

Оглавление

ГЛАВА ПЕРВАЯ	<i>Русский Рим</i>	5
ГЛАВА ВТОРАЯ	<i>С чего начинается Европа</i>	19
ГЛАВА ТРЕТЬЯ	<i>Центр Рима</i>	41
ГЛАВА ЧЕТВЁРТАЯ	<i>Сант'Иво. Барокко-1</i>	61
ГЛАВА ПЯТАЯ	<i>Балдаккино ди Сан Пьетро. Барокко-2</i>	85
ГЛАВА ШЕСТАЯ	<i>Ораторио деи Филиппини. Барокко-3</i>	105
ГЛАВА СЕДЬМАЯ	<i>Пьяцца Навона. Агон</i>	125
ГЛАВА ВОСЬМАЯ	<i>Альтана дель Борромини. Смерть</i>	149
ГЛАВА ДЕВЯТАЯ	<i>Санта Мария дель Орационе э Морте. Чума</i>	179
ГЛАВА ДЕСЯТАЯ	<i>Баккино Малато. Кэмп</i>	211
ГЛАВА ОДИННАДЦАТАЯ	<i>Капелла Контарелли. Время</i>	249
ГЛАВА ДВЕНАДЦАТАЯ	<i>Пьяцца дель Пополо. От Нерона до Наполеона</i>	279
ГЛАВА ТРИНАДЦАТАЯ	<i>Капелла Черази. Путь в Дамаск</i>	311



Русский Рим

*Палиндромы и Вуди Аллен. – Имена городов. Имя. –
Русскость и Blut-und-Boden-Ideologie. – Русская живопись в Ватикане. –
Иконопись и живопись. – «Явление Христа народу» и главные картины. –
Передвижники, «наше всё», и отношение к ним итальянцев. –
«Последний день Помпеи». – Брюллов, Иванов, Гоголь и Рим*

В русском языке слово «Рим», прочитанное в обратном порядке, превращается в «Мир». На этот словесный фокус невозможно не обратить внимания, потому что подобные кунштюки, сколь бы дурацкими они ни были, притягивают и запоминаются надолго, память их заглатывает, как рыба наживку. По отдельности «Рим» и «Мир» всего лишь два слова-оборотня, но поставь их рядом: «Рим – Мир», – и они уже тянут на палиндром, то есть могут восприниматься как перевертень, словосочетание, одинаково читающееся с любого конца. О «Риму Мир» я уже и не говорю, это уж палиндром со смыслом, полноценный. С его онтологической значимостью может соперничать только латынь, перевертень древних римлян: Roma summus Amor, «Рим есть любовь». Этот словесный кунштюк знаменит тем, что в современном итальянском языке сохраняет свой статус перевертня: Roma è Amor. Остальные столицы мира, Жирап, Ноднол или Авском, не говоря уж о моём родном Грубретеп, ничем подобным не могут похвастаться.

Итальянцы в Roma è Amor делают, как это часто у них бывает, небольшую подтасовку, так как «любовь» по-итальянски всё же amore, а не amor, конечное «е» мешает, хотя во многих диалектах они без него обходятся. Roma – Amor скорее прерогатива испанского языка, что я сообразил, наткнувшись на испаноязычную афишу фильма Вуди Аллена De Roma con amor, по-русски именующегося «Римские приключения». Отличный у испанцев перевод получился. Английское название, To Rome with Love, ничего общего не имеющее с «Римскими каникулами», на которое столь прозрачно намекает русский вариант, подразумевает двойной смысл и словесную игру в латинских языках. Двойственное значение фразы To

Rome with Love семантически важно: «В Рим с любовью», как это можно понять, – это всего лишь сюжет, милый bric-à-brac, интрижка, римские каникулы и приключения, а заодно и нечто вроде «в Тулу со своим самоваром», но «Риму с любовью» – это уже большое смысловое высказывание, не просто объяснение в любви городу сладкой жизни и великой красоты, а американское послание XXI века старой европейской культуре.

Почему Рома в русском языке стала Римом, не очень понятно. Перемена «о» на «и» объясняется, скорее всего, греческим влиянием. Греческое слово Ρώμη, [Rómi, Руми] представляет собой самый заковыристый вариант из всех европейских произношений латинского Roma: в то время как остальные языки покорно следуют римлянам, везде сохраняя гордое созвучие «Ro», раскатистое и роковое, греки вставили издевательское «у». В русском «у» превратилось в «и», и русское «Ри», как и «Ро», неплохо звучит, но слишком отрывисто и резко. То, что русский Рим, как и немецкий Rom, состоит из одного закрытого слога, придаёт имени города повелительную значительность. К тому же в этих языках латинская Roma переменяла пол и стала мужчиной, так что русский «Рим» и немецкий Rom проносятся как строгий окрик и краткий приказ.

Русский Рим нечто совсем иное, отличное от Roma, Rome, Rom; во времена Брюллова, Гоголя и Иванова «Рим» и «Мир» писались как «Римъ» и «Міръ», но тут же улавливаемое созвучие делало внятным их смысловое родство. В русском языке слово «Рим» звучит совсем иначе, чем в других языках, и уже одно это определяет разительную разность образа одного и того же города в разных культурах. Совсем недавно я беседовал с английским интеллектуалом, очень хорошим режиссёром документального кино, который огорошил меня вопросом: «Чувствую ли я свою русскость в моих академических занятиях?» Мои академические занятия – итальянское искусство, а точнее, – история итальянской гравюры, ведь по должности я её хранитель в Эрмитаже. Это моё поле, и с этим надо смириться. Мне, правда, всю жизнь не хотелось пастись за загородкой, вечно я занимался чёрт знает чем, залезая на чужие поля – то в современное искусство, то в палладианскую архитектуру, то в Мэпплторпа, то в Хокни с Хогартом. На вопрос главы фонда Гёте о поле моей деятельности я как-то раз гордо отрезал: «I am not a cow to have the field» [«Я не корова, чтобы иметь поле»], – процитировав одного из лучших англоязычных историков искусств, что немец не понял, обиделся, и в дальнейшем отказал в поддержке моего проекта по «Классической Вальпургиевой ночи». Англичанин, спрашивая меня о русскости, рассуждал здраво, предполагая, что занятие итальянской гравюрой подразумевает интернационализм, поэтому я должен ощущать себя частью некоего международного сообщества. Я же, как по разбросанности своих интересов, так и по мрачности характера, не считаю себя членом каких-либо сообществ – ни внешних, ни внутренних, и нет во мне

никакой интернациональной лёгкости. Свою русскость я очень даже чувствую всё время и во всём, что я честно и сказал.

Интеллектуал был очень озадачен.

«Неужели ты чувствуешь какое-то отличие от итальянских, немецких и английских учёных?» – стал он допытываться с оттенком некоего ужаса в умных и добрых глазах.

«Да конечно же, как же иначе, – я решил отвечать честно и не петь политкорректную осанну научности, возвышающейся над национальным, – итальянцы в Италии родились, а я до неё в тридцать добрался. К тому же на языке Данте они с младенчества говорят с должной прыткостью, а я и сейчас в итальянском неповоротлив, как гусь на льду. Какое уж тут равенство».

«Но американских и немецких?»

Тут я сказал, что Blut-und-Boden-Ideologie [«Идеология почвы и крови»] – ибо именно о ней шла речь – ужас, конечно, но от почвы никуда не денешься, да и от крови тоже, и если мы согласны, что от итальянских учёных я а priori отличаюсь, то одно исключение тут же рушит основу идеи интернационального сообщества. Если сообщества нет, а есть лишь общность интересов, то о чём мы говорим? Как я, если я русский, могу не чувствовать отличия от немцев или американцев? Общность интересов обостряет конкуренцию. Ведь итальянская гравюра – объект, я же – субъект, как и все остальные представители всемирного научного сообщества, будь то итальянцы или немцы. Объект объективен, субъект – субъективен, с этим ничего не поделаешь. Сколь бы я ни старался быть объективным в своей профессиональной деятельности, я обречён на субъективность, поэтому стараться быть объективным я уже давно перестал.

Моё упоминание Blut-und-Boden-Ideologie было достаточно наглым и заставило моего собеседника собрать морщины на лбу от напряжения, так как ему совсем не хотелось заподозрить меня в симпатиях к фашизму, но он тут же их облегчённо распустил, мгновенно найдя, как ему показалось, ход как против крови, так и против почвы:

«Но ведь в тебе твоё “я” важнее твоей русскости? Ведь для того, чтобы написать книгу о Венеции или Риме, она не очень нужна?»

Далее последовала прекрасная речь о значимости индивидуальной свободы и principium individuationis, «принципа индивидуации», то есть важности выделения личного из всеобщего. От усилий уловить изящный кембриджский английский

меня бросало в жар и пот, так что моя покрасневшая рожа наглядно доказывала мою русскость. В ответ я стал бормотать, что сколь бы ни была для меня священна моя индивидуальность, но факт, что я родился в Ленинграде, в СССР, а живу в Петербурге и России, очень важен. Точнее – это целых четыре факта: Ленинград, СССР, Петербург, Россия – каждый из которых определил мою личность. Моё «Я» слеplено из русскости, как Адам из глины, так что русскость – моя основа, и как же я могу её не чувствовать? Я могу её стесняться или ею гордиться, я могу её выпячивать или стараться от неё избавиться, но мне никуда от неё не деться даже в итальянской гравюре. Нужна или не нужна моя русскость в книжке о Риме, это другое дело, а то, что она неизбежна, – это факт. Также и для всех остальных, будь то немец или итальянец, которые каждый – «Я» с большой буквы, важно то, где они родились и где они живут. Для итальянцев, немцев и американцев Рим более доступен, добраться до него им намного легче, у них там всевозможные национальные научные заведения и гранты, поэтому посещают они его чаще и знают лучше, чем я. Одно это рождает существенную разницу, от которой не укрыться.

Против этого англичанин возражать не стал, но, так как он тут же учуял, что появление «Я» с большой буквы не менее опасно, чем Blut-und-Boden, то разговор съехал на многообразность национального. «Я» оказалось порублено на крошку из маленьких «я», на то, из чего только сделаны мальчики и девочки, на улиток, ракушек и зелёных лягушек, на ассорти из конфет и пирожных и сладостей всевозможных. Окружающие разговор подхватили и естественным образом дошли до коммунизма, на котором и забуксовали, ибо английский документалист хотя и придерживался левых взглядов, был мудрый и тонкий, но непримиримый враг коммунизма. Он поэтому очень хотел разобраться с отношением к коммунизму каждого из присутствовавших.

Загудела общая беседа, и я, за ней не следя, дал себе расслабиться, предавшись раздумьям над «Я», которое я и в себе, и в других очень ценю и уважаю. Оно хоть и слеplено из национального, всё ж мне всего дороже, поэтому, улучшив момент, я вставил:

«Если бы я родился в Англии, я бы был коммунистом. Как посмотрю на физиологию Маргарет Тэтчер, так протестовать хочется», – тем самым утверждая, что моё английское «Я» было бы совсем на меня не похоже.

Про Терезу Мэй я начисто забыл, но, так как родился давно, это не было замечено, и англичанин, решив всё обратить в шутку, расцвёл чудной понимающей улыбкой.

Разговор мне запомнился, потому что кембриджский англичанин, сам того не сознавая, наступил на большую мозоль. Как раз в это время русскость меня мучила, как камни в почках. Я работал над текстом вступительной статьи к каталогу огромной выставки русской живописи в Ватикане, и текст мне давался

с трудом. Располагаться выставка должна ни больше ни меньше как в правой колоннаде базилики Сан Пьетро, Святого Петра, называемой Браччиа ди Карло Маньо, Крыло Карла Великого, то есть в святая святых европейской духовности, искусства, истории. Местоположение ко многому обязывало, к тому же выставка являлась как бы частью диптиха: от неё ожидали, что она станет достойным ответом на выставку «Roma Aeterna. Шедевры из Пинакотекки Ватикана», состоявшуюся в Москве двумя годами ранее и имевшую оглушительный успех. Первое название, что пришло мне в голову для русской выставки, было *La Russia è fatta a modo suo*, что является каноническим итальянским переводом строк Тютчева «У ней особенная статья» из его известного четверостишия, а в обратном переводе на русский дословно значит: «Россия сделана на свой особый лад». Сначала итальянцам название понравилось, но потом они сообразили, что баннер на Пьяцца Сан Пьетро с *La Russia è fatta a modo suo* – это слишком, и попросили название поменять. В общем-то, правильно сделали, тютчевские строчки, хотя и прекрасны, давно скомпрометированы их неуместным цитированием кем ни попадя, так что даже Путин успел их перевернуть. Выставка стала называться *Pellegrinagio della pittura russa. Da Dionisij a Malevič*, а по-русски – «Русский путь. От Дионисия до Малевича».

Для *Roma Aeterna* придумывал концепцию и отбирал произведения тоже я, и теперь, став куратором русской части проекта, мне нужно было постараться не ударить лицом в грязь. Что показывать в Италии? Понятно, что шедевры, но тут-то и возникает главная загвоздка. То, что западноевропейское сознание подразумевает под шедевром, *chef-d'oeuvre* или *capolavoro*, «главная работа», не соответствует тому, что под этим понимается в России. Итальянское слово *arte*, перешедшее во французский, испанский, английский, происходит от латинского *ars*, то есть «мастерство» и даже – «ремесло». Что главное в мастерстве? Умение, что по своей сути *art* и значит в первую очередь. Умение бывает всяким: умение – оно же искусство – поджарить бифштекс, нарисовать картину, сыграть «Чижика-пыжика» или Третий фортепьянный концерт Рахманинова, умение исправить электропроводку и вправить мозги, умение написать бухгалтерский отчёт и роман века. Умение – оно же *art* – может быть плохим или хорошим, оно даже может быть неумелым, каким угодно. Русское же «искусство» происходит от церковнославянского «искусство» и старославянского «искоусь», имея один корень со словом «искус», значащим и искушение, и искупление. Восходя всё к той же латыни, к слову *experimentum*, «опыт», искусство вроде бы и *art*, да не совсем. Существует даже специальное выражение, *experimentum crucis*, «опыт креста», означающее последнее и решающее исследование в доказательстве какой-либо теоремы. Русское искусство всегда претендовало на то, что оно – *experimentum crucis*, Крестный путь или, по крайней мере, Крестный ход. В то же время *experimentum*, то есть не «опыт», а «эксперимент», – любимое словечко авангардистов, отрицающих ценность школы и мастерства.

Искусность, производное от искусства, близко к искусственности, которой пафос искусства чужд. В России искусство никогда не рассматривало искусность как цель. Канон в русской традиции всегда важнее маэстрии, это определяло иконопись, в которой индивидуальные физические качества были гораздо менее важны, чем её надындивидуальное метафизическое значение. Результатом стало то, что в XIX веке в русской критике появилось определение «главная картина». Под ним подразумевалась не просто живописная работа высокого качества и веха в художественной жизни, но глобальная веха на духовном пути нации. При этом мастерство и качество живописи не то что отрицаются, но уходят на второй план в сравнении с духовной значимостью произведения. Главные картины воспроизводятся в учебниках, их знает – или должен знать – каждый школьник, они отпечатываются в сознании как матрицы национальной идентичности и сопровождают тебя – хочешь ты этого или нет, не имеет значения, – всю жизнь в многочисленных воспроизведениях, лозунгах, рекламах и карикатурах.

Самой главной картиной в русской живописи является, конечно, «Явление Христа народу» Александра Иванова. Потратив на неё двадцать лет, художник поставил перед собой задачу создать великое произведение, которое, основываясь на опыте западной живописи в лучших её проявлениях, превзошло бы всё до него созданное. Иванов учился в Императорской Академии художеств, преданно следующей европейским образцам, но «Явление Христа народу» было задумано им как первая картина, обозначающая рождение национальной русской школы – до того, как справедливо считал Иванов, русские лишь подражали европейцам. Как превзойти западную живопись, если Рафаэль уже нашёл идеальное совершенство формы? Только замыслом. Замысел должен быть грандиозен, но в то же время оригинален, современен и нов – так, после того как к «Явлению Христа народу» было написано множество подготовительных этюдов, трепетных и живых, родилось огромное полотно с идеально выстроенной композицией, блистательной в деталях, но в целом застывшей в громоздком величии.

«Явление Христа народу» – настоящий подвиг, а русские до подвигов охочи. С Иванова начинается просто ураган главных картин. На этой почве сильно преуспел Перов, чуть ли не каждая из картин которого воспринималась как манифестация: что «Тройка», что «Сельский крестный ход на Пасхе». Затем линию его концептуализма продолжили передвижники. Главные картины написали Крамской, Ге, Ярошенко, Суриков, Верещагин, даже пейзажисты – не говоря уже о Шишкине с его «Утром в сосновом лесу» и «Рождю» – Саврасов, Поленов и Куинджи, но признанным мастером главных картин стал, безусловно, Илья Ефимович Репин. У него главных просто пруд пруди: «Бурлаки на Волге», «Царевна Софья», «Крестный ход в Курской губернии», «Иван Грозный и сын его Иван», «Не ждали», «Запорожцы пишут письмо турецкому султану» и позднее «Юбилейное заседание

Государственного Совета». В двух из них, в «Крестном ходе в Курской губернии» и «Не ждали», Репин напрямую апеллирует к «Явлению Христа народу» Иванова. Всё это – русские матрицы. Эстафету подхватывают Васнецов, Врубель и Левитан, затем – Петров-Водкин и Малевич. Авангард выплюнул «Чёрный квадрат», теперь ставший чуть ли не символом России, и был помешан на идее главной картины. По прямой от авангарда одержимость главным наследует революционное искусство, а затем и социалистический реализм. Сталинизм породил главную скульптуру, «Рабочего и колхозницу» Мухиной, но его главными картинами стали не огромные форматы вождей после дождей, а нежно-мещанские «Опять двойка» Решетникова и «Письмо с фронта» Лактионова. Бег главных продолжается в современном искусстве – как во вселенских коммуналках Кабакова, так и в «Ноль объекте» Новикова.

* * *

Рим мучил меня. Итальянцы знают два слова: «иконопись» и «русский авангард». Деятнадцатый век им незнаком и неинтересен, поэтому я и решил сделать главный акцент на глубинной, внутренней связи иконописи и так называемого русского реализма. Мне очень хотелось, чтобы, представляя русское искусство от Дионисия до Малевича, экспозиция не следовала наскучившему всем хронологическому принципу, а сопоставила произведения по принципу неожиданных, но очевидных глазу аналогий. По замыслу «Явление Христа народу» Александра Иванова располагалось рядом с иконами пятнадцатого века «Крещение» и «Преображение» и вступало в диалог с висящей напротив «Троицей» Паисия, лучшего, пожалуй, списка с «Троицы» Андрея Рублёва. «Неутешное горе» Ивана Крамского оказывалось напротив иконы «Не рыдай Мене Мати», а его же «Христос в пустыне» – рядом с пронзительным «Христом в темнице», скульптурой восемнадцатого века из Перми. «Всюду жизнь» Николая Ярошенко соседствовала с «Богоматерью Киккской» Симона Ушакова, вторя формату и колориту этой замечательной иконы, сольвычегодская икона «Видение святого Евлогия» помещалась vis-à-vis «Над вечным покоем» Исаака Левитана, а «Апокалипсис» шестнадцатого века – рядом с «Чёрным квадратом» Казимира Малевича. Заканчиваться же всё должно «Страстной седмицей» Михаила Нестерова и «О тебе радуется», иконой второй половины шестнадцатого века, воплощающей в себе дух русской соборности. Иконопись никуда не исчезала и в девятнадцатом веке, но она сохраняла свою обособленность от живописи, оставаясь частью русской жизни и продолжая оказывать влияние на души. Именно иконы определили особое восприятие любого изображения русским человеком, всегда желающим угадать за ним метафизический смысл. Деятнадцатое столетие посмотрело на иконы как на картины только в самом своём конце, во времена модерна Абрамцева и Талашкина. Благодаря тому что русское искусство XVIII–XIX веков исключило иконы из своего оборота, оставив их в распоряжении религии, они сильнее повлияли на души художников,

чем на их мастерство. Знание иконописи на уровне подсознания определило то, что пресловутый русский критический реализм не только метафизичен, но даже и мистичен практически во всём, в том числе и в своих издёвках над церковной обрядностью.

Ватикан обязывает быть спиритуальным. Придуманной мной проект выпячивал на первый план русскую духовность, ибо «русские и итальянцы тянутся друг к другу, мы влюблены в их пластику, они – в нашу духовность», как написал в чудном рассказе «Венера и Меркурьев» мой друг Александр Тимофеевский. Экспозиция всем нравилась, но как только я стал осмысливать всё, что я наделал, меня стали мучить кошмары. Русскость, конечно, всем хороша, но рядом с ней тут же поднимает голову чёртов особый путь России, давно скомпрометированный идеологией национализма. Натужной банальностью стали вырванные из контекста слова Томаса Манна, что так любят цитировать соотечественники в рассуждениях о русском искусстве: «достойная преклонения русская литература и есть та самая святая литература». Фраза произносится Тонио Крегером, главным героем одноименной новеллы, в беседе с русской художницей Лизаветой Ивановной. Тонио, очень образованный и утончённый, но не слишком удачливый писатель, желая ей понравиться, изливает душу, ибо, как любой интеллигент, он считает, что кокетливая исповедь – лучший способ ухаживания. Монологично и несколько утомительно. Тонио рыдает над участью творца, всегда двойственной, над обречённым на вечный обман искусством, над пресыщенной и ко всему давно безразлично равнодушной культурой, способной лишь на устало-ироничное отношение к любой истине. Его ламентации относятся к искусству и культуре вообще, без каких-либо географических и временных рамок, так что в контексте его рассуждений замечание про святую литературу, сделанное походя, кажется отмазкой от выпренности Лизаветы Ивановны. Она, умудрившись в его монолог всунуться, вызывает к преодолению страстей посредством познания и слова, к всепониманию, к всепрощению и любви, и утверждает, что язык наделён спасительной властью, а дух писателя есть высшее проявление человеческого духа вообще. Тонио ж на это: «Вы вправе всё это говорить, Лизавета Ивановна»... Лизаветой Ивановной, кстати, звали слабоумную сводную сестру старухи-процентщицы в «Преступлении и наказании», Манн прекрасно это знал.

В контексте рассуждений изящного Тонио пресловутая «святая литература» кажется некоей случайностью, русским казусом, если не издевкой. Как мне с этим казусом в Рим лезть? Я уже видел в фильме «Живот архитектора», как из Сторли Крэклайта, его главного героя, возжелавшего покураторствовать в Риме, современные римские Тонио Крегеры, такие же обаятельные и изысканные, но гораздо более циничные, бифштекс сделали. Или для этой выставки, как для слабоумной Лизаветы Ивановны, воплощающей, как это можно вычитать из новеллы «Тонио Крегер», для европейца русскую духовность, они сделают исключение?



Для вступительной статьи, которая должна была разъяснить итальянцам принцип отбора и показа, я стал осмыслять наше *suo modo*. Какое отношение размышления о русской живописи имеют к Риму? Самое прямое. Русская живопись есть нечто совсем иное, чем иконопись, ибо живописец пишет жизнь, а иконописец – бессмертие. На католическом Западе живопись вышла из иконописи и в конечном итоге поглотила её. У них нет разделения на иконописцев и живописцев, все – *pittori*, «художники». В православную Россию живопись проникла извне, причём довольно поздно, в конце семнадцатого века, на излёте барокко. Благодаря Петровским реформам подражание западным образцам утвердило свои позиции. В восемнадцатом и в девятнадцатом столетиях иконопись почиталась как религиозная ценность и национальная древность, но искусством перестала считаться. Сеттеченто, как называют итальянцы XVIII век, был временем обучения русских новой манере. В его начале они сделали первые шаги, но уже к концу века манера и сюжеты русских художников, работавших по заказам двора и придворной аристократии, мало отличаются от продукции приглашённых ко двору западноевропейских живописцев. На первом этапе русская живопись сначала слепо подражала западным образцам, затем сделала первые шаги в Петербурге и Москве в картинах Венецианова и Тропинина, но русская национальная школа заявила о себе в полный голос в Риме произведением отнюдь не на русскую тему.

Первой главной картиной в истории русской живописи на самом деле стало не «Явление Христа народу» Иванова, а «Последний день Помпеи» Брюллова. «И был “Последний день Помпеи” для русской кисти первый день», – строчкам Боратынского вторит Гоголь, приветствовавший её появление словами: «Картина Брюллова может назваться полным, всемирным созданием. В ней всё заключилось». Боратынский и Гоголь выразили общее мнение. В тридцатые годы позапрошлого века в России все жаждали, чтобы в русской живописи появилась картина, которой можно было бы поклоняться. Общий восторг подстёгивало то, что «Последний день Помпеи» был хвалим в Европе и получил в Париже золотую медаль. В дальнейшем восторги поутихли, а Стасов даже решился картину жёстко критиковать. Несмотря на скепсис как Стасова, так и модернизма, творение Брюллова заняло подобающее ему место, став в России одной из первых картин, с которых начинается художественное воспитание старшего дошкольного возраста. «Последний день Помпеи» завораживает детей, в нём есть и катастрофа, и красота, и множество сюжетных занимательностей, прямо как в любом голливудском апокалипсисе. Картина – одна из русских матриц, поэтому Шнуров воткнул именно её в свой клип «В Питере пить». В первую очередь, конечно, «Последний день Помпеи» – матрица петербургской России, так как сегодня картина, переполненная испуганно мечущимися красавицами салонов пушкинской поры, читается как предсказание краха Российской империи, в Петербурге родившейся

и в Петербурге прекратившей своё существование: богема Серебряного века, настигаемая красным пожаром революции.

Живописная национальная русская школа родилась в Риме и в Риме же сделала первые шаги. Несмотря на важность Брюлловской картины для истории русского искусства, Иванов был прав, когда провозглашал именно свою картину первым произведением национальной школы. Он, конечно, знал, что последний день Помпеи для русской кисти первый день, но Шарль Брюлло, начавший подписываться как «Брюллов» только в 1822 году, по рождению был француз, а по вероисповеданию – протестант. Рассчитывая именно на европейский успех, он выбрал сюжет, никак не связанный с Россией, писал «Последний день Помпеи» в Риме, прокатил картину по Европе, получил золотую медаль в Париже и лишь после этого отправил её в Петербург. Он создал картину русскую, но не национальную: разве такой фамилией национальный шедевр подпишешь? Да ещё к тому же и латинянин, к крещёному миру не принадлежит, ибо ни протестанты, ни католики русскими за крещёных не признавались. Зато более русской фамилии, чем Иванов, не найти, да и с православием у него всё в порядке. Александр Андреевич Иванов был русским до мозга костей. Хомяков и славянофилы его обожали, а передвижники, не менее славянофилов озабоченные проблемой национального, сделали Иванова своим предшественником. Крамской в письме Стасову в 1880 году утверждал: «Я ни на минуту не забываю того, что если многие идеи Иванова теперь почти ходячие между лучшими художниками, то в 30-х годах это просто – революция».

* * *

«Нет лучшей участи, как умереть в Риме; целый верстой здесь человек ближе к Божеству» – к словам Гоголя могли бы присоединиться многие. Брюллов и Кипренский в Риме и похоронены, на версту ближе, чем Иванов, похороненный в нелюбимом им Петербурге. В Италии вообще, а в Риме особенно русско-го тянет на свершение чего-нибудь великого, гениального – картину написать, роман, обрести великую всепожирающую любовь, затеять мировую революцию. Умереть, на худой конец, или хоть в фейсбуке отметить, разместив там фотографии, чтоб в вечность войти: «тааак хорошо посидели... а вот я у Колизея...»... Брюллов и Иванов оказались в Риме в результате всей логики развития русской истории.

Оба они друг друга недолюбливали с самого начала, критика их резко стилизовала, да и в дальнейшем противопоставляла и противопоставляет до сих пор. Несмотря на это, у «Последнего дня Помпеи» и «Явления Христа народу» много общего. Оба художника прошли академическую выучку, законы которой диктовал двор, державший Академию художеств под полным контролем. Главным требованием императорского двора было соответствие общепринятым Западной Европой стандартам, всё остальное было безразлично. Вкус оскудевал, но двор

сохранял за собой монопольное право считать то или иное произведение плохим или хорошим, деспотично насаждая свои пристрастия, становящиеся всё более консервативными, так что при Николае I русский академизм стремительно трансформировался в *art pompier*, «искусство пожарных». Так французы, играя на сходном звучании сразу трёх слов: *pompéien*, «помпейский», *pompieux*, «напыщенный» и *pompier*, «пожарный», – обзывали свой выродившийся в салон неоклассицизм, сменивший красоту на смазливость, а героику – на чванливость. Задача, родившаяся в голове Брюллова и Иванова – создать великое европейское произведение, обозначившее равенство русского и европейского, – совпала с желаниями Николая I, столь озабоченного утверждением паритета России и Европы, что он в конце концов довёл дело до полного провала русской политики, Крымской войны и уничтожения всякого паритета. Ни Брюллов, ни Иванов, каждый прожив всего пятьдесят один год, до Крымской войны не дожили.

Оба художника, и Брюллов, и Иванов, двором опекались, но угождать придворным вкусам не собирались, и, несмотря на свою коренную связь с Петербургом, оба они предпочитали держаться от него в стороне. Вот и оказались в Риме. Дистанция – и не малая, учитывая, что большую часть своей творческой жизни тот и другой провели за границей, – помогла им, в отличие от Бруни или Нефа, не превратиться в *pompier*, хотя в «Последнем дне Помпеи» можно найти и *pompéien*, и *pompieux*. Для обоих кумиром был Рафаэль, так что при создании своих главных картин оба художника напрямую апеллировали к его римским произведениям: Брюллов к «Пожару в Борго», Иванов – к «Преображению».

Брюллов был на семь лет старше и гораздо более знаменит. Иванов не мог не учитывать его опыт и создавал «Явление Христа народу» в открытой полемике с брюлловским успехом. Брюллов первым уехал в Италию и в Рим, Иванов за ним следовал, так что сама идея создать великую картину на исторический сюжет, обозначающий границу между язычеством и христианством, пришла ему в голову опять же вслед старшему. Сходен и выбор сюжетов: гибель Помпеи и крещение Христа происходят в I веке н. э. Христианство в античности: на первом плане картины Брюллова мы видим христианского священника с кадилом и крестом на шее, смотрящего на низвергающиеся статуи языческих богов. В античную историю оба вводят портреты современников, следуя в этом опять же Рафаэлю и его «Афинской школе», но в то же время и предвосхищая современную петербургскую Новую Академию. Тем не менее именно «Явление Христа народу» стало Главной, а не просто главной, коих много, картиной русской живописи, хотя, наверное, сейчас «Троица» Рублёва и «Чёрный квадрат» Малевича по популярности творение Иванова и обгоняют.

Вот она, разница Blut, крови: смотришь на «Последний день Помпеи», и зреешь конец золотого века Петербурга с его великосветскими салонами, а также конец века серебряного с его богемным угаром, поражение в Крымской войне и поражение в Первой мировой, окончившейся Октябрьской революци-

ей; смотришь же на «Явление Христа народу» и зришь прорубь во льду, Царскую Иордань на Неве, а также державное течение Днепра, в воды которого загоняют воины Владимира Святого дрожащих, несмотря на июль, голых язычников, русскую соборность и православие, Висло-Одерскую операцию и российскую грандиозность. Симптоматично, что «Последний день Помпеи», приехав в Петербург, остался в Эрмитаже, потом перейдя в Русский музей, а «Явление Христа народу» после краткого пребывания в новой столице отправилось в Москву, в Румянцевский музей, потом перейдя в Третьяковскую галерею, что соответствовало воле художника, явно вслед за царицей Авдотьей пожелавшего Петербургу быть пусты. Кровь сыграла свою решающую роль.

Почва же – Boden – у Брюллова и Иванова была одна, почва Петербурга и Рима. Две первые русские главные картины и первый эпический русский роман: «Последний день Помпеи», «Явление Христа народу» и «Мёртвые души» – были задуманы и созданы в Риме примерно в одно и то же время. Факт примечательный и уникальный для всей мировой культуры, хотя французы, немцы и англичане Рим знали дольше и лучше, много чего в Риме создали и понаписали о нём целую кучу, много большую, чем русские, потому что у них времени больше было и грамотность более развита.



С чего начинается Европа

*Греческая царица и географы. – Камень сей и паплас.
Константин Великий и Рим. – Тёмные века. – Немного, но занудно,
про христианство, историю и европейские империи. – la Chrétienté.
Папские успехи. – Разграбление и гибель Константинополя и наша ссора
с католиками. – Римская женитьба царя Ивана и русская очередь в Рим
по записи. – Realiora et realia. – Про школьное изучение Древней Греции и Древнего
Рима в Царскосельском лицее и в СССР. – Третий Рим Серебряного века
и Ленинграда двадцатых годов. – Шок первой встречи с Римом. – Про Миргород*

Европа вышла из греческого мифа. По рождению она была фригийская, то есть азиатская, принцесса, и с быка сошла прямо на остров Крит. Европа – плод греческой фантазии. Греки смутно представляли себе её очертания, так что Геродот писал: «Что до Европы, то никто из людей не знает, омывается ли она морем, откуда её имя и кто её так назвал». Реальная Европа – порождение Рима, его цивилизации. Европа оформилась как провинция Римской империи. Территории Франции, Испании, Германии, Британии до их завоевания римлянами были *terrae incognitae*, так что появились они на карте исторической памяти только благодаря тому, что были римлянами завоёваны. Племена, их населявшие, не имея письменной истории, канули бы в безвестность, если бы римляне не постарались зафиксировать их имена и сообщить нам о них всё, что смогли разузнать. О задунайских и зарейнских областях, оставшихся вне зоны римской оккупации, представления были самые фантастические. Несмотря на это, географы Римской империи уже простёрли границы Европы до Дона, имея некоторое смутное представление о земле, на которой возникнет Киевская Русь.

После того как Римская империя остановила свой рост и стала уменьшаться, потерянные ею провинции, попадавшие под власть варваров, снова стали выпадать из европейской истории, соскальзывая в чёрную дыру. Победители не умели фиксировать память, так что, если бы латинские хроники нам о них не сообщили, мы бы ничего о них не знали. На свет Божий их вывели латинский язык и христианизация. То и другое – порождение Римской империи.