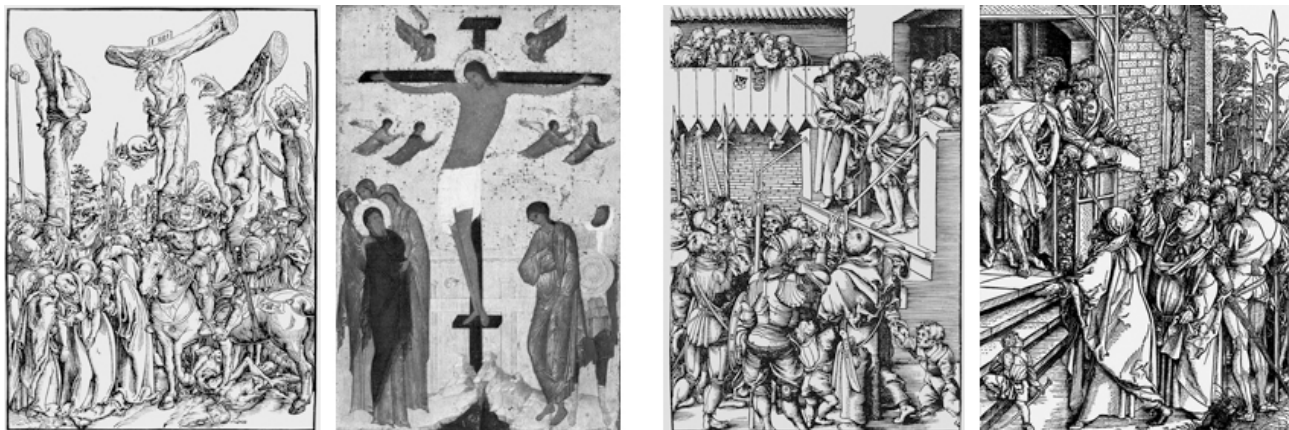


## Игорь Шестков "Голгофа Кранаха"



Первое, что поражает зрителя на гравюре по дереву (ксилографии) Лукаса Кранаха Старшего Гологофа (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 кривую 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 композиция 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 елеса. 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-перекладной. Это дерево – орудие казни человека, а не Игдрасиль, не райское „Дерево познания добра и зла“ и не „Дерево 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 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 важная 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 нежели 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 пейзажами 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, перенасыщенными 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 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 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 изоощренная ренессансная картина на христианский сюжет часто уступает готической картине, иконе или примитиву.