круг, слева на него дует убийственным паром с ядовитого супчика ведьма, справа и сверху — компания нечистых духов с птичьими клювами забавляется какими-то дурацкими щитами или тарелками, один из них замахивается на Филета палкой, похожей на московскую милицейскую дубинку прошлых лет.

Заколдованный бесовщиной, сидящий внутри магического круга в окружении нечистых духов Филет — напоминает Хому Брута из «Вия» в церкви с мертвой панночкой и гномами. Я давно подозреваю, что черти, чудовища и колдуны Гоголя пришли в его прозу не из малороссийского фольклора, а ничтоже сумняшеся заимствованы им из западноевропейской графики и живописи, которые он любил и хорошо знал, но прямых доказательств у меня не много...

Правее Филета — огромный булгаковский камин, у которого греются обезьянки. На крышу камина ведет лестница из ниоткуда. Поверхность камина украшают таинственные рисунки и восковая колдовская рука. Внутри камина — еще один чародейский котел. Из него тоже валит пар и пар этот вылетает в небо и явно портит погоду. Вместе с паром сквозь камин вылетают и ведьмы на метлах. А в небесах и без них творится лихо. Три нагие ведьмы-маргариты, с развевающимися волосами (одна на козле, вокруг нее — летают подозрительные шары-планеты, две другие — на драконах с длинными хвостами, у одной из них в руке — пучок живых змей) атакуют фурию, летящую им навстречу на чудовище, похожем на свинью. Драконы и летучая свинья изрыгают друг на друга потоки огня. На землю падает град, убивающий лошадок. Деревья гнутся из-за страшного напора небес. Церковь затопило, ее шпиль повалило ураганным ветром и сейчас он упадет в водную пучину, вместе с вцепившимся в него человеком-чертиком.

Пол каменной площадки-руины пробит и сквозь большую полукруглую дыру видно то, что находится уровнем ниже: какой-то колдун — то ли лижет, то ли ест чародейскую книгу, два демона терзают бесчувственного (или мертвого) человека, лежащего на спине. За ними наблюдает черный рогатый чёрт.

Адская рать, скопившаяся вокруг углубившегося в чтение Гермогена, ведет себя непонятно. Один нечистый дух, с овечьей головой, замахнулся на мага дубинкой. Другой, с утиной мордой, напоминающей противогаз, не позволяет магу влить в колдовской горшок какую-то жидкость, и она

лется из кружки на пол. Гадкий круглоголовый, заросший волосами, и еще один, брюхатый, с собачьей головой, воздели к небу руки-лапы.

Неизвестно, что забыл на этой гравюре слон. Кто его притащил сюда из Африки и зачем? Похоже, он тут играет роль свадебного генерала от графики, одним своим присутствием придавая происходящему особую важность.

Правее треножника Гермогена — ослиная голова, на затылке у которой — голая задница. Левая ее нога заканчивается не пальцами, а корнями, правая — в протезе или в кувшине. К этому кувшину прикреплены поводья. За ослом — демон-черепушка, которому мастер забыл пририсовать туловище и ноги.

Позади Иакова — два головоногих чудовища, явно послуживших прототипами для персонажей фильмов ужаса.

Перед Гермогеном — вполне монструозный «дельфин». Он демонстрирует публике неприкрытый анус-клоаку и ранит сам себя кинжалом, который держит в руке-ноге. Во рту у него — какая-то бумага, разобрать, что на ней написано, я не смог...

Слева от него — толстая «голова». Из лба ее растут, как рога, две короткие человеческие ноги. Стоит она на руках. На причинном месте у головы — вторая, маленькая, кажется жабья головка. Под головой лежит монетка (выпала изо рта?). Голова укоризненно, насупленно смотрит на зрителя, как бы спрашивая: «А тебе-то что тут надо? Видишь, как тут у нас, погоди, и тебя разнесет, скрючит и перевернет».

...

Голова эта напоминает зрителю то, что он, разглядывая гравюру, может быть и позабыл — демоны, черти, монстры это перевернутые добродетели, части ПЕРЕВЕРНУТОГО мира. А сама гравюра — зеркало вывернутого наизнанку все еще средневекового сознания-подсознания западноевропейского человека.

Все нечистые духи из свиты Гермогена — это воплощения, образы, материализации его грехов и пороков. Бесы вышли, согласно евангельской бесогонской традиции, из него самого, а

не упали с неба как падшие ангелы. Каких именно грехов, точно определить затрудняюсь, но ранящий сам себя дельфин и птицеголовый с дубиной — это, скорее всего, гнев, толстая голова на ручках — жадность, собачеголовый, демонстрирующий нам свой уд, — это бесстыдство, утконос-противогаз — это обман, голополая ослиная голова — глупость.

Один только персонаж на этом листе с трудом поддается идентификации — это странная сгорбленная фигура в правом нижнем углу.

Когда искусствоведы что-то не понимают, они обычно используют слова «аллегорический» и «амбивалентный». Ну вот и мы назовем эту фигуру аллегорической и амбивалентной. Исключительно для красоты слога. Потому что помочь нам эти слова тут не могут.

Стоит эта фигура на блюде, напоминающем католическую патену, на которую во время литургии кладется гостия. На патене лежит меч, который положен тут может быть в воспоминание слов Спасителя «не мир, но меч принес вам». Фигура держит за глотку змею и — сцеживает ее яд, собирает его в лежащую рядом баночку. Собирает «змеиную мудрость», о которой тоже упомянуто в Евангелии, или напоминает о победе над Змеем, совратившем Еву? Через хребет фигуры переброшен паллий, знак власти Папы или епископа над паствой, над овцами-верующими.

Судя по волосам, наша аллегорическая фигура — это женщина. Но на ведьму она не похожа. Ведь на этой гравюре достаточно, есть с кем сравнить. Тело фигуры — скорее мужское. Сухощавое, мускулистое. Но если это мужчина, то непонятно, что у него во рту. У мужчин таких титек не бывает. А если это действительно грудь, которую фигура так амбивалентно сосет, то, где же у нее вторая грудь?

Самое обидное — это то, что это создание для Брейгеля и его современников было очевидным и понятным знаком чего-то, что мы не понимаем. Может быть, как это часто у Брейгеля — нарисованной народной метафорой или пословицей. Некоторые комментаторы гравюры, сознательно тянущие вполне католического Брейгеля в лагерь протестантов, предполагают, что эта фигура символизирует «скрытую

критику официального католицизма». Другие просто обходят ее вниманием — не хотят писать табуизированные для искусствоведов-интерпретаторов слова «я не знаю, что это значит». Но я то, слава Богу, не искусствовед, поэтому могу, и даже очень громко, закричать, завопить, как нечистый дух — я не понимаю, что означает, что символизирует, что делает на этой гравюре Брейгеля эта голая фигура, как и Филет, заключенная в круг. Только металлический.

Рядом с ней весьма многозначительно положены песочные часы (помни о смерти), веретено (судьба), и, возможно, чаша для причастия (пресуществление). Так что... интерпретируйте ее сами, дорогие читатели.

...

Пора нам еще раз перечитать приведенный выше отрывочек из «Золотой легенды».

Перечитали? А теперь давайте вместе хмыкнем. Хм...

Ничего другого нам не остается, потому что изображенная на гравюре сцена, увы, не очень хорошо вписывается в текст «Золотой легенды».

Поскольку Филет сидит себе в дьявольском кругу — то, что тут происходит, произошло уже после его наказания, но до получения им спасительного полотенца. Очевидно Гермоген не только наказал ученика, но и вызвал к себе Иакова для расправы, что согласуется с надписью на полях гравюры. Но тогда непонятно, почему Иаков стоит в двух метрах от Гермогена, не связанный, и благословляет всю эту шушеру. Почему Гермоген даже не смотрит на Иакова? Почему, если власть Гермогена и демонов над святым апостолом так велика — никто из нечистых духов не бросается на Иакова, даже не замахивается на него? Почему тогда один из демонов замахивается на Гермогена дубинкой, а другой мешает ему в приготовлении колдовского зелья? Да и поднявшие рядом с ним руки дьяволы явно не сигнализируют магу, что, дескать, работа выполнена, апостол доставлен, скорее они кричат: «Не в наших силах! Что-то ты не то задумал! Опомнись! Оторвись наконец от твоей дурацкой книжки, тут дело пахнет керосином!»

На второй гравюре Брейгеля, посвященной Иакову и Гермогену, гравированной тем же гравером в том же 1565 году по оригинальному эскизу Брейгеля 1564 года, показано, как мучимый нечистыми духами Гермоген падает вниз головой вместе с креслом и книгой к ногам апостола. Содержание второй гравюры точно соответствует тексту «Легенды». Хотя маг и не связан.

В первой же гравюре добрый католик Брейгель отступил от текста источника и нарисовал не иллюстрацию к легенде, а нечто другое. Что же?

Картину внутреннего мира человека, опрокинутого в мир внешний.

Мастер проецировал тут на реальность позднесредневековое сознание, со всеми его страхами, предрассудками и суевериями. Невидимое — на видимое, метафизику — на физику...

В этой двойственной, совмещающей несовместимое вселенной по небу летают зловещие ведьмы, насылающие мор и непогоду, под землей — копошатся трупоеды, а на земле — царство греха и порока, там правят свою сатанинскую тризну колдуны и дьяволы. Семь смертных грехов.

Перед таким посрамлением божьего творения и поставлен святой Иаков дьявольским наваждением.

В «Золотой легенде» он творил перед Филетом чудеса.

Тут же он никаких чудес не творит. И несчастный Филет так и сидит в своем кругу. А проклятый колдун Гермоген и не думает раскаиваться и обращаться. Читает себе свой бесовский бестселлер. Крутится, вертится, разбрасывая лучи как шаровая молния, магический вихрь.

Нет, не Иаков стоит перед ним маленький, потерянный, удивленный.

Сам Питер Брейгель стоит тут в апостольской одежде. И вместе с ним, замороженный его искусством я, зритель.

Любопытно заглянуть в самого себя, очищенного от цивилизации, как апельсин от кожуры!

И вот, мы оробели... перед торжеством крошечного зла.

Наш близнец, наше второе «я», колдун и чернокнижник, не удостаивает нас даже взглядом...

Краткая историко-биографическая справка.

Брейгель был родом из Брабанта. Родился в деревне неподалеку от Бреды в годы 1525–30.

Хорошего образования, по-видимому, не получил. Возможно, никакого не получил. Не сохранилось ни одного письма Брейгеля, даже записочки нет.

1551 год, Антверпен — Брейгель член Гильдии Святого Луки. Первые работы у Иеронима Кока.

1552–53 путешествие в Италию.

В 1563 году Брейгель женился на дочери своего бывшего учителя, которую знал с детства, и переехал из Антверпена в Брюссель. Поближе к двору Габсбургов? Советник Маргариты Пармской, тогдашней правительницы Нидерландов, кардинал Антуан Перрено де Гранвиль владел, по крайней мере, двумя картинами Брейгеля. Карел Ван Мандер утверждает, что на переезде настояла будущая теща художника (для того, чтобы он наконец расстался с любовницей в Антверпене).

Основными покупателями художественной продукции Брейгеля были, по-видимому, тогдашние богачи, например, известно, что банкир и купец Никлас Йонгелик был владельцем шестнадцати картин мастера. Но и двор, по словам того же Мандера, владел многими картинами мастера (сейчас, надо полагать, они находятся в Вене). Гравюры с его рисунков были доступны и среднему классу.

В 1564 году родился сын Брейгеля Питер, ставший впоследствии тоже известным художником. А в 1568 году — Ян, будущий мастер-миниатюрист.

В 1565 году в Нидерландах был неурожай, за ним последовал голод.

В 1566 году началась антииспанская Нидерландская революция или Восьмидесятилетняя война. Протестанты-кальвинисты штурмуют церкви, уничтожают в них картины и статуи.

В 1567 — в провинции прибывает наместник короля Филиппа Второго, хладнокровный палач герцог Альба и развязывает кровавый террор. Инквизиция особенно яростно пытала и жгла еретиков.

В сентябре 1569 года Питер Брейгель умирает в Брюсселе. Не дожив и до сорока пяти лет (или до сорока). Перед смертью Брейгель якобы попросил жену сжечь его сатирические рисунки, что она и сделала.

Долговременным другом мастера был картограф Абрахам Ортелиус, дядя свободного философа Себастьяна Франка, мистика и пантеиста, защищавшего внутреннюю свободу человека (доктрина никodemизма).

Лучшая, по мнению самого художника, его картина — «Триумф правды» не сохранилась.

Мандер пишет, что очень многие работы мастера вызвали у современников благодарный смех. Даже когда они были удручены содержанием. Посмеемся же и мы над нашей гравюрой и над нами самими. Есть над чем.

ИЛЛЮСТРАЦИИ



Ил. 1, Бруно Шульц, Процессия



Ил. 2, Бруно Шульц, Жеребцы и евнухи



Ил. 3, Бруно Шульц, Мадмуазель Сирсе и ее труппа



Ил. 4, Бруно Шульц, Заколдованный город



Ил. 5, Бруно Шульц, Бестии



Ил. 6, Бруно Шульц, Племя париев



Ил. 7, Бруно Шульц, Инфанта и ее гномы



Ил. 8, Бруно Шульц, Посвящение



Ил. 9, Бруно Шульц, Ундуля ночью



Ил.10, Бруно Шульц, Автопортрет



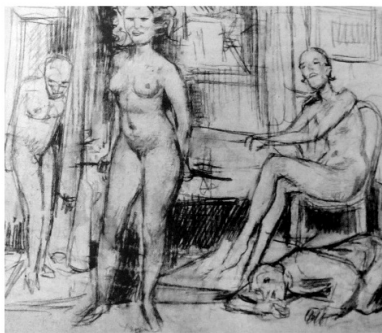
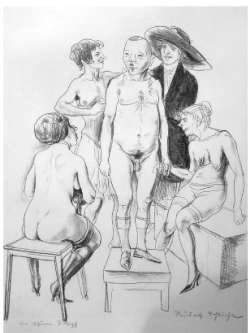
Ил.11, Бруно Шульц,
Эскиз иллюстрации для книги
«Санаторий под Клепсидрой»



Ил. 12, Бруно Шульц, Девушка в фартуке
бичует нагого коленопреклоненного юношу



Ил. 13, Бруно Шульц,
Девушка с кнутом и коленопреклоненный мужчина



Ил. 14, Рудольф Шлихтер (три работы слева, сверху вниз):
 Домина меа, Ванька-Встанька, Иосиф прекрасный.
 Бруно Шульц (три работы справа): Школьница и мужчина,
 Девушка и коленопреклоненный мужчина,
 Две обнаженные девушки и двое мужчин



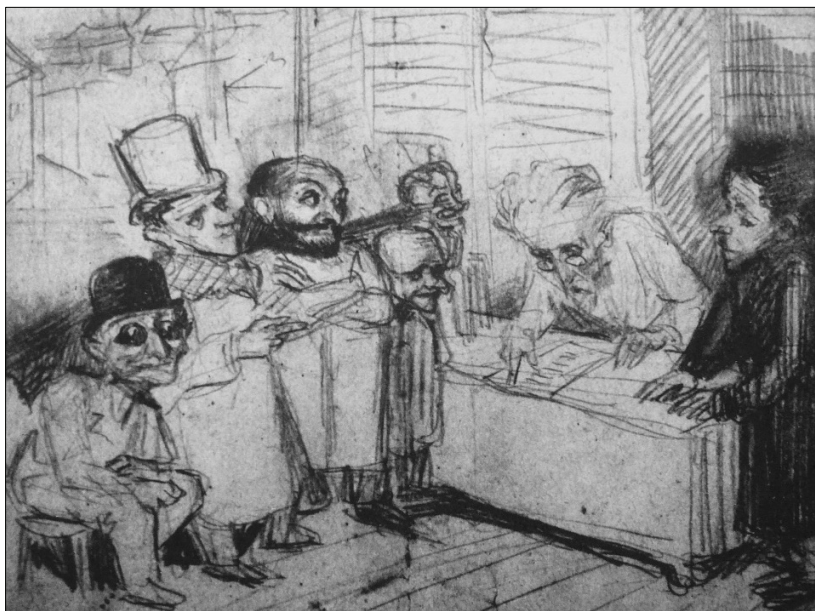
Ил. 15, Бруно Шульц, Три девицы сидят на диване.
Четвертая стоит. Перед ней на коленях
обнаженный мужчина



Ил. 16, Бруно Шулц, Иосиф на станции, которой нет



Ил. 17, Бруно Шульц, Спящий отец



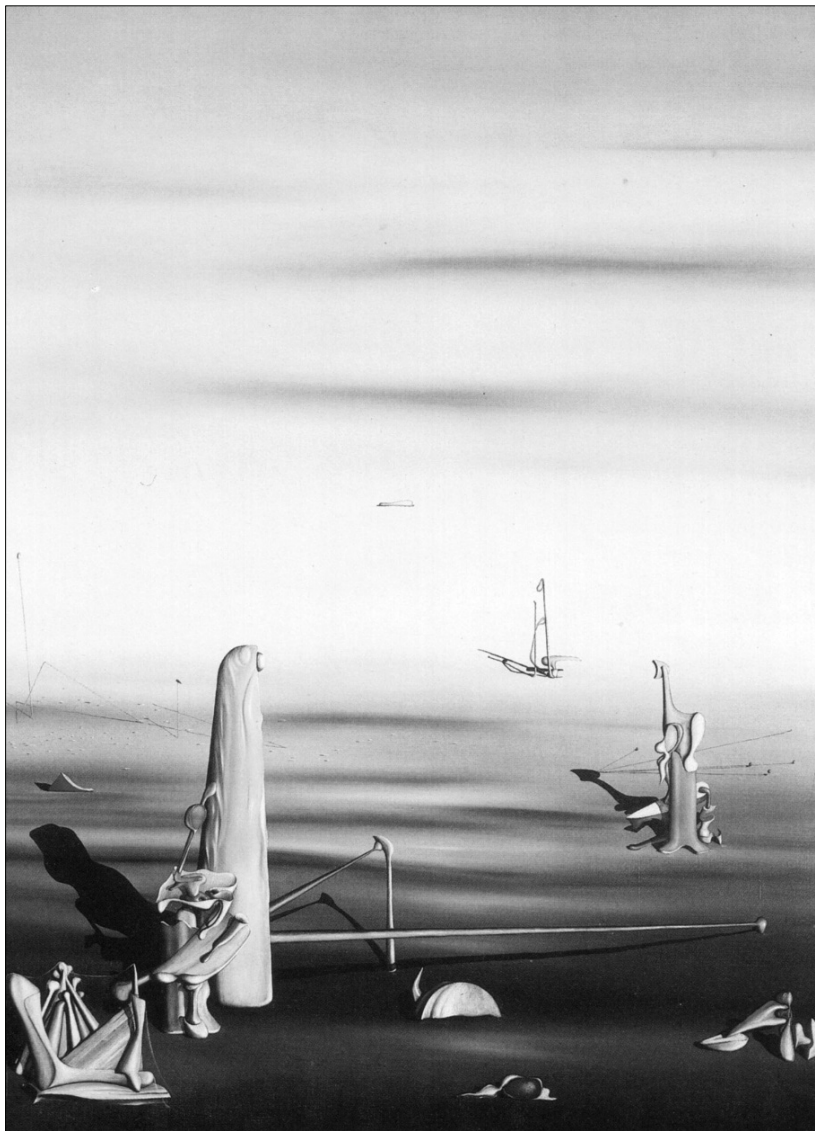
Ил. 18, Бруно Шульц, Лавка Иакова



Ил. 19, Бруно Шульц, Человек-пес



Ил. 20, Бруно Шульц, Автопортрет и старцы,
Старцы и коңдор (эскиз), Старцы и коңдор



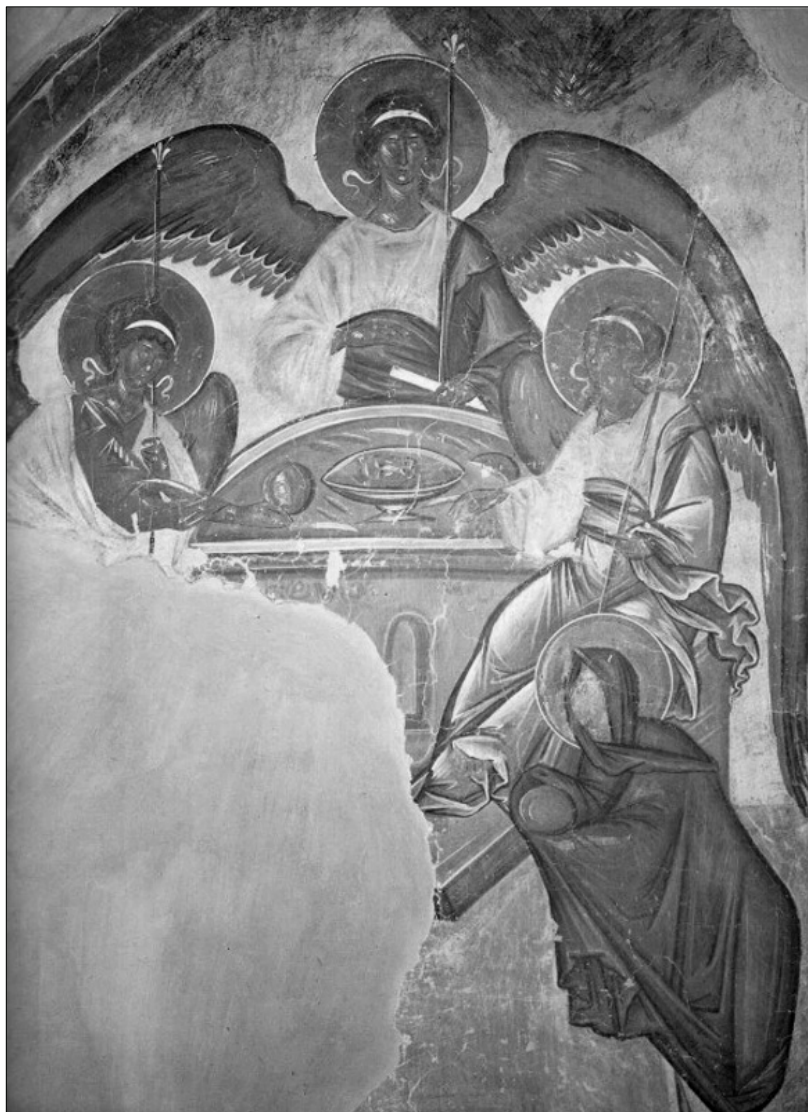
Ил. 21, Ив Танги, Солнце в футляре



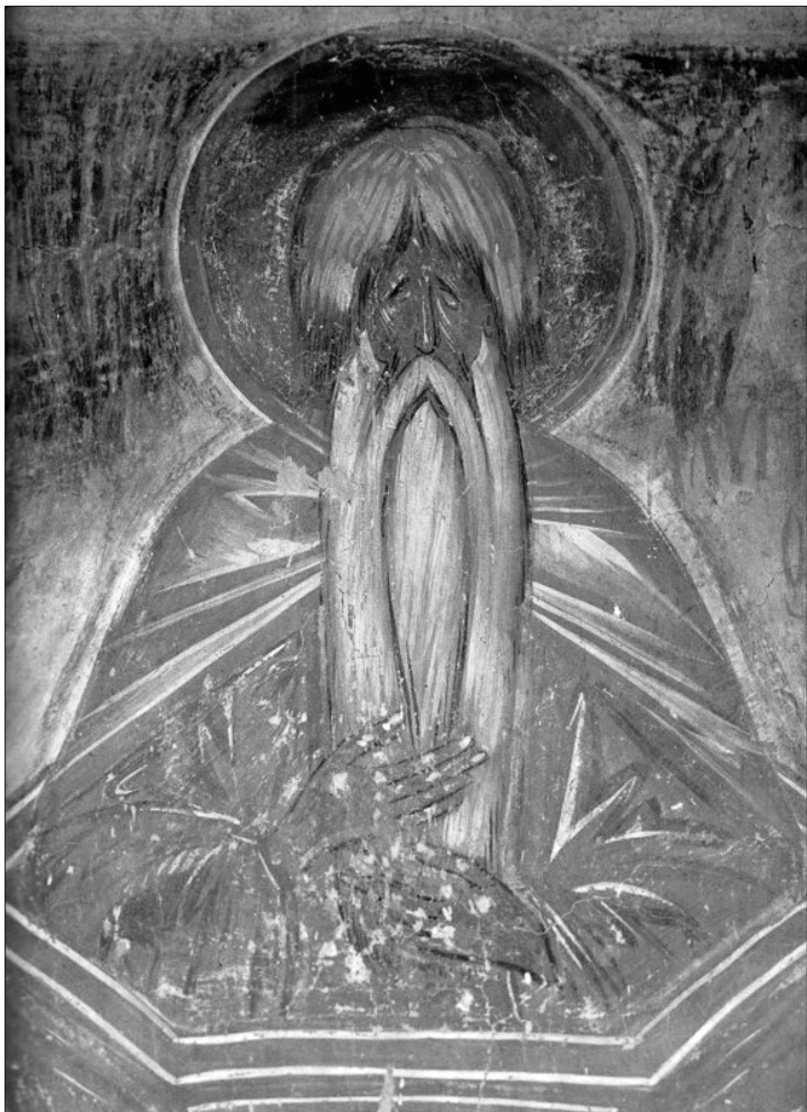
Ил. 22, Марк Шагал, Скрипач



Ил. 23, Феофан Грек, Пантократор



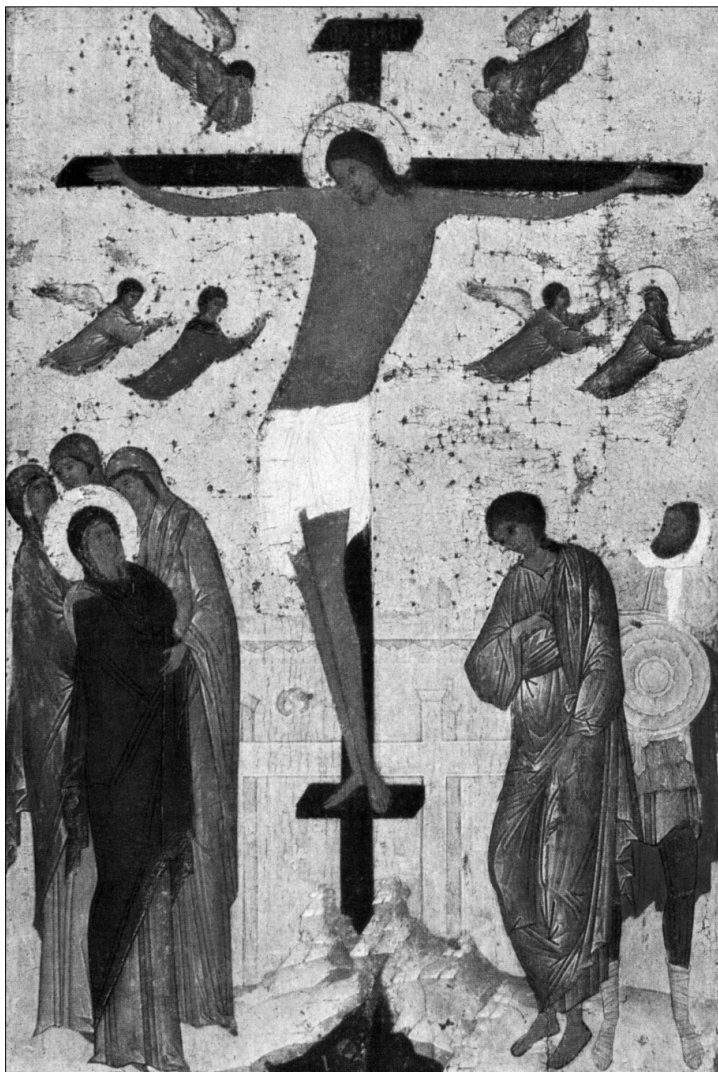
Ил. 24, Феофан Грек, Ветхозаветная Троица



Ил. 25, Феофан Грек, Столпник



Ил. 26, Лукас Кранах Старший, Гологофа



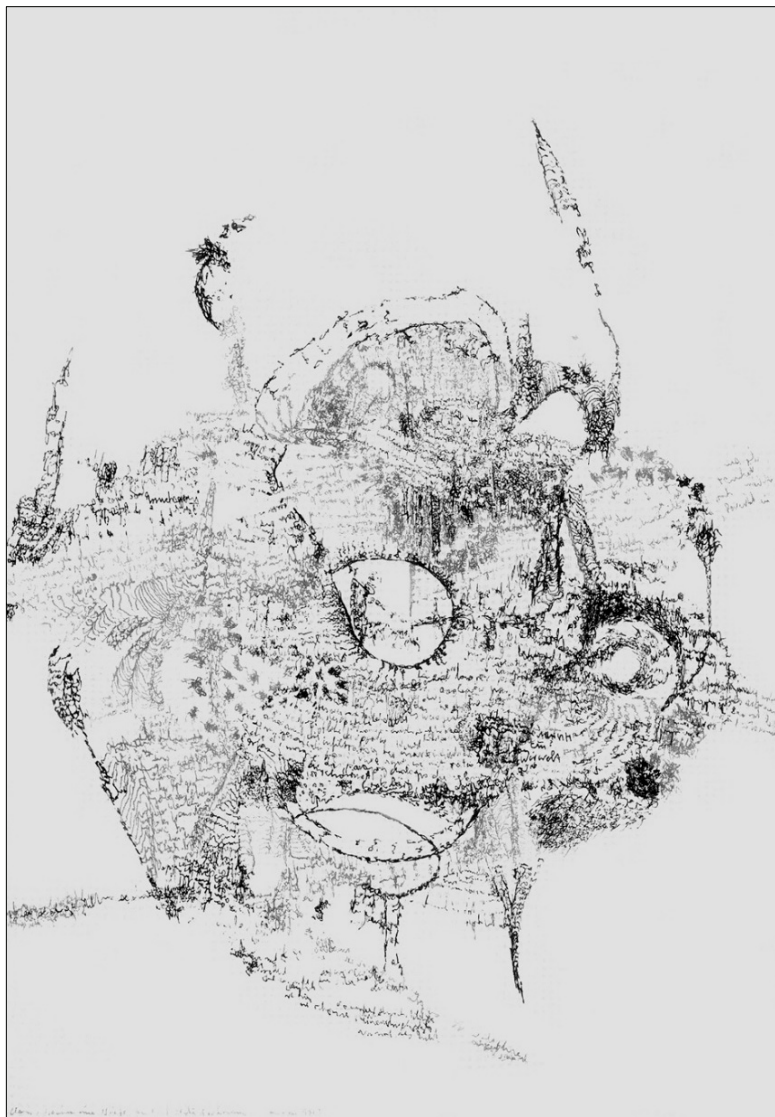
Ил. 27, Дионисий, Распятие



Ил. 28, Лукас Кранах Старший, Се человек



Ил. 29, Альбрехт Дюрер, Се человек



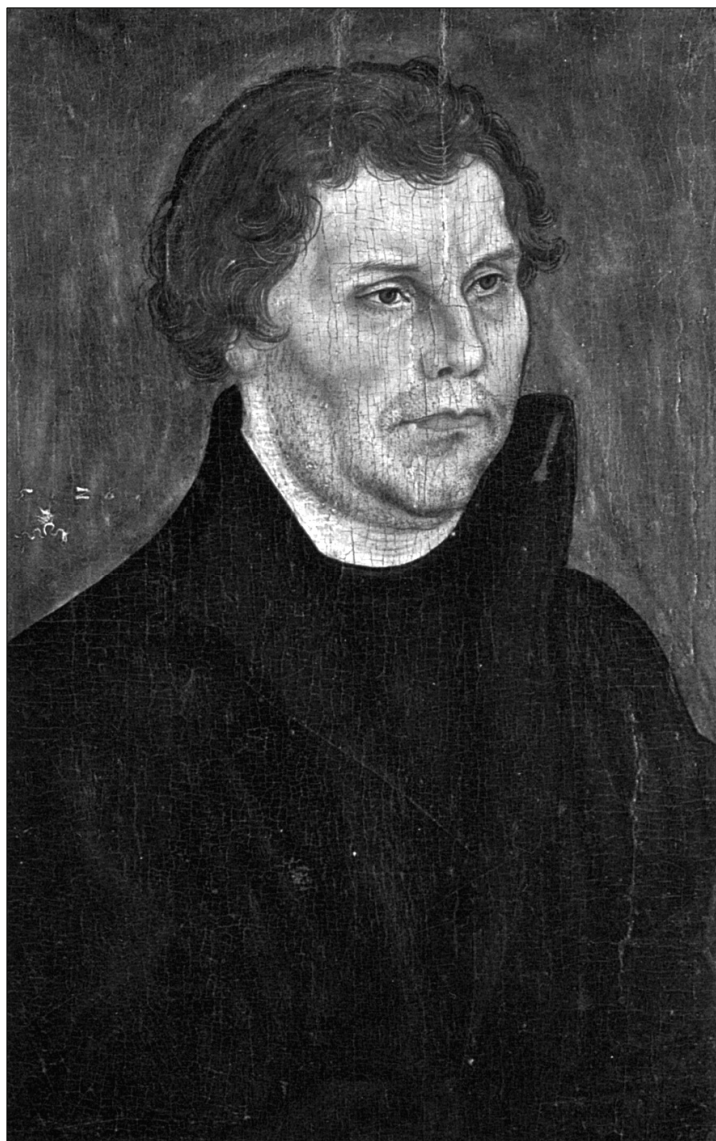
Ил. 30, Карлфридрих Клаус,
Начало письма Громану



Ил. 31, Лукас Кранах Старший,
Портрет принца Иоганна Фридриха Саксонского



Ил. 32, Лукас Кранах Старший,
Портрет Сибиллы фон Клеве



Ил. 33, Лукас Кранах Старший,
Портрет Лютера



Ил. 34, Лукас Кранах Старший,
Портрет жены Лютера, урожденной фон Бора



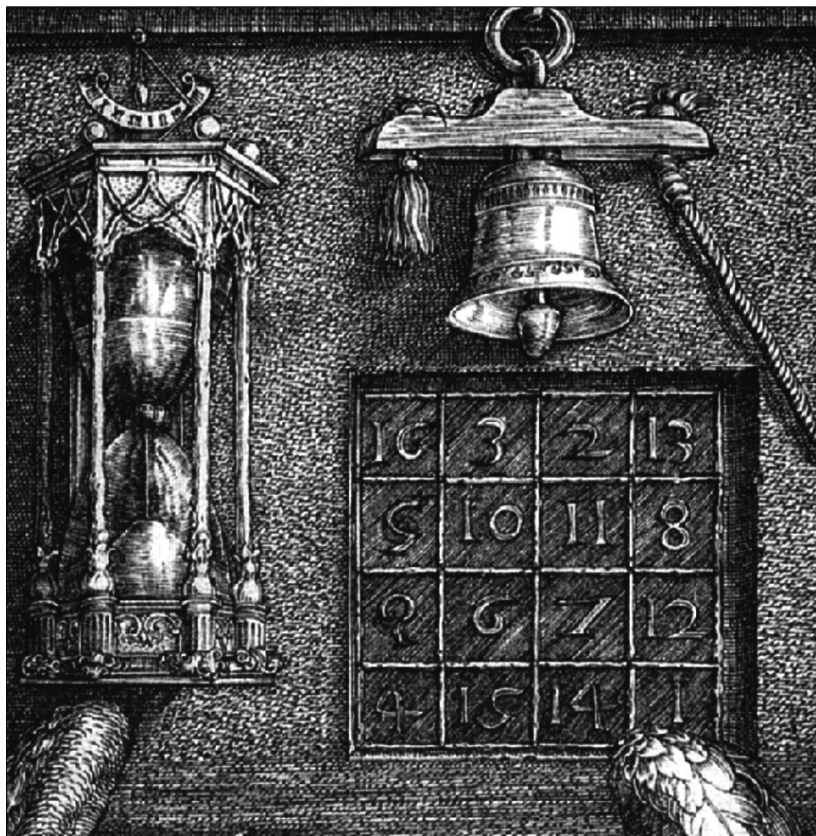
Ил. 35, Альбрехт Дюрер,
Портрет Ганса Тухер



Ил. 36, Альбрехт Дюрер, Портрет Феличиты Тухер



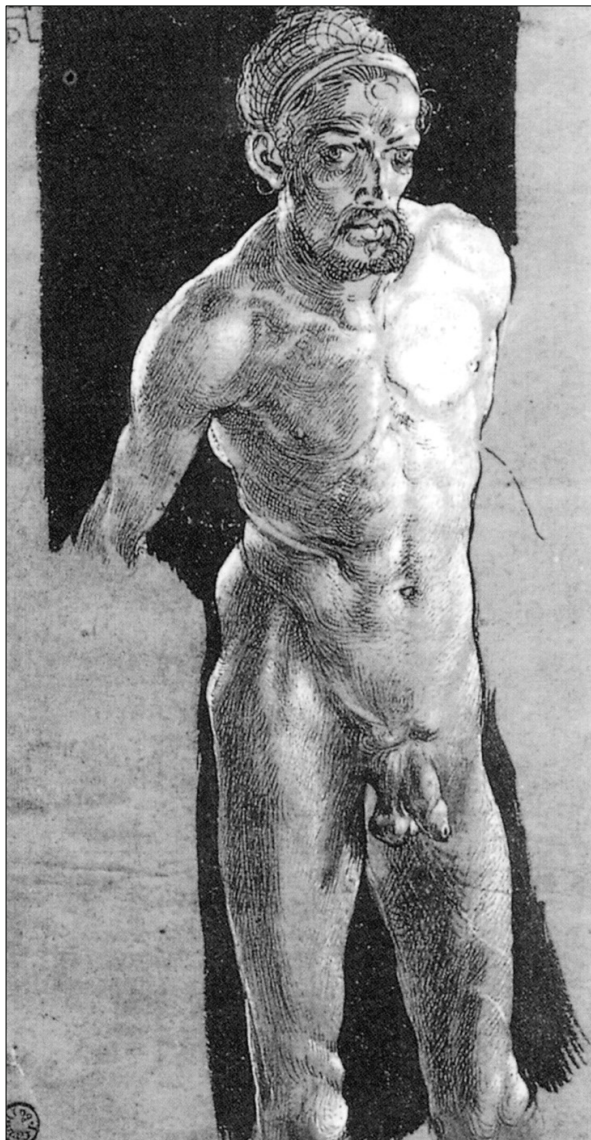
Ил. 37, Альбрехт Дюрер, Меланхолия



Ил. 38, Альбрехт Дюрер, Меланхолия, фрагмент



Ил. 39, Альбрехт Дюрер, Меланхолия,
фрагмент в зеркальном отражении



Ил. 40, Альбрехт Дюрер, Автопортрет



Ил. 41, Альбрехт Дюрер,
Автопортрет в образе Спасителя



Ил. 42, Альбрехт Дюрер, Кающийся



Ил. 43, Альбрехт Дюрер, Смерть и ландскнехт



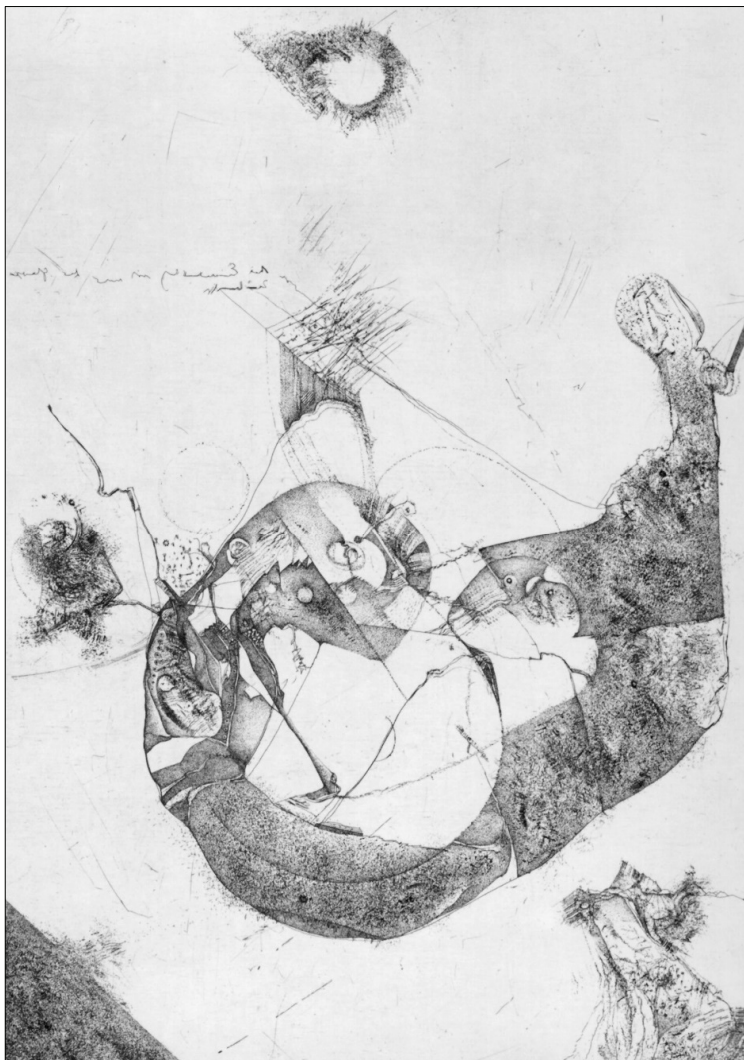
Ил. 44, Альбрехт Дюрер, Рыцарь, Смерть и дьявол



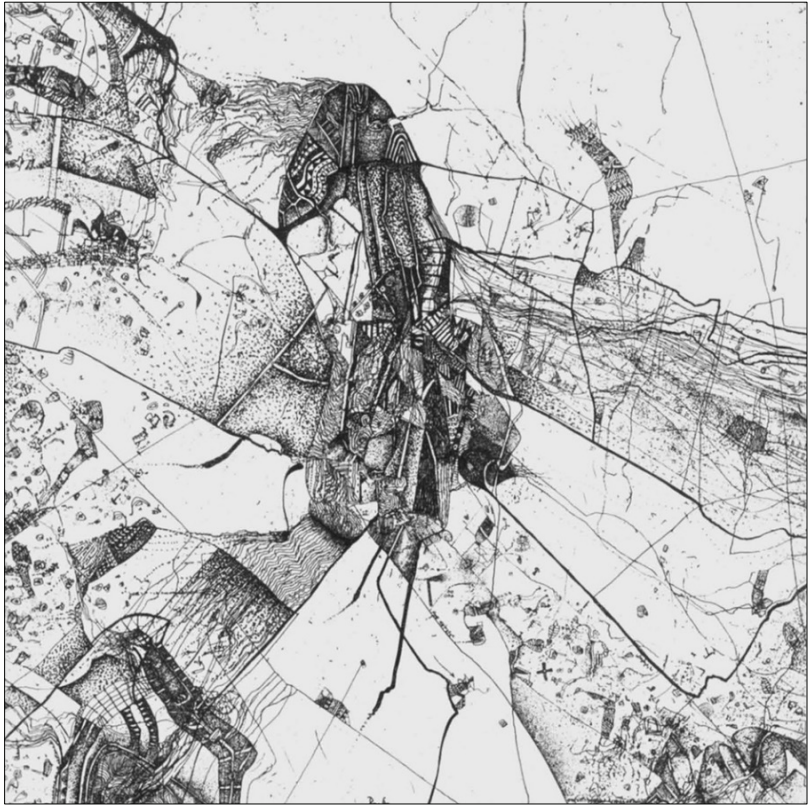
Ил. 45, Альбрехт Дюрер, Святой Иероним



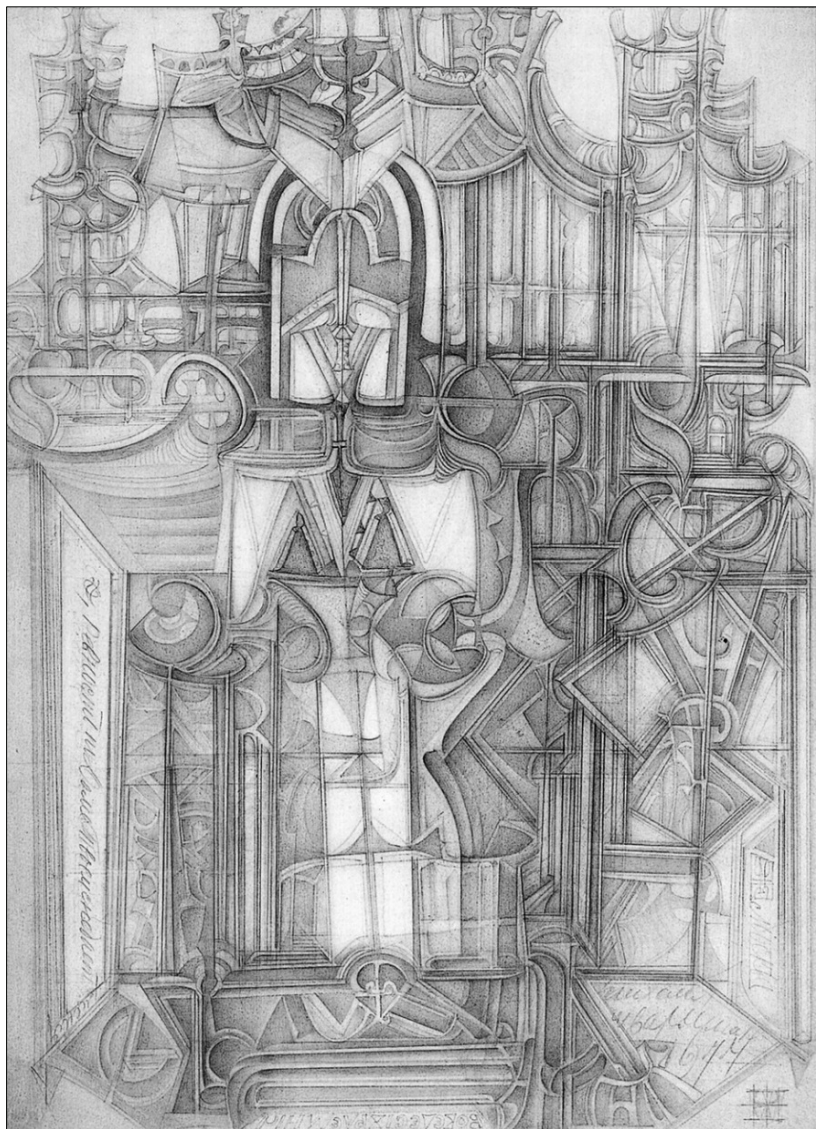
Ил. 46, Михаил Моргнер, Встреча или Прощание



Ил. 47, Томаса Ранфт, Рождение ландшафта



Ил. 48, Томас Ранфт, Orbis



Ил. 49, Михаил Шварцман, Третья структура



Ил. 50, Зигфрид Отто-Хюттенгрунд,
Похищение Европы



Ил. 51, Феликс Нуссбаум,
Шарманщик на улице Архимеда



Ил. 52, Иероним Босх,
Святой Иоанн на Патмосе



Ил. 53, Иероним Босх, Святой Иоанн на Патмase, обратная сторона картины, цикл Страстей Христовых



Ил. 54, Иероним Босх, Блудный сын



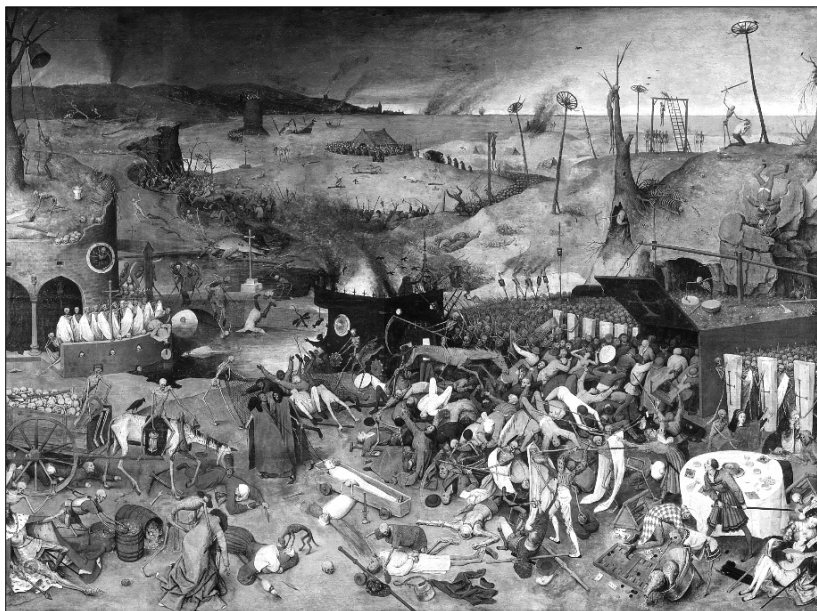
Ил. 55, Иероним Босх, Иоанн Креститель в пустыне



Ил. 56, Иероним Босх, Человек в коробе



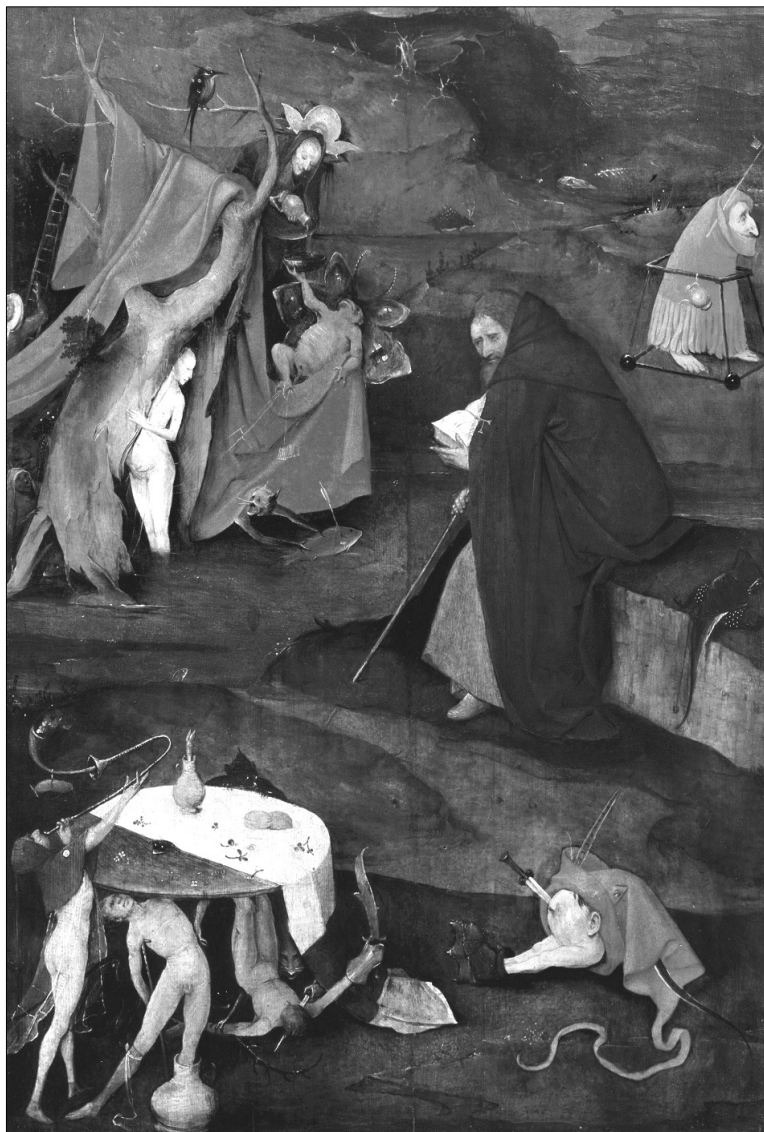
Ил. 57, Иоахим Патинир, Пересекая Стикс



Ил. 58, Питер Брейгель Старший, Триумф смерти



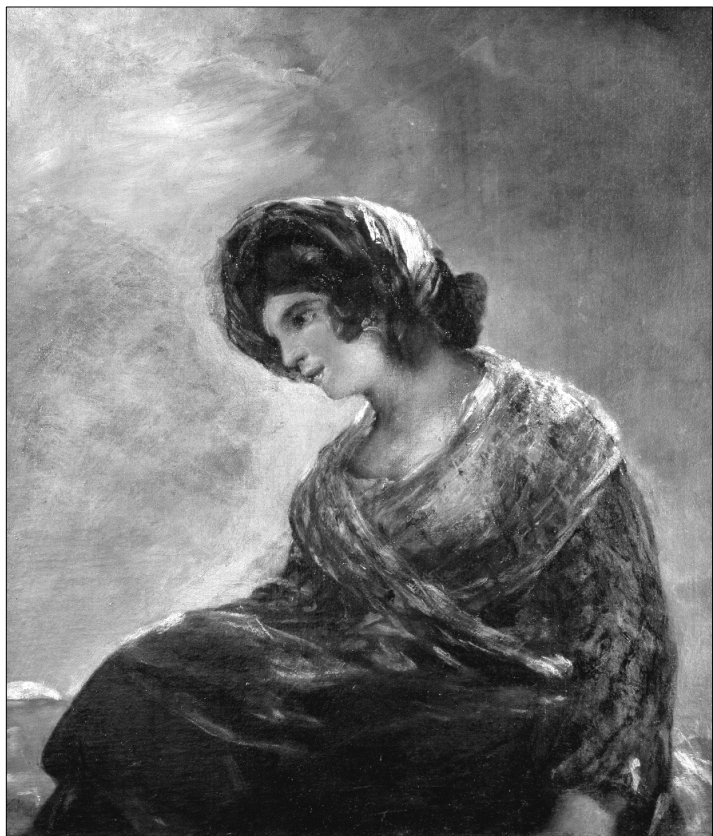
Ил. 59, Иероним Босх,
Сад наслаждений. Фрагмент



Ил. 60, Иероним Босх,
Искушение Святого Антония. Фрагмент



Ил. 61, Иероним Босх,
Искушение Святого Антония. Фрагмент



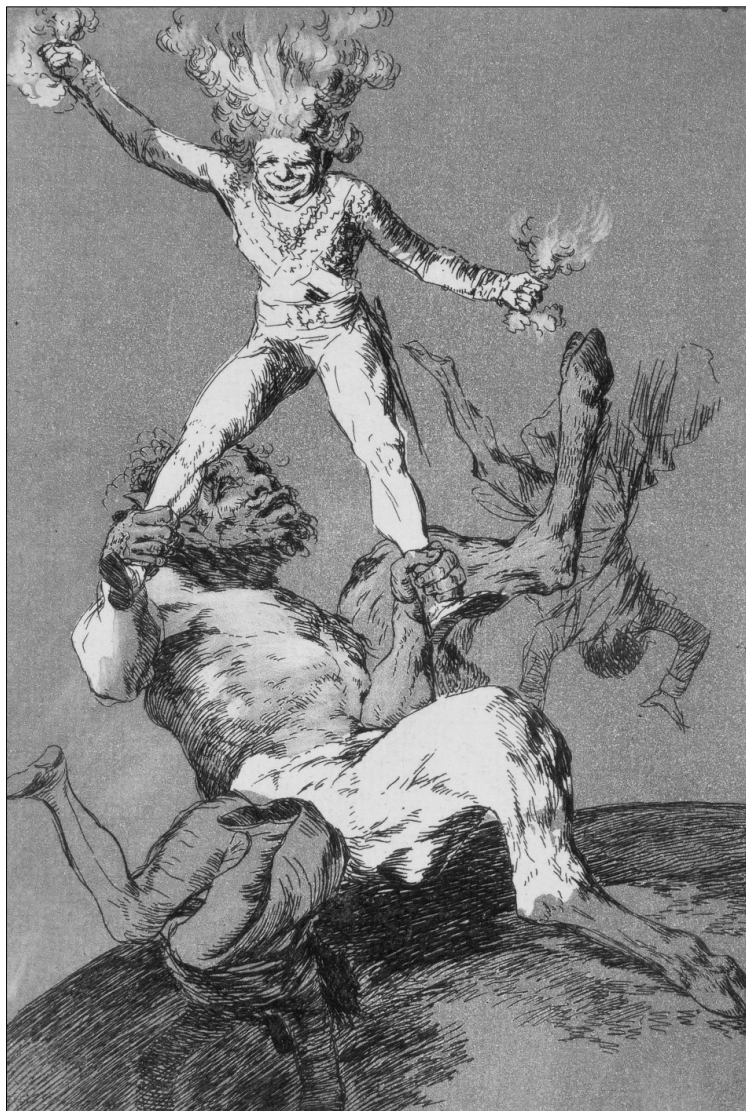
Ил. 62, Франсиско Гойя,
Молочница из Бордо



Ил. 63, Франсиско Гойя, Капричос 75,
Кто же нас наконец развяжет



Ил. 64, Франсиско Гойя, Диспаратес 7



Ил. 65, Франсиско Гойя, Капричос 56, Вверх и вниз



Ил. 66, Франсиско Гойя, Диспаратес 4, Бобаликон



Ил. 67, Франсиско Гойя,
Капричос 69, Поддувает



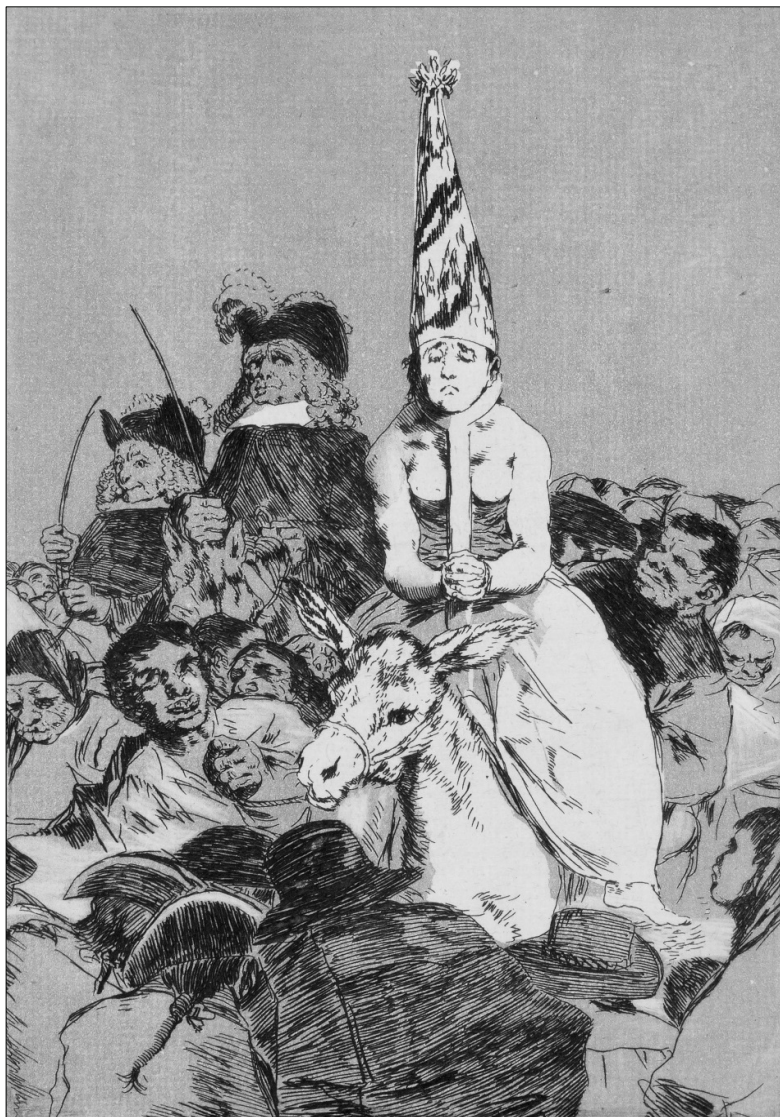
Ил. 68, Франсиско Гойя,
Капричос 54, Стыдливый



Ил. 69, Франсиско Гойя, Капричос 68,
Вот так наставница!



Ил. 70, Франсиско Гойя, Шабаш ведьм
или Большой козел



Ил. 71, Франсиско Гойя, Капричос 24,
Тут ничего нельзя было поделать



Ил. 72, Франсиско Гойя, Капричос 45,
Много чего можно пососать



Ил. 73, Франсиско Гойя,
Капричос 46, Выговор



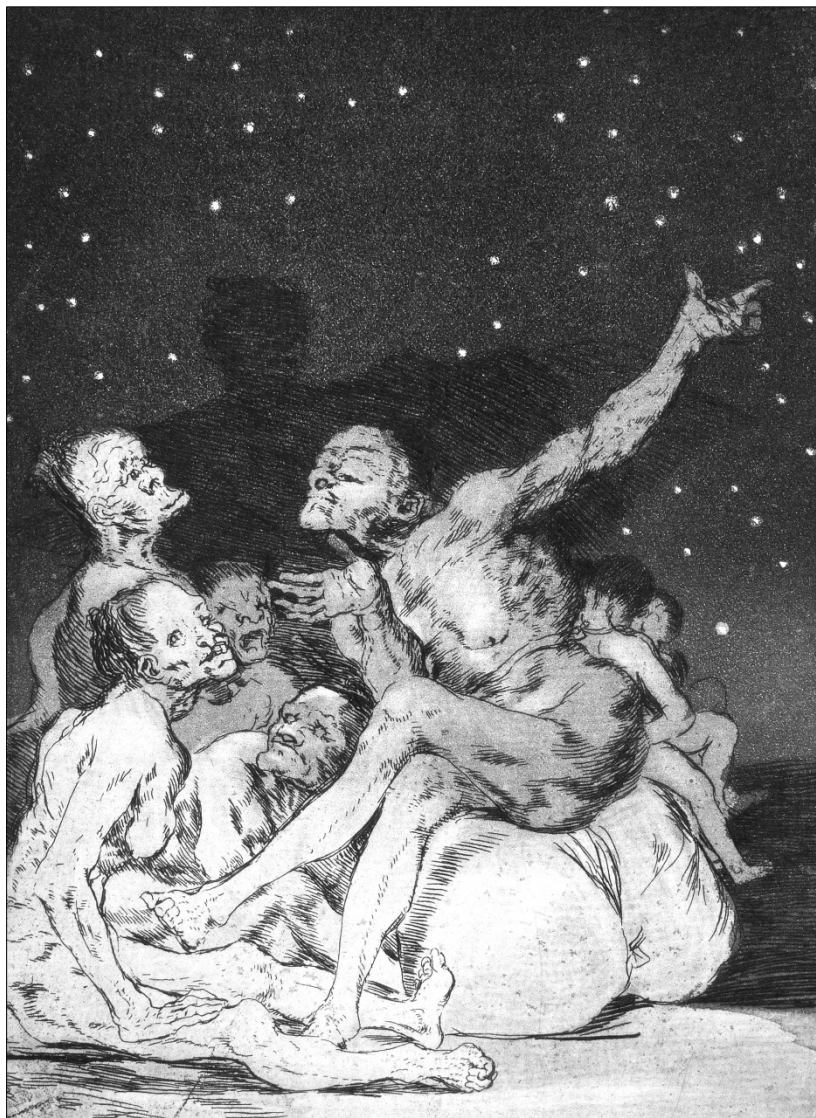
Ил. 74, Франсиско Гойя, Капричос 47,
Из уважения к мастеру



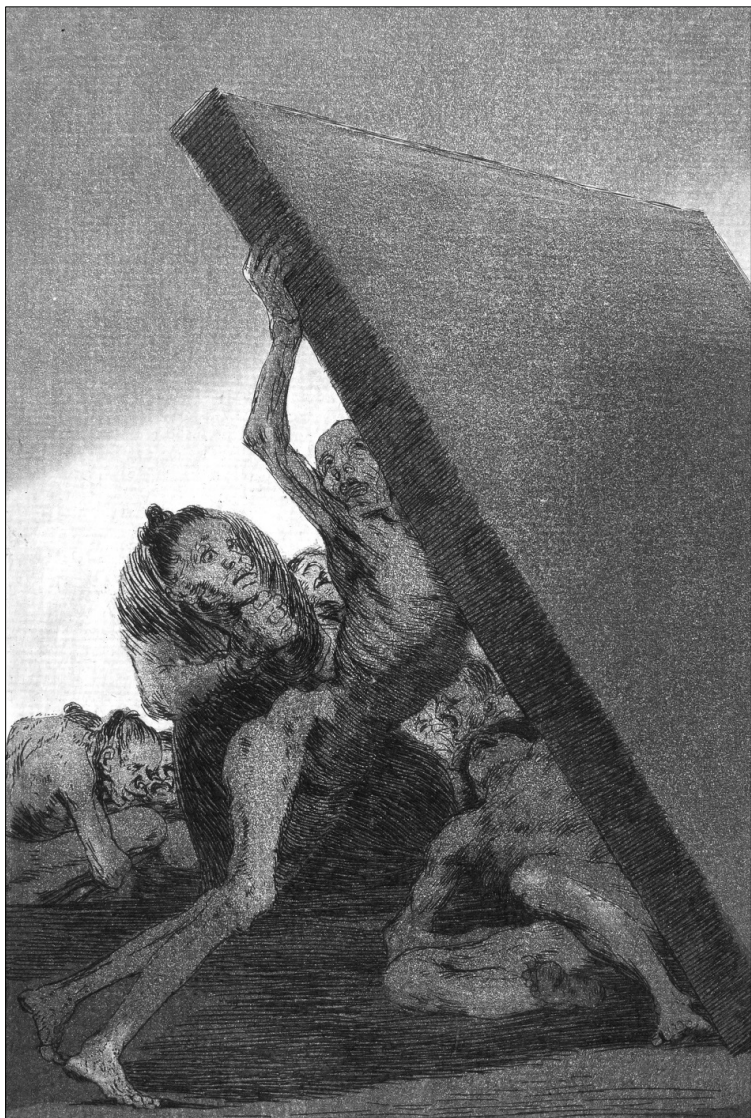
Ил. 75, Франсиско Гойя,
Капричос 57, Родословная



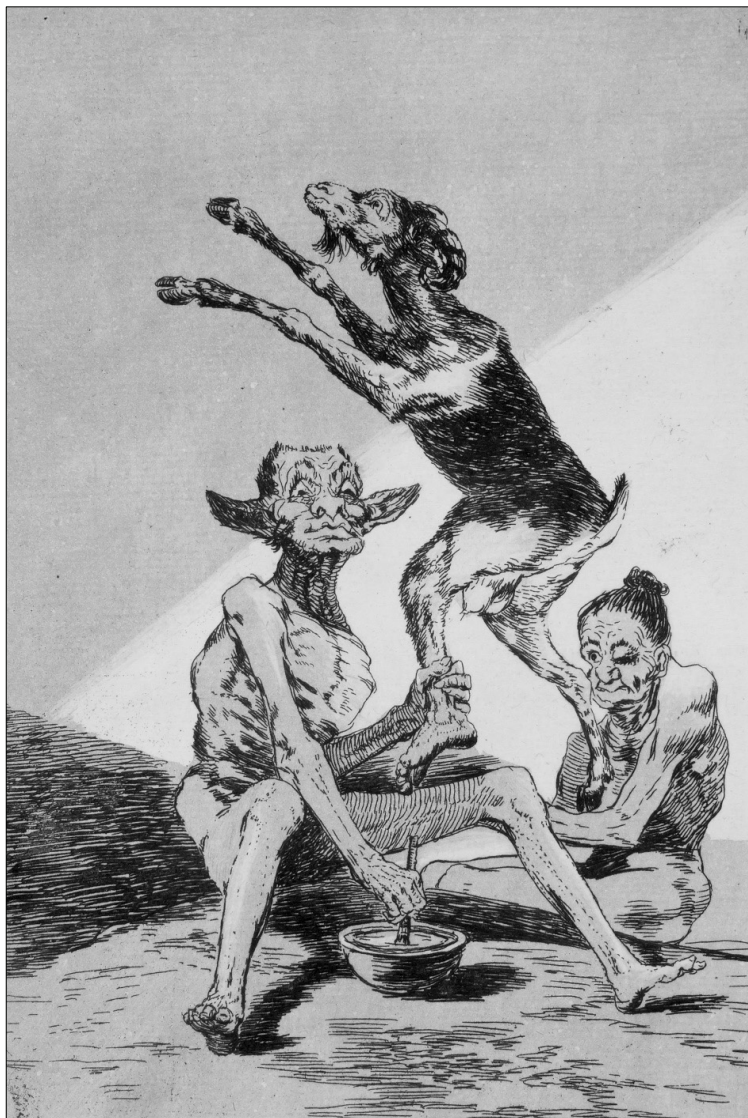
Ил. 76, Франсиско Гойя,
Капричос 77, Друг дружку



Ил. 77, Франсиско Гойя, Капричос 71,
Когда рассветет, мы уйдем



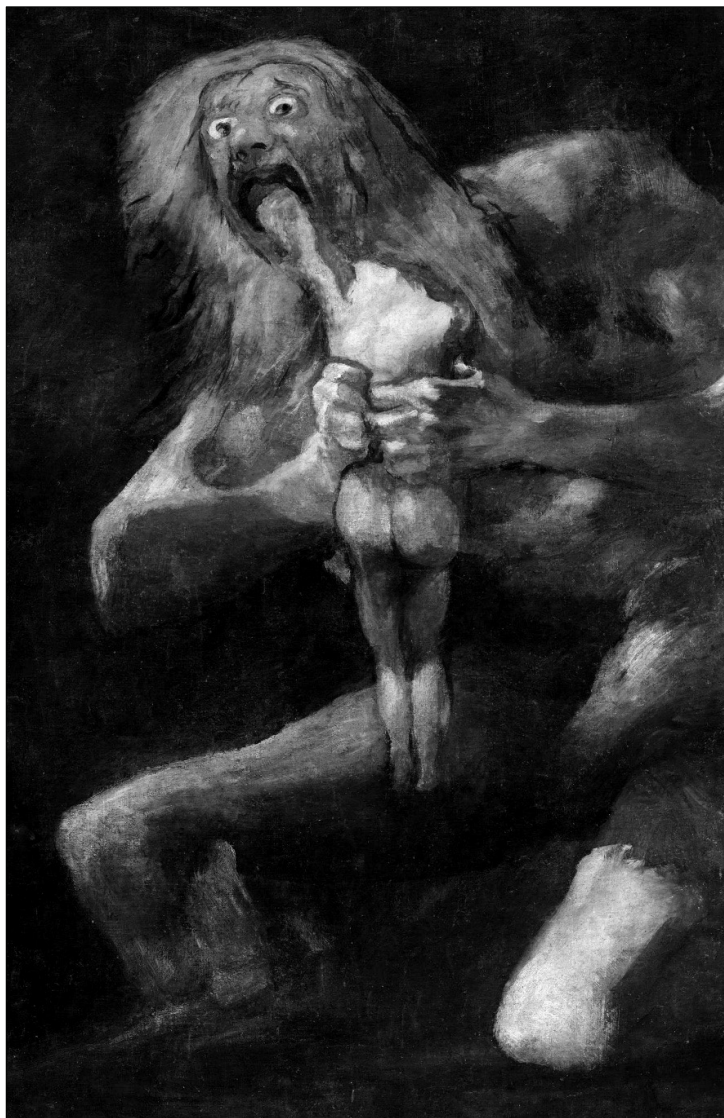
Ил. 78, Франсиско Гойя, Капричос 59,
Но они не уходят



Ил. 79, Франсиско Гойя, Капричос 67,
Погоди, тебя подмажут



Ил. 80, Франсиско Гойя,
Капричос 80, Уже пора



Ил. 81, Франсиско Гойя, Сатурн



Ил. 82, Франсиско Гойя, Старик и монах



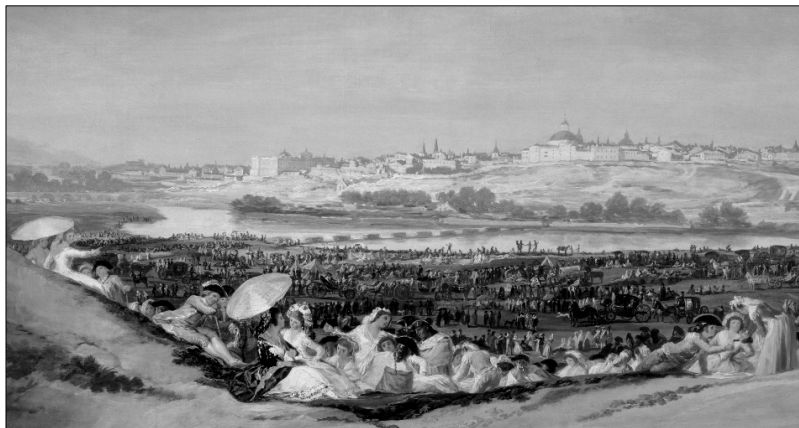
Ил. 83, Франсиско Гойя, Два старика едят суп



Ил. 84, Франсиско Гойя, Шабаш ведьм



Ил. 85, Франсиско Гойя, Народное гуляние в день Святого Исидора



Ил. 86, Франсиско Гойя,
Народное гуляние на лугах Святого Исидора



Ил. 87, Франсиско Гойя,
Диспаратес 18

СОДЕРЖАНИЕ

Фуражка для лемура.....	5
Солнце в футляре.....	79
Скрипач	82
Фрески Феофана.....	85
Голгофа Кранаха.....	89
Кронах.....	95
Письмо Клауса	100
В Веймаре.....	104
Колокол и квадрат.....	110
Дюрер — не Сорбонна	117
«Меланхолия» Дюрера и концлагерь	122
Стихи художника.....	127
Мастерские гравюры.....	139
Встреча.....	143
Рождение ландшафта	147
Две структуры	152
Заметка о монографии «Михаил Шварцман».....	160
Похищение Европы.....	176
Шарманщик на улице Архимеда	182
Иоанн на Патмосе	195
Видение Тундала.....	212
На родине Босха.....	235
Блудный сын	243
Иоанн Креститель в пустыне.....	246
Человек в коробе.....	250
Стена.....	256
В Мадриде	258
Иаков и Гермоген.....	334
<i>Иллюстрации.....</i>	<i>345</i>