ЕЛЕНА **ЛЕГРАН**

РАЗГАДАЙ КОД ХУДОЖНИКА



НОВЫЙ ВЗГЛЯД
НА ИЗВЕСТНЫЕ ШЕДЕВРЫ

Разгадай код художника: новый взгляд на известные шедевры

Елена Легран

Аннотация
Елена Легран. Разгадай код художника: новый взгляд на известные шедевры
Вводное слово автора: для чего вам эта книжка?
Глава первая. Не то, что кажется: скрытые коды известных шедевров
  Возвышенное и земное у Ван Эйка
  «Опасный» замысел Леонардо
  Насмешка Тициана и поэтика Мане
  Для кого играют музыканты у Веронезе?
  Тайна, скрытая Фрагонаром и Грёзом
  Приговор человечеству, вынесенный Жироде
  Пророческие предчувствия Перова
  Ночное таинство Ван Гога
  Жизнь и смерть у Гогена
  Путь к Раю у Кустодиева
  Запретный плод Магритта
Глава вторая. Непростые смыслы простых предметов: натюрморт
  Неумолимость времени у Караваджо
  Таинственная пустота у Сурбарана и Котана

Воспоминания о смерти у Сурбарана, Жерико и Гогена
Божественное присутствие у Веласкеса
Вечность и скоротечность у Божена
Невозможные букеты голландцев
Натюрморты как портреты у Корте и Мелендеса
Взгляд на мир двумя глазами у Сезанна, Пикассо и Петрова-Водкина
Не «просто рыба» у Петрова-Водкина и Мане
Глава третья. Загадки нарисованной природы: пейзаж
Христианская проповедь у Патинира
Коварство зимы у Брейгеля и Аверкампа
Двенадцать апостолов у Хоббемы и Шишкина
Философия моря у Айвазовского и голландцев
Игры с пространством у Сезанна
Притягательность счастья у Ван Гога
Обыкновенный ужас у Магритта
Глава четвертая. О чем молчат портреты
Философия эпохи в анонимном портрете
Ожившие мертвецы у Боттичелли и Гирландайо
Портреты, выходящие из рамы, у Леонардо и Рафаэля
Человек между Адом и Раем у Массейса

Напоминания о смерти у Фуртенагеля и Петерс
Дерзкая смелость Гогена
Заключительное слово автора: не прощание

Аннотация

Книга «Разгадай код художника: новый взгляд на известные шедевры» – это настоящий проводник в мир живописи, загадку которой вы точно так и не раскрыли до сегодняшнего дня. QR-коды, наполняющие страницы книги, скрывают за собой главные шедевры известных художников разных времен. Автор книги – историк и искусствовед Елена Легран – предоставляет уникальную возможность слой за слоем расшифровать мотивы творцов. Автор дает подробную историческую справку и посвящает нас в удивительные события прежде, чем мы вместе познаем таинство каждой работы. Благодаря этой книге вы сможете сами, посещая различные экспозиции, находить символы в каждом мазке и цвете, вычленять причинно-следственные связи между мотивами художника и временем, в котором он жил, а также стать настоящим знатоком главных шифров мировой живописи. Если вы готовы рискнуть и быть посвященным в самые сокровенные истории художников, которые они отразили

в своих картинах, – эта книга точно для вас!

Елена Легран
Разгадай код художника: новый взгляд на известные шедевры

© Елена Легран, текст, 2023
© Оформление. ООО «Издательство «Эксмо», 2023

* * *

Я посвящаю эту книгу Е. А. Смирнову, приведшему меня к живописи, В. Е. Смирнову, постоянно и неизменно поддерживающему меня в поиске себя, А. Е. Смирнову, научившему и продолжающему учить меня смотреть живопись. Мои дорогие дедушка, папа и дядя, эта книга — низкий поклон благодарности вам

Вводное слово автора: для чего вам эта книжка?

Зачем художнику «зашифровывать» свою картину? Не проще ли сказать все просто и ясно? Тогда он может быть уверен, что зрители его точно поймут! А не это ли высшее счастье художника — быть понятым?!

Согласитесь, подобный вопрос не раз возникал у вас при чтении книг, рассказывающих о том, «что хотел сказать художник» и «какие тайные смыслы скрываются в шедеврах мировой живописи». Ваш недоуменный вопрос абсолютно оправдан! И у меня есть на него ответ. Звучит он так: художник ничего не «зашифровывает», он-то как раз говорит с нами простым и ясным языком — языком изобразительного искусства. Ведь другого языка в его распоряжении нет.

Проблема в том, что мы не всегда владеем этим языком, а порой нам не хватает «словарного запаса», чтобы понять замысел автора картины. Язык живописи весьма своеобразен: с одной стороны, он интернационален, что позволяет художнику разговаривать с нами, зрителями,

без посредников, с другой — язык этот требует от созерцателя некоторых знаний, и список их довольно внушителен.

Требуются знание истории, владение основами мифологии и религии. Необходимо также иметь представление о широких философских течениях, оказывавших влияние на общество в ту или иную эпоху, и быть в курсе содержания мировых шедевров литературы, а также немного понимать символические значения предметов, цветов и чисел. Не говоря уже об особенностях того или иного живописного жанра [1] и технической информации о законах живописи.

Вооружившись этим набором информации, мы можем взглянуть на мир глазами художников и проникнуть в замыслы произведений изобразительного искусства.

Открытия, что ждут нас на пути постижения этих замыслов, столь восхитительны, что ни одна минута, проведенная за приобретением необходимых знаний, не покажется потерянной!

Если же у вас нет досуга или настроения овладевать столь широкой палитрой новой информа-

---

[1] Примечания: 1

Живописный жанр — исторически сложившееся деление произведений живописи в соответствии с темами и объектами изображения (портрет, натюрморт, пейзаж и др.).

ции, а стремление заглянуть внутрь картины и постичь замысел ее автора велико, то эта книжка создана специально для вас!

А мне остается лишь искренне порадоваться тому, что на просторах печатных изданий вы и эта книга встретились. Надеюсь, она станет для вас не только проводником в мир живописи, но и хорошим другом, с которым приятно проводить время!

Глава первая. Не то, что кажется: скрытые коды известных шедевров

Я приглашаю вас войти в мир живописи и попытаться «прочитать» картины, постигнуть заложенные в них смыслы, расшифровать спрятанные внутри коды, понятные современникам художников, но, затерявшись в суете времен, переставшие быть таковыми для нас. Если мы справимся с этой задачей, то нам удастся проникнуть в самую глубину художественного замысла автора и увидеть картину такой, какой мастер хотел, чтобы мы ее увидели.

В первой главе я собрала картины, которые относятся к разным эпохам, культурам и жанрам, но объединены своей значимостью для развития мировой живописи. Среди них есть огромные полотна, предназначенные для залов и трапезных [2], есть картины-медитации, созданные для частного, интимного созерцания в тиши кабинетов. Многие из них вам хорошо знакомы, какие-то, на-

[2] Примечания: 2

Трапезная — помещение в монастырях, предназначенное для совместного приема пищи (трапезы).

верное, вы увидите впервые или видели раньше мельком, не обращая на них особого внимания. Но, как бы то ни было, я смею надеяться, что каждая картина, о которой мы будем говорить в этой главе, откроется вам с новой и, возможно, неожиданной стороны.

Тем же из моих читателей, которые хотят научиться не только смотреть, но и видеть живопись, я дам простой и короткий совет: ПРОСТО СМОТРИТЕ — И УВИДИТЕ!

Возвышенное и земное у Ван Эйка

Чтобы увидеть картины Яна Ван Эйка [3] во всем их масштабе, необходимо вооружиться лупой.

Впрочем, читателям этой книги лупа не нужна: достаточно лишь расширять и расширять масштаб изображения, и перед вами предстанет богатейший мир живописи, еле видимый глазу при рассматривании этой небольшой картины в Лувре, где она находится с 1800 года, став трофеем наполеоновских войн.

Перед нами великий Ян Ван Эйк, мастер Северного Возрождения [4], первым продемонстрировавший все достоинства масляной живописи [5]. А достоинства эти оказались настолько велики,

---

[3] Примечания: 3

Ян ван Эйк (ок. 1385–1441) — фламандский художник-новатор, дипломат, мастер портрета и автор более ста картин на религиозные сюжеты.

[4] Примечания: 4

Северное Возрождение — переломная эпоха (XV–XVI вв.) в развитии культуры стран Северной Европы: Нидерландов, Германии, Франции, — иначе говоря: Европы за пределами Италии, то есть к «северу от Альп».

[5] Примечания: 5

Масляная живопись — одна из живописных техник, использующая краски с растительным маслом в качестве основного связующего вещества.

что масляная живопись на многие века затмила все другие способы изображения нашего многомерного мира на двухмерном пространстве картины. До сих пор возможности масляной краски в передаче осязаемости, текстуры, плотности, цвета, блеска и даже температуры изображаемых предметов поражают нас не меньше, чем они поражали современников Ван Эйка, творившего в начале XV века.



Ян Ван Эйк. Мадонна канцлера Ролена. 1435, Лувр, Париж

Картина под названием «Мадонна канцлера Ролена» выходит за рамки типичной заказной работы с изображением заказчика, молящегося

перед Мадонной с Младенцем. В этой, казалось бы, простой картине скрыто столько кодов и смыслов, что пытливый зритель рискует провести наедине с ней не один час.

Николя Ролен — канцлер герцога Бургундского Филиппа III [6] (иначе говоря, первый министр одного из крупнейших государств Европы XV века) и один из самых влиятельных людей своего времени. Именно при нем государство Бургундия разрослось в шесть раз и дошло до Гааги, заняв всю современную Бельгию, Люксембург и Северную Францию. Именно при нем фламандская живопись достигает своего Золотого века. Дела его были велики, и велика была его вера в то, что происходят они по воле и во славу Божью.

Именно вершителем дел земных, продолжающим на земле акт Божьего творения и подотчетным исключительно Творцу Небесному, и предстает Ролен на портрете работы придворного художника Яна Ван Эйка.

Потрясающий реализм и тонкий психологизм живописца позволяют разглядеть не только

---

[6] Примечания: 6

Филипп III Бургундский или Филипп Добрый (1396–1467) — герцог Бургундии, граф Бургундии и Артуа, маркграф Намюра, герцог Брабанта и Лимбурга, граф Эно, Голландии и Зеландии, герцог Люксембурга. Один из ярчайших правителей своего времени, мудрый дипломат и коллекционер искусства.

синеву бритых висков, выступающие вены и морщины на лице и руках канцлера, но и понять жесткий и волевой характер этой сильной личности, удерживавшей бразды правления большим государством на протяжении 40 лет.

Ролен изображен в одном масштабе с Девой Марией, в одной с ней плоскости, в одном пространстве, что подчеркивает его значимость: Царица Небесная здесь, рядом с правителем земным. В отличие, например, от ангела с павлиньими крыльями, который существует в другом измерении, недоступном для созерцания смертных, и изображается, соответственно, в ином масштабе. Ролен как будто даже ведет с Мадонной молчаливый диалог. Вернее, не с ней, а с Младенцем Христом, носителем Верховной власти над миром. Власть эту символизирует хрустальный шар с крестом в Его руках. Этот символ регулярно встречается в живописи. Достаточно вспомнить нашумевшего «Спасителя мира», атрибутированного мастерской Леонардо да Винчи, или «Христа-Вседержителя» Тициана.



Леонардо да Винчи. Спаситель мира



Тициан. Христос-Вседержитель

На картине Ролену 58 лет. А сколько лет Христу? Разве может это взрослое, даже старческое лицо принадлежать Младенцу?! Ван Эйк обладает высоким уровнем мастерства, поэтому некорректно списывать несоответствие тела ребенка его лицу на неумелое владение кистью. Перед нами не что иное, как воплощение в этом пожившем лице всей мудрости мира, это лицо Абсолютного Знания.

А теперь отвлечемся от главных героев и обратимся к деталям, заглянув в глубину картины.

Доска (ибо Ван Эйк пишет маслом по дереву) четко разделена на две части: слева — мир земной, справа — небесный. Они рассечены рекой, символом течения жизни и ее переменчивости. Река также отсылает нас к обряду Крещения, через который человек приобщается к божьему миру. Однако через реку переброшен мост — символ соединения двух миров. В то же время

это вполне конкретный мост. Понять это нам помогает крест, возведенный на нем. В 1435 году (то есть в год создания картины) между Францией и Бургундией был подписан Аррасский мир, который был выгодным для второй стороны. Одним из условий соглашения стало публичное извинение французского короля Карла VII перед герцогом Филиппом III за убийство его отца Жана Бесстрашного. В память об этом знаменательном событии на мосту был возведен крест. Договор этот — заслуга всемогущего канцлера, так что нет ничего удивительного в том, что он захотел увековечить мост и крест на своем портрете.

На левом берегу реки — город с церковью, поля и виноградники, типичные бургундские земли. Возможно, это даже земли самого Ролена (ему, как затем и английским аристократам XVII–XIX веков, было бы приятно увековечить себя на фоне своих владений).

А вот что за город за спиной Богоматери? Небесный Иерусалим [7], как это принято считать и как было бы логично предположить? Но почему тогда мы видим на его улицах людей? Небесный град

[7] Примечания: 7

Небесный Иерусалим — согласно Откровению Иоанна Богослова, Небесный Город, посланный от Бога в конце времен, место пребывания душ праведных после Страшного Суда.

не может быть населен людьми, в нем обитают лишь бестелесные души, невидимые нашему взору. Однако город этот слишком совершенен, чтобы существовать в реальности. Его и нет. Пока. Перед нами, безусловно, город религии (само его расположение за спиной Марии и Христа говорит об этом), но не Небесный, а вполне земной, просто пока не построенный. Этот город будущего только предстоит создать стараниями деятельного человека, творящего свой мир по образу мира Божьего. Что не делает мир земной безгрешным.

О неизменном давлении над человечеством первородного греха [8], совершенного Адамом и Евой, и братоубийства [9], предпринятого Каином, напоминают сцены на капители [10] колонн над

---

[8] Примечания: 8

Первородный грех — первый грех в человеческом роде, совершенный в Эдеме прародителями Адамом и Евой, когда они, искушаемые дьяволом, вкусили от запретного Древа познания Добра и Зла. Последствиями нарушения запрета стали изгнание их из Рая, утрата доступа к дереву жизни и смерть.

[9] Примечания: 9

Согласно Ветхому Завету, старший сын Адама и Евы Каин совершил первое преступление в истории человечества, убив из зависти своего младшего брата Авеля, чем навлек на себя вечное проклятие.

[10] Примечания: 10

Капитель — архитектурный элемент колонны, венчающий ее верхнюю часть и располагающийся между стволом колонны и горизонтальным перекрытием.

канцлером. Переместите взгляд в левый верхний угол картины, и изображения соответствующих сцен предстанут очень ярко. Наличие подобных деталей, невидимых с первого взгляда, но открывающихся при более пристальном, почти медитативном рассматривании картины, свойственно для живописи Северного Возрождения. Она создается неторопливо и вдумчиво, поэтому требует неторопливого и вдумчивого созерцания.

Но спасение, безусловно, есть, ведь Бог растворен в нашем мире и присутствует в каждой детали.

Вот три арки между Роленом и Мадонной — символ триединства Бога. А сзади огороженный сад с лилиями (символом чистоты Марии), пионами (иначе именуемыми розами без шипов — символом непорочного зачатия) и маргаритками (символом смирения и невинности Богоматери). По саду ходят павлины: они символизируют бессмертие души, ведь тела их не подвержены разложению.

А в самом центре картины нас ждет неожиданный сюрприз.

В этом райском саду, наполненном символами божественного присутствия, стоят два человека.

Стоят они спиной не только к нам, но и к сакральной сцене на переднем плане, и заняты чем-то своим. И все же они там, среди райских цветов и бессмертных душ. А один из них своим огромным красным тюрбаном напоминает выполненный Ван Эйком портрет человека в точно таком же тюрбане, который принято считать автопортретом художника. Кто эти люди? Зачем они там?

Уж не за тем ли, чтобы показать принадлежность мастеров-творцов, каковыми мыслили себя деятели эпохи Возрождения, к высшему, божественному миру?

Давайте снова окинем общим взглядом прекрасную работу Ван Эйка и спросим себя: так что же все-таки происходит здесь, на высокой башне, словно парящей между двумя мирами?

Происходит здесь сакральная встреча Возвышенного и земного, где земная власть заявляет о себе как о продолжателе Божьего дела и творце этого мира путем деятельного труда и благочестия.

«Опасный» замысел Леонардо



Леонардо да Винчи. Мадонна в гроте (Мадонна в скалах) 1483–1486, Лувр, Париж



Леонардо да Винчи. Мадонна в гроте (Мадонна в скалах) 1495–1508, Национальная галерея, Лондон

Так «Мадонна в скалах» или «Мадонна в гроте»? — недоуменно спросит читатель.

Давайте разберемся.

Этот алтарный образ [11], созданный Леонардо да Винчи [12], относится к тому периоду живопи-

---

[11] Примечания: 11

Алтарный образ — художественное произведение в системе алтаря в католической церкви. Располагается обычно над алтарным престолом либо за ним и изображает персонажей и сюжеты Священного Писания и святых.

[12] Примечания: 12

Леонардо да Винчи (1452–1519) — итальянский живописец, скульптор, архитектор и ученый (анатом, естествоиспытатель), изобретатель, мыслитель, музыкант, один из крупнейших представителей искусства Высокого Возрождения, яркий пример «универсального человека».

си, когда картинам не давали названий. Названия — порой чисто описательные — появляются под картинами эпохи Возрождения значительно позже, даны они коллекционерами или музейными кураторами [13] для удобства систематизации и порой, как мы еще увидим, не вполне соответствуют даже содержанию картин, не говоря уже о помощи в раскрытии их замысла. В разное время «Мадонна» Леонардо была записана в реестре сперва королевской коллекции Франции, а затем — в музейной коллекции Лувра то под одним, то под другим условным названием, отчего и произошла путаница.

В данном случае название картины нас волнует в последнюю очередь. Куда интереснее те, кто (и главное — как) на ней изображен.

Леонардо шел 31 год, когда он получил заказ на создание центрального образа триптиха [14] для часовни Непорочного зачатия в церкви Сан-Франческо Гранде в Милане. Художника просили работать быстро. Быстро работать он не умел, в

[13] Примечания: 13

Куратор музея — сотрудник музея, управляющий его фондами и отвечающий за хранение коллекций, экспонатов и других артефактов, входящих в музейную коллекцию.

[14] Примечания: 14

Триптих — композиция из трех картин, барельефов, рисунков и т. п., объединенных общей идеей, темой или сюжетом.

сроки не уложился, всех подвел — получилось не очень красиво. Но это еще полбеды: когда работа была наконец выполнена, перед ошеломленными заказчиками из братства Непорочного зачатия предстала… еретическая [15] картина!

На первый взгляд, на картине все просто и абсолютно невинно: Дева Мария, Ангел и два младенца — Христос и Иоанн Креститель. Что же в таком случае заставило братство потребовать переделки картины? И почему Леонардо не ограничился простым внесением необходимых исправлений в уже существующий образ, а создал новую картину, слегка подкорректировав те детали, что возмутили заказчиков?

Давайте внимательно рассмотрим это загадочное произведение и попытаемся проникнуть в замысел Леонардо. В этом нам поможет сравнение двух версий «Мадонны в гроте», первая из которых хранится в парижском Лувре, а вторая — в лондонской Национальной галерее. Парижская версия была написана первой, лондонская — это исправленный вариант. Возможность сравнить две картины дает поразительный результат: в нем — ответ на вопрос, что именно не понрави-

[15] Примечания: 15

Еретический — идущий вразрез с господствующими или общепринятыми взглядами, нормами, правилами.

лось заказчикам.

Сюжетом картины стала встреча маленьких Христа и Иоанна во время бегства в Египет от преследований царя Ирода. Эта встреча не описана ни одним евангелистом, но существует в апокрифах [16] и появляется весьма нередко на полотнах европейских мастеров.

На картине, отвергнутой заказчиками, мы видим двух младенцев примерно одного возраста, один из которых благословляет другого, склоненного перед ним. Мадонна правой рукой обнимает коленопреклоненного мальчика, а левой совершает весьма необычный жест, словно пытаясь что-то отстранить. Не указующий ли перст Ангела, направленный на покорного малыша, отстраняет она?

Кстати, ей это удалось: на втором варианте картины рука Ангела опущена.

Фигура Ангела на второй картине претерпела немало изменений. Его одежды приобрели привычные для ангелов цвета: белый, голубой и золотой, яснее проявились крылья, почти незаметные в первом варианте, даже взгляд сменил направление и больше не обращается к нам,

[16] Примечания: 16

Апокрифы — неканонические религиозные произведения, авторство которых не признается церковью истинным.

вовлекая нас в картину.

По сути, в Ангеле изменилось ВСЁ, и это позволяет нам сделать вывод о том, что именно его образ вызвал наибольшее недовольство братьев.

Что до остальных участников сцены, то можно заметить, как во втором варианте появились нимбы над головами младенцев и Марии, а мальчик слева от нас обзавелся длинным тонким крестом, неизменным атрибутом Иоанна Крестителя. Этот крест сразу же устранил некоторую путаницу в младенцах в первом варианте картины, хотя более крупное телосложение и коленопреклоненная поза левого мальчика не оставляли сомнений в том, что перед нами — Иоанн. Люди эпохи Возрождения прекрасно знали текст Священного Писания и легко ориентировались в его персонажах, их ролях и символике. К слову, существует версия, что крест и нимбы появились на второй картине несколько столетий спустя. Выходит, их отсутствие не смущало заказчиков.

Ангел, его одеяние, жест и взгляд — вот на что мы должны обратить самое пристальное внимание, чтобы понять содержание картины, проникнуть в замысел Леонардо и в итоге расшифровать тот текст, который мастер желал

донести до зрителя. Желал настолько сильно, что не захотел вносить изменения в свое произведение и создал второе, полностью соответствующее ожиданиям заказчиков.

Что же мы видим в первом, «неправильном» варианте картины?

Ангел, облаченный в зелено-красные одеяния, явился на землю с вестью. Весть эта обращена к маленькому Иоанну, ведь именно на него направлен властный неумолимый перст. И направлен он ему прямо в шею — именно туда, куда опустится меч палача, отсекая голову Крестителю по приказу царя Ирода. Иоанну предстоит стать первым мучеником Нового Завета. О мученичестве говорят и одежды Ангела: кроваво-красный цвет символизирует страдание, зеленый — жизнь вечную. Взор Ангела обращен к нам с вами. Он вовлекает нас в происходящее, словно говорит: «Смотрите, какие дела должны свершиться ради вашего спасения, так будьте же достойны этих жертв!»

Иоанн преклонил колено и сложил руки, покорный своей судьбе. Младенец Христос благословляет его на муку. А Дева Мария, верная себе, левой рукой пытается остановить неизбежное, правой — защитить Иоанна.

Мы с вами разобрали сюжет, однако замысел Леонардо идет глубже. Посмотрите на картину еще раз и попытайтесь ответить на вопрос: кто главный герой картины? К кому ведут воображаемые линии жестов и взглядов?

К младенцу Иоанну!

Вот оно, полное попрание канонов! [17] Вот где спрятана крамола!

Как Иоанн может превратиться в главного персонажа, если в одном с ним пространстве картины присутствует Христос?! Уж не хочет ли Леонардо сказать, что Иоанн, последний пророк Ветхого и Предтеча Нового Завета, первый христианский мученик, принесший в мир первое церковное таинство — Крещение — и первым возвестивший о приходе Мессии, является более значимой фигурой, нежели Христос?!

Братство Непорочного зачатия не пожелало выставлять спорную картину на всеобщее обозрение, чтобы не смущать и не запутывать верующих. Алтарный образ надо было переделать: убрать акценты, изменить жесты, заменить цвета. Иными словами, сделать картину ясной и

[17] Примечания: 17

Канон — неизменная совокупность норм и правил какой-либо религии или вида деятельности, принципиально не подлежащая пересмотру или развитию.

понятной и обывателю, и богослову.

Но оказалось, что для Леонардо было очень важно оставить миру именно первый вариант картины! Так что вместо того, чтобы переделать уже готовую картину, он принимается за новую доску, оставив отвергнутый вариант у себя.

Так на свет появляется второй вариант, где все «правильно», все как надо, по канонам. Исчезает указующий перст Ангела, его взгляд становится созерцательно-усталым, одежды окрашиваются в небесные тона, как и положено ангелам.

И композиция рассыпается. Вместо того чтобы взаимодействовать друг с другом через жесты, персонажи существуют словно сами по себе. Происходит немое общение между младенцами — но и только! Жест Богоматери утратил смысл: левая рука ее — то ли защищающая, то ли отстраняющая — повисает в воздухе над головой Христа. Ангел же, совершенно выпав из сцены, становится лишним.

Многие исследователи сходятся на том, что второй вариант картины плоский и безжизненный, и списывают его невыразительность на то, что Леонардо потерял интерес к работе и картиной

занимался Амброджо де Предис [18], автор створок триптиха.

Я бы сказала иначе. Во втором варианте утрачен замысел, потеряна сама суть произведения. А без замысла композиция распадается, крепкая связь между персонажами исчезает — и картина умирает, несмотря на мастерское исполнение.

[18] Примечания: 18

Амброджо де Предис (1455 — около 1508) — итальянский художник эпохи Высокого Возрождения ломбардской школы, один из художников из окружения Леонардо да Винчи.

Насмешка Тициана и поэтика Мане



Тициан Вечеллио. Сельский концерт. 1510, Лувр, Париж

Сразу оговоримся: название «Сельский концерт» условно. Ни сам Тициан [19], ни министр

[19] Примечания: 19

Тициан Вечеллио (1488/1490–1576) — итальянский живописец, крупнейший представитель венецианской школы эпохи Высокого и Позднего Возрождения, один из титанов итальянского Возрождения. Прославился как автор картин на библейские и мифологические сюжеты, а также как портретист.

Жан-Батист Кольбер [20], который приобрел картину для коллекции французского короля Людовика XIV [21], так ее не называли. Я готова пойти еще дальше и заявить, что данное название противоречит тому, что происходит на картине: никакого концерта здесь нет.

Что же перед нами тогда, если не концерт?

Давайте разберемся!

В момент создания картины Тициану около 22 лет. Долгое время даже считалось, что не он ее автор, а скоропостижно скончавшийся от чумы Джорджоне [22]. Очень возможно, что Тициан лишь завершил замысел старшего товарища. Впрочем, споры вокруг авторства никак не влияют ни на содержание картины, ни на ее замысел, а ведь именно они интересуют нас в первую

---

[20] Примечания: 20

Жан-Батист Кольбер (1619–1683) — французский государственный деятель, фактический глава правительства Людовика XIV после 1665 г., занимавший руководящие посты, в том числе министра финансов. Принимал огромное участие в составлении королевской коллекции живописи.

[21] Примечания: 21

Людовик XIV (1638–1715) — французский король с 1643 г. Один из величайших монархов в истории, в правление которого Франция стала самой влиятельной державой Европы. Он внес огромный вклад в составление королевской коллекции произведений искусства, которая сейчас является частью собрания Лувра.

[22] Примечания: 22

Джорджо Барбарелли да Кастельфранко, более известный как

Джорджоне (1477/1478–1510) — итальянский живописец, один из выдающихся мастеров венецианской школы Высокого Возрождения. За 33 года жизни он успел создать особое идиллическое направление в живописи, продолжателем которого стал Тициан.

очередь.

Кого мы видим на картине?

Двух молодых мужчин, один из которых одет роскошно, второй — скромно, в руках у одного из них лютня. Мы видим двух женщин, облаченных лишь в мягкий свет и словно обрамляющих мужчин своими изящно изогнутыми телами. Вызывает ли у нас, людей XXI века, повидавших многое, в том числе и в искусстве, недоумение вид нагих женщин рядом с полностью одетыми мужчинами? Рискну ответить за моих читателей: да! Рискну также предположить, что нам было бы даже «комфортнее» (или привычнее), если бы обнажены были все. Так мы легко списали бы сюжет на мифологию и приготовились бы слушать про древнегреческих богов и нимф.

А вот людей эпохи Возрождения, современников Тициана, такой вид прекрасных дам в краску не вгонял и носик морщить не заставлял. Более того, эти женщины иначе и выглядеть не могли! Потому что они не существуют: их нет в пространстве двух мужчин. То есть они присутствуют, но в ином измерении, принадлежат иному миру — миру идей.

Перед нами аллегории [23], призванные помочь зрителю понять, что именно происходит на картине. Аллегорию Поэзии принято было изображать играющей на флейте, а символом Вдохновения была льющаяся вода. Приглядитесь к предметам в руках у женщин: у сидящей в руках флейта, у стоящей — графин с водой. И все же что-то нас смущает, что-то на картине не так, как должно быть… В самом деле, флейта не поднесена к губам, да и вода не льется из кувшина! Конечно, через секунду все может измениться. Но ведь именно эту секунду «не-действия» запечатлел художник, значит, именно она важна для его замысла.

Почему?

Взгляните на лютню в руках богато одетого юноши. Мы можем сколько угодно увеличивать изображение, но все равно не увидим там струн. Лютня играть не может!

Лютня без струн, не играющая флейта, не льющаяся вода: ни музыки, ни поэзии, ни вдохновения. Картина Тициана молчит.

Впрочем, негромкая музыка на ней все же звучит, и исходит она от пастуха, играющего на

[23] Примечания: 23

Аллегория — художественное представление идей и понятий посредством конкретного художественного образа.

волынке в глубине картины справа. Мы даже не сразу замечаем его, полностью поглощенные ярким одеянием юноши и прекрасными обнаженными телами женщин. Пастух действительно настолько слит с природой, что составляет с ней единое целое. То же можно сказать и о втором мужчине на переднем плане: его пышная шевелюра сливается с деревом, тон его одежд гармонирует с пейзажем. Сельский житель, он принадлежит этому пасторальному миру.

Единственный посторонний, выглядящий чужаком на картине, — это богатый горожанин в ярко-красных одеждах с лютней без струн. Кто он и зачем он здесь? И о чем, в конце концов, картина, если никакого концерта на ней не изображено?

Я вижу здесь легкую иронию, незлую насмешку над модой, захватившей интеллектуальную молодежь эпохи Ренессанса, — выбираться на природу, чтобы музицировать, сочинять стихи, философствовать. «Не место сделает из вас музыкантов, поэтов или философов», — словно говорит художник (или заказчик, имя которого до нас не дошло). Нет с «музыкантом» ни Вдохновения, ни Поэзии, потому что он не гармоничен в этом идиллическом мире, где человек раство-

ряется в природе.

Но если Тициан в 1510 году легко мог позволить себе невинную шутку при создании прекрасного живописного произведения, то 353 года спустя обращение к созданным Тицианом образам спровоцировало один из грандиознейших скандалов в мире искусства.

Речь идет о картине Эдуарда Мане «Завтрак на траве» 1863 года.



Эдуард Мане. Завтрак на траве. 1863, Орсэ, Париж

Никакого скандала Мане [24] не искал и свою

[24] Примечания: 24

Эдуард Мане (1832–1883) — французский живописец и график, один из родоначальников импрессионизма.

картину скандальной не считал. Более того, он создавал ее в надежде обрести наконец благосклонность Академии художеств Франции на Салоне, о золотой медали которого он буквально грезил. Аллюзии на «Сельский концерт» Тициана в работе Мане настолько бросаются в глаза, что счесть их случайными не представляется возможным. Это тем более очевидно, что Эдуард Мане в прямом смысле слова взял Тициана в учителя, копируя его работы, выставленные в Лувре, в том числе «Сельский концерт». Тридцатилетний Мане рассчитывал, что новое прочтение классического сюжета произведет благоприятное впечатление на жюри Салона, хранителя традиций в искусстве. Но, к величайшему удивлению и разочарованию художника, «Завтрак на траве» (тогда еще носивший название «Купание») отвергли с еще большим возмущением, чем предыдущие его работы.

Да, организованный по инициативе императора французов Наполеона III [25] «Салон

[25] Примечания: 25

Шарль Луи Наполеон Бонапарт (именовавшийся Луи-Наполеон Бонапарт, позже — Наполеон III (1808–1873) — французский государственный и политический деятель, первый президент Второй Французской республики в 1848–1852 гг., император французов в 1852–1870 гг.

отверженных» [26] в некотором роде «спас» картину, открыв ей доступ к широкой публике. Но публика была возмущена сюжетом «Купания» не менее, чем жюри Академии. Мане растоптали.

Так почему же то, что можно Тициану в 1510 году, нельзя Мане в 1863?

Дело в том, что, композиционно скопировав «Сельский концерт» Тициана, Мане принципиально изменил замысел картины. Он не просто «осовременил» персонажей, но и наделил обнаженных женщин плотью и кровью. Они перестали быть бестелесными аллегориями, а вошли в одно измерение с мужчинами, и нагота их, подчеркиваемая полностью одетыми партнерами, стала восприниматься как пошлость.

Согласитесь, даже мы, повидавшие в искусстве всякое, недоумеваем при виде столь яркого контраста между мужчинами при галстуках и тросточках и вызывающе раздетыми женщинами, одна из которых своим прямым с чертовщинкой взглядом призывно вовлекает нас в пространство картины. Еще шаг — и мы окажемся рядом,

---

[26] Примечания: 26

«Салон отверженных» — художественная выставка, состоявшаяся в 1863 г. по инициативе императора Наполеона III после того, как методы отбора работ на Парижский художественный салон были подвергнуты всеобщей критике.

споткнувшись о художественно разбросанную слева снедь.

Что же перед нами? Каков глубинный замысел Мане? Не мог же мастер его уровня наделить свое программное произведение единственной идеей угодить консерваторам от искусства?!

Для того, чтобы это понять, я предлагаю взглянуть на картину с несколько иного ракурса. Мы настолько увлечены социальными ролями персонажей и содержанием того, что происходит на полотне, что забываем о главном — о живописи! А между тем перед нами первоклассная и совершенно новаторская живопись. Свет ясного дня, пробивающийся на поляну и через отражение в водах ручья уходящий вдаль, — это тот самый свет, что станет главным героем живописи тогда еще не зародившегося движения импрессионистов [27]. Недаром Клод Моне [28] вдохновится этим произведением для создания своих полотен. Дви-

---

[27] Примечания: 27

Импрессионизм (от французского слова impression, то есть «впечатление») — направление в искусстве последней трети XIX века, представители которого стремились разрабатывать методы и приемы, которые позволяли им наиболее естественно и живо запечатлеть реальный мир в его подвижности и изменчивости, передавая свои мимолетные впечатления.

[28] Примечания: 28

Клод Моне (1840–1926) — французский живописец, один из основателей импрессионизма.

жение руки мужчины справа от нас, на контрасте с застывшей парой слева, воспринимается еще более порывистым, а сама картина превращается в выхваченное из времени мгновение — еще один прием, свойственный новаторской эстетике импрессионизма. Смелое движение кисти художника, позволяющего себе открытый и словно эскизный мазок, соседствует с классической пирамидальной композицией, где левая диагональ проходит от натюрморта вдоль тела женщины и уходит вверх к освещенным кронам, а затем скользит вниз по кронам деревьев, чтобы пройти вдоль головы и левой руки мужчины справа.

Сочетание классики и новаторства, стремление к художественной революции и оглядка на старых мастеров делают «Завтрак на траве» Эдуарда Мане картиной-эпохой. После ее появления живопись уже не будет прежней.

Но магия искусства заключается в том, что вдохновителем и наставником Мане через века и культуры был Тициан.

Для кого играют музыканты у Веронезе?



Паоло Веронезе. Брак в Кане Галилейской. 1563, Лувр, Париж

«Брак в Кане Галилейской» кисти Паоло Кальяри, более известного нам как Веронезе [29], — это самое большое полотно Лувра и одна из самых больших картин в мире (6,7 м на 9,94 м). Предназначалась она для украшения трапезной

[29] Примечания: 29

Паоло Кальяри, называемый Веронезе (1528–1588) — итальянский художник, один из виднейших живописцев венецианской школы эпохи Позднего Возрождения.

монастыря Сан-Джоржио Маджоре в Венеции и была написана за рекордные 18 месяцев. «Очень путаное и многословное произведение», — так и хочется сказать нам, бросив даже беглый утомленный взгляд на неё.

И тем не менее перед нами — не только одно из самых поэтичных и пронзительных творений в мировой живописи, но и одно из самых непонятых и неверно прочитанных.

Казалось бы, куда проще: Веронезе иллюстрирует евангельскую историю о первом чуде, сотворенном Христом в начале Его земного пути. Приглашенный на брачный пир вместе со Своей Матерью, Христос пожалел несчастного хозяина, в чьем доме закончилось вино, и превратил в вино обычную воду. Чудо превращения мы наблюдаем в правом нижнем углу картины, где распорядитель пира оценивающе разглядывает вино на свет, пока слуги наполняют драгоценным напитком золотые сосуды.

Кропотливые исследователи творчества Веронезе насчитали на картине более ста тридцати персонажей, да каких персонажей!

В левой части стола собрались европейские монархи, причем многие из них уже скончались ко времени создания картины. Среди гостей мы

узнаем французского короля Франциска [30] с женой Элеонорой Австрийской [31], английскую королеву Марию Тюдор [32], императора Священной Римской империи Германской нации Карла V [33], а также турецкого султана Сулеймана Великолепного [34], заклятого врага католических правителей. Он-то что здесь делает?! Немного терпения — и вы узнаете ответ на этот вопрос.

А пока обратимся к правой части стола: там разместились монахи монастыря, заказавшего картину, во главе с аббатом. Кругом слуги, звери, птицы, персонажи всех мастей, возрастов и рода занятий, всех рас и религий (ислам представлен султаном Османской империи) — всем нашлось место на огромном полотне. Перед нами словно маленькая модель мира, современного Веронезе:

---

[30] Примечания: 30

Франциск I (1494–1547) — король Франции с 1515 по 1547 г., чье царствование было ознаменовано продолжительными вой нами с императором Священной Римской империи Германской нации Карлом V Габсбургом и расцветом французского Возрождения.

[31] Примечания: 31

Элеонора Австрийская (1498–1558) — урождённая эрцгерцогиня Австрийская, инфанта Испанская и принцесса Бургундии, сестра императора Карла V Габсбурга и вторая жена французского короля Франциска I.

[32] Примечания: 32

Мария Тюдор (1516–1558) — дочь английского короля Генриха VIII. С 1553 по 1558 г. королева Англии и Ирландии.

[33] Примечания: 33

Карл V Габсбург (1500–1558) — король Испании с 1516 г., король Германии с 1519 по 1556 г., император Священной Римской империи Германской нации с 1519 по 1558 г.

[34] Примечания: 34

Сулейман I Великолепный (1494–1566) — один из величайших султанов династии Османов (с 1520 по 1566 г.), в период правления которого Османская империя пережила невероятный подъем, достигнув своего апогея.

герои картины одеты по последней венецианской моде, никакого намека на то, что речь идет о временах евангельской истории.

Эта человеческая масса пребывает в шумном движении: никто не сидит спокойно, гости пира ведут между собой оживленные беседы, наверху бурлит своя жизнь, слуги суетятся, готовя яства — здесь нет ни одной статичной фигуры…

Впрочем, стойте! Есть такие фигуры! Замершие, словно на иконах, Дева Мария и Христос, расположенные в самом центре картины. Они как будто посторонние на этом веселом застолье.

А перед ними группа музыкантов, исполняющих мелодию, до которой никому нет дела. В чертах музыкантов мы узнаем самого автора картины Веронезе (слева в белых одеждах, играющего на виоле), а также современных ему венецианских живописцев Тинторетто [35], Бассано [36] и Тициана (справа в красном одеянии, с контрабасом). Гости пира заняты своими суетными земными делами, им нет дела до музыки

[35] Примечания: 35

Якопо Робусти, более известный как Тинторетто (1519–1594) — выдающийся живописец венецианской школы периода Позднего Возрождения.

[36] Примечания: 36

Якопо да Понте, прозванный Якопо Бассано (1510–1592) — итальянский художник, представитель венецианской школы живописи.

и музыкантов, как нет дела до Христа, сидящего здесь, среди них, но не замечаемого ими.

Несмотря на безразличие окружающих, музыканты продолжают играть. Но для чего, вернее, для кого играют они? Не для Него ли, их единственного, но самого важного слушателя, замершего среди людской суеты и внимающего им с сосредоточенным вниманием? Христос — вот для кого на картине звучит музыка! И совсем не случайно в образе музыкантов представлены главные зодчие Венеции.

«Христос — вот для кого работают художники!» — говорит нам Веронезе своим полотном. И в этом посыле — истинный замысел картины. Не на потеху сиюминутным господам трудятся они, наделенные редким даром создавать, а для Него, их единственного ценителя и судьи. В этом и состоит суть самого искусства, как ее понимали деятели эпохи Возрождения: свои произведения они посвящали Богу.

Само композиционное построение картины говорит об этом: Христос составляет с музыкантами единое целое, замыкая и венчая их группу.

Сакральное значение чуда превращения воды в вино огромно, ведь в нем символически соединились два таинства — Крещение (вода) и

Причастие (вино). Через таинство Крещения в начале своей жизни христианин допускается к крови Христовой, Причастию. В католической версии христианства миряне получают Причастие исключительно в виде хлеба (символ тела Христова), и только лица духовного звания имеют право приобщиться к крови Христовой, то есть вину. Подчеркивая это, Веронезе помещает сцену превращения воды в вино справа, со стороны монахов.

Значительную часть картины занимает небо — мир незримый, мир духовный. Над колокольней, церковью торжествующей, летят три птицы — символ триединства Бога. Прямо над головой Христа слуги разделывают ягненка, аллегорию жертвенности Сына Божия, и занесенный нож предвещает Ему мученическую смерть.

Огромная картина Веронезе оказалась в Лувре в результате завоеваний Наполеона в 1798 году, и с тех пор Лувр не покидала. Наверное, мы можем сказать, что «картине повезло»: вместо нескольких десятков монахов венецианского монастыря ею ежедневно любуются десятки тысяч человек со всего мира.

Но в то же время с ней происходит удивительная вещь.

Уже не одно десятилетие «Брак в Кане Галилейской» находится в одном зале с самой известной картиной в мире — «Моной Лизой» [37], прямо напротив нее. И 90 % посетителей, вливаясь в толпу любопытных, желающих разгадать секрет загадочной улыбки «Джоконды», оставляют шедевр Веронезе за спиной, даже не взглянув на него. Ежедневно десятки тысяч человек небрежно поворачиваются к этой картине спиной! Ну как здесь не восхититься пророческим даром Веронезе, словно предчувствовавшего через века судьбу, которая постигнет его картину: подобно Христу на пире, она остается невидимкой для суетной толпы!

А музыканты на ней все играют и играют для одного-единственного слушателя. Но что-то мне подсказывает, что читатель этой книги теперь непременно присоединится к Нему и внимательно послушает музыку, льющуюся с картин великих мастеров.

---

[37] Примечания: 37

«Мона Лиза», или «Джоконда» (полное название — «Портрет госпожи Лизы дель Джокондо») — картина, написанная Леонардо да Винчи в начале XVI века и ставшая самым известным живописным произведением в мире и главным полотном музея Лувр (Париж).

Тайна, скрытая Фрагонаром и Грёзом



Жан-Оноре Фрагонар. Качели (Счастливые возможности качелей). 1767, Коллекция Уоллеса, Лондон

Рококо [38] — самая легкомысленная эпоха в искусстве. В ней все изящно, кокетливо, игриво, прекрасно, молодо и совершенно безрассудно. Французское аристократическое общество, поро-

[38] Примечания: 38

Рококо — художественный стиль западноевропейского, главным образом французского, искусства середины XVIII в., характеризующийся изысканной декоративностью, изяществом и легкой игривостью форм. Главными сюжетами стиля рококо были пасторали из пастушеской жизни, сценки придворной жизни, полные лирических настроений, иронии и эротизма.

дившее этот стиль, уверенно катилось в пропасть (куда и свергнется окончательно тридцать лет спустя с началом Французской революции [39]), но предпочитало отвлекаться от мрачных дум и тяжелых предчувствий изящной праздностью и вольнодумным весельем.

Картина Жана-Оноре Фрагонара [40] «Качели» (или «Счастливые возможности качелей») стала чуть ли не символом неоэпикурейства [41] рококо. Это частный заказ, так что художник не был полностью свободен в выборе сюжета, но остроумное и виртуозное воплощение чужого замысла — целиком заслуга мастера.

Барон де Сен-Жюльен желал видеть свою возлюбленную (имя которой нам неизвестно — барон, судя по всему, был не из болтливых)

---

[39] Примечания: 39

Французская революция (1789–1799) — крупнейшая трансформация социальной, политической, этической и культурной системы Франции, приведшая к уничтожению в стране монархической власти и провозглашению Первой французской республики.

[40] Примечания: 40

Жан-Оноре Фрагонар (1732–1806) — французский живописец, рисовальщик и гравер, один из наиболее разноплановых и плодовитых художников рококо второй половины XVIII в.

[41] Примечания: 41

Неоэпикурейство — философское течение, соединившееся с этикой рококо и позиционирующее наслаждения как основной смысл человеческого существования.

качающейся на качелях, себя — любующимся ее ножками, а епископа (ох, уж этот Сен-Жюльен!) — раскачивающим ее качели. Нужна была особая смелость, чтобы принять заказ барона, который звучал столь непристойно, но главное — нужен был большой талант, чтобы непристойность превратить в легкую шутку, а безвкусие — в изящество. Как мы можем судить, глядя на «Качели», Фрагонар обладал и смелостью, и талантом.

Даже если учесть тот факт, что картина предназначалась для личного пользования заказчика, подобный сюжет выглядел пошло, а местами доходил до богохульства (зачем барону понадобился именно епископ? Что за счеты у него были с церковью?).

В результате Фрагонар создает шедевр стиля, вкуса и эстетики [42]. Эта незамысловатая, на первый взгляд, вещица получилась настолько хороша, что сейчас является чуть ли не самым известным живописным произведением французского рококо.

Но картина далеко не так проста, как может показаться при беглом взгляде: она наполнена символикой, и символика эта весьма информа-

[42] Примечания: 42

Эстетика — восприятие жизни и творчества через призму прекрасного, это главное понятие изобразительного произведения.

тивна.

Конечно, никакого епископа на картине нет, качели раскачивает мужчина в светском платье. Кому-то из исследователей хочется думать, что это слуга, кому-то — что это муж мадам. Второе, кстати, вполне вероятно, ведь рядом с ним изображена собака (символ супружеской верности), которая отчаянно лает на легкомысленную красавицу. А красавица с развевающимися юбками летит навстречу молодому возлюбленному, расположившемуся в прямом смысле слова у ее ног. Роза в петлице говорит нам о его чувствах, а замерший в виде статуи Купидон прижимает палец к губам, призывая хранить преступную страсть в секрете. Впрочем, к тайне, которую покрывает бог любви, мы еще вернемся.

А о чем же говорит туфелька, слетающая с ноги дамы и устремляющаяся в направлении немого Купидона и страстного любовника?

В этой-то туфельке и заключается вся «соль» картины! В ней — суть тайны, которая зашифрована Фрагонаром.

Сброшенная с ноги или потерянная девушкой туфелька — старый и вполне недвусмысленный символ потерянной девственности. Художники и писатели регулярно пользуются им для изящного

и немногословного объяснения происходящего в их произведениях. Достаточно вспомнить сказку о Золушке и потерянную ею туфельку на лестнице королевского дворца. Согласитесь, считывая этот эпизод через известный символ, мы несколько иначе смотрим на то, что произошло на сказочном балу!

Иначе мы посмотрим теперь и на картину Фрагонара «Качели».

Символ потерянной девственности летит прямиком в сторону любовника. Так не он ли является тем мужчиной, кто первый познакомил красавицу с радостью любовных утех? Не этот ли секрет призывает хранить Купидон?

Надо помнить, что наличие любовной связи на стороне в эпоху правления Людовика XV [43] не являлось чем-то постыдным. Это было практически нормальным для молодой светской дамы или кавалера. Влюбленные и хранящие друг другу верность супруги воспринимались светом как нечто аномальное, почти неприличное. Иное дело — потеря девственности до брака. Это позор,

---

[43] Примечания: 43

Людовик XV (1710–1774) — французский король с 1715 по 1774 г., чье долгое правление прошло под эгидой наслаждений и роскошных праздников и запомнилось огромной ролью королевских фавориток в управлении Францией.

причем не только для самой девушки и ее семьи, но и для обведенного вокруг пальца новоиспеченного мужа. Вспомним сюжет романа Шодерло де Лакло «Опасные связи» [44]. Ведь именно так мадам де Мертёй хочет отомстить своему любовнику, забрав у его невесты девственность с помощью сперва кавалера Дансени, а затем виконта де Вальмон.

Не потому ли так беснуется собака, символ супружеской верности, пытаясь защитить обманутого мужа, улыбающегося в счастливом неведении?

На картине Фрагонара действительно присутствует тайна. И тайну эту надо хранить с трепетной серьезностью, ибо чревата она катастрофическими последствиями для всех героев картины.

Ровно сто лет спустя после создания «Качелей» другой французский художник напишет шедевр, в котором сброшенная с ноги туфелька также многое расскажет о своей хозяйке. Но на этой картине уже не будет тайны: героиня ничего не

---

[44] Примечания: 44

«Опасные связи» — знаменитый роман в письмах французского генерала, изобретателя и аристократа Пьера Шодерло де Лакло. Изданный в 1782 г., он стал истинным символом эпохи фривольности и разврата, которая пришлась на правления Людовика XV и Людовика XVI.

захочет скрывать от общества и предстанет перед ним во всей своей телесной и духовной наготе. А совершенно сознательно скинутая ею с ноги туфля станет прямым указанием на ее образ жизни, брошенным в лицо ханжескому обществу XIX века, куда более нетерпимому к фривольности, чем веселый XVIII-й, в котором царило рококо. Речь идет об одной из самых известных картин XIX века — «Олимпия» кисти Эдуарда Мане.

Справедливости ради надо сказать, что не все живописцы эпохи рококо относились к потерянной невинности с легкомысленностью Фрагонара. Его современник и соотечественник Жан-Батист Грёз [45] создал поэтичное произведение в сентиментальном духе под названием «Разбитый кувшин».

[45] Примечания: 45

Жан-Батист Грёз (1725–1805) — французский живописец и рисовальщик эпохи рококо, один из крупнейших художников эпохи Просвещения. Автор жанровой живописи и непревзойденных по мастерству и выразительности портретов.



Жан-Батист Грёз. Разбитый кувшин. 1771–1772, Лувр, Париж

Совсем молоденькая девушка своими по-детски пухленькими пальчиками сжимает срезанные розы в подоле белого платья. Платье ее в полнейшем беспорядке зашнуровано наспех и настолько неловко, что обнажилась грудь с таким же нежно-розовым, как эти цветы, соском. Если зритель по этим признакам еще не догадался, что именно с ней произошло только что, буквально несколько минут назад, аллегория с сорванными цветами усилена еще одной — разбитым кувшином, который, став абсолютно ненужным, зачем-то висит у нее на правой руке. Скорее всего, она о нем просто забыла, вся во власти постигшего ее потрясения.

Сорванные цветы, разбитый кувшин — символы невозвратности к прошлому: кувшин не склеить, цветы обратно не посадить, как не вернуть потерянной невинности.

Девушка несколько растеряна, но вовсе не напугана. Ее большие блестящие глаза (столь частые у героинь художника) смотрят сквозь зрителя, в то время как чувственные губы подернуты зарождающейся улыбкой. Новая жизнь открывается перед ней. Боится ли она ее? Нет, она к ней готова.



Эдуард Мане. Олимпия

Тем более, что девушка на картине Грёза не одна. Здесь присутствует еще один персонаж. По левую руку от героини расположилась скульптура льва. Она занимает треть картины, и делать вид, что ее там нет, мы просто не имеем права. Этот лев полностью меняет наш взгляд на то, чему мы являемся свидетелями.

В Первом Послании апостола Петра (5:8) есть следующие слова: «Трезвитесь, бодрствуйте,

потому что противник ваш диавол ходит, как рыкающий лев, ища, кого поглотить». И он нашел. Нашел эту невинную душу, чистую и наивную, которая легко угодила в его сети. Так что теперь он вольготно расположился на своем законном месте — по левую руку от жертвы, ступившей несколько мгновений назад на путь греха.

Приговор человечеству, вынесенный Жироде



Анн-Луи Жироде. Потоп. 1806, Лувр, Париж

Дамы и господа, вашему вниманию представляется лучшая картина десятилетия по версии 1806 года, вернее, лично императора Наполеона [46], вручившего автору полотна этот почетный приз.

---

[46] Примечания: 46

Наполеон Бонапарт (1769–1821) — французский император (с 1804 по 1815 г.) и полководец, чье правление положило конец Великой французской революции и отмечено попытками установить во Франции авторитарный режим меритократии (власть достойных), из-за чего привычной практикой были «социальные лифты».

Автора звали Анн-Луи Жироде [47], и создал он произведение под названием «Потоп». Впрочем, то, что мы видим на холсте, значительно выходит за рамки библейской истории и становится историей не только общечеловеческой, но и сугубо личной для современников художника. А это, согласитесь, куда важнее.

Так что же происходит на картине на самом деле и что настолько тронуло императора французов, что он присудил именно ей высокую награду?

Наполеон не был тонким ценителем живописи. Не был он и чувствительным человеком. Так что не художественные достоинства картины привлекли его, а сюжет. И сюжет этот страшен. Дадим же себе труд взглянуть на него внимательно и проникнуть в самую суть происходящего.

Семья, состоящая из мужчины, его старика-отца, жены и двоих детей, спасается от насланного Богом на землю за грехи людские Вселенского потопа. Вода подступает и она несет смерть: внизу слева мы видим утонувшую женщину как указание на то, какая судьба грозит героям

---

[47] Примечания: 47

Анн-Луи Жироде-Триозон (1767–1824) — французский живописец исторического жанра, портретист, рисовальщик, художник-литограф и писатель. Ученик Жака-Луи Давида.

картины. Семья из последних сил взбирается все выше и выше. Вот мужчина ухватился за дерево, осталось лишь подтянуть к себе жену, пребывающую в полуобморочном состоянии, — и спасение близко. Но так ли это?

Сухое дерево, не выдержав тяжести пяти человек, начинает ломаться. Нужно облегчить нагрузку… Альпинисты поймут: пожертвовав кем-то, можно спасти остальных.

Выбор, который стоит перед героем картины, чудовищен: отец или жена. Но Жироде формулирует его иначе: деньги или дети, сиюминутное благо или будущее? Мы четко видим расставленные им цветовые акценты: две ярких вспышки, два оранжевых предмета. Старик держит перед глазами мужчины оранжевый мешочек с деньгами.

Главным «аргументом» матери являются ее дети, его дети, младшая из которых закутана в оранжевую ткань.

Момент, схваченный художником, — тот самый миг, когда решение принято, вот только что, долю секунды назад. И решение это не в пользу женщины. Старик уже повис над этой семьей, подобно аллегории смерти: лицо с пустыми глазницами, словно череп, темный плащ — как

два черных крыла, распростертых над теми, чья гибель близка и неизбежна.

Напрасно девочка заходится в рыданиях, бессмысленны и потуги мальчика вскарабкаться наверх, хватаясь за волосы и плечи матери! Всех их через долю секунды будет ждать гибель в бурных водах Потопа. Пальцы их отца и спасителя разожмутся вот-вот. Лицо мужчины искажено не только напряжением, но и страхом, даже ужасом перед поступком, который он совершает сейчас, прямо на наших глазах.

Его рука настолько слилась с рукой женщины, что при беглом взгляде нам кажется, будто это одна длинная рука тянется через всю картину. У него еще есть мгновение, чтобы не разжимать пальцы.

Но старик уже торжествует победу, улыбаясь безгубым ртом. Не сам ли дьявол это, постоянно присутствующий среди людей, искушающий их сиюминутными соблазнами и добивающийся их погибели?

Но самое страшное на картине другое. И мысль об этом леденит кровь.

Что бы герои ни делали, их всех ждет страшный конец в водах Потопа: не спасется никто! Все потуги мужчины бесполезны. Мы, зрители,

уже заглянули в их будущее и поняли, что любые жертвы напрасны. И в этом — главная трагедия и безысходность картины Жироде.

Французы же 1806 года увидели на картине вовсе не сцену Вселенского потопа, вернее, не того Вселенского потопа, о котором думаем мы с вами в XXI веке.

Они увидели свое недавнее прошлое: всего каких-то 12 лет назад Францию буквально рвало на части другое бедствие — Революция. «После нас хоть потоп!» — с преступной беззаботностью произнесла фаворитка короля Людовика XV маркиза де Помпадур [48] (фразу часто ошибочно приписывают самому Людовику). Этим потопом стала Французская революция, длившаяся 10 лет и закончившаяся приходом к власти Наполеона в 1799 году. И самыми страшными годами Революции были 1793 и 1794, так называемый «Террор», когда революционное правосудие, сражаясь за выживание страны, вырезало бритвой

[48] Примечания: 48

Жанна-Антуанетта Пуассон, более известная как маркиза де Помпадур (1721–1764) — фрейлина, хозяйка литературного салона, официальная фаворитка (с 1745 г.) французского короля Людовика XV. На протяжении двадцати лет она имела огромное влияние на государственные дела, покровительствовала наукам и искусствам.

гильотины [49] всех, кого считало недругом. Раскалывались семьи, предавали друзья, выдавали слуги. Дворяне, которые не успели покинуть Францию на заре революционных перемен, во время Террора бежали за границу в ящиках из-под вина, в пивных бочках и даже в гробах. А их жены и малолетние дети, которых невозможно было увезти с собой, оставались один на один с революционным потопом, пока их мужья и отцы убеждали себя и других, что иначе бы не спасся никто. Как убеждает себя в этом герой картины Жироде.

И вот, 12 лет спустя, их, вернувшихся во Францию после воцарения в ней стабильности и покоя, ставит перед очевидностью огромное, полное драматизма полотно, на которое они взирают с высоты пережитого опыта. Старая французская элита смотрит на себя в зеркало и ужасается. А новая элита, рожденная Революцией или, если принять метафору Жироде, рожденная Потопом, смотрит на картину, скрестив руки на груди, с позиции своей правоты и словно говорит себе:

---

[49] Примечания: 49

Гильотина — механизм для приведения в исполнение смертной казни путем отсечения головы. Гильотина была впервые применена во Франции в 1791 г. и стала главным орудием и символом террора во времена Французской революции.

«Вот почему нужна была Революция!» Подобно Вселенскому потопу, уничтожившему греховный мир, Потоп революционный смел с лица земли старое, прогнившее общество.

Неудивительно, что те, кто пришел ему на смену, вручили «Потопу» Жироде приз за лучшую картину десятилетия.

Пророческие предчувствия Перова

Русская живопись на пару с русской литературой в XIX веке берут на себя важную и несвойственную европейской живописи того же периода роль: они становятся проводником, маяком для теряющей опору нации. Церковь, от которой традиционно ожидаешь выполнения этой роли, с ней не справилась. Так что Красота — иными словами, эстетика, — которая, по мнению Достоевского, должна спасти мир, бросилась на спасение русского общества. Как ни в одной другой стране живопись и литература в России в это время сплелись в единый узел, расставляя акценты и давая ориентиры запутавшемуся человеку, которому сложно было отличить добро от зла, правду от лжи, спасение от погибели. Писатели и художники внимательно следили за работами друг друга, общались, собирались в общие кружки и группы: они чувствовали, что делают одно дело и служат одной идее — указать России путь выхода из того адского болота, в которое она постепенно погружалась.

Среди русских живописцев XIX века особым

пророческим даром обладал Василий Перов [50], оставивший нам за свою короткую 48-летнюю жизнь несколько глубоких произведений, наполненных смыслами и предчувствиями. Смею предположить, что любознательным и интересующимся искусством читателям, которые держат эту книгу в руках, знакомы все три картины Перова, о которых мы сейчас будем говорить. Это «Сельский крестный ход на Пасху», «Тройка» и «Охотники на привале». Все они входят сейчас в собрание Третьяковской галереи.

Сюжеты этих картин кажутся незамысловатыми и легко понятными. Это своеобразные жанровые сценки с социальным подтекстом. Уверена, среди моих читателей есть те, кто, как и я, писали в школе сочинения на сюжет «Тройки» Перова. Но все же рискну самонадеянно предположить, что более глубокие смыслы этих картин и содержащиеся в них предчувствия будущего России поразят многих из вас.

---

[50] Примечания: 50

Василий Григорьевич Перов (1833–1882) — русский живописец, первостепенная фигура реалистической школы второй половины XIX в., художник-передвижник, один из членов-учредителей Товарищества передвижных художественных выставок.



Василий Перов. Сельский крестный ход на Пасху. 1861, Государственная Третьяковская галерея, Москва

Давайте сперва рассмотрим самую раннюю, и потому наиболее многословную из этих картин — «Сельский крестный ход на Пасху», написанную Перовым в 28 лет.

Что здесь происходит?

Странный вопрос, ведь автор объяснил нам содержание картины названием, которое дал ей сам! И тем не менее сложно назвать то, что мы видим, крестным ходом. Хотя бы потому, что все персонажи на переднем плане движутся совершенно в разные стороны! Да и вид их совершенно не соответствует происходящему.

На женщине — слишком короткая юбка, из-под которой виднеются спущенные чулки, в руках она держит икону со стертым образом Богородицы. Она не очень трезва, как и многие участники «крестного хода», и, горланя песню, направляется в сторону от следования процессии. За ней совершенно пьяный нищий несет перевернутую икону. Рядом прилично одетый мещанин, прикрыв глаза и распевая что-то на па́ру с женщиной, также отклоняется от маршрута.

Красный от пьянства священник, который еле держится на ногах, в грязной и ободранной на подоле рясе спускается с крыльца, раздавливая ногой пасхальное яйцо. Прямо за ним вдребезги напившийся дьяк, неспособный даже подняться на ноги, за чем-то тянется. Уж не за валяющимся ли в грязи раскрытым Псалтырем?

Справа от нас женщина орошает водой голову еще одному пьянице, желая немного привести его в чувство, и это выглядит как пародия на обряд Крещения.

Ожидается, что «крестный ход» выходит из церкви. Но вид героев картины и широкое крыльцо говорят нам о том, что перед нами обычный деревенский кабак.

Все на картине молодого Перова осквернено,

поругано, растоптано. Группа людей, не имеющих друг с другом ничего общего, бредет куда-то, и создается ощущение, что не совсем понимает, куда именно. Кто-то ведет оживленную беседу, явно не соответствующую ситуации, кто-то читает бульварный журнал, а кто-то просто молча и обреченно шагает вперед и… вниз.

Куда же движутся эти молчаливые и покорные своей судьбе темные силуэты? Не туда ли, куда начала двигаться Россия с середины XIX века и куда она пришла к началу XX?

Прямиком в Ад, в бездну.

Есть на этой многолюдной картине один персонаж, которого сразу и не заметить, но который разительно отличается от остальных. Слева от зрителя — женщина в платочке, уже почти спустившаяся в бездну, зачем-то обернулась и то ли вопросительно, то ли умоляюще смотрит. На кого? На тех, кто идет за ней, в поисках поддержки? На Небо в поисках Бога? Или на нас с вами, смотрящих на нее через полтора столетия и знающих больше, чем она, о той России, которую сейчас, в этот конкретный момент, запечатленный пророческой кистью Перова, она и идущие с ней теряют?

Церковь на картине есть: вдалеке, там, где

светлое небо и где летают птицы. В пространстве же идущих все замерло: редкие птички — и те притихли на единственном дереве, — ни ветерка, ни бродячей собаки, кормящейся у кабака. Здесь застыло время и застыла природа. И чтобы дойти до света, до птиц, до церкви, героям картины нужно пройти через Ад.

«Сельский крестный ход на Пасху» произвел сильное впечатление на российское общество: картину ругали и хвалили одновременно за антиклерикализм, социальную критику и отображение реалий жизни. Но в том ли заключался истинный замысел Перова? Не думал ли он, прежде всего, о том пути, что ждет Россию, теряющую Бога?



Василий Перов. Тройка. 1866, Государственная Третьяковская галерея, Москва

Пять лет спустя возмужавший художник создаст свое главное произведение, ту самую «Тройку», иначе именуемую «Ученики мастеровые везут воду». И здесь нам открывается совсем иное будущее — светлое. Представляю, как сейчас мои читатели с недоумением покачают головами и воскликнут: «Не может быть! Мы со школьной скамьи знаем эту картину! На ней несчастные дети с трудом тащат тяжеленную бочку с замерзшей водой по ледяной мостовой, и ничего светлого на этой картине нет!»

С тем, что перед нами маленькие жертвы нищеты, сиротства и плохого обращения, спорить бессмысленно: все так и есть. Деревенские ребятишки, отправленные родителями в город подмастерьями к сапожнику, для которых стать мастеровым — единственный способ выжить, имеют незавидную участь. Следы побоев, плохого обращения и абсолютного равнодушия к этим деткам налицо: выбитые зубы у мальчика в центре, голая шейка и тулупчик не по росту у мальчика слева от нас и рваное пальтишко девочки очень красноречиво описывают их жизнь. Их настоящее ужасно.

Но о нем ли речь, о настоящем ли?

Попробуйте посмотреть на картину так, словно видите ее в первый раз и ничего о ней не слышали. Если же получится посетить Третьяковскую галерею в Москве, встаньте перед «Тройкой» — так вы лучше, чем на иллюстрации, ощутите движение, я бы даже сказала натиск, который исходит от этого довольно большого по размеру произведения. Эта картина в буквальном смысле слова несется на вас, вернее, несутся дети, на ней изображенные. Бешеная скорость их движения подчеркивается бегом дворняжки рядом. Мостовая проносится под их ногами. Куда же несутся они через встречный ветер и метель?

Туда, где свет.

Свет этот освещает их куда сильнее уличного фонаря в левом верхнем углу картины. Они врываются, вернее, поднимаются в свет из темного оврага. Не тот ли это адский овраг, о котором мы говорили применительно к «Сельскому крестному ходу»? Этим детям не по пути со старым миром, спускающимся в бездну. Их ждет свет, их ждет будущее.

Многие слышали историю, рассказанную самим художником, о том, что мать маленького Васи, позировавшего для центрального маль-

чика, после ранней смерти сына приходила в Третьяковскую галерею и молилась у картины, как у иконы. Но мало кто обращал внимание на то, что в «Тройке» есть образ, который год спустя Перов использует в своей картине «Христос и Богоматерь у житейского моря»: это образ девочки. Юная Богоматерь нового мира — вот, кто перед нами.

Если в «Сельском крестном ходе» провидец Перов предрекает своей России Ад, то в «Тройке» новое поколение, неся на своих плечах все муки и страдания настоящего, врывается в яркий свет, в будущее, которое отныне принадлежит ему: истерзанному, битому, измотанному нищетой и побоями.

До Русской революции 1905–1917 годов оставалось всего 40 лет.



Василий Перов. «Христос и Богоматерь у житейского моря»

Но в 60-х годах XIX века сложное, пестрое, противоречивое русское общество еще не расколото

настолько, чтобы брат пошел на брата, а сын на отца. Пока еще помещики кормятся иллюзиями, мещане этим иллюзиям верят, а крестьяне, недавно переставшие быть крепостными, не совсем еще поняли, как устроен мир.

Именно такой представил Россию и три сословия, ее составляющих, Василий Перов на картине «Охотники на привале», написанной ровно через пять лет после «Тройки».

Три человека — дворянин (слева от зрителя), крестьянин (в центре) и мещанин (справа) — присели покурить и выпить после охоты. Эти типажи можно было бы также обозначить как «врун», «балбес» и «простофиля»: дворянин травит небылицы, мещанин, открыв рот и забыв зажечь сигарету, им слепо верит, а крестьянин сидит себе да посмеивается, почесывая за ухом, не особо даже вслушиваясь в рассказ.



Василий Перов. Охотники на привале. 1871, Государственная Третьяковская галерея, Москва

Как оказались вместе представители трех миров большой России?

Ответ на этот вопрос, как и разбор других несостыковок на картине, не столь важен, ведь перед нами не жанровая сценка, а ясная и очень точная аллегория России последней трети XIX века, три ипостаси русского народа. И сидят они посреди бескрайнего, унылого и тревожного болота, которое к ним неприветливо и даже враждебно, готовясь засосать их в любой момент, сто́ит им только разойтись в разные стороны. Что и случится, когда 34 года спустя, в революционном 1905-м, они окажутся по разные стороны баррикад, что-

бы в страшном 1918-м убивать друг друга.

Но на картине Перова они еще вместе, посреди этого кошмарного своей унылостью болота, которое вполне можно назвать четвертым героем картины. И пока мещанин верит дворянину, а крестьянин добродушно почесывает за ухом, Россия стои́т.

Василий Перов — художник, тонко чувствующий настоящее и чутко улавливающий будущее, часто воспринимается как жанровый художник и борец с социальной несправедливостью. Но достаточно погрузиться в его картины на глубину, которой они заслуживают, как перед нами предстают пророческие тексты и визионерские образы.

Ночное таинство Ван Гога



Винсент Ван Гог. Ночная терраса кафе. 1888, Музей Крёллер-Мюллер, Оттерло, Нидерланды

Период творчества Винсента Ван Гога [51], умершего трагической преждевременной смертью в 37 лет, очень короткий. Но в то же время сложно найти художника столь же высокой продуктивности. Его покупали так редко, что существует

[51] Примечания: 51

Винсент Ван Гог (1853–1890) — нидерландский художник-постимпрессионист, один из основоположников живописи XX в. За десять с небольшим лет творчества создал более 2100 произведений, включая около 870 картин маслом (портреты, автопортреты, пейзажи, натюрморты).

миф, будто при жизни он продал всего одну картину. Даже если проданных им картин было все же больше одной, его можно назвать художником, пишущим «в стол». Конечно, Ван Гогу было больно от непризнания его творчества. Но глубокое чувство ответственности перед Тем, кто дал ему талант, заставляло художника, по его собственным словам, «создать столько хороших картин и рисунков, сколько будет по силам» [52].

Он был тем Мастером, что пишет не для людей и не для сейчас, а для вечности — потому что просто не может не писать.

Назвать Ван Гога религиозным художником мы не можем, но все же не стоит забывать, что в молодости он был протестантским [53] проповедником в шахтерском городке и прекрасно знал Священное Писание. Знание это сквозит через многие его картины совершенно, казалось бы, нерелигиозного содержания.

«Ночная терраса кафе», которую Ван Гог пишет в 1888 году во время своего пребывания в городе

---

[52] Примечания: 52

Из письма Винсента Ван Гога брату Теодору от 11 ноября 1883 г.

[53] Примечания: 53

Протестантизм — одно из трех, наряду с православием и католичеством, главных направлений христианства, представляющее собой совокупность независимых церквей и церковных союзов.

Арль, на юге Франции, — одно из таких полотен. На первый взгляд, перед нами — обычный для модного тогда импрессионизма вид ночного города. Но если «вчитаться» в картину более внимательно, то окажется, что мы присутствуем при драматичной сцене глубокого духовного содержания.

Простые ли посетители сидят в кафе? Мы видим лишь их силуэты, но не лица, и тем не менее ощущаем, как замерло, остановилось время на террасе.

А стоящий посреди террасы человек в длинной белой одежде — кто он? Официант? Одеяние его совсем не похоже на привычный для людей его профессии фартук, оно скорее напоминает тунику. Ослепительно-белый цвет ее направляет наше внимание к центральному персонажу, словно прожектором вырывая его из пространства полотна. Десять человек сидят за столами. Одиннадцатый, слева, в черном, покидает террасу. Другой, справа, в желто-золотом, гармонируя с самой террасой, подходит к ней. Двенадцать. Тринадцатый — стоящий посреди человек в белоснежных одеждах, за которым четко просматривается крест.

Так чему же мы стали свидетелями?

На залитой ослепительно-неземным светом террасе кафе, посреди ночи, происходит таинство. Сам Христос среди учеников преломляет хлеб, говоря, что хлеб — символ плоти Его, обреченной на смертные муки на кресте. Предатель Иуда, темнее самой темной ночи, выходит, чтобы совершить свое страшное дело. Но вместо Иуды на террасу входит его антагонист, любимый ученик Христа Иоанн, облаченный в золотые одежды.

Тайная Вечеря — вот куда привел нас Ван Гог!

Здесь, посреди города, на террасе обычного кафе, происходит мистическое событие — рождение таинства Евхаристии. Однако никому нет до этого дела, прохожие просто идут мимо. Никто не обернулся, не убавил шаг. Подобно тому, как никто из гостей пира не обращал внимания на присутствующего среди них Христа на картине Веронезе «Брак в Кане Галилейской» 325 лет назад.

Терраса же буквально полыхает слепящим светом, у которого нет источника: этот свет просто разлит по ее пространству. И горит он тем ярче, чем темнее глубокая синяя ночь вокруг, окрасившая дома различными оттенками синего.

Ван Гог не только видит и постигает мир через

цвета и краски, он мыслит цветами. Порой создается ощущение, что в живописи его интересует исключительно цвет. Сюжет же — лишь повод для того, чтобы использовать те или иные краски. Описывая задуманные или реализованные картины в письмах к брату, Винсент сперва рассказывает про цвета и их сочетания на холсте, а затем уже переходит к сюжету, да и то не всегда. Иногда создается ощущение, что и людей он видит через цвета, и что цвет помогает ему понять человека. Посмотрите на созданные им портреты: в них цвет определяет и описывает характер.



Веронезе. Брак в Кане Галилейской

О теории цвета писали романтики: поэт Гёте

[54] и живописец Эжен Делакруа [55]. Именно их теории использует Ван Гог, соединяя на картине так называемые «комплементарные цвета», то есть цвета, подчеркивающие и усиливающие друг друга. Синий и желтый — одни из таких цветов и одно из любимейших сочетаний Ван Гога. Именно на них держится драматизм «Ночной террасы кафе». Именно они придают трагизм последней работе Ван Гога «Пшеничное поле с воронами».

А в синем небе сияют звезды. И звезды эти подобны цветам, постепенно распускающимся с приходом весны, а вместе с ней — нового годового цикла. Так души людские распускаются с появлением Нового завета, спасенные жертвой, принесенной за них Христом.

Получается, что «Ночная терраса кафе» — не банальная (пусть и новаторски исполненная) жанровая сцена, а проникновенная проповедь

---

[54] Примечания: 54

Иоганн Вольфганг фон Гёте (1749–1832) — немецкий поэт, драматург, романист, ученый, государственный деятель, театральный режиссер и критик. Среди его работ — пьесы, поэзия, литература и эстетическая критика, а также трактаты по ботанике, анатомии и цвету.

[55] Примечания: 55

Эжен Делакруа (1798–1863) — французский живописец и график, предводитель романтического направления в европейской живописи. Как при жизни, так и после смерти Делакруа был кумиром многих молодых художников Франции.

глубоко чувствующего и искренне верующего Мастера, каким, несомненно, являлся Винсент Ван Гог.



Ван Гог. Пшеничное поле с воронами

Жизнь и смерть у Гогена

Таитянское бегство Поля Гогена [56] — не что иное, как поиск себя и своего живописного мира. Даже солнечный юг Франции для художника оказался недостаточно близким к природе. Он ищет чистоту и первозданность во всем: в чувствах, в эмоциях, в жестах, в потребностях, в привычках, в нравах и, как следствие, — в красках, в темах, в моделях. И он уезжает настолько далеко, насколько может — на Таити [57], остров посреди Тихого океана, который являлся французской колонией в конце XIX века.

---

[56] Примечания: 56

Поль Гоген (1848–1903) — французский живописец, скульптор-керамист и график. Наряду с Полем Сезанном и Винсентом Ван Гогом — крупнейший представитель постимпрессионизма. Работы Гогена при жизни не находили спроса, художник был беден. Сейчас его картины — одни из самых дорогих на арт-рынке.

[57] Примечания: 57

Таити — остров в Тихом океане, ставший в 1880 г. французской колонией, главный остров Французской Полинезии.



Поль Гоген. Матамое (Смерть). 1892, ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва

Мятежный Гоген не находит и там полного счастья и довольства, зато обретает свою палитру, сюжеты, образы и выстраивает свой художественный мир, дошедший до нас в десятках произведений искусства, прославивших его кисть.

Картина, которую сам Гоген называет на языке маори [58] «Матамое», что в переводе означает «Смерть», порой встречается под более прозаичным названием «Пейзаж с павлинами».

[58] Примечания: 58

Маори (маорийский язык) — самый южный из полинезийских языков австронезийской языковой семьи, национальный язык аборигенов Новой Зеландии.

Действительно, павлины — ключевые фигуры на холсте, они помогают нам расшифровать неочевидное содержание картины и проникнуть в более глубокий замысел автора, нежели простое желание написать богатый красками таитянский пейзаж.

Но прежде всего нам следует задаться вопросом: что могло стоять за авторским названием картины? Смерть?

Перед нами метафора: сухое, умершее дерево, над которым мужчина-таитянин заносит топор. Смерть этого дерева станет живительной для огня, который он разводит, эта смерть даст жизнь. Постоянное поддержание огня в первобытных культурах — важнейшее условие существования. Огонь — символ торжества света над тенью, жизни над смертью, символ вечной жизни.

Дерево на картине умерло, но его древесина пошла на поддержание огня, дав тем самым новую жизнь самому дереву. Оно перешло в иное состояние, исчезнув в огне и в то же время став частью этого огня. Оно обрело через него жизнь в вечности.

Гоген словно говорит нам: так и человек, умирая для нашего мира, переходит в иной мир, обретая жизнь вечную. Два павлина на перед-

нем плане подтверждают подобное прочтение картины. Еще во времена Античности павлин являлся символом бессмертия из-за особенности своей плоти, не портящейся, а высыхающей, словно мумифицирующейся после смерти. Этот символ перешел в христианскую живопись, где павлин также символизирует бессмертную душу человека.

На одной вертикали с павлинами мы видим двух людей у хижины. Образы павлинов и людей явно перекликаются друг с другом, превращая павлинов как бы в символические отражения людей и помогая нам понять замысел автора.

Так в чем же заключается этот замысел? О смерти ли рассказывает в своей картине Гоген?

«Матамое» — это гимн Вечной Жизни, уверенное обещание человеку, что его существование не прервется физической смертью, это отрицание смерти как таковой.

Картина пышет жизнью. Яркие, первозданные краски, чистые цвета, столь любимые Гогеном и обретенные им под полинезийским солнцем, наполнены радостью и восторгом перед божьим миром. Мы видим Рай. И Рай этот имеет вид тихоокеанского острова Таити. В этом Раю обретаются чистые бессмертные души: их потребности про-

сты, а страсти невинны.

Таким же простым и чистым искусством упивается Гоген, своим творчеством словно перечеркивая все достижения живописи в отношении перспективы [59], светотени [60] и палитры. Он стремится вернуться к истокам цивилизации, к первозданному миру, отказавшись от наносного пафоса, который, как он считал, принесла нам цивилизация. И в этом первозданном мире будут царить примитивные искусства, «единственно благие и верные», по словам художника.

На картине нет теней, не действуют законы перспективы, и тем не менее нам передается восторг автора перед буйством полинезийской природы, мы легко можем ощутить солнечный свет, насыщенную листву деревьев, яркие плодородные поля. Мы свободно ассоциируем себя с этим миром, гармонично входим в него. Несомненный талант Гогена, во всей своей мощи проявившийся в картине «Матамое», позволил

---

[59] Примечания: 59

Перспектива — искусство изображать на плоскости трехмерное пространство в соответствии с тем кажущимся изменением величины, очертаний, четкости предметов, которое обусловлено степенью отдалённости их от точки наблюдения.

[60] Примечания: 60

Светотень — это распределение различных по яркости цветов или оттенков одного цвета, позволяющее воспринимать изображенный предмет объемным, окруженным световоздушной средой.

нам хоть на миг почувствовать себя в Раю.

Путь к Раю у Кустодиева



Борис Кустодиев. Голубой домик. 1920, Музей-заповедник «Петергоф», Петергоф

Борис Кустодиев [61] — не только самобытный художник, но и исключительная личность.

В 31 год врачи поставили ему страшный диагноз — опухоль позвоночника. Последние 15 лет своей жизни он провел в инвалидном кресле и скончался в 49 лет. Но картины его, написанные

---

[61] Примечания: 61

Борис Михайлович Кустодиев (1878–1927) — русский и советский живописец, портретист, театральный художник и декоратор, иллюстратор и оформитель книг.

в этот период, дышат такой светлой радостью, таким оптимизмом и настолько лишены трагизма, что с трудом верится, что их писал человек, постоянно ощущавший дыхание смерти у себя за спиной.

«Голубой домик» написан Кустодиевым в 1920 году, за семь лет до смерти, но создается ощущение, что это произведение принадлежит кисти молодого и полного сил и уверенности в завтрашнем дне живописца. Картина написана яркими красками, с преобладанием сине-голубого и зеленого цветов — символов Неба и жизни вечной. Мысль о смерти — последнее, что приходит в голову при взгляде на нее. Тем не менее мысль эта постоянно и неотвратимо присутствует здесь. Вот она представлена в виде гроба, выкрашенного в цвет оконных ставен! Всего лишь вывеска над лавкой гробовщика? Возможно, но вывеска эта доминирует над группой самых поживших обитателей загадочного Голубого домика, и никуда от нее не деться: каким бы светлым и радостным ни был день, этот гроб парит над подвалом дома, словно приглашая нас в могилу.

Впрочем, послание, оставленное нам смертельно больным художником через эту картину, значительно глубже и тоньше, нежели баналь-

ное напоминание о смерти.

Голубой домик вмещает все пространство человеческой жизни, причем различные возраста представлены здесь весьма необычно — исключительно в свои лучшие моменты.

Младенчество — женщина с ребенком справа — показано как теплая, уютная, ласковая забота материнских рук, тепло ее груди, постоянная и нежная защита. Детство — мальчик с собакой в правом нижнем углу — пора игр и веселья. Веселье становится все интереснее, а игры — все озорнее, когда ребенок превращается в подростка — мальчик на крыше гоняет голубей. Вот она, наиболее счастливая стадия человеческого существования по версии Кустодиева! Недаром художник помещает подростка на самую крышу, и флажок его палки развевается даже выше, чем крест на храме. Молодость — сладостная пора любви — молодой человек любезничает с девушкой в окне. А вот уже и зрелость подоспела — центральная сцена картины: на втором этаже в благостном довольстве расположилась купеческая пара, чинно попивающая чай. Благополучием и размеренной гармонией, свойственными «купеческим» картинам Кустодиева, веет от этой сцены. Их жизнь удалась.

В левом нижнем углу картины примостился пожилой возраст — три человека коротают время за игрой в шахматы. Среди них купец, представляющий власть денег, полицейский — представитель порядка и интеллигент — власть ума. Им некуда торопиться, их жизнь состоялась: они уважаемы в обществе, имеют достаток и могут позволить себе с приятностью провести часок-другой.

Старость представлена седовласым мастером, читающим газету и отвлекшимся, чтобы кинуть взгляд на шахматную партию. Шахматная партия, по сути, и олицетворяет нашу жизнь, состоящую из перехода с белых клеток на черные и снова на белые, и рискующую закончиться на любом этапе Большой Игры. Старый мастер уже наполовину в подвале (могиле), голова его касается гроба на вывеске. Он постиг жизнь, далек от суеты и без страха готов встретить смерть, ведь в Голубом доме жизнь прекрасна, а смерть лишена негативной коннотации.

Картина полна оптимизма и является истинным обещанием Рая и жизни после смерти (вспомним еще раз тона, в которые окрашен дом) для всех, кто ведет жизнь достойную и богобоязненную. Церковь слева служит напоминанием о присутствии Бога в этом мире. Так что «Голубой

домик» Кустодиева ведет в жизнь вечную.

Тема возрастов и различных циклов человеческой жизни стара как мир. Однако редко где, как на картине Кустодиева, она приобретает столь светлый оптимизм. Героям «Голубого домика» хорошо в каждом возрасте, и смерти они не боятся.

Чего нельзя сказать о картинах других авторов и других эпох с подобным сюжетом.

Художник немецкого Возрождения Ханс Бальдунг [62] в начале XVI века создает две картины, объединенные общей темой, — путь женщины от ребенка до старухи как путь к смерти: «Три возраста женщины и Смерть» и «Семь возрастов женщины». И это страшные картины.

На картине «Три возраста женщины и Смерть» персонаж смерти, бесполое и отвратительное существо, держит песочные часы (символ конечности нашей жизни) над самым прекрасным возрастом — молодостью, которая, увлеченная суетным любованием своей красотой в зеркале, даже не замечает ее присутствия. Зато его замечает старость и порывисто отстраняет часы, требуя

---

[62] Примечания: 62

Ханс Бальдунг (1484/1485–1545) — один из выдающихся художников так называемой верхнегерманской школы, известен как живописец, гравер и рисовальщик. Считается самым талантливым учеником Альбрехта Дюрера.

дождаться своего часа. Но кто решает, когда придет именно твой час? В XVI веке смерть уносила детей и женщин с не меньшей регулярностью (а детей — и с бóльшей), нежели стариков. Недаром прозрачной вуалью, словно паук свою добычу, Смерть на картине Бальдунга окутала именно младенца и девушку.

В этом же ключе интересно посмотреть на вторую его картину — «Семь возрастов женщины». Здесь нет физического присутствия смерти, но мы угадываем ее в черной траурной накидке, окутывающей три последние периода человеческой жизни и младенчество (снова младенец!). Но никакой угрозы со стороны смерти для трех стадий молодости мы не видим. Картина написана в тот же период, что и предыдущая, так что говорить об эволюции мировоззрения художника не приходится. Скорее всего, повлияли вкусы заказчиков.

Но в обеих картинах перед нами — трагедия. Трагедия увядания и смерти как итога человеческого существования. А мрачный и даже зловещий фон только усиливает тягостное впечатление, оставляемое этими напоминаниями о быстротечности и конечности жизни.

В ту же самую эпоху итальянец Джорджоне

создает «Три возраста жизни», и здесь мы сталкиваемся с совсем иным замыслом. Никакого предостережения о быстротечности и увядании, никакого трагизма. Это — проповедь о роли, которая отведена каждому возрасту нашей жизни. Зрелость наставляет юность, в то время как старость, перейдя на новую стадию постижения мира, начинает задумываться о бренности человеческого существования и призывает обращенным на зрителя взглядом задуматься о ней и нас. Морщины на лице старика говорят нам не об увядании, а об опыте и мудрости, полученных им на протяжении жизни.

Казалось бы, один и тот же сюжет, но сколь разный замысел! Тут очень важны образы, через которые этот замысел передан.

Бальдунг рассказывает свою историю через женские образы. Физическая красота для женщин всегда была более значима, чем для мужчин. И раннее увядание, которому способствовали частые роды и условия жизни его современников, было главным предметом женских забот и сожалений.

У Джорджоне же образы мужские. Мудрость и просвещение — главные достоинства мужчины эпохи Возрождения. Отсюда и прославление зре-

лости и старости.

Безусловно, тема быстротечности времени, конечности нашего земного существования и неизбежности смерти волновала мыслящих людей во все времена. Вера в вечную жизнь помогала человеку справляться со страхом неизвестности и безбоязненно ждать смерти. Из мотива суетности мирских страстей и удовольствий родился целый жанр — натюрморт.



Ханс Бальдунг. Три возраста женщины и Смерть



Ханс Бальдунг. Семь возрастов женщины

Но это уже совсем другая интересная история, которая заслуживает отдельной главы.

Запретный плод Магритта



Рене Магритт. Комната подслушивания. 1952, Музей Рене Магритта, Брюссель

«Читать» картины Рене Магритта [63], магического реалиста, метафизика в живописи [64] и

---

[63] Примечания: 63

Рене Магритт (1898–1967) — бельгийский художник-сюрреалист, известный как автор остроумных и вместе с тем поэтически загадочных картин.

[64] Примечания: 64

Метафизическая живопись — направление живописи начала XX в., родившееся в Италии благодаря Джорджо де Кирико. В метафизической живописи метафора и мечта стали основой для выхода мысли за рамки обычной логики, усиливался ирреальный эффект.

сюрреалиста [65] — одно удовольствие. Как раз потому, что его картины написаны как ребусы, сознательно созданы для загадывания зрителю загадок, да еще и припорошены типичным бельгийским юмором. Магритт не раз признавался, что ответов на свои ребусы он и сам не знает. Он мыслит образами, а не идеями. Названиями же, которые он дает своим картинам, Магритт старается лишь еще больше запутать зрителя. А это означает, что мы, восторженные или недоумевающие созерцатели творчества талантливого бельгийца, для трактовки его картин вольны подключать все наше воображение, все приходящие нам в голову ассоциации, всю эрудицию, на какую только способны, и все знания, которыми обладаем. Трактовка картин Магритта позволяет все. И это, надо признать, чертовски приятно!

«Комната подслушивания» — одна из хрестоматийных [66] картин Магритта. Огромное яблоко в тесной комнате уже ставит нас в тупик, а его «странное» (как любил говорить сам художник)

---

[65] Примечания: 65

Сюрреализм — направление в живописи, зародившееся во Франции в 1920-х годах. В центре его — аллюзии и парадоксы. Художники-сюрреалисты творят на основе фантазии и мечтаний.

[66] Примечания: 66

Хрестоматийный — то есть общеизвестный, классический для данного автора.

название окончательно сбивает с толку. Но все же я возьму на себя смелость предложить свою интерпретацию того, что именно здесь изображено, взяв, как ни странно это может звучать, за точку опоры своей трактовки именно «странное» название Магритта. Впрочем, призываю вас помнить о том, что единственно верного «прочтения» картин сюрреалистов вообще (и Магритта в частности) нет и быть не может!

Давайте поразмышляем.

Перед нами — очевидная игра художника на парадоксе пропорций: яблок подобных размеров не бывает. Разве что во сне, где возможно все. Все, как и в сюрреализме! Таковой была бы наиболее простая интерпретация этого образа, данная человеком, который не желает особо «заморачиваться».

А может быть, это игрушечная кукольная комнатка в игрушечном кукольном домике, куда шаловливая рука ребенка положила предложенное мамой яблоко? А просторы за окном — лишь обман зрения: нарисованное небо и нарисованное море за нарисованной оконной рамой? Прекрасно! Вот и вторая интерпретация готова, и она была бы свойственна человеку, привыкшему всему находить рациональное объяснение.

А название? Да мы же сами только что поняли, что названия картин Магритта — только лишняя путаница для нас!

Но давайте попробуем усложнить ход наших мыслей и подключить к интерпретации «Комнаты подслушивания» те ассоциации и коды, что дает нам язык изобразительного искусства, существующий столетиями.

Яблоко — несомненный главный герой картины. Значение этого фрукта нам всем прекрасно известно. Плод с Древа познания Добра и Зла в Эдемском саду примерно с XVIII века начинают устойчиво изображать в виде яблока (до этого времени вариантов плодов было несколько, но об этом разговор впереди, в следующих главах). То есть мы видим тот самый Запретный плод, что открывал перед отведавшим его некие тайные знания. Он же стал причиной грехопадения Адама и Евы и их изгнания из Рая.

Грех — вот что изображено на картине Магритта. И грех этот заполняет все пространство комнаты. Речь идет не просто о грехе, а о грехе получения некоего запретного знания. Знания, не для нас созданного, нам не преподнесенного, от нас скрываемого. Знания, которое мы можем получить, лишь встав на путь греха: например,

подслушав то, что для наших ушей не предназначено.

Мы не знаем, есть ли в комнате подслушивания дверь. Если бы она была, то могла бы служить спасением: достаточно лишь покинуть комнату, чтобы не совершить греха. Впрочем, сделать это можно и через окно, за которым раскинулся широкий морской простор. Магритт дает нам альтернативу. Но мы остаемся здесь, в душной комнате с закрытым окном, в комнате, заполненной греховным плодом запретного знания. Мы слушаем. Потому что запретный плод сладок.

Глава вторая. Непростые смыслы простых предметов: натюрморт

Натюрморт — мой любимый живописный жанр.

Уже предугадываю недоуменно вскинутую бровь и наморщенный лоб любителей разгадывать коды и выискивать скрытые в них смыслы. Уверена, таковых среди моих читателей немало. «Натюрморт?! — скажут они. — Самый скучный и неинтересный жанр?! Как такое возможно?!»

К сожалению, это мнение в очередной раз подтвердилось в конце 2022 года, когда на организованной Лувром огромной выставке, посвященной истории натюрморта от Древнего Египта до наших дней и объединившей шедевры этого жанра из более чем 70 музеев мира, побывало рекордно малое число посетителей. Не удалось Лувру привлечь внимание к жанру со «скучной» репутацией. Надеюсь оказаться более удачливой и увлечь моих читателей в мир ребусов и загадок, который представляет из себя практически каждый натюрморт. И увлечь настолько, чтобы после прочтения этой главы вы бросились

к музейным альбомам в поисках свеженького натюрморта для расшифровки, как мы кидаемся к новым кроссвордам или головоломкам, как только разгадываем старые.

Это сравнение неслучайно, поскольку натюрморты всех времен и стилей — это настоящие ребусы, созданные для того, чтобы быть разгаданными.

Чем мы с вами сейчас и займемся.

Неумолимость времени у Караваджо



Микеланджело Меризи да Караваджо. Корзина с фруктами. 1596, Пинакотека Амброзиана, Милан

«Корзина с фруктами» — чуть ли не единственный известный нам самостоятельный натюрморт Караваджо [67]. И в то же время это один из первых натюрмортов современной живописи. В этом небольшом произведении заключено столь-

[67] Примечания: 67

Микеланджело Меризи да Караваджо (1571–1610) — итальянский художник, реформатор европейской живописи XVII в., основатель реализма в живописи, один из крупнейших мастеров барокко.

ко философии, значений, смыслов, мастерства, новаторства, что так и хочется воскликнуть: «В нем — вселенная!» Звучит несколько пафосно, согласна, поэтому приступаю к пояснению.

Поскольку мы с вами говорим прежде всего о живописи, то невозможно не отметить, насколько потрясающая перед нами живопись: рука невольно тянется к плодам в корзине, столь призывно они поблескивают спелыми боками. Мы привыкли немного к другому Караваджо — страстному, драматичному, неистовому, играющему на контрастах света и тени. А тут перед нами тихое воплощение абсолютного совершенства, истинный живописный реализм.

Композиционно «Корзина с фруктами» отсылает нас к древнеримским натюрмортам, которыми римские патриции охотно украшали свои виллы. Они одинаково совершенны, идеально выверены, композиционно гармоничны.

А если взглянуть чуть глубже в смысловую составляющую римских натюрмортов на стенах Помпеи и Геркуланума [68], а потом на натюрморт

[68] Примечания: 68

Помпеи и Геркуланум — древнеримские города на берегу Неаполитанского залива у подножья вулкана Везувий, которые прекратили свое существование во время извержения Везувия в 79 г. н. э. и были погребены под слоем пирокластических потоков.

Караваджо, созданный более тысячи лет спустя, то мы увидим у них очень похожий посыл: это попытка запечатлеть щедрые дары природы на благо человеку. Перед нами — остановившееся время: этот виноград и это яблоко всегда будут радовать нас своим аппетитным видом. И в некотором роде мы можем даже говорить о победе живописи над временем, ведь плоды испортятся, а живописное произведение с их изображением будет всегда прекрасно.

Впрочем, всегда ли?..

Достаточно приглядеться к составляющему «Корзины» Караваджо, чтобы увидеть, что фрукты на картине итальянского живописца совсем не так свежи и совершенны, как на фресках древнеримских вилл! Вот яблоко дает червоточину, а тут листики изгрызены насекомыми. На груше также появляются черные пятна, следы начинающегося разложения, а инжир даже лопнул от спелости так, что еще немного — и он начнет гнить. Время вступило в свои права — и живописец не хочет его останавливать. Но почему? Что изменилось со времен Римской империи?!

Изменилось ВСЁ! Мировоззрение христианина в эпоху Караваджо (XVI век) и мировоззрение

язычника [69], каковыми были заказчики фресок для вилл в Древнем Риме (I век н. э.), радикально отличаются своим отношением к смерти. Для язычника смерть — это конец, для христианина — начало. Все проходит в этой жизни, все быстротечно и мимолетно, все — путь к жизни вечной. Таков посыл христианского учения. Язычник с помощью живописи хочет остановить момент разложения, удержать мгновения своей праздной и веселой жизни. Христианин пользуется живописными приемами для ненавязчивого напоминания о том, что самое важное будет происходить не в этом мире.

Натюрморт оказывается самым удобным из всех жанров изобразительного искусства для создания таких живописных проповедей о суетности и бренности мирских удовольствий и важности ценностей истинных. Среди них — размышления о будущей вечной жизни. По сути, именно этому единому большому замыслу и будет подчинен жанр натюрморта до середины XVIII века, а в ряде случаев — и до конца XIX.

Каждый предмет натюрморта неслучаен, каж-

[69] Примечания: 69

Язычники — представители политеистических или нетрадиционных религий, которые находятся за пределами христианства, иудаизма, индуизма и буддизма.

дому отведен свой смысловой код, свое значение, своя роль. В результате чего картина превращается в самый настоящий текст, прочитать который можно через расшифровку предметов, изображенных на ней. Чем мы с вами и будем заниматься.

Итак, Караваджо в своей «Корзине с фруктами» размышляет о течении жизни, где ничто не вечно и где расцвет неизбежно сменяется увяданием.

Но в этом течении нет ни трагизма, ни обреченности. Ведь спасение близко: вот оно, прямо у нас перед глазами — виноград! Плод мирских радостей для язычников, сделавших его символом веселого бога Вакха [70]. Плод, ассоциирующийся с кровью Христа для христиан, сделавших его символом Причастия [71]. Так что «Корзина с фруктами» перестает быть лишь прекрасной живописью, и даже назидательный характер увядания всего живого — не главный ее замысел.

Перед нами проповедь о грехе (яблоко как плод с Древа познания Добра и Зла) и его искуплении

---

[70] Примечания: 70

Вакх — в древнегреческой мифологии бог вина и виноделия.

[71] Примечания: 71

Причастие — одно из главных христианских таинств, во время которого верующий вкушает белый хлеб и вино, символизирующие Тело и Кровь Иисуса Христа.

(виноград как символ Крови Христовой). Грех и спасение присутствуют в этом мире: первый — искушением, второй — противостоянием искушению. И только сам человек решает, к какому плоду он протянет руку.

Таинственная пустота у Сурбарана и Котана



Франсиско де Сурбаран. Четыре сосуда. 1635–1640, Прадо, Мадрид

Когда я впервые увидела «Четыре сосуда» Сурбарана [72], я потеряла дар речи. И причиной тому было не потрясающее своим совершенством художественное исполнение. Дело было в другом: я видела перед собой сосуды, но понимала, что это

[72] Примечания: 72

Франсиско де Сурбаран (1598–1664) — испанский художник, представитель севильской школы живописи. Автор натюрмортов и полотен религиозгного содержания.

не сосуды. Такое со мной случилось впервые. Для того чтобы прочитать метафору, с помощью которой через эту картину Сурбаран разговаривает со своими зрителями, мне не нужно было обладать глубоким знанием живописной символики, мифологии или теологии [73]: я просто увидела на картине четырех евангелистов и сразу же определила среди них Иоанна — крайний слева.

Почему мне так показалось? Не знаю. Чем я могла обосновать тогда подобное ви́дение этой картины? Ничем. Но именно в этих «не знаю» и «ничем» кроется вся гениальность Франсиско Сурбарана, испанского живописца, умеющего разговаривать с нами настолько точно попадающими в цель ассоциациями, что мы способны схватывать их буквально на лету.

Свои натюрморты Сурбаран выстраивает со строжайшей лаконичностью и подчеркнутой торжественностью, словно святые дары на алтаре. Предметы не касаются друг друга, наше внимание от них ничем не отвлекается. Они настолько ярко освещены, что невольно задаешься вопросом: уж не от них ли самих исходит этот свет? Никакой асимметрии: между пред-

[73] Примечания: 73

Теология — систематическое изложение и истолкование религиозного учения или догматов какой-либо религии.

метами строго выдерживается одинаковый пространственно-ритмический интервал. Здесь нет главных и второстепенных образов, важна каждая деталь, потому что лишних деталей просто не существует — везде простота, строгость, чистота линий, гармония пропорций. Ни единого художественного промаха, ни одного изъяна. Натюрморты Сурбарана настолько совершенны, что порой, когда смотришь на них, становится не по себе.

Потому-то вызываемые ими ассоциации и считываются с такой естественной легкостью: разве может подобное совершенство ассоциироваться с чем-то иным, кроме как с божественным присутствием?

Безусловно, Сурбаран крайне скрупулезен в следовании принятой символике. При этом набор фруктов, цветов и посуды, который он использует в своих натюрмортах, весьма ограничен: художник не боится повторения образов, что говорит о том, что его цель — не запутать зрителя, а напротив, быть предельно ясным и понятным.



Франсиско де Сурбаран. Натюрморт с лимонами, апельсинами и розой. 1633, Музей Нортона Саймона, Пасадина, США

В «Натюрморт с лимонами, апельсинами и розой» Сурбаран помещает часто встречающиеся у него образы: корзину с апельсинами в цвету, блюдо с этрогами [74] (которые часто путают с лимонами, а это совершенно разные символы!) и нежную розу без шипов на серебряном блюде рядом с чашей с прозрачной водой. Три группы предметов — отсылка к Троице. Апельсины в центре имеют белые цветы, что говорит о чистоте и

[74] Примечания: 74

Этрог — фрукт рода цитрусовых. В древности этрог широко возделывали в Западной Индии, Западной Азии и Средиземноморье. Он первым из цитрусовых задолго до нашей эры попал в Европу.

целомудрии и создает прямую ассоциацию с Девой Марией. То же самое можно сказать о розе без шипов (символ непорочного зачатия) и о серебряной чаше с прозрачной водой (непорочность и девственность Богоматери). Этрог — символ праведников и богоспасаемого народа, библейский плод, спасший евреев во время сорокалетнего блуждания их по пустыне. По сути, перед нами, своеобразный «натюрморт Богоматери», где все — символ чистоты, непорочности, праведности. Простые и ясные метафоры нашего мира — вот как можно обозначить натюрморты Сурбарана. Лаконичность и немногословность его живописи говорят нам о том, что случайных предметов, цветов, форм в ней просто нет: все здесь имеет значение. И одна из самых значительных ролей здесь отведена… черной пустоте.

Действительно, черный цвет играет огромную, я бы даже сказала первостепенную, роль в творчестве Сурбарана. Именно глубокий черный фон позволяет предметам на его картинах так внятно и громко говорить с нами. Он превращает эти предметы в совершенство формы и композиции. Он полностью преображает пространство картины, создавая вокруг предметов глубокую космическую пустоту и придавая тем самым

им вселенскую значимость. Иными словами, именно эта черная пустота преобразует обычный предмет на картинах Сурбарана в метафору. Она же, скрывая собой все детали, которые рискуют рассеять внимание, создает зрителю условия для созерцания. Метафора располагает к той внутренней работе, что происходит со зрителем, когда он оказывается перед шедеврами Сурбарана. Эта черная пустота делает картины испанского художника глубоко медитативными.

Натюрморты были не главным жанром, в котором работал Сурбаран. Он больше прославился как автор религиозной живописи, и это объясняется смысловым наполнением его натюрмортов. Конечно, все мастера Средневековья и Возрождения и многие из мастеров более поздних эпох писали на религиозные сюжеты: церковь долгие столетия была главным заказчиком живописцев. Но не все из них погружались в медитативное настроение настолько глубоко, как это делал Сурбаран.



Хуан Сансес Котан. Айва, капуста, дыня и огурец. 1600, Художественный музей Сан-Диего, Сан-Диего, США

Разумеется, Франсиско Сурбаран появился не из вакуума: у него был предшественник, тоже испанский художник сорока годами его старше. Имя этого художника — Хуан Санчес Котан [75]. Именно Котан первым создал пронзительные натюрморты с великолепно исполненными предметами и красноречивой пустотой между ними. Что показательно, в возрасте 43 лет Котан закрыл свою мастерскую и ушел в монахи Карте-

[75] Примечания: 75

Хуан Сансес Котан (1560–1627) — испанский художник, один из основоположников реалистического стиля в Испании, мастер натюрморта.

зианского ордена [76], известного своей суровой и строгой жизнью. Глядя на его работы, среди которых натюрморты занимают значительное место, понимаешь, что подобное решение было логическим завершением творческого пути художника в мире, где все для него было наполнено божественным присутствием. Каждый предмет (и даже отсутствие предмета) в его картинах кричит о Боге и Его вездесущности.

Разберем незамысловатый натюрморт Котана под условным названием «Айва, капуста, дыня и огурец». Казалось бы, обычный «кухонный» набор предметов. Что может быть банальнее? О чем тут может идти речь, кроме как о провизии, принесенной кухаркой с рынка?

Но мы-то с вами помним, что в натюрморте нет случайных предметов. И уж тем более их нет в произведениях будущего картезианского монаха!

Давайте «прочитаем» этот натюрморт снизу вверх — так, как идет динамика самой картины.

Огурец — символ Богоматери, плод из запретно-

---

[76] Примечания: 76

Картезианский монашеский орден — самый закрытый из орденов Римско-Католической Церкви. Основа духовности картезианцев — полный уход от мира, суровая аскеза, созерцательная и уединенная жизнь, постоянная молитва.

го сада, олицетворяющий девственность Марии. Раскрытая дыня — знак милости Божьей. Капуста — символ единения и соборности. Айва — символ бессмертия, а также плод с Древа познания Добра и Зла. Как же составить повествование из этих мозаичных толкований?

Картина задает нам динамику справа налево и снизу вверх. Так и будем двигаться. Праведная жизнь, примером которой является жизнь Девы Марии (огурец), доставляет человеку Божью милость (раскрытая дыня). И, встав под эгиду Церкви (капуста), призванной объединить всех христиан, человек может достигнуть жизни вечной и даже приблизиться к запретному знанию (айва). Обратите внимание, капуста чуть приподнята над столом, что делает эту стадию пути к постижению Бога более значимой, нежели две предыдущие: Церковь заявляет о себе как о посреднике между праведной жизнью и жизнью вечной, олицетворенной айвой.

А между различными этапами праведной жизни — медитативная пустота, долгие художественные интервалы, задающие размеренный ритм всему повествованию и дающие нам возможность остановиться и поразмышлять, прежде чем отправиться дальше по предложенному жи-

вописцем пути.

Сурбаран не был знаком с Котаном (ему было всего пять лет, когда тот ушел в монастырь), но он не мог не видеть работ своего блестящего соотечественника. Так что в данном случае мы имеем все основания говорить о преемственности.

Разглядывая натюрморты двух испанских мастеров, мы видим удивительную вещь: овощи, фрукты и срезанные цветы на них не подвержены тлению, они абсолютно совершенны и идеально сохранны. Ни малейшего намека на бренность бытия. Они вечны. Как вечна живопись, их создавшая.

Что это? Высокомерный манифест о том, что живопись способна остановить время? Или дополнительное напоминание: перед нами — не бренные плоды быстротечной жизни (какие мы видели в натюрморте Караваджо), а совершенные метафоры жизни вечной?

Воспоминания о смерти у Сурбарана, Жерико и Гогена

Три картины — три эпохи — три мастера — три философии. И одна смерть.

Ничто не трогает нас так, как вид неподвижной тушки живого существа, зверька или птички, одиноко лежащей на грубой столешнице. Это хрупкое, беззащитное создание, лишенное жизни, заденет куда больше струн в душах зрителей, чем самое виртуозное исполнение героико-трагической сцены. Многие живописцы это понимали — и на свет появлялись пронзительные полотна наподобие тех, о которых я предлагаю поговорить сейчас.



Франсиско де Сурбаран. Агнец Божий. 1635–1640, Прадо, Мадрид

«Агнец Божий» Франсиско Сурбарана не нуждается в «расшифровке»: перед нами — ягненок, приготовленный к жертвоприношению. Он еще не мертв, он лишь покорно и тихо ожидает своей участи, находясь, впрочем, уже не в этом мире. Ни современникам художника, ни моим читателям нет надобности пояснять, что это животное, ожидающее заклания, олицетворяет собой Христа, Агнца Божьего, как Его еще называют. Он пришел в мир, чтобы быть принесенным в жертву и тем самым искупить грехи людей. А значит, и участь этого ягненка всем понятна: он воскреснет для жизни вечной. Не смерть ждет его на каменной

столешнице, являющейся, по всей видимости, алтарем. Его ждет переход в лучший мир, в лучшую жизнь. Мы видим не конец, а лишь начало пути.

Сурбаран, человек глубокого религиозного переживания, непоколебимо верящий в жизнь вечную, изображает агнца светящимся изнутри. Скрупулезно проработанная в долгой сосредоточенной медитации шерсть переливается золотом, освещая своим внутренним светом не только каменную поверхность, но и нас, зрителей, а также весь мир.



Теодор Жерико. Мертвая кошка. 1820, Лувр, Париж

На картине «Агнец Божий» нет смерти. Зато она

представлена во всем своем трагизме на картине «Мертвая кошка» Теодора Жерико [77], написанной через 200 лет после «Агнца». Действительно, трудно изобразить смерть яснее, чем это сделал Жерико. Здесь мы оказываемся лицом к лицу со смертью буднично-бытовой, обыденно-прозаичной. Ведь именно с такой смертью мы имеем дело в реальной жизни. Мы стоим перед концом. За пределами деревянного стола, на котором лежит безжизненное тельце, ничего нет: жизнь кончилась, а смерть ведет в небытие. В мертвой кошке нет обещания вечности. Она представляет собой лишь нелепый финал бессмысленной жизни.

Эта небольшая работа отражает глубокий кризис христианства, с которым западный мир столкнулся в XIX веке. Идеи Просвещения [78], сопровождаемые глобальной перестройкой мира, которую принесла с собой Французская революция, оттолкнули образованные слои Европы от христианской веры. И первым, на что повлияла

---

[77] Примечания: 77

Теодор Жерико (1791–1824) — французский живописец, крупнейший представитель европейской живописи эпохи романтизма.

[78] Примечания: 78

Эпоха Просвещения — одна из ключевых эпох в истории европейской культуры, связанная с развитием научной, философской и общественной мысли и приходящаяся на вторую половину XVIII в. Принципы Просвещения были положены в основу Декларации независимости США и французской Декларации прав человека и гражданина.

потеря веры в Бога, стало отношение к смерти: чем заменить бессмертие души?

Ответ Жерико, родившегося в разгар Революции и ставшего абсолютным «сыном века», прост: ничем. Его «Мертвая кошка» прекрасно иллюстрирует это ничто. Чернота за столом красноречиво показывает нам конечность жизни без продолжения. Полная противоположность замыслов, стоящих за «Агнцем Божьим» и «Мертвой кошкой», не мешает им вступать друг с другом в диалог. Более того, композиционное выстраивание пространства Теодором Жерико говорит о том, что он полемизирует с «Агнцем» Сурбарана, утверждая свою, новую философию взамен христианского мировоззрения. Шерстка кошки лоснится под ярким светом, но свет этот исходит не от нее, как в случае с Агнцем, а падает сверху, из окна мастерской, превращая ее лишь в модель для художника, в натюрморт, в «мертвую природу» (nature morte — фр.).

Идея картины родилась у Жерико внезапно, когда он принес в мастерскую тельце своей сорвавшейся с мезонина питомицы и положил ее на стол, не зная, что предпринять.

Увидев ее, еще минуту назад живую и гибкую, лежащей на столе для постановочных натюрмор-

тов, художник, охваченный внезапным порывом, взял кисть — и на свет появился шедевр живописи и философии. Так что перед нами, результат вспышки гениального вдохновения, порождение искрометности и внезапного озарения.

Другое дело — «Агнец Божий», истинная медитативная картина, над которой Сурбаран трудился многие месяцы, выписывая каждую черточку, нанося все новые и новые полупрозрачные слои, доводя божественный образ до совершенства. Конечно, Агнец — не изображение Бога, это не икона. Это метафора, наподобие сосуда с чистой водой и розы без шипов. Это ассоциация, провокация нашей мысли, чтобы она двигалась дальше по ассоциативной цепочке, в конце которой — образ Христа и Его жертвенного пути во имя нашего спасения. Нас до слез трогает образ обреченного ягненка — значит, нас ассоциативно тронет образ распятого Христа, и следующим нашим шагом будет воздержание от совершения греха — во имя того, чтобы жертва Христа была не напрасна. На такой ход нашей мысли при созерцании картины рассчитывает Сурбаран, тем самым подводя нас к праведной жизни не через суровую проповедь, грозящую божьей карой, а через тихую молитвенную меди-

тацию о сострадании и сочувствии.

В «Мертвой кошке» Жерико нет проповеди, но, безусловно, есть сострадание и напоминание о том, что жизнь эфемерна, что смерть не только непредсказуема и внезапна, но и буднично-прозаична. И что она повсюду. И что потом — ничего. Три с половиной года спустя после создания этого прекрасного произведения Теодор Жерико скоропостижно скончается от заражения крови в возрасте 32 лет.



Поль Гоген. Натюрморт с попугаями. 1902, ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва

Меньше года отделяет смерть Гогена от создания им картины «Натюрморт с попугаями». И

картина эта — одно из величайших живописных предчувствий. Яркий, красочный, светлый и радостный натюрморт при ближайшем рассмотрении заставляет нас в ужасе отшатнуться, ведь он состоит из… трупов.

Но вот мы оправились от первого потрясения и теперь готовы разглядывать полотно по всех деталях. И что же мы видим?

Пестрые попугайчики живописно лежат кверху лапками на белой с голубыми тенями скатерти, напоминающей небо с облаками. И эта аллюзия звучит здесь как обещание лучшей жизни после окончания земного пути. Четыре красных цветка рядом (отсылка к ранам Христа при распятии) еще сильнее подчеркивают оптимизм художника перед лицом смерти: спасение совсем близко. А прямо за ними, венчая композицию, возвышается статуэтка богини Луны, Любви и Смерти Хины. Не стоит удивляться подобному смешению символики и образов из разных религиозных культур: оно свойственно Полю Гогену. На столе также лежит походная фляга из тыквы. В библейской символике тыква является образом спасения, ведь именно она выросла по воле Бо-

жьей, чтобы дать тень пророку Ионе [79]. Слева со стола свешивается роза без шипов, символ Девы Марии и непорочного зачатия.

И вот уже пестрый таитянский натюрморт на наших глазах превращается в глубоко символичное полотно, где нет ни одного случайного предмета и где все дышит обещанием спасения и вечной жизни после смерти физической.

Редкий для Гогена оптимизм! Оптимизм почти мистический, с налетом даже не предчувствия, а интуитивной уверенности накануне собственной смерти.

Круг замкнулся. От пропитанного христианством XVII века через потерявший Бога XIX век мы пришли к веку XX, вновь обретшему веру в бессмертие, пусть и смешав при этом культуры и религии.

---

[79] Примечания: 79

Пророк Иона — один из ветхозаветных пророков, предсказавший судьбу израильского народа, страдания Спасителя, запустение Иерусалима.

Божественное присутствие у Веласкеса



Диего Веласкес. Христос в доме Марфы и Марии. 1619–1620, Национальная галерея, Лондон

Бодегонес (или кухонно-трактирные натюрморты) — распространенный вид натюрмортов. Они свойственны испанской и фламандской школам живописи XVII века и отличаются сочетанием натюрмортов и жанровых сцен.

К этому типу натюрмортов относится и карти-

на Диего Веласкеса [80] под названием «Христос в доме Марфы и Марии». Речь идет об эпизоде евангельской истории, поведанном нам евангелистом Лукой. Он повествует о том, как во время посещения Христом дома его последовательниц — сестер Марфы и Марии — первая хлопотала на кухне, а вторая жадно внимала учению Христа, сидя у его ног. Когда же Марфа обвинила Марию в том, что та ей совсем не помогает, Христос ответил: «Марфа! Ты заботишься и суетишься о многом, а одно только нужно. Мария же избрала благую часть, которая не отнимется у нее». Иными словами, Иисус указал на превалирование пищи духовной над пищей телесной.

Что интересно, сцена в доме Марфы и Марии настолько часто присутствует на ломящихся от даров природы и различной снеди бодегонес, что невольно напрашивается вывод: живописцы (или их заказчики) успокаивали себя тем, что, несмотря на избыток пищи для тела, они помнят и о пище для души. Или это ненавязчивое напоминание о духовном среди торжества

[80] Примечания: 80

Диего Родригес де Сильва-и-Веласкес (1599–1660) — испанский живописец, крупнейший представитель мадридской школы времен золотого века испанской живописи, придворный художник короля Филиппа IV.

земных наслаждений? Или даже извинение за невозможность отрешиться от земного в пользу небесного?

Или дело совсем не в этом?

Давайте вдумчиво рассмотрим картину Веласкеса, одну из самых ярких среди многочисленных картин на подобный сюжет.

На переднем плане две женщины. Та, что моложе, смотрит куда-то вне картины, туда, где находимся мы, зрители. Но смотрит она не на нас. На кого же тогда?

Ответ на этот вопрос дает сам художник. В правом верхнем углу картины находится зеркало, которое отражает то, что происходит как раз там, куда направлено внимание молодой женщины. Там (то есть здесь, в нашем с вами пространстве, за пределами картины, но прямо перед ней) Христос общается с Марфой и Марией. Там (то есть здесь, рядом с нами) он увещевает забыть о пище земной ради пищи духовной.

Иными словами, Веласкес помещает Христа не просто среди людей в самых бытовых ситуациях: он помещает Его рядом с нами, здесь и сейчас. И не имеет значения, происходит ли это «здесь и сейчас» в XVII веке или в XXI. Воплотившись в человека, Иисус пришел к людям — ко всем людям.

И авторы бодегонес, сопровождаемых сценой беседы Христа с Марфой и Марией, неизменно напоминают об этом своим зрителям.

Старуха рядом с молодой женщиной на что-то ей настоятельно указывает, увещевая. Призывает вернуться к приготовлению пищи для Господа или внимательно слушать Его слова? Согласитесь, красноречивый жест ее указательного пальца и призывное выражение подвижного лица можно трактовать как в одну, так и в другую сторону.

А вот предметы на столе, изображенные так, словно они сошли с натюрмортов Сурбарана: ярко, торжественно, не касаясь друг друга, — интерпретируются весьма недвусмысленно. Рыба — символ Христа. Число «четыре» отсылает нас к четырем евангелистам, донесшим до людей слово Божие. Яйцо — символ творения в религиях Ближнего Востока, который затем перешел в христианство как символ воскресения Христа. Два яйца могут здесь символизировать пробуждение двух душ (Мария и молодая служанка) к слову Божию. Кувшин с вином — символ крови Христовой и Его искупительной жертвы.

Таким образом, все эти предметы напоминают нам о присутствии Христа, Его вездесущности и

значимости.

А вот чеснок и перец — элементы народной культуры, известные в южных странах как обереги от сглаза и происков сатаны. Зачем они молодой женщине здесь, в доме, где присутствует Бог?!

Да затем, что дьявол рыщет повсюду, вынюхивая жертв.

Вот, к примеру, старуха, стоящая у девушки за спиной и что-то ей нашептывающая, — идеально подходящий для искушающего дьявола образ!

Как видите, сложную и многогранную картину Веласкеса можно трактовать различными способами: в ней есть все, кроме однозначности.

Вечность и скоротечность у Божена



Любен Божен. Натюрморт с шахматной доской. 1650, Лувр, Париж

«Золотым веком» натюрморта является, безусловно, век XVII-й. Именно тогда этот жанр был не только крайне востребованным, но и взял на себя важную функцию нравоучения и вдумчивого повествования об истинных ценностях этого мира. Предметов на натюрмортах становится все больше, они вступают друг с другом в диалоги смыслов, создавая на полотнах живописцев сложнейшие ребусы, которые, впрочем, довольно

легко поддаются расшифровке.

Достаточно лишь знать «шифры» и «коды».

Здесь стоит еще раз напомнить о том, что художники не ставили перед собой задачи запутать и заморочить зрителя. Напротив, их образы стремились к тому, чтобы передача их замыслов была как можно более ясной и точной. Да, они использовали язык символов (а какой еще язык был в их распоряжении?), но символы эти были зрителям понятны, так что «послания», зашифрованные в натюрмортах XVII века, без труда «прочитывались» теми, к кому были обращены.

Натюрморты часто вешали в кабинетах и будуарах, чтобы при взгляде на них напоминать себе о главном — о роли и месте человека в этом мире и о неизбежности его перемещения в мир иной. Таким образом, натюрморты превращались в объекты медитации и становились поводом к философско-религиозным размышлениям.

Обратимся же к размышлениям и мы. А в качестве натюрморта для подробного разбора замысла мастера возьмем интересную и многогранную картину французского художника Любена Боже-

на [81] «Натюрморт с шахматной доской».

Это одна из тех картин, в которых каждая деталь — от формы предмета до его положения на полотне — значима и наделена смыслом. И порой не одним. В самом деле, «Натюрморт» Божена можно «прочитать» двумя различными способами — и оба окажутся верными. Выбирать только вам: какой из них вам ближе, какой больше задевает ваши чувства. Кстати, ничто не мешает вам чуть позже вернуться к картине — чтобы увидеть ее иначе.

Первое прочтение «Натюрморта с шахматной доской» предлагает нам посмотреть на его композицию как на аллегорию пяти чувств, где хлеб и вино — это вкус, лютня — слух, цветы — обоняние, карты, деньги и шахматы — осязание, зеркало — зрение. То есть перед нами все возможные наслаждения и удовольствия, которые раскрываются перед человеком, наделенным доступными ему средствами постижения мира. Тут натюрморт Божена предстает в виде симпатичной вещицы для услаждения взора состоятельного и образованного покупателя или

[81] Примечания: 81

Любен Божен (1610/1612–1663) — французский живописец, наиболее известный своими натюрмортами, хотя большую часть его наследия составляет религиозная живопись.

заказчика картины.

Но есть и другой вариант прочтения этого произведения, более глубокий, драматичный и назидательный. Согласно этому прочтению, перед нами — типичный ванитас, то есть натюрморт, говорящий о суетности и бренности земных наслаждений и призывающий помнить о неизбежности приближения смерти.

При таком видении картины мы смотрим на разложенные на столе предметы как на символы земного и небесного пути души. Вот перед нами лютня и ноты. Музыка — самый эфемерный из всех видов искусства, ведь она существует лишь тогда, когда рука музыканта касается инструмента: без действия здесь и сейчас музыки нет. Рядом с лютней — карты, символ бесполезного «убивания» времени на сиюминутные удовольствия азартной игры. А вот бархатный кошелек — еще одна бренная ценность земного мира, бесполезная для спасения души.

Зеркало — интереснейший предмет, неоднозначный, мистический. На многих картинах старых мастеров зеркало является своего рода «окном» в иной мир, своеобразным порталом, показывающим то, что скрыто от нас. И здесь оно висит, ничего не отражая, кроме черной

пугающей бездны, как грозное предупреждение грешным и суетным душам. Зеркало также символизирует тщеславие и самолюбование, а отсюда прямая дорога к образу ускользающей молодости и неумолимого течения времени, которое особенно заметно при взгляде в зеркало.

Но Божен оставляет нам надежду: три (несомненная аллюзия на Троицу) алые гвоздики, символ крестных ран Христа, а также хлеб и вино как тело и кровь Христовы напоминают нам о спасении нашей души через страдания, которые Иисус претерпел ради нас. Прозрачный сосуд с чистой водой символизирует чистоту и непорочность Девы Марии, давшей жизнь Спасителю.

С шахматной же доской получается весьма любопытная комбинация: черные и белые клетки, сменяющие друг друга, настойчиво говорят нам о присутствии в мире добра и зла и об их борьбе внутри человеческой души. Надежду на то, что добро одержит победу над злом, дают крестные страдания Христа, рожденного Девой, как и было сказано в библейской Книге пророка Исайи (7:14–15): «Се, Дева во чреве приимет, и родит Сына… Он будет питаться молоком и медом доколе не будет разуметь отвергать худое и избирать доброе». Кроме того, аллегория человеческой жизни

как шахматной партии также выглядит весьма привлекательно и логично вписывается в общую смысловую канву картины.

Или нет?..

При анализе произведения искусства мы должны быть крайне осмотрительны в трактовке кодов и смыслов, никогда не забывая о времени написания картины, чтобы в азарте толкования не увлечься и не придать предметам и символам значений, которых они не могли иметь на момент создания живописного произведения. С течением времени и изменением образа жизни и мировоззрения людей значения и смыслы образов, предметов и аллегорий могут меняться. Мы должны это учитывать, если желаем проникнуть в замысел художника. Это, впрочем, не исключает возможности для картины менять свое значение от эпохи к эпохе, ведь она, оторванная от ее создателя, получает самостоятельную жизнь и продолжает существование в различных контекстах, вызывая порой иные ассоциации и интерпретации, нежели те, что вкладывал в нее автор. В этом — особенная сила истинных шедевров: они перестают принадлежать мастеру и становятся достоянием человечества.

Так случилось с образом шахмат на натюрмор-

те Божена. В XVII веке просто не существовало интерпретации черно-белой доски как взаимодействия на земле добра и зла, а шахматной партии как аллегории человеческой жизни. Шахматы воспринимались исключительно как соблазны земного мира наравне с игральными картами.

Однако повторю: ничто не может запретить нам увидеть картину из нашего собственного времени и предаться размышлениям, о которых автор даже не помышлял!

Невозможные букеты голландцев

Цветочный натюрморт — отдельный и весьма распространенный вид жанра натюрморта. Такие картины доставляют истинное эстетическое наслаждение зрителю и позволяют живописцу продемонстрировать высокое техническое мастерство. В итоге выигрывают все. Отсюда — невероятная популярность цветочных натюрмортов в Западной Европе XVII–XVIII веков и огромное количество художников, которые сделали их своей «специализацией» и довели этот вид натюрмортов до совершенства.

Высокое внимание к живописному исполнению цветочных композиций не отодвигает на второй план их смысловое наполнение, столь важное для всего жанра натюрморта. Срезанные цветы в вазах и корзинах, сплетенные в гирлянды или собранные в пышные букеты, неизменно «разговаривают» с нами через символы, переходящие из одной картины в другую. При желании мы можем считать значение каждого цветка в композиции: художники составляли таким образом целые послания своим зрителям.

В пышных живописных букетах скрыты слож-

ные тексты с калейдоскопом смыслов, за «расшифровыванием» которых владельцы картин могли проводить многие часы в медитативном размышлении.

Пристальное внимание следует уделить тому, что цветы в подобного рода композициях относятся к разным периодам цветения. То есть они ни при каких обстоятельствах не могут оказаться в одном букете или сплетенными в одну гирлянду. Таким образом, мы понимаем, что цветочные натюрморты ни в коем случае не были постановочными и композиция их не писалась с натуры. Для их создания художники пользовались сделанными ранее эскизами и иллюстрированными книгами по ботанике или вдохновлялись работами коллег по цеху.

В создании такого рода «невозможных» букетов заключался глубокий смысл: цветы из разных сезонов, собранные вместе, символизировали коловращение жизни и смену жизненных периодов. Кроме того, факт их скорой смерти (ведь они срезаны!) напоминал зрителю о конечности земного пути. Зачастую в таких букетах мы можем заметить цветы разной стадии свежести: еще не раскрытые бутоны соседствуют как с полностью распустившимися цветами на вершине их

красоты, так и с цветами увядающими. И в этом — очередное напоминание о быстротечности и изменчивости жизни, а также о хрупкости человеческого бытия.

Давайте же обратимся к нескольким цветочным натюрмортам Золотого века голландской живописи и «почитаем» их — иными словами, посмотрим на них глазами протестанта XVII века.



Адриан Ван дер Спельт. Натюрморт из цветов со шторой. 1658, Чикагский Институт искусства, Чикаго

Адриан Ван дер Спельт [82] в «Натюрморте

[82] Примечания: 82

Адриан Ван дер Спельт (1630–1673) — голландский художник Золотого века, специализирующийся на цветочных натюрмортах.

из цветов со шторой» создает довольно оригинальную композицию из роскошного букета, на котором примостилась бабочка с красно-черными крылышками. Небесно-голубая штора справа закрывает часть композиции. А впрочем, что ей мешает — постепенно или одним резким и сильным движением — закрыть весь букет? Скорее всего, так и случится. Однажды. Ведь штора эта — не что иное, как символ Неба, той самой вечной жизни, о которой говорит Евангелие и к которой каждый современный художнику христианин готовился буквально с рождения.

Заметьте: никакого страха перед смертью зритель «Натюрморта из цветов со шторой» не испытывает. Напротив! Голубой цвет шторы, переливы которой так напоминают нам ясное небо с легкими облаками, обещает Рай. Ведь именно он ждет праведного, когда последний цветок букета, символизирующий земную жизнь, исчезнет за постепенно двигающейся влево шторой.

Бабочка на букете — аллегория бессмертной души. Подобные напоминания о том, что земное существование не является единственным для человека, присутствует на цветочных букетах регулярно в виде бабочек, а иногда и в виде маленьких птичек.

Приглядитесь к букету: он полностью соответствует тому, о чем я говорила выше, — от разного периода цветения собранных в нем цветов до различных стадий их раскрытия и увядания. То есть мы наблюдаем полный цикл человеческой жизни. Ну и, конечно же, сами цветы. В каждом из них зашифрован текст!

Красные маки символизируют крестные страдания Христа, как и чертополох слева внизу. Пион как вариант розы без шипов говорит о непорочном зачатии Христа Девой Марией. Белый пион еще раз подчеркивает чистоту Богоматери. Вечнозеленый плющ, обвивающий букет, символизирует жизнь вечную. И, наконец, тюльпан, дорогой сердцу каждого голландца, — это символ роскоши и богатства, ведь луковица редкого тюльпана стоила целое состояние во времена «тюльпанной лихорадки», охватившей страну как раз в XVII веке. По той же самой причине тюльпаны превратились в символ пустого расточительства. А протестантская этика, в рамках которой существовало голландское общество, осуждала бессмысленное транжирство.

Таким образом, в букете, созданном мастерской кистью Ван дер Спельта, надежда на спасение и райскую жизнь очень сильна: достаточно лишь

совсем малого — отказаться от праздной роскоши и обратиться душой к молитвенному размышлению о жертве, принесенной Христом ради нашего спасения для вечной жизни.



Ян Давидс де Хем. Ваза с цветами. 1660-е, Королевские музеи изящных искусств, Брюссель

В творчестве современника Ван дер Спельта и одного из известнейших голландских авторов натюрмортов Яна Давидса де Хема [83] присутствуют десятки «Ваз с цветами». Они похожи друг на друга композиционным построением и

[83] Примечания: 83

Ян Давидс де Хем (1606–1683/1684) — нидерландский художник, получивший всеобщее признание благодаря своим великолепным изображениям цветов и фруктов.

смысловым наполнением, так что детальный разбор одного из подобных натюрмортов позволит легко «прочитать» остальные. Я могла бы выбрать любой из них не глядя, но сознательно останавливаю свой выбор на «Вазе с цветами», которая хранится в Королевских музеях изящных искусств в Брюсселе.

Выбор мой обусловлен тем, что этот роскошный и мастерски исполненный натюрморт дает повод поговорить о значениях и смыслах, которые вкладываются не только в цветы и растения, но и в насекомых, практически всегда присутствующих в цветочных натюрмортах. Бельгийский вариант «Вазы с цветами» де Хема — прекрасный образец такого присутствия: на нем десятки различных жучков-паучков, ползающих и летающих.

О бабочках как о символах бессмертия души я уже упоминала. Но на картине де Хема присутствуют еще и гусеницы, что несколько усложняет образ бабочки, хотя и не меняет его смысла. Ведь если бабочка — это наша душа, которая обретает бессмертие лишь после физической смерти тела, то гусеница, предшественница бабочки, как раз и является образом нашего земного существования. Преображение гусеницы в бабочку — это и есть переход из жизни смертной в жизнь вечную.

Улитка символизирует смертный мир греха, а панцирь ее напоминает гроб, мысли о котором преследуют смертного. О грехе напоминает и муха, в то время как кузнечик говорит о легкомыслии.

Среди цветов в «невозможном» букете мы встречаем уже знакомые нам пионы и тюльпан. Из еще не упоминаемых мною растений очень интересны колосья — символ тела Христова (из них делают хлеб), а также символ воскрешения (попадая в землю, зерно вновь прорастает). Роскошный тюльпан (символ тщеславной роскоши) полемизирует с невзрачными полевыми цветами (символом скромности и простоты). Цветы вьюна символизируют покорность и смирение. Недаром они расположились в самом центре картины, прямо за пионами. Единую с пионами композицию составляет и желтый цветок — символ предательства Христа Иудой. О крестных муках Иисуса говорят три красные ягоды в правом нижнем углу. А число их отсылает нас к Троице.

Таким образом, анализируя символику насекомых и растений в натюрморте де Хема, мы видим, как совсем рядом с жизнью земной присутствует жизнь небесная, а предостережение от греха соседствует с обещанием спасения для всех, кто

не собьется с истинного пути.

По сути, таков общий посыл всех цветочных натюрмортов, разговаривающих со зрителями стройным и понятным языком символов, трактовка которых довольно однозначна. Конечно, вариативность цветочных натюрмортов велика. Порой в них проникают предметы из неорганического мира, добавляя текстам, «зашифрованным» в таких картинах, новые смыслы и новую глубину.

Одним из примеров подобного натюрморта являются «Цветы, окружающие античный бюст» Николаса Ван Верендаля [84], еще одного голландца и современника де Хема и Ван дер Спельта.

[84] Примечания: 84

Николас Ван Верендаль (1640–1691) — фламандский художник Золотого века, мастер цветочного натюрморта, находился под влиянием живописи Яна Давидса де Хема, однако в поздний период своего творчества нашел собственный стиль, который стал предвестником фламандского цветочного натюрморта XVIII в.



Николас Ван Верендаль. Цветы, окружающие античный бюст. 1660–70-е, Королевские музеи изящных искусств, Брюссель

Многие символы на этой картине вы уже без труда расшифруете. И согласитесь, приятно наблюдать, как на первый взгляд декоративное полотно оживает, обрастая смыслами, прямо у вас на глазах! Но есть здесь и образы, о которых мы еще не говорили, и которые крайне важны для более полного представления о возможностях цветочного натюрморта.

Давайте сперва обратимся к правой от зрителя части картины.

Две бабочки, символизирующие бессмертные души, опустились на чертополох, аллегорию

крестных страданий Христа. Пять красных хризантем под чертополохом отсылают нас к пяти ранам Иисуса на кресте (руки, ноги и бок, пробитый копьем). С чертополохом переплетается хлебный колосок, символ воскресения Христа. Смысл изображенного можно прочесть как спасение человеческих душ через самопожертвование и воскресение Сына Божьего.

В левой же части картины мы видим искусно выполненную античную мраморную головку с венком из живых цветов. Она может как олицетворять язычество, так и заключать в себе образ искусства как такового. Наше прочтение натюрморта Ван Верендаля будет зависеть от выбранной нами интерпретации. Если мы интерпретируем античный бюст как символ язычества, то перед нами противопоставление двух религий — язычества и христианства. Христианство символизируется чертополохом и колоском, а также той цветочной композицией, которая буквально поглотила античную статую. Язычество здесь словно растворяется в подавляющем его христианстве, которое пришло ему на смену и уничтожило его. Обратите внимание, с каким вожделением, смешанным с завистью, смотрит на бессмертные души-бабочки мраморный бюст.

Иная версия замысла художника рождается из интерпретации античного бюста как образа искусства, противопоставленного живой природе. «Жизнь коротка, искусство вечно» («Ars longa, vita brevis»), — словно говорит нам этот натюрморт. Цветы завянут, а безупречный мраморный бюст останется образцом мастерства и отрадой глазу. Художники, скульпторы, зодчие создают произведения, которые живут многие и многие поколения. И создают они их во славу Божью: отсюда — несколько подобострастный взгляд бюста на чертополох с колоском.

Одна небольшая картина — а сколько смыслов! Один «легкомысленный» натюрморт с цветами — а сколько возможностей для интерпретации!

Натюрморты как портреты у Корте и Мелендеса

Авторы этих интереснейших натюрмортов (одних из тех, которые так интригующе расшифровывать) не знакомы широкой публике. Их имена были забыты на долгие столетия, но, к счастью, в XX веке мир искусства заново открыл этих художников и те великолепные шедевры в жанре натюрморта, что они нам оставили. Мне же несказанно приятно познакомить моих любопытных до новых открытий читателей с этими малоизвестными живописцами.



Адриан Корте. Шесть раковин на каменном столе. 1696, Лувр, Париж

Имя первого из них — Адриан Корте [85]. Это голландский живописец второй половины XVII века, адепт минималистического стиля, уже знакомого нам по работам Сурбарана и Котана, живших на поколение раньше. В коллекции Лувра хранится совсем небольшой, но крайне любопытный по своему замыслу и виртуозный по исполнению натюрморт Корте под названием «Шесть раковин на каменном столе», на котором я хочу подробно остановиться.

Чем же он привлек мое внимание? Я считаю, что перед нами… не совсем натюрморт.

На первый взгляд, все выглядит классически невинно. Шесть роскошных раковин, аккуратно выложенных на потрескавшемся в нескольких местах каменном столе. Гармония и симметрия, игра света и тени — все совершенно и безупречно.

Однако время создания натюрморта — это эпоха, когда живопись была наполнена символикой и ничего в ней не было просто так. Адриан

---

[85] Примечания: 85

Адриан Корте (1665–1707) — голландский художник. После своей смерти и до середины XX в. оставался практически неизвестным. Сейчас известно около 80 работ Корте.

Корте не являлся исключением, напротив: его натюрморты дышат символизмом. Так что эти роскошные раковины не могут оставаться «всего лишь раковинами» под кистью мастера.

Действительно, раковины имеют вполне однозначное и логичное прочтение: это символы оболочки для человеческой души, каковой является наше тело. Давайте посмотрим на натюрморт Корте через призму такой интерпретации.

Как заботливо и продуманно расставлены раковины для увековечивания! С подобным усердием и вниманием могли бы быть размещены полотна с членами семьи на большом парадном портрете. Супруги в богатых и дорогих одеждах: мужчина — с краю, по правую руку от него — его жена и мать его детей. По правую руку от матери — старший сын и наследник. Чуть впереди — младшие дети, погодки. И, наконец, младенец на руках у матери. Достойный, гармоничный, безупречный портрет. Настолько же безупречный, как и раковины, на которые мы с вами смотрим и не можем отделаться от мысли, что их вид и расположение на столе до боли напоминает описанный только что типичный для Голландии XVII века портрет.

Так что же мы видим? Просто заморские диковинки? Или тонкую и вдумчивую аллегорию

семьи богатых голландцев? Шесть раковин разного размера и формы — шесть человек — шесть оболочек для бессмертной души.

Лежат они на каменном столе, напоминающем древний алтарь. Трещина в камне говорит о том, что ничто в нашем мире не вечно, все подвержено влиянию неумолимого хода времени.

Эта небольшая работа писалась, безусловно, на заказ и предназначалась, скорее всего, для кабинета богатого и богобоязненного предпринимателя, каковых немало появилось в XVII веке в свободной от Габсбургов Голландии, перехватившей у порабощенной Фландрии торговое влияние в Северной Европе.

Если у Адриана Корте натюрморт является аллегорическим портретом семьи, то у испанца Луиса Мелендеса [86] почти век спустя натюрморт стал портретом государства, вернее, нескольких государств.

---

[86] Примечания: 86

Луис Эгидио Мелендес (1716–1780) — испанский живописец XVIII в., продолжатель лучших традиций мастеров испанского натюрморта.



Луис Эгидио Мелендес. Натюрморт с арбузами и яблоками в пейзаже. 1771, Прадо, Мадрид

В самом деле, при взгляде на его «Натюрморт с арбузами и яблоками» трудно смириться с мыслью, что перед нами просто арбузы и просто яблоки, на фоне которых почему-то беспокойный грозовой пейзаж. Речь здесь, скорее всего, идет о чем-то более сложном и глубоком.

Заказчиком этого натюрморта был наследник испанского престола, в будущем ставший королем, Карл IV. Этот безвольный и бездарный правитель в 1808 году сдаст Испанию французам и отречется от престола. Но этот факт в данном случае нам не особо интересен.

А что действительно интересно и важно для по-

нимания замысла Мелендеса, так это то, что Карл был прямым потомком Филиппа Бурбонского, внука короля Франции и Наварры Людовика XIV. За 57 лет до написания Мелендесом «Натюрморта с арбузами и яблоками» Людовик XIV выиграл войну за испанское наследство и посадил своего внука Филиппа на испанский престол. Посадил настолько крепко, что французские Бурбоны, потомки Филиппа, до сих пор являются монархами Испании. Таким образом, три страны — Франция, Наварра (с 1589 года — часть Франции) и Испания — оказались под властью Бурбонов.

Три католические страны, пройдя через бурю войн, составили мощное политическое ядро, утвердив влияние одной королевской семьи и став серьезной опорой католической церкви в Европе.

А теперь, после маленькой исторической справки, самое время обратиться к тому, что изображено на натюрморте Мелендеса.

Арбуз (наряду с гранатом) является символом христианской церкви: косточки, объединенные под одной кожурой, означают соборность и единение христиан. Таким образом, перед нами разрезанный на три части христианский мир, где большая часть справа символизирует Францию,

маленький кусочек снизу — Наварру, а кусок слева — Испанию. Куски разрезанного арбуза плотно прижаты друг к другу: они отныне вместе навсегда. Им не страшна гроза, бушующая на заднем плане: они уже прошли ее. Теперь на них льется яркий свет сверху, с Небес. Да и в грозовом небе мы видим прояснение — светлая полоска на горизонте, сразу за горой.

Несмотря на темный фон и беспокойный пейзаж, картина не выглядит тревожной. При взгляде на нее возникает уверенность, что все будет хорошо. Во всяком случае, до тех пор, пока три страны вместе и служат поддержкой христианскому миропорядку в Европе.

Однако стоит одной из них отделиться и пойти своим путем, как крепкий миропорядок посыплется, подобно яблокам, разбросанным вокруг. Так и случится в 1789 году, когда Францию охватит пожар Революции и она, колыбель нового мира, противопоставит себя остальным христианским странам. Последствия этого события будут настолько грандиозными, что этого не могла предсказать даже талантливая кисть Мелендеса.

Впрочем…

Кто сказал, что буря на заднем плане отступает?

Ведь облака движутся на нас, что не предвещает ничего хорошего. Быть может, совсем скоро черная туча совершенно уничтожит яркий свет. И прежде чем три страны обретут тот новый расцвет, что обещает полоска на горизонте, им предстоит пройти немало испытаний.

Талантливый автор пророческого произведения умрет в нищете за девять лет до начала Великой французской революции, призванной перевернуть все мировое устройство, и не увидит ни казни французских монархов, ни пленения испанских.

А в истории мировой живописи он останется автором серии из 44 натюрмортов, написанных для наследника испанского престола, среди которых прекрасный «Натюрморт с арбузами и яблоками», который мы только что «расшифровали».

Взгляд на мир двумя глазами у Сезанна, Пикассо и Петрова-Водкина



Поль Сезанн. Яблоки и апельсины. 1900, Орсэ, Париж

Дамы и господа, перед вами — революционер! Из тех, кто ломает старый мир и старые порядки, кто крушит до основания прочно возведенные здания, чтобы затем построить новую конструкцию по новому проекту и из новых материалов. Перед вами разрушитель и созидатель, великий

и смелый новатор живописи — Поль Сезанн [87]! Все, что я только что выразила довольно многословно, можно было бы сказать короче и яснее: перед вами создатель живописи XX века — ее формы, содержания, наполнения. Сезанн «отменил» импрессионизм и заложил основы кубизма. Отказавшись от света и воздушности импрессионизма, он вернул в живопись цвет и форму. Но главное заявление Сезанна, перевернувшее все привычное представление об изображении предмета на холсте, звучало следующим образом: «Мы смотрим на мир двумя глазами, а не одним». А коли так, продолжал он, живописец в своем стремлении приблизиться к природе должен принимать во внимание наличие у человека двух глаз, и изображать предметы с двух разных ракурсов одновременно (например, сбоку и сверху). Ведь именно так их увидел бы на самом деле зритель, окажись он не перед двумерным полотном, где художник диктует угол зрения, а перед реальным предметом. Так в живописи рождается такое понятие, как бинокулярное зрение.

---

[87] Примечания: 87

Поль Сезанн (1839–1906) — французский живописец, представитель постимпрессионизма. Абсолютный новатор принципов и приемов живописи, совершивший художественную революцию сразу в нескольких живописных жанрах и открывший дорогу кубизму.

А вместе с ним появляется новый способ видеть и изображать предметы на холсте. Без преувеличения можно сказать: мы ничего не поймем в живописи XX века, если не уделим внимание Полю Сезанну.

Давайте же повнимательнее приглядимся к работам французского революционера в искусстве и рассмотрим самый знаменитый из сотен созданных им натюрмортов, получивший условное название «Яблоки и апельсины» и хранящийся в музее Орсэ в Париже.

Эта картина наряду со многими другими впервые достигла широкого зрителя на посмертной ретроспективной [88] выставке Сезанна в 1907 году. Тогда общество замерло от восторга и от недоумения при виде новаторства и смелости картин Сезанна. А молодые художники Пабло Пикассо и Жорж Брак, также посетившие выставку, вернулись с нее и создали кубизм [89], поблагодарив Сезанна за идею и назвав его своим учителем.

---

[88] Примечания: 88

Ретроспективная выставка — это выставка работ одного художника, созданных в разные периоды его жизни.

[89] Примечания: 89

Кубизм — одно из ключевых течений в западноевропейском искусстве, связанное с концепциями модернизма. Прежде всего характерно для французской живописи и скульптуры с 1904 по 1914 г. Основателями и самыми яркими деятелями кубизма были Пабло Пикассо и Жорж Брак.

Действительно, натюрморт «Яблоки и апельсины» можно назвать вдохновителем кубизма.

Предчувствуя недоуменно вскинутые брови моих читателей, спешу приступить к анализу этой картины.

Сезанн работал долго и вдумчиво. Его постановочные натюрморты подолгу оставались в мастерской, фрукты портились. Поэтому художник отдавал предпочтение медленно портящимся плодам. По этой причине он не отличался разнообразием предметов на своих натюрмортах, а яблоки и апельсины стали его любимыми «моделями». Но что он с ними сотворил!

Перед нами гармоничная колористическая и ритмическая соната, где краски, подобно музыкальным аккордам, связывают отдельные предметы в единую стройную композицию. Яркие желто-красные фрукты перекликаются с пестрой драпировкой слева, с которой также вступает во взаимодействие белый кувшин с цветами справа. Он же гармонирует с белой скатертью и белой вазой, в которой лежат желто-оранжевые апельсины. Через этот же кувшин, словно через проводник цвета, вступают желто-зеленые оттенки драпировки справа. Они перекликаются с желто-зелеными фруктами

справа, а также с ножкой стола в правом нижнем углу. Вот мы и перешли от взрывного красного слева к холодному зеленому справа — перешли так, что даже не заметили этого. Это сочетание того, что казалось несочетаемым, наполняет картину особой колористической сочностью, одной из отличительных черт живописи Сезанна.

Но не только игра с цветом приковывает наше внимание к этим, на первый взгляд, простым предметам. Что-то неуловимое, странное, необычное на этой картине не дает нам покоя. Мы всматриваемся и всматриваемся в нее — и не сразу понимаем, в чем дело.

А дело как раз в том самом бинокулярном взгляде, который предоставляет нам Сезанн — впервые в истории живописи. Мы смотрим как будто не на двумерное пространство холста, а видим предметы на картине в двойной перспективе. Попробуйте ответить себе на вопрос: откуда вы смотрите на блюдо с апельсинами? Снизу — так, чтобы увидеть и ножку, и нижнюю поверхность вазы? Или сверху — так, чтобы увидеть все апельсины целиком? А кувшин — вы рассматриваете его сверху, заглядывая в горлышко, или сбоку, на уровне глаз? А мятые поверхности белой драпировки — не кажется ли вам, что вы видите все

грани мятой ткани? А яблоко на переднем плане — вы смотрите на него сверху или слева? А фрукты, что лежат на тарелке слева, — вы сверху или снизу от них? Да и сама поверхность стола расположена так, словно наклонена к нам. Она дает возможность рассмотреть даже те плоды, что лежат сзади. Яблоко же на переднем плане словно повисло в воздухе, потому что совершенно не понятно, как оно еще держится, не упав вниз?!

Мы запутались — из-за отсутствия двумерного пространства. И мы в восторге от такого широкого, истинного взгляда на предметы. Понятие перспективы забыто: оно принесено в жертву отображению реального видения мира двумя глазами. «Сезанн — мой единственный учитель! Конечно, я смотрел на его картины, я годами изучал их» [90], — эти слова прозвучали из уст Пикассо. И вся деятельность великого испанца демонстрирует, что так оно и было — в основанном им стиле, кубизме.

«Тарелка с фруктами» Пабло Пикассо [91] 1909 го-

---

[90] Примечания: 90

Из беседы Пабло Пикассо с Зервосом в 1935 году.

[91] Примечания: 91

Пабло Пикассо (1881–1973) — испанский и французский художник, скульптор, график, театральный художник, керамист и дизайнер, основоположник кубизма.

да, хранящаяся в коллекции Музея современного искусства в Нью-Йорке, — одна из многочисленных работ мастера в стиле кубизм, который в это время еще не успел выродиться в абстракцию [92]. Это, если угодно, «чистый» кубизм первого этапа развития стиля — тот самый кубизм, что Пикассо и Брак «вынесли» с посмертной выставки Сезанна в 1907 году. По сути, перед нами развитие и углубление сезанновского взгляда на предметы — того самого «взгляда двумя глазами».



Пабло Пикассо. Тарелка с фруктами. 1909, Му-

[92] Примечания: 92

Абстракционизм — направление в искусстве XX в., в котором вместо обычного изображения используется система чисто формальных элементов, таких как линия, плоскость, цветовое пятно и отвлеченная конфигурация.

зей современного искусства, Нью-Йорк

Столешница представлена так, словно мы нависаем над ней, рассматривая стол сверху. И в то же время ваза на высокой ножке изображена на уровне наших глаз. Фрукты же внутри нее снова показаны строго сверху. На яблоко справа мы смотрим сверху и сбоку одновременно. Даже тени от предметов обманывают нас: они настолько разнонаправлены, что невозможно определить местонахождение источника света. Сосуд на втором плане и фрукты в вазе освещены справа, а яблоко слева от вазы — слева.

Таким образом, каждый элемент картины существует в собственном времени и пространстве, то есть художник наблюдает их в разное время и с разных ракурсов. Однако это не мешает предметам в живописи кубизма взаимодействовать друг с другом и являться частями единой живописной системы. Попробуйте мысленно убрать из пространства картины какой-то элемент — и картина немедленно развалится: исчезнет связь между предметами, а вместе с ней гармония.

Даже цветовое решение картин кубизма заимствовано у Сезанна: подобно ему, кубисты не любят ярких акцентов, «подбивая» цвета и пользуясь «переходниками» даже при легкой

смене палитры.

Таким приемом активно пользуется Пикассо в «Тарелке с фруктами»: предметы взаимодействуют друг с другом через цветовые переклички. Так, диагональю справа налево проходит насыщенно-зеленый: он идет от фрукта в правом верхнем углу через сосуд на втором плане, еще один фрукт слева от вазы и, наконец, доходит до перца в левом нижнем углу. Центральный акцент — ярко-зеленые фрукты в вазе — «поддержан» яблоком справа и оттенками самой столешницы. Серебристая ваза и белая скатерть игрой углов и светотеней служат контрастом более мягким зеленым предметам.

Все здесь — гармония.

Обратите внимание также на очень интересный эффект, производимый этим натюрмортом раннего кубизма: несмотря на то что изображение предметов далеко от реалистической детализации, мы, зрители, верим в реальность и точность передачи действительности. Мы видим предметы на картине — и видим их так, как видели бы, окажись они перед нами. Вот она, магия «взгляда двумя глазами»!

Подобным образом любопытно разобрать «Утренний натюрморт» Кузьмы Петрова-Водкина

[93], написанный в 1918 году с помощью того же самого «сезанновского взгляда». Зритель теряется в пространстве, не понимая, с какого ракурса он смотрит на предметы. Вроде бы мы смотрим на стол с высоты своего роста, но чайник представлен так, словно мы сидим за столом…



Кузьма Петров-Водкин. Утренний натюрморт. 1918, Русский музей, Санкт-Петербург

Пространство натюрморта выстроено таким образом, что предметы, расставленные на столе, не касаются друг друга, но тем не менее друг с

[93] Примечания: 93

Кузьма Сергеевич Петров-Водкин (1878–1939) — российский и советский живописец, график, теоретик искусства, драматург, писатель и педагог.

другом взаимодействуют — с помощью отражений. На картине Петрова-Водкина все отражается во всем. Яйцо — в чайнике, коробка спичек — в перевернутом подсвечнике и в вазе с цветами, цветы — в чайнике и в стакане с чаем, чайная ложка — в стакане. Эта игра предметов в предметах визуально увеличивает их количество на столе, заполняя пространство, и в то же время динамично закручивает композицию.

И главное: все предметы натюрморта несут в себе фиолетовый оттенок букета. Фиолетовый цвет доминирует в картине через отражения, проникая внутрь каждого предмета и словно окрашивая его изнутри. Фиолетовый оттенок присутствует на поверхности яиц, блюдца, чайника, в гранях стакана, отраженным на крышечке чайника, даже в прозрачной вазе самого букета. Фиолетовая поверхность спичечного коробка отражается в упавшем подсвечнике, довершая цветовую целостность.

Поглощенные калейдоскопом отражений, захваченные общей динамикой композиции, мы не сразу замечаем… собаку, скромно примостившуюся в верхнем левом углу. Она — не часть натюрморта, а сторонний наблюдатель, как и мы с вами. Являясь частью картины, она

не является частью натюрморта. Собака смотрит на предметы на столе с противоположной от нас стороны, как бы предлагая еще один ракурс, с которого можно посмотреть на натюрморт. Она дает возможность создать новую картину с тем же набором и расположением предметов.

Петров-Водкин — абсолютный революционер русской живописи, ее поэт, теоретик, исследователь законов ремесла живописи и ее новых форм. Искусство он считал «единственным звеном, связывающим человека с тайнами мироздания» [94]. Картина для него — законченный целостный художественный организм, в каждой картине — вселенная.

«Утренний натюрморт» — это не только воплощение целостности через цветовую и композиционную гармонию. Эта картина с таким, казалось бы, незамысловатым сюжетом имеет глубокое смысловое наполнение. Иного от Петрова-Водкина и не ожидаешь, ведь в своих художественных поисках он опирался на древнерусскую иконо-

[94] Примечания: 94

Мастера искусства об искусстве: Избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов: В 7 томах. М.: Искусство, 1970. Т. 7. С. 447.

пись и фреску [95] и близкую к ним живопись раннего итальянского Возрождения [96].

Утро нового дня как начало новой жизни. Яйцо, символизирующее мироздание, начало начал, а также воскресение Христа, на натюрморте представлено трижды: два яйца на столе и третье — в виде отражения. Это безусловная отсылка к Троице. Обратите внимание: в чайнике отражается лишь ОДНО яйцо, хотя на столе их ДВА! Букет из двух комплементарных цветов (для усиления эффекта каждого из них) — желтого и фиолетового — это небо и солнце, обещание райской жизни. Зеркальный чайник — перифраз [97] сосуда с прозрачной водой, символизирующего чистоту Богородицы, а стакан с темным чаем — бокала с вином, символа крови Христа. И, наконец, спички

---

[95] Примечания: 95

Фреска — роспись по сырой штукатурке. Это одна из техник стенных росписей, когда при высыхании содержащаяся в штукатурке известь образует тонкую прозрачную кальцитную плёнку, делающую фреску долговечной. В настоящее время фреской называют любую стенную живопись, вне зависимости от ее техники.

[96] Примечания: 96

Раннее итальянское Возрождение — первый этап эпохи Итальянского Возрождения, охватывающий собой время с 1420 по 1500 г. Среди ярких зодчих этого периода стоит выделить Джотто ди Бондоне, Мазаччо, Фра Анжелико, Паоло Уччелло.

[97] Примечания: 97

Перифраз — непрямое, описательное обозначение объекта на основе выделения какого-либо его качества, признака, особенностей.

и лежащий рядом подсвечник, пока еще ненужный (утро ведь), но готовый к использованию при первых признаках наступления темноты, — это конструирование образа зажженной свечи, символа бессмертной души. Знакомые образы, интерпретированные через современность.

Эта спокойная, умиротворенная, светлая картина написана в самый страшный для России год — 1918-й. Отсюда — очень важная деталь, не заметить которую невозможно: картина скудна на изображение еды. Кроме двух яиц и «пустого» (без сахара) чая — ничего. Голод. И этот голод отражается в грустном взгляде пса на заднем плане: тихое, обреченно-покорное ожидание пищи — вот что мы читаем в нем.

Но ужасы Революции и Гражданской вой ны для Петрова-Водкина — лишь путь к новой, лучшей жизни, которая, по его представлению, непременно настанет. В этом ясном утре — обещание рая как результата построения нового миропорядка. В фиолетовом свечении, исходящем от натюрморта, — много веры, надежды и любви. Нужно лишь подождать…

Не «просто рыба» у Петрова-Водкина и Мане

Мои любознательные читатели, наверное, уже поняли, что доминирующей мыслью натюрмортов на протяжении многих столетий были размышления о смерти и о божественном присутствии, разлитом в нашем мире. От Античности до современности натюрморт никогда не представлял собой случайный набор предметов: в нем всегда был спрятан текст, и текст этот легко читали те, для кого натюрморт предназначался, будь то анонимный заказчик или широкая публика галерей и Салонов. К сожалению, общество, начиная с конца XIX века и на протяжении последующих 150 лет, утратило многие смыслы натюрмортов, но для художников, создателей живописных полотен, смыслы эти столь же живы, как если бы они писали картины в эпоху Возрождения или в «золотой век» голландской живописи. Ведь основные архетипы [98] смыслов и образов радикально не менялись.

---

[98] Примечания: 98

Архетипы — часто повторяющиеся образы, сюжеты и мотивы в изобразительных и литературных произведениях.

Одним из таких архетипов натюрмортов был образ рыбы, о котором я и хочу поговорить, завершая главу о жанре натюрморта.



Кузьма Петров-Водкин. Селедка. 1918, Русский музей, Санкт-Петербург

В голодающем Петрограде 1918 года Кузьма Петров-Водкин на клеенке пишет один из самых известных своих натюрмортов — «Селедка». На синей бумажке на столе, покрытом розовой скатертью, лежит копченая и слегка подсохшая сельдь. Рядом с ней — кусок черствого хлеба и две картофелины. Сразу же бросается в глаза скудность трапезы: голод пришел в большие города России в 1918 году. Но смысл того, что изображает

Петров-Водкин, выходит далеко за пределы рассказа о тяжелых временах.

При взгляде на композицию «Селедки» невольно вспоминаешь заботливо расставленные на столе-алтаре чаши Сурбарана или овощи Котана. Предметы на картине напоминают голландские натюрморты. Все эти ассоциации верны: Петров-Водкин создает свое произведение с безусловной оглядкой на старых мастеров и в диалоге с ними.

Рыба — древний символ Христа, ведь греческое слово «рыба» (ихтис) представляет собой аббревиатуру фразы «Иисус Христос Сын Божий Спаситель». Вот почему первые христиане изображением рыбы отмечали места своих сборов в римских катакомбах. Символ этот пережил тысячелетия, неизменным дойдя до наших дней.

Образ хлеба как символ тела Христова неоднократно упоминался на страницах этой книги.

Две картофелины рядом переливаются золотом, подобно двум слиткам драгоценного металла. Они и были тем самым «золотом земли», которое спасало от голодной смерти тысячи людей в постреволюционной разрухе. Два предмета жизни духовной и два предмета жизни телесной — и все они сейчас, в тяжелейшем 1918-м, служат для спасения тех, кому удалось их раздобыть и принести

домой, чтобы затем разложить, подобно святым дарам на алтаре. Обратите внимание на цвета скатерти и бумажки: синий и красный — цвета Богородицы, хранящей этот дом.

Но вот что интересно! Хлеб и рыба рядом — это также отсылка к знаменитой евангельской истории о том, как Христос накормил пятью хлебами и двумя рыбами пять тысяч человек. Хлеб и рыба утолили голод большой толпы верующих. И вот сейчас, в голодающем Петрограде, Петров-Водкин положил рядом сухую селедку и черствый хлеб — положил как на алтарь, положил как молитву, как возглас к Богоматери, цвета которой служат им фоном. Он словно ждет повторения чуда.

Но и это еще не все! Под красной скатертью лежит картина. Мы без труда узнаем стиль автора — это сам Петров-Водкин. Что именно изображено на картине, кусочек которой виднеется в верхних левом и правом углах, мы не знаем (эта картина, судя по всему, до нас не дошла), да это и не столь важно, ведь посыл автора прочитывается вне зависимости от содержания этого полотна.

А посыл этот прост и трагичен: в пору невзгод и тяжких испытаний потребности плотские стоят выше потребностей духовных, среди которых

творчество. Впрочем, этот образ можно «прочитать» и иначе: искусство всегда, при любых обстоятельствах значимо, ценно и необходимо человеку, оно всегда рядом, всегда опора нашей жизни.

Какую интерпретацию выбрать? Ту, что ближе вам! Или, возможно, у вас есть своя? Помните, что вы всегда имеете на нее право!



Эдуард Мане. Натюрморт с барабулькой и угрем. 1864, Орсэ, Париж

За 54 года до «Селедки» Петрова-Водкина Эдуард Мане в Париже написал небольшой натюрморт, на котором изображено всего две рыбы и нож. Обычная, казалось бы, кухонная сцена. Но если

вспомнить о значении каждого из этих предметов, то окажется, что речь идет о вселенской борьбе Добра и Зла, в которой есть победитель — и это тот, кто готов на полное самопожертвование.

При первом приближении все просто. На белоснежной скатерти лежат две рыбы — черный угорь и серебристая барабулька с красными пятнышками. Рядом с ними — нож, с помощью которого хозяйка вот-вот приступит к приготовлению ужина. Но об ужине ли говорит нам Мане? Для обеих ли рыб предназначен этот нож?

Мы с вами помним, что рыба — символ Христа. И излучающая внутренний свет, покрытая красными, словно кровь, пятнами барабулька не оставляет ни малейших сомнений в том, что она воплощает Христа и его жертвенный подвиг. Зловещий черный нож слева говорит нам о жертве, что будет принесена Христом во имя спасения рода людского от зла. А зло тут, рядом, в по-змеиному свернувшемся угре, напоминающем того самого змея-искусителя, что соблазнил Еву на совершение первородного греха и с тех пор обитал среди людей, стремясь погубить их бессмертные души.

Эдуард Мане не был художником глубокого религиозного настроя, так что неверно будет на-

зывать его натюрморт проповедью. Скорее всего, создание произведения со столь ясным и легко считываемым христианским смыслом надо отнести на счет его увлечения новыми прочтениями классических сюжетов. Увлечение это характерно как раз для данного периода творчества Мане: достаточно вспомнить, что его знаменитые «Завтрак на траве» и «Олимпия» созданы за год-два до написания «Натюрморта с барабулькой и угрем» и также являются современным перифразом классических работ Тициана и Джорджоне.

И все же, согласитесь, любопытно наблюдать, как устойчиво прочтение символа рыбы на протяжении двух тысячелетий — от катакомб первых христиан I–II века до гостиных состоятельных буржуа века XIX.

Глава третья. Загадки нарисованной природы: пейзаж

Вам хотелось когда-нибудь оказаться «в картине»?

Вспомните ваши детские походы в музеи. Порой бывало скучно, утомительно, если не сказать — мучительно. Вы не понимали, зачем вы здесь и почему нельзя уйти сразу, как только стало понятно, что тут не особо и интересно. И вдруг — магия! Вы стоите перед картиной и чувствуете мучительное желание оказаться вон там, внутри рамы! Вы даже физически ощущаете, что бы испытали сейчас, будь вы действительно там, на этой летней поляне, на опушке подернутого ранней осенью леса или на берегу тихой реки, а возможно — на той самой скамеечке под палящими лучами солнца.

Бывало с вами такое? И если бывало, вспомните ту картину, перед которой у вас возникло это желание войти в пространство холста. Уверена на 99 %, что это был пейзаж!

Потому что нет более вовлекающего в себя жанра живописи, чем пейзаж. Именно нарисованная

природа способна погрузить зрителя в созданную художником реальность так, что наше сознание начинает взаимодействовать с изображенным на картине миром. Собственно, для того пейзаж и создается, ведь суть этого жанра заключается во взгляде на природу через человека, через его представление о бытии. Пейзаж — это своего рода диалог человека с природой. Именно в пейзаже отражается высшая гармония мира, к которой через живопись приобщается человек.

Как тут не вспомнить строчку Жуковского, отразившего всю суть жанра пейзажа в словах: «Что наш язык земной пред дивною природой?» [99]

Давайте же посмотрим на пейзажи разных эпох через ту роль, что они играли в многовековых исследованиях человеком окружающего мира и своего места в нем. Надеюсь, эта глава поможет вам расширить и углубить взгляд на пейзажную живопись, которой мы часто отводим ограниченную роль радовать наш глаз «красивой картинкой».

---

[99] Примечания: 99
Жуковский В. А. Стихотворение «Невыразимое (Отрывок)».

Христианская проповедь у Патинира

Что-то подсказывает мне, что далеко не все любители и ценители искусства (а других среди держащих в руках эту книгу нет) знакомы с фламандским художником начала XVI века Иоахимом Патиниром [100]. Часто авторы книг, подобных этой, обходят его творчество стороной.

А между тем, его картины на религиозные сюжеты с мистическими пейзажами, уводящими наше сознание далеко за линию горизонта, стали первыми, где пейзаж превратился в главного героя и заговорил с нами. Можно пойти еще дальше и назвать Патинира первым пейзажистом в истории западноевропейской живописи. Пейзажи его настолько глубоки и символичны, настолько наполнены неслучайными деталями и скрытыми в них смыслами, что невольно начинаешь воспринимать их прежде всего как тексты и уже потом — как живописные произведения. Впрочем, огромное значение, придаваемое автором содержанию картин, не вступает в противоречие

[100] Примечания: 100

Иоахим Патинир (1480–1524) — фламандский живописец, один из основоположников европейской пейзажной живописи.

с эстетикой: художественная гармония его живописи совершенна. И в этом настоящая магия полотен Патинира.

В большинстве его картин персонажи изображены настолько мелкими, что практически сливаются с природой, в очередной раз давая понять зрителю, что человек, в представлении художника Северной Европы эпохи Возрождения, — это не мера всех вещей и не центр мироздания, как в итальянском Ренессансе, а лишь часть божьего мира.

Восхищение величием природы проходит через все картины Патинира, наполняя его пейзажи пестрой мозаикой символов, а через них — и всеобъемлющим божественным присутствием. Действительно, наследие фламандского художника выстроено вокруг религиозных сюжетов. Но именно с помощью пейзажа он создает драматургию и поэтику своего живописного повествования. Его неизменно вымышленные пейзажи, обладающие мистической, даже космической энергетикой, превращают произведения Иоахима Патинира в многогранные и глубокие тексты, требующие вдумчивого прочтения.



Иоахим Патинир. Крещение Христа. 1515, Музей истории искусств, Вена

Чем я и предлагаю заняться прямо сейчас на примере одной из самых известных его картин «Крещение Христа», написанной художником в 32 года, за девять лет до его преждевременной кончины.

Сразу же бросается в глаза редкая для Патинира композиция с очень крупными персонажами на переднем плане, где происходит таинство Крещения. Иоанн Креститель орошает водой из реки Иордан голову Христа. И в тот же миг небеса разверзаются — и в ярком сиянии, с хрустальным шаром в руке (символом власти над миром), появляется Бог Отец и движением руки посылает

на землю голубя — олицетворение Святого Духа, который парит над Христом. Таким образом, происходит явление Бога во всех трех лицах. И эта ключевая сцена занимает всю центральную вертикаль композиции: сверху вниз три ипостаси Бога представлены самыми яркими акцентами — Бог Отец, Бог Дух Святой и Бог Сын.

Но картина Патинира выходит за рамки отражения лишь одного события. В ней — соединение разных пространств и нескольких времен.

Вот слева от Иоанна — снова Иоанн, на этот раз проповедующий группе новообращенных в христианскую веру. Он простирает правую руку, указывая на Христа, появляющегося из-за холма и направляющегося к нему. Сцена, предшествующая Крещению и известная нам по картине Александра Иванова «Явление Мессии» (или «Явление Христа народу»). Несколько человек уже обернулись в сторону Спасителя. Обратите внимание, как жест Иоанна в сцене проповеди повторяет его жест в сцене Крещения: правая рука протянута вперед, левая опирается на ограждение и землю.

Даже если мы понимаем, что Иоанн слева указывает на Христа, мы, следя за его жестом, невольно наталкиваемся взглядом на одиноко

стоящее дерево — это аллюзия на Распятие. Дерево часто появляется в сцене Крещения, являясь напоминанием зрителям, для чего Христос явился в этот мир и на какой путь Он вступает через акт Крещения. У подножия дерева мы видим чертополох, символ тернового венца, и нескольких ящерок. Ящерица в христианстве — символ смерти и воскрешения (из-за периода зимней спячки и следующего за ним весеннего пробуждения к новой жизни). Так, образ Распятия усилен дополнительными символами, ведь мы с вами помним, что художник очень хочет быть верно понятым!

Обратимся теперь к правой части полотна. Сразу за Иисусом мы видим водяную лилию — символ чистоты Богоматери и рождения Христа от Девы во исполнение библейского пророчества Исайи. На заднем плане — гора, и у ее подножья — пещера. Гора — один из самых распространенных символов в живописи. Она означает путь человека к духовному возвышению: именно так христианская традиция видит смысл человеческой жизни. Пещера как место погребения напоминает нам о конечности земного пути человека.

На лужайке перед горой пасутся несколько оленей. Невольно приходит на ум сравнение оленя,

жаждущего воды, с человеческой душой, жаждущей Бога, которое возникло еще в средневековой [101] христианской традиции, наследником которой было Северное Возрождение. Таким образом, олень на картинах олицетворяет набожность. И образ этот прекрасно сочетается с образом горы и пещеры.

Еще один весьма интересный символ представлен в «Крещении» Патинира небольшой белой точкой, ярко выделяющейся на берегу реки. Это цапля — причем белая. Белая цапля трактуется как символ невинности и аллегория избранных, праведных душ.

Через образы животных и птиц художник выстраивает стройную систему возвышающих душу христианских ценностей, привнесенных Христом в наш мир во время Его земного служения. Учение Христа разрушило старый, ветхозаветный мир [102], символом чего являются руины замка справа.

И, наконец, последний из значимых для нас

---

[101] Примечания: 101

Средневековье — период истории Европы и Ближнего Востока, следующий после Античности и предшествующий Новому времени, то есть с V по XVI в.

[102] Примечания: 102

Ветхозаветным миром в средневековье и Новое время называли мироустройство до появления учения Христа.

персонажей — это рыбак на берегу реки. Призывая апостолов, многие из которых были рыбаками, Христос говорил им, что отныне они будут ловцами человеческих душ, то есть пастырями. Так, образ рыбака (как, кстати, и пастуха) прочно закрепился в христианской традиции в качестве символа священника, то есть наставника людей на пути праведности и веры.

Итак, картина Патинира «Крещение Христа» представляет собой стройную, вдумчивую и логичную систему образов и смыслов христианской веры. Это своего рода визуальная проповедь, понятная современникам художника, а теперь, смею надеяться, и всем, читающим эту книгу.

Коварство зимы у Брейгеля и Аверкампа

Зимние пейзажи Северной Европы — одни из самых любимых зрителями. Действительно, как спокойны и благостны картины нарядной зимней природы! Как радует глаз умиротворяющая белизна снега! Зимние развлечения, играющие на льду дети, укрытые снегом крыши домов — все здесь весело, бодро, задорно! Не правда ли?

Или все же не правда?.. У зимних пейзажей есть одна важнейшая особенность, о которой мы не должны забывать, анализируя картины XVI–XVII веков: они повествуют о зиме, далеко не о самом комфортном времени года, когда холод и голод являлись главными заботами человека, не знакомого с электричеством и самолетами.

Первые очень холодные и обильно-снежные зимы случились в Европе именно в середине XVI века. Зима 1564–1565 годов была одной из самых суровых. От страшных холодов гибли не только люди, но и звери и птицы, гибли посевные, неся в Европу голод. Этот период, продолжавшийся с разной интенсивностью вплоть

до начала XIX века, вошел в историю как «малый ледниковый период». Конечно, со временем люди адаптировались к довольно радикальному изменению климата, но первые годы были очень страшными для Европы.

Для торговой же нации, каковой являлись Нидерланды в период средневековья и Нового времени [103], суровая зима — двойное испытание: помимо проблем с теплой одеждой и пропитанием, жители этого региона столкнулись с проблемой полного нарушения коммуникаций, в то время как торговля непременно нуждалась в удобном и быстром преодолении расстояний. Главная река Нидерландов Шельда, кормилица огромного региона Европы, полностью замерзла и простояла подо льдом два месяца. Для торговли такое нарушение привычных транспортных путей стало катастрофой. К тому же оледенели не только реки, но и берега, в связи с чем перемещения по суше стали весьма затруднительными.

Вот в какой сложнейший для его страны момент Брейгель пишет картину под названием

[103] Примечания: 103

Новое время — период истории Европы и Ближнего Востока, который продолжался условно три века — с XVI по XIX. Началом Нового времени принято считать Великие географические открытия, концом — Первую мировую войну.

«Зимний пейзаж с ловушкой для птиц», с которой я и хотела бы начать разговор об обманчивом благолепии изображений зимы в живописи Северной Европы. А также о символике, которой наполнены пейзажи Нидерландов, разделившихся с 1609 года на две страны: Фландрию [104], которую испанцы сохранили под своим влиянием, и Голландию [105], получившую полную независимость. К слову, именно эту дату мы можем условно считать началом Золотого века голландской живописи.

А за 44 года до этого события Питер Брейгель Старший [106], свидетель кровавых и тщетных попыток борьбы Фландрии с испанским гегемоном [107], пишет свой «Зимний пейзаж с ловушкой для птиц», ставший первым зимним пейзажем в ис-

---

[104] Примечания: 104

Фландрия появилась на карте Европы в конце XVI в. в результате борьбы народа Нидерландов против испанского господства.

[105] Примечания: 105

Голландия, вернее, Республика Соединенных провинций (так как Голландия была лишь одной из семи провинций, пусть и самой влиятельной в этом политическом образовании) — европейское государство со столицей в Амстердаме, образовавшееся в результате победы Нидерландской революции над Испанской империей Габсбургов в конце XVI — начале XVII в.

[106] Примечания: 106

Питер Брейгель Старший (1525–1569) — нидерландский живописец и рисовальщик эпохи Северного Возрождения, мастер пейзажа и картин бытового жанра. Питер Брейгель Старший является основателем

«крестьянского жанра», создателем многочисленных аллегорических полотен, связанных с народными пословицами и гуманистической культурой своего времени.

[107] Примечания: 107

В Средние века Нидерланды (примерно состоящие из нынешних Бельгии и Нидерландов) включали в себя различные графства, герцогства и епархии, входившие в состав Священной Римской империи Германской нации. В XVI в. они были объединены в одно государство под властью Габсбургов. После распространения протестантизма в стране начался раскол.

тории европейской живописи. Жизнь художника трагически оборвется четыре года спустя (ему не будет и 45 лет!). Но популярность картины была настолько велика, что сейчас мы насчитываем около 120 различных пейзажей с ловушкой для птиц других авторов, вдохновлявшихся работой непревзойденного мастера.

Давайте же рассмотрим этот шедевр Брейгеля Старшего поближе.



Питер Брейгель Старший. Зимний пейзаж с ловушкой для птиц. 1565, Королевские музеи изобразительных искусств Бельгии, Брюссель

Перед нами — типичная нидерландская деревня: не какая-то конкретно, а некое идеализи-

рованное и гармонизированное, пропущенное, если угодно, через «фильтр искусства» воплощение типичной деревни Нидерландов. Это плоская страна, главным богатством которой является огромное количество рек (чем ее предприимчивые жители и воспользовались для развития экономики). Реки, словно кровяные артерии, прорезывают всю страну, сделав ее одним из главных торговых центров Европы. Реки — это то, что кормит Нидерланды, а соответственно, и жителей условной деревни, изображенной Брейгелем. Но река встала, оказавшись в ледяном плену, чем принесла тяжелейшие испытания жителям деревни, расположившейся на ее берегах.

Слева мы видим вмерзшую в лед лодку как яркое напоминание о роли реки в жизни страны и о том, что жизнь эта (пусть временно) остановилась вместе с этой лодкой. Вообще, образ вмерзших в лед лодок, кораблей, барж будет неизменно присутствовать на всех зимних пейзажах Северной Европы с целью напомнить об остановившейся торговой жизни.

Нарушение транспортных сообщений грозит голодом. И намек на голод также присутствует на картине Брейгеля, причем настолько ярко, что он становится частью названия картины

— «Зимний пейзаж с ловушкой для птиц».

Приглядитесь внимательно к ловушке справа внизу. Тяжелая доска вот-вот опустится на прельщенных обещанием еды оголодавших птиц. Веревка от ловушки тянется в маленькое окошко дома справа. За черным пространством окошка нам не видно того, кто поджидает подходящий момент, чтобы потянуть за веревку и придавить доской как можно больше наивных пернатых. Но не для садка и клетки готовят пойманных птиц: в доме голодают и ждут обед. Тяжелая доска ловушки предназначается не для того, чтобы поймать, а для того, чтобы убить. Это — реалии жизни. И с этой точки зрения данная картина очень реалистична.

Но перед нами поздний Брейгель, а это значит, что границы между нравоучительной проповедью, свойственной художнику в этот период, и изображением мира ради него самого весьма расплывчаты. Так что, наравне с реалиями современной ему бытовой жизни, «Зимний пейзаж» представляет собой тонкую и вдумчивую аллегорию жизни духовной.

Кто тот невидимый ловец, приманивающий невинных пернатых, чьи силуэты так напоминают силуэты скользящих по льду людей? И слу-

чайно ли это слияние образов птиц, пойманных в ловушку, и людей, неловко передвигающихся по скользкому льду?

У Брейгеля нет случайностей. И приходящее на ум сравнение птичьей ловушки с дьявольскими происками по заманиванию в свои сети наивных и нестойких душ тут вполне уместно. В самом деле, птиц, сидящих на ветках прямо над рекой, легко принять за людей, настолько схожи пропорции и позы тех и других. А люди, расставившие ноги и раскинувшие руки, — чем не птички, порхающие по жизни, словно скользя по реке?

Образ льда как скользкого жизненного пути, таящего в себе опасности и ловушки, весьма силен и неизменен в живописи Северной Европы, как ее протестантской, так и католической части. Действительно, приглядитесь! В самом низу картины, почти по центру — прорубь, в которую легко угодить зазевавшемуся конькобежцу!

Мир таит в себе множество опасностей, которые подстерегают человека повсюду, напоминает Брейгель своим зрителям. Будьте бдительны!

А спасение — вот, совсем рядом! Ловушка для птиц изображена в окружении трех деревьев, олицетворяющих Троицу. А сразу за ними возвы-

шается церковь — еще одно напоминание о том, что человек не одинок в своем противостоянии дьявольским происка́м.

Таким образом, Брейгель гармонично и ненавязчиво вписал в привычные его современникам реалии, в жанровую сценку религиозное нравоучение — и превратил его в главный мотив своей картины.

Перед нами — макет мира глазами человека XVI века: с его трудностями, радостями, опасностями, искушениями и спасением от искушений и опасностей.

Популярность «Зимнего пейзажа с ловушкой для птиц» Питера Брейгеля Старшего можно во многом объяснить не только ее выдающимися художественными достоинствами, но и многогранным и глубоким содержанием, близким и понятным людям Нового времени. Отсюда такое количество его подражателей в создании зимних пейзажей с замершими реками, конькобежцами и, конечно, птичьими ловушками.

С одним из таких произведений я и хочу вас познакомить.

Хендрик Аверкамп [108] родился через 16 лет после смерти Питера Брейгеля и стал общепризнанным мастером зимней природы. Из всего многообразия созданных им произведений я выбрала «Зимний пейзаж с конькобежцами», написанный в 1609 году и являющийся, по сути, одним из тех 120 полотен, что «вышли» из «Зимнего пейзажа с ловушкой для птиц» Брейгеля. Дата написания пейзажа выдающаяся, ведь именно в этом году Голландия в результате кровавого восстания против Испании приобрела независимость.

[108] Примечания: 108

Хендрик Аверкамп (1585–1634) — нидерландский живописец, один из основателей национальной нидерландской школы живописи и создатель нового типа жанрово-пейзажной картины: небольшие зимние пейзажи в светлой серебристой гамме с пест рыми фигурками конькобежцев.



Хендрик Аверкамп. Зимний пейзаж с конькобежцами. 1609, Государственный музей, Амстердам

С этого года начинается новая история страны, жители которой увидели в своей победе доказательство своей правоты перед Богом, ведь их протестантская вера одержала победу над католической Испанией, одной из мощнейших мировых держав конца XVI — начала XVII века. Подобные настроения не могли не отразиться на сюжетах голландской живописи Золотого века. Но говорить о них применительно к этой картине Аверкампа все же рановато.

Здесь мы видим куда большее влияние Брей-

геля и его иконографии [109], нежели настроений молодой Голландской республики. Впрочем, Аверкамп несколько меняет значимые для Брейгеля детали, и, как следствие, меняется тональность картины и ее философия.

Как и картина Брейгеля, произведение Аверкампа представляет собой своеобразный макет мира. Но, в отличие от великого предшественника, он смещает акценты. Здесь перед нами — вся пестрота голландского общества, представленная различными социальными слоями, возрастами и профессиями. Вмерзшие в реку лодки все так же напоминают о невозможности осуществлять часть торговых обязательств. Но в то же время мы наблюдаем появление саней: предприимчивая нация не привыкших сдаваться перед трудностями людей уже адаптировалась к «малому ледниковому периоду».

Церковь слева все так же доминирует над миром людей. Но ловушка для птиц уже не заманивает под тяжелую доску обманутых птичек. Да и веревочка, тянущаяся от нее, не идет в черное окошко голода, а лишь привязана к перилам

[109] Примечания: 109

Иконография — это каноническая система изображения персонажей или сюжетов, характеризующаяся созданием художественных форм с устойчивым значением.

неподалеку: мол, дерните, кто будет мимо проходить. Лед все так же скользок и коварен, и, будь ты богач или бедняк, солдат или крестьянин, ты легко можешь поскользнуться (вон в центре растянулся весьма прилично одетый бюргер!). Человек — игрушка в руках Бога и должен постоянно помнить об этом. Но прорубь больше не угрожает неосторожным конькобежцам — она все же используется для доставки воды в трактир.

Эта идеализированная деревня излучает радость и довольство, жизнь ее наполнена верой в свою страну, свой народ, свою религию.

Таким образом, подхватив брейгелевскую композицию, мастер нарисованной зимней природы Хендрик Аверкамп представляет совершенно иную картину мира. Его «Зимний пейзаж с конькобежцами» стоит у истоков новой голландской пейзажной живописи, известной каждому и любимой многими.

Двенадцать апостолов у Хоббемы и Шишкина

Пейзаж как самостоятельный жанр живописи подарили Европе Нидерланды. В XVII веке он достигает ярчайшего расцвета именно в северной части Нидерландов, которая, приняв название Республики Соединенных провинций, получила независимость и укрепила протестантизм. Нам привычнее называть эту новую страну Голландией. Именно на этом кусочке суши и на омывающих ее берега морях будет зарождаться капитализм [110], торговля достигнет невиданного до того времени размаха и беспрецедентной свободы. Здесь будут коваться новое общество, новая этика [111] и, как следствие, новая эстетика

---

[110] Примечания: 110

Капитализм — социальная и экономическая система производства и распределения, основанная на частной собственности, юридическом равенстве и свободе предпринимательства. Главным критерием для принятия экономических решений является стремление к увеличению капитала и получению прибыли.

[111] Примечания: 111

Этика — совокупность норм поведения, мораль отдельного человека или общественной группы.

[112] и новая идеология [113], идеология богоизбранного народа.

Разумеется, многие из вас слышали о подобной же самоидентификации израильского народа и, начиная с середины XIX века, русского народа, названного Ф. М. Достоевским[114] «народом-богоносцем». Израильтян мы оставим за скобками, а вот к русской живописи непременно обратимся чуть позже — и на этом пути нас ждет немало интереснейших открытий.

Итак, голландцы вместе с независимостью обрели право на собственное вероисповедание и обратились к протестантизму, чьим главным отличием от католичества было право верующих напрямую, без посредничества священнослужителей, общаться с Богом. Ничего удивительного, ведь одержанная ими победа вселила в них сознание собственной исключительности пред

---

[112] Примечания: 112

Эстетика — система взглядов на искусство и представления о прекрасном.

[113] Примечания: 113

Идеология — система концептуально оформленных идей, которая выражает интересы, мировоззрение и идеалы различных субъектов общества и является составной частью культуры.

[114] Примечания: 114

Достоевский Федор Михайлович (1821–1881) — русский писатель, философ, публицист и мыслитель, властитель дум и кумир молодежи второй половины XIX в.

Богом, особой к Нему приближенности. Подобное восприятие мира и своего места в нем нашло отражение и в живописи пейзажа, ставшего частью национальной символики и отразившего основные особенности национального голландского характера: дух независимости, самодостаточность, гордость своей землей и прославление труда, приведшего к тому, что земля эта стала процветающей, плодородной и очень комфортной для жизни.

Кстати, колоссальное значение, которое придается в голландских пейзажах небу, занимающему всегда большее место на холсте, нежели земля, объясняется именно обретенным чувством правоты перед Богом и уверенностью в Его особой милости, дарованной голландской земле и каждому голландцу, на ней проживающему.



Мейндерт Хоббема. Аллея в Мидделхарнисе. 1689, Национальная галерея, Лондон

Прекрасным образцом голландской пейзажной живописи является картина Мейндерта Хоббемы [115] «Аллея в Мидделхарнисе», сочетающая в себе все основные элементы голландского пейзажа, в том числе высочайшую технику исполнения. И начать рассказ о ней я хочу именно с неба.

Небо занимает две трети пространства картины. Ясное, светлое, с белоснежными облаками — это тихое, спокойное, благодатное небо, небо праведности, если угодно. Именно оно придает

[115] Примечания: 115

Мейндерт Хоббема (1638–1709) — самый значительный мастер голландского пейзажа. Хоббема умер в нищете, но уже в XVIII в. ему много подражали, а его произведения стали предметом соперничества коллекционеров и восхищения публики.

пейзажу характер тихой, умиротворенной духовной медитации. Небо — источник того света, что льется с полотна, освещая широкую дорогу до горизонта.

Дорога — главный мотив в творчестве Хоббемы. Она ассоциируется с образом пилигрима, каковым является человек, проделывающий свой жизненный путь под постоянным надзором Бога (воплощенного в небе). Дорога эта довольно обыденна, буднична, даже скучна — она такова, какой является обычная жизнь обычного человека: в меру ровная, в меру глинистая, в меру вязкая, в меру проезжая. По этой дороге неспешно идет человек с собакой, проходя свой жизненный путь без суеты, с достоинством, трудолюбием и богобоязненностью.

О том, что Бог и труд присутствуют в его жизни, говорят церковь (по его правую руку) и ферма (по левую). Между этими двумя мирами — материальным и духовным, между суетой и молитвой — и проходит путь человека-пилигрима, подобно тому, как путь героя картины проходит между фермой и церковью. Возделанный сад перед фермой — это тихий мир человека-труженика, стремящегося трудом заслужить милость божью. Невозделанный сад в левой части картины сим-

волизирует душу человека, над которой ему еще предстоит работать. И работа эта — с помощью церкви в глубине — будет плодотворна и радостна. Уверенность в этом нам придает светлое небо над головой, а также тянущиеся к небу ольховые деревья-гиганты, словно вставшие на защиту маленькой человеческой фигурки, теряющейся среди них. Не пожалейте труда посчитать деревья на переднем плане: шесть с одной стороны, шесть с другой — двенадцать. Как двенадцать апостолов, возносящихся к небесам. Их покровительству и вверяет себя человек на дороге. Уверена, от вашего внимательного взгляда не ускользнула тоненькая ольха справа, сливающаяся со своими собратьями, но все же стоящая в стороне от них. Это аллегория Иуды — всегда в стороне, всегда отличающегося от остальных.

Когда я впервые увидела «Аллею в Мидделхарнисе» в Национальной галерее в Лондоне, она меня загипнотизировала. Эта картина втягивает в себя, всасывает, словно воронка, своей глубокой перспективой. Вы оказываетесь на этой дороге против своей воли и стремительно несетесь к горизонту, мимо идущего навстречу человека с собакой.

Совершенно иной эффект производит на зрите-

ля один из самых знаменитых пейзажей русской живописи — «Рожь» Ивана Шишкина [116], которую с полным основанием можно назвать иконой русской природы.



Иван Шишкин. Рожь. 1878, Третьяковская галерея, Москва

Шишкин обладал особым умением превращать реалистичный пейзаж в символический, а символический — в реалистичный. И в этой картине его умение проявилось в полной мере. Но чтобы понять «Рожь» и ту роль, которую она играла для

[116] Примечания: 116

Иван Иванович Шишкин (1832–1898) — русский живописец, рисовальщик и гравер, один из главных мастеров реалистического пейзажа второй половины XIX в. в России, один из художников-передвижников.

русского общества второй половины XIX века, нужно разобраться, что из себя представляло это общество.

Правление Александра II [117] ознаменовано рекордным числом покушений на царя, а также деятельностью террористических народнических организаций «Земля и воля» и «Народная воля» [118]. Организаций агрессивных, фанатично уверенных в своей правоте, убежденных в том, что за ними — ход истории. Их идеи привлекают молодежь, их действия пугают стариков. Общество растерянно, расколото. Ощущение того, что власть теряет контроль над страной, все усиливается. В 1872 году Достоевский заканчивает свой роман «Бесы» [119], годом ранее состоялась первая выставка художников-передвижников,

---

[117] Примечания: 117

Александр II Николаевич Романов (1818–1881) — российский император с 1855 по 1881 г., проводивший широкомасштабные реформы и десять раз подвергавшийся покушениям на свою жизнь со стороны террористических организаций.

[118] Примечания: 118

«Земля и Воля» — тайное революционное общество, возникшее в Российской империи в 1861 г. и просуществовавшее до 1864 г., с 1876 по 1879 г. восстановившееся как народническая организация.

[119] Примечания: 119

«Бесы» — шестой роман Ф. М. Достоевского, изданный в 1871–1872 г. Один из наиболее политизированных романов Достоевского, написанный им под впечатлением от ростков террористического и радикального движений в среде русских интеллигентов и разно-

чинцев.

к которым относился и Шишкин. Мир менялся с поразительной скоростью. Не трудно было среди столь быстрых, радикальных, а порой и пугающих перемен потеряться.

Русское общество потерялось: подорванное изнутри, лишенное твердой и устойчивой почвы под ногами, нуждающееся в идее, которая объединила бы все слои населения.

Эту идею и принесла «Рожь» Шишкина, сразу же вышедшая за строгие рамки пейзажного жанра и превратившаяся в настоящую проповедь о великой, богатой, щедрой и богоносной России. Эта картина воплощает собой образ той сильной и плодородной Руси, которую так приятно и легко любить. Она пробуждает чувство патриотизма и словно говорит зрителю: вот та самая идея, которая объединит всех под этим ясным высоким небом, — и имя этой идеи РОССИЯ.

Как и многие художники, Шишкин записывал идеи будущих картин. Идею, которая затем воплотилась в картине «Рожь», он записал так: «Раздолье, простор, угодье. Рожь. Божья благодать. Русское богатство» [120]. Посмотрите на картину: она — иллюстрация каждого слова,

[120] Примечания: 120

Художественная галерея: Полное собрание работ всемирно известных художников. Де Агостини, 2007. Вып. 3: Шишкин. С. 18.

записанного художником! Стопроцентное воплощение замысла!

Как все же любопытно получается: и пейзаж Хоббемы, и пейзаж Шишкина глубоко патриотичны, это гимны народу, его силе, мощи, истинности, вере, его богоизбранности. Однако художественные мелодии этих гимнов звучат совершенно по-разному. И это понятно, ведь они отражают характер того народа, который воспевают. А нет двух более противоположных менталитетов, чем русский и голландский. Так что если «Аллея» Хоббемы тиха и нетороплива, если она втягивает нас внутрь, в свой уютный мир, то «Рожь» Шишкина порывиста и величественна, картина движется на нас всей своей энергичной мощью. Конечно, рожь — не дикая культура. В ней — большой человеческий труд. Но у Шишкина мы видим истинное золотое море (вот оно — богатство!), настоящую стихию, колеблемую ветром. Мы воспринимаем рожь как часть той самой божьей благодати, о которой писал живописец.

У Шишкина тоже есть мотив дороги. И в чем-то его дорогу можно сравнить с дорогой Хоббемы: она так же в меру проходима, в меру бугриста, в меру комфортна. Конец ее так же теряется в

пейзаже, он невидим, он бесконечен. Эта дорога тоже призывна, она ждет нас. Вернее, не так: мы уже на ней. Как только мы приблизились к картине Шишкина, мы уже вступили на этот путь, уже пошли по этой дороге. Потрясающий эффект не только присутствия, но и движения зрителя внутри картины создается благодаря другому движению — движению картины на нас. Вот что придает столько мощи всей композиции!

Действительно, по золотому полю на нас в прямом смысле слова шагают сосны-великаны. Мы не видим, где они касаются земли, из-за чего создается впечатление, что они выходят из моря ржи и затем парят над ним. Самая большая сосна справа гордо выступает вперед, раскинув ветви.

А за ней — на разном расстоянии, но держа линию — идут еще двенадцать. Двенадцать сосен и большая, тринадцатая, впереди. Не сомневаюсь, что мои сообразительные читатели уже догадались, кто пришел на Русь, к народу-богоносцу. Сухая сосна тоже здесь — та самая, особенная, другая. Христос, апостолы и среди них Иуда. А под ними — золотое поле России. И дорога, на которую смело и уверенно вступает народ, предающий себя их покровительству.

Шишкин и Хоббема — далеко не единственные

живописцы, символически изображавшие апостолов в виде деревьев. Этот образ свойственен многим художникам и многим эпохам. В качестве самых ярких примеров можно привести раннюю работу Леонардо да Винчи «Благовещение» (1472–1475) и картину немецкого художника-романтика Каспара Давида Фридриха «Крест в горах» (1808).

Но это уже сюжет другой истории.

Философия моря у Айвазовского и голландцев

Наверное, нет в России человека, даже очень далекого от искусства, кто не слышал бы имени Ивана Айвазовского [121] и не был бы знаком с самой знаменитой его картиной, хранящейся в Русском музее, — «Девятым валом». Сколько страниц исписано о противостоянии человека и стихии, свойственной живописи романтизма [122], о том, с каким ужасом потерпевшие кораблекрушение взирают на самую мощную и потому наистрашнейшую волну во время шторма — девятую!

Признаюсь честно, не единожды, читая описания и трактовки этого шедевра молодого (всего 33 года!) Айвазовского, я ловила себя на мысли, что авторы этих трактовок и описаний не видят

---

[121] Примечания: 121

Иван Константинович Айвазовский (настоящее имя: Ованнес Айвазян) (1817–1900) — величайший маринист всех времен, достигший вершин признания уже при жизни.

[122] Примечания: 122

Романтизм — направление в живописи, сменившее в начале XIX в. холодный и выверенный неоклассицизм. Художники-романтики возвысили эмоции, чувства и индивидуальность личности, создали новых героев — мятежных, страстных, ищущих.

картину, а повторяют общепринятую мантру про страшный девятый вал, который считается (кстати, кем именно считается?) наисильнейшим при шторме.



Иван Айвазовский. Девятый вал. 1850, Русский музей, Санкт-Петербург

Мне представляется, что картина совсем о другом. И это понятно сразу, как только мы начинаем ее рассматривать. Чем я и предлагаю без промедления заняться.

Мы не видим корабль, потерпевший крушение, но понимаем, что перед нами — горстка выживших в страшный шторм. Шесть человек, спасшихся на мачте и целиком предоставленных

разгулу морской стихии, — так можно описать то, что изображено на картине. Однако море ли играет здесь главную роль? То, что Айвазовский пишет его с поразительным мастерством, не подлежит сомнению, но море занимает на полотне лишь одну треть пространства. Большая же его часть отдана небу. И по этому небу разливается ослепительный, сверкающий, совершенно неземной свет. Он заливает правую часть картины — небо и море — и стремится влево — туда, куда несутся облака и волны, приближаясь к потерпевшим кораблекрушение.

Свет этот не сулит беды, напротив, несет надежду, лишая картину трагизма и оставляя лишь драматизм, который так любил художник. Впрочем, пока еще лишь один из спасшихся увидел и вскинул в его сторону руку. Трое человек на грани отчаяния — они смотрят в совершенно противоположную сторону, вздымая глаза в небо в молчаливой молитве. Двое других не обращают внимания на происходящее вокруг: старик из последних сил пытается удержать на мачте молодого. Но все они в конце концов обернутся, ведь свет неизбежно осветит и их. Он прогонит разбушевавшуюся стихию и принесет с собой умиротворение и спасение. Айвазовский намека-

ет на счастливый исход, поместив потерпевших на мачту, до боли напоминающую православный крест.

Да и само название картины — «Девятый вал», — данное автором, отсылает к числу девять, символизирующему законченность и совершенство, ведь это последнее простое число: мы говорим о девяти кругах Ада, в Рай на картинах мастеров эпохи Возрождения ведут девять ступеней. То есть девятый вал — последний, за ним — божественный свет спасения. Эта волна пройдет легко: мы видим, что поднимается она чуть дальше, чем находятся наши герои. Нет на этой картине страха перед неким смертоносным девятым валом: с трудом можно представить себе потерпевших кораблекрушение, считающих эти самые волны и с ужасом ожидающих самую губительную девятую! Как нет на ней усиливающих трагизм трупов и обломков корабля, столь ожидаемых на картинах-катастрофах. Айвазовскому они не нужны, ведь его произведение — про надежду, а не про отчаяние.

Картина пронизана божественным светом: перед ним стихает разбушевавшаяся стихия. В «Девятом вале» явственно присутствует свойственное художнику доверие к морю, к миру

и к Богу. Возможно, именно поэтому это произведение, написанное Айвазовским в порыве вдохновения за 11 дней, настолько глубоко вошло в сердца зрителей. Возможно, поэтому имя его сразу же пробуждает ассоциацию именно с «Девятым валом»: мы, зрители, интуитивно ощущаем тут обещание счастливого исхода. И это обещание делает нас счастливыми, оттого и картина оставляет столь приятное и комфортное впечатление.

Близкое по поэтичности и оптимистичности изображение шторма мы встречаем еще разве что в голландской живописи XVII века. Но философия и мировоззрение, стоящие за голландскими морскими пейзажами (или маринами), настолько же отличаются от видения мира Айвазовским, насколько мир протестанта отличается от мира православного. Море — излюбленный сюжет пейзажей Золотого века голландской живописи. Художники Соединенных Провинций (как именовали тогда Голландию) изображают морскую стихию во всех ее проявлениях — от тихого утреннего штиля до бушующего ночного шторма.

Такая любовь к маринам объясняется тем колоссальным значением, что море имеет для

Голландии. Не будет преувеличением, если сказать, что оно — источник благосостояния страны, ведь Голландия — страна торговая, редкая республика среди монархической Европы, устойчивость и процветание которой целиком зависят от свободной торговли по морям и рекам. В XVII веке голландцы в некотором роде одержали победу над морем, приручив его с помощью развития оптики и картографии: не было берегов, которых не достигали бы суда голландских торговых компаний. Идеальный мир голландцев целиком зависел от моря. Уже одного этого было достаточно, чтобы морские пейзажи появились в каждом состоятельном доме.

Однако образ моря — именно бурного моря, наиболее часто встречающегося на голландских пейзажах, — не только отражал торговую мощь страны, но и перекликался с глобальной идеей мироздания, лежавшей в основе протестантской этики и национального сознания Соединенных Провинций.

Что же это за идея?

Голландскими пейзажами с изображением бурного моря, а в нем — кораблей с раздувающимися парусами, увешаны стены художественных музеев всего мира. Для иллюстрации мировоззре-

ния голландца XVII века мог бы подойти любой из них, ведь смысловой ряд у голландских марин идентичен. Я более подробно остановлюсь на «Буре на море» Питера ван дер Кроса [123] из собрания ГМИИ им. А. С. Пушкина. Далее вы сможете легко «вскрыть» любой морской пейзаж Голландии XVII–XVIII веков, применяя ключи и коды, которыми мы воспользуемся для раскрытия смыслов, наполняющих эту картину.



Питер ван дер Крос. Буря на море. 1680, ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва

Как и у подавляющего большинства марин,

[123] Примечания: 123

Питер ван дер Крос (1609–1669) — голландский художник-маринист Золотого века голландской живописи.

небо в «Буре на море» ван дер Кроса занимает две трети пространства картины, становясь основной доминантой композиции. Подобную роль в выстраивании композиции и света небу отведут два столетия спустя импрессионисты, в частности, Альфред Сислей. Правда, они будут руководствоваться иными идеями, нежели те, что вдохновляли голландских живописцев. На морских пейзажах XVII столетия небо в прямом смысле слова царит. Для народа, который освободился от гегемонии мощнейшей католической державы Европы, каковой являлась Империя Габсбургов, и тем самым отвоевал себе право на исповедание протестантской веры, такое подавляющее присутствие неба на пейзажах вполне объяснимо: трудолюбивые и гордые голландцы так напоминают себе и другим о всепоглощающем присутствии Судьбы в этом мире.

Нации торговцев и мореходов свойственно отводить ведущую роль в своей жизни высшим силам: слишком многое на море зависит от везения и удачи.

Под серым в облаках небом, посреди бурного моря борются с разгулявшейся стихией несколько кораблей, на которых развеваются голландские флаги. Корабли швыряет по высоким волнам, но

они продолжают плыть, раздув паруса, вопреки смертельной опасности, исходящей от стихии. Образ корабля как символа церкви и веры — один из самых древних в христианстве. И чаще всего он использовался именно в сочетании с бурным морем. Еще в III веке теолог и мученик Ипполит Римский [124] сравнил церковь с «кораблем среди бушующих волн, но никогда не тонущим» [125]. Действительно, на картинах голландских художников корабли стойко и уверенно борются с морской стихией, которая олицетворяет духовное смятение, мятежный дух, богоборчество. Уверенные в своей правоте корабли переносят тяготы бури, тем самым одолевая ее и одерживая над ней победу. Победу эту изображают в виде берега, часто присутствующего на морских пейзажах Голландии.

У ван дер Кроса берега не видно, однако корабли уверенно движутся в нашу сторону, что позволяет предположить наличие берега как раз там, где находимся мы, зрители.

---

[124] Примечания: 124

Святой Ипполит Римский (около 170 — около 235 г.) — один из самых плодотворных раннехристианских авторов, мученик.

[125] Примечания: 125

Творения святого Ипполита, епископа Римскаго, в русском переводе. Вып. I–II. Казань, 1898. Вып. I. С. 47.

Приглядевшись внимательно к небу, мы увидим, что оно начинает проясняться светло-голубыми разрывами облаков. Высоко в небе и ближе к воде летают птицы. Они подтверждают предположение о том, что берег близко, а также указывают на скорое окончание бури. Корабли с раздутыми парусами уже вне опасности: они возвращаются домой невредимыми. Как, впрочем, и всегда в голландских маринах. Так и окрепла и утвердилась протестантская церковь в Соединенных Провинциях, оставив позади все испытания.

Сравнивая морские пейзажи Ивана Айвазовского и живописцев голландского Золотого века, стоит обратить внимание на то, что перед нами раскрываются две совершенно разные картины мира: православие и протестантизм. И если голландцы побеждают стихию, то Айвазовский, бесконечно доверяя миру, восхищается ею.

Игры с пространством у Сезанна

Поль Сезанн, о революционном взгляде на мир которого мы уже говорили применительно к натюрмортам, произвел художественную революцию и в жанре пейзажа. Не будет преувеличением заявить, что этот бунтарь от искусства создал новую живописную систему, в которой не было места ни классическим законам перспективы, ни сиюминутной беспредметности импрессионизма. Более того, именно отрицая импрессионистский взгляд на мир исключительно через свет, Сезанн строит свою живописную систему пейзажа. «Выбравшись из-под обаяния импрессионизма» [126] (как очень красиво и точно написал о нем Петров-Водкин), Сезанн восстанавливает в живописи форму и плоскость, удаленные оттуда талантливой кистью Моне, Писсарро и Ренуара.

Восстановление это происходит через возвращение в картины цвета — насыщенного, плотного, материально осязаемого. Именно

[126] Примечания: 126

Мастера искусства об искусстве: Избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов: В 7 томах. М.: Искусство, 1970. Т. 7. С. 454.

таким цветом, в котором порой мы даже не различаем мазков, Сезанн буквально заливает те геометрические формы, из которых состоят его пейзажи.

«Трактуйте природу посредством цилиндра, шара, конуса» [127], — говорит он и создает свои неподвижные, словно застывшие во времени пейзажи. В них отражается настолько убедительная картина мирового бытия, природа приобретает такую величавость и материальность, что создается впечатление, будто человеку, от которого все равно ничего не зависит, там места нет. Пейзажи Сезанна — это изображения мира непостижимого, вневременного и грандиозного. Это настоящие «портреты природы».

Один из таких «портретов природы» я хочу рассмотреть повнимательнее, чтобы глубже заглянуть в замысел Сезанна и оценить реализацию этого замысла.

[127] Примечания: 127

Письмо Сезанна Эмилю Бернару от 15 апреля 1904 г. Цит. по: Мастера искусства об искусстве. М.-Л.: Искусство, 1939. Т. 3. С. 219.



Поль Сезанн. Гора Сент-Виктуар с большой сосной. 1887, Институт искусства Курто, Лондон

Знакомьтесь: один из 87 (восьмидесяти семи!) видов горы Сент-Виктуар, созданных Сезанном с 1880-х годов и до своей смерти в 1906-м, — «Гора Сент-Виктуар с большой сосной».



Кацусики Хокусая. Тридцать шесть видов горы Фудзи

Во второй половине XIX века в художественную жизнь Европы вместе с Японией, открывшейся

западному миру, вошло увлечение японскими гравюрами укиё-э [128]. Не обошло оно стороной и Сезанна. Создание серий картин — одно из проявлений этого увлечения. Можно пойти еще дальше и определить прямой источник вдохновения Сезанна — и в выборе темы, и в выборе ракурса для изображения горы Сент-Виктуар. Речь идет о серии из 46 цветных гравюр по дереву японского художника Кацусики Хокусая «Тридцать шесть видов горы Фудзи», которая увидела свет в 1830 году и в конце XIX столетия пользовалась огромной популярностью во Франции. Гора Сезанна — красивый художественный диалог с горой Хокусая, у которого французский художник заимствует не только идею и композицию, но и способ организации пространства.

Сезанн неизменно изображает гору Сент-Виктуар с западной части города Экс-ан-Прованс, со стороны своего фамильного поместья, где он проводит большую часть времени, особенно после смерти отца в 1886 году. На всех картинах изоб-

[128] Примечания: 128

Укиё-э — в переводе с японского означает «образы изменчивого мира». Это направление в изобразительном искусстве Японии, получившее развитие в XVII–XIX вв., характеризовалось изображением картин обыденной жизни, прекрасных гейш, массивных борцов сумо и популярных актеров театра кабуки. Позднее термин укиё-э стали понимать также как «мир мимолётных наслаждений, мир любви».

ражение горы отнесено вглубь: она выстраивает композицию, замыкает ее, царит над ней. Перед горой всегда есть пространство. От картины к картине художник меняет его: добавляет или убирает крупный передний план, играет с цветовой гаммой, комбинирует, подобно пазлу, разные элементы этого пространства, делает его более или менее четким. Но гора — этот огромный, холодный, суровый монолит — остается неизменной. Думаю, можно уверенно утверждать, вслед за многими исследователями творчества Сезанна, что он пишет не столько гору, сколько суть горы. Кстати, те же слова применимы и к изображению Фудзи на гравюрах Хокусая.

И всегда гора у Сезанна кажется ближе, чем есть на самом деле! Так, на картине «Гора Сент-Виктуар с большой сосной» между горой и художником 13 километров, которые мы, зрители, не ощущаем: пестрое пространство полей сплющено, чтобы сильнее подчеркнуть доминирование величественного монолита над окружающим миром.

Вообще, во многих картинах Сезанна (в том числе и пейзажах) теряется расстояние между предметами или между зрителем и предметами. Отказавшись от использования классических

приемов для подчеркивания перспективы, Сезанн заменяет их собственными приемами, утверждая, что форма и цвет дают наиболее истинное изображение природы. По сути, в этом и заключается главная сезанновская революция в живописи: все элементы пейзажа сводятся у него к последовательности геометрических форм, обильно заполненных цветом.

Взгляните на «Гору Сент-Виктуар с большой сосной» с этой точки зрения — и вы без труда выделите: поля — зеленые и желтые прямоугольники, дома — коричневые и оранжевые кубы, кроны деревьев — синие и серые шары. Вот — ключ к мировоззрению Сезанна-живописца!

В «Горе Сент-Виктуар с большой сосной» он выстраивает своеобразную координатную сетку, где иллюзия трехмерного пространства создается горизонтальными и вертикальными линиями: горизонтальные — для пространства, вертикальные — для глубины. Горизонтальные линии — это поля, крыши домов и железнодорожный виадук справа. Они идут одна за другой, от нижнего края картины к подножию горы.

Вертикальная же линия здесь всего одна, но роль ее трудно переоценить, ведь именно на ней держится вся иллюзия глубины в картине:

это ствол дерева, проходящий вдоль левого края холста. Ствол этот не имеет ни начала, ни завершения, он одиноко стоит в непосредственной близости от художника, и длинная ветвь, уходящая от ствола, проходит практически над головой мастера — и над нашей головой, ведь мы стоим рядом с Сезанном и смотрим на долину внизу и гору вдалеке его глазами.

Кажется, что только протянешь руку — и сможешь дотронуться до деревьев, настолько близко они от зрителя. Такой прием изображения деревьев по бокам картины известен еще с XVII века. Деревья создают своего рода кулисы и тем самым рождают, подобно настоящим кулисам на театральной сцене, иллюзию удаленности от нас горы и полей. Чтобы оценить магическое действие данного приема, закройте рукой или листом бумаги ствол дерева на картине Сезанна: глубина и перспектива мгновенно исчезнут!

И в тот же час случится еще одно волшебное превращение: с исчезновением ствола дерева ветви, чьи изгибы следуют за линией горного хребта, потеряют связь с землей — и станут частью неба! При наличии кулисы в виде ствола ветви являлись ее частью, представляя собой что-то вроде дополнительной рамки картины

и нависая прямо над нами. Но если эта кулиса пропадает из поля нашего зрения, ветви как бы повисают в воздухе и — о чудо живописи Сезанна! — эти ветви интегрируются в пространство неба и словно сдвигаются в сторону горы, оказываясь прямо над ней, за 13 километров от нас! Сто́ит, однако, стволу вернуться, как ветви вновь занимают место у нас над головой.

Подобно тому, как художник играет со зрителем в натюрмортах, когда мы совершенно дезориентированы в пространстве, не понимая своего места по отношению к предметам на картине, он играет с нами и в пейзажах: то приближая, то удаляя от нас предметы по своему усмотрению.

Так открылась дверь к кубизму и абстракционизму.

Притягательность счастья у Ван Гога

Живопись Винсента Ван Гога обладает одним необъяснимым свойством — мы приходим от нее в неописуемый восторг, но не можем объяснить почему. И тем не менее объяснение этому есть: его картины написаны из состояния счастья — счастья писать картины. Похоже, только за работой человек, ушедший из жизни в 37 лет, и был счастлив. И от этого счастья он и писал одержимо, исступленно, много, писал, несмотря на непонимание, неприятие, невостребованность его работ. Писал, чтобы снова почувствовать себя счастливым. Вот и весь секрет.

Огромную роль в творчестве Ван Гога играет пейзаж, и это тоже легко объяснить. Он опьянен природой и очарован миром, в котором пребывает. Он чувствует созвучие с природой, видит в ней отражение своего внутреннего состояния — волнения, тревоги, тоски, радости, счастья. И главная цель пейзажей Винсента (кстати, именно так, только именем он подписывал свои картины по аналогии с мастерами эпохи Возрождения) — передать это состояние нам, зрителям. И по тому эффекту, что производят на нас его работы, мы

видим: у него получилось!

Понять живопись Ван Гога и его самого оказалось проще, чем могло бы быть. И благодарить за это мы должны самого художника, обожавшего писать письма. Он вел переписку с соратниками по цеху — Полем Гогеном, Эмилем Бернаром [129], но главным его адресатом, близким другом, поверенным всех переживаний — как жизненных, так и творческих — был его младший брат Теодор [130] (Тео). После смерти Ван Гога его письма были опубликованы несколькими адресатами и превратились для исследователей и почитателей его творчества в ценнейший источник информации о самом художнике и о «кухне» его творчества.

Именно благодаря письмам мы видим, насколько Винсент был искренен в своей живописи, открыто заявляя, что «вместо того чтобы пытаться точно изобразить то, что находится [у него] перед глазами», он стремится «наиболее полно

[129] Примечания: 129

Эмиль Бернар (1868–1941) — французский художник-неоимпрессионист, один из теоретиков символизма в искусстве. Друг и единомышленник Поля Гогена и Ван Гога, единственный ученик Поля Сезанна.

[130] Примечания: 130

Теодор (Тео) Ван Гог (1857–1891) — голландский торговец картинами. Младший брат и самый близкий друг художника Винсента Ван Гога.

выразить себя» [131]. Иными словами, из картины в картину Ван Гог пишет… себя! Не то, что он видит, является предметом интереса художника, а то, как он ощущает увиденное.

Единственное его требование к зрителю тоже выражено им самим: он хочет, чтобы «люди сказали: этот человек глубоко чувствует» [132]. Как скромно это требование — и как оно амбициозно! Ван Гог всего-навсего желает быть понятым. Но есть ли на свете художник, который этого не желает?

Тут встает другой вопрос: что значит для Винсента быть понятым? Всего лишь, чтобы зрители увидели его чувства в созданных им картинах! Чувства! Не мастерство, не владение перспективой, не сложную систему символов и текстов — чувства! Все творчество Ван Гога только про чувства. И его собственные слова в письме к Тео лишний раз подтверждают это: «Чувство — вели-

[131] Примечания: 131

Из письма Винсента Ван Гога брату Теодору от 5 мая 1888 г. Цит. по: Мастера искусства об искусстве: Избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов: В 7 томах. М.: Искусство, 1969. Т. 5. Кн. 1. С. 416.

[132] Примечания: 132

Цит. по: Уилл Гомперц. Непонятное искусство. М.: Синдбад, 2022. С. 83.

кая вещь, без него ничего не сделаешь» [133].



Винсент Ван Гог. Звездная ночь над Роной. 1888, Орсэ, Париж

Поняв сверхзадачу художника, мы можем приступить к изучению методов, которыми он пользуется для ее достижения. И в качестве картины для подробного разбора я хочу предложить «Звездную ночь над Роной», которую Ван Гог написал в 1888 году, находясь в городе Арль, на юге Франции, в Провансе.

Творчество Винсента определяют коротким

[133] Примечания: 133

Из письма Винсента Ван Гога брату Теодору от 7 октября 1888 г. Цит. по: Мастера искусства об искусстве: Избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов: В 7 томах. М.: Искусство, 1969. Т. 5. Кн. 1. С. 420.

периодом в 10 лет — с 1880 по 1890 год, когда его жизнь трагически оборвалась. Однако первую значимую картину он написал лишь в 1885 году, а расцвет его творчества приходится на 1888–1890 годы. И начинается он именно с приезда Ван Гога в Арль, где произошло знаменательное событие не только для молодого художника, но и для всей мировой живописи: Винсент Ван Гог в прямом смысле слова узрел свет. Он открыл для себя южное солнце, под которым все краски обрели небывалую яркость. Это относится и к ночным пейзажам, среди которых «Звездная ночь над Роной». «Я часто думаю, что ночь более оживлена и более богата красками, чем день» [134], — как-то сказал он. Во всяком случае, сочетание «ночных» оттенков как нельзя лучше отвечало идее использования комплементарных цветов (то есть цветов, противоположных в цветовом круге, взаимно усиливающих эффект друг от друга).

В работе с цветом Ван Гог абсолютно непреклонен: его живопись, как и живопись Сезанна, его современника, смещает акцент с света на

[134] Примечания: 134

Из письма Винсента Ван Гога брату Теодору от 8 сентября 1888 г. Цит. по: Мастера искусства об искусстве: Избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов: В 7 томах. М.: Искусство, 1969. Т. 5. Кн. 1. С. 417.

цвет. Именно цвет является активным средством воздействия на зрителя и провокатором в нем сильных эмоций. Причем цвет этот должен как можно сильнее отличаться от реалистичного, который мы встречаем в природе. «Точно соответствующие натуре колорит или рисунок никогда не вызовут в зрителе столь сильного волнения» [135], — эти слова Ван Гога предвещают экспрессионизм [136] Мунка [137], который увидит картины Винсента и под их сильнейшим впечатлением создаст свой знаменитый «Крик» через три года после смерти Ван Гога.

Ван Гог в своих пейзажах идет еще дальше Сезанна, заливавшего краской формы: его картины превращаются в барельефы, бугрясь крупными сгустками яркой масляной краски (эта техника

[135] Примечания: 135

Цит. по: Уилл Гомперц. Непонятное искусство. М.: Синдбад, 2022. С. 85.

[136] Примечания: 136

Экспрессионизм — течение в европейском искусстве эпохи модернизма, получившее наибольшее развитие в первые десятилетия XX века, преимущественно в Германии и Австрии. Экспрессионизм стремится не столько к воспроизведению действительности, сколько к выражению эмоционального состояния автора.

[137] Примечания: 137

Эдвард Мунк (1863–1944) — норвежский живописец и график, один из первых представителей экспрессионизма, самым узнаваемым образом которого стала картина «Крик».

называется импасто [138]). Так он передает насыщенность цвета и создает особый мир полотна как иного измерения, где все не так, как мы привыкли.



Эдвард Мунк. Крик

И здесь проявляется еще одно его отличие от Сезанна: мир Винсента крайне неустойчив, он словно шевелится и плывет перед нашими глазами, готовый измениться в любую минуту, чем создает у зрителя ощущение дискомфорта. В «Звездной ночи над Роной» еще нет знаменитого извилистого мазка Ван Гога: он откроет его в последние два года жизни. Но даже без него мы ощущаем тревожное беспокойство, создаваемое рваными мазками и соединением двух комплементарных цветов, доминирующих в «Звездной ночи», — синим и желтым. Художник очарован эффектом, который производит звезда на темной

[138] Примечания: 138

Импасто — техника масляной живописи, при которой краски нанесены плотными рельефными мазками.

лазури неба.

Все в этой картине искусственно, неестественно, гипертрофированно и надуманно. Звезды в небе чрезмерно велики и сияют избыточно ярко. В них есть что-то от электрических лампочек: они создают впечатление искусственного, не природного происхождения. Или потустороннего.

Надо признать, что Ван Гог был не лишен мистического взгляда на мир. Разочаровавшись в христианстве, он, бывший протестантский проповедник в шахтерском городке, искал, по его собственному признанию, «некое подобие религии» [139]. И обращался к звездному небу как к своего рода проводнику в иные миры. «Звезды в ночном небе похожи на черные точки на незнакомой карте, обозначающей далекие города. Чтобы доехать до этих городов, нужно сесть на поезд. А чтобы дотянуться до звезд, нужно умереть» [140]. В «Звездной ночи над Роной» звезды оказываются настолько близко, что создается впечатление,

---

[139] Примечания: 139

Ван Гог В. Мечтавший о солнце: Письма 1883–1890 годов. М.: КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2022. С. 78.

[140] Примечания: 140

Из письма Винсента Ван Гога брату Теодору от 9 сентября 1888 г. Цит. по: Мастера искусства об искусстве: Избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов: В 7 томах. М.: Искусство, 1969. Т. 5. Кн. 1. С. 418.

будто художник действительно собирается до них дотянуться: опасное намерение, если принимать всерьез слова Винсента о смерти…

Однако если звезды у Ван Гога выглядят искусственно, то ночное освещение вытянувшегося вдоль берега города кажется гармоничным и естественным: недаром оно создает дорожки, столь напоминающие лунные! Переливающаяся под светом луны гладь реки — абсолютно природное явление! Только вот источник его — искусственное освещение города… Ван Гог играет на тонких струнах нашей психики, намеренно путая искусственное и естественное, выстраивая новое понятие «нормальности», непривычное и даже как будто противоестественное, но в созданной им картине мира оно выглядит настолько гармонично, что мы охотно принимаем его и непроизвольно замираем от восторга перед новой живописью, такой смелой, яркой и до краев наполненной счастьем.

Обыкновенный ужас у Магритта



Рене Магритт. Империя света. 1954, Королевские музеи изобразительных искусств Бельгии, Брюссель

Знаете, что самое жуткое в этой картине?

Что здесь все идеально-правильно, все верно — не придраться. Все так, как и должно быть: уютный домик с ярко светящим фонарем и горящими окошками… Солнечное голубое небо с легкими облаками… Идеальный пейзаж. От которого мурашки по телу и так некомфортно, что хочется немедленно покинуть не только

пространство картины, но и то пространство, в котором эта картина находится.

При первом взгляде на картину создается впечатление, что перед нами обычный пейзаж в реалистическом стиле [141]. Композиция выверена, живописная манера безупречна. Но затем приходит легкое недоумение и ощущение дискомфорта: что-то здесь не так. Ужас наступает, когда мы осознаем, чтó именно, — когда привычная нам картина тихой и умиротворенной жизни трансформируется в абсурдно-нереальную ситуацию, а мы понимаем, что потеряли ориентир во времени. И вот тут, под этим ясным голубым небом, мы ощущаем угрозу — угрозу нашей психике, прежде всего.

Потому что наша психика не способна принять дом, погруженный в ночной мрак, над которым сияющей голубизной раскинулось солнечное небо!

Дорогие мои читатели, любители загадок и тайн, вашему вниманию представляется одна из самых знаковых картин бельгийского художника Рене Магритта, ординарного человека с большим

[141] Примечания: 141

Реалистический стиль — стиль живописи, представители которого стремятся к наиболее точному и объективному отражению действительности в ее многообразии и типичных чертах.

воображением и исключительным чувством юмора. Картина называется «Империя света», она существует в двух десятках авторских вариантов, ни один из которых не повторяет другой, и прекрасно иллюстрирует стиль, в котором работал Магритт, — мистический реализм.

Каждая картина Магритта — это ребус и парадокс. Каждая выполнена в безупречной художественной манере. Живопись его настолько совершенна, что даже в виде иллюстраций не теряет своего воздействия на зрителя. Последнее, впрочем, объясняется еще и тем, что параллельно с созданием картин Магритт работал в рекламе и прекрасно изучил способы проникновения зрительных образов в человеческое сознание. Он манипулирует зрителями, с типичным для бельгийца юмором посмеивается над нами и окружает нас таким количеством остроумных иллюзий [142], что после погружения в мир его живописи так и тянет оглянуться вокруг и спросить себя: а так ли реален и «нормален» наш мир?

Иными словами, талантливый насмешник достиг цели, которую ставил перед своей живопи-

---

[142] Примечания: 142

Иллюзия — обман чувств, нечто кажущееся, иначе говоря: искаженное восприятие реально существующего объекта или явления, допускающее неоднозначную интерпретацию.

сью — «спровоцировать у зрителя поэтический шок».

Прием, которым оперирует Магритт, весьма прост. Но именно его простота оказывается наиболее действенна, подобно тому, как самый страшный ужас исходит от самых бытовых вещей (в этом, кстати, один из главных секретов «короля ужасов» Стивена Кинга [143]). Магритт бросает вызов естественному порядку вещей, помещая встречающиеся в повседневной жизни предметы в необычные обстоятельства и в невозможные ситуации. И оказывается, что человеческому сознанию этого вполне достаточно, чтобы испытать тот самый «поэтический шок», которого добивается Магритт.

Давайте вернемся к «Империи света» и на примере этого городского пейзажа более подробно разберем приемы Магритта и их воздействие на нас.

Известно 16 авторских вариантов картины, написанных маслом, и 7 — гуашью. Все они отличаются друг от друга общим числом окон в доме, количеством освещенных окон, количеством де-

[143] Примечания: 143

Стивен Кинг (1947 г. р.) — популярнейший американский писатель, работающий в жанрах ужасов, триллера, фантастики, фэнтези, мистики, драмы, детектива.

ревьев перед домом, наличием или отсутствием лужи с водой на переднем плане. Но основные композиционно-смысловые элементы у них общие: ясное голубое небо с пушистыми облаками (фирменное «небо Магритта»), окруженный ночной мглой дом с несколькими освещенными окнами, горящий фонарь перед домом, распространяющий вокруг себя рассеянный свет.

Для того чтобы поговорить о замысле автора (если с сюрреализмом и магическим реализмом понятие авторского замысла вообще совместимо, ведь там все отдано на интерпретацию зрителя), можно выбрать любую «Империю света». Я остановила свой выбор на той, что хранится в Брюссельском музее Рене Магритта, самой большой коллекции художника, в городе, где прошла почти вся его жизнь. Не буду скрывать, что мой выбор определился и тем фактом, что мне посчастливилось увидеть эту картину в оригинале, в пространстве музея, удалось побыть с ней наедине, втянуться в нее. Признаюсь вам: внутри нее совсем не комфортно. Даже в одном с ней пространстве ощущается тоска. Взгляните на нее без спешки. Что чувствуете?

Магритт строит сюжет на парадоксе дневного неба и ночного пейзажа. В пространстве картины

сосуществуют два параллельных мира. Причем между собой они никак не связаны: небо совершенно не участвует в том, что происходит на земле. Оно существует само по себе и само в себе, никак не влияя на мир, заключенный в картину, хотя в реальном мире именно небо определяет свет и тень на земле. Здесь же свет ярким пятном исходит от фонаря, который во всех вариантах «Империи света» располагается строго по центру. Два окна справа освещены изнутри, но пространство вокруг они не освещают. Однако вместе с фонарем окна отражаются в большой луже перед домом, удваивая количество ярких пятен, подчеркивающих темноту ночи. Небо же в воде не отражается, и это закономерно: мы ведь помним, что оно существует в другой реальности!

Рене Магритт, как и другой великий сюрреалист Сальвадор Дали, никогда не объяснял свои картины. Что не мешало ему время от времени говорить о них. Так, этот великий насмешник заметил однажды, что он всегда считал, что день и ночь существуют на земле одновременно, а потом добавил: просто происходит это в разных частях земли.

Но живопись позволяет изменять пространство и время. И если в «Комнате подслушивания», ко-

торую мы рассматривали в первой главе, Магритт изменяет пространство, то в «Империи света» он берется за время. И как нам, зрителям, было некомфортно в комнате, заполненной огромным яблоком, так нам некомфортно и тут, перед этим милым и таким, казалось бы, уютным домиком. Чувство тоски и тревоги овладевает нами под этим солнечным небом, не желающим участвовать в делах земных. А в доме с освещенными окошками мы видим ловушку, от него исходит угроза. Нам не хочется внутрь.

Ощущение жути усугубляется полным отсутствием людей: этот мир безлюден. Несмотря на освещенные окна (кстати, почти во всех вариантах наполовину скрытые ветвями деревьев!), дом кажется нежилым. Вернее, он живет своей особой жизнью, вне жизни людей, которых на картине нет и быть не может. Потому что это нечеловеческий мир.

Ощущение потустороннего мира, мира из фильмов ужасов не отпускает нас. Мы не просто не хотим внутрь этой картины — нам хочется поскорее покинуть зал, где она висит. И в то же время что-то тянет нас к ней. Потому что тайна. Потому что непознанное. Потому что до боли знакомое: это ведь соседский домик в бельгийской

провинции!

Все — иллюзия, все — обман, включая кажущуюся нормальность соседского дома, — словно нашептывает нам Магритт. И, конечно же, он еле сдерживается, чтобы не расхохотаться собственной шутке.

Ведь главным условием для понимания творчества знаменитого бельгийца является наличие у зрителя чувства юмора. И фантазии.

Глава четвертая. О чем молчат портреты

Название этой главы немного лукавит, ведь она будет посвящена как раз тому, чтобы рассказать, насколько много нам могут поведать портреты, мимо которых мы обычно с равнодушием проходим в музеях. Бывает, остановимся у портрета Пушкина работы Кипренского или Достоевского — работы Перова, где-то зацепим взглядом Наполеона или Кутузова. Потому что все это узнаваемые образы, а человеку приятен эффект узнавания. Возможно, заинтересуемся вон той женщиной в роскошном платье, и подумаем: «Как же прекрасно написан шелк!» Ну и, разумеется, потолкаемся перед «Моной Лизой», но это скорее потому, что всем очень хочется понять, что же в ней такого, что перед ней принято стоять в толпе?

Вот, собственно, и все, на что могут рассчитывать портреты в музеях. В самом деле, кто нам все эти люди? Ведь от многих из них не осталось даже имен — лишь образы! Да и о чем говорить, применительно к портретам? Художники хотели

зарабатывать, богатые и именитые заказчики желали запечатлеть себя и своих близких красивыми и нарядными — вот и весь секрет портретного жанра. На первый взгляд.

Если же посмотреть чуть глубже, то окажется, что портрет — один из самых сложных и многоуровневых живописных жанров, в котором соединились философия, психология, социология — и мистика. Действительно, как же без мистики, ведь портреты — мостики между миром живых и миром мертвых, между прошлым и настоящим, настоящим и будущим! Портреты играют довольно двусмысленную роль, помогая мертвым навсегда остаться среди живых и, более того, казаться живыми — годами, столетиями после смерти. Ведь многие портреты создают эффект присутствия и ощущение жизни там, где ее уже не должно быть.

Недаром в литературе XIX века портрет часто является порталом для перехода мертвых в мир живых. Достаточно вспомнить такие произведения, как «Портрет» Николая Гоголя, «Упырь» Алексея Толстого или «Портрет Дориана Грея» Оскара Уайльда.

Более того, портрет настолько тесно связан с бытием изображенного на нем человека, что

в сознании окружающих подменяет собой его личность. Портрет может быть подвергнут уничтожению, почти казни: так, Венецианская республика приказала уничтожить все портреты венецианского дожа Фальера [144], казненного за государственную измену. В то же время он превращается в объект поклонения большого количества людей (как портреты Байрона [145], Че Гевары [146] или Ленина [147]) или одного человека (портреты возлюбленных или супругов, преждевременно ушедших детей или родителей).

Иными словами, портрет — это феномен, выходящий далеко за границы искусства. Думаю, не будет преувеличением сказать, что это самый интригующий жанр живописи.

В эту интригу я вас и приглашаю. И что-то мне

---

[144] Примечания: 144

Марино Фальер (1274–1355) — 55-й венецианский дож (с 1354 по 1355 г.). Дожем был избран в 80-летнем возрасте заочно, находясь при этом в Риме с дипломатической миссией. В 1355 г. пытался захватить власть в Венеции, но переворот не удался.

[145] Примечания: 145

Джордж Гордон Байрон (1788–1824) — английский поэт-романтик, лорд и пэр, кумир Европы XIX в., красавец, поражавший воображение своим мрачным образом и превративший свою жизнь в приключение. Трагически погиб в греческом городе Месолонгион, куда отправился для борьбы за освобождение греческого народа от турецкого владычества.

[146] Примечания: 146

Эрнесто Чевара, более известный как Че Гевара (1928–1967) — аргентинский революционер, команданте Кубинской революции 1959 г.

и кубинский государственный деятель. Его яркая жизнь, революционный фанатизм, внешняя красота и трагическая гибель в Боливии, куда он отправился продолжать революционную борьбу, превратили образ Че Гевары в икону революционера и сделали его кумиром миллионов.

[147] Примечания: 147

Владимир Ильич Ульянов, более известный как Ленин (1870–1924) — российский революционер, крупный теоретик марксизма, советский политический и государственный деятель, создатель Российской социал-демократической рабочей партии (большевиков), главный организатор и руководитель Октябрьской революции 1917 г. в России, создатель первого в мировой истории социалистического государства.

подсказывает, что после прочтения этой главы вы уже не пройдете со скучающим равнодушием мимо портретов в музеях, а остановитесь и… вступите с ними в диалог. Ведь они могут поведать так много!

Философия эпохи в анонимном портрете



Неизвестный художник. Мужчина с бокалом вина. 1450–1470, Лувр, Париж

Ни имя автора, ни имя изображенного на портрете человека до нас не дошли: перед нами два анонима. И это превращает анализ картины, который я предлагаю сейчас, в чистейший эксперимент: мы не имеем никакой иной информации об этих людях, кроме той, что видим на портрете.

А видим мы, прежде всего, прекрасную живо-

пись эпохи Возрождения. Специалисты Лувра, в коллекции которого уже больше века хранится этот портрет, полагают, что мастер был французом. Что, разумеется, не делает французом его модель. Судя по тому, как одет мужчина (дорогой камзол, отороченный мехом, бархатный берет), он весьма состоятелен. Но перед нами не аристократ: темное одеяние без излишеств аристократу было не свойственно. Это, скорее всего, буржуа из Северной Европы, коммерсант, приехавший во Францию по делам.

Он задумчив. Смотрит сквозь зрителя, не вовлекая его в свое пространство. Обдумывает новую сделку? Производит расчеты в уме? На самом деле нам не нужно гадать, что происходит в голове этого человека: живописец ответил на этот вопрос, и ответ его совершенно недвусмыслен.

Портрет всегда был больше, чем просто (по возможности) достоверное изображение конкретного человека: он создавал что-то наподобие концепции личности, давая «ключи» к пониманию изображаемого человека. Понятие «внутреннего мира» появится лишь в XVII веке с легкой руки Декарта, но портретисты уже за несколько столетий до этого стремились выйти за пределы лишь внешнего сходства.

Они пользовались различными приемами. Один из самых популярных среди них (сохранившийся, кстати, до наших дней) — это символическое наполнение предметами пространства вокруг человека на портрете, которые рассказывали о нем все, что он хотел поведать окружающим. Разумеется, эти предметы согласовывались с заказчиком, ведь у портрета всегда два автора — тот, кто его пишет, и тот, кто за него платит.

Перед мужчиной на луврском портрете расположены четыре предмета: бокал красного вина, кусок сыра, кусок белого хлеба и нож. Причем одной рукой мужчина держит бокал, а другую положил на нож. Конечно, эти предметы тут неслучайны, как неслучайно положение его рук.

Хлеб и вино — уже знакомые нам символы из главы о натюрмортах. Они символизируют Тело и Кровь Иисуса. Нож как отсылка к жертвенности Христа также неоднократно встречается на натюрмортах.

Человек на портрете собирается вкусить трапезу, но останавливается, зажав в одной руке бокал, а другой коснувшись ножа: он вспомнил о Спасителе и замер — то ли в молитве, то ли просто в душеспасительных размышлениях. Вот

откуда у него этот отсутствующий взгляд: его мысли далеки от земных забот, они принадлежат сферам небесным.

А что же здесь делает сыр?

Да то же самое, что и оторочка из дорогого меха на воротнике мужчины, — показывает его состоятельность, ведь сыр — предмет роскоши. Таким образом, через демонстрацию своего богатства (при скромном черном цвете одежды) заказчик подчеркивает божье к нему благоволение: ведь человек неправедной жизни не смог бы добиться успеха в делах, одного из знаков милости Всевышнего!

Этот портрет рассказывает нам то, что хочет рассказать о себе заказчик: я смиренен и не выставляю на всеобщее обозрение свое благосостояние, но оно у меня есть. Я помню о Боге — и Бог помнит обо мне, поскольку дает мне успех и богатство. Эпоха Ренессанса дарит миру совершенно новое отношение к человеку, отчего жанр портрета получает в это время широчайшее распространение в Европе. Человек становится центром мироздания, в нем видят «меру всех вещей», то есть мир воспринимается созданным для человека и под человека. И каждый портрет подчеркивает значимость человека — отсюда

и частое изображение пейзажа за ним: человек словно вписан в окружающий его мир.

Здесь же мы видим совершенно иную композицию. За мужчиной — глухая деревянная стена. Но если приглядеться, вверху портрета видно ее окончание, а слева — угол. То есть это что-то наподобие высокой спинки кресла. Весьма вероятно, что мужчина сидит в трактире, в тесном пространстве, отгороженный от остальной публики высоким креслом с боковинами. Он путешественник и труженик. Он благополучен и внешне, и внутренне. У него нет ни плотно сжатых губ, ни цепкого взгляда безжалостного дельца, напротив: он умиротворен и спокоен, возможно, немного уставший, а может быть, просто задумчивый.

Пройдет два поколения со времени написания этого портрета — и мир изменится. В Европу придет движение Реформации [148] церкви, получившее также название протестантизма. Страны Северной и Восточной Европы будут захвачены буржуазной этикой, провозгласившей резуль-

---

[148] Примечания: 148

Реформация — широкое религиозное и общественно-политическое движение в Западной и Центральной Европе XVI — начала XVII в., направленное сперва на реформирование католической церкви, а в итоге приведшее к отделению от нее и образованию новой христианской конфессии — протестантизма.

тативный труд отражением милости божьей, а внешнюю скромность при нескромном достатке — проявлением смирения. Именно потомки изображенного на картине дельца станут строителями нового мира и новой церкви.

Ожившие мертвецы у Боттичелли и Гирландайо

Наверное, не будет излишне пафосным утверждать, что одной из функций портретов является разрушение временной дистанции. В самом деле, человек из прошлого — вот он, смотрит со стены музея, словно хочет предупредить о чем-то, улыбается, подмигивает, кокетливо или, напротив, высокомерно взирает на нас с высоты своего времени. Правда, подавляющее большинство портретов писалось исключительно для частного пользования. Они должны были остаться в семье и превратиться в личные, интимные «окошки в прошлое» для узкого семейного круга, переходя от одного поколения к другому. Но судьба и ход истории распорядились так, что многие из них стали достоянием общественности. Так что мы с вами имеем уникальную возможность проникнуть в самое глубокое и сокровенное знание о незнакомых нам людях, препарируя не только их историю, но и душу посредством портрета. Ни один другой живописный жанр не обладает столь магической возможностью приблизить к

нам прошлое (в том числе и весьма отдаленное) через живой, подвижный, порой пугающе реалистичный облик одного из его представителей.

Действительно, талантливо написанный портрет создает настолько мощную иллюзию присутствия, что кажется, будто художник наделен даром оживлять усопших!

Впрочем…

Что, если я скажу: да, наделен! Художники неоднократно поднимали своих моделей из могил в прямом смысле этого слова.

И ярчайшими примерами тому могут стать два портрета работы двух выдающихся мастеров эпохи Возрождения, двух современников и конкурентов, творивших бок о бок в прекрасной Флоренции эпохи Козимо [149] и Лоренцо Медичи [150]. Речь идет о «Портрете старика с внуком» До-

---

[149] Примечания: 149

Козимо Медичи (1389–1464) — флорентийский банкир, один из ярчайших представителей династии Медичи, выдающийся государственный деятель своего времени, де-факто правитель Флорентийской республики в 1434–1464 г.

[150] Примечания: 150

Лоренцо Медичи, известный также как Лоренцо Великолепный (1449–1492) — внук Козимо Медичи, один из ярчайших государственных деятелей своего времени, глава Флорентийской республики в эпоху Возрождения, покровитель наук и искусств, поэт. При нем Флоренция стала центром культурной жизни Европы.

менико Гирландайо [151] и «Портрете Джулиано Медичи» Сандро Боттичелли [152].

Портреты написаны практически в одно время и, более того, изображают людей, прекрасно знакомых друг с другом. Но объединяет их не только и не столько это, сколько тот факт, что перед нами — покойники. В прямом смысле этого слова. Оба мужчины были уже мертвы, когда художники писали с них портреты: Гирландайо делал эскиз прямо с натуры, в первые дни после смерти старика, а Боттичелли работал по посмертной маске Джулиано спустя несколько месяцев после его убийства.

Но я забежала вперед. А тема настолько интересна, что требует последовательного рассказа.

Пойдем по порядку следования событий.

---

[151] Примечания: 151

Доменико Гирландайо (1448–1494) — один из ведущих художников итальянского Возрождения, один из величайших художников Флоренции, глава престижной художественной мастерской, автор масштабных фресковых циклов.

[152] Примечания: 152

Сандро Боттичелли (настоящее имя Алессандро ди Мариано ди Ванни Филипепи) (1445–1510) — итальянский живописец, один из известнейших мастеров эпохи итальянского Возрождения, представитель флорентийской школы живописи.



Сандро Боттичелли. Портрет Джулиано Медичи. 1478–1480, Национальная галерея искусства, Вашингтон

26 апреля 1478 года против двух молодых братьев Медичи — Лоренцо и Джулиано, полностью подчинивших себе власть в процветающей Флорентийской республике, был организован заговор, который возглавил их конкурент Франческо Пацци, и среди участников которого находились влиятельные семьи Флоренции. Целью заговорщиков было единовременное убийство братьев. И единственным местом, где их можно было застать врасплох и вместе, оказался главный собор Флоренции. Джулиано, младший из братьев, был убит на месте прямо во время пасхальной мессы,

а вот Лоренцо удалось спастись — и месть его не знала жалости. Сперва были повешены заговорщики, потом — оплакан Джулиано. По нему плакала вся Флоренция. Он был изысканным и любезным кавалером, любителем и любимцем женщин, щедрым к своим друзьям и почтительным к старшему брату. Ему было всего 25 лет. Его последняя возлюбленная Фьёретта Горини была тогда на сносях и родила сына через месяц после гибели Джулиано. Этот мальчик будет признан рожденным в тайном браке между Джулиано и Фьёреттой, получит фамилию Медичи и сделает блестящую карьеру, войдя в историю как папа Клемент VII.

Фьёретта умрет в том же роковом 1478-м.

И в том же году появится портрет Джулиано работы Боттичелли. А потом еще два таких же портрета. Последовательность создания этих трех портретов нам неизвестна, как неизвестны и их заказчики. Зато известно, что писались они с посмертной маски убитого.

Боттичелли был близок к семье Медичи и часто выполнял их заказы. Так что нет ничего удивительного в том, что портрет поручили именно ему. Все указывает на заказчика из семьи Медичи. А судя по тому, что за два последующих

года Боттичелли создал три портрета, заказчиков оказалось несколько.

Тот из портретов, что находится сейчас в Национальной галерее искусства в Вашингтоне, наиболее интересен для разбора символики. На нем-то я и хочу остановиться.

Зная обстоятельства создания портрета, а также характер и печальную судьбу его модели, мы иначе смотрим на это изображение. Нависающие над опущенным взглядом веки перестают казаться признаком высокомерия и объясняются исключительно невозможностью художника изобразить глаза у мертвой модели. А то, что портрет написан с посмертной маски, становится еще более очевидным, если повернуть изображение на 90 градусов, как бы положив его. Прикрытые глаза, плотно сжатые зубы, из-за чего нижняя челюсть чуть выступила вперед, застывшие в неподвижности, словно окаменевшие черты — в портрете нет жизни.

Одна створка окна за Джулиано плотно прикрыта, как крышка гроба, другая распахнулась в голубое небо — как приглашение в иной мир. Его силуэт ровно посередине между смертью физической и жизнью вечной.

Ряд исследователей считает, что намеком на

адресата этого портрета может служить птица в левом нижнем углу: это горлица, символ верности в любви. Заказчица — Фьёретта, возлюбленная Джулиано, утверждают они. Что ж, весьма вероятно.

Горлица сидит на сухой (мертвой) ветке — еще один знак смерти на картине. И если заказчицей действительно выступила Фьёретта, дожила ли она до окончания работы Боттичелли над портретом? Или птица на мертвой ветке символизирует ее собственную смерть, смерть преданной и безутешной возлюбленной?

Создание посмертных портретов в эпоху Возрождения было делом привычным. Второй портрет, о котором пойдет речь, был также написан во Флоренции, через 10–12 лет после портрета Джулиано. Его автор, Доменико Гирландайо, работал в манере, очень близкой к манере Боттичелли, из-за чего оба прославились как «мастера линий».



Доменико Гирландайо. Портрет старика с внуком. 1490, Лувр, Париж

Портрет работы Гирландайо носит условное название «Портрет старика с внуком». Однако все чаще раздаются голоса, идентифицирующие старика как Франческо Сасетти, управляющего банком Медичи и ближайшего советника молодого правителя Флоренции Лоренцо. Если это и в самом деле Сасетти (а оставшиеся от него портреты показывают сходство с работой Гирландайо), то на «Портрете старика с внуком» ему 70 лет. Портрет написан в 1490 году. И в этом же году Сасетти скончался от сердечного приступа, что еще раз подтверждает гипотезу о том, что на портрете представлен именно он.

Впрочем, личность модели в данном случае нам интересна куда меньше замысла Гирландайо при создании этого произведения, которое оказывается значительно сложнее и глубже, чем видится с первого взгляда.

В отличие от Джулиано Медичи на портрете работы Боттичелли, старик с картины Гирландайо не выглядит неживым. Более того, если бы не карандашный эскиз усопшего, выполненный художником и хранящийся сейчас в Национальном музее Стокгольма, мы бы ни за что не поняли, что модель в момент работы над портретом была мертва. Разве что глаза опущены, но опущены-то они на мальчика, а это прекрасный повод! Лицо старика действительно очень подвижно и эмоционально: мы ощущаем теплоту, с которой он смотрит на тянущегося к нему ребенка, этого условного «внука» (как назвали его кураторы Лувра). Мы видим каждую морщинку и складочку на его лице. Не скрыл Гирландайо и кожное заболевание носа ринофиму, придав портрету еще бóльшую реалистичность.

Оценив мастерство живописца, давайте взглянем на картину с точки зрения композиции и замысла. И здесь нас ждут любопытные открытия, которые и делают «Портрет старика с внуком»

особенным.

Гирландайо весьма интересно строит композицию: персонажи изображены не на фоне пейзажа, как это часто происходило на картинах эпохи Возрождения (вспомним, например, знаменитую «Джоконду»), а чуть в стороне, как бы параллельно с пейзажем. Более того, фигуры старика и мальчика словно отражаются в пейзаже в виде двух гор. Справа, на месте мальчика, гора молодая, совсем еще низкая, за ней — гора повыше: обе горы живые и зеленые. Слева, на месте старика, — гора высокая, серая, мертвая, вернее, гора в другом, потустороннем мире. Гора является символом духовного возвышения, а духовное возвышение и было смыслом и главным итогом земного существования человека. Дорога, словно течение нашей жизни, идет к молоденькой горе, поднимается по ней и затем перекидывается на гору повыше: это путь от детства к зрелости. Серая гора — это конец пути. Она же — самая высокая: там человеческий духовный путь завершается. У подножья маленькой горы — церковь, ведь именно с опорой на религию человек XV века идет по пути духовного роста. Слева — одиноко стоящее дерево, символизирующее, как мы помним по главе о пейзажах, Распятие: вот он — путь

к спасению души.

Пейзаж за окном помогает нам правильно понять, что именно происходит на картине. А происходит на ней прощание и напутствие. Старик прощается с внуком. Но не с каким-то конкретным внуком, а скорее с молодым поколением своей семьи — той самой семьи, что заказала его посмертный портрет. Что дает мне основание делать подобный вывод? Обратите внимание на схематичность образа ребенка. Она особенно бросается в глаза на контрасте с потрясающей детализацией черт старика. Мальчик шаблонен и словно неживой. Его нет как человека, он существует лишь как персонаж, как собирательный образ младшего поколения семьи, осиротевшей без своего главы.

Старик опустил глаза — да иначе и быть не может с посмертными портретами. Но этот опущенный взгляд вовсе не кажется высокомерно-усталым, как у Джулиано Медичи. Напротив: он теплый, соучастный, заботливый. Этот взгляд не нуждается в словах: в нем наставление, благословение, обещание поддержки. Старик, подобно серо-голубой горе на пейзаже за окном, выступает как покровитель и охранник тех, кого он оставляет на земле после себя.

Здесь прошлое прощается с будущим. И будущее смотрит на него с надеждой и ожиданием. За маленькой горкой на пейзаже следует гора повыше, словно сливаясь с ней, становясь ее продолжением. Мальчик вырастет, окрепнет и пойдет по извилистой дороге жизни, по пути духовного возвышения, опираясь на веру, на божью помощь и на идеализированный образ того, кто на этой картине прощается с ним, уходя в иной мир.

Несколько раз в неделю я прохожу мимо «Портрета старика с внуком», расположенного в Большой галерее Лувра, и вижу, как растерянные от обилия живописных шедевров Итальянского Возрождения посетители невольно останавливаются, завороженные этим немым диалогом двух поколений. Они не знают историю картины, но мощь образа, созданного Гирландайо на основе неживого лица, притягивает их, как магнит.

Портреты, выходящие из рамы, у Леонардо и Рафаэля

Самое распространенное отношение к портрету — это восприятие его как достоверный образ модели, практически фотография. Хотя нам ли, поколению фильтров и фотошопа, не знать, как даже фотография может преобразить модель до неузнаваемости?! Что уж говорить о портрете, когда кисти художника и капризам заказчика подвластно абсолютно все! Портрет все время нас обманывает, балансируя на грани реальности и фикции.

Так и получается, что мы даже не всегда можем узнать одного и того же человека на портретах разных мастеров. Случается и обратное: приверженность художника моде исполнения и пожелание заказчика быть похожим на тот или иной популярный в его время портрет ошибочно превращают в глазах потомков двух разных людей в одного и того же.

Такая участь постигла, в частности, «Прекрасную Ферроньеру» — работу Леонардо да Винчи, которую ассоциировали то с Чечилией Галлера-

ни [153] (знаменитая «Дама с горностаем» — тоже работа Леонардо), то с Беатриче д'Эсте [154]. А название «Прекрасная Ферроньера» пришло от прозвища еще одной женщины, которая в момент создания картины даже не родилась!

Все эти споры в итоге разрешились, и в наши дни исследователи пришли к более или менее единодушному заключению по поводу личности модели. Но копий вокруг «Прекрасной Ферроньеры» было сломано немало, что неудивительно, ведь речь идет об одном из самых совершенных портретов мировой живописи, в котором ослепительная красота женщины соединилась с редким талантом художника.

---

[153] Примечания: 153

Чечилия Галлерани (1473–1536) — одна из возлюбленных миланского герцога Лодовико Сфорца, мать его бастарда Чезаре, предполагаемая модель знаменитого портрета «Дама с горностаем» работы Леонардо да Винчи.

[154] Примечания: 154

Беатриче д'Эсте (1475–1497) — с 1491 г. жена герцога миланского Лодовико Сфорца, имевшая при дворе мужа, несмотря на свою молодость, большое влияние. Беатриче родила мужу двоих сыновей и умерла при третьих родах в возрасте 22 лет.



Леонардо да Винчи. Прекрасная Ферроньера. 1495–1497, Лувр, Париж

Последние 15 лет я встречаюсь с ней глазами по несколько раз в неделю в Большой галерее Лувра — и каждый раз «эффект Ферроньеры» работает безотказно, и привыкнуть к нему, наверное, невозможно: под ее холодно-испытующим взглядом с легким презрительным недоверием становится неловко. Она смотрит не прямо на нас, как ее ровесница «Джоконда» из соседнего зала, а чуть мимо. И именно этот взгляд приковывает зрителя и в то же время вызывает у него замешательство: чувствуя, что ты ей неинтересен, так и хочется обратить на себя ее драгоценное внимание.

На этом портрете Леонардо сотворил нечто, доселе невиданное в искусстве: он заставил портрет вступить в общение со зрителем. Он вывел модель из пространства картины и ввел ее в мир живых людей. И мир впал в такое изумление, что до начала XX века (пока Лувр не начал целенаправленно «раскручивать» «Джоконду») именно «Прекрасная Ферроньера» была «звездой» и несомненной «царицей» Лувра. Весь XIX век, когда часть Луврского дворца уже была превращена в музей, этот портрет был растиражирован на гравюры, покупая которые посетители устремлялись в Лувр, чтобы попытаться поймать этот неуловимый взгляд.

Действительно, просто передать каждую складочку на коже или блеск драгоценных камней на платье недостаточно для того, чтобы вызвать подобный эффект. На портрете должно быть что-то еще, кроме мастерской передачи действительности. Этим «чем-то еще» в «Прекрасной Ферроньере» стал ее неуловимый взгляд. Создается ощущение, что взгляд вскользь брошен ею только что. Еще секунду назад она смотрела на нас или на художника, которому послушно позировала, но вот что-то ее отвлекло: этот мимолетно ускользнувший в сторону взгляд Леонардо

и схватил. Мастерской рукой с помощью масляной краски он положил этот взгляд на доску — и мир остановился перед магией мимолетности: портрет впервые по-настоящему ожил!

Долгое время имя модели оставалось для нас тайной, из-за чего картина сперва именовалась «Портретом миланской дамы», затем — «Портретом герцогини Мантуи», пока наконец не обрела свое нынешнее название «Прекрасная Ферроньера», чем окончательно всех запутала.

Ферроньера — это модное в Италии XV века украшение на лоб с камеей или драгоценным камнем в центре. «Прекрасной Ферроньерой» прозвали возлюбленную французского короля Франциска I, в правление которого во Франции и скончался Леонардо. Однако картина написана еще до рождения той, чье имя она в итоге получила. Кто и когда записал в инвентарь королевской коллекции живописи этот портрет под названием «Прекрасная Ферроньера», нам неизвестно. Но именно под таким названием картина прославилась на весь мир и привела в Лувр толпы посетителей два столетия назад. Так что переименовывать ее сейчас, когда нам известно имя модели, уже не представляется ни возможным, ни целесообразным. Вообразите на минуту,

как все запутаются, если Лувр изменит название «Джоконда» на «Портрет Лизы Герардини»!

Имя загадочной красавицы, изображенной Леонардо во время его службы миланскому герцогу Лодовико Сфорца [155], — Лукреция Кривелли. Была она любимой женщиной правителя Милана с 1495 по 1499 год, то есть до свержения Сфорца и заключения его под стражу во Франции. Портрет Лукреции был заказом герцога и увидел свет в период с 1495 по 1497 год. В 1497-м в семье Сфорца произошло сразу два события: при родах третьего ребенка умерла двадцатидвухлетняя жена Лодовико Беатриче д'Эсте, в то время как прекрасная любовница родила ему сына, которого герцог не только признал, но и одарил своей фамилией.

Через два года Лукреция будет ждать второго ребенка, когда французские вой ска во главе с королем Людовиком XII [156] войдут в Милан, пленят

---

[155] Примечания: 155

Лодовико Сфорца, более известный как Лодовико Моро («Мавр») (1452–1508) — герцог Бари, регент, а с 1494 г. герцог Милана из династии Сфорца. Умный и амбициозный правитель, сперва отнявший регентство над Миланским герцогством у своей невестки Боны, а затем забравший его у покойного племянника, которого он, по слухам, отравил. В качестве регента и правителя Милана он стал покровителем художников и писателей, пригласил ко двору Леонардо да Винчи.

[156] Примечания: 156

Людовик XII (1462–1515) — король Франции с 1498 по 1515 г. Основными событиями его правления были вой ны, которые Франция вела на территории Италии.

Сфорца, а ей предложат уехать куда заблагорассудится. Ехать ей было некуда, кроме как… к сестре покойной жены своего возлюбленного! История, которая нам сейчас представляется невероятной, тем не менее имела место быть: 35 последующих лет, вплоть до своей смерти, Лукреция Кривелли, мать двух сыновей Лодовико Сфорца, проживет под покровительством и на полном содержании герцогини Мантуи Изабеллы д'Эсте [157], которая приходилась старшей сестрой Беатриче — обманутой жены герцога! Что двигало Изабеллой, мы, наверное, не узнаем никогда. Знаем лишь, что Лукреция блистала при дворе Мантуи так же, как она блистала при дворе Милана.

Не знаем мы и того, когда именно ее портрет под авторством Леонардо оказался во Франции. Привез ли его из Милана как трофей Людовик XII? Или купил уже позже Франциск I? А может быть, Сфорца взял портрет возлюбленной с собой во французский плен? Сколько красивых историй может нарисовать наше воображение! Впервые «Портрет миланской дамы» упомянут как часть коллекции королевского замка Фонтенбло в 1642

[157] Примечания: 157

Изабелла д'Эсте (1474–1539) — супруга маркграфа Мантуи, ценительница искусства и покровительница художников, прозванная «примадонной Возрождения», одна из моделей Леонардо да Винчи.

году. Что было с ним между 1499 и 1642, история умалчивает.

Впрочем, весьма вероятно, что однажды и эта загадка будет разгадана, как была раскрыта тайна личности прекрасной модели.

Я неоднократно замечала, что самыми знаменитыми картинами в мире становятся женские изображения: «Джоконда» и «Прекрасная Ферроньера» Леонардо, «Сикстинская Мадонна» Рафаэля, «Рождение Венеры» Боттичелли, «Даная» Тициана, «Вирсавия» Рембрандта, «Одалиска» Энгра, «Венера перед зеркалом» Веласкеса, даже «Свобода, ведущая народ» Делакруа — их множество! При том, что подавляющее большинство художников — мужчины. Миром правят красота и любовь — первый вывод, который напрашивается после подобных наблюдений.

Возможно, поэтому портрет, о котором пойдет речь, не столь известен, хотя и мастерством, и эффектом присутствия не уступает «Прекрасной Ферроньере», а местами и превосходит ее. Речь идет о «Портрете Бальдассаре Кастильоне» рабо-

ты Рафаэля Санти [158], созданном 20 лет спустя после шедевра Леонардо и находящемся сейчас в той же самой Большой галерее Лувра, что и его великая предшественница.



Рафаэль Санти. Портрет Бальдассаре Кастильоне. 1514–1515, Лувр, Париж

Многое объединяет эти два портрета, недаром Рафаэля считают учеником Леонардо, хотя формально он им никогда не был. Идентичные позы Кастильоне и Кривелли — первое, что бросается

[158] Примечания: 158

Рафаэль Санти (1483–1520) — итальянский живописец, рисовальщик и архитектор, один из величайших деятелей эпохи Высокого Возрождения. Рафаэль довел до совершенства технику сфумато, которой научился у Леонардо, став образцом для живописцев вплоть до конца XIX в.

в глаза. Далее — техника сфумато [159], создающая тот восхитительный эффект светящейся кожи и мягких теней, игра которых придает объем и жизнь изображениям. Леонардо был первым, кто довел технику сфумато до совершенства, Рафаэль стал эталоном работы в ней. И если в «Прекрасной Ферроньере» мы видим зарождение сфумато, то Рафаэль продемонстрировал такие возможности этого великого живописного открытия Возрождения, что «Портрет Бальдассаре Кастильоне» на несколько столетий стал непревзойденным образцом искусства портрета. Его копировали и ему подражали такие мастера, как Рубенс, Рембрандт и Делакруа.

О работе 32-летнего Рафаэля над своим самым выдающимся портретом известно очень много. Моделью служил его друг, писатель и дипломат Кастильоне, с которым художник пересекся в Риме в 1514–1515 годах, когда работал над фресками для папского дворца в Ватикане. Кастильоне же

[159] Примечания: 159

Сфумато — живописная техника, характеризующаяся мягкостью моделировки, плавностью тональных переходов, размытостью контуров. Главным образом используется для передачи глубины изобразительного пространства, воздушной среды.

представлял тогда герцога Урбинского [160] при дворе Папы.

В год написания портрета Бальдассаре было 36 лет. Его «Книга придворного» о жизни при дворе герцога Мантуи гремела по всей Италии, что не сделало его ни заносчивым, ни высокомерным. Как огромная слава не испортила и характер Рафаэля, бывшего всегда любезным и отзывчивым человеком. Не удивительно, что эти двое испытывали не только восхищение талантами друг друга, но и взаимную человеческую симпатию, переросшую в дружбу. Этот портрет — яркий символ их дружбы: перед нами добрый человек (каковым, по воспоминаниям современников, Бальдассаре и был), который выполнен с большим мастерством и симпатией. Возможно, поэтому портрет получился настолько хорош. Он создавался неспешно, а сеансы позирования превращались в дружеские беседы образованных людей, получавших искреннее удовольствие от общения друг с другом.

Рафаэль угаснет в день своего 37-летия от непо-

---

[160] Примечания: 160

Герцогом Урбино, родины Рафаэля, был на тот момент полководец Франческо Мария I делла Ровере (1490–1538), который в 1516 г. вступит в вооруженный конфликт с Папой Львом X, пожелавшим поставить во главе Урбино своего племянника Лоренцо Медичи, и потеряет в 1517 г. свое герцогство.

нятной болезни, через пять лет после окончания работы над портретом. Кастильоне переживет художника на девять лет и умрет от чумы в Толедо, где будет представлять интересы Папы при дворе испанского короля Карла V. За 14 лет, с момента создания портрета до своей смерти, он сменит немало городов на дипломатической службе, но не расстанется с портретом ни на один день: будет он при Кастильоне и в момент его смерти. Ведь портрет стал для Бальдассаре прежде всего памятью о друге и о тех беседах, что они вели во время работы над ним.

Ну а для нас с вами это пример блестящего мастерства живописца, поскольку Кастильоне в прямом смысле слова живет на портрете.

Несколько раз в неделю я предлагаю любителям искусства, приходящим на мои экскурсии по Лувру, походить перед этой картиной и не сводить глаз с Бальдассаре. И каждый раз улыбаюсь, видя удивленно округляющиеся глаза своих экскурсантов и слыша от них: «Этого не может быть!» А дело в том, что мужчина с портрета не просто следит за ними глазами (этот прием несложен, и им во времена Рафаэля трудно было удивить!): он поворачивает голову! Пораженные, они пробуют снова и снова — и снова и снова,

уже более 500 лет, Кастильоне с мягкой улыбкой и немного уставшим взглядом поворачивает голову туда, где стоят восхищенные зрители. Этот эффект работает даже с экрана телефона или планшета: перемещайте экран перед собой, не спуская с него глаз, — и удивлению вашему не будет предела!

Сфумато в исполнении Рафаэля сотворило чудеса! Конечно, дело тут не только в игре светотени (хотя она является определяющей в создании подобного эффекта). Значение имеют и сознательное нарушение пропорций лица (правый глаз модели заметно меньше левого), и сужение плеч, и уменьшение размеров модного в XVI веке берета, и то, как борода Бальдассаре переходит в тень на левой щеке.

Для того чтобы все наше внимание было поглощено живым лицом, Рафаэль пишет портрет практически в одном цвете, меняя лишь его тональность — от белого к черному через все оттенки серого. Получилась почти черно-белая картина! С той же целью он уменьшает руки Кастильоне, убирая их за границы рамы, а также, словно ластиком, стирает спинку кресла за ним. Все эти многочисленные художественные приемы выстраивают на полотне идеально-пра-

вильную композицию, создают ту абсолютную гармонию, которой так славились произведения Рафаэля, ставшие неоспоримым и доминирующим эталоном для живописцев на 350 лет вплоть до второй половины XIX века. Впрочем, нет: они остаются эталоном и по сей день!

«Портрет Бальдассаре Кастильоне» Рафаэля и «Прекрасная Ферроньера» Леонардо относятся к первым портретам, вышедшим за пределы своих рам и ставшим частью того пространства, в которое помещены, будь то музей или комната в частном доме. Так что нет ничего удивительного в том, что посетители Лувра, проходя тысячами ежедневно по популярной Большой галерее, невольно останавливаются перед этими картинами, словно пригвожденные к месту внимательно-строгим взглядом Лукреции Кривелли и доброжелательно-утомленным взглядом Бальдассаре Кастильоне.

Человек между Адом и Раем у Массейса



Квентин Массейс (или Метсейс). Меняла с женой. 1514, Лувр, Париж

Как только ни именовали эту картину фламандского живописца Квентина Массейса! [161] Среди названий, под которыми она фигурировала в различных коллекциях, были: «Ювелир с женой», «Взвешиватель золота с женой», «Ростов-

[161] Примечания: 161

Квентин Массейс, иначе именуемый Квентин Метсейс (1465–1530) — фламандский живописец, соединивший в своих картинах традиции Итальянского и Северного Возрождения, автор жанровых сцен и религиозных произведений, портретист, мастер гротеска.

щик с женой» и, наконец, «Меняла с женой». Все эти названия условны, и суть произведения от них не меняется.

Перед нами человек, скупающий драгоценности, часы, а также монеты других государств в обмен на деньги, имеющие хождение в его городе. Как правило, эти же люди давали ссуды под залог и проценты. Иными словами, они ничего не производили, ничего не продавали, а делали деньги в буквальном смысле «из воздуха», скупая ценные вещи по дешевке или назначая за ссуды астрономические проценты, пользуясь безвыходным положением своих клиентов. Люди эти были богаты, но профессия их не считалась почетной. Делать деньги из денег — что-то греховное и даже сатанинское было в этом для людей XVI века. И если мы хотим понять наполненную смыслами картину Массейса, нам непременно стоит помнить об этом.

Картина «Меняла с женой» действительно пронизана символикой и является великолепным примером не только портретной живописи, но

и живописи жанра ванитас [162] (суеты сует). Ее надо рассматривать внимательно, не упуская ни одной детали, шаг за шагом расшифровывая значения каждого предмета, жеста, даже отражения. Только так мы сможем правильно «прочитать» текст, который художник поместил в своем произведении. Текст, который его современники, надо признать, считывали на лету.

Пространство картины четко поделено на две части, одна из которых принадлежит женщине, другая — мужчине. Женщина представляет духовные ценности (чтение книги религиозного содержания с изображением Богоматери на миниатюре), мужчина — материальные (перед ним деньги, жемчуг, хрустальный сосуд, кольца). Она облачена в яркую одежду и освещена солнцем, он одет в темное и находится в тени. Но сто́ит взглянуть чуть внимательнее на их образы, как различия начинают стираться.

Жесты их левых рук синхронны: женщина переворачивает страницу душеспасительного чтения с цепкостью, идентичной той, с какой ее

---

[162] Примечания: 162

Ванитас (от лат. vanitas, то есть суета, тщеславие) — жанр живописи эпохи барокко, аллегорический натюрморт, предназначавшийся для напоминания о быстротечности жизни, тщетности удовольствий и неизбежности смерти. Термин восходит к библейскому стиху (Еккл. 1:2) «Суета сует, сказал Екклесиаст, суета сует — всё суета!»

муж держит весы с презренным металлом. Да и не чтением она занята: ее вниманием полностью завладело то, что лежит на весах. Получается, что, не в силах противостоять искушениям материального мира, женщина выходит из пространства мира духовного. Недаром на полке за мужчиной лежит извечное напоминание о греховности человека — яблоко, а из-за плеча женщины виднеется потухшая свеча, неизменный символ всех ванитас, напоминающий о неизбежности смерти.

Однако души этих двоих совершенно не потеряны! Напротив, художник щедр на обещания жизни вечной. Стол, за которым расположились супруги, обит зеленым сукном (зеленый цвет символизирует жизнь вечную), а за менялой в левом верхнем углу картины расположен графин с чистой водой и хрустально-прозрачные четки (символы чистоты Девы Марии). Изображение Богоматери на миниатюре в книге женщины также напоминает о божественном присутствии в этом мире.

От подобного рода композиции можно ожидать хлеба и вина как Тела и Крови Христа, но Массейс ограничивается лишь атрибутами Девы Марии.

Впрочем… Есть на картине еще один предмет,

который мы привыкли видеть в совершенно другом сюжете, но значение которого всегда неизменно: это весы. Ни одно изображение Страшного Суда не обходится без них. Здесь, в ловких пальцах оценщика, они, казалось бы, приобретают вполне прикладное значение. И все же, глядя на весы, сложно не думать о мрачном предостережении о Божьем Суде, обращенном к зрителям. Современники Массейса были исключительно людьми верующими и легко «считывали» подобные намеки. Возможно, такие думы и заставили женщину прервать чтение и перевести взгляд на весы. Не на монеты смотрит она, а, объятая религиозным трепетом, думает о том, какая из сторон ее души перевесит в Судный день.

Подобная трактовка полностью меняет общее прочтение картины, превращая жену менялы из лицемерной хищницы чуть ли не в мыслителя.

Однако этим Массейс не ограничивается.

Я начала с того, что описала пространство картины как четко разграниченное между мужчиной и женщиной. Действительно, это то, что мы, зрители, видим перед собой, поскольку находимся, словно клиенты менялы, по другую сторону стола с зеленым сукном. Но пространство на картине расширяется и за пределы этого сто-

ла, уходя за спины зрителей. И мы легко можем увидеть его благодаря круглому зеркалу, расположенному как раз там, где пространство мужчины пересекается с пространством женщины.

По отражению в зеркале мы понимаем, что в комнате присутствуют не два, а три человека. И этот третий человек очень важен для понимания замысла художника.

Зеркала на картинах старых мастеров выполняют несколько функций. Одна из них — расширение двумерного пространства и выход за пределы фронтального изображения предметов. Другая относится к миру идей и заключается в том, что зеркала являются своеобразными окнами в невидимый, потусторонний мир, отражениями иных, неземных реалий.

Какую же из этих двух функций зеркала использует в своей картине Массейс? Кто этот человек в красном тюрбане и с открытой книгой в руках, отражающийся в зеркале? Посетитель? Набожный член семьи? Или пришелец из другого мира?

Он сидит на фоне окна, рама которого образует католический крест. За окном возвышается колокольня. Перед нами — очередные указания на постоянное божественное присутствие.

В отличие от женщины, человек в отражении

читает, не отвлекаясь. И это молчаливое чтение, происходящее то ли у противоположной стены, то ли за пределами видимого мира, противопоставляется суетной болтовне за дверью в правом верхнем углу картины. Мир невидимый, духовный, умиротворенный сосредоточенным чтением тихо входит в пространство картины через зеркало. В то время как суета мира материального с шумом врывается в комнату через случайно приоткрывшуюся дверь. А посередине между этими мирами — супружеская пара, в молчании занятая своим каждодневным трудом, пытаясь в мирской суете сохранить чистоту помыслов и религиозный трепет.

Напоминания о смерти у Фуртенагеля и Петерс

XVI век полюбил черепа.

Художники помещали их не только на натюрморты жанра ванитас, напоминающие о бренности всего живого и неизбежности смерти, но с той же самой целью и на портреты. Насколько Итальянское Возрождение любило оживлять на портретах свои модели, настолько же Северное Возрождение обожало их преждевременно хоронить. Безусловно, различие менталитетов, а вместе с ними и религиозных представлений северных и южных народов Европы сыграло тут свою роль. С одной стороны — теплое итальянское солнце, пышная роскошь знати и богато украшенные и внешняя скромность состоятельных людей, строгая простота религиозных обрядов.

Отсюда — настолько отличающиеся друг от друга представления о человеке и его месте в системе мироздания. Конечно, относительно невысокая продолжительность жизни во всей Европе сказывалась на более легком, нежели у нас с вами, принятии смерти как северными, так

и южными народами. Однако деятели Итальянского Возрождения не столь часто апеллируют к образам смерти. Другое дело — мастера Северной Европы.

Жанр ванитас, о котором мы говорили в главе, посвященной натюрмортам, вошел в портреты. И череп, как мрачный предсказатель неизбежного конца, нередко красовался на портретах наравне с моделью, нисколько не смущая ни самого заказчика, ни зрителей.

Одним из таких портретов стала работа Лукаса Фуртенагеля [163], молодого (всего 24 года!) немецкого живописца, ученика и протеже Ханса Бургкмайера [164], который, в свою очередь, был известным в немецких землях художником, гравером и скульптором. Создавая свои произведения параллельно с великими Леонардо и Рафаэлем, Бургкмайер оказался в тени славы великих итальянцев, и имя его в наши дни неизвестно широкой публике.

---

[163] Примечания: 163

Лукас Фуртенагель (1505–1546) — немецкий художник, портретист.

[164] Примечания: 164

Ханс Бургкмайер (1473–1531) — немецкий художник, гравер и скульптор эпохи Северного Возрождения. Известный и востребованный при жизни, но забытый после смерти.



Лукас Фуртенагель. Живописец Ханс Бургкмайр с женой Анной. 1529, Музей истории искусств, Вена

При жизни же он был востребован и богат. Именно Бургкмайер вместе с женой Анной стал моделью для своего протеже, благодаря чему на свет появился портрет, при взгляде на который нас пробирает дрожь. Ведь из зеркала, которое Анна держит в руке, на супругов смотрят… два черепа.

С технической точки зрения картина не совершенна: лицо женщины деформировано и плоско, вытянутая вперед рука мужчины существует как будто отдельно от тела, ее исполнению не хватает мастерства. Лукас Фуртенагель еще молод

и, очевидно, не обладает талантом Рафаэля или Леонардо. Но два смотрящих из выпуклого зеркала черепа не оставляют ни капли сомнений: они — отражения тех, кого мы видим на портрете.

Впрочем, сами Ханс с Анной в зеркало не смотрят (они как будто уже знают, что там увидят): они обращаются к зрителю, а Бургкмайер еще и руку вытянул, приглашая нас в свое пространство. Портрет мгновенно теряет интимность и из частного заказа превращается в философское послание. Супруги хотят напомнить тем, кто придет за ними, что жизнь конечна и каждый новый день приближает человека к смерти.

Ханс Бургкмайер умрет через два года после написания портрета. К сожалению, обстоятельства создания картины нам неизвестны, а они могли бы добавить глубины тексту, который мы «считываем» с полотна: скажем, не был ли художник уже смертельно болен, когда заказывал этот портрет своему ученику? Не предназначался ли портрет в качестве назидания для его сына, тоже художника, продолжателя большой династии Бургкмайеров, занимавшихся живописью на протяжении нескольких поколений?

На картине, по традиции немецкого Возрождения, много текста. Одна из надписей гласит:

«Смерть, ты единственная поддержка мира». Согласитесь, странная надпись: смерть в ней подается как спасение. От чего? Не от физических ли страданий, испытываемых смертельно больным человеком, сознающим, что вышел на финишную прямую? Окончание жизни уже маячит впереди, но до него еще надо дойти. И путь этот лежит через мучения?

Впрочем, присутствие черепа на портрете жанра ванитас вовсе не обязательно: о конечности, суетности и быстротечности жизни можно сказать и более изящным способом, не прибегая к столь зловещему образу смерти и разложения. Примером тому служит автопортрет Клары Петерс [165], нидерландской художницы XVII века, прославившейся своими натюрмортами. Это видно и в данном автопортрете: натюрморт занимает половину холста и выписан с бóльшим мастерством, чем автопортрет художницы.

[165] Примечания: 165

Клара Петерс (1594–1657) — нидерландская художница, мастер натюрмортов, работавшая как во Флвндрии, так и в Голландской республике, самая известная художница Северной Европы XVII в.



Клара Петерс. Ванитас (Автопортрет). 1613–1620, Частная коллекция

Мы мало знаем о Кларе Петерс, имя которой долгое время было предано забвению настолько, что ее работы приписывали другим мастерам. Сейчас ее наследие постепенно реконструируется, начинают появляться первые — пока еще скудные — сведения о ее жизни и творчестве.

Так, мы узнали, что замуж она вышла поздно (в 45 лет!), что прекрасно зарабатывала своим мастерством и что родилась в богатой семье, иначе откуда бы у нее была возможность писать столь дорогостоящую утварь в самые первые годы своего творчества.

А именно тогда, в начале большого пути худож-

ника, Клара создала свой автопортрет в жанре ванитас.

Датировка у автопортрета широкая — 1613–1620 годы, то есть Кларе здесь может быть от 19 до 26 лет. Мы видим молодую женщину с большим талантом и устойчивым социальным и финансовым положением. Перед ней — все блага и удовольствия жизни: игральные кости, ювелирные украшения, золотые и серебряные монеты, позолоченный кубок и драгоценное блюдо. Сама Клара облачена в роскошное одеяние с воротником из тонкого, искусной работы кружева; серьги, браслеты и ободок из драгоценных камней — все говорит о богатстве молодой женщины. Женщины, к слову, незамужней: на пальцах Клары нет колец, а на шее — жемчужное ожерелье, говорящее о ее девственности.

Но не все на картине столь блестяще и благополучно.

Над всей этой роскошной коллекцией ценностей парит… мыльный пузырь! Как он здесь появился? Почему и зачем он здесь?! Символика его понятна сразу: хрупкость и уязвимость, быстротечность и непостоянство нашего мира символизирует он. Недаром в нем, как в хрустальном шаре гадалки, отражаются комната и яркий

прямоугольник окна, перечеркнутый крестообразной рамой: в этом отражении — весь мир с окном в иную жизнь. К слову, одной из характеризующих творчество Петерс деталью являются как раз отражения на предметах ее натюрмортов: их она выполняла с виртуозным мастерством.

Да и позолоченное блюдо, которому, в силу его размеров, впору было бы доминировать над всей композицией, повержено. В самом деле, чего стоит весь этот дорогой антураж в сравнении с неизбежным течением жизни, ведущим ко всем известному результату?! Ход времени подчеркивается сразу двумя уже известными нам предметами — это ваза с цветами из различных периодов цветения и в разных состояниях созревания, вплоть до увядания, а также часы в руках Клары. Крышка часов открыта, она протягивает их кому-то справа от нее, кому-то, кто нуждается в напоминании о неумолимом ходе времени. Нашего с вами времени.

За спиной у Клары зеленый занавес. Зеленый цвет символизирует жизнь вечную, ту благополучную вечность души, которая вовсе не является ни концом, ни небытием. И путь этот открыт каждому, кто готов отрешиться от суетных земных удовольствий. Обратите внимание: сама

художница легко отвернулась от них, ведь она-то помнит про отпущенное ей короткое земное время!

Несмотря на суровое послание своим зрителям, «Автопортрет в жанре ванитас» Клары Петерс вызывает светлые эмоции: на него приятно и не тягостно смотреть. Причина такой эмоциональной легкости — в сверкании золота, которым изобилует полотно, и в освещенном солнцем образе молодой женщины. Вопреки назидательному тону картины, художница не выглядит строгим обладателем Истины: на лице ее играет улыбка, а в зрачках отражаются веселые блики. Клара Петерс, мастер отражений, богатая и умная молодая женщина, не поучает, а напоминает нам об истинном смысле человеческого существования. Даже не нам, а тому, кто сидит справа от нее.

Дерзкая смелость Гогена

Картины Гогена не нравились. Никому. Кроме него самого.

Тем не менее редко кому из живописцев удавалось так быстро и так ярко обрести собственный голос в виде «фирменного», мгновенно узнаваемого стиля, как это удалось Гогену. Кто-то видит в этом талант, кто-то — смелость, кто-то — дерзость на грани с наглостью. Но так или иначе, Гоген, разорившийся биржевой маклер, художник-самоучка, капризный бонвиван со скверным характером, быстро нашел свою палитру, определил и даже теоретизировал свой стиль — и заговорил со зрителем особым голосом, не похожим ни на чей другой.

Стиль свой Гоген определял как «простое, очень простое искусство» [166] и пытался подстроить под него даже свой образ жизни. Что, кстати, стало причиной потери им семьи. Впрочем, последнее обстоятельство не особо его расстроило: обретя

---

[166] Примечания: 166

Цит. по: Мастера искусства об искусстве: Избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов: В 7 томах. М.: Искусство, 1969. Т. 5. Кн. 1. С. 158.

статус предоставленного самому себе холостяка, он отправился сперва в Бретань, затем — в Прованс и, наконец, в Океанию, на остров Таити. Так Гоген превратился в одного из тех художников, чьи жизненные перипетии стали частью его творчества в той же мере, что и созданные им произведения искусства.

Но начиналось все в Бретани, во французской провинции, где в городке Понт-Авен собирались художники-новаторы, привлеченные яркими красками бурной бретонской природы. Именно там Гоген создает те два портрета, которые я предлагаю рассмотреть повнимательнее. Они написаны в одно время — в 1889 году, когда Гоген еще не познакомился с Французской Полинезией, подарившей ему признание, а миру — его знаменитую палитру. Но особый язык искателя «очень простого искусства» уже звучит в этих картинах довольно громко.



Поль Гоген. Прекрасная Анжела. 1889, Орсэ, Париж

«Прекрасная Анжела» — не совсем портрет. Это, прежде всего, картина, в которой портрет играет лишь одну из ролей, пусть и главную.

Анжелика Мари Сатр, жена мэра Понт-Авена и одна из первых красавиц города, здесь больше напоминает сувенирную куклу в национальном бретонском костюме, нежели живую женщину. Даже пропорции у нее кукольные: большая голова, маленькие ручки. Круг, в который она вписана, еще сильнее подчеркивает неодушевленность Анжелы: это словно картина в картине. Слева от нее — идол из Океании. Его поза, головной убор и даже выражение лица до боли

напоминают Анжелу — словно два божка из разных культур, у которых куда больше сходства, нежели различия. И вот уже Анжела — не сувенирная кукла, а идол, объект поклонения. Подпись «Прекрасная Анжела», сделанная четкими заглавными буквами рукой художника, лишний раз говорит об ее особом статусе, словно перед нами икона.

Японские обои на заднем плане замыкают композицию и отсылают нас к еще одной, третьей культуре. Этот новый культурологический элемент придает картине «упорядоченную ясность» [167], как сказал, описывая творчество Гогена, его друг и коллега по цеху Морис Дени [168]. В самом деле, без этого третьего элемента Анжела и океанический идол остались бы каждый в своем пространстве и своей плоскости, повисли бы в воздухе, не имея связующего элемента. Эти синие японские обои стали в некотором роде «переходником», вписывающим Анжелу, расположенную тоже в синем круге, в пространство картины.

---

[167] Примечания: 167

Морис Дени. От Гогена и Ван Гога к классицизму // Золотое руно. 1909. № 5. С. 66.

[168] Примечания: 168

Морис Дени (1870–1943) — французский художник-символист, иллюстратор, историк и теоретик искусства.

Подобным образом золотое обрамление круга перекликается и вступает в гармоничный диалог с золотым идолом.

Композиция замкнулась, ясность и гармония торжествуют! Стоит ли говорить, что Анжелика Мари Сатр не оценила свой «портрет», который Гоген торжественно презентовал ей в качестве подарка. Картина ей просто не понравилась. Зато она очень понравилась еще одному «революционеру живописи» художнику Эдгару Дега [169], который приобрел ее для своей знаменитой коллекции, насчитывавшей после его смерти более 500 картин современных и старых мастеров.

Сейчас «Прекрасная Анжела» украшает стены парижского музея Орсэ, а напротив нее висит другая работа Поля Гогена, написанная им в том же 1889 году в том же городке Понт-Авен. Картина эта вошла в историю живописи как «Автопортрет с желтым Христом», хотя справедливее было бы назвать ее тройным автопортретом Гогена, поскольку автор изобразил здесь себя трижды, в разных ипостасях и внутри разных культур.

Поль Гоген — очень символичный художник. Он обладал редким умением превращать идею

---

[169] Примечания: 169

Эдгар Дега (1834–1917) — французский живописец, один из виднейших представителей импрессионистского движения.

в предмет с помощью средств изобразительного искусства. И если импрессионисты упрекали его в слабом уровне живописи, то его претензия к ним заключалась в недостатке воображения, полностью отсутствующего на полотнах импрессионистов, которые слишком увлекались передачей реальности.

Символизм требует от зрителя наличия воображения и знания кодов живописи, которыми Гоген пользуется часто и охотно: достаточно вспомнить его картину «Матамое», о которой шла речь в первой главе. Не обошлось без них и в «Автопортрете с желтым Христом».



Поль Гоген. Автопортрет с желтым Христом. 1889–1890, Орсэ, Париж

С горизонтального полотна, столь редкого для портретов, на нас смотрит 40-летний Поль Гоген. Слева от него в зеркале отражается его же картина «Желтый Христос», где в чертах распятого Иисуса мы узнаем самого художника. Справа — керамический горшок, в котором также проступают черты Гогена. Два предмета, каждый образующий свое пространство — культурологическое и цветовое. А между ними, повторяя позу своего керамического двойника, — мастер, с настороженной подозрительностью взирающий на нас.

Каждый из трех образов помещен в свое цветовое пространство, они четко разграничены. И между ними, в отличие от «Прекрасной Анжелы», нет «переходника». Привычная перспектива, таким образом, разрушена. Композиция же, несмотря на это, выстроена наилучшим образом и представляется «крайне уравновешенной» [170], как отозвался о ней Морис Дени, купивший «Автопортрет с желтым Христом» у друга. Достигается это центральной фигурой Гогена, замыкающей на себе два крайних образа. Визуально это происходит через общность черт всех

[170] Примечания: 170

Морис Дени. От Гогена и Ван Гога к классицизму // Золотое руно. 1909. № 5. С. 64.

«героев» картины. Символически — через соединение в художнике двух ипостасей — Мученика и Творца.

Именно так воспринимает себя Гоген, никогда не имевший сомнений ни в своем таланте, ни в своей миссии. Он несет людям слово истины, но не понят ими и распят. Желтый цвет Христа — символ света и Божественной власти. Мы неоднократно встречаем этот цвет на иконах: часто в него облачены ангелы и Бог-Отец, Создатель. И вот сейчас у Гогена чистый желтый цвет соединен с образом Христа, мученика за веру и истину, распятого и презираемого толпой. Точь-в-точь как сам художник со своими новаторскими идеями.

Справа от Гогена — керамический горшок с чертами своего создателя. Снова идея созидания, но уже не божественного, а вполне земного — обыденный предмет, служащий бытовым нуждам.

Таким образом, в этом автопортрете Гоген «зашифровывает» своего рода художественный манифест, помещая художника между двумя религиозными системами — христианством и язычеством, между двумя культурами — европейской и заокеанской, между двумя ипостасями — мучеником и творцом. Художник одновре-

менно и поруганный Бог, и работающий руками мастеровой, — центр Вселенной, на котором замыкается мироздание.

Смело, дерзко, талантливо — так, как умел только Гоген.

Заключительное слово автора: не прощание

Вот книжка и подошла к концу.

Вернее, в ней закончились страницы, покрытые типографской краской. Повествование же не завершится никогда. Как никогда не закончатся талантливые зодчие, живописцы и скульпторы, несущие в мир искусство и красоту. Эта история будет писаться столько, сколько будет стоять мир.

Более того, вы сами можете стать автором подобных книг. Для этого достаточно лишь открыть художественный альбом, интернет-страницу или войти в музей изобразительного искусства — и материал для сотен книг перед вами.

А дальше останется лишь смотреть и видеть.

Я искренне надеюсь, что эта книга пробудила в вас желание смотреть и дала инструменты, которые помогут вам видеть.

Однажды где-то я услышала фразу, записала ее в блокнот, и с тех пор она звучит в моей голове всякий раз, как я смотрю на произведения искусства: «Искусство — это перевод с небесного

языка на земной». И перевод этот доступен не только для искусствоведов, историков искусства или других «специально обученных людей». Каждый из вас, мои любознательные читатели, уполномочен мастером увидеть и прочитать его произведение так, как вы чувствуете.

Конечно, для чтения и перевода необходимо владеть навыками и основами языка, на котором написано послание, оставленное нам автором. Целью этой книги было дать вам эти основы и навыки, а также на конкретных примерах показать, как ими пользоваться. Читать же язык искусства можно до бесконечности, ведь произведение живет в веках лишь тогда, когда в нем есть тайна. А человеку свойственно стремиться к непостижимому в желании его разгадать: в этом — секрет постоянного движения человечества вперед и вперед.

Никто не смог бы закончить эту книгу лучше Кузьмы Сергеевича Петрова-Водкина, не только гениального художника и новатора, но и тонкого философа: «Искусство — это творчество, направленное к постижению верховных запросов бытия. Это единственное звено, связывающее человека с тайнами мироздания. Это движение человека, его вечный путь, вечная борьба за новые и новые

откровения» [171].

Так что мы с вами не прощаемся, а говорим друг другу «до встречи» на вечном пути постижения искусства.

Март-июль 2023

[171] Примечания: 171

Цит. по: Мастера искусства об искусстве: Избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов: В 7 томах. М.: Искусство, 1970. Т. 7. С. 447.

* * *

ЛУЧШИЕ КНИГИ О БИЗНЕСЕ С ЛОГОТИПОМ ВАШЕЙ КОМПАНИИ? ЛЕГКО!

Удивить своих клиентов, бизнес-партнеров, сделать памятный подарок сотрудникам и рассказать о своей компании читателям бизнес-литературы? Приглашаем стать партнерами выпуска актуальных и популярных книг. О вашей компании узнает наиболее активная аудитория.

ПАРТНЕРСКИЕ ОПЦИИ:

- Специальный тираж уже существующих книг с логотипом вашей компании.
- Размещение логотипа на суперобложке для малых тиражей (от 30 штук).
- Поддержка выхода новинки, которая ранее не была доступна читателям (50 книг в подарок).

ПАРТНЕРСКИЕ ВОЗМОЖНОСТИ:

- Рекламная полоса о вашей компании внутри книги.
- Вступительное слово в книге от первых лиц компании-партнера.
- Обращение первых лиц на суперобложке.
- Отзыв на обороте обложки вложение информационных материалов о вашей компании (закладки, листовки, мини-буклеты).



У вас есть возможность обсудить свои пожелания с менеджерами корпоративных продаж. Как?

Звоните:
+7 495 411 68 59, доб. 2261

Заходите на сайт:
eksmo.ru/b2b