

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	7
КАРАВАДЖО. Живопись становится осязаемой	17
БЕРНИНИ. Чудотворец	85
РЕМБРАНДТ. Грубые манеры в парадных залах	137
ДАВИД. Приукрашивание революции	195
ТЁРНЕР. Буйство стихий на холсте	253
ВАН ГОГ. Живопись из головы	319
ПИКАССО. Современное искусство идет в политику	379
РОТКО. Запредельная музыка в городе мерцающих огней	427
Книги, которые стоит прочесть	472

Посвящается Клэр Бивен, человеку, участие которого сделало этот проект возможным, и без которого телевидение — и жизнь — были бы гораздо скучней

Искусство — ложь, которая помогает нам осознать, что есть правда.

Пабло Пикассо

Не бывает целомудренного искусства. Да, искусство опасно.
И целомудренно лишь тогда, когда искусством не является.

Пабло Пикассо

ВВЕДЕНИЕ

У великого искусства ужасные манеры. Благоговейная тишина музейных залов может ввести вас в заблуждение, внушив мысль, что шедевры живописи — это нечто изысканное и деликатное, это зрительные образы, которые умиротворяют вас, чаруют и скрашивают ваше существование. На самом же деле они сущие бандиты. Великие полотна коварно и безжалостно вцепляются в вас мертвой хваткой, выбивают почву у вас из-под ног и одним махом переворачивают ваше мировосприятие с ног на голову.

Вы вовсе не за этим зашли в музей, спасаясь от дождя в воскресный день, не правда ли? Вы были готовы принять умеренную дозу красоты, пристойно скоротать время, поддавшись чарам двухмерной иллюзии. Неужели нельзя съесть эту землянику на серебряном блюде? Или вдохнуть запах сосен на рыжевatom склоне холма в Провансе? Кажется, что можно услышать отрывку подвыпивших голландцев или погладить влажный шелк лоснящегося бока этого жеребца. Увы, нельзя. Но почему бы не призвать на помощь фантазию и, отдавшись на ее волю, не насладиться иллюзией? Вы погружаетесь в привычный процесс, воспринимаете цветовую гамму, обозреваете композицию. Возможно, вы предпочтете побродить с наушниками: пробраться к картине, посмотреть, послушать, перейти к следующей, посмотреть, послушать. Вашими перемещениями руководит внушающий доверие голос мужчины в дорогом костюме; с должным эффектом голос вещает истины во вполне приемлемом количестве, так что вы не устаете и даже способны заглянуть еще и в магазин сувениров.

Но вдруг вы почему-то сбиваетесь с курса, и вас уносит куда-то за угол, в зону, не охваченную наушниками. Тут оно и происходит: вы встречаете нечто необычное. В этой написанной Сезанном вазе с яблоками явно есть что-то странное, вызывающее тревогу. Они лежат на столе как-то криво. Да и сама столешница куда-то опрокидывается, так что даже

ВВЕДЕНИЕ

слегка кружится голова. Ничего, конечно, не падает, но ведь и на месте нормально не стоит! В чем дело? А эти следящие за вами глаза Рембрандта на лице, напоминающем прокисший пудинг? Избитый же прием, затасканная шутка, дешевая сентиментальщина: ты смотришь на портрет, а он смотрит на тебя. И тем не менее вы продолжаете пялиться на него с таким чувством, будто к вам пристают, вас во что-то втягивают, будто вы в чем-то провинились перед ним. Ну прости, Рембрандт, если что не так. Но вот окружающие вас люди куда-то исчезают. Стены галереи исчезают тоже. Вы во власти какого-то балаганного фокусника-гипнотизера. Вы стряхиваете с себя наваждение, идете дальше и бросаете взгляд — почему бы и нет? — на восхитительную обнаженную тициановскую красотку, раскинувшуюся на фоне волнистых холмов. И — ого! — вы чувствуете, как с вами что-то начинает происходить (и не только в голове). Или, взяв себя в руки, вы покорно останавливаетесь перед кубистским коллажем, хотя никогда таких вещей не понимали и не видели в них смысла — по крайней мере, с точки зрения получения удовольствия. Но... «Черт с ним! — думаете вы. — Пусть будет». И неожиданно какой-то кусочек вашего мозга начинает сам по себе приплясывать под бречание гитары на коллаже, в то время как обрывки газет, курительные трубки, плоскости, ребра и углы принимаются без всякого предупреждения меняться местами, проваливаться в глубину картины, пропадая из фокуса, и возвращаться обратно. И самое удивительное, что вам это нравится. Вас опять пригвоздили к месту с вытаращенными глазами. Жизнь продолжается.

Сила искусства — в его способности удивлять и тревожить. Даже если произведение искусства кажется подражающим жизни, оно не столько дублирует знакомый вам мир, сколько заменяет его собственной реальностью. Задача искусства, помимо снабжения человечества красотой, — уничтожение банального: сначала сетчатка глаза обрабатывает информацию, а затем щелкает переключатель и создается альтернативный, драматизированный образ. То, что мы знаем и помним о закатах солнца или подсолнухах, и тот вид, какой они принимают на картинах Тёрнера или Ван Гога, существуют в параллельных мирах, и еще неизвестно, какой из них живее и реальнее. Искусство словно перенастраивает наше чувственное восприятие, и иногда мы получаем такой мощный энергетический импульс, что нас основательно встряхивает.

Но телевидение не любит непредвиденных осложнений. Съемка фильма требует тщательного планирования. Все наши программы освещали кризисные моменты в жизни и творчестве художника, затруднения, которые он испытывал при создании какой-либо картины или скульптуры.

Но, готовясь к съемке этого кульминационного момента, мы смотрели другие его работы, и среди них часто попадалось что-нибудь такое, что совершенно выбивало меня из колеи. Картина, которую я легкомысленно считал всего лишь подготовительной ступенью к разговору о главном произведении, представ передо мной в оригинале, а не в виде бледной репродукции или смутного воспоминания, угрожала стать гвоздем программы. Прозрев и раскаявшись, я закатывал режиссеру небольшую сцену, требуя перетасовать всю программу, чтобы уделить больше внимания открытому мной шедевр. Режиссеры выслушивали меня, стараясь не закатывать глаза, и иногда уступали моему капризу, иногда нет.

Так было, например, с картиной Ван Гога «Корни и стволы деревьев» (с. 371), написанной художником летом 1890 года, за несколько недель до смерти. Переплетение узловатых корней и прочей растительности, увиденное глазами мыши-полевки, безумное нагромождение искореженной древесины и удушающей зеленой массы порождает такую клаустрофобию, что назвать это пейзажем не поворачивается язык. Замкнутое пространство давит на нас прежде всего потому, что корни, напоминающие когти, кости скелета либо части металлической конструкции, увеличены до чудовищных размеров и образуют клетку с запертыми в ней миниатюрными деревьями. Верх — это низ, а низ — верх, далекое близко, близкое далеко. Художник, по сути дела, намеренно дезориентирует нас, выдавливая из себя нервные ганглии и запуская их в пространство.

Никогда еще ничто подобное не пыталось выдать себя за произведение искусства. Но в амстердамском Музее Ван Гога, среди хитов с ирисами и подсолнухами, на этот кошмар не обращают особого внимания. Почти никому не приходит в голову приобрести открытку с этим изображением или, тем более, шелковый платок — разве что для того, чтобы кого-нибудь задушить.

И когда я уже думал, что на этом сюрпризы кончились, Тёрнер преподнес мне еще один. Как-то поздней осенью мы снимали фильм о нем в Сассексе, в Петуорт-хаусе, принадлежавшем 3-му графу Эгремонту, одному из самых щедрых покровителей Тёрнера. На верхнем этаже дома за запертой дверью находилась библиотека, которую некогда отвели художнику под студию. Смотритель был настолько любезен, что отпер мне дверь, и передо мной предстали стены, занятые книжными полками, какими видел их и Тёрнер — или, точнее, какими он их не замечал за работой; был там и установленный им мольберт. Казалось, что вместе с ноябрьским туманом в комнату прокрался призрак художника. И может быть, именно это настроило меня таким образом, что в маленьком пейзаже «Канал

в Чичестере» (с. 294), висевшем в длинной галерее на первом этаже, я разглядел нечто большее, нежели просто вид Чичестерского канала, как воспринимали эту картину в Викторианскую эпоху. Это один из четырех пейзажей, написанных Тёрнером в Петуорте и его окрестностях и замыслившихся как декоративные стеновые панели. Вряд ли, однако, по ним можно изучать топографию местности. Парк, погруженный в розовое сияние, выглядит как волшебная страна, где олени, сцепившись рогами, борются друг с другом, словно мифические заколдованные воины.

Так о чем говорит нам церковь на горизонте? О том, что мы находимся около Чичестера или, может быть, совсем в другом месте, в фаталистическом представлении о жизненном пути, присущем стареющему романтику? Пейзаж залит поистине неземным светом, и зритель не может отделаться от подозрения, что канал — это не просто водная магистраль для перевозки пиломатериалов и гвоздей. В маленькой бочкообразной шляпке сидит коренастый человек в темном пальто и потрепанной шляпе; известно, что так любил одеваться и сам художник. Так, может быть, это не пейзаж Тёрнера, а сам Тёрнер? Картина была написана в 1827–1828 годы, когда он достиг середины жизни. Под прямым углом к плоскости картины, то есть прямо к воображаемому окну, через которое мы смотрим на нее, по каналу плывет корабль-призрак, и как он движется — загадка, так как паруса его убраны и никаких признаков буксировки не наблюдается. Этот корабль не больше похож на обыкновенную грузовую баржу под парусом, чем «Пекод» капитана Ахава¹ был похож на фабрику по переработке китового жира. Черные мачты корабля отражаются в воде; он надвигается на нас в мерцающем свете зловеще и неотвратимо. Короче говоря, «Канал в Чичестере» — это аллегорический автопортрет, подкинутый Тёрнером в галерею своего могущественного патрона под видом пейзажа. Поступок дерзкий и трогательный.

Но самое большое потрясение я испытал на Мальте, в соборе Иоанна Крестителя в Валлетте. В конце длинной часовни рыцарей ордена Святого Иоанна, где стены изборозжены сложной деревянной резьбой, а усопшие воины с бакенбардами лежат на могильных плитах, сверкающих перламутровой мозаикой, Караваджо, осужденный за убийство, изобразил (в обмен на избавление его от тюрьмы) усекновение головы уже мертвого Иоанна Крестителя. Фигуры в натуральную величину написаны с такой беспощадной ясностью, что кажется, будто никакая рама не отделяет их от нас и можно запросто подняться к ним на помост. Пространство картины заполнено несимметрично. Слева полукругом расположилась груп-

¹ Аллюзия на роман Г. Мелвилла «Моби Дик». (Здесь и далее примеч. перев.)

ВВЕДЕНИЕ

па персонажей, олицетворяющих качества, которые традиционно прославлялись в искусстве: героическую красоту, серьезность, авторитетность. Но все они собираются принять участие в грязном деле, отпиливании головы трупа. В правой части картины нет ничего, кроме висящей во мраке тюремного двора веревки и двух арестантов, которые, вытянув шеи, наблюдают за происходящим сквозь зарешеченное окошко. Один из них имеет сходство с самим художником-преступником, хотя более демонстративно последний присутствует на полотне в виде подписи, образованной кровью, вытекающей из шеи мученика. Это одна из двух работ Караваджо, которые он в виде исключения подписал. Картина, таким образом, является увековечиванием ужаса. Художник подписывает признание в преступлении, а мы, его пленники, бросаем на эту сцену робкий взгляд, разрываемые между желанием в смятении отшатнуться и восхищенным оцепенением.

Три описанных выше шедевра не только указывают на присутствие их авторов, словно приглашая нас — или побуждая — связаться с ними напрямую, но и отражают кульминационные моменты творческой драмы художников: Ван Гога, в маниакальном экстазе живописующего окружающую природу и задуманного собственными творениями; художника-поэта Тёрнера, созерцающего жизненные приливы и отливы; истово верующего христианина и преступника Караваджо, который хорошо представлял себе, что такое искупление кровью, поскольку проливал ее своими руками. В этой книге представлены восемь примеров того, как художник, находясь в исключительно тяжелых обстоятельствах, берется за грандиозный труд, выражающий его самые глубокие убеждения. Все эти произведения — открытые признания их авторов, все они представляют собой искусство, чья цель несравненно шире, чем просто желание доставить удовольствие зрителю. Цель этих работ — изменить мир.

Это, конечно, не норма. Очень большое количество великолепно выполненных произведений искусства создано живописцами, которые предпочитали держаться в тени вместо того, чтобы примерять на себя героический образ, и ставили перед собой скромные задачи: подражание природе, воспевание красоты или и то и другое одновременно. Но начиная с эпохи Возрождения наиболее энергичные художники хотели стать чем-то большим, нежели трудолюбивыми и искусными мастеровыми-имитаторами. Они считали себя творцами, а не эпигонами. Им хватало ума преодолеть пренебрежительное отношение заказчиков, приравнивавших их к ремесленникам-декораторам. «Он думает, что он Властелин мира!» — жаловалась римскому папе мать Джанлоренцо Бернини. Для этих выдаю-

щихся творцов, которые чувствовали в себе искру Божью, было важно, чтобы люди признали, что их искусство — не менее возвышенное призвание, чем философия, поэзия или религия, не случайно выбранное развлечение, а внутренняя потребность. Они страстно верили в это и утверждали силу и значение искусства перед самодовольными официальными властителями — папами, аристократами, чиновниками, богатыми патрициями — и прикормленными ими критиками. Поэтому драма их творчества (написанная ими самими или их биографами) разворачивалась, как правило, в борьбе с недалекими заказчиками, их лакеями и трусливыми, тщеславными критиками. Отдельными актами этой драмы были жизненные испытания, из которых страдающий, но непоколебимый защитник искусства, верный своей светлой мечте, мог выйти победителем даже в случае гибели.

В этой книге я старался выделить именно такие наиболее драматичные моменты творчества, рассказать о шедеврах, созданных в условиях повышенного напряжения. Историки искусства страдают особым профессиональным заболеванием: их описание драматического момента творения принимает вид пересказа избитых романтических фантазий о художнике-страдальце или какой-нибудь донельзя сентиментальной легенды из анналов истории искусства; иногда оно превращается в современное банальное рассуждение о художественном темпераменте старого мастера, которое, вероятно, очень удивило бы самого мастера. Разумеется, необходимо признать, что на каждого Ван Гога найдется невозмутимый Сезанн, на каждого Джексона Поллока — свой Матисс, на каждого художника, одержимого бесами, — бесчисленное множество таких, кто жил и работал упорядоченно и безмятежно. Однако угрюмые, замкнувшиеся в себе художники, презревшие общепризнанные ценности, сознающие заложенную в них божественную силу, терзаемые меланхолией, обидчивые, воюющие с ограниченными или тщеславными заказчиками, отбивающиеся от бездарных и злобных соперников, существовали задолго до появления романтиков в XIX веке. Примеры можно найти уже в первых письменных источниках, повествующих о художниках Возрождения, — в автобиографии ювелира и скульптора Бенвенуто Челлини и в биографии Микеланджело, принадлежащей перу Джорджо Вазари.

Вазари не сомневается в том, что Микеланджело обладал талантом «от Бога». Сам Бог послал его на землю, чтобы он дал образцы совершенства во всех видах изобразительного искусства — живописи, скульптуре, архитектуре. Его эскизы не оставляли у его помощников сомнений, что это скорее божественные творения, нежели человеческие. Художник спорил

ВВЕДЕНИЕ

с папами и герцогами и совершал геркулесовы подвиги, создавая на своих знаменитых подмостках фрески для Сикстинской капеллы. Вазари полагает, что Микеланджело сознавал свои сверхъестественные способности, ибо во время пребывания на мраморных карьерах в Карраре он подумывал о том, чтобы бросить вызов древним и вырубить в скале свою собственную колоссальную статую.

Именно сверхчеловеческое мастерство Микеланджело и удивительная многогранность его таланта побудили Бенвенуто Челлини написать экстравагантную автобиографию «Vita»¹ (1558–1566). Выдающееся художественное произведение самого Челлини, бронзовый «Персей» с головой Медузы (1545–1554), было установлено в Лоджии деи Ланци во Флоренции с таким расчетом, чтобы «Персей» находился против микеланджеловского «Давида». Из отрубленной головы горгоны Медузы капает «кровь», и Челлини настойчиво подчеркивает, что это было чрезвычайно трудным техническим достижением, в возможность которого современники не верили. Челлини не упускал случая напомнить о похвалах, которые, по его словам, сам Микеланджело расточал в адрес его работ, дабы потомки вспоминали его в одном ряду с величайшими мастерами Возрождения. Время должно было стереть разницу между ними и обеспечить ему бессмертие.

Но разница была. В то время как Вазари представляет Микеланджело аскетическим полубогом, вознесенным на его подмостках над обычными слабостями человеческой плоти, автопортрет Челлини, в противоположность этому, носит сугубо приземленный характер и изображает его как дьявольское воплощение плотских appetitов, первого в ряду художников, полагавших, что их дар освобождает их от соблюдения норм, обязательных для простых смертных. Одно из ранних его воспоминаний относится к тому времени, когда он только начинал ходить и как-то, схватив скорпиона, стал весело размахивать им перед пришедшим в ужас дедушкой. Правда это или нет, мы никогда не узнаем, но ясно, что Челлини с самого начала хотел показать, что ему смешны страхи заурядных и малодушных личностей. Не было ничего, что Бенвенуто не хотел бы и не мог бы сделать. Он был не только ювелиром и скульптором, но и музыкантом, поэтом, воином, фехтовальщиком и артиллеристом. Сказать, что, описывая на страницах автобиографии секс и насилие, он переступает все границы приличия, значит не сказать ничего. Челлини был невообразимым

¹ «Жизнь» (*лат.*). Полное название «Жизнь Бенвенуто, сына маэстро Джованни Челлини, флорентийца, написанная им самим во Флоренции».

ВВЕДЕНИЕ

развратником без страха и упрёка и поглощал женщин, мужчин, мальчиков, девочек, жен, проституток — чуть ли не всех и все, что двигалось. С женщинами он бывал жесток и доходил до садизма. Одна из его любовниц, Катарина, имела наглость выйти замуж, и Челлини втройне отомстил ей, наставив рога ее мужу, вынудив ее позировать ему несколько часов подряд в очень неудобной позе и в заключение избив ее. Он не только не раскаивался в совершенных им убийствах и многочисленных яростных избиениях людей, но и с явным удовольствием похвалялся ими. Он мгновенно вспыхивал, если ему казалось, что задета его честь, и не задумываясь посылал подалеке герцогов и пап, когда ему этого хотелось.

Вся эта отталкивающая маниакальная автобиографическая история проникнута авторским ощущением единства всех своих желаний и устремлений. Бенвенуто, которому ничто не стоило вонзить клинок в шею человека или затащить мальчика к себе в постель, был тем же Бенвенуто, который создавал невообразимые чудеса из бронзы. По крайней мере, он хотел, чтобы мы так думали. Он заявляет в автобиографии, что предпочел бы убивать своих врагов посредством искусства, а не шпаги, но в обоих случаях им движет один и тот же инстинкт: убить тех, кто не верит в него и насмехается над ним. Вся история его жизни предстает как серия взрывов демонической энергии и швыряние перчаток в лицо врагам. И одним из этих геракловых подвигов, совершенным в чрезвычайно неблагоприятных условиях, было написание автобиографии в то время, когда Челлини в возрасте пятидесяти с лишним лет был приговорен к домашнему аресту за неоднократные акты содомии. По его словам, перья и чернила у него отобрали и ему приходится писать тем, что имеется под рукой: чернила он изготавливает, растворяя кирпичную пыль, а в качестве пера использует щепку, отколотую от двери. Так начинается история кровавого героя, абсолютно уверенного в собственном могуществе и абсолютно равнодушного ко всякой мелкой сошке, мешающей у него под ногами.

Хорошо известен кульминационный момент этой эпопеи. «Персей» уже готов к отливке, но скульптор, внезапно почувствовав себя очень плохо, приходит к заключению, что должен вот-вот умереть. При этом он верит, что его творение переживет его и будет признано равным «Давиду» Микеланджело. Однако тут происходит катастрофа с расплавленным металлом — он начинает «сворачиваться», застывать. А перед лежащим в постели больным автором скульптуры возникает видение согбенного человека, предсказывающего гибель его великого создания. В ответ на эти дьявольские инсинуации Челлини выскакивает из постели, чтобы спасти

ВВЕДЕНИЕ

плод своего девятилетнего труда. Разыгрывается фантасмагорическая сцена. Взрывается плавильная печь, на злосчастную мастерскую обрушивается ливень с ураганом. Две сотни оловянных тарелок и кухонных горшков швыряют в огонь, чтобы получить сплав нужной консистенции. Среди всей этой вакханалии художник-сверхчеловек сохраняет присутствие духа. «Персея», разумеется, спасают, и он остается жить во всем своем великолепии. «Жизнь Бенвенуто» уверяет нас, что все присутствовавшие при этом событии никогда не забудут сверхъестественных обстоятельств создания этого шедевра.

Не все художники, которым посвящены отдельные главы этой книги, отличались манией величия калибра Бенвенуто Челлини. Но в творчестве каждого из них — от Караваджо до Марка Ротко — прослеживается одна и та же тенденция: они сознательно становятся героическими борцами за торжество преобразующей силы искусства. Каждый из них работал в крайне напряженной обстановке, создаваемой заказчиками (Рембрандт), политической ситуацией (Давид, Тёрнер, Пикассо), чувством вины (Караваджо, Бернини) или своей ответственности за судьбу искусства (Ван Гог, Ротко). В каждом из этих случаев испытывалась способность художника не только выполнить заказ, но и превзойти ожидания.

При этом всем им удалось написать новую страницу в истории искусства, достичь беспрецедентных результатов. Некоторые из них — Рембрандт, Тёрнер и Пикассо — создали исторические полотна, настолько полно отвечающие требованиям момента, что их достижение никто не мог повторить — ни они сами, ни тем более их последователи и подражатели.

Таким образом, драмы, о которых рассказано в этой книге, отражают не только историю искусства, но и историю людей (по правде говоря, иногда я не вижу разницы между ними). Для всех этих художников их работа — успешная или не очень — была связана с тем, что составляет самую суть нашего индивидуального и коллективного существования: с надеждой на будущее искупление, свободой, смертью, грехом, состоянием внешнего мира и миром в душе. Все эти произведения необыкновенно красивы, каждое по-своему, и в этом нет ничего банального или недостойного. При их создании художники — даже (или, может быть, особенно) абстракционист Ротко — не стремились в первую очередь произвести эстетический эффект. Пикассо (не страдавший аллергией на красоту) выразил эту точку зрения наиболее резко и бескомпромиссно в своем известном высказывании: «Картины создаются не для украшения квартир, они боевое оружие». Тот факт, что после «Герники» (с. 414–415) он почти

ВВЕДЕНИЕ

исключительно писал картины, которые вполне могут быть использованы как элемент декора, наводит на мысль, что драматические моменты полной отдачи себя выполнению общественного долга были у художников эпизодическими. Но когда такое случается, то их произведения, словно огненная вспышка, высвечивают что-то важное в мире и в нас самих гораздо яснее, чем это могли бы сделать мудрые рассуждения. И в этом случае картины дают неопровержимый и гордый ответ на вопрос, мучающий всякого несчастного девяти или пятидесяти девяти лет от роду, которого насильно мобилизовали на восприятие искусства, затащив в музей: он вздыхает, с трудом волооча ноги, с тоской мечтает узнать результаты последнего футбольного матча или новости распродажи модных товаров и спрашивает: «И все-таки зачем это искусство нужно?»

КАРАВАДЖО



Живопись
становится
осязаемой

I

Для начала достаточно усвоить две вещи, касающиеся Микеланджело Мери-зи да Караваджо: во-первых, он создал произведения христианского искусства, обладающие такой мощной силой воздействия, какой не добивался до него никто, а во-вторых, он кого-то убил. Есть ли хоть какая-нибудь связь между двумя этими фактами? Историки искусства, придя в ужас от столь грубого и нелепого вопроса, скажут, что ее не может быть. Преступление художника следует рассматривать лишь как эпизод, придающий его творчеству оттенок сенсационности. Нельзя вслед за романтиками уподоблять искусство жизни и объяснять одно исходя из другого, между ними нет ничего общего.

Но если вы посмотрите на устрашающую отрубленную голову филистимлянского воина-гиганта Голиафа на картине Караваджо, то увидите нечто такое, чего до Караваджо в живописи никогда не было и никогда после него не будет: автопортрет в виде чудовища, чье лицо — гротескная маска греха. Это беспощадное самообвинение, которое заставляет задуматься.

II

Утверждение, что картины Караваджо физически воздействуют на зрителя сильнее, чем работы других художников, уже стало общим местом. Тем не менее я не был готов взять в руки то, что Караваджо держал в своих.

«Пожалуйста, — сказал мне сухощавый носатый человек в черной сутане, пихнув меня в бок. — Пожалуйста, возьмите это». Мне не нравилось, что меня пихают. Я и без того был в некотором замешательстве, проведя еще один день с Караваджо, пытаюсь сказать что-нибудь, объясняющее драму его творчества, и мучительно сознавая, что он сам сказал о себе все, спасибо ему, и что слова слишком зыбки и слабы по сравнению

с мускулистой весомостью его живописи. Никогда еще речь не казалась мне такой ненужной, как в тот момент, когда я стоял в кафедральной часовне в Валлетте спиной к «Усекновению главы Иоанна Крестителя» (с. 76–77) и лицом к телекамере. Мне хотелось уйти из сумеречной душной часовни. Я чувствовал, что искусства с меня на этот день хватит. Надо было отдать дань уважения табурету, с которого некогда свалился в местном баре Оливер Рид¹.

Однако нельзя нарушать приличия. Первое правило натурных съемок — выказать благодарность тем, на чью территорию вы вторглись со своими кабелями, камерами и софитами. К тому же маленький человек в сутане криво усмехался, говоря: «Пожалуйста, возьмите».

Так что я вздохнул и взял. Это был старинный железный ключ длиной дюймов пять. Ручка в виде петли была покрыта налетом, как все очень старые металлические изделия, на противоположном конце имелась массивная квадратная бородка. Мне приходилось пользоваться такими ключами, когда я был преподавателем в Кембридже и открывал дубовые двери с замками XVII века. Но зачем мне такой ключ в соборе ордена Святого Иоанна? Я непонимающе улыбнулся служителю, смутно сознавая, что уже видел этот ключ раньше. — Так ведь действительно видел, всего за две минуты до этого! Черный гном крепко ухватил меня за руку, словно я был ребенком, а он школьным учителем, и повернул лицом к картине Караваджо. Ну да, этот самый ключ висел в связке с двумя другими на поясе мрачного красивого стражника, указывавшего на корзину, в которую следовало кинуть голову Крестителя.

Как пишут первые биографы художника Джулио Манчини и Джованни Бальоне, Караваджо практически всегда использовал живых моделей, и поскольку фигуры «Усекновения главы» изображены в натуральную величину, а художник писал алтарную картину прямо на месте, то, значит, он делал это там, где мы все стояли. Ключи, эмблема несвободы, нужны были ему, чтобы создать атмосферу кошмарной клаустрофобии, которая наполняет это полотно, несмотря на его гигантские размеры. Очевидно, он попросил своего седого натурщика повесить на пояс связку ключей. Служители собора были тогда, возможно, так же готовы помочь, как и теперь, и давали ему все, что ему было нужно. Ключ у меня в руке до последнего зубчика совпадал с тем, что изображен на картине. «Видите, видите? — спрашивал служитель. — Это его». Взяв почерневший ключ, я сжал в кулаке потертый стержень. Я не без внутренней дрожи обменялся рукопожатием с четырехсотлетним гением-убийцей.

¹ *Оливер Рид* (1938–1999) — английский актер, скоропостижно скончавшийся в одном из баров Валлетты на Мальте.



Давид с головой Голиафа (фрагмент). Ок. 1605–1606. Холст, масло.
Галерея Боргезе, Рим