

Четко сформулировать, чем являются для нашей цивилизации два века итальянской культуры, вошедшие в историю под условным названием «Возрождение», невозможно. Все попытки кончаются неопределенным обобщением, вроде того, что «это наше всё». «Всё» в дальнейшем может бесконечно конкретизироваться, но эти конкретности всегда оказываются лишь сонмом частных. Как бы ни менялась система оценок и вкусов в зависимости от эпохи, — от полного преклонения перед ренессансной Италией до ее полного отрицания, — всем всегда было ясно, что современное состояние европейского разума немислимо без опыта Возрождения. Даже восхищаясь северной готической культурой больше всего и утверждая, что итальянские влияния лишь сбили Север со своего собственного, вполне оригинального, пути, как это делали многие мыслители XX в., желавшие быть национальными или экстравагантными, роли Италии они не могли отрицать, — плохо ли, хорошо ли, но итальянские влияния преобразили Европу, а затем и весь мир.

Проходя через века, Ренессанс оказывается столь же изменчивым, как и сама история. Если в XVIII столетии в нем видели абсолют и Италия Возрождения представлялась миром спонтанно-прекрасным, чуть ли не утерянным Элизиумом, то для романтиков эта целостность рассыпалась в калейдоскоп чувственной красоты, одинаково притягательной в своем разнообразии. Историзм, вскормленный на романтическом томлении по прошлому, продолжал наслаждаться ренессансными красотами, но к концу века, как и положено концу века, в пьянящем аромате лимонных рощ все с большим наслаждением различали упительный запах тлетворной обреченности. Для великого Буркхардта Ренессанс предстал как смесь величия и подлости, и со злобейшей страстью он фиксировал кровавые следы на прекрасном мраморе. С самого своего начала наше столетие открыло индивидуалистичность Ренессанса и в какой-то ме-

ре переложило на него ответственность за свой безысходный индивидуализм.

В дальнейшем авангардисты обвиняли Ренессанс в занудности, марксисты объявили его эпохой «титанов», советские ученые в занятиях неоплатонизмом искали возможности бегства от идиотизма идеологии, а западные — от бездуховности масскультуры современной демократии. Кого восхищал Рафаэль, кого — Карпаччо, но все что-нибудь находили, хотя бы повод для ненависти. Так, обвинения Флоренского в его теоретических трудах о перспективе в адрес открытий Ренессанса со всей очевидностью доказывают, что без этих открытий просто было бы невозможно восхититься условностью иконописи — она бы просто оставалась неизбежно-безусловной и Флоренскому не было бы ни нужды, ни возможности писать свои труды.

Ренессанс сформировал для европейского сознания такое для него важное понятие, как идеал, и представил его в физически ощутимой форме, доступной не одним избранным мыслителям и визионерам, а каждому сыну человеческому. К понятию идеала, отвлеченному и в то же время зримо убедительному, также относились по-разному. В нем можно было сомневаться, над ним можно было издеваться, в него можно было плюнуть, но спроси какого-либо европейца, что такое идеал, он с полной уверенностью может ответить: «Вот он, идеал, в Дрездене висит», — и уже совершенно ясно, что только благодаря тому, что великая Италия дала ему само понятие идеала, на вопрос «Что для тебя идеал?» он может давать различные ответы. Как бы они ни были сформулированы, будь то африканская маска, «Плачущая женщина» Пикассо или Мадонна в роли Эвиги, очевидно, что это будут лишь вариации все того же дрезденского шедевра.

Пьетро Перуджино — один из художников итальянского Ренессанса, наиболее тесно связанный с тем, что мы под ренессансным идеалом понимаем. Длинная вереница его младенцев, дев, юношей, жен и старцев, одинаково прекрасных, чистых, достойных и безмя-

Перуджино как зеркало европейской цивилизации

Русский Телеграф. — 1998. — 14 февр. — с. 8

тежных, проходит сквозь европейскую культуру с невозмутимостью медсестер в белых халатах, распространяя вокруг себя покой, свежесть и надежду на излечение. Бессчетно повторяющийся изгиб шеи, легкий румянец и ясность взгляда его святых и грешников в своей одинаковости несут обещание покоя. Это как считать овец во время бессонницы.

Несомненно, что подобная прелестная одинаковость не могла не раздражать в определенные эпохи, когда человечеству не досуг было сидеть на месте и считать овечек. Уже Вазари писал, что Перуджино «очень часто писал одно и то же, и вся наука его свелась к манере, так, что он всем фигурам придавал одинаковое выражение лица». Вазари говорит и об огромной популярности Перуджино, о том, что многие приезжали из Франции, Испании и Германии, чтобы его манере научиться, и что на его работах делали целые состояния.

Если уже Вазари был недоволен перуджиновой монотонностью, то в дальнейшем к художнику отнеслись еще жестче. Во времена блеска Рафаэля Перуджино третирувался как уцененный Рафаэль, а для тех, кто Рафаэля воспринимал как олицетворение академической скуки, Перуджино был еще хуже Рафаэля. Так, тенью Рафаэля этот художник проходил через все новое время, за исключением короткого периода его страстного почитания немецкими назарейцами. Эти северные идеалисты, мечтавшие очистить мир, нравы и искусство, в живописи Перуджино увидели взысканную ими невинность. В Рафаэле и его искусстве идеал был слишком зрелым, свежая нежность Перуджино, незрелость и некоторая угловатость его живописи удовлетворяла их возжелание к девственности чувства, мозга и тела.

Провозгласив себя медбратами задыхающегося от скверны



Пьетро Перуджино «Мадонна с младенцем»

мира, назарейцы безошибочно обратились к панacea искусства Перуджино. Мир, несмотря на их усилия, продолжал гнить, гниет и сейчас и, как будто учитывая без-

результатность опыта назарейцев, никому и в голову не придет лечить человечество с помощью перуджиновой красоты. При всем почтении, что высказывают Перуджино музеи и их посетители, уже пятьдесят лет в мире не

было ни одной выставки, посвященной этому мастеру, и с его образами современное сознание давно перестало как-либо себя соотносить.

Тем не менее сейчас, в американской глубинке, в Музее искусств города Гранд Рапидс (штат Мичиган) открылась большая международная выставка «Перуджино: мастер итальянского Возрождения», тут же привлекая к этим до недавнего времени никому не известным городу и музею внимание всего прогрессивного человечества. На выставке собрано более тридцати работ мастера из музеев Италии и США и десять его рисунков, являющихся большой редкостью в графических собраниях. Подобное событие, достойное любого музея-гиганта, совершившееся в неведомом маленьком музейчике, у искусствоведческой прессы вызывает удивление и восхищение, как будто они стали свидетелями подвига Давида, сразившего Голиафа.

Идея устроить выставку Перуджино, сколь бы она ни казалась простой, кажется смелой, удачной и выигрышной. В силу того, что со времен Вазари популярность Перуджино привела к затертости его образов, мысль о том, что Перуджино сможет привлечь современного зрителя, кажется невероятной. Для изощренного эстета его красота слишком банальна, для обыкновенного зрителя в нем нет увлекательности. Для того, чтобы реанимировать восторги назарейцев и, придав их гигиеническим устремлениям форму борьбы за экологию духа и духовности, актуализировать Перуджино, он слишком красив и анемичен. Его религиозность слишком католична, чтобы вписаться в кодекс политической корректности, и в то же время слишком поверхностна, чтобы удовлетворить современную тягу к экзотичной чувственности в стиле Пьера и Жили.

Множество этих «но», возникающих в голове историка искусства, перед которым стоит задача представить Перуджино современной публике, были с успехом отброшены музеем в Гранд Рапидс то ли по невинности, то ли по изощренности. Как бы то ни было, устроители выставки добились желаемого результата. Смелость непосредственности оправдала все надежды, и оказалось, что сегодня любая крупная выставка ренессансного итальянского мастера будет удачной. Гранд Рапидс доказал со всей очевидностью, что наш конец века ищет в культуре Возрождения прежде всего ощущение стабильности.

Все в мире субъективно, а следовательно, и относительно. Президента судят за аморальность, самый уважаемый банк объявляет о своем банкротстве, угроза третьей мировой войны оказывается ошибкой переводчика, и никакой рекламный ролик не гарантирует ни качества товара, ни отсутствия такового. Во всем, что касается искусства, и еще хуже. Купленный за десятки миллионов долларов Ван Гог оказывается настоящим, на выставках современного искусства не разобрать, где экспонат, а где корзина для мусора, никому вчера еще не известные имена сияют, а к прежним авторитетам относятся с легким презрением. Что делать и за что схватиться — непонятно, за каждым подъемом следует рецессия, невинный осмотр почтенных древностей может обернуться кровавой бойней, а неурядицы природы погрузить целый штат в мрак крошечный.

Среди этого ада легкая поступь перуджиновских персонажей снова обрела свой психотерапевтический смысл. Что бы ни происходило, а девы его все так же румяны и белы, холмы его перуджийских пейзажей так же нежны и округлы, хотя их и коржит землетрясение, уже разрушившее Ассизи. В тиши музейных залов при созерцании произведений Перуджино охватывает приятное чувство, что, как бы ни колебался доллар и ни сотрясалась токийская биржа, цены на них останутся стабильными.

Вазари в своем жизнеописании Перуджино, почти без связи с текстом своего рассказа, вдруг дает на двух страницах описание одного из монастырей, разрушенного уже при его жизни. Долго перечисляя детали монастырского убранства, он заканчивает следующим пассажем: «Наконец, сад этого монастыря был так красив, так хорошо содержался и виноград обвивал двор и все кругом в таком порядке, что в окрестностях Флоренции невозможно было увидеть ничего лучшего. Равным образом и помещение, где настаивались по их способу благовонные жидкости и лекарства, имело все приспособления, больше и лучше коих и вообразить невозможно. В общем же монастырь этот был одним из самых лучших и благоустроенных во всей Флорентинской области. И потому мне и хотелось составить о нем настоящую памятку и, главным образом, потому, что большая часть находившейся там живописи была работы нашего Пьетро Перуджино».

Тишина увитого виноградом монастырского дворика, солнечные зайчики сквозь листву на старых плитах, тихое журчание фонтана и запах благоуханных сушеных трав — эта та итальянская простая живописьность, по которой последнее время сходят с ума публика всего мира. Кассовый успех «Ускользающей красоты» Бертолуччи и безумная популярность Леонардо Ди Каприо, окрещенная берлинскими журналистами «Sehnsucht nach Leonardo» («Тоской по Леонардо»), предопределили удачу выставки Перуджино. Сентиментальная нежность к простым и добротным радостям и жизни, и культуры реабилитировала Перуджино. Невыносимая раньше повторяемость обрела очарование устойчивости, а что можно представить сейчас более устойчивого в нашем неустойчивом мире, чем скромный монастырский двор, украшенный апельсиновыми деревьями и фресками Перуджино? Пожалуй, что ничего, даже в том случае, если этот двор уже не существует в течение пяти столетий.

Аркадий ипполитов