

ВИКТОРИЯ ЦИБУЛЬСКАЯ

АРТ расследования

ОБРАЗЫ, СИМВОЛЫ И ТАЙНЫЕ СМЫСЛЫ В ИСКУССТВЕ

Арт-расследования. Образы, символы и тайные смыслы в искусстве

Виктория Алексеевна Цибульская

Аннотация
Виктория Цибульская. Арт-расследования. Образы, символы и тайные смыслы в искусстве
Введение
Птицы
«Две венецианки». Витторе Карпаччо
«Юнона и Аргус». Питер Пауль Рубенс
«Птичий концерт». Пауль де Вос
«Щегол». Карел Фабрициус
«Птичий двор», Мельхиор де Хондекутер
«Аллегория Правосудия», Рафаэль Санти
«Минерва», Хендрик Гольциус
«Венера, играющая с двумя голубями». Франческо Хайес
Небесные светила
«Зодиакальная потолочная фреска»
«Происхождение Млечного Пути». Тинторетто
«Звездная ночь». Винсент Ван Гог

«Персей на Пегасе, спешащем на помощь Андромеде», «Персей и Андромеда». Лорд Фредерик Лейтон

«Первое движение». Рафаэль Санти

Яйцо

«Леда и Лебедь». Чезаре да Сесто

«Концерт в яйце»

«Разбитые яйца». Жан-Батист Грез

«Старуха, жарящая яйца». Диего Веласкес

«Алтарь Монтефельтро». Пьеро делла Франческа

Насекомые

«Странный сад». Юзеф Мехоффер

«Маки и бабочки». Винсент Ван Гог

«Натюрморт с хлебом и засахаренными сладостями». Георг Флегель

«Часослов Висконти», «Жук-олень», «Натюрморт с жуком-оленем». Джованнино де Грасси

«Пряхи». Диего Веласкес

«Амур жалуется Венере». Лукас Кранах Старший

Зеркало

«Художник Ганс Бургкмайр и его жена Анна». Лукас Фуртенагель

«Менины». Диего Веласкес

«Портрет четы Арнольфини». Ян ван Эйк

«Бар в Фоли-Бержер». Эдуард Мане

«Девушка с зеркалом, аллегория нечестивой любви». Паулюс Морельсе

Рыбы

«Серебряные рыбки». Густав Климт

«Рыбка из золота». Пауль Клее

«Вода». Джузеппе Арчимбольдо

«Чудесный улов». Питер Пауль Рубенс

«Нидерландские пословицы». Питер Брейгель Старший

Колесо

«Колесо Фортуны». Огюст де Уайльд

«Святая Екатерина Александрийская». Микеланджело Меризи да Караваджо

«Колесо Фортуны». Эдвард Берн-Джонс

«Перепись в Вифлееме». Питер Брейгель Старший

«Собор в Реймсе». Доменико Квальо

Музыкальные инструменты

«Ангельский концерт». Гауденцио Феррари

«Натюрморт Vanitas с музыкальными инструментами». Корнелис де Хем

«Концерт». Геррит ван Хонтхорст

«Маркантонио Паскуалини, коронованный Аполлоном». Андреа Сакки

«Орфей, очаровывающий животных». Франсуа

Буше
Рог изобилия
«Детство Зевса». Ловис Коринт
«Аллегория удачи». Сальватор Роза
«Геракл и Ахелой». Ноэль Куапель
Собака
«Охотники на снегу». Питер Брейгель Старший
«Комнатная собачка с бискотти и китайской чашкой». Джованна Гарцони
«Друг в беде». Кассиус Марцелл Кулидж
«Менины». Диего Веласкес
«Геркулес и Цербер». Франсиско де Сурбаран
«Венера и Адонис». Тициан
«Померанский шпиц со щенком». Томас Гейнсборо
«Покойся с миром». Брайтон Ривьер
«Радость». Поль Гоген
Три возраста
«Три возраста человека». Джорджоне
«Три возраста жизни и смерть». Ханс Бальдунг
«Три возраста женщины» и «Три парки». Марко Биджио
«Аллегория благоразумия». Тициан ВЕЧЕЛЛИО
«Три возраста женщины». Густав Климт
Цветы
«Натюрморт в стеклянной вазе». Амброзиус

Босхарт Старший
«Цветы в деревянном вазоне». Ян Брейгель Старший
«Кувшинки». Клод Моне
«Флора». Джузеппе Арчимбольдо
«Райский сад». Мастер Верхнего Рейна
«Подсолнухи». Ван Гог
«Маркиза де Помпадур». Франсуа Буше, Чарльз Ван Лоо
«Аврора и Тифон». Себастьяно Риччи
«Мадонна лилий». Альфонс Муха
Яблоко
«Геракл в саду Гесперид». Джованни Антонио Пеллегрини
«Брак Пелея и Фетиды». Якоб Йорданс
«Суд Париса». Мануэль Никлаус
«Фрукты» и «Плетеная ваза». Поль Сезанн
«Ева, первая Пандора». Жан Кузен Старший
«Искушение Евы». Джон СТЕНХОУП
«Мадонна с Младенцем у парапета, яблоко и тыква, свисающие позади». Карло Кривелли
Заключение

Аннотация

Как смотреть на живописные полотна глазами искусствоведа? И как понять, что же все-таки хотел сказать художник?

Великие мастера живописи выражали в своих шедеврах калейдоскоп противоречивых чувств, свой жизненный опыт и насущные проблемы своей эпохи, каждый раз обращаясь к уникальному набору визуальных символов. Цветы и птицы, небесные светила, музыкальные инструменты – даже такие обычные с виду предметы, как яйцо или колесо, вписанные в натюрморт или пейзаж, могут таить в себе множество смыслов. То, что было понятно современникам художников, для нас превратилось в набор образов, похожих на хитрую головоломку.

В этой книге популярный арт-блогер Виктория Цибульская подробно расскажет о загадках картин, украшающих лучшие музеи мира, от лондонской галереи Тейт до музея Прадо в Испании. Вы обнаружите неочевидные детали и скрытые символы, в свете которых хорошо знакомые картины

обретают новые, глубинные смыслы, приоткрывают личные тайны своих творцов: Тициана, Караваджо, Рубенса, Веласкеса, Ван Гога, Моне и других великих мастеров живописи. Благодаря этой книге обычный поход в музей превратится в увлекательную игру, где каждая картина – ребус, который предстоит разгадать именно вам.

Большое количество ярких цветных иллюстраций позволит погрузиться в мир ярких образов и идей прямиком из глубин веков. Совершите большое путешествие в историю искусства и откройте удивительные тайны шедевров мировой живописи – от жанровых сцен Питера Брейгеля Старшего до мифологических образов Густава Климта!

В формате PDF A4 сохранен издательский макет книги.

Виктория Цибульская Арт-расследования. Образы, символы и тайные смыслы в искусстве

Искусство с блогерами



© Цибульская В.А., текст, 2023
© Издание на русском языке, оформление. ООО «Издательство «Эксмо», 2024

Введение

Идея книги родилась из курса «Необычное в обычном», который я создала для моего семейного проекта «Мини-Арт». Вначале его слушателями были родители с детьми, но постепенно он расширился и видоизменился для взрослой аудитории.

Картины, о которых пойдет речь в этой книге, написаны в период с XIV по XX века. Их авторы жили в разных странах, формировались как мастера в разные эпохи. Кто-то прошел обучение в академиях и университетах, а кто-то мог с трудом поставить свою подпись. Одни в течение жизни прошагали пешком и проплыли на кораблях тысячи километров, а другие всю жизнь прожили в одном городе и умерли в том же доме, где и родились. Среди них были богачи и бедняки, известные ловеласы, забияки и даже убийцы и те, кто провел всю жизнь в молитвах. Но все они были художниками, которых объединяла страсть к искусству.

На полотнах каждый из живописцев выражал неповторимые чувства, эмоции, жизненный опыт, отражал культуру своей эпохи. И выбирал

для этого самые разные сюжеты, смысл многих из них для нас стал головоломкой.

В этой книге я решила рассказать о некоторых загадочных произведениях. Я сгруппировала картины по темам, исходя из того, насколько значимыми они являются в мировой живописи. Получилась книга-расследование, читая которую вы узнаете, какие загадки и тайные смыслы вкладывали художники, изображая на своих картинах те или иные, часто обыденные, простые и совершенно прозаические вещи, раскроете секреты, связанные с ними. В книге 13 тематических разделов, где каждая из описываемых картин вносит свой особый вклад в понимание предмета, которому он посвящен. Как маленькие кусочки мозаики, сложенные вместе, они охватывают практически все основные сюжеты мировой живописи.

Птицы



«Две венецианки». Витторе Карпаччо

Казалось бы, простая жанровая сценка, изображающая двух женщин с домашними питомцами на балконе, на самом деле является настоящим лабиринтом символов и деталей. Несколько столетий она оставалась загадкой, и единственное, что было известно точно, — имя художника, чья подпись, теперь уже неразборчивая, стоит в левом нижнем углу. Это венецианец Витторе Карпаччо — великий рассказчик, способный создавать в легком и увлекательном стиле картины, полные деталей, экзотических элементов и подробностей, взятых из повседневной жизни Светлейшей Республики на пике ее экономического и светского могущества.



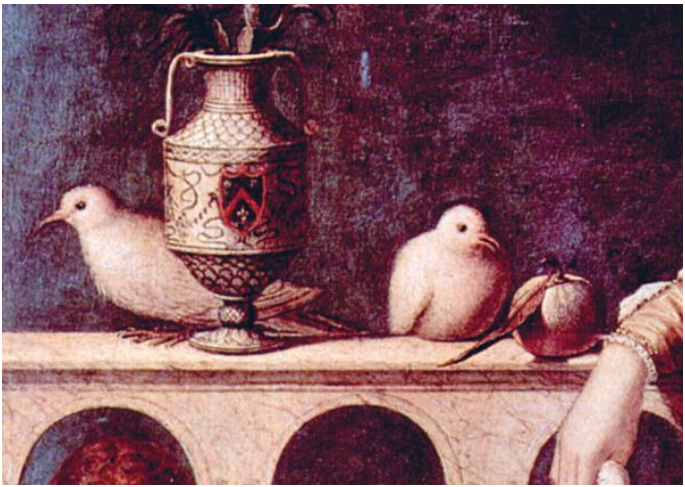
Начать следует с того, что это вовсе и не картина в том смысле, который Wikipedia определяет как «материальный объект (деревянная доска,

холст, картон), ограниченный профилированной рамой, на поверхности которого создается особое — концептуальное — изобразительное пространство», а вполне прозаическая и практичная вещь — дверца шкафа. А вот шкаф этот — не простой, а свадебный. Не подозревая о функциональности предмета и, следовательно, точно не определив сюжет картины, историки почти 500 лет блуждали между заумными и неубедительными интерпретациями сюжета, называя женщин на балконе то венецианскими куртизанками, а то и вовсе волшебницами. Таковыми бы они и оставались, если бы в 1963 году не нашелся ученый, который, обладая невероятным художественным чутьем, доказал, что дверца шкафа была обрезана, и ее недостающая верхняя часть хранится по другую сторону океана, в музее Гетти в Лос-Анджелесе, под названием «Охота в лагуне». Когда в 1990 году две доски удалось объединить, сюжет нижней части стал наконец понятен и оказался прямо противоположным тому, который предлагался искусствоведами до этого. Никаких куртизанок!



«Две венецианки». Витторе Карпаччо. 1490-е годы. Музей Коррер, Венеция

Венецианки, чьи элегантные платья и модные прически говорят о богатстве и высоком социальном статусе, оказались добропорядочными сеньорами, терпеливо ожидающими возвращения своих супругов с охоты. Добродетель обеих женщин подчеркивают одновременно множество символических элементов: собаки олицетворяют верность и преданность, жемчуг на шее девушки свидетельствует о строгом соблюдении брачных правил, а белый носовой платок — о ее чистоте, миртовое дерево в вазоне использовалось в свадебных церемониях, а лилия, от которой мы видим только стебель, напоминает о целомудрии Девы Марии.

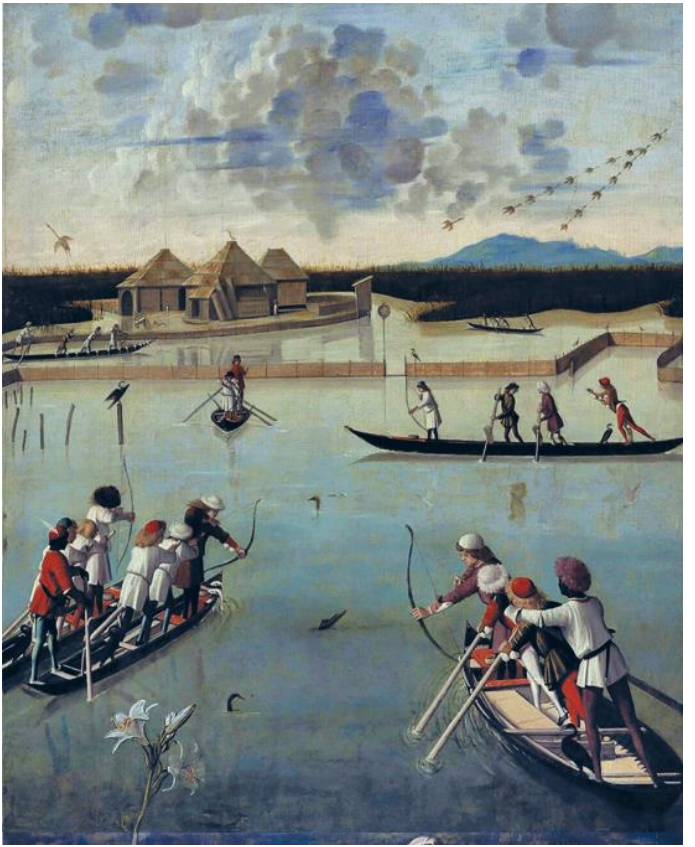


Пара белых голубей, павлин и попугай также выбраны художником сознательно. Они должны были рассказать о супружеской верности и семейной гармонии.

Голуби – символы, связанные со свадьбой. Они были одновременно атрибу-

том богини любви Афродиты и богини брака и семьи Геры. Более того, в христианстве сошествие Святого Духа к Деве Марии часто изображалось как явление голубя, что говорило о ее чистоте и непорочности.

Еще одним атрибутом богини Геры был павлин. **Самка павлина олицетворяла супружеское согласие и являлась образом плодородия, поощряя таким образом рождение детей.** А глаза на хвосте павлина охраняли женскую скромность и, скорее всего, намекали на бдительность со стороны более зрелой женщины, очень похожей на юную, а потому, возможно, ее матери или старшей сестры.



Охота в лагуне. Витторе Карпаччо. 1495 г. Музей Гетти, Лос-Анджелес

Попугай также являлся символом Девы Марии. Считалось, что эта птица, способная воспроизводить человеческую речь, может произносить «Ave»! Именно так приветствовал Марию ангел Благовещения Гавриил.

Попугай на картине Карпаччо интересен не только с символической, но и с биологической точки зрения. Ученые-зоологи определили его вид как черный блестящий лори (Chalcopsitta atra) родом из самых отдаленных индо-тихоокеанских архипелагов, который считался очень редким и драгоценным.

В Европе экзотические животные часто содержались в зверинцах аристократии, где представляли собой подлинный статусный символ, говорящий о богатстве и социальном положении их владельцев.

Вот так обретение утраченной детали позволило собрать сложный пазл, и картина, сюжет которой считался почти безнравственным, на деле оказалась аллегорией брака.

«Юнона и Аргус». Питер Пауль Рубенс

Согласно древнегреческому мифу, у принца Аргуса из Пелопоннесского города Аргос было сто глаз, пятьдесят из которых были всегда открыты. Этому неспящему стражу Юнона приказала охранять возлюбленную Юпитера, Ио, превращенную ею в корову. В поэме «Метаморфозы» Овидий рассказывает, что Юпитер послал Меркурия, вестника богов, убить Аргуса. Тогда Юнона взяла глаза убитого и украсила ими хвосты своих преданных павлинов.



Сюжет, нечасто встречающийся в живописи, Рубенс превратил в великолепное по красочности зрелище. На переднем плане картины изображено безжизненное обезглавленное тело Аргуса. Центр композиции составляет группа из трех женских фигур, двух павлинов и трех амуров. Жена неверного Юпитера, Юнона, часто изображается как злая, мстительная и гневная богиня. Рубенс в своем живописном повествовании предпочел подчеркнуть другую сторону ее характера. **Художник показал, как бережно, и даже нежно, Юнона держит на ладони глаза Аргуса.** На ее торжественном лице заметна скорбь, вызванная воспоминаниями об умершем верном слуге.



«Юнона и Аргус». Питер Пауль Рубенс. 1611 г. Музей Вальрафа-Рихарца, Кёльн

Богиня облачена в ярко-алое платье, сразу привлекающее внимание. На голове у нее корона, а спину покрывает богато расшитая накидка. Служанка передает ей глаза Аргуса, и Юнона размещает их на хвостах павлинов, являющихся ее атрибутами. Затем запрягает их в золотую колесницу, на которой летает по небу. Многие думают, что павлины не приспособлены к полетам, — им

мешают густые и тяжелые хвосты. Такое мнение ошибочно. У этих птиц сильные крылья, благодаря которым они могут подняться на большую высоту и пролететь сотни километров! Кроме того, павлины летают практически бесшумно, что очень важно для такой ревнивицы, как Юнона. Скрытность помогает ей наблюдать за похождениями бога Юпитера и быть в курсе его многочисленных любовных увлечений.



Юпитер, зная, что павлины помогают супруге следить за ним, решил их проучить и в качестве наказания наделил препротивнейшим голосом. Павлины были очень этим недовольны и решили пожаловаться своей госпоже, попросив богиню даровать им нежный голос и научить их петь как соловей. Юнона очень рассердилась и гневно ответила, что каждая птица в мире имеет особое отличие: соловей — сладкий голос, орел — смелость, сокол — легкость полета, вещий ворон — дар предсказывать будущее, а им, павлинам, дарована красота. Богиня не просто запретила павлинам жаловаться, но пригрозила лишить их прекрасного узора на оперении.



«Птичий концерт». Пауль де Вос

Авторство данного полотна доподлинно не определено. Оно является копией композиции Франса Снейдерса, хранящейся в Эрмитаже в Санкт-Петербурге, и до недавнего времени считалось, что эта работа принадлежит Яну ван Кесселю I (Антверпен, 1626–1679 годы). Однако сейчас исследователи все более склоняются к тому, что ее стиль больше напоминает стиль шурина Снейдерса, Поля де Воса.



Тип подобных картин, получивших широкое распространение в Европе в XVII веке и украшавших богатые дома царедворцев и аристократов от Нидерландов до Испании, называется «Птичий концерт». Образ совместного пения птиц был гораздо лучше знаком и понятен зрителям прошлого, чем нам. Прежде всего, его символическое значение связано с поклонением Деве Марии

как Богоматери птиц, которое берет начало с XIII века.



«Птичий концерт». Пауль де Вос (приписывается). XVII век. Королевские музеи изящных искусств, Антверпен, Бельгия

Легенда гласит, что птицы слетались в буковую рощу около Брюсселя, привлеченные изображением Богородицы, отдыхающей среди ветвей дерева. На этом месте в XVI веке была сооружена

часовня, где с потолка свисали птичьи клетки, чтобы птицы могли петь, тем самым участвуя в богослужении.

Также совместное птичье пение под руководством мудрой совы символически обозначало политический порядок, служило аллегорией социальной иерархии в обществе.



Со временем, однако, эта тема стала использоваться не только в «высоком» искусстве масляной живописи, но, как говорится, пошла в народ в форме доступных по цене гравюр и дешевых иллюстраций. Постепенно и содержание живо-

писных «птичьих концертов» стало изменяться и приобретать ироничную окраску. И если птицы кисти Снейдерса (сейчас известно не менее пяти версий его «Птичьего концерта») прославляли существующий порядок, то пернатые на копии Де Воса смеются над ним.

> Дело в том, что птиц, изображенных на картине, объединяет одно важное свойство – они не умеют петь! Так и хочется сказать: «А вы, друзья, как ни садитесь, все в музыканты не годитесь!» Напрасно напрягается орел, тянут шеи голубая цапля и лебедь, разевают клювы павлины и попугай! Кроме какофонии из крика, визга и шипения, вся эта разношерстная компания лесных, полевых, водоплавающих и экзотических птиц ничего произвести не может.



Под деревом художник изобразил путника, держащего на руках ребенка. Возможно, он надеялся, что пение птиц заменит малышу колыбельную. Но, судя по выражению его лица, такая «колыбельная» может лишь испугать, а не успокоить.

«Щегол». Карел Фабрициус

Карел Фабрициус был одним из самых многообещающих учеников Рембрандта, учителем Вермеера и создателем делфтской школы живописи. Увы, его жизни и живописной карьере не суждено было продлиться долго. 32-летний художник погиб, а его дом был разрушен в 1654 году, когда в Делфте из-за случайной искры взорвался пороховой склад. В огне и под руинами домов многих его заказчиков погибли и картины Фабрициуса. Сейчас известно о приблизительно двенадцати атрибутированных работах художника. «Щегол», без сомнения, является самой известной из них.


C FABRITIVS 1654

«Щегол». Карел Фабрициус. 1654 г. Маурицхёйс, Гаага

Во времена Фабрициуса многие держали певчих птиц дома в качестве домашних питомцев. Был ли у художника свой щегол, или он видел его каждый день, как мы сейчас видим воробьев? Как бы то ни было, Карел Фабрициус прекрасно рассмотрел птицу и свободными, широкими мазками, экономя на цвете и деталях, написал ее черное крыло с желтой полосой, красную маску на головке и глазки-бусины.

> Портрет маленькой птички, прикованной за лапку у стены с облезлой штукатуркой. Только и всего. Не так уж и много. Однако вполне достаточно, чтобы создать изображение, способное одурачить зрителя. Эксперименты с эффектами trompe-l'oeil, или «обмана зрения», были в моде во времена Фабрициуса, хотя практиковались еще в Античности.

Рождение искусства обманки связывают с художественными иллюзиями в искусстве Древней Греции и Рима. Легенда рассказывает, что древнегреческие художники Зевксис и Паррасий

поспорили, кто из них искуснее. Оба принялись за работу, а когда закончили, Зевксис отдернул покрывало, и зрители увидели виноградную гроздь, такую живую, что птицы слетелись ее клевать. «Теперь ты отдерни покрывало!» — сказал Зевксис Паррасию. «Не могу, — последовал ответ, — оно нарисовано». Зевксис признал свое поражение. «Ты победил! — сказал он. — Я обманул глаза птиц, а ты обманул глаза живописца».

Представьте, что Фабрициус вынул картину из рамы и закрасил ее край под цвет штукатурки на стене. Его друзья и заказчики, входя в помещение, должно быть, принимали нарисованного щегла за настоящего. Во времена, когда создание идеальной иллюзии считалось высшим достижением, к которому мог стремиться художник, разве могла быть реклама лучше!



После гибели Фабрициуса его творчество было забыто на два столетия и заново открыто лишь в XIX веке, но и тогда упоминалось лишь в связи с именем Вермеера. Широкую известность «Ще-

гол» получил после выхода в свет одноименного романа Донны Тартт.

В начале романа картина попадает в руки тринадцатилетнего Теодора в трагический момент: в результате взрыва в картинной галерее погибает его мать. Полотно становится для него и утешением, и проклятьем, и единственной вещью в мире, ради которой мальчик живет. Сначала его главной задачей становится спрятать картину, позже приходит навязчивый страх потерять ее, и наконец цепь событий приводит Теодора к необходимости вернуть полотно в музей, чтобы сохранить свою жизнь.

Тартт рассказывает нам историю взросления мальчика, который как за соломинку держится за щегленка, нарисованного на обгорелой дощечке. И он помогает потерянному испуганному ребенку преодолеть все тяготы жизни и как Фениксу возродиться из пепла саморазрушения.

Недаром в Средние века и в эпоху Ренессанса именно щегол был символом Страстей и Воскресения Христа. Согласно легенде, во время крестного пути щегол извлек терновый шип из головы Спасителя, окропив себя его кровью.

«Птичий двор», Мельхиор де Хондекутер

Мельхиор де Хондекутер, прозванный Рафаэлем птиц, — известный художник-анималист. Он считается родоначальником жанра, получившего название «птичий двор», где главными персонажами были обычные, хотя и очень яркие, упитанные и полные достоинства петухи, куры, утки, индюки и гуси. В Голландии семнадцатого века не было недостатка в художниках, писавших натюрморты с битой дичью. Хондекутер, наоборот, прославился изображением живых птиц, которых он наделял характерами, эмоциями, радостями и страхами. Современники рассказывали, что у него была обученная позировать курица, а остальных своих «моделей» художник закреплял в специальном устройстве, позволяющем фиксировать их в правильном положении.



Мельхиор Хондекутер был потомственным художником. Его дед и отец также специализировались на изображениях животных. Однако он не сразу выбрал профессию живописца. Будучи

очень набожным, в юности Хондекутер всерьез готовился стать священником. Наверное, поэтому был склонен к нравоучительству и, начав писать, вносил в свои работы назидательный подтекст.



«Птичий двор». Мельхиор де Хондекутер. Между 1680 и 1690 годами. Национальная галерея Виктории, Мельбурн, Австралия

Картина «Птичий двор» является примером этого. Ее сюжет кажется очень простым. На огромном, почти двухметровом, полотне изображено множество разных домашних птиц. Никакого «двора», как огороженного изгородью пространства, здесь нет. Пернатые разгуливают на свободе в окружении идиллического пейзажа. Голубые горы на горизонте, высокие деревья, чья изумрудная листва дает глубокую тень, гладкая как зеркало поверхность озера, руины древних строений — все это переносит зрителей в прекрасную страну Аркадию, родину Зевса, Гермеса, Пана и других олимпийских богов, где царит любовь, а люди и животные живут в счастливой гармонии друг с другом.

Но почему же птицы на картине выглядят такими испуганными? Их спокойствие нарушено, мы буквально слышим встревоженный крик петуха, поднимающего тревогу. Это напоминает нам об одном древнегреческом мифе, который повествует о том, как бог Арес влюбился в прекрасную богиню Афродиту. Так как их пылкие свидания длились до самого утра, Арес опасался, что бог солнца Гелиос, поднявшись в небо на своей золотой колеснице, сможет их увидеть и рассказать о них мужу Афродиты, Гефесту. Чтобы успеть

покинуть возлюбленную до восхода солнца, Арес поручил своему другу Алектриону наблюдать за небом и предупреждать его о появлении колесницы Гелиоса. Увы, однажды Алектрион крепко заснул. В результате случилось все то, чего боялся Арес. Разгневавшись, он превратил Алектриона в петуха, который с тех пор должен был криком предупреждать об опасности.

> На картине «Птичий двор» опасность кроется в «невинно» лежащем на переднем плане обломке керамического кувшина. Такой черепок с ручкой часто применяли в качестве орудия, которым крестьяне резали домашнюю птицу. Перышки, валяющиеся на земле вокруг него, служат свидетельством того, что этим инструментом уже пользовались.

Этой мелкой деталью, которая появляется как элемент memento mori, — напоминанием о смерти — художник сразу меняет все настроение картины, и жанровая сценка приобретает глубокое философское содержание.

«Аллегория Правосудия», Рафаэль Санти

Семейный статус богини правосудия Фемиды (известной в Древнем Риме под именем Юстиция) в древнегреческих мифах проследить сложно. С одной стороны, как сестра родителей Зевса, Кроноса и Реи, она приходилась Зевсу тетей. Но, согласно Гесиоду, также была его женой. Они сблизились, когда Зевс призвал Фемиду, чтобы помочь ему принять справедливое решение о поведении людей и богов. Так что свой социальный статус она резко повысила, став, если верить Гомеру, синонимом идеи божественного закона. Именно Фемида созывала советы богов на Олимпе, председательствовала на их пирах и мудро разрешала многочисленные споры.



«Аллегория Правосудия». Рафаэль Санти. Около 1519 года. Музеи Ватикана

При этом среди богов Фемида всегда оставалась на втором плане. Она не выделялась красотой, не совершала грандиозных подвигов, не была замечена ни в чем предосудительном. Возможно, поэтому художники уделяли ей не так много внимания, как остальным олимпийцам, и обращались к образу богини лишь тогда, когда требовалось изобразить воплощение справедливости и правопорядка. Начиная с Античности она стала единственной из главных добродетелей с характерным и узнаваемым обликом, который, пройдя неизменным через искусство Античности и Древнего Рима, дошел до эпохи Возрождения.



Итальянский писатель Чезаре Рипа в своем труде «Иконология», где он собрал аллегорические образы древности, необходимые «для поэтов, художников и скульпторов, для представления добродетелей, течения жизней, привязанностей

и человеческих страстей», описывает Юстицию так: **«Женщина, одетая в белое, с завязанными глазами, в правой руке она держит пучок прутьев и топор, связанные вместе, в ее левой руке огненный факел. И будет иметь при себе страуса или держать меч и весы».** Весы, меч и повязка на глазах были стандартными атрибутами Фемиды (Юстиции). Что касается страуса, то можно вспомнить, что многие греческие боги имели своих птиц. У Зевса был орел, у Геры — павлин, у Афродиты — горлица. Так почему бы Фемиде тоже не иметь свою птицу? Вопрос в том, почему именно страус?

> Страус как символ справедливости возник еще в Древнем Египте. Его равномерно и без промежутков расположенные перья, согласно труду Гораполлона «Иероглифика», посвященному толкованию египетских иероглифов, аллегорически означали такие качества, как беспристрастность и непредвзятость.

Плиний Старший в своей «Естественной истории» писал об удивительном свойстве страуса переваривать любые, даже железные, предметы, но одновременно отмечал и его глупость, потому

что, **«спрятав шею в кустах, они думают, что спрятались сами».** Чезаре Рипа, также ссылаясь на всеядность страуса, делает вывод, что он в эпоху Возрождения стал символом справедливости, потому что обладал способностью **«пережевывать еду так же, как справедливость должна пережевывать пищу показаний, представленных ей».**

То, что из всех символов Юстиции Рафаэль выбрал именно страуса — птицу, которая изображалась и как воплощение упорства, справедливости, удачи, но также чревоугодия и глупости, говорит об определенной доли скептицизма, с которым он относился к правосудию.

Однако поскольку многие художники почитали Рафаэля как бога, то его страусу стали подражать и тиражировать его. Поэтому в последующие века на многих картинах Фемида стала изображаться в сопровождении страуса.

«Минерва», Хендрик Гольциус

Картина, в композиции которой, казалось бы, нет ничего особенного, оказывается, при более пристальном рассмотрении, полна значения, намеков и тайных смыслов.



Первое, на что обращаешь внимание, — неестественно вытянутая, сложно изогнутая фигура на первом плане. Удлиненная кривизна челове-

ческого тела — главный признак маньеризма, который часто называют уродливым, антиклассическим стилем. Хотя деление живописи на периоды и стили является условным, исследователи считают 1520 год — год смерти Рафаэля — концом эпохи Возрождения. Поэтому иногда искусство маньеризма называют искусством «позднего Возрождения».

> Итак, центральное место на полотне занимает длинношеяя мускулистая богиня Минерва (Афина), из одежды на которой только высокий шлем с гребнем в виде золотой лошади. Левой рукой она опирается на щит-эгиду с традиционной головой Медузы Горгоны. Только вот щит почему-то прозрачный! От стеклянного щита мало пользы в бою, поэтому он тоже дань элегантному и разрушающему традиции маньеризму. Художник как будто задает вопрос: как далеко я могу зайти, прежде чем все будет выглядеть совсем странно?

По другую сторону от богини сидит огромная сова. В греческой мифологии Афина считалась богиней мудрости, а сова имела репутацию муд-

рой птицы. Афина была настолько впечатлена глазами и торжественным видом совы, что сделала ее своей спутницей. Ученые определили птицу на картине как «сипуху обыкновенную». Это самый распространенный вид сов в мире, и в нем нет ничего легендарного. Возможно, поэтому художник наделяет сову Афины голубой маской, превращая в сказочное существо.



«Минерва (как олицетворение мудрости)». Хендрик Гольциус.1611 год. Маурицхейс, Гаага, Нидерланды

Еще один мифический персонаж расположился в арке на заднем плане. Это царь Мидас с ослиными ушами. Их он получил в наказание за предвзятое судейство одного музыкального состязания.



Участниками спора были флейтист Пан и бог Аполлон. Однажды Пан нашел флейту, которую

изобрела богиня Афина, но выбросила, потому что музыка уродовала ее лицо. А Пан очень полюбил свою новую игрушку и выучился играть на ней. Однажды он решил, что может сравниться в мастерстве с Аполлоном. И хотя Пан играл гораздо хуже, Мидас все же присудил ему победу. Аполлон решил, что раз у Мидаса слух как у осла, так пусть и уши будут соответствующие. Мидас на картине — аллегория глупости. Здесь он противопоставлен мощному образу Афины, чью мудрость подчеркивают и сова, и стопка книг, лежащих у ее ног.

Работы в стиле маньеризма могут казаться непривычными, вычурными и даже пугающими, но они, несомненно, достойны внимательного рассмотрения.

«Венера, играющая с двумя голубями». Франческо Хайес

Миланский художник Франческо Хайес считался одним из ведущих художников-романтиков середины XIX века. Он известен своими величественными историческими картинами, политическими аллегориями, а также портретами.



В 1830 году как раз из-за одного из них в Милане разразился громкий скандал. Поводом стал выставленный в галерее Брера портрет балерины Карлотты Шабер в образе Венеры. Общество разделилось. Если одни сочли, что это одно из самых соблазнительных произведений итальянского искусства XIX века, то другие называли Венеру

Хайеса отвратительной и вульгарной.

На картине спиной к зрителю в полный рост изображена богиня Венера, освященная ярким солнечным светом. В жаркий летний день она решила спуститься по ступеням в бассейн с прозрачной водой. Ощутив ее прохладу, она оперлась на высокий парапет и о чем-то задумалась. Наверное, Венера так долго пробыла в этом тихом тенистом месте, что ее голуби соскучились и прилетели поиграть с ней, порхая вокруг и обвивая ее красным шнурком.



«Венера, играющая с двумя голубями». Франческо Паоло Хайес. 1830 год. Музей современного искусства Тренто и Роверето, Тренто, Италия

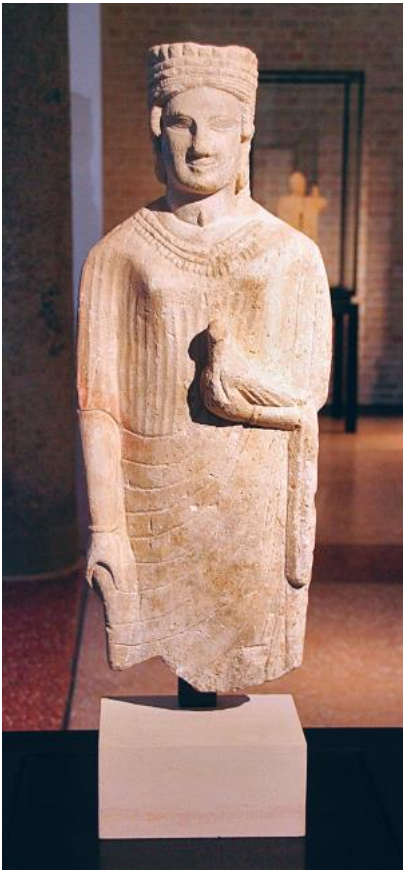
Что же в этом образе Венеры так возмутило посетителей выставки? Казалось бы, итальянскую публику, привыкшую к созерцанию античных статуй, не должна была смутить ее нагота? Тем более что **в качестве образца художник выбрал классическую римскую статую Венеры Каллипиги или Венеры «с красивыми ягодицами», созданную около II века н. э., пропорции тела которой считаются эталонными**. Вспоминая в своих мемуарах этот эпизод, художник писал, что хотя в его Венере не было того благородства, которое желали бы видеть в королеве красоты, он все же не ожидал настолько жесткой реакции. Причину такого недовольства он усматривал в реализме, с которым передал фигуру своей модели. Критики действительно обвиняли Хайеса в том, что, изобразив все особенности и недостатки Карлотты, он осквернил и высмеял классические эстетические каноны красоты, превращая идеализированные черты божества, почерпнутые из античной скульптуры, в чувственные. Возможно, по сути, они были правы, потому что, несмотря на название, перед нами — портрет прекрасной,

но не идеальной живой женщины, и лишь пара голубей, с которыми она играет на полотне, подчеркивает аллегорический характер картины.



Венера Каллипиги. Неизвестный автор. I или II век до н. э. Национальный археологический музей Неаполя, Неаполь, Италия

В классической древности голуби были посвящены богине Афродите. Античные скульптуры и керамические изделия часто изображали ее в сопровождении этих птиц. Самая известная статуя Афродиты с голубем из Берлинского нового музея датируется началом V века до н. э. Голуби также участвовали в культе богини. Храм Афродиты Пандемос на юго-западном склоне Афинского акрополя был украшен рельефами с изображением голубей. В святилище Афродиты в Дафне были найдены ниши для размещения приношений верующих, среди которых – небольшие скульптуры голубей. А главный фестиваль Афродиты, Афродисии, открывался ритуалом очищения алтаря кровью священного голубя.



Афродита — Великая богиня Кипра. Неизвест-

ный автор. 450–425 годы до н. э. Новый музей, Берлин, Германия

Связь Афродиты с голубями повлияла на римскую богиню Венеру, в результате чего она также стала ассоциироваться с голубями.

Небесные светила



«Зодиакальная потолочная фреска»

Эта карта звездного неба находится в Зале карт на вилле, построенной кардиналом Алессандро Фарнезе для своей семьи. Мы до сих пор с уверенностью не знаем, кем был тот художник, который между 1573 и 1575 годами изобразил на потолке знаки зодиака и созвездия во время зимнего солнцестояния. Синий лазоревый фон, напоминающий небо средневековых фресок, усеян золотыми звездами и населен мифологическими фигурами, которые обозначают пятьдесят известных в то время созвездий. **Центр фрески занимает огромная рыба, легендарный корабль Арго рассекает волны, на противоположной стороне раскинул белоснежные крылья Лебедь, Кентавр натянул свой лук, Геркулес потрясает огромной палицей, а рядом топчутся две неуклюжие и крепкие медведицы.**

В XVI веке еще не все звездное небо было изучено, и художнику не хватило персонажей, чтобы заполнить пространство фрески. Считается, что именно он придумал еще одно созвездие, чтобы уравновесить композицию. И кто же стал его символом? Конечно, Зевс Громовержец — владыка

Олимпа. Он изображен в северной области неба. В руках Зевс держит разящую молнию, которая направлена на созвездие Фаэтона.



По легенде Фаэтон, сын бога солнца Гелиоса, попросил у отца позволения управлять его огненной колесницей. Гелиос пришел в ужас, потому что не под силу было смертному справиться с крылатыми конями.

Но Фаэтон не хотел слушать предостережений. Он вскочил на золотую колесницу и помчался. Путь Фаэтона прочерчен на фреске, пересекая ее белой спиралью, вдоль которой расположились чудовища: грозный рогатый Телец, яростный Лев, страшный Рак и смертоносный ядовитый Скорпион.



«Зодиакальная потолочная фреска». 574 г. Сала дель Маппамондо, Вилла Фарнезе, Капрарола, Лацио, Италия

Не на шутку испугался Фаэтон, выпустил он поводья и огненная повозка рухнула вниз, сжигая все на своем пути. Взмолилась тогда богиня

Земли Гея, просила она Зевса не допустить, чтобы сжег ее солнечный огонь. Направил Зевс свою стрелу в Фаэтона, и тот рухнул в океан, огонь потух, Земля была спасена.



Однако созвездие Зевса было забыто. Сейчас на его месте располагается созвездие Жирафа. А до нас дошла удивительная фреска, на которой астрономия переплелась с древними легендами.

«Происхождение Млечного Пути». Тинторетто

Царь Микен Электрион пообещал отдать своему племяннику Амфитриону в жены единственную дочь, красавицу Алкмену, если тот отомстит царю тафийцев Птерелаю за убийство сыновей Электриона. Выполнил Амфитрион свое обещание, победил в схватке коварного Птерелая. Пора ему было возвращаться домой.



Но не знал Амфитрион, что накануне его возвращения сам Зевс обратил свой взор на прекрасную Алкмену. Давно уже замыслил он даровать богам и людям великого героя, который защищал бы их от разных бед.

Для этого Зевс сошел с Олимпа и стал искать женщину, достойную сделаться

матерью такого героя. И его выбор пал на Алкмену. Он явился в Фивы, приняв облик Амфитриона с рассказом о его победе. Ничего не заподозрила Алкмена, приняла Зевса за своего супруга и провела с ним ночь.



«Происхождение Млечного Пути», Тинторетто.

1518–1594 годы. Лондонская национальная галерея, Лондон

На следующий день вернулся победитель Амфитрион. Он ожидал радостного и пышного приема и был удивлен, когда Алкмена встретила его так, как будто супруги расстались только вчера. Когда Амфитрион спросил жену, почему она не чествует своего мужа-победителя, Алкмена ответила: «Разве ты не вернулся вчера и не провели мы вместе минувшую ночь?» Разгневался Амфитрион, потому что решил, что Алкмена нарушила супружеский обет верности. В то время в Элладе был закон, по которому обманутый муж мог сам решить, казнить или простить свою жену. Не мог простить жену Амфитрион, а Алкмена, хотя и не знала за собой никакой вины, попросила заступничества у алтаря Зевса. Гнев Амфитриона был так велик, что даже это не остановило его, и он велел окружить алтарь сухим хворостом и поджег его. Алкмена должна была сгореть, но тут случилось чудо: небо над Фивами почернело, загремел гром, хлынул ливень и загасил пламя. А прямо у ног Амфитриона в землю ударили три молнии. Все поняли, что это было знамение, что сам громовержец Зевс уберег Алкмену от гибели. Присутствовал там прорицатель старец Тиресий,

который сказал Амфитриону: «Чиста твоя жена перед тобой. Скоро родятся у нее двое сыновей, но лишь один из них твой, а другой — сын Зевса и в будущем великий герой». Так и случилось. Алкмена родила двух сыновей: первым родился Геракл, сын Зевса, а на следующий день — сын Амфитриона.



Бог Гермес взял новорожденного младенца Геракла, отнес его на Олимп и положил на руки спящей богине Гере.

> Геракл с такой силой начал сосать грудь Геры, что из нее брызнуло молоко. Капли разлились по небу и образовали галактику Млечный Путь. Гера, проснувшись, с гневом оттолкнула от себя Геракла, но тот уже успел вкусить молока бессмертия.

Сюжет древнего мифа привлекал многих художников. И каждый трактовал его по-своему. Венецианец Якопо Тинторетто написал картину на сюжет мифа о происхождении Млечного Пути по заказу императора Рудольфа II. Сейчас размер картины составляет 148 х 165 см, но изначально он был больше: от картины впоследствии отрезали нижнюю часть, на которой были изображены лилии. Дело в том, что в то время, как сюжет картины был взят из древнегреческой мифологии, белые лилии были символом Девы Марии. Если люди эпохи Возрождения терпимо относились к такому смешению язычества и христианства, то в период инквизиции и борьбы с еретиками это стало неприемлемо.



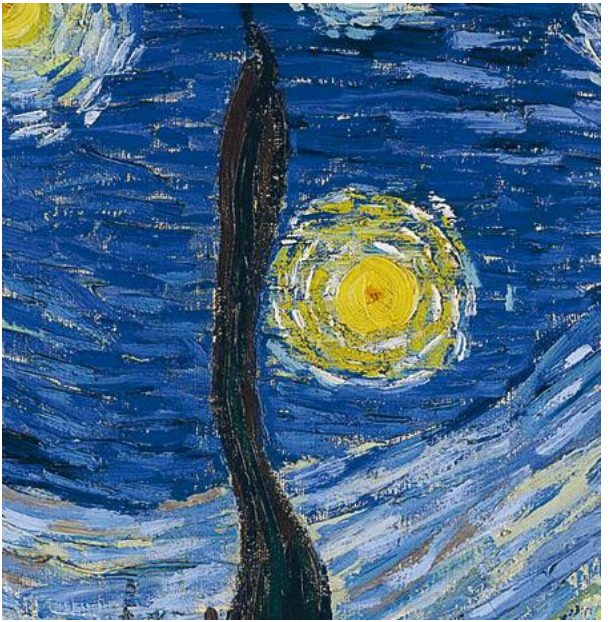
На своей картине Тинторетто изобразил момент, когда Зевс приложил младенца Геракла к груди своей спящей супруги Геры. Композиция картины построена на контрасте стремительного движения Зевса, который, держа в руках сына,

просто врывается на первый план из глубины пространства, и нежного образа богини Геры. Тинторетто мастерски изображает кожу богини, которая имеет мягкий жемчужный цвет. Его оттеняют роскошные яркие ткани, на которых она возлежит, и торс Зевса, исполненный в темных тонах, как будто задубевший от солнца и ветра. Оба персонажа настолько естественны, что кажется, вот-вот оживут.

> Чтобы рассказать историю с помощью живописи, Тинторетто использует на картине различные мифологические атрибуты. Видите, вот два Амура держат сеть – символ обмана, к которому прибег Зевс, чтобы даровать бессмертие сыну, а рядом павлины – спутники богини Геры – и орел, олицетворяющий власть Зевса.

«Звездная ночь». Винсент Ван Гог

Это самая романтичная и самая великолепная по цвету картина Ван Гога. Каждый, кто хоть раз увидел эту красоту, захочет провести ночь под яркими звездами. Возможно, Ван Гог тоже мечтал об этом, вглядываясь в предрассветное июньское небо через зарешеченное окно в своей палате в клинике для душевнобольных неподалеку от города Сен-Реми-де-Прованс. Находясь в лечебнице, Винсент страдал острой бессонницей и часто не мог заснуть до самого рассвета. В одном из писем брату Тео он рассказал, что смотрел в окно задолго до восхода солнца, и там «не было ничего, кроме утренней звезды, которая выглядела очень большой». Какие же звезды светили художнику, были ли они лишь плодом его больного воображения?



Каким бы невероятным это ни показалось, но Ван Гогу удалось передать на картине реальное и почти точное расположение светил в восточном квадрате неба примерно в 04:00 утра 19 июня 1889 года. Известно, что картину «Звездная ночь» Ван Гог начал и завершил за один день. Согласно наблюдениям астрономов,

в тот период «утренняя звезда» – планета Венера – достигла максимума своего сияния и на небе. Ее-то Ван Гог и изобразил в виде яркого шара справа от кипариса.



«Звездная ночь». Винсент Ван Гог. 1889 год. Музей современного искусства (МОМА), Нью-Йорк, США

Единственным отличием от реальной картины неба на полотне была форма луны. Ван Гог нари-

совал ее в виде убывающего серпа, тогда как в тот период Луна находилась в растущей фазе. Однако, если присмотреться внимательнее, заметно, что лунный полумесяц нарисован поверх ее более полной формы; возможно, Ван Гог изменил реальности по художественным причинам ради более уравновешенной композиции.

«Персей на Пегасе, спешащем на помощь Андромеде», «Персей и Андромеда». Лорд Фредерик Лейтон

В небе Северного полушария можно наблюдать группу ярких звезд, напоминающую фигуру человека с неким круглым предметом. Это созвездие названо в честь великого греческого героя Персея, убийцы чудовища — Медузы горгоны. Именно ее отрубленную голову небесный Персей держит в руке.



Будущий герой был сыном Зевса и смертной женщины Данаи, дочери царя Аргоса. Дельфийский оракул предсказал царю, что однажды он будет убит сыном своей дочери, поэтому тот, опасаясь за свою жизнь, бросил Данаю и ее ребенка в море в деревянном сундуке. Но они были чудесным образом спасены пастухом, который и вырастил Персея. Полидект, царь острова, на котором они жили, задумал погубить Персея и

потребовал принести ему голову Медузы, единственной смертной горгоны, чей взгляд обращал людей в камень.

> С помощью богини Афины Персей нашел Медузу в пещере. Увидев ее отражение в своем отполированном до зеркального блеска щите, он смог отрубить ей голову. Из крови Медузы родился крылатый конь Пегас. Оседлал Персей Пегаса, и они полетели по небу.

Этот момент изображен на картине английского художника Фредерика Лейтона. Стиль его живописи называют неоклассическим как потому, что для своих работ он часто выбирал исторические и мифологические сюжеты, так и из-за манеры письма, в котором отражалась красота античных моделей, представлявших собой высочайшее достижение в истории искусства.



«Персей на Пегасе, спешащем на помощь Андромеде». Лорд Фредерик Лейтон. 1895 год. Музей и художественная галерея New Walk, Лестер, Англия

Образцом для фигур Персея и Пегаса, скорее всего, послужили всадники с фриза Парфенона

скульптора Фидия.

Картина Лейтона называется «Персей на Пегасе, спешащий на помощь Андромеде». Обычно, чтобы подчеркнуть движение, художники показывают несущиеся по небу облака или летящих птиц, но здесь ничего такого нет. Перед нами «стоп-кадр», картинка крупным планом. Пегас как будто остановился, завис. Почему? Обратите внимание на жест Персея. Он поднял руку, чтобы достать из колчана стрелу. Персей должен хорошо прицелиться, чтобы поразить свою цель. В кого же он собирается пустить стрелу? Чтобы узнать, мы должны сместить нашу воображаемую кинокамеру и посмотреть, что делается внизу, на земле. Это нам покажет другая картина Фредерика Лейтона «Персей и Андромеда».



«Персей и Андромеда». Лорд Фредерик Лейтон. 1891 год. Художественная галерея Уокера, Ливерпуль

Перед нами царевна Андромеда, прикованная к скале как подношение дракону. А вот и само чудовище, оно накрыло девушку своими огромными крыльями и, наверное, сожрало бы ее, но меткий выстрел Персея попал ему прямо в грудь.



Белое тело Андромеды контрастирует с темной массой тела дракона, чем подчеркивается ее красота, чистота и невинность. Высоко в небе видны

фигуры Пегаса и Персея. Их окружает ореол солнечного света. Сияние солнца ослепляет и делает фигуру героя невидимым для смертных, которые могли бы в этот момент посмотреть на небо. Но мы видим их. Это как кинофильм, который нам показывает художник.

«Первое движение». Рафаэль Санти

«Двадцать три года, и ничего не сделано для бессмертия!» — эти слова, приписываемые Юлию Цезарю, мог произносить и молодой художник Рафаэль Санти, которому в 1507 году стукнуло 24. Его старший коллега и конкурент Микеланджело Буонарроти был приглашен Папой Юлием II делла Ровере в Рим для росписи Сикстинской капеллы в Ватикане, тогда как Рафаэль оставался во Флоренции и писал заказные портреты членов местного нобилитета. Хотел ли он оставаться первым во Флоренции, или молодое честолюбие влекло его к более высоким целям?



«Первое движение», или «Урания, муза астрономии». Рафаэль Санти. 1508 год. Зал указов (Stanza della Segnatura), Музей Ватикана, Рим

Здесь неожиданно ему помогли римские интриги. Скандал между Донато Браманте, которому был поручен проект Собора Святого Петра, и Микеланджело давно набирал силу. Он привел к тому, что Юлий II отменил заказ на свою гробницу, которую до этого поручил Буонарроти, после чего последний громко хлопнул дверью и вернулся из Рима во Флоренцию. Однако, изгнав конкурента, Браманте не остановился. Зная, что Микеланджело прежде всего был скульптором, он посоветовал Юлию II поручить ему роспись потолка Сикстинской капеллы в тайной надежде, что тот опозорится. А в доказательство того, что есть и другие прекрасные художники, Браманте предложил Папе пригласить для украшения дворца приятного во всех отношениях молодого Рафаэля Санти. Работа над росписью покоев Папы уже шла полным ходом. Ее начал сиенский художник Джованни Антонио Бацци, известный как Иль Содома. То, что произошло, как только Рафаэль представил свои первые картоны для зала Сеньятура (Stanza della Segnatura, с итал.: Зал указов), было уникальным в истории искусства:

Содома и все другие художники, участвовавшие в украшении Палаццо, были немедленно уволены, их работы уничтожены, а вся роспись доверена одному Рафаэлю.



Фреска Primo moto считается первой созданной художником в папском дворце. Она полна зашифрованных посланий. Одно из которых содержится в названии, которое дословно означает «первое движение».



На то, что эта молодая золотоволосая женщина — муза астрономии Урания, указывает цвет ее

платья. Этот цвет являлся одним из атрибутов Урании, в платье такого же оттенка она изображена, например, на античной фреске, найденной в Помпеях. Склонившись над небесной сферой, она расставляет на ней неподвижные звезды и блуждающие светила. В чем тут смысл? В то время астрономия была теснейшим образом связана с астрологией, и даже Папа Римский сверял свою судьбу по звездам. Небесный порядок, который созерцает Урания, — это тот, который определил будущее Юлия II. Сочетание звезд через три часа после заката под знаком Скорпиона 31 октября 1503 года предопределило его избрание на престол св. Петра. В этом контексте «первое движение» может означать начало правления нового Папы.



Другая загадка в том, что Рафаэль изобразил Космос в виде полупрозрачной сферы, своего рода хрустального шара. Если присмотреться, то в центре мы мо-

жем различить просвечивающие через него подол платья и ноги Урании. Рафаэль располагает созвездия относительно эклиптики в более или менее правильном положении, хотя и слегка сдвигает их в сторону, чтобы сделать видимой маленькую жемчужину – Землю. Это действительно земной шар, чью поверхность художник раскрашивает в зеленый цвет земли и синий цвет моря.

А вот и еще один тромплей — мозаичный фон картины. Иллюзия цветной смальты настолько велика, что трудно поверить, что это фреска, написанная красками по сырой штукатурке.

Яйцо



«Леда и Лебедь». Чезаре да Сесто

«Леда и Лебедь» — одна из самых загадочных картин Леонардо да Винчи. Ученые до сих пор спорят, существовала ли она на самом деле, потому что оригинал картины утерян, и мы знаем о ней лишь по сохранившимся наброскам самого Леонардо и копиям, сделанным его учениками, современниками и последователями, в том числе Рафаэлем. Самым известным списком картины Леонардо, дающим представление о ее колорите и композиции, считается работа Чезаре да Сесто.



Сюжет картины восходит к классическому мифу, рассказывающему о том, как Зевс, увидев и полюбив прекрасную Леду, спустился к ней

в виде прекрасного лебедя. В результате этого свидания Леда снесла два яйца. Из одного вышли братья Диоскуры, Кастор и Полидевк, а из другого — две сестры Елена и Клитемнестра. Елена — самая известная из них. Когда девочка выросла, она превратилась в красавицу — знаменитую Елену Прекрасную, именно из-за нее началась Троянская война, когда, по словам древнегреческого писателя Лукиана, **«целая тысяча кораблей была наполнена воинами со всей Эллады, <…> пало столько эллинов и варваров и столько городов было разрушено…».**



«Леда и Лебедь». Чезаре да Сесто. 1515–1520 годы. Уилтон-хаус, Уилтшир, Англия

Самый ранний рисунок Леонардо, относящийся к замыслу картины, сделанный на картоне совсем другого произведения, изображает двух младенцев, вылупляющихся из яиц. Существует легенда о том, что, когда Леонардо поступил учеником в мастерскую Вероккьо, мастер целых три года заставлял его рисовать яйцо, чтобы постичь, как изменяется его форма в зависимости от ракурса и освещения. Возможно, поэтому Леонардо начал именно с яиц.



В истории искусства существуют десятки, если не сотни картин, посвященные Леде и Лебедю, однако лишь немногие (Понтормо, С. Дали) изоб-

ражают яйца или скорлупу от яиц, из которых появились дети Леды. Дело в том, что большинство художников создавали весьма эротичные, иногда даже рискованные, произведения. Тогда как идея картины Леонардо не в эротике, а в продолжении рода, где яйцо является символом новой жизни. Округлые формы скорлупок, из которых выходят младенцы, напоминают анатомический рисунок матки, которую Леонардо изобразил очень похожей на яйцо. Этим он подчеркивает связь всего живого в природе. Лебедь является эмблемой его одержимости полетом, желания подражать тому, как летают птицы. Кастор и Полидевк — дети, рожденные из лебединых яиц, — в будущем станут созвездиями на небе, а значит, смогут летать.



«Концерт в яйце»

«Концерт в яйце» — еще одна картина, полная тайн и загадок. Ее авторство долгое время приписывалась Иерониму Босху, затем эта версия была отвергнута в пользу его анонимного последователя. Последние изыскания привели к имени другого фламандца — Гиелиса Панхеделя (по другой версии, его имя было Джиелис ван ден Босше) — художника эпохи Возрождения, о чьей жизни нам мало что известно. Атрибуция картины основана на анализе нот на странице открытой книги. Оказалось, что это не псалом или мотет, а любовная песня «Ночь за ночью» композитора Томаса Крекильона, которая была написана в 1549 году. Это делает невозможным авторство Босха, умершего в 1516 году, однако не исключает того, что «Концерт в яйце» все же является копией его утраченной работы.



В центре сцены находится треснутая яичная скорлупа, внутри которой, как в лодке, расположились десять персонажей. Яйцо, которое соединяет мягкую сердцевину с жесткой оболочкой, могло символизировать скрытые под скорлупой тайные смыслы. Композиция картины напоминает картину Босха «Корабль дураков», и ее с основанием можно было бы назвать «Концерт дураков». Автор использует множество приемов,

чтобы показать нелепость происходящего.



«Концерт в яйце». Неизвестный автор. Около 1561 года. Дворец изящных искусств, Лилль

Например, человек в центре напялил на голову вместо шляпы воронку, которая перевернута, значит, через нее нельзя лить воду, поэтому она бесполезна. Для художника – это символ обмана и намек

на глупость обладателя этого «головного убора». А простофиля на первом плане настолько увлечен музыкой, что не замечает, как его обворовывают.

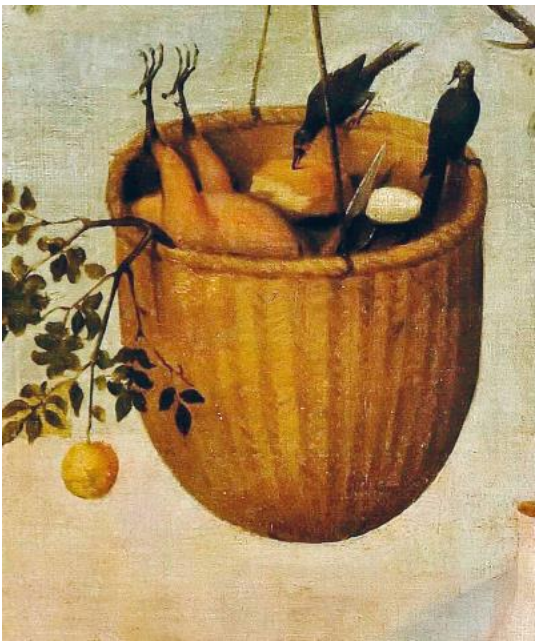
Осел, играющий на мандолине, который вылезает из трещины в скорлупе, добавляет концерту элемент чертовщины. **Так же как и изображение совы. В Средневековье эта хищная птица считалась символом дьявола. Да, она мудра, но это темная и колдовская мудрость. На картине сова внимательно следит за людьми, за их глупыми и греховными поступками.**



Еще одним свидетельством греховности концерта является контраст между обликом певцов и музыкантов и содержанием того, что они исполняют. Старые уродливые мужчины и женщины с постными лицами поют достаточно фривольную любовную песню:

> Ночь за ночью, когда я не нахожу тебя в моей постели, думая о тебе и мечтая о тебе до утра, я вижу единственный сон, где

ты постоянно в моей постели. А вместо этого я ночь за ночью целую подушку, а не твой рот И глубоко вздыхаю...



Не следует забывать, что в христианстве половой акт воспринимался как основная причина грехопадения. И что же мы видим? Сквозь скор-

лупу проросли деревья, но их ветви засохли. На правом — примостилась змея, а на левом — висит яблоко. Эти символы на обломках древа познания добра и зла говорят об утраченном рае. В этом смысле разбитое яйцо-лодка является предостережением для его пассажиров. Глупость и грехи могут завести их души туда, где им не будет спасения.

«Разбитые яйца». Жан-Батист Грез

Художники всех времен изображали яйцо, чтобы говорить о таких высоких материях, как возникновение жизни и возрождение, безопасность и защита, но все же у яйца существовали и более приземленные смыслы.

Об одном из них — потере невинности — рассказывает нам полотно французского художника Жан-Батиста Греза. Его работы традиционно относятся к стилю рококо, он известен как автор великолепно выписанных головок молоденьких девушек и жанровых сценок морализаторского содержания.



На картине «Разбитые яйца» художнику удается наполнить такой банальнейший сюжет, как разбившееся яйцо, глубоким подтекстом. Что же мы видим? **В центре полотна лежит корзина с яйцами, одно из которых выкатилось и разбилось.** Рядом на полу сидит молодая девушка, за ней находятся старуха и молодой человек, на первом плане стоит маленький мальчик. Все персонажи картины изображены в застывших, но очень выразительных позах.



Разбитые яйца». Жан-Батист Грез. 1756 год. Метрополитен-музей, Нью-Йорк

Девушка здесь главное действующее лицо. Именно ее действия заставили собраться в кухне всех остальных. Однако она же – самый неэмоциональный персонаж картины. Девушка неподвижно сидит, не предпринимая никаких попыток собрать яйца. Кажется, она их вообще не замечает, ее взгляд опущен, мысли

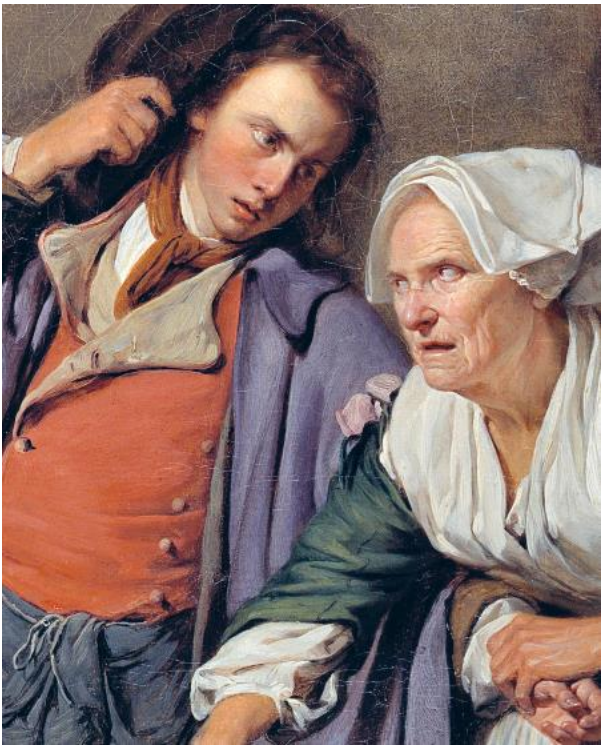
витают где-то далеко.

И причина грусти точно не в разбитом яйце, которое здесь является символом совсем другой оплошности — потери девственности. Грез не дает нам никаких намеков, чтобы мы могли проследить за этой историей, поэтому невозможно сказать, перед нами ее конец или только начало? **Полно ли сердце красавицы надежды, или оно разбито? Является ли любовь взаимной, или она не уверена в ответном чувстве своего избранника?** Сомнения девушки отражаются в хмуром взгляде пухлого кудрявого малыша, похожего на Амура с картин старых мастеров. Рядом с ним лежит лук и стрела. Пустил ли он ее в кавалера девушки?



Старая женщина, по-видимому мать, выражает свое негативное отношение к произошедшему и уже готова накинуться на дочь с упреками, если не с кулаками, но сын останавливает ее. Прикрываясь шляпой, чтобы не услышала сестра, он шепчет матери на ухо, что ухажер богат

и им скоро удастся нажиться на его интересе. Зачем же резать курицу, несущую золотые яйца?!



«Старуха, жарящая яйца». Диего Веласкес

Несмотря на серьезный экономический и политический кризис, переживаемый Испанией в XVII веке, это был золотой век искусства — период художественного и культурного расцвета страны. Клиентура испанских художников преимущественно состояла из могущественных церквей и монастырей, что закономерно влияло на тематику картин, которые в подавляющем большинстве представляли собой религиозную живопись, тогда как мифологические или исторические сюжеты практически сошли на нет. Зато среди богатых купцов и зажиточных горожан были широко востребованы бодегоны, жанровые сценки с изображением приготовления пищи, в создании которых блистал юный Веласкес.



Среди работ раннего севильского периода, написанных Веласкесом, «Старуха, жарящая яйца» является одной из самых значительных сцен испанского барокко. На этой картине можно видеть все приметы стиля. Здесь и композиция с преобладанием диагональных и изогнутых линий, подбор цветов с главенством одного цвета для придания единства ко-

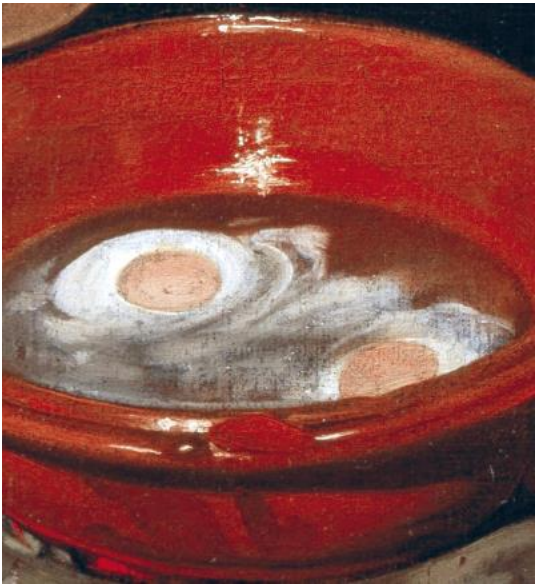
лориту, резкие контрасты света и тени, натурализм изображения и вкус к деталям.



«Старуха, жарящая яйца». Диего Веласкес. 1618 год. Национальная галерея Шотландии, Эдинбург

Композиция картины очень простая, на ней всего два персонажа: старуха, готовящая яич-

ницу, и мальчик, держащий графин с вином и дыню. На заднем плане висит плетеная корзинка, а на земле мы видим медный котел. Справа на маленьком столике расставлены несколько простых предметов: фарфоровая тарелка с ножом, металлическая ступка, керамические кувшины, лежит луковица и кусок хлеба. Веласкес укрупняет пластические объемы, используя поясное изображение фигур своих героев. Таким образом он приближает их к зрителю, как будто приглашая его разделить с ними трапезу.



Яйца в искусстве редко символизируют только завтрак. Но иногда яичница — это просто яичница. Однако и она может быть изображена художником с умыслом.

Яйца, которые жарятся или варятся в красно-коричневой керамической миске (до сих пор нет разумной и окончательной теории на этот счет), являются

композиционным и цветовым центром полотна. Их ярко-желтая и белая палитра контрастирует с преобладающими охрой и коричнево-черными тонами картины. Невероятным образом Веласкесу удалось показать момент сгущения цвета, превращение прозрачного сырого белка в непрозрачный.



Мальчик как завороженный наблюдает за этим процессом, тогда как старуха пытается размешать ложкой яйца, но вместо этого попадает в край горшка. Судя по ее взгляду, устремленному куда-то в пространство, похоже на то, что она слепая. В таком случае наша яичница становится не просто едой, но символом чувств осязания и зрения: старуха почти вслепую ощупывает ложкой миску, а мальчик следит, готовый направить ее действия.

«Алтарь Монтефельтро». Пьеро делла Франческа

Знаменитая картина Пьеро делла Франческа, известная как «Алтарь Брера» или «Мадонна с младенцем, святыми, ангелами и Федерико да Монтефельтро», веками очаровывала людей. Конечно, прежде всего, она очень красива. Художник разместил здесь ковры, доспехи, ткани, тиары, кресты, короны, фризы, книги, пояса и разнообразные драгоценности. Однако при внимательном взгляде можно заметить, что они невероятным образом чередуются с порванной одеждой и кровавыми ранами святых, напоминая о сложных связях и отношениях между персонажами картины, о скрытых аллегориях, символах и загадках. В этом заключается уникальность шедевра Раннего Возрождения, и именно поэтому данный алтарный образ привлекает внимание больше других, созданных в XV веке.



Центральной фигурой картины является Мадонна, восседающая на троне, ее руки сложены в молитвенной позе над спящим Младенцем Иисусом. Вокруг Марии расположился сонм ангелов и святых. В правом нижнем углу, одетый в сверкающие доспехи, стоит на коленях герцог Федерико Монтефельтро – заказчик картины.

Фоном композиции служит апсида церкви. Свод апсиды выполнен в форме раковины, из центра которой тянется нить с подвешенным на ней страусиным яйцом. Оно как бы парит над головой Марии, а его форма идеально повторяет овал ее лица, чем подчеркивается гармония всей композиции. Зачем же здесь яйцо? Вряд ли художник поместил его рядом с Мадонной и святыми только ради решения художественной задачи.



«Алтарь Монтефельтро». Пьеро делла Франческа. 1472–1474 годы. Пинакотека Брера, Милан

Символика яйца в Средние века была очень широка и восходила еще к первым христианам. Так, в древнейших храмах Эфиопии его часто подвешивали в апсиде как знак жизни, рождения и возрождения. Несомненно, что на картине, которая была посвящена рождению Гвидобальдо, сына и наследника Федерико да Монтефельтро, изображение яйца имело вполне практическое значение – было пожеланием ребенку долгих лет жизни. Расположение яйца над головой Мадонны мистически передавало жизнь ребенка под ее покровительство и защиту.

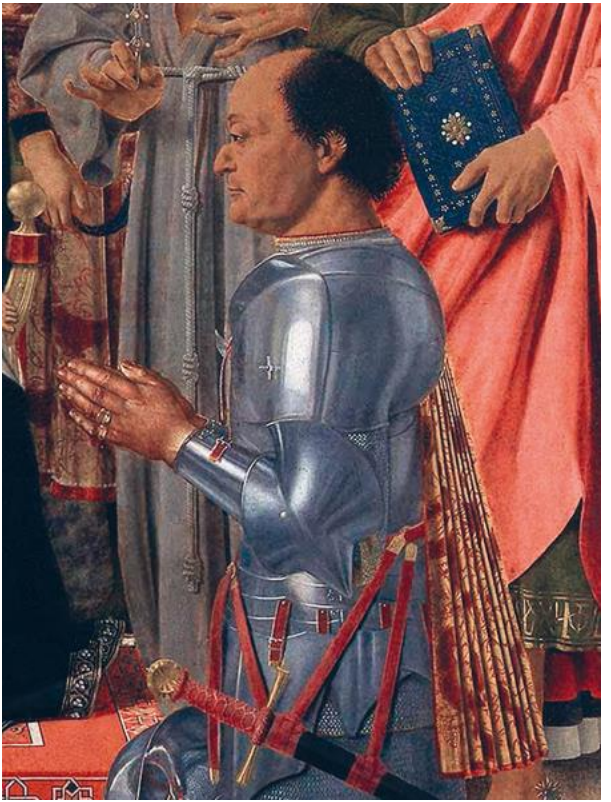


Яркий свет, заливающий всю сцену, делает яйцо похожим на светящуюся жемчужину, лежащую в раковине. Раковина является символом вечной красоты Мадонны — новой Венеры, а также порождающей природы Девы и ее связи с морем. Через десять лет другой художник эпохи Возрождения Сандро Боттичелли напишет свою знаменитую картину «Рождение Венеры», где прекрасная богиня, рожденная из морской пены,

будет изображена стоящей на точно такой же раковине.



Изображение страусиного яйца несет в себе еще одну идею, объединяющую древнегреческие мифы и христианство. Яйцо представляет собой отсылку к христианской догме о девственности Марии, но одновременно напоминает рассказ о Леде и Лебеде, который должен был стать знаком гуманистам XV века.



Если вы прочли описание картины Леонардо да Винчи «Леда и Лебедь», то вам уже известно

его содержание. Добавлю только, что, по свидетельству древнегреческого писателя и географа II века н. э. Павсания, которое он дает в своем путеводителе по Древней Греции «Описание Эллады», в храме Гилаиры и Фебы с потолка свешивалось яйцо, поддерживаемое лентами. По преданию, это было то самое яйцо, которое родила Леда. Так, оплодотворение яйца Зевсом в образе лебедя предвосхитило тайну Непорочного зачатия Марии через божественные лучи, исходящие от голубя Святого Духа.

Оказывается, именно яйцо объединяет персонажей и связывает воедино многочисленные зашифрованные смыслы картины.

Насекомые



«Странный сад». Юзеф Мехоффер

«Странный сад» Юзефа Мехоффера — одно из тех многогранных по смыслу произведений искусства, чей язык символов, несмотря на множество комментариев и интерпретаций, до сих пор до конца не расшифрован.



Что же изображено на этом полотне? Первое, что мы видим, — групповой портрет. Считается, что это семья художника. Итак, жарким летним днем его жена, сын и няня гуляют по прекрасному фруктовому саду. Залитый солнечным светом золотоволосый мальчик на первом плане кажется

олицетворением невинности и радости жизни. Его мать, одетая в платье из темно-синего переливающегося шелка, которое, однако, кажется слишком тяжелым для летнего полдня, прячется в тени дерева. Чуть сзади идет девушка в национальном бело-красном костюме. Над головами персонажей в знойном воздухе зависла стрекоза.



«Странный сад», Юзеф Мехоффер. 1902–1903 годы. Национальный музей в Варшаве, Польша

Завитки волос ребенка, складки платья мате-

ри, яблоки на ветках, цветы, травинки, каждая прожилка на крыльях насекомого выписаны художником с большой точностью. В этом натурализме таится некоторая подозрительность — что-то здесь не так, яблок слишком много, цветы слишком крупные, стрекоза — так просто огромная. Все это выходит далеко за рамки реалистического семейного портрета и переводит изображение в некое условное измерение, понять которое можно, обратившись к мифологическим и христианским символам, которые художник рассыпал по полотну.



Жили в Древней Греции два брата Эпиметей и Прометей. Прометей даровал людям огонь, и люди, возгордившись, возомнили себя равными богам и перестали приносить им жертвы. Боги решили наказать людей, сделав своим орудием прекрасную женщину. Ее звали Пандора, и она стала женой брата Прометея, Эпиметея. Прометей предупреждал брата о коварстве богов, но тот решил, что Пандора настолько красива, что никому не сможет причинить вреда. В доме Эпиметея хранился великолепный ящик. Пандора очень заинтересовалась его содержимым, она только и могла думать о том, что там спрятаны несметные богатства. Однажды любопытство взяло верх, и Пандора подняла тяжелую крышку. Но там не было ни золота, ни сокровищ! Вместо этого из ящика вылетели болезни, страдания, различные ужасы и сама смерть. Женщина в страхе захлопнула крышку, но вдруг услышала слабый голос, который звал ее. Пандора снова открыла ящик. И оттуда вылетела надежда в образе прекрасной стрекозы с золотыми крыльями.

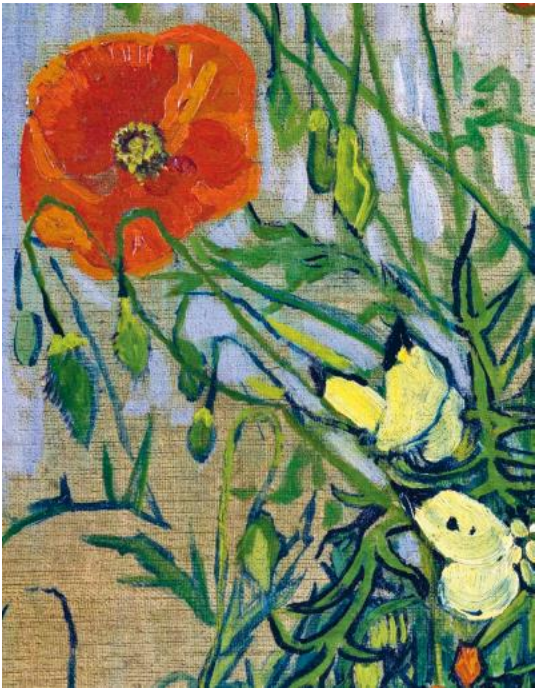
Подобно Пандоре в Древней Греции, Ева была первой земной женщиной в христианской истории. Даже их сотворение

похоже: Пандора была создана из земли и воды, а Ева – из ребра Адама, первого человека на земле. И обе они ослушались Бога. Из ящика Пандоры в мир вырвалось зло, а Ева принесла позор и несчастье людям, жившим до сих пор в райском саду, вкусив запретного яблока – плода древа познания добра и зла.

На картине «Странный сад» жена художника протягивает руку к ветке, усыпанной яркими плодами, но не срывает их. Художник этим показывает, что она не вкусила запретного яблока и тем самым избежала искушения. Поэтому ее сад навсегда останется оазисом счастья — Эдемом. А огромная золотая стрекоза, парящая над головами героев картины, символизирует надежду на их счастливое будущее.

«Маки и бабочки». Винсент Ван Гог

В одном из писем к сестре Ван Гог писал, что любуется «на красные и белые маки с их голубоватыми листьями, их бутоны парят на изящно изогнутых стеблях». Именно такими он и изобразил их на картине. Благодаря множеству оттенков, которые дополняют ее достаточно лаконичную основную палитру, создалась очень тонкая и изящная композиция. В частности, используя различные тона зеленого, Ван Гог придал глубину сплетению стеблей и листьев.



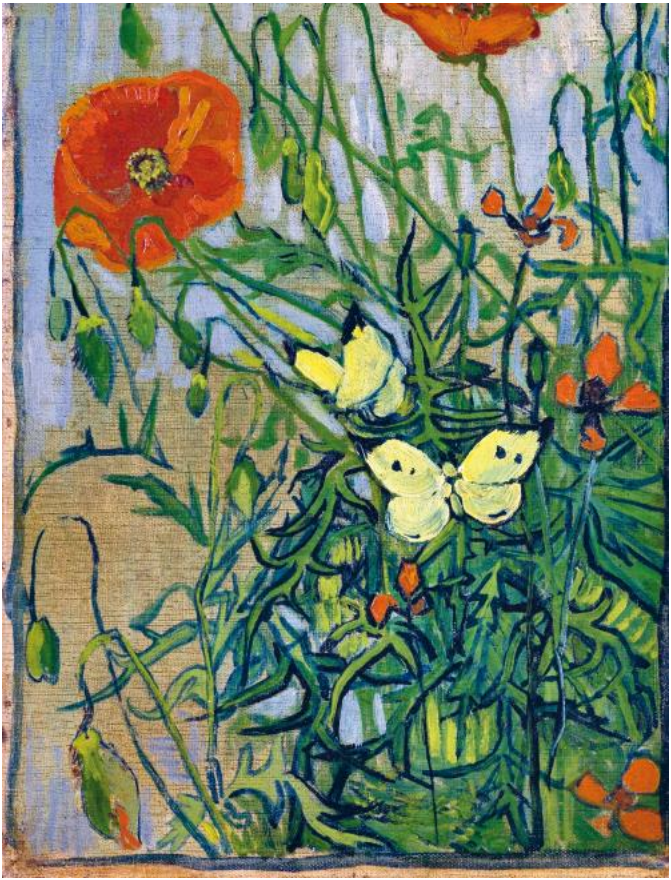
Это не всегда заметно на репродукциях, но, когда рассматриваешь картину вблизи, видно, как широкие мазки синей краски местами наползают на зеленые стебельки, — свидетельство того, что Ван Гог начал работу с цветов и бабочек и только потом добавил кое-где голубой фон. А часть

холста он вообще не закрасил, тем самым усилив контраст между его грубой фактурой и тонким контуром, которым обведен каждый предмет. Это придает картине графичность, делает ее похожей на японские ксилографии, которыми Ван Гог так увлекался.

> Изображение ярких цветов и беззаботно порхающих бабочек полно свежести и радостного ощущения жизни. Трудно себе представить, что картина, от которой веет теплом летнего дня, ароматом цветов и тихим шорохом трепещущих крыльев мотыльков, была создана человеком, запертым в психиатрической больнице с диагнозом «буйное помешательство».

А именно таким был финал истории, которая начиналась годом ранее. В 1888 году Ван Гог был воодушевлен идеей создать в Арле «мастерскую юга» — содружество художников. Для руководства мастерской он пригласил Поля Гогена, который и приехал к нему в октябре того же года. Увы, Ван Гог и Гоген оказались очень разными людьми, их беседы начали перерастать в горячие споры, которые подчас заканчивались скандала-

ми. Когда после особенно яростной ссоры Гоген решил уехать, Ван Гог в порыве гнева набросился на него с бритвой. А вернувшись домой, той же самой бритвой в отчаянии отрезал себе мочку уха. Жители Арля сочли его опасным и потребовали изолировать. Художника поместили в психиатрическую лечебницу, где он провел 53 недели, не имея возможности ее покинуть.



«Маки и бабочки». Винсент Ван Гог. 1889 год.

Музей Ван Гога, Амстердам (Фонд Винсента Ван Гога)

Надежда обрести свободу и начать жизнь заново отразилась в образе бабочек, которые появились на полотнах Ван Гога в Арльский период его творчества. Сохранились четыре работы, изображающие бабочек, и еще одна считается утерянной. Бабочка с Античности символизировала душу. Душа и бабочка имеют в греческом языке общий корень «психе». Одним из самых красивых и романтических древнегреческих мифов можно назвать миф об Амуре и Психее. Он повествует о том, как, влюбившись в прекрасную девушку Психею, бог Амур навещал ее по ночам, запрещая ей смотреть на него. Сестры убедили Психею раскрыть личность ее супруга. Она поддалась их уговорам и тем самым разрушила свое счастье. Ей пришлось преодолеть множество препятствий, даже спуститься с подземное царство, чтобы вновь завоевать любовь Амура и обрести бессмертие. Художники часто изображали Амура и Психею на своих полотнах. И почти всегда они наделяли Психею прозрачными крыльями мотылька, а иногда и вовсе заменяли образ девушки на бабочку. Так и невзрачные с виду лимонницы Ван Гога олицетворяют надежду на возрождение

и обновление души художника после перенесенных страданий.

«Натюрморт с хлебом и засахаренными сладостями». Георг Флегель

Немецкий художник Георг Флегель считается мастером натюрмортов. Он обучался у знаменитого фламандского живописца Лукаса ван Фалькенборха, который, так же как и Флегель, был протестантом. Это очень важный факт, потому что невозможно понять живопись XVI–XVII веков без учета протестантской Реформации, которая захватила всю Европу. Реформация была восстанием против злоупотреблений и коррупции Римской католической церкви. Искрой, воспламенившей тлеющее недовольство, явилось решение Папы Льва X, которому нужны были средства на строительство собора Святого Петра в Риме, распространить на Германию практику продаж индульгенций. 31 октября 1517 года монах-августинец Мартин Лютер прибил к двери церкви Всех Святых в Виттенберге свой манифест из 95 тезисов. Это событие привело к расколу христианского мира на римских католиков и протестантов. В результате протестантизм укоренился в странах, связанных с Северным Воз-

рождением, в частности в северной и западной Германии и в Голландии, и привел к появлению нового типа изобразительного искусства, которое радикально отличалось от искусства итальянского Возрождения.

> Прежде всего, для протестантских храмов стали неактуальны картины на религиозные сюжеты, поэтому заказы на них значительно сократились. Это вынудило многих художников обратиться к светским видам изобразительного искусства, таким как натюрморты, жанровая, историческая и портретная живопись, которые тем не менее оставались наполненными христианской символикой.

Конечно, степень использования символов варьировалась от художника к художнику. Если одни видели в них лишь второстепенные детали, то другие возводили их почти в абсолют.



«Натюрморт с хлебом и засахаренными сладостями». Георг Флегель. Около 1637 года. Музей Штеделя, Франкфурт-на-Майне

«Натюрморт с хлебом и засахаренными сладостями» является одной из картин, которая за обманчивой простотой содержит множество библейских аллюзий. И если для людей XVII века их значение было очевидно, то для современного зрителя они часто совершенно непонятны.



На переднем плане картины художник расположил буханку хлеба, поперек которой аккуратно уложена засахаренная палочка, образуя крест. **Рядом лежат еще несколько таких же сахарных палочек, которые составляют ломаную букву «А», и пирожное в форме буквы «О», что является отсылкой к Апокалипсису, где Христос назван началом и концом, Альфой и Омегой.** Бокал с вином — еще один символ Иисуса. Вино очень широко использовалось на картинах той эпохи, указывая на таинство причастия.

Если значение этих предметов неоспоримо, то интерпретация насекомых вызывает сложности. Что делает на картине странная компания из божьей коровки, бабочки и огромной осы? Возможно, их привлек сахар? Но все же выбор художником именно этих трех существ наводит на мысль, что они здесь не просто так и что в картине есть нечто большее, чем кажется на первый взгляд.



Божью коровку замечаешь сразу. Ее красные крылышки выделяются на фоне сдержанной палитры натюрморта. Голландцы называют этих жучков Onze lieve Heersbestje, что в буквальном переводе означает «маленькая зверюшка нашего дорогого Господа». Она вестница подарков, которая приносит масло Иисусу, вино Марии и хлеб Богу Отцу.



Изображение огромной осы на картине может вызвать недоумение. Символика становится понятной, если предположить, что это не оса, а шершень. **Шершни упоминаются в Библии в связи с чудесным вмешательством Бога, прогнавшего из земли обетованной врагов израильтян (Пошлю перед вами шершней злых, и погонят они прочь от вас всех хиввеев, ханаанеев и хеттов. Исход 23:28).** Протестант Флегель мог использовать шершня в качестве

образа, означающего изгнание католиков из немецких земель.



Выше всех на картине расположена бабочка. Начиная с Античности, бабочка была символом души. Можно предпо-

ложить, что Георг Флегель с помощью мотылька, сидящего на чаше, полной сладостей, рассказывает, что душа человека возликует и возродится к новой жизни через протестантскую веру, подобно гусенице, превратившейся в чудесную бабочку.

Мы уже никогда не узнаем, о чем 350 лет назад думал художник, работая над этой картиной. Но если мы правильно «расшифровали» его ребус, то получается, что перед нами не простой натюрморт, а целое послание, наполненное глубоким религиозным смыслом.

«Часослов Висконти», «Жук-олень», «Натюрморт с жуком-оленем». Джованнино де Грасси

В главе XX сборника «Метаморфозы» древнеримского писателя Антонина Либерала есть описание жука Керамба: «Он появляется на деревьях, и на вид горбатый с кривыми зубами, и все время ворочает челюстями, черный, длинный, с твердыми крыльями, <…> голова с рогами похожа на лиру, сделанную из панциря черепахи».

Чем же заслужил какой-то жук, что о нем написали в книге — собрании мифов? Оказывается, Керамбом звали внука бога Посейдона, знаменитого певца и музыканта. У него были бесчисленные стада, которые он пас в горах под звуки своей пастушьей флейты. Лесные нимфы слушали песни Керамба, танцевали под звуки его лиры и называли лучшим певцом из существовавших. Керамб возгордился от этих похвал и однажды сильно обидел нимф, сказав, что их род произошел не от Зевса, а родились они от речного бога Сперхия, а матерью их была Дейно, или Дрожь, — одна из страшных сестер Грай, уродли-

вых, седых с рождения, у которых был один глаз и один зуб на троих. Нимфы не снесли такого оскорбления и превратили Керамба в жука.

С тех пор жук с клешнями, похожими то ли на лиру, то ли на рога оленя, стал кочевать по мифологиям, религиозным верованиям и произведениям искусства.


EGO SUM PAUL
rorum meum intende. R. Domine ad
adiuuandum me festina. Gloria patri

«Часослов Висконти». Джованнино де Грасси. Конец 1380-х годов. Флоренция, Национальная библиотека Флоренции, отдел редкостей, 337

Его самый впечатляющий портрет создал 500 лет назад великий немецкий художник Альбрехт Дюрер. Это насекомое было ему хорошо известно. В немецком фольклоре этот великан ассоциировался с Тором, богом грома, молний и горящих углей. Люди верили, что своими огромными жвалами жуки могут вытаскивать из печи угли, тем самым поджигая их жилища. Вероятно, художник работал над его изображением в мастерской, основываясь на своей памяти и зарисовках, сделанных ранее с натуры. Тщательность проработки каждой детали показывает, что он считал рисунок самостоятельным произведением искусства, а не подготовительным этюдом.



«Жук-олень». Альбрехт Дюрер. 1505 год. Музей Гетти, Лос-Анджелес, США

Однако Дюрер был не первым, кто обратился к

изображению этого великолепного насекомого. Жук-олень вошел в историю искусства в конце XIV века благодаря иллюстрации Джованнино де Грасси в «Часослове Висконти», где он показан летящим к богу как воплощение оставшихся на земле оленей. Олени с древних времен почитались как священные животные. Считалось, что они обладают способностью бороться со змеями, и это часто использовалось в религиозной живописи как символ победы Христа над злом.

> Жук-олень, а также другие объекты, такие как рыба, хлеб и вино, обретают религиозное значение на картинах Георга Флегеля. Жук-олень, обращенный рогами к тарелке с рыбой – символу Христа, здесь снова знаменует победу над злом.

На натюрмортах других художников жук-олень мог быть одним из наиболее часто встречающихся мотивов. Его помещали на стол, где тот являлся украшением, оживляя прекрасные композиции из цветов или фруктов. Однако, как известно, натюрморты в истории искусства редко бывают простым упражнением в стиле: несмотря на свою красочность, они часто напоминают о memento mori — круговороте времени, увядании

и смерти.



«Натюрморт с жуком-оленем». Георг Флегель. 1635 год. Музей Вальрафа-Рихарца, Кёльн, Германия

Красота этого насекомого привлекла внимание и итальянской художницы Джованны Гарцони, известной своими изображениями цветов, листьев и насекомых, которые она рисовала с точностью ботаника. Художница несколько раз изображала жука-оленя. Ее работы являются практически энтомологическими исследованиями.

«Пряхи». Диего Веласкес

А где же здесь насекомое? Вполне закономерный вопрос и, казалось бы, очевидный ответ: «Никакого насекомого на картине не изображено». Но давайте ответим на него после того, как я расскажу всю историю.

Статистика говорит, что в среднем зритель проводит у картины две минуты, а потом переходит к следующей. Чтобы понять содержание «Прях», понадобится гораздо больше времени. Хотя, на первый взгляд, перед нами просто жанровая сценка, изображающая работу гобеленовой мастерской: работницы прядут шерсть, а знатные заказчицы осматривают готовую работу.



Известно, что испанский художник Диего Веласкес славился тем, что вкладывал в свои картины множество скрытых смыслов, подтекстов, метафор и аллегорий. В композиции этой картины он выделяет несколько планов, которые могут быть прочитаны в определенном порядке, как если бы они были страницами книги.

И начинает Веласкес с того, что жи-

вописует двух прях. Молодая, сидящая спиной к зрителю, работает с неимоверной скоростью. Если присмотреться, то кажется, что у нее на левой руке шесть пальцев! Вторая, старуха с белым покрывалом на голове, тоже не ленится, спицы на колесе ее прялки кружатся так быстро, что слились. Но какой резон был придворному художнику создавать огромное полотно ради простых работниц? Кто же они?

В греческой мифологии богиня Афина являлась покровительницей ткачества, которое было одним из главных ремесел у афинян, но азиатские ткани всегда ценились выше из-за тонкости и изящества работы. Это породило миф о соперничестве между простой меонийкой и богиней Афиной. Легенда гласит, что в Малой Азии, в Лидии, жила одна женщина. Она славилась своим искусством прясть тонкие нити и ткать из них превосходные ковры. Ее мастерство вызывало всеобщее восхищение, и в конце концов похвалы так вскружили ей голову, что она начала хвастаться, что сможет превзойти в ремесле саму богиню Афину. Богиня, приняв вид старухи, при-

шла к ткачихе, чтобы предупредить, как опасно бывает для простых смертных оспаривать первенство у богов. Но та ей дерзко отвечала, что, явись перед ней хоть сама богиня Афина, она сумеет и ей доказать свое превосходство. Ничего не оставалось Афине, как принять этот вызов, и они сели за работу.



«Пряхи». Диего Веласкес. Около 1657 года. Прадо, Мадрид

Итак, первая «глава», которую можно назвать «Спор Афины и Арахны», знакомит нас с завязкой драмы, тогда как в последующих будут представлены ее развитие и трагический финал.



Повествование продолжается рассказом о том, кто же победит в споре. В глубине комнаты Веласкес помещает трех богато одетых по моде XVII века дам, которые рассматривают готовый гобелен. Они явно в восторге от того, что они видят, и отдают победу Арахне. И как тут не прийти в восхищение, ведь фигуры, вытканные на полотне, выглядят как живые! Здесь богиня Афина в своем божественном обличие, в высоком шлеме и с копьем грозно смотрит на женщину в хитоне, которая демонстрирует ей свою работу.

Веласкес часто использовал прием картины в картине, который позволял ему рассказывать истории. И вот он подводит зрителя к ее развязке. Работа Арахны была прекрасна, и, по справедливости, Афина должна была это признать. Однако она пришла в ярость из-за ее содержания. Арахна изобразила не героические, а любовные похождения отца Афины — бога Зевса, который, превратившись в белого быка, похищает Европу. Смертная женщина не проявила должного уважения к верховному богу, чего Афина простить

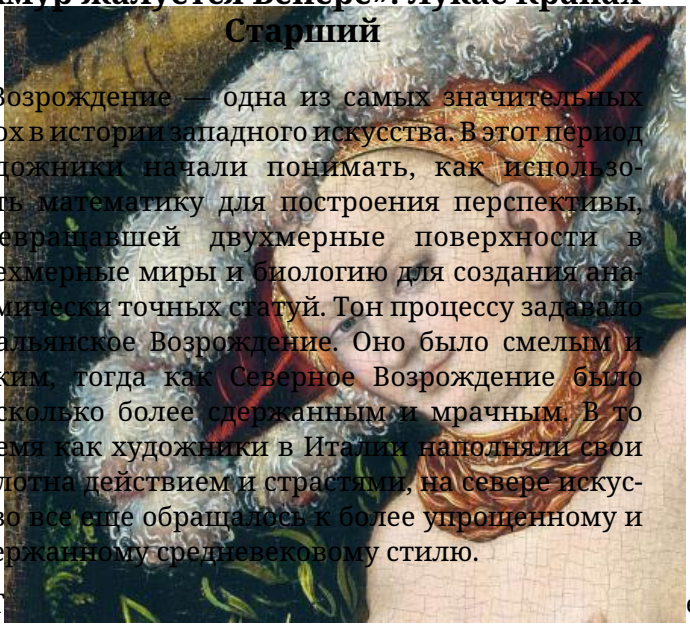
не могла. В гневе она ударила пряху челноком по голове. Не смогла та вынести подобного оскорбления и повесилась. Но богиня оживила ее и в наказание превратила в паука, который вечно ткет свою тончайшую паутину.



Подзаголовок названия картины Велас-

кеса «Пряхи» – «Миф об Арахне», а αράχνη в переводе с греческого означает «паук». Давайте теперь еще раз попробуем ответить на вопрос, есть ли на картине насекомое?

«Амур жалуется Венере». Лукас Кранах Старший



Возрождение — одна из самых значительных эпох в истории западного искусства. В этот период художники начали понимать, как использовать математику для построения перспективы, превращавшей двухмерные поверхности в трехмерные миры и биологию для создания анатомически точных статуй. Тон процессу задавало итальянское Возрождение. Оно было смелым и ярким, тогда как Северное Возрождение было несколько более сдержанным и мрачным. В то время как художники в Италии наполняли свои полотна действием и страстями, на севере искусство все еще обращалось к более упрощенному и сдержанному средневековому стилю.

Т ем
что объединяло живописцев севера и юга, был интерес к греческой мифологии. Они начали смотреть на греческий пантеон, как на источник творчества. Истории с участием греческих богов и героев стали частыми и легко узнаваемыми сюжетами в произведениях искусства во всем

западном мире. Этому способствовали переводы трудов древнегреческих поэтов и философов, которые широко разошлись по Европе и стали особенно популярны.



«Амур жалуется Венере». Лукас Кранах Старший. Около 1526 года. Национальная галерея, Лондон

Лукас Кранах Старший не был исключением. До нашего времени дошли его многочисленные работы с мифологической фабулой. Притча о Венере и Амуре, крадущем мед, привлекала его особенное внимание. Но протяжении своей карьеры он создал около двадцати картин на этот сюжет.

В сборнике «Идиллии» древнегреческого поэта Феокрита было стихотворение «Воришка меда». Кранах напрямую связывал стихотворение со своей работой и даже сделал в левом верхнем углу картины небольшую надпись с немецким переводом Феокрита.

> *Эрос однажды, воришка, сердитой был пчелкой ужален.*
>
> *Соты из улья таскал, а она ему кончики пальцев*
>
> *Больно ужалила вдруг. Дул себе он на ручку от боли,*
>
> *Топал ногами об землю и прыгал; потом Афродите*

Ранки свои показал и, жалуясь, – «вот, мол, какая

Крошка-пчелка, – говорил, – нанесла мне ужасные раны!» —

Мать же его засмеялась: «А разве ты сам-то не пчелка?

Тоже ведь крошка совсем, а какие ты раны наносишь!»

(Перевод М. Е. Грабарь-Пассек)



В изображении Кранаха Венера является физическим воплощением глубокой, прочной, эмоциональной любви. У Венеры есть нечто большее, чем физическая красота. Она прочно стоит на земле, несмотря на то, что трава больно режет ее босые ноги и им холодно. Следовательно, ее любовь выходит за пределы физических проявлений, она непоколебима и не исчезнет в ближайшее время.

Амур представляет другой вид любви. Это страстная, физическая любовь. Своими стрелами он жалит мгновенно, но рана от его стрелы заживет, а страсть, порожденная ей, быстро исчезнет. Сам же он полетит искать следующую цель.



Хотя стихотворение Феокрита предупреждает, что укус пчелы пройдет вместе с любовью, эти пчелы несут что-то большее, чем любовные страдания. И именно присутствие медоносной пчелы на картине меняет ее смысл. Интересно, почему особи, которые ползают по телу Амура,

кажутся вполне спокойными, а не агрессивными, разгневанными или жалящими? Дело в том, что в греческом пантеоне пчела играла чрезвычайно важную роль в вопросах плодородия. Поэтому медоносные пчелы на картине Кранаха олицетворяют то же, что и в предыдущие эпохи: роды и детей. Однако то, что они могут в любой момент ужалить Амура, вносит элемент морализаторства. Когда произведение было написано, в обществе Северной Европы царил культ чести и стыда. При протестантизме репутацию женщины определяли чистота и девственность, и уличенные в совершении сексуальных преступлений, включая прелюбодеяние, непристойность или блуд, могли быть отданы под суд. Влюбленные, пойманные в сети Купидона, рисковали зачать детей вне брака, что в это время было разрушительным для социального статуса женщины и ее семьи. Поэтому пчелы на картине говорят не просто о продолжении рода, но и предупреждают о потенциальных «укусах» для репутации и чести женщины.

Так, картина Кранаха была не только аллегорией двух видов любви, но в иносказательной форме обращалась к морали зрителя.

Зеркало



«Художник Ганс Бургкмайр и его жена Анна». Лукас Фуртенагель

Лукас Фуртенагель родился в Аугсбурге в семье художника. Изучать искусство начал уже в 10 лет и, видимо, достиг больших успехов, потому что впоследствии работал в мастерской самого Лукаса Кранаха Старшего. Хотя, к сожалению, из-за того, что до нашего времени дошли всего две подписанные им картины, судить о его творчестве очень сложно. Одна из его работ — двойной портрет его коллеги — знаменитого художника и гравера Ганса Бургкмайра Старшего и его жены Анны. Бургкмайр был главой Аугсбургской художественной школы и работал при дворе императора Максимилиана I. На портрете ему 57 лет, а его супруге 52 года. Возраст почтенный, но не объясняющий, почему у супругов такой жуткий вид, что от него начинают бегать мурашки по коже.



Прием кьяроскуро, который использует художник, буквально направляет прожектор на лица пары. У них нет возможности спрятать ни свои морщины, ни свои эмоции. И если обтянутое желтой кожей лицо фрау Анны среди россыпи редеющих рыжих волос, мягко говоря, не вызывает симпатии, то выражение лица Ганса Бургкмайра

просто пугает. Он выглядит так, как будто увидел привидение или смерть. И интуиция нас не подводит, действительно, рукой он указывает на сферическое зеркало в руках своей супруги, в котором вместо лиц отражаются голые черепа с пустыми глазницами. Что это за чертовщина?



«Художник Ганс Бургкмайр и его жена Анна», Лукас Фуртенагель. 1529 год. Художественно-ис-

торический музей, Вена, Австрия

Для людей XVI века, еще не далеко ушедших от средневековой этики, неусыпные размышления о смерти были важной частью жизни. Выражением этого настроения в живописи стал жанр vanitas, означавший тщету и суету человеческой жизни. Его девиз звучал как memento mori – «помните о смерти». Атрибутом этого типа живописи часто служили черепа и зеркало, изображение которых сопровождалось рядом нравоучительных и поясняющих их смысл фраз.



Такие подсказки, делающие изображение более ясным, есть и на этом портрете. В разных местах картины написаны несколько фраз на латыни и на немецком языке. Первая, в верхнем правом углу, гласит «Sollche Gestalt Unser Baider Was. Im Siegel Aber Dix Das Dan», что можно перевести как: «Так мы выглядели, но в зеркале от нас ничего не осталось». Это отсутствие присутствия выглядит

тем более зловещим, что люди из плоти и крови все еще перед нами. Они как бы показаны одновременно и в настоящем, и в будущем. Настоящее можно постичь, если внимательно посмотреть в свою душу, как в зеркало. К этому призывает фраза «Познай себя» («Erken dich Selbs»), бегущая по раме. О том, что ждет каждого в будущем, напоминает надпись «Смерть» («O, Mors») над зеркальной сферой. Еще одно изречение «Hoffnung der welt», то есть «Надежда мира» змейкой вьется вокруг ручки зеркала, в которую буквально вцепилась жена художника. Помни о смерти, но не теряй надежду — такова мораль этой картины.

«Менины». Диего Веласкес

Изобразив зеркало на картине «Менины», Веласкес создал хитрую иллюзию, тайна которой до сих пор до конца не раскрыта, и искусствоведы продолжают ломать копья, доказывая часто противоположные точки зрения.



Зритель не сразу разглядит на картине зеркало. Оно располагается за левым плечом художника, и его можно принять за одну из картин, украшающих стену. Не привлекая к себе внимание, оно тем не менее играет настолько важную роль в композиции, что один из исследователей

творчества Веласкеса заявил, что «Менины» – вовсе и не картина, а лабиринт отражений.

В центре огромного многофигурного изображения лицом к зрителю стоит золотоволосая девочка в пышном платье — это инфанта Маргарита Мария Тереза Гамбургская. Рядом с ней две фрейлины: одна подает ей напиток, а другая склонилась в реверансе. Чуть дальше перед мольбертом занял место художник, это Диего Веласкес собственной персоной. На переднем плане мы видим карликов Марию Барбола и Николаса Пертусато, у ног которого лежит мастиф Леон. В глубине комнаты о чем-то шепчутся компаньонка и личный телохранитель инфанты. У задней стены в проеме двери стоит гофмаршал королевы. Очень много народа! Но и это не все. На полотне присутствуют еще двое.



«Менины». Диего Веласкес. 1656 год. Прадо, Мадрид

В зеркале на стене отражаются король Филипп IV и его вторая супруга, королева Марианна Австрийская, мать инфанты Маргариты. И вопрос, как они там оказались, не дает покоя специалистам уже 400 лет! Самым простым ответом был бы такой: королевская чета стоит напротив

дочери, наблюдая за тем, как Веласкес пишет ее портрет, и так как они стоят лицом к ней, то отражаются в зеркале за ее спиной. Но тут начинаются несоответствия.



Основываясь на подробных описях дворцового имущества, ученые выяснили, что в помещении,

где шла работа над картиной, никакого зеркала вообще не было. Эти апартаменты, где когда-то жил принц Бальтазар Карлос, сын короля Филиппа IV и его первой жены Изабеллы Бурбонской, располагались на первом этаже в южном крыле дворца и описывались как комната с развешанными по стенам картинами. Получается, что Веласкес обратился к воображаемому зеркалу с единственной целью — добавить в картину изображение венценосной пары.

Допустим, что это так и было, и Веласкес добавил зеркало в интерьер. Но тогда возникает другая проблема. Предположим, что король с королевой действительно находились на том месте, где сейчас располагаются зрители. Оказывается, по законам физики, они просто не могли бы отразиться в этом зеркале. Построив точку схода перспективы картины, исследователи пришли к интересному заключению: в зеркале отражается картина, над которой работает Веласкес. Получается, что он пишет вовсе не портрет инфанты, а портрет ее родителей, которые, оставаясь «за кадром», присутствуют на полотне в виде отражения своего портрета в зеркале!

Действительно, самый настоящий лабиринт.

«Портрет четы Арнольфини». Ян ван Эйк

На первый взгляд, «Портрет четы Арнольфини» Яна ван Эйка кажется всего лишь изысканно исполненным свадебным портретом. Принято считать, что на нем изображены Джованни де Николао Арнольфини и его жена Костанца Трента, которые были представителями богатейшего купеческого рода во Фландрии. И тут впору задать первый вопрос.



Из документов известно, что Джованни и Костанца поженились в 1426 году. Но картина датируется 1434 годом. Зачем ждать восемь лет, чтобы написать

брачный портрет? Мы также знаем, что Костанца умерла родами в 1433 году. Может, в таком случае картина была не свадебным портретом, а напоминанием об ушедшей в иной мир супруге?

Эту гипотезу косвенно может подтвердить двойное значение многих вещей в комнате. Если люстра, витражи, причудливо вытканный ковер, модные сандалии, отороченная мехом одежда, собака, все, что в Нидерландах XV века было признаком невероятной роскоши, рассказывают о богатстве своих владельцев, то другие предметы имеют явный религиозный подтекст.

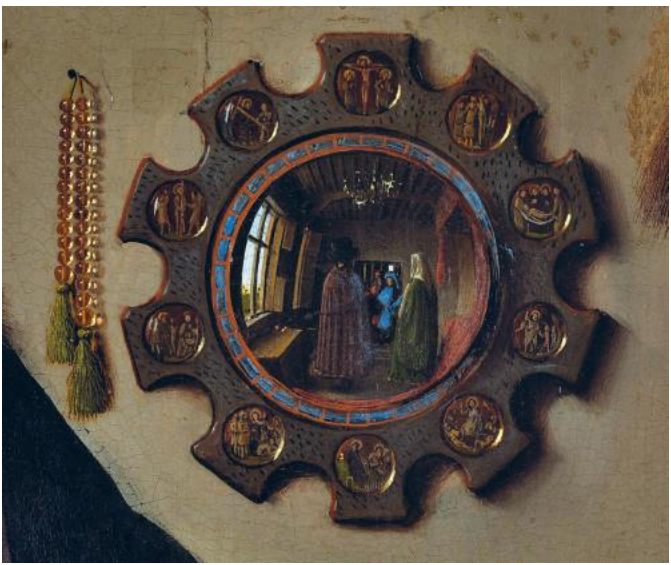


«Портрет четы Арнольфини». Ян ван Эйк.1434 год. Лондонская национальная галерея, Лондон

В люстре зажжена одна свеча, символизирующая всевидящее око Бога, зеркало является символом благочестия Марии, его рама украшена сценами из Страстей Христовых. Рядом с зеркалом висят четки. Померанцы и красное покрывало на кровати олицетворяют плодородие, как и изображение святой Маргариты Антиохийской, покровительницы беременности и родов.



Было бы странным не обратить внимание и на внешность синьоры Арнольфини, которая выглядит так, как будто она на сносях. Но это тоже небесспорно, так как ее округлый живот мог вовсе и не означать, что она ожидает ребенка, а был всего лишь результатом специфического покроя платья.



Самый большой вопрос, однако, нам

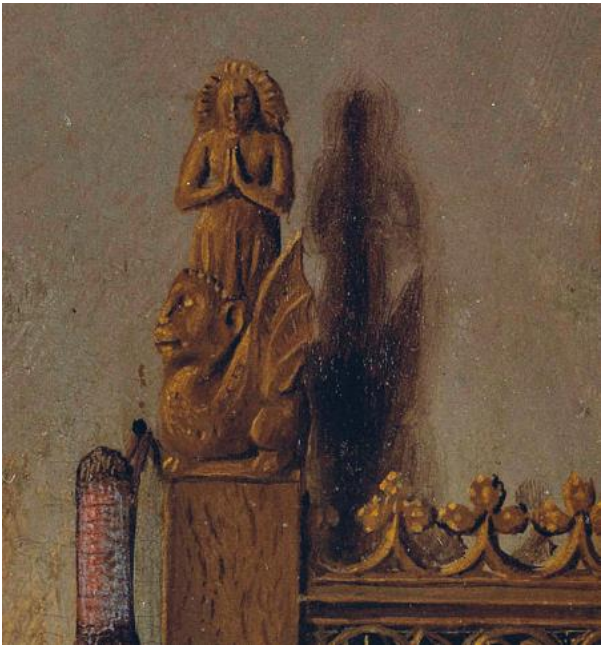
задает зеркало. В нем отражаются главные персонажи картины, но кроме них там присутствуют еще две фигуры. Кто эти люди, предположительно, мужчина и женщина, которые входят в комнату? Есть гипотеза, что это свидетели брачной церемонии.



Многие исследователи считают, что Ван Эйк, который дружил с Джованни Арнольфини, мог быть одним из них, и мужская фигура в зеркале изображает его самого. Показывая нам свое отражение, художник расширяет видимое пространство комнаты и позволяет зрителю увидеть то, что осталось за пределами полотна, наблюдать за происходящим его глазами.



Это, казалось бы, подтверждает надпись на латыни, расположенная на стене над зеркалом, которую обычно переводят как «Ян ван Эйк здесь был». Однако не все ученые согласны с этим переводом. Один из альтернативных вариантов звучит как «Ян ван Эйк, присутствующий здесь» и может указывать на то, что сам художник был и хозяином дома, и мужчиной на портрете, что он изобразил здесь собственное обручение, которое состоялось именно в 1434 году.



И было ли простым совпадением, что его жену, как и святую в изголовье кровати, звали Маргаритой? Если это так, то вопрос о том, кого отражает зеркало, опять остается открытым.

«Бар в Фоли-Бержер». Эдуард Мане

Картину «Бар в Фоли-Бержер», которую Мане создал всего за год до смерти, называют его живописным завещанием. Художник был уже болен, поэтому часто прерывал сеансы и использовал паузы, чтобы поразмышлять над тем, что постепенно появлялось на его холсте. В результате он создал картину, которая звучит как гимн современности и свидетельство зарождающейся Прекрасной эпохи. «Да здравствует парижская жизнь, вечеринки и электричество!» — кажется, именно это провозглашает он в своем последнем шедевре. Пока вы еще живы, отправляйтесь на поиски удовольствий в бар в Фоли-Бержер, одно из самых известных парижских кабаре, где каждый вечер собирается толпа полуночников: рантье и рабочих, дам полусвета и куртизанок, артистов и художников.

Импрессионистическая по стилю картина тем не менее была написана не в самом баре, а в мастерской, для освещения которой Мане использовал новинку – электричество. На картине мы видим

стеклянные шары, рассеивающие вокруг себя белый холодный свет. Это электрические лампочки, которые всего годом ранее были показаны в Париже на первой Международной выставке электричества.

Лишенное пола и потолка, окон и дверей, окутанное искусственным светом, помещение бара приобретает вид миража, населенного призраками, явившимися из прошлого художника. На балконе можно узнать его двух бывших любовниц и муз: актрису Жанну де Марси в бежевых перчатках и Мэри Лоран, наблюдающую за толпой в бинокль. А на первом плане художник изображает барменшу, среди украшений которой мы узнаем бархотку и браслет, которые почти двадцать лет назад носила его Олимпия.



Бар в Фоли-Бержер». Эдуард Мане. 1882 год. Институт искусства Курто, Лондон

Модель, позировавшую Мане, звали Сюзон, и она действительно работала в Фоли-Бержер. На картине девушка изображена за стойкой бара на втором этаже заведения. За ее спиной расположено большое зеркало в позолоченной раме, которое отражает Сюзон и то, что находится перед ней, а именно: зал полный народа, сидящего на круглой галерее под большой люстрой. Вернее, должно бы отражать, однако мы не можем быть

в этом уверены.

Прежде всего, отражение спины Сюзон показано совершенно в ином ракурсе, сдвинуто сильно вправо и кажется маленьким, как будто она находится где-то далеко. А этот человек в правом верхнем углу зеркала, откуда он взялся? Если бы он действительно стоял перед прилавком, то закрывал бы от зрителя всю панораму зала. Еще одна деталь: если настоящая барменша стоит прямо как манекен, а ее задумчивый взгляд устремлен в пространство, то в отражении она смотрит на клиента, слегка наклонившись в его сторону. Грустная и одинокая в реальном мире, попадая в зазеркалье, она оказывается в атмосфере праздника, заводит интересное знакомство, перестает быть частью натюрморта на барной стойке. Там, в иллюзорном мире своей мечты, манекен оживает.



Итак, изображение не совпадает со своим отражением. И эта аномалия не является ошибкой, она результат выбора художника. Этот вывод подтверждает научное исследование. В рент-

геновских лучах стала видна первоначальная композиция картины, где барменша стоит в конце прилавка слева, и ее поза полностью совпадает со своим отражением, хотя фигура усача так и остается за рамками полотна. В окончательном варианте Мане изменил местоположение главной героини, поставив ее в центре полотна и развернув лицом к зрителю. При этом отражение он переписывать не стал.

Чего он хотел: скрыть реальность или, наоборот, поднять над ней занавес? Мане как будто задает вопрос, какой же из двух миров на картине настоящий?

«Девушка с зеркалом, аллегория нечестивой любви». Паулюс Морельсе

Героиня этой картины, являющейся впечатляющим образцом стиля голландского барокко, веками покоряла сердца любителей искусства своей молодостью, простодушным кокетством и беспечной жизнерадостностью.

Считается, что работа была заказана художнику одной богатой семьей в качестве подарка дочери. Неизвестно, был ли это ее портрет или просто собирательный образ цветущей юности. Художник великолепно передал богатство и красоту девушки, изобразив завитки пушистых светлых волос, теплую нежную кожу, мерцание атласного платья, мягкость шелковой нижней сорочки с кружевным воротником, матовую фактуру бархатной скатерти, блеск золотых украшений и мерцание жемчуга. Ее образ не имеет ничего общего с застегнутым на все пуговицы сдержанным и строгим кальвинистским обществом Утрехта XVII века. Она кажется райской птичкой, залетевшей в стаю серых воробьев.



Девушка держит в руке большое зеркало и указывает на свое отражение, призывая нас полюбоваться ее прелестным профилем. Да, она знает себе цену, и она тщеславна. А это грех, который нужно осуждать.



«Девушка с зеркалом, аллегория нечести-

вой любви». Паулюс Морельсе. 1627 год. Музей Фицуильяма, Кембриджский университет, Великобритания

Если для художников эпохи Возрождения идеалом были образы античных богинь, созданные великими греческими художниками Апеллесом и Праксителем, то в искусстве Голландии XVII века богиня любви Венера, да и женский род в целом, стала восприниматься как сосуд греха. Земной любви противопоставлялась любовь небесная.



Девушка с картины Морельса, несомненно, олицетворяет собой идею земной любви, что подчеркивается ее достаточно откровенным нарядом, позволяющим любоваться прекрасной шеей, плечами и пышными формами. Чувственное начало усугубляется наличием на полотне книги, раскрытой на странице с изображением женщины, преклонившей колени перед статуей богини Венеры. Картинка подписана на латыни «Плотские желания [lascivia] служат Венере. Они

приносят ей в дар золото, драгоценности и все богатства». Поэтому некоторые современники воспринимали девушку на картине как «современную Венеру» или олицетворение Lascivia, то есть распутства. А для совсем уж непонятливого зрителя художник добавил на стену картину на мифологический сюжет. Считается, что на ней изображен… кто? Конечно. Венера, обнимающая своего возлюбленного Адониса.

Получается, что художник создал всю эту красоту только для того, чтобы предостеречь зрителей от опасности гордыни и самолюбования, аллегорией которых служило зеркало. Именно поэтому в названии картины есть подзаголовок «Аллегория нечестивой любви».

Рыбы



«Серебряные рыбки». Густав Климт

Представители животного мира появлялись в работах Климта довольно часто. Это змея в «Обнаженной истине», осьминог в «Надежде I», обезьяна в «Бетховенском фризе», павлины в «Даме с веером», а также череда различных водных существ. На картинах, посвященных таинственному подводному миру, художник пытался имитировать волшебное свечение красок на морском дне, населенном причудливыми творениями: нимфами, русалками, водяными змеями или серебряными рыбками.

В конце XIX века нимфы обычно ассоциировались с охранявшими золото Нибелунгов рейнскими девами Рихарда Вагнера. Но если те имели человеческое обличие, то нимфы Климта — нет. В них таились другие образы, и чтобы сочетать подводный мир и мир людей, он искал иные художественные средства.



«Серебряные рыбки». Густав Климт.1899 или 1902–1903 годы. Художественное собрание Bank Austria, Вена

На картине «Серебряные рыбки» Климт изображает существ с рыбьими хвостами и женскими лицами, обрамленными шлейфом длинных черных волос. При этом они полностью лишены туловища, что дало повод исследователям творчества Климта довольно точно сравнить их с головастиками. Но вряд ли художника вдохновляли эти амфибии.

> Кто же эти парящие в тяжелой темно-зеленой воде женщины-рыбы, излучающие таинственный фосфоресцирующий свет? Климт соединяет в них множество архетипов, стереотипов и тревожных ощущений, связанных с образом женщины как изворотливой и коварной соблазнительницы.

Например, в них можно увидеть образ светской женщины в модном платье покроя «русалка». Искусствоведы даже опознали в одной из фигур известную венскую красавицу Розу фон Ростхорн-Фридман. Ранее Климт написал ее портрет

в серебристо-черном платье с высоким воротником. Кокон из волос, окутывающий странные создания на полотне, напоминает его утрированный вариант.



Но приходят на ум и другие ассоциации. Например, отсутствие туловища и других частей тела фокусирует наше внимание на женских лицах. Коварная улыбка, играющая на их губах, напоминает эдемского змия-искусителя, который часто изображался с женским лицом.

А может быть, Климт отождествлял их с Марией Магдалиной, которая удалилась в пустыню, где ее волосы отросли настолько, что полностью скрыли ее обнаженное тело? Или вспоминал о жестоких русалках из древнегреческого мифа о Гиласе — оруженосце Геракла, сопровождавшем его в походе аргонавтов. Однажды Геракл послал Гиласа к реке за водой. В реке обитали нимфы, которые были так поражены красотой юноши, что не захотели его отпустить и завлекли с собой на дно.

> Символизм Климта всегда скрыт, он почти никогда не раскрывал смысла своих произведений. Можно только фантазировать, что олицетворяют фигуры на картине. Кто они: женщины или рыбы, ангелы или демоны, жертвы или убийцы?

Как бы то ни было, на этой текущей вверх, без начала и конца, композиции их тела вяло парят в толще какой-то густой субстанции. И если бы не стайка серебристых рыбок, проносящихся мимо и оставляющих за собой светящийся след, то они казались бы экспонатами кунсткамеры в банке с формальдегидом.

«Рыбка из золота». Пауль Клее

Золотая рыбка (Carassius auratus) — пресноводная рыба семейства карповых отряда карпообразных («Википедия»).



Пауль Клее написал «Рыбку из золота» в 1925 году. Это было самое счастливое время в его жизни, когда он преподавал живопись в Германии. Художник любил преподавать и жил исключи-

тельно артистической жизнью, экспериментируя с широким спектром материалов и техник, включая масляную краску, акварель и пастель, а также коллаж и смешанную технику. Для этой картины Клее использовал акварельные и масляные краски. Это сложная задача для любого художника. Ведь масло и вода не смешиваются. А в качестве основы он выбрал бумагу, по которой обычно не пишут маслом. Сочетание поверхностей глубокого локального цвета и прозрачной акварели позволили ему создать тонкие градации цвета и текстуры.



«Рыбка из золота». Пауль Клее. 1925 г. Гамбургский Кунстхалле, Гамбург, Германия

Пауль Клее назвал эту картину Der goldene Fisch, что переводится как «Рыбка из золота». Но зрители и даже искусствоведы часто называют ее просто «Золотой рыбкой», что в корне меняет смысл всего произведения, потому что Клее хотел передать в названии не видовую, а качественную характеристику.

Его не интересуют круглые и лупоглазые рыбки из домашнего аквариума. Рыба Клее совсем на них не похожа. Ее форма изящная и стройная. Загадочно светящаяся как золотая торпеда, она с хладнокровной элегантностью скользит по морским глубинам. Движение рыбки не обозначено ни наклоном плавников, ни поворотом хвоста, она кажется неподвижной. На то, что она плывет, указывают маленькие рыбки, как раз очень похожие на золотых рыбок из «Википедии». Они буквально шарахаются в разные стороны при ее появлении, напуганные приближением этого божественного творения. Светло-голубые узоры волн в темной воде подобны древним рунам. Они добавляют картине глубину и загадочность, благодаря чему золотая чешуя рыбы еще ярче сияет в темноте.



Так что же символизирует для Клее его золотая рыба? Обитатель бескрайнего океана, она связана с постоянным движением и независимостью. Это дает ей

возможность исследовать неизведанный мир глубоководного царства – очага жизни, колыбели человечества, источника творчества и вдохновения. Из темной толщи воды сначала появляются простейшие графические орнаменты, волнистые и зигзагообразные линии, которые по мере выхода на свет усложняют свою форму, пока перед нашим взором не возникает целый художественный космос. Поэтому картину Пауля Клее можно понимать не только как изображение божественного творения, но и как метафору художественного творчества.

«Вода». Джузеппе Арчимбольдо

В 1562 году Джузеппе Арчимбольдо, ничем доселе не выдающийся 35-летний миланский художник, в числе сорока других был вызван в Вену ко двору императора Священной Римской империи Фердинанда I. Он получил от императора покровительство и солидное жалованье в обмен на услуги в качестве придворного портретиста. Нам неизвестны портреты кисти Арчимбольдо времен правления Фердинанда, но если при его дворе он добился признания, то при следующих Габсбургах, Максимилиане II и Рудольфе II, сделал стремительную карьеру. Как доверенному лицу, ему был делегирован ряд задач, выходящих за рамки обязанностей придворного художника. Арчимбольдо стал главным организатором придворных празднеств, таких как турнир в честь брака дочери Максимилиана, Елизаветы, с королем Франции Карлом XI или торжество во время коронации Рудольфа как короля Венгрии. Императоры также полагались на его вкус при формировании художественной коллекции. Кроме того, он принимал участие в создании императорского зверинца и был отправлен в

Германию с миссией разыскать помимо драгоценных предметов искусства экзотических птиц и животных. Кульминацией карьеры Арчимбольдо стал титул графа Латеранского, пожалованный ему Рудольфом II в 1592 году. Эта милость была экстраординарной, поскольку в XVI веке помимо Арчимбольдо дворянства были удостоены только два художника, Содома и Тициан.

> Настоящую славу Арчимбольдо принесли «портретные натюрморты», которые стали его визитной карточкой. В 1569 году художник преподнес Максимилиану II то, что считается его первыми портретами-головоломками: восемь картин, составляющих серии «Четыре времени года» и «Четыре элемента».

Удивляя и восхищая тщательностью выполнения деталей, они одновременно несли в себе глубокий зашифрованный смысл. Хотя ученые называют их портретами, они выходят за рамки жанра и не стремятся прямо передать физическое сходство. Арчимбольдо использовал человеческое лицо как основу, но лепил его форму не мазками и светотенью, а как пазл складывал из изображений различных предметов и живых

существ. Каждое лицо, таким образом, вбирало в себя разнообразие природы, зверей, птиц и рыб, реки, моря, горы и долины, и это утверждало верховенство человека над вселенной, в которой он жил.



«Вода». Джузеппе Арчимбольдо. 1566 год. Художественно-исторический музей, Вена

Портрет «Вода» завершает серию «Четыре элемента», принимая форму придворной дамы, полностью состоящей из водных животных и моллюсков. Выполненная в синих, зеленых и серых тонах с легкими штрихами красного и оранжевого, она холоднее и темнее по тону, чем другие элементы. «Вода» — одно из самых фантастических произведений в серии, поскольку Арчимбольдо уделяет мало внимания соотношению масштаба различных животных. Так, его черепаха в два раза меньше краба, а морской конек и омар имеют одинаковые размеры. Ужасная акула, которая образует рот, выглядит не так пугающе, поскольку скрыта под огромной камбалой. Ученые подсчитали, что для создания этого коллажа Арчимбольдо изобразил шестьдесят два вида рыб и других морских обитателей. Кроме животных он также использовал морские сокровища, такие как жемчуг, ожерелье из которого украшает шею дамы, а крупная жемчужина в виде серьги свисает с мидии, обозначающей ухо. Вместе с кораллом, из которого сделана корона на голове «Воды», они добавляют портрету роскоши и значительности.

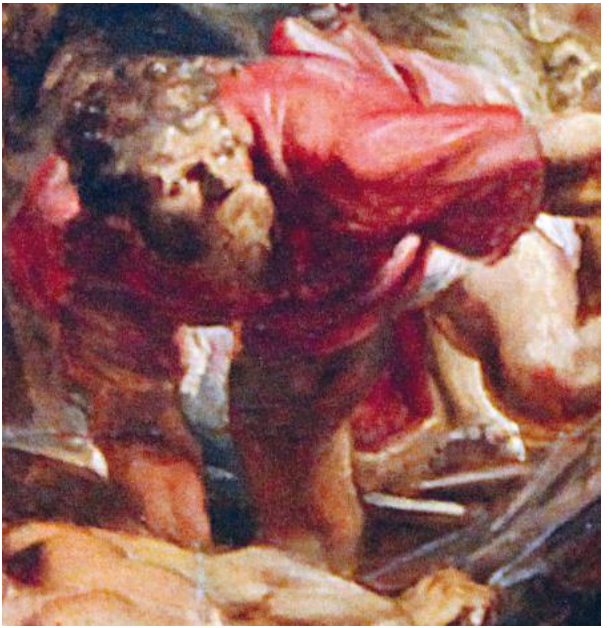


Если вся материя состоит из элементов, то властвовать над ними означает, в более широком смысле, господство над вселенной в целом, включая животный и растительный мир, стихии и времена года. Отдавая время и элементы под власть императора Максимилиана, портреты Арчимбольдо прославляли династию Габсбургов.

«Чудесный улов». Питер Пауль Рубенс

Рыбы часто упоминаются в Священном Писании. Ветхозаветные упоминания о рыбах включают сотворение Богом «всех морских существ» в пятый день творения, а Новый Завет повествует о двух чудесных уловах рыбы и о чуде умножении хлеба и рыбы.

Художники также использовали эти сюжеты, и хотя в истории мировой живописи не так много картин на тему чудесного улова, каждая из них является выдающейся.



В 1608 году Питер Пауль Рубенс возвратился в Антверпен из Италии, где провел 8 лет. С собой он привез огромное количество копий с произведений античного искусства и с работ великих итальянских художников эпохи Возрождения, прежде всего Микеланджело и Рафаэля. Как практичный и дальновидный человек, он считал, что они обязательно ему пригодятся.

Великолепным примером использования накопленного в Италии опыта стала картина «Чудесный улов», буквально пропитанная духом античности. Спонтанная и эскизная в исполнении, ее композиция является одновременно очень тщательно продуманной, а сюжет поразительно динамичным.



«Чудесный улов». Питер Пауль Рубенс. Около 1610 года. Музей Вальрафа-Рихарца, Кельн, Гер-

мания

На этой небольшой картине Рубенс изображает одно из двух чудес с рыбой, совершенных Иисусом. О нем говорится в Евангелии от Луки. **«…Христос сказал Симону: „Отплыви на глубину и закиньте сети свои для лова“. Симон сказал Ему в ответ: „Наставник! Мы трудились всю ночь и ничего не поймали, но по слову Твоему закину сеть“. Сделав это, они поймали великое множество рыбы, и даже сеть у них прорывалась. И дали знак товарищам, находившимся на другой лодке, чтобы пришли помочь им; и пришли, и наполнили обе лодки, так что они начинали тонуть» (Глава 5, стихи 1–11).**

Предшественники Рубенса, Рафаэль и Джулио Романо, обращаясь к этому библейскому сюжету, разделяли на своих полотнах обыденное и чудесное. Рубенс же сосредоточился на главных героях, обобщив и то, и другое в фигурах рыбаков, которых он наделил мощными атлетическими телами и огромной силой, подчеркнул экспрессию их поз и движений. Зная, что эти рыбаки не простые люди, а будущие апостолы, можно лишь поразиться, с какой смелостью Рубенс соединяет в их образах христианство и античность, представив апостолов в виде могучих титанов. Вероятно,

моделями стали статуя Лаокоона или персонажи Микеланджело, которых Рубенс видел как на знаменитом рельефе «Битва кентавров», так и на подготовительном картоне к фреске «Битва при Кашине».

> Поскольку Библия не дает точного описания выловленной рыбы, художнику нужно было самому решить, как ее изобразить. Рубенс и здесь не ограничился натюрмортом из голов, хвостов и чешуи. Вдохновляясь морскими тварями и чудовищами, которых он видел на античных статуях и фонтанах эпохи Возрождения, он избрал образ фантастического гигантского змееподобного существа. Оно извивается в сетях, его тело, свернутое в гигантские кольца, напоминает то ли змею, душащую Лаокоона, то ли Лернейскую гидру, побежденную Гераклом.

Так для воплощения канонического библейского сюжета Рубенс использовал формы и образы античности.

«Нидерландские пословицы». Питер Брейгель Старший

Эта необычная картина была создана одним из самых значительных нидерландских художников эпохи Возрождения Питером Брейгелем Старшим. Она называется «Нидерландские пословицы» и иллюстрирует более ста идиом нидерландского языка. Ее первоначальное название «Безумие мира» указывало на то, что этим «комиксом» Брейгель намеревался показать вселенскую глупость людей, высмеять абсурдность человеческого поведения, предупредить об опасности, ведущей к греху беспечности.



Местом, где мужчины, женщины, дети и животные совершают свои, часто бессмысленные, действия, становится обычная нидерландская деревня, стоящая на берегу реки, впадающей в море. Как известно, и голландцы, и фламандцы всегда славились своей предприимчивостью. В XVI веке экономика Нидерландов была на подъеме, а рыбный промысел был одной из важнейших отраслей хозяйства. Голландская сельдь и треска

высоко ценились и были главными продуктами торговли. Поэтому ключевым словом многих пословиц, которые говорят об успехе или неудаче в делах, стала рыба.



«Нидерландские пословицы». Питер Брейгель Старший, 1559 год. Галерея живописи, Берлин

Первую из «рыбных» пословиц иллюстрирует рыбачья лодка под парусом, вышедшая в море. Правда, незаметно, чтобы с нее забрасывали сети. **«Ловить**

рыбу без сети» означало извлекать выгоду из работы других людей. Ну что же, людей, стремящихся загребать жар чужими руками, хватало во все времена.



Зато другой рыбак под мостом раскинул свои сети очень широко, но, увы, в них не попала ни одна рыба. Голландцы бы назвали это **«рыбачить мимо сети»,** имея в виду, что он упустил возможности, которые ему предоставились.



А на другой стороне реки, напротив неудачливого рыбака, расположился еще один персонаж. Он изо всех сил пытается удержать за хвост скользкого черного угря. Пословица **«держать угря за хвост»** может иметь два прямо противоположных значения. Если удержит, то справится с очень сложной задачей, а если выпустит, то все его усилия обречены на провал.

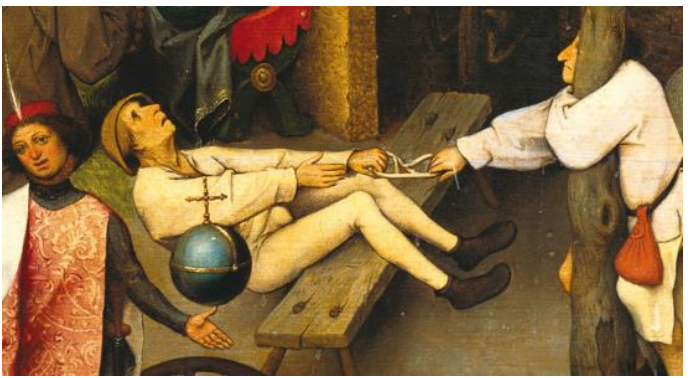


Практически в центре картины Брейгель поместил один из самых запоминающихся образов – изображение огромной рыбищи, изо рта которой торчит хвост маленькой рыбки. Это иллюстрация древней латинской пословицы **«Большая рыба ест маленькую рыбу»**, и ее смысл понятен на любом языке. Она означает, что в этом мире сильные всегда охотятся на слабых.

В левой части картины под навесом мы видим человека, стоящего на коленях перед жаровней, на которой готовятся две рыбы. Принято считать, что эта сцена относится к поговорке **«жарить всю сельдь ради одной икринки»**, которую можно понимать как «усердие не по разуму», то есть делать слишком много ради ничтожного результата.



Над головой мужчины висит большая рыбина. У нее тоже несколько значений. Во-первых, любой голландец, увидев выпотрошенную селедку, скажет: **«эге, да тут не просто селедка!»**, имея в виду, что дело тут не такое простое, как кажется. А если вдобавок эта **«селедка подвешена за жабры»**, то, значит, пришло время отвечать за свои поступки.



Эти поговорки с картины Брейгеля, философские, ироничные, часто забавные, дают нам пищу для ума, проверяют наши остроумие и смекалку.

Колесо



«Колесо Фортуны». Огюст де Уайльд

Автор этой милой сентиментальной картины — голландский художник Огюст де Уайльд, известный своими алтарными образами, портретами и полотнами с назидательными сюжетами, которые отличают теплые тона и изысканность светотени.

Добро пожаловать на запад Нидерландов, в Вальхерен, где с незапамятных времен каждый год в течение недели проходит веселая ярмарка «Кермис». В XIX веке это был долгожданный праздник для всех жителей страны.



С раннего утра и до поздней ночи здесь царило веселье: из бочек лилось пиво, слышались крики зазывал, пение и смех, барабанный бой и рев труб. Среди развлечений были игры в бинго, лото и ракушки. Детей ждали карусели и качели, взрослую публику — театральные представления, а молодежь — танцы. Только во время «Кермиса»

молодым людям разрешалось встречаться и развлекаться без сопровождения взрослых.

Часто это приводило к романтическим отношениям, которые через пару месяцев заканчивались свадьбой. На то, что наша пара молодожены, указывает красное коралловое ожерелье с золотыми застежками на шее девушки.



Колесо Фортуны». Огюст де Уайльд. 1861 год. Частная коллекция

Кораллы в Брабанте традиционно носили для защиты от болезней и злых духов, но эти ожерелья также показывали семейный статус их хозяйки. Застежка украшения всегда была спереди. Если она располагалась посередине, это означало, что женщина замужем, слева — помолвлена, а справа — она еще свободна.



Итак, вечером во время «Кермиса» в Валь-

херене молодые супруги остановилась перед колесом фортуны. Этот аттракцион был очень популярен в Нидерландах, и, конечно, без него не могла обойтись ни одна ярмарка. Надо сказать, что это колесо необычное, потому что сулит всем одни только блага: кому — лошадь со сбруей или дом — полную чашу, кому — удачи в делах или счастливого возвращения из плавания.



К удовольствию наших героев, стрелка, покружившись, остановилась, указывая на колыбельку с младенцем! Их радостные эмоции разделяют и друзья, и владелица киоска, торгующая детскими игрушками, которые во множестве стоят на полках и подвешены под крышей. А вот и еще один знак того, что колесо говорит правду, — в этот момент рядом с ними проходит мать с ребенком. Пусть все сбудется! Аминь!

«Святая Екатерина Александрийская». Микеланджело Меризи да Караваджо

Картины Караваджо на религиозные сюжеты часто отвергались официальной церковью, при этом его современники, в том числе и священнослужители, были очарованы его уникальным стилем. Главной причиной такого отношения была абсолютная реалистичность его изображений. Караваджо писал святых и библейских персонажей с нищих, преступников и известных римских проституток без всякой идеализации, в рваной одежде, с грязными ногами и вызывающими взглядами. Громкий скандал разразился, когда усопшую Богоматерь для картины «Успение Марии» художник написал с раздутого тела куртизанки Анны Бьянкини, выловленного из Тибра.



Изображение Святой Екатерины Александрийской было заказано художнику его покровителем кардиналом Франческо Мария дель Монте и предназначалось для его личной коллекции. Оно боль-

ше напоминает светский портрет, чем изображение мученицы. Да, Караваджо поставил ее на колени, но коленопреклоненная Екатерина стоит на мягкой подушке из алой переливчатой камки, и в ее расслабленной и комфортной позе и взгляде нет ни тени молитвенного экстаза или страха.



«Святая Екатерина Александрийская». Микеланджело Меризи да Караваджо. Около 1598 года. Музей Тиссена-Борнемисы, Мадрид

Художник использует все средства, чтобы подчеркнуть красоту девушки. Она одета в роскошное платье из великолепного муарового шелка и сорочку из тончайшего хлопка, украшенную по горловине изящной вышивкой золотой нитью. Ее длинные светлые волосы заплетены и уложены в сложную прическу. Все это наводит на мысль о том, что это скорее портрет модели в образе Святой Екатерины. И мы даже знаем ее имя. Это римская куртизанка Филлида Меландрони, которую Караваджо неоднократно запечатлевал на своих полотнах. Ее лицо получили не только Святая Екатерина, но и Юдифь («Юдифь и Олоферн»), Мария Клеопова («Положение во гроб») и Мария Магдалина («Марфа и Мария Магдалина»).

И все же что-то в образе этой милой девушки нас тревожит. Это та драматическая светотень, которой отличались картины Караваджо. Художник использовал технику кьяроскуро, с помощью которой он создавал эффект прожектора, выхватывающего из темноты фигуры

главных персонажей.

На этой картине освещенными оказываются не только лицо и руки модели, но также и огромное деревянное колесо — орудие казни через колесование, к которому приговорили Святую Екатерину. Глядя на чудесное женское лицо, разглядывая детали платья, мы не сразу обращаем внимание на опасное, с острыми шипами колесо, на которое она с таким изяществом опирается. А между тем колесо считалось одним из самых страшных способов смертной казни. Палачи были уверены, что как только Екатерина увидит это ужасное приспособление, она устрашится и отречется от своей веры. Однако, по легенде, когда ее подвели к месту экзекуции, колесо чудесным образом сломалось. Тогда император приказал отрубить ей голову. Поэтому на полотне Караваджо мы видим и сломанное колесо, и меч как атрибуты ее мученичества.

«Колесо Фортуны». Эдвард Берн-Джонс

В древнегреческом пантеоне богов скромная богиня удачи Тюхе славилась своим добрым нравом, миролюбием и желанием помогать людям. Ее атрибутами был рог изобилия и руль в виде колеса. Из своего рога она щедро одаривала людей, а рулем управляла их жизнью. Можно сказать, что римская богиня Фортуна, которую называли Fortuna Gubernans — управляющая или кормчий, то есть ведущая судно человеческих судеб, получила штурвал из ее рук. Начало культа Фортуны в римском обществе связывают со временем правления легендарного царя Сервия Туллия, который, по преданию, был сыном рабыни и считал, что именно богиня судьбы вознесла его на вершину власти.



«Колесо Фортуны». Эдвард Берн-Джонс 1875–1883 годы. Музей Д'Орсе, Париж

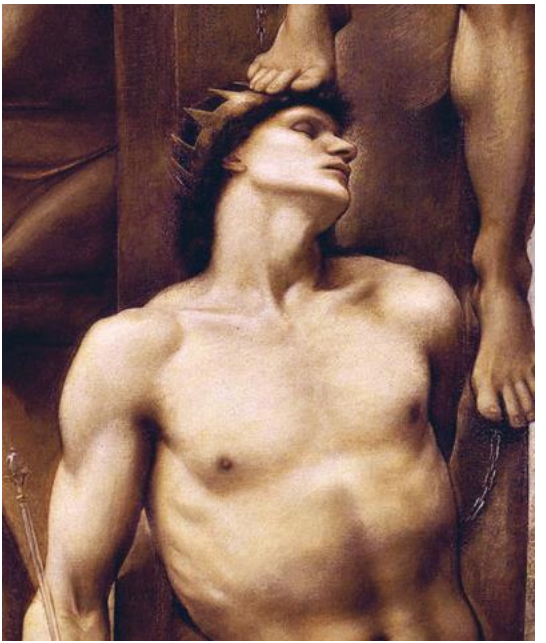
> Колесом, которое возвышает или низвергает человека, когда его вращает богиня Фортуна, наделил своенравную судьбу древнеримский поэт Боэций. С его легкой руки этот запоминающийся символ прочно вошел как в средневековую, так и в ренессансную иконографию.

Боэций на себе в полной мере испытал превратности фортуны. На протяжении своей карьеры этот высокообразованный человек был сенатором, консулом, министром. Его успехи вызывали зависть, он был обвинен в государственной измене и в результате казнен. Трактат «Утешение философией», где Боэций рассуждал о слепой Фортуне, которая перемалывает человеческую жизнь, он написал в тюрьме.

В уста Фортуны он вложил такие слова:

«Мы движем колесо в стремительном вращении и радуемся, когда павшее до предела возносится, а вознесенное наверх — повергается в прах. Поднимись, если угодно, но при таком условии, что ты не сочтешь несправедливым падение, когда того потребует порядок

моей игры...»



На картине английского художника прерафаэлита Эдварда Коли Берн-Джонса изображено вращаемое Фортуной гигантское колесо, которое несет три мужские фигуры: короля в короне, поэта в лавровом венке и раба, скованного цепя-

ми. Монументальная богиня показана в образе прекрасной женщины, задрапированной в тяжелую древнеримскую тогу, ниспадающую великолепно прорисованными складками. Ее лицо совершенно бесстрастно, она поворачивает колесо с полным безразличием к судьбам людей. Считается, что образ богини Берн-Джонс писал с Лилли Лэнгтри — красавицы, светской львицы и фаворитки принца Уэльского. Примечательно, что зять Берн-Джонса, художник Эдвард Джон Пойнтер, запечатлел Лилли в образе Елены Троянской, мифической красавицы, которая стала судьбоносной фигурой в жизни тысяч греков.

Мужские фигуры на картине изображены обнаженными, что подчеркивает их смертность и уязвимость. Их идеализированные тела, напоминающие древнегреческие и римские статуи, вдохновлены образами Сикстинской капеллы Микеланджело. Видно, что они полностью покорились своей судьбе и не проявляют никаких эмоций. Только поэт, находящийся в самом низу, поднимает на Фортуну кротко-умоляющий взгляд. Но увидит ли она его? Ведь Фортуна слепа.

«Перепись в Вифлееме». Питер Брейгель Старший

В 1566 году Питер Брейгель Старший создал картину, взяв за основу эпизод, изложенный в главе 2 Евангелия от Луки.



...В те дни Цезарь Август издал указ о проведении переписи всего римского мира. И каждый пошел в свой город, чтобы записаться. Пошел также и Иосиф из города Назарета Галилейского в Иудею, в Вифлеем, город Давидов, потому что он был из дома и рода Давидова. Он отправился туда вместе с Марией, с которой был обручен и которая ждала ребенка.



Хотя по сюжету действие должно было проис-

ходить в Вифлееме, художник переносит его в зимнюю фламандскую деревню. Как и все картины Брейгеля, эта густо населена. Исследователи подсчитали, что на ней изображено порядка 200 фигур: мужчин, женщин, детей и животных.



«Перепись в Вифлееме». Питер Брейгель Старший. 1566 год. Королевский музей изящных искусств, Брюссель

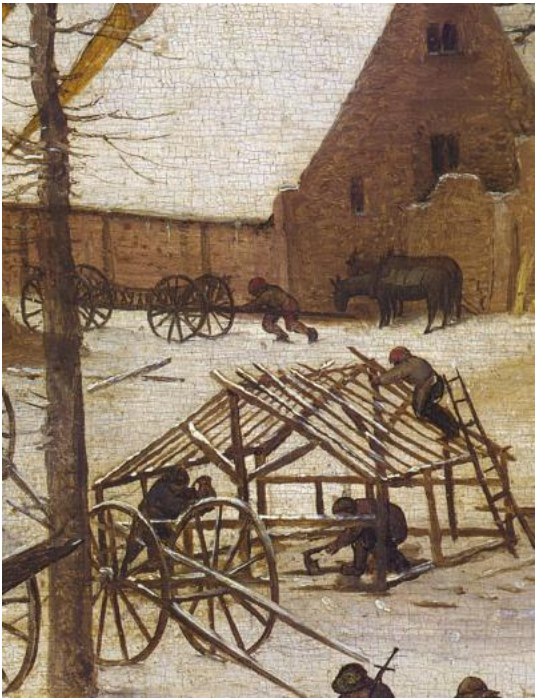
Брейгель не фокусирует внимание зрителя на какой-то главной детали, а как будто нарочно рассеивает его, изображая многочисленные груп-

пы в разных частях полотна.



Он предлагает нам самостоятельно войти в деревню и сориентироваться на местности. Куда же мы пойдем? Наверное, туда, где перед домом собирается толпа. Именно там готовят, проверяют и подают бумаги для переписи. Дело это небыстрое, и люди плотнее закутываются, чтобы

не замерзнуть в ожидании своей очереди. Туда же направляется пожилой мужчина, ведущий под уздцы осла, на котором сидит молодая женщина, почти скрытая под тяжелой зимней одеждой. Их непросто разглядеть среди всей этой суеты. Но мы внезапно понимаем, что это Иосиф и Мария, которые наконец-то добрались до Вифлеема.

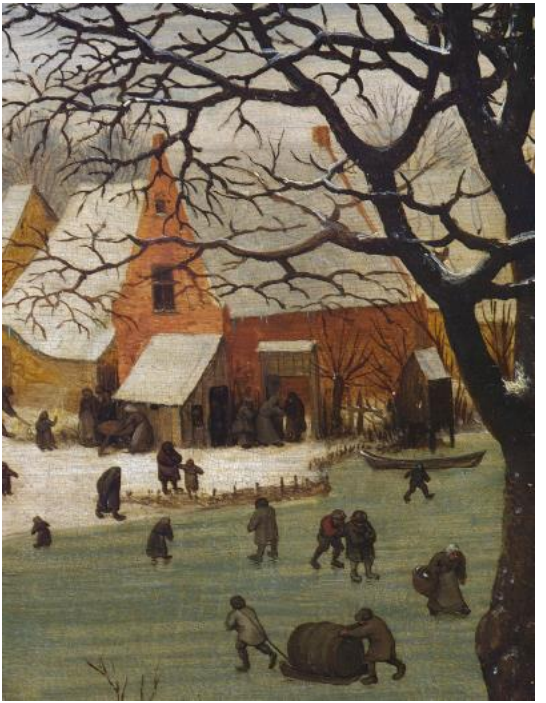


Похоже, что не только Иосиф пришел сюда издалека. Главная деревенская площадь буквально уставлена четырехколесными повозками. Многие из них сломались по дороге, и колеса лежат отдельно, ожидая починки. Обычное дело. Странным кажется лишь их размер, просто огромный

в масштабе других фигур и предметов. И объясняется это тем, что художник вкладывает в них особый смысл.



Колесо — это универсальный символ изменчивости жизни на земле и аллегория переменчивой Фортуны. Однако Брейгель хотел, чтобы его зрители избавились от рабского ига Фортуны. Появление среди колес Марии и Иосифа говорило о том, что очень скоро все в мире изменится, установится иной порядок.



Брейгель, конечно, знал, что ранняя церковь использовала букву «О» для обозначения Всемогущества, Всеведения и Вездесущности Бога. Поэтому круглая форма ободов и колес на картине, совпадающая с монограммой Бога, означает божественное совершенство и Провидение, кото-

рые раз и навсегда лишат власти госпожу удачу.

«Собор в Реймсе». Доменико Квальо

Колесо в искусстве использовалось в качестве символа не только в живописи, но и в архитектуре. Каким бы это ни показалось странным, с колесами ассоциировались круглые окна романских и готических соборов. Обычно они были разделены на сектора каменными ребрами, выходящими из центра, что делало их похожими на огромные тележные колеса со спицами. Также из-за сходства с цветком шиповника — средневековой розы — их называли окна-розы или розетки. Одним из самых впечатляющих примеров такого «окна-колеса» были розетки собора Нотр-Дам в Реймсе, построенного в XIII веке.

Величественный Реймский собор всегда привлекал внимание художников, одним из которых был немецкий живописец и гравер Доменико Квальо, посвятивший свое творчество созданию великолепно проработанных изображений архитектурных шедевров Европы. Целью работ Квальо было воспроизведение архитектурных деталей с максималь-

ной, почти фотографической точностью. Поэтому на картине, изображающей западный фасад собора Нотр-Дам, можно различить мельчайшие детали его богатого убранства.



«Собор в Реймсе». Доменико Квальо. 1833 год. Лейпцигский музей изящных искусств, Германия

Для изображения собора художник выбрал

достаточно далекую точку обзора, позволяющую охватить взглядом все здание целиком. Огромные окна сразу привлекают наше внимание. Меньшее из них расположено на центральном портале под архивольтом, а главное, которое поражает своим невероятным размером даже на таком расстоянии, — над порталом чуть в глубине.

Оно имеет сложную форму и состоит из двух концентрических кругов. Внутри находится небольшое круглое окно, напоминающее о своем предке — древнеримском окулюсе. Оно является центром большого круга, разделенного на секции ажурными ребрами, которые, закругляясь на концах, смыкаются попарно, образуя арки или лепестки цветка. И поскольку в готических храмах не было случайных элементов, в этой форме заключена разнообразная символика.

> Окулюс в переводе с латыни означает «глаз». Поэтому центр окна ассоциируется со всевидящим оком всемогущего Бога, а разделенный на двенадцать секторов большой круг знаменует двенадцать его апостолов. Та же символика характерна и для нижней розетки, в которой уже не

двенадцать, а целых шестнадцать секторов, которые указывали не только на апостолов, но и на четырех евангелистов.

Кроме божественных образов в конструкции этих окон содержалась и более практическая информация. Круг, или колесо, всегда считался символом времени, его цикличности, постоянного повторения и обновления. Поэтому двенадцать длинных спиц большого круга соответствовали числу месяцев и знаков зодиака, а вместе с еще двенадцатью короткими — также и часам в сутках.



Таким был невероятный дизайн этих оконколес, многообразные элементы которого тем не менее объединялись в единое мистическое целое.

Музыкальные инструменты



«Ангельский концерт». Гауденцио Феррари

В небольшом городке Саронно, неподалеку от Милана, есть церковь, под куполом которой звучит небесный концерт.



Художник Гауденцио Феррари расположил славящих Бога ангелов и херувимов концентрическими кругами, расходящимися от золотого солнечного диска, из которого выступает статуя Бога Отца. Вокруг него ведут хоровод тридцать один танцующий путти, а под ними располагаются ангелы-музыканты, облаченные в роскошные, с великолепными драпировками и тонкой вышивкой, одежды ярчайших цветов. Всего художник изобразил восемьдесят семь ангелов, из которых почти шестьдесят играют на различных музыкальных инструментах, а остальные поют.



«Ангельский концерт». Гауденцио Феррари.1535 год. Святилище Пресвятой Богородицы Чудес, Саронно, Италия

Исследователи подсчитали, что в ангельском оркестре звучат 56 различных духовых, струнных и ударных инструментов! По-видимому, художник изобразил здесь все известные ему музыкальные инструменты XVI века и даже добавил такие, которые были плодом его воображения. Так, мы легко узнаем флейту, лютню, альт, трубу, барабаны или литавры. Некоторые инструменты, такие как виелла, ребека, фибула, виола да гамба или колесная флейта, сегодня уже вышли из употребления, но в XVI веке были очень популярны. Конечно, художник позволил себе поэтическую вольность, создав нереальную гармонию звуков и песнопений, но, согласитесь, интересно было бы услышать, какие звуки можно извлечь из флейты, соединенной с барабаном или из пан-флейты, на которой играют как на струнном инструменте, или из тех невероятно длинных труб, трубка которых закручена в большие завитки как бараний рог.



Однако, каким бы странным это ни показалось, я хочу рассказать не об этих выдуманных инструментах, а обо всем хорошо известной скрипке. Ее происхождение является самой большой загадкой в истории музыкальных инструментов. Скрипка не была изобретена, она явилась плодом эволюции многих струнных инструментов, но именно эту эволюцию ученые пока не

могут проследить. Даже несомненное сходство скрипки с семействами виола да гамба, виола да браччо и возможная связь с лирой да браччо не дает точного ответа. Фреска Феррари немного приоткрывает вуаль над этой тайной. Слева от органа он изображает трех ангелов, играющих на необычных инструментах, которые нельзя точно отнести ни к одному известному типу. Однако более всего они схожи с современной скрипкой. Исследователи считают, что Феррари, который был не только художником и архитектором, но и музыкантом и мастером, изготавливавшим инструменты, работал над формой скрипки задолго до того, как мастера Бреши и Кремоны создали ее золотой стандарт.



В 1546 году монахи церкви Сан Франческо ди Саронно заключили договор, по которому они обязались на протяжении года ежедневно служить в Святилище четыре мессы, две из которых были кантатами. Можно только представить то фантастическое гармоничное единство, которое возникало, когда ангельский концерт присоединился к песням верующих, собравшихся в церкви для участия в литургическом обряде.



А по праздникам мир живописи и скульптуры оживлял настоящие теат-

ральные представления, во время которых сложные машины в форме облаков поднимали вверх изображения Христа или Мадонны. Это действо сопровождалось музыкой и пением в исполнении музыкантов, одетых ангелами. А когда раздвигалась ткань, закрывающая купол, казалось, что к ним присоединялись ангелы небесные.

И хотя до нашего времени дошло лишь изображение скрипок Феррари, возможно, они существовали и звучали под сводами Святилища во время этих литургий и праздников.

«Натюрморт Vanitas с музыкальными инструментами». Корнелис де Хем

Европейская живопись XVII века, сменившая живопись Высокого Возрождения, получила в разных странах свои особенности. Направления и стили, в которых она развивалась, во многом зависели от социального заказа. Во второй половине XVII века в раздробленной Италии, где шла пропаганда идей католицизма с помощью искусства, правило бал пышное барокко, абсолютистская Франция при «короле-солнце» Людовике XIV повернулась к академизму, прославляющему короля, а искусство протестантской Голландии, освободившейся от кошмара испано-католического гнета, обратилось к «низким» жанрам, которые пользовались спросом у разбогатевшего среднего класса.



Среди земных удовольствий, получаемых от богатства, голландцы ценили книги, глобусы, подзорные трубы и другие оптические приборы, которые давали образование, музыкальные инструменты, услаждавшие слух, красивую одежду, изобильную еду и питье и великолепные цветы. Но так как одной из главных заповедей протестантизма была умеренность во всем, то людям надо было постоянно напоминать о воздержании, быстротечности жизни, тщетности удовольствий и неизбежности смерти.



«Натюрморт Vanitas с музыкальными инструментами». Корнелис де Хем. После 1661 года. Рейксмузеум, Амстердам

Эту задачу взяла на себя живопись. Жанром, который завоевал особую популярность у голландцев, был натюрморт, а среди натюрмортов они предпочитали тип «ванитас». Эти картины были настолько востребованы, что на их созда-

нии сосредоточилась по крайней мере сотня художников.

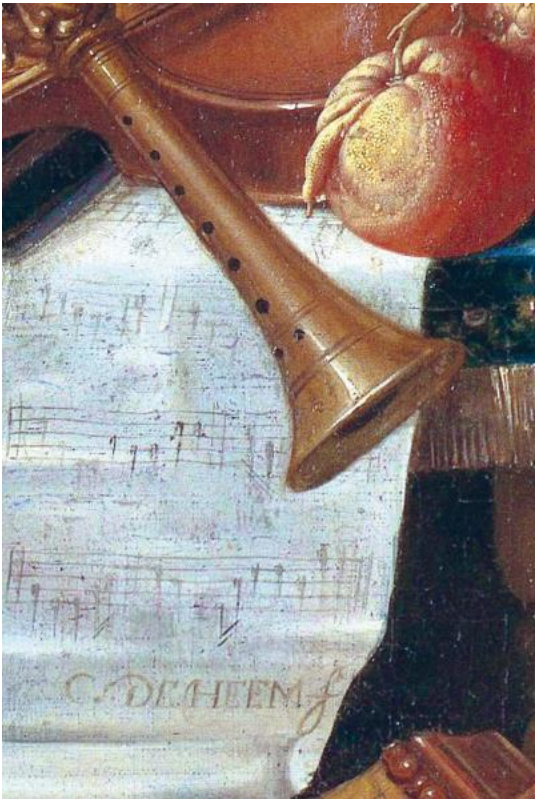


Одним из них был Корнелис де Хем, который написал большое полотно под названием «Натюрморт ванитас с музыкальными инструментами». На нем изображены роскошные вещи: свежие спелые фрукты, блюда и кубки из серебра и перламутра, золотые украшения и великолепные музыкальные инструменты.

На первом плане, прислоненная к столу, стоит шестиструнная виола да гамба. У нее инкрустированный корпус и гриф,

украшенный головой льва. Рядом с ней на землю брошены две лютни, труба, флейта и мандолина; а на стуле слева свалены в кучу скрипка, волынка и маленькая карманная скрипка.

Так почему музыкальные инструменты? Ван де Хем напоминает, что хотя они и создают возвышенные эмоции, но в конечном счете природа музыки эфемерна, и звуки умирают, как только инструмент перестает звучать.



Беспорядок на столе, недоеденные фрукты, перевернутый кувшин, пролитое вино, порванные нотные листы, брошенные как попало драго-

ценные музыкальные инструменты — все это должно было указывать на пренебрежение к мирским радостям, говорить о том, что все, даже радостные переживания, закончится смертью. К счастью, художник все-таки вносит в картину долю оптимизма! Плющ, стелющийся по стене на заднем плане, обещает бессмертие. А хорошо видимые косточки и семена на разрезанных плодах — персике, дыне и инжире — символизируют возрождение и воскресение. Хотя все это делает послание картины менее мрачным, но его предостерегающий замысел безошибочно узнаваем.

«Концерт». Геррит ван Хонтхорст

Геррит ван Хонтхорст считался одним из выдающихся художников Золотого века Нидерландов. Свое обучение он начал в Утрехте, откуда отправился в Италию, где на него такое огромное влияние оказали работы Караваджо, что он стал его последователем и пропагандистом его художественных методов. Ван Хонтхорст был известен как мастер бытовых и жанровых сцен. Так же, как и великий итальянец, он писал своих моделей с натуры, запечатлевая их в выразительных позах и используя яркие цвета и эффектную светотень.



На протяжении своей карьеры ван Хонтхорст часто обращался к теме совместного музицирования. Картина «Концерт» из собрания галереи Боргезе является одним из таких произведений. Специалисты не пришли к единому мнению относительно его датировки, отмечая, что, судя по определенным признакам, прежде всего корзине с фруктами, которая является оммажем одноименной

работы Караваджо, картина была написана уже после возвращения Геррита ван Хонтхорста из Италии.



«Концерт». Геррит ван Хонтхорст. Около 1620–1627 годов. Галерея Боргезе, Рим

На картине изображены четыре персонажа, образующие две группы. Причем группа на первом плане состоит из разодетого в пух и прах мужчины в красном камзоле и в шляпе с пером соответствующего цвета и его музыкального инструмента: виолы да гамба, напоминающей

современную виолончель. Напротив него, чуть наискосок, располагается юноша, почти мальчик. Про такого говорят, что у него еще молоко на губах не обсохло. Он увлеченно поет, внимательно глядя в тетрадь с нотами, которую держит в руке. За его плечом, чуть наклонившись, чтобы лучше видеть ноты, стоит миловидная девушка. Она тоже поет, но ее явно занимает не только и не столько пение. Левой рукой девушка пытается незаметно вынуть из уха молодого красавца дорогую золотую серьгу с тремя крупными жемчужинами! Но и это еще не все. На заднем плане художник поместил старуху. Яркий луч света, который освещает полотно слева направо, выхватывает нам только ее морщинистое лицо и руку с крючковатым пальцем. Но стоит приглядеться, и можно увидеть, как другой рукой, скрытой в глубокой тени, она пытается развязать кошелек, который незадачливый певец повесил на пояс.



Фоном картины является гладкая стена, которая не дает нам никаких намеков на то, где происходит этот концерт, но это и неважно. Потому что прекрасное и добродетельное искусство музыки – это лишь ширма для сцены мошенничества. На это указывает и желтый – цвета обмана – костюм поющего юноши, и красный цвет костюма музыканта, символизирующий

опасность.

Искусство музыки в этом контексте также ассоциируется с опасным развлечением, угрожающим как кошельку, так и добродетели молодежи, о чем возвещает предостерегающе поднятый палец старухи.

Эта картина, конечно, не такая страшная, как натюрморты типа «ванитас», но она тоже льет воду на мельницу кальвинистской морали, характерной для северных Нидерландов начала XVII века.

«Маркантонио Паскуалини, коронованный Аполлоном». Андреа Сакки

На этом полотне кисти Андреа Сакки изображен бог Аполлон, венчающий лавровым венком знаменитого певца и композитора эпохи барокко Маркантонио Паскуалини. Маркантонио начал свою карьеру в 16 лет в хоре Сикстинской капеллы, а затем продолжил выступать на оперной сцене. Хотя его называли ведущим мужским сопрано своего времени, его голос, по современной классификации, был меццо-сопрано, что давало ему возможность исполнять многие женские партии. Певец и художник были знакомы, так как Андреа Сакки также участвовал в постановках в качестве декоратора.



Сакки поместил фигуру певца в сложный мифологический контекст, превратив его в символ музыканта, сравнимого по мастерству с самим Аполлоном. Древнегреческие мифы рассказывают, что боги очень жестоко наказывали тех, кто посягал на их превосходство. Доказательством может служить легенда о сатире Марсии, который поплатился жизнью за то, что осмелился вступить в состязание с Аполлоном. Марсий,

который прекрасно играл на флейте, вызвал Аполлона на музыкальное состязание. Судьями в споре выступали музы, которые присудили победу богу Солнца. По условию пари, побежденный полностью отдавал себя в руки победителя. Бог не пощадил Марсия, он подвесил его на сук и содрал с него кожу. На нашей картине сатир изображен привязанным к дереву на заднем плане справа. Сакки сознательно выбрал для изображения его фигуры темно-красную, цвета крови, краску.



«Маркантонио Паскуалини, коронованный Аполлоном». Андреа Сакки. 1641 год. Метрополитен-музей. Нью-Йорк

Торжествующий Аполлон, держа победную лиру, гордо стоит в центре полотна. Контраст между прекрасным образом юного бога, вдохновленным знаменитой статуей Аполлона Бельведерского, и скрученным, но все еще могучим и опасным Марсием, содержит в себе аллегорическое противопоставление чистого серебряного звука лиры и гортанного, возбуждающего звука флейты. А в более широком смысле отражает конфликт между гармонией и необузданной страстью. Первую в античной традиции символизировал бог Аполлон, а вторую — бог Дионис.



Изображая Маркантонио Паскуалини получающим лавровый венок от своего божественного покровителя, художник таким образом возводит его искусство в ранг божественного. Чтобы усилить это высказывание, Сакки помещает перед певцом великолепный позолоченный

клавицитериум, инструмент, соединяющий клавесин с арфой, украшенный резными фигурками мифических персонажей. По сравнению с его великолепием лира Аполлона кажется маленькой и невзрачной. Над клавиатурой клавицитериума мы узнаем фигуру все того же несчастного Марсия со связанными руками, а дека выполнена в виде еще одной жертвы Аполлона — нимфы Дафны, превращающейся в лавровое дерево.

И хотя мы уже никогда не услышим голоса Маркантонио Паскуалини, но сможем получить представление о его музыке, потому что до нашего времени дошли двести пятьдесят арий и кантат его сочинения.

«Орфей, очаровывающий животных». Франсуа Буше

Кто этот прекрасный, с золотыми кудрями юноша в плаще цвета утренней зари? Обратив свой взор к небу, он поет, аккомпанируя себе на золотой лире. И чтобы услышать его пение, слетаются птицы, собираются вместе маленькие зверушки и огромные хищники. Если вы подумали, что это бог Аполлон, то вы ошиблись. Потому что это Орфей.



По разным версиям, Орфей был сыном либо

речного бога Эагра, либо самого Аполлона. Его матерью считается Каллиопа, муза красноречия и эпической поэзии, обладавшая прекрасным голосом. С раннего детства Орфей проявлял такие музыкальные и поэтические способности, что Аполлон подарил ему золотую семиструнную лиру, созданную Гермесом. Чтобы почтить муз, научивших его играть на инструменте, Орфей добавил на нее две струны. Так появился новый музыкальный инструмент — кифара. Его талант был таков, что, как говорят, своей музыкой он был способен очаровывать деревья и скалы, смягчать нрав самых свирепых зверей, которые следовали за ним, чтобы только продолжать слушать его.

Орфей, однако, не был изнеженным меланхоликом. Вместе с Ясоном он совершил плавание в далекую Колхиду. Он оказал аргонавтам неоценимую помощь, без которой их предприятие вряд ли увенчалось успехом. Своей игрой он обездвижил камни, называемые симплегадами, которые угрожали разбить корабль Арго, затем усыпил змея, охранявшего золотое руно, и, наконец, спас аргонавтов от сирен, играя на кифаре так громко, что смог заглушить их чарующую, но смертельно опасную песню.



«Орфей, очаровывающий животных». Франсуа Буше. 1745 год. Художественный музей Роджера Кильота, Клермон-Ферран, Франция

Вернувшись из этой экспедиции, Орфей женился на очень красивой лесной нимфе по имени Эвридика. Но их счастье было недолгим. Однажды Эвридика наступила на ядовитую змею, которая укусила ее. Несмотря на все средства, которые испробовал Орфей, несчастная погибла. Не в силах жить без возлюбленной, Орфей решил

вернуть ее из царства мертвых. Он спустился в Тартар, где очаровал перевозчика Харона и трехглавого пса Цербера. Своей волшебной музыкой ему удалось смягчить душу бога подземного мира и его жены Персефоны до такой степени, что они согласились отдать ему Эвридику. Они разрешили Орфею вывести ее из Аида, при условии, что он ни разу не оглянется, чтобы убедиться, что она следует за ним. Душа Эвридики всю дорогу умоляла его поцеловать ее, взять на руки, поговорить с ней. Но Орфей шел вперед и продолжал играть, указывая ей путь. И вот уже показался впереди слепящий свет солнца. Вдруг Орфей перестал слышать шаги Эвридики. Испугавшись, что она отстала от него, повернулся и с последним взглядом потерял ее навсегда. Чтобы заглушить свое отчаяние, Орфей удалился в лес, где пел печальные песни под аккомпанемент своей кифары.

На этом полотне Франсуа Буше предлагает нам очень личную интерпретацию мифа об Орфее, взятого из Книги X «Метаморфоз» Овидия, превратив его, в соответствии с модой своего времени, в пасторальную сцену. В XVIII веке пастораль представляла собой сплав жанровой и мифологической живописи, сопровождаемый галантными аллюзиями. На своих пасторальных картинах

Буше часто изображал пастухов и пастушек посреди бутафорской природы, рождающей ассоциации с театральными постановками. Нежные перламутровые краски, характерные для изящной живописи художника, лишь добавляли этим изображениям декоративности. К коктейлю из мифа и пасторали Буше добавляет экзотики, выбрав в качестве слушателей Орфея таких редких и известных в основном по гравюрам животных, как тигр, верблюд, лев и слон с очень длинным хоботом и почти человеческими глазами. Буше даже пришлось обратиться к своему другу знаменитому художнику-анималисту Жан-Батисту Удри, чтобы тот нарисовал их для него.

Итак, как отличить на картинах Аполлона от Орфея? Если Аполлон играл и пел для людей, то Орфея всегда изображают окруженным животными.

Рог изобилия



«Детство Зевса». Ловис Коринт

В отличие от непредсказуемого колеса Фортуны, неоскудевающий рог изобилия означал абсолютное счастье, богатство и удачу. Откуда же взялся этот благословенный предмет? Греческие мифы содержат несколько сюжетов о его происхождении. И первый связан с детскими годами бога Зевса и вскормившей его козой Амальфеей.

> На вершине Иды, самой высокой горы острова Крит, есть пещера, где, по преданию, родился бог Зевс. Его мать, богиня Рея, поручила заботиться о нем нимфам и козе Амальфее, которая кормила Зевса своим молоком. Слуги Реи – куреты – развлекали его своими плясками. А когда он плакал, то бряцанием своего оружия заглушали его плач, тем самым спасая от отца, Кроноса, который поедал всех своих детей.

Картина немецкого художника Ловиса Коринта почти дословно следует за легендой, хотя ее персонажи не имеют никаких мифологических

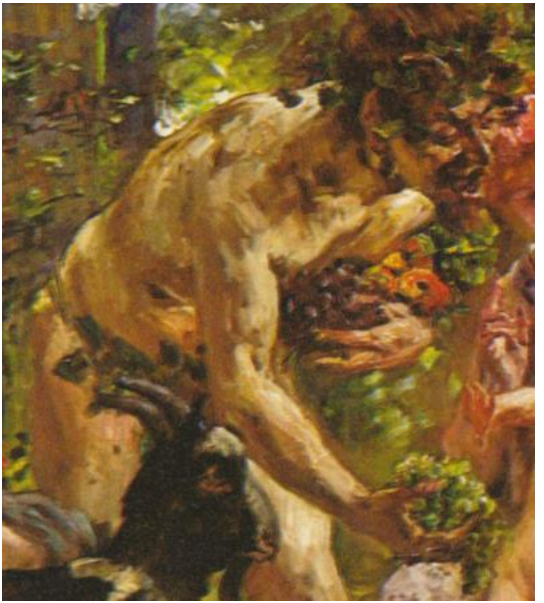
атрибутов. Картина была написана в 1905 году, а в конце 1903 года у художника родился сын. Похоже, что он изобразил на картине свою семью, исполняющую «танец с бубнами» вокруг раскапризничавшегося малыша.



«Детство Зевса». Ловис Коринт.1905 год. Бременская картинная галерея, Бремен, Германия

Итак, маленький Зевс заливается плачем на коленях у нимфы, курет пляшет и бьет в литавры

так громко, что вторая нимфа в ужасе закрывает уши руками. «Возможно, наш малыш проголодался!» — решили добрые нимфы и скорее отправили Пана в лес за лакомствами. Вот он возвращается, неся полную охапку гостинцев: черный и зеленый виноград, персики и яблоки, орехи и мед. Но никак не удалось успокоить Зевса. Тогда мудрая коза Амальфея решила сама накормить его. То, что случилось дальше, художник нам не показывает, но, согласно легенде, Зевс так крепко ухватился за ее рога, что сломал один из них. Он очень расстроился, но Амальфея, как всегда, утешила его и подарила свой рог, который чудесным образом наполнился различными дарами.



Знаменитый римский поэт Публий Овидий Назон в своей поэме «Фасты» излагает эту историю немного по-другому.

Пара высоких рогов у нее над спиной загибалась,

А ее выменем мог быть сам Юпитер вскормлен.

Бога питала, но вот о дерево рог обло-

мила

И половину своей тут потеряла красы.

Нимфа тот рог подняла, повила его свежей травою

И до Юпитера уст полным плодов поднесла.

Он же, когда воцарился в выси, на престоле отцовском

Сев, и ничто не могло выше Юпитера стать, —

Сделал кормилицу он и кормилицы рог плодоносный

Звездами: рог и досель имя хранит госпожи.

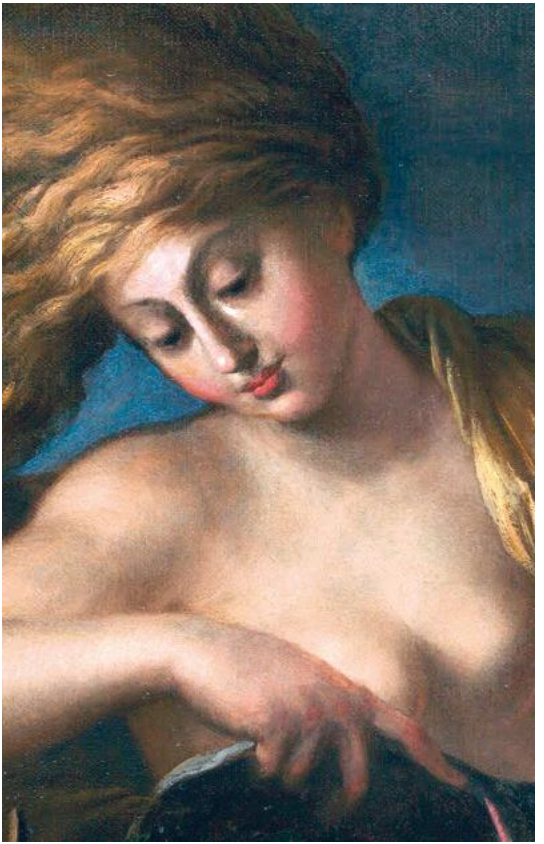
(Фасты V–III, перевод с латинского Ф. А. Петровского)

С тех пор этот рог был наделен такой силой, что мог мгновенно наполняться всем тем, чего бы ни пожелал его владелец. Художники, работавшие в разных жанрах, конечно же, использовали этот символ. На парадных портретах монарших особ рог изобилия подчеркивал процветание государства под их эгидой, на женских портретах намекал на плодовитость и материальный доста-

ток, а в натюрморты добавлял блеска и роскоши.

«Аллегория удачи». Сальватор Роза

Эта картина чуть не стоила своему автору свободы и отлучения от церкви! Сальватор Роза, прозванный Неистовым, был одним из самых смелых и обладающих богатым воображением итальянских художников XVII века. Его считают одновременно предшественником романтизма, создателем страшных готических сцен колдовства и художником диких пейзажей, где бандиты и отшельники прячутся среди скал. Он также писал драматические исторические полотна, батальные сцены и аллегорические композиции. Современники говорили, что у него было три кисти: золотая — для удовлетворения вкусов высоких покровителей, серебряная — для выполнения частных заказов и медная.



Однако даже золотая кисть не всегда

наполняла карман художника золотом. Находясь в зависимости от своих патронов, Роза должен был выдерживать конкуренцию за заказы с другими художниками, многих из которых он считал значительно ниже себя по мастерству и таланту. И он часто проигрывал, потому что его неортодоксальная живописная манера и экстравагантный характер не позволяли идти на все, чтобы угодить заказчику. Конфликт стал особенно острым, когда Сальватор, вернувшись в Рим из Флоренции после восшествия на престол папы Александра VII, поссорился с папским фаворитом скульптором Джованни Бернини.



«Аллегория удачи». Сальватор Роза.1658–1659 годы. Гетти Центр, Лос-Анджелес, Калифорния, США

Чтобы выразить свой протест против неблагодарности и непотизма Папы и кардиналов, он в 1658 году пишет картину, где аллегорически изображает церковь, осыпающую богатствами недостойных. Картина была выставлена для всеобщего обозрения на выставке в Пантеоне. Друзья отговаривали Розу от этого шага, говоря, что публично критиковать папство – не самый мудрый поступок, особенно если он все еще хотел быть художником в Италии. Но Сальватор стоял на своем, считая, что недостойно бояться сильных мира сего, когда твоя данная Богом гениальность превосходит их всех!



Что же увидели зрители, посетившие в День святого Иосифа 19 марта 1659 года выставку, традиционно размещенную в портике Римского Пантеона?



На картине Сальватора Розы изображена женская фигура с рогом изобилия в руке. Это щедрая Фортуна, которая осыпает избранных своими дарами. Что же здесь крамольного? Первое, что нужно отметить: рог изобилия никогда не изоб-

ражали опущенным вниз. Изобилие — это дар небес, и оно не может просто сыпаться из рога как из какого-то дырявого мешка. Еще один важный момент: глаза богини Фортуны всегда должны быть завязаны, отсюда даже произошло выражение «слепая Фортуна». Роза перевернул и эту традицию. Его Фортуна полностью осведомлена о том, кому предназначены ее сокровища. Так на кого же проливается этот дождь из золотых монет, украшений, корон, скипетров, жемчуга и драгоценных камней? На разную скотину: свинью, осла, барана, кабана и корову. На первом плане Роза помещает осла, которого покрывает красной кардинальской мантией, рядом с ним стоит баран, ассоциирующийся с агнцем божьим, то есть с Папой Римским и всей католической церковью, черная свинья топчет копытами розу — аллегорию самого художника. И не только его! Под копытами этого стада оказались книги, палитра и кисти, символизирующие науку и искусство. А Мудрость в образе совы вынуждена спрятаться и укрыться от такого скотского невежества в глубокую тень.



Картина Сальватора Розы вызвала страшный скандал. По иронии судьбы от тюрьмы и отлучения от церкви художника спасло вмешательство брата Папы Римского – большого поклонника его творчества, ставившего талант выше

идеологии.

«Геракл и Ахелой». Ноэль Куапель

Дворец Версаль славится своими фонтанами, позолоченными скульптурами и огромными живописными полотнами в классическом стиле, повествующими о похождениях и подвигах античных богов и героев. Одним из создателей этого великолепия был художник Ноэль Куапель, чье творчество высоко ценил «король-солнце» Людовик XIV. Карьера Куапеля была поистине впечатляющей. Во второй половине XVII века он занимал пост директора Французской академии в Риме, а затем возглавил Королевскую академию живописи и скульптуры в Париже.



Картина «Геракл и Ахелой» демонстрирует яркий и эффектный колорит, уверенный рисунок, а также эмоциональную театральность, свойственную работам Куапеля. Высокопарные и выразительные позы и жесты его персонажей органично смотрятся на фоне внушительной классической архитектуры, фактурных складок занавеса и возвышенного пейзажа. Так что за действие перед нами разворачивается и где же здесь рог изобилия?



«Геракл и Ахелой». Ноэль Куапель.1688–1699 годы. Большой Трианон, Версальский дворец, Версаль, Франция

Рассказ придется вести издалека.

Для того чтобы выполнить очередное задание царя Эврисфея, привести ему стража Аида — трехглавого пса Цербера, Гераклу пришлось спуститься в царство мертвых, где он встретил тень победителя страшного Каледонского вепря, Мелеагра. Тот горько сетовал, что умер, не успев выдать замуж свою сестру, и попросил Геракла жениться на ней. Геракл пообещал и, вернувшись из Аида, посватался к прекрасной Деянире.

Однако кроме него к ней сватался и речной бог Ахелой. Чтобы выбрать достойного супруга для дочери, царь Ойней назначил поединок между претендентами. Геракл был сильнее, но хитрый Ахелой умел оборачиваться различными животными. Сначала он превратился в змею, а потом в быка. Геракл не растерялся, схватил быка за рога и потянул так сильно, что бык, не устояв на ногах, упал, а один из его рогов обломился.



На своей картине Ноэль Куапель изобразил момент, когда Геракл триумфально поднял над головой рог поверженного соперника. Ахелой признал поражение и

просил Геракла вернуть ему рог. Однако, согласно мифу, Геракл передал рог нимфам, которые наполнили его плодами, снопами и душистыми травами, превратив таким образом в рог изобилия. По другой версии, Геракл вернул Ахелою его рог, а в обмен получил от него рог Амальфеи.

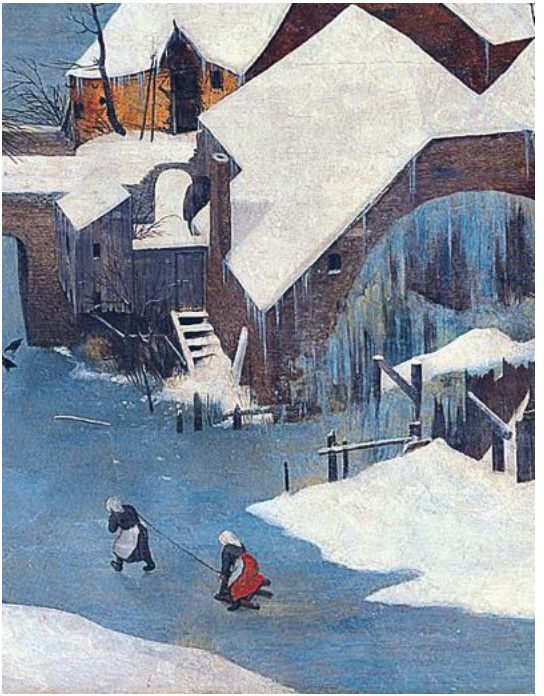
Какой бы вариант мифа о происхождении Рога изобилия ни выбирали художники, он был непременным атрибутом оформления роскошных резиденций, в том числе и королевских дворцов. Ведь каждому хозяину хотелось, чтобы его дом был полной чашей.

Собака



«Охотники на снегу». Питер Брейгель Старший

В XVI веке многие художники отправлялись из Нидерландов в Италию, чтобы изучать и черпать вдохновение в творчестве художников эпохи Возрождения. Питер Брейгель тоже совершил такое путешествие. Его путь пролегал через Альпы, и путешествие по горам произвело на художника неизгладимое впечатление. По дороге он делал зарисовки, которые позже использовал в своих работах.



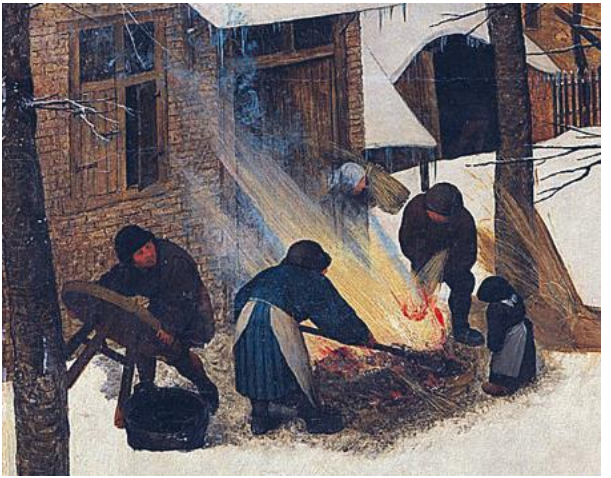
На этой картине Брейгель помещает зрителя на вершину холма, крутой склон которого спускается в широкую долину. Возможно, так он стремился передать ощущение далекого горизонта, нехарактерное для равнинных пейзажей его родины. Сочетание Альпийских гор с типично

фламандской архитектурой создает нереальный, условный пейзаж, главная цель которого не в точности, а в приметах зимы. Брейгель также включил в композицию вполне конкретные предметы повседневного обихода, сельскохозяйственные инструменты, растения и животных, чем добавил сцене достоверности. Так рождался новый тип живописи, известный как жанровое искусство.



«Охотники на снегу». Питер Брейгель Старший. 1565 год. Музей истории искусств, Вена, Австрия

В связи с этим будет интересно отметить сходство, которое прослеживается между охотниками Брейгеля и одной иллюстрацией из иллюминированной рукописи часовника Нотр-Дам, который еще известен под названием «Часослов Хеннесси» (1530). Украшение этой рукописи приписывается художнику из Брюгге Симону Бенингу и его мастерской. Кажется, что Брейгель вдохновлялся этой работой, и композиция «Охотников на снегу» навеяна миниатюрой, украшающей страницу, посвященную январю. На ней изображен охотник, возвращающийся с охоты. Если смотреть на обе картины одновременно, то поражает, как они схожи по колориту, деталям пейзажа, одежде охотников, породам собак. Даже дичь и там, и там одна и та же — лиса, висящая на палке. Кажется, что Брейгель, творчески переработав сюжет Бенинга из «Часослова», перенес его на свою картину. В этом прослеживается преемственность художников рубежа Средних веков и Нового времени, работающих над религиозными и светскими сюжетами. Христианская символика охоты, которая в Библии не считалась богоугодным делом, у Брейгеля приобретает приземленный, бытовой характер.



На картине «Охотники на снегу» фигуры охотничьих собак, среди которых есть легавые, борзые и терьеры, выделяются темными силуэтами на белом снегу. Они буквально вводят зрителей в картину, вовлекая в происходящие на ней события. Обратите внимание, как собака с длинными ушами, стоящая у дерева, оглядывается на нас, словно желая убедиться, что мы не отстаем и идем следом. Кажется, что мы даже слышим разговор охотников:

– Ух, холодно, мороз крепчает!

– Как же я устал, смотри, вон там внизу таверна, скорее туда.

– Погоди, сначала надо накормить собак.

– Да, они хоть и старались, но добычи у нас всего-то одна драная лисица.

– Поспешим. Оглянуться не успеешь, как стемнеет…

Вот она — жизнь, и никаких загадок.

Картины Брейгеля населены собаками различных пород, специалисты подсчитали, что их число достигает пятидесяти. Становится ясно, что он их любил, знал их привычки и с удовольствием использовал для оживления своих картин.

«Комнатная собачка с бискотти и китайской чашкой». Джованна Гарцони

Джованна Гарцони была мастером миниатюр, писала изящные маленькие темперы и акварели на пергаменте. В основном это были натюрморты и изображения ботанических объектов, однако иногда она включала в композицию животных. Портрет комнатной собачки — редкий пример подписной работы художницы.



Гарцони создала эту миниатюру в расцвете карьеры, около 1648 года, для герцогини Тосканской Виттории делла Ровере, которая очень любила собак, и на портретах ее часто изображали вместе с питомцами. Многие из этих портретов украшали резиденцию герцогини Виллу дель Поджо Империале, находившуюся в местечке Арчетри к югу от Флоренции.

Портрет мопса кисти Гарцони тоже предназначался для ее интерьера.



«Комнатная собачка с бискотти и китайской чашкой». Джованна Гарцони. Около 1648 года. Галерея Уффици, галерея Палатина, Флоренция, Италия

Родиной мопсов считается Китай, откуда их в конце XVI — начале XVII веков завезли в Европу голландские торговцы, которые дали им название «мопшонд». Мопшонды стали излюбленной породой собак при европейских дворах. В Тоскану

они попали из Англии. В 1635 году Фердинандо II Медичи, муж Виттории, возможно, по ее просьбе, заказал двух особей для разведения. Домашние собачки этого типа, ценившиеся за их редкий белый цвет, были очень дорогими и приобретались при королевских дворах в обмен на такие ценные предметы, как гобелены или драгоценности.

> В то время мопсы прежде всего ассоциировались с женским началом, а их искусно украшенные драгоценными камнями ошейники отражали богатство их владельцев. Сохранились свидетельства, что цена таких ошейников в начале XVII века доходила до 50 скудо (монета в 1 золотой скудо весила 3,4 г золота). А вот мужчины в XVII веке предпочитали охотничьих собак, поэтому мопсов на мужских портретах можно увидеть редко.

Гарцони изобразила на портрете очень симпатичного мопса. Художница скрупулезно выписала его круглые, чуть навыкате глазки, шелковистую шерстку и даже острые коготки. При этом она нашла тонкий баланс между точностью изображения и индивидуальностью

образа. Хотя известно, что Виттория заказывала для своих питомцев церемониальные ошейники с гербом Медичи, мопс носит простой кожаный ошейник с металлическими колокольчиками, что намекает на неформальную домашнюю атмосферу портрета. Это крошечное создание смотрит на нас с улыбкой. Оно привыкло, что его балуют и ласкают. Портретистка уловила внутренние качества собаки, особенно ее благородство и ласковый характер. Посмотрите, она так хорошо воспитана, что ей было позволено сидеть рядом с драгоценной китайской фарфоровой чашкой, которая стоила целое состояние.

Рядом с собачкой лежат различные сладости, но, кажется, она уже съела так много, что полностью игнорирует лакомства. И вот, чтобы полакомиться остатками, уже прилетели мухи.

В этом чувствуется ирония и мораль: художница показывает, что собачка откусила больше, чем смогла съесть. Возможно, она намекает, что похожие поступки свойственны и человеку.

«Друг в беде». Кассиус Марцелл Кулидж

Якуб Йорданс, Франс Снайдерс, Дэвид Тенирс Старший, Энтони Ван Дейк, Ян Брейгель Младший — все эти знаменитые художники родились в городе Антверпен. В 1844 году тоже в городе Антверпен родился Кассиус Марцелл Кулидж. Уточню, этот Антверпен находился не во Фландрии, а в штате Нью-Йорк, США. Но, кто знает, возможно, именно название его родного города, созвучное тому, что дал жизнь стольким живописцам, определило судьбу Кулиджа. Покинув семейную ферму в начале 1860-х годов, он странствовал, пробуя свои силы во множестве профессий: раскрашивал и подновлял вывески, рисовал карикатуры, управлял аптекой и даже основал банк, чтобы к тридцати годам окончательно утвердился в том, что живопись — его призвание.



Кулидж стал художником, который специализировался на редкой дисциплине – антропоморфном искусстве. Произошло ли это из-за недостатка специальной подготовки и ограниченных художественных навыков или из-за сильной личной привязанности, но он сосредоточился на рисовании собак. На его картинах собаки выглядят как люди. Возможно, это были не самые симпатичные люди, но собаки

выходили замечательные.



«Друг в беде». Кассиус Марцелл Кулидж. 1903 год. Частная коллекция

Способность Кулиджа создавать яркие, запоминающиеся и при этом душевные картинки стала востребованной, когда в США начался рекламный бум. В начале 1900-х годов типография Brown & Bigelow в Сент-Поле признала необычный дар Кулиджа и наняла его для создания рисунков для календарей. Так появилась серия из 16 картин

с антропоморфными собаками. На них собаки вальсируют, играют на скрипке, состязаются в бейсболе, бильярде и, конечно, в игре в покер.



Бульдоги и мастифы, колли и немецкие доги выглядят совершенно естественно, сидя в кожаных креслах за столом, покрытым зеленым сукном. Самой известной картиной серии, несомненно, является «Друг в беде», на которой две маленькие собачки жульничают в карточной игре с пятью большими псами. Искусствоведы даже назвали Кулиджа «Микеланджело собачьего мира», имея в виду то, как он изобразил тянущиеся друг к другу под столом, но так и не соприкасающиеся лапки бульдогов.



Большинство историков искусства называют работы Кулиджа китчевым искусством. Однако есть и те, которые считают, что нельзя упускать из виду и другую, а именно юмористическую, интерпретацию его работ. Картины Кулиджа, шаржировавшие и пародировавшие жизнь и мечты американского среднего

класса, были еще одним способом подшутить над собой.

«Менины». Диего Веласкес

«Менины» — одно из самых сложных для понимания произведений в истории живописи, изучать которое можно бесконечно. Казалось бы, что может быть проще, чем определить жанр картины? Однако споры о том, к какому виду живописи нужно отнести картину, не утихают уже без малого 400 лет.



Давайте разберемся!

Во-первых, это официальный парадный портрет наследницы трона – инфанты Маргариты, чья фигура помещена в центр композиции и королевской четы, которой на картине как бы и нет, но чье отражение угадывается в зеркале на стене? Статус портрета подтверждается тем, что в каталогах королевского собрания картин XVII–XVIII веков он был известен под названием «Семья короля Филиппа IV» или «Портрет госпожи императрицы» (выйдя замуж, инфанта Маргарита станет Австрийской императрицей).



«Менины». Диего Веласкес. 1656 год. Прадо, Мадрид

Во-вторых, это групповой портрет. На полотне изображены 12 персонажей, среди которых инфанта, ее родители, фрейлины, дуэнья, телохранитель, гофмаршал, карлики и собака.



В-третьих, это жанровая сцена из дворцовой жизни. Если инфанта, закованная в свое церемониальное платье, застыла в неподвижности, как и полагается царственной особе, то вокруг нее разворачивается целое действие. Фрейлины прислуживают, художник рисует, шуты и карлики развлекают. Современное название картины — «Менины» (что означает фрейлины или няни) — снижает ее пафос, переводя сюжет из парадного разряда в бытовой.



В-четвертых, это, конечно, автопортрет Веласкеса. Его крупная фигура с длинной кистью в руке возвышается надо всеми.

И это не все!

Еще одним жанром, к которому можно

отнести это полотно, является политическая аллегория, которая, хотя это может показаться странным, заключена в образе огромного пса, лежащего в правом углу комнаты. Это очень грозный мастиф, и его имя – Леон, что означает Лев. Но сейчас он стар и мирно дремлет, не обращая внимания на карлика, который пинает его носком сапога. Считается, что фигура этой собаки является аллегорией состарившейся и пришедшей в упадок империи Габсбургов, которую необходимо «разбудить».



XVII век в Испании был временем расцвета и

заката дома Габсбургов. Фаворитизм, войны с Францией и Нидерландами разоряли казну, инбридинг истощал потомство, пока родившийся в 1661 году, безумный и бесплодный, сын Филиппа IV — Карл ll — не прервал испанскую ветвь династии. В то время, когда Веласкес писал «Менины», Карл II еще не родился и у короны Испании не было наследников мужского пола. Передать трон женщине было в то время делом немыслимым, но, кроме Маргариты, других претендентов на это место не было. Считается, что, изображая карлика, пинающего огромного спящего мастифа, художник зашифровал послание, обращенное к королю: пора проснуться и принять решение о передаче власти инфанте Маргарите, а иначе империя погибнет. Возможно, если бы Филипп IV внял тайному предостережению Веласкеса, то история развивалась бы по другому сценарию.

Подведем итог. В картине Веласкес объединил парадный и семейный портреты, жанровую сцену, автопортрет, политическую аллегорию и вдобавок зеркало, отражающее то, чего нельзя увидеть глазом. Именно за это невероятное мастерство Эдуард Мане назвал испанского

мастера «художником среди художников». А Сальвадор Дали на вопрос: «Что нового есть в живописи?» ответил: «Веласкес!»

«Геркулес и Цербер». Франсиско де Сурбаран

Современник и друг Веласкеса, Франсиско де Сурбаран, больше всего известен своими религиозными картинами, натюрмортами и портретами. Его кисти также принадлежит цикл из 10 картин на тему подвигов Геракла, который был создан для украшения Зала Королевств во Дворце Буэн Ретиро в Мадриде.



Картина «Геркулес и Цербер» написана в технике тенебризма, испанского варианта кьяроскуро, характерного для творчества Караваджо и его последователей. Эта техника предполагает наличие резкого контраста светлых и темных тонов, что создает на полотне сильное напряжение. Яркий свет выхватывает героя в важный момент действия, концентрирует на нем все внимание зрителя. Геракл Сурбарана – это крепкий мужчина с загорелыми руками и лицом и каштановыми волосами. Верный своей реалистической манере изображения и демонстрируя прекрасное знание анатомии, художник с помощью светотени моделирует его напряженную от неимоверных усилий мускулатуру.



«Геркулес и Цербер». Франсиско де Сурбаран. 1634 год. Музей Прадо, Мадрид

Полотно переносит нас в мрачное подземелье, где к потолку поднимаются клубы серы, а из глубин вырываются языки адского пламени. Геракл стоит в полный рост на переднем плане картины. Рядом из темноты выступает фигура огромного черного зверя, лохматой собаки с тремя головами

и с тремя оскаленными пастями, которые демонстрируют острые как ножи зубы. Это Цербер, ради победы над которым герою пришлось спуститься туда, откуда смертным нет возврата. Сохранилось множество описаний того, как выглядел грозный страж Аида. Его представляли чудовищем с телом собаки, змеиными или львиными головами, с огнедышащей пастью на хвосте или змеями, растущими из брюха. Но чаще всего это был огромный трехголовый пес с хвостом змеи. Его головы символизировали прошедшее, нынешнее и грядущее время, которое встречает и поглощает всё на своем пути.

Каким бы ни было это симпатичное существо, царь Эврисфей приказал Гераклу вывести его из подземного царства Аида на землю и притащить в Микены. Выслушав просьбу Геракла, Плутон, бог смерти, разрешил герою на время взять Цербера, но поставил условие, что он одолеет его голыми руками. Согласно легенде, Геракл схватил обеими руками две шеи Цербера, а по третьей голове нанес мощный удар лбом. Цербер обвил хвостом ноги и туловище врага, пытаясь повалить и загрызть

его. Но пальцы Геракла продолжали сжиматься до тех пор, пока пес не захрипел и не обмяк.

На картине Сурбаран показывает Цербера опасным противником Геракла. Чтобы одолеть свирепого стража, но не причинить при этом ему вреда, герою пришлось использовать всю свою силу и смекалку. Геракл связал Цербера и отвел к царю в Микены. Тот страшно испугался и велел вернуть чудовище обратно в ад. Так, Эврисфей, который не смог победить свои страхи, снова проявил себя как трусливая и жалкая личность, тогда как Геракл, подчинив себе Цербера, который олицетворял пороки и зло, достиг славы и в результате — бессмертия.

«Венера и Адонис». Тициан

В творчестве Тициана выделяется серия из семи картин на мифологические сюжеты, в которую входят «Даная», «Венера и Адонис», «Персей и Андромеда», «Диана и Актеон», «Диана и Каллисто» и «Похищение Европы». Они были созданы по заказу короля Филиппа II Испанского между 1553 и 1562 годами. Нетрудно заметить, что сюжеты всех этих работ в прямой или аллегорической форме изображают любовные похождениям античных богов, богинь и героев. Полотно «Венера и Адонис» создавалось как парное к изображению «Данаи». Размещенные друг напротив друга, они создавали трехмерный эффект, позволяющий королю созерцать женское тело как спереди, так и сзади. Это полотно считалось настолько откровенным, что в присутствии дам его завешивали гардиной. Несмотря на это, а может быть, благодаря тому, что «Венера и Адонис» казались современникам самой эротической картиной Тициана, мастером и его учениками было создано 30 повторений и вариантов, которые находятся в Лондонской национальной галерее, Метрополитен-музее, Национальной галерее искусств

Вашингтона, Музее Гетти и в других собраниях.



«Венера и Адонис». Тициан. 1554 год. Музей Прадо, Мадрид, Испания

До последнего времени предполагалось, что первичный вариант картины, датируемый примерно 1553 г., хранится в мадридском музее Прадо. Однако исследования, проведенные в

2005–2017 годах, показали, что ее оригинальная версия, созданная около 1545 г., находилась в частной коллекции и была впервые выставлена в 2017 г. на выставке в ГМИИ в Москве (сейчас ее местонахождение неизвестно).

История Адониса и Венеры проста. Пастух и охотник Адонис был настолько юн и прекрасен, что в него влюбилась сама богиня любви Афродита (Венера в римском изложении). Богиня не желала расставаться с возлюбленным ни на минуту, следовала за ним повсюду и со всей страстью старалась удержать его, умоляя не ходить на охоту. Но все ее мольбы оказались тщетными. Адонис со своими верными псами отправился в лес и был убит вепрем.

На картине мы видим момент расставания любовников. Венера, во всем блеске своей наготы, призывает Адониса разделить с ней ложе, но юноша буквально вырывается из ее объятий. Он выслушивает мольбы Венеры, но всеми своими помыслами он уже далеко. Его нетерпение передается собакам, которых Адонис держит на поводке. Кажется, что они почуяли добычу и крутятся, и заливаются лаем, торопя своего хозяина.

Изобразив на полотне трех больших

охотничьих псов, Тициан добавляет сюжету драматизма, раскрывает нам тайное в отношениях между Венерой и Адонисом.

Собаки на картине как будто игнорируют разворачивающуюся перед ними любовную сцену, отводят глаза, глядя каждая в свою сторону. Показывая поведение животных, которые обычно чутко реагируют на настроение хозяев, Тициан сообщает нам, что чувства Венеры и Адониса не были взаимными. На это же намекает толстый кожаный ошейник на шее белой собаки. Он наглядно свидетельствует об отсутствии свободы и о принуждении, которое испытывает в этом союзе Адонис.

Также под сомнение ставится и бдительность собак. Конечно, они преданы Адонису и разделяют его страсть к охоте. Улавливая его желание поскорее отдаться любимому занятию, они, сами того не желая, приближают момент его гибели. Более того, собаки, которые должны были быть начеку и защищать своего хозяина, не исполнили своих обязанностей, не смогли одолеть вепря, убившего Адониса.

Художник таким образом подвергает сомнению

верность, мудрость, бдительность и прозорливость собак, качества, за которые их восхваляли в искусстве, начиная с античности.

«Померанский шпиц со щенком». Томас Гейнсборо

Английский художник XVIII века Томас Гейнсборо прославился благодаря своим выдающимся нововведениям в пейзажной и в портретной живописи. Он был одним из художников, создавших новый жанр — анималистический портрет. В конце XVIII века анимализм считался низким жанром живописи, а собаки появлялись на портретах знатных особ лишь как атрибут их высокого социального статуса. Гейнсборо же настолько преуспел в передаче индивидуальности каждого животного, что ему удалось сделать их предметом серьезной портретной живописи.



Самой известной среди его анималистических работ считается полотно «Шпиц и щенок» («Померанский шпиц со щенком»).

Обе собаки, изображенные на этой картине, принадлежали другу художника — музыканту Карлу Фридриху Абелю, которого называли виртуозом игры на виоле да гамба.

Гейнсборо, который сам был прекрасным музыкантом, купил у Абеля одну из

его виол и брал у него уроки игры на ней. В одном из писем он признавался, что устал от портретов и мечтал взять свою виолу да гамба и отправиться в какую-нибудь милую деревню, где смог бы писать пейзажи и наслаждаться концом жизни в тишине и покое.



«Померанский шпиц со щенком». Томас Гейнсборо. 1777 год. Галерея Тейт, Лондон

В 1777 году Гейнсборо создал портрет Абеля, на

котором тот изображен со своим драгоценным инструментом и любимой собакой (Художественная галерея Хантингтона, Сан-Марино, Калифорния). Предполагается, что одновременно с работой над портретом Абеля он писал и его питомцев.

…Щенок только начинает узнавать окружающий мир. Дружелюбный и полный любопытства, он неуклюже ступает нам навстречу, почти готовый сойти с полотна. Тем временем его мать, насторожив уши, внимательно следит за чем-то, что происходит за пределами картины, всегда готовая защитить своего малыша. Гейнсборо наполняет этот портрет эмоциями и помещает собак в пейзаж, искусно написанный быстрыми и драматичными мазками. Разница в обработке текстуры шерсти собак и деревьев на заднем плане завораживает.

> Биограф Гейнсборо сообщает, что, когда картина была доставлена в дом Абеля, старшая собака приняла свое нарисованное изображение за живое существо. Сходство портрета с оригиналом было таким поразительным, что она, почуяв соперницу, с яростью набросилась на нее.

В результате картину пришлось убрать туда, где она не могла ее видеть.

Действительно, художник весьма точно передал не только породу собаки, но и ее характер. Шпицы на картине вызывают чувство бесконечной нежности. Мы представляем себе дом, где царит уют, в камине ярко горит огонь, и где собираются друзья: композитор Иоганн Христиан Бах (сын великого Иоганна Себастьяна Баха), музыкант Фридрих Абель (ученик Иоганна Себастьяна Баха) и художник Томас Гейнсборо. Они сидят в глубоких креслах, ведут неторопливые беседы или музицируют. А у ног хозяина всегда устраивается его верная собака со своим щенком.

«Покойся с миром». Брайтон Ривьер

Картину «Покойся с миром» английского художника Брайтона Ривьера можно назвать одной из самых трогательных аллегорий беззаветной верности и чистой скорби. Брайтон Ривьер был выдающимся викторианским художником-анималистом, которым восхищались за его способность не только передавать внешний вид и телосложение своих моделей, но и наделять их человеческими добродетелями. Собака на картине «Покойся с миром», без сомнения, является иконой преданности.

Ривьер начал свою карьеру как исторический живописец. Однако сюжеты такого рода привлекали его недолго. Художник очень любил животных, он часто посещал Зоологический сад и делал там зарисовки. Он считал, что, прежде чем нарисовать изображение животного, нужно не только знать, как оно выглядит, но и накопить как можно больше наблюдений и знаний о нем. В дальнейшем он стал приобретать чучела разных живот-

ных, например в его студии было чучело львицы.

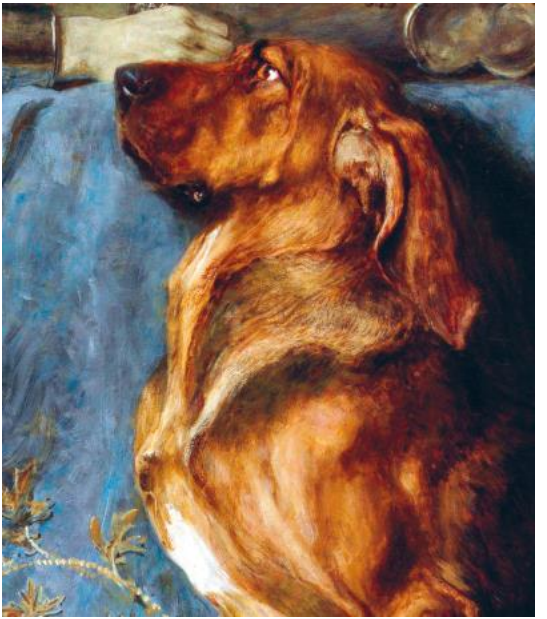
Ривьер много работал с собаками, изучал их повадки, характеры, особенности поведения. Его привлекали породы, которые он считал беспокойными, такие как колли, борзые и фокстерьеры. Художник говорил, что не смог бы нарисовать собаку, если она ему не нравилась. Собака на этой картине действительно вызывает восхищение.



«Покойся с миром». Брайтон Ривьер.1888 год.

Художественная галерея Нового Южного Уэльса, Сидней, Австралия

В темном склепе, на деревянном помосте, покрытом бархатным покрывалом лазоревого цвета с богатой вышивкой, покоится рыцарь с мечом на груди и в ярко отполированных доспехах: шлеме, кольчуге, латах и металлических ботинках — сабадонах. На его лице застыло спокойное и торжественное выражение. Рядом с рыцарем на каменном полу сидит большая собака. Она внимательно смотрит на своего хозяина, все еще ожидая его пробуждения и готовая в любой момент служить ему. Похоже, что она находится там уже долго, и хотя ее лапы и грудь по-прежнему мощны, по ее позе заметно, что она устала. Но мы понимаем, что она скорее умрет, чем оставит свой пост.



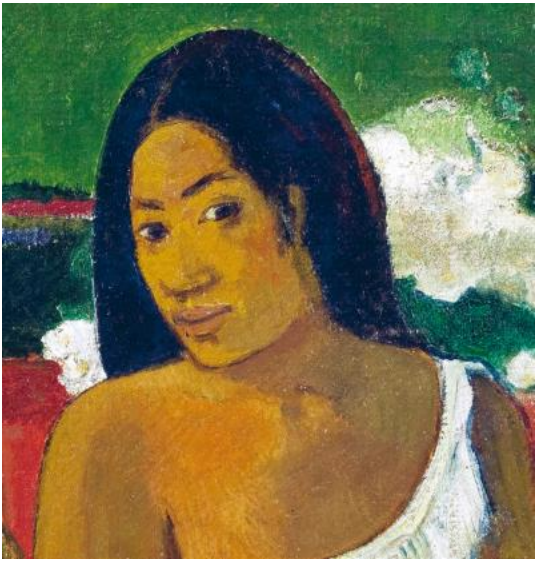
Используя собаку для выражения апогея верности, Ривьера опирался на древний символизм. Изображения собак, скорбящих о своих умерших хозяевах, можно обнаружить уже на античных саркофагах. Если в Средние века считалось, что животные не были наделены душой, то в эпоху Возрождения в книгах – ката-

логах символов (таких как «Эмблематы» Андреа Альчиато 1531 г. и «Иконология» Чезаре Рипы 1593 г.), собаки, прежде всего, отождествлялись с преданностью и постоянством.

В XVIII веке философы эпохи Просвещения, рассуждая о природе животных, пришли к выводу, что они интеллектуально восприимчивы и эмоционально разумны, а художники с этого времени стали видеть в собаках отражение человеческих чувств. Поэтому верный пес на этой картине вызывает у нас столько эмоций, и мы разделяем его боль, возможно, даже сильнее, чем если бы на его месте находился человек.

«Радость». Поль Гоген

Эту картину Поль Гоген написал на острове Таити, куда он отправился в поисках гармонии и идиллии естественной «первобытной» жизни. Экзотическая атмосфера, яркая, нетронутая цивилизацией природа, таинственные обряды, непривычная слуху музыка — все это появилось на его полотнах, поражающих сочетанием чистых ярких красок и необычных сюжетов.



На этой картине Гоген старается передать тот момент предзакатного вечернего часа, когда солнце, склоняясь к горизонту, окрашивает предметы в золотые, оранжевые и багряные тона. Художник фокусирует внимание на фигурах двух таитянок в традиционной одежде, расположившихся на берегу медленно текущей красной реки. Одна, прикрыв глаза, тихонько играет на свирели, а вторая сидит, глубоко погрузившись в свои грезы под ее нежные певучие звуки. На

заднем плане женщины исполняют ритуальный танец перед статуей богини Луны — Хины, которую можно назвать таитянским аналогом Елены Прекрасной. По легенде, Хина была очень красивой, умной и целеустремленной, и все девушки приходили просить у нее совета, помощи и поддержки.



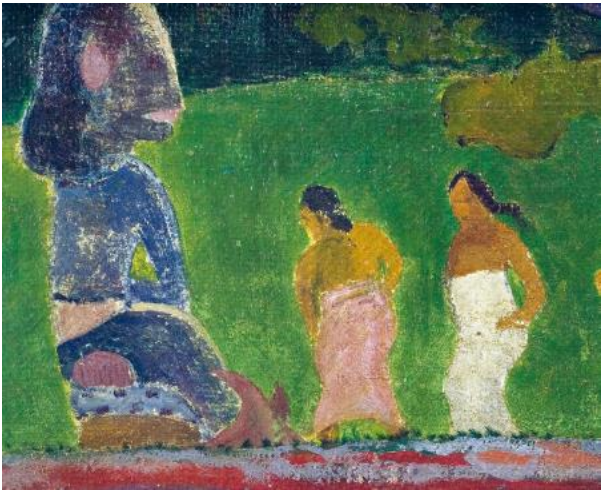
«Радость» (Arearea). Поль Гоген. 1892 год. Музей д’Орсе, Париж

Выразительными сплошными полями красного, желтого и зеленого цвета Гоген передает ощущение зачарованного места, где женщины, похожие на цветы, живут среди пышной природы под защитой богов. Вся атмосфера картины пронизана ощущением покоя и меланхолии этого простого мира, где боги, люди и животные живут в гармонии и согласии.

Фигура большой красной собаки на этом полотне равноправна изображению людей и занимает почти весь передний план. Она абсолютно самостоятельна и независима, ее не стесняет ни ошейник, ни поводок. Сейчас она остановилась рядом с девушками, возможно, привлеченная звуками музыки, а через мгновение побежит дальше, вынюхивая что-то на земле.



Когда картина была показана маршаном Дюран-Рюэлем на выставке в Париже в 1893 году, именно эта собака вызвала особое раздражение и саркастические комментарии критиков и публики. Так как Гоген во время пребывания на островах назвал свою собаку Пего, играя на ассоциации со своей фирменной подписью «P. Go» (Paul Gauguin), было высказано предположение, что красная собака является альтер эго художника, представляющим его альтернативное, дикое я.



Известно, что Гоген был известен своей привычкой создавать легенды вокруг своей личности и обстоятельств своей жизни, поэтому, возможно, тут вообще нет никакой загадочной истории.

Три возраста



«Три возраста человека». Джорджоне

Эта картина Джорджоне является яркой иллюстрацией выражения **«не верь глазам своим».** До последнего времени она считалась аллегорией трех этапов жизни: юности, зрелости и старости. Однако мало кто знает, что название полотна является чистой догадкой, вытекающей исключительно из очевидной разницы в возрасте трех изображенных на нем мужчин. Одному на вид лет шестьдесят, другому около тридцати, а последний — молодой человек, почти подросток. Сюжет трех возрастов достаточно часто встречался в творчестве художников эпохи Возрождения, каждый из них вкладывал в него свой смысл, который по прошествии нескольких столетий часто становился для нас непонятен. Картина Джорджоне не исключение, поэтому ее сюжет интерпретируется учеными по-разному. Одни считают, что на картине изображен урок музыки, другие утверждают, что здесь представлена сцена образования молодого императора Марка Аврелия, а третьи просто разводят руками и сетуют на то, что, как и другие картины Джорджоне, эта содержит несколько уровней смысла. Одна-

ко все большую популярность получает точка зрения тех исследователей, которые видят здесь эпизод встречи Иисуса с богатым юношей. Эта гипотеза родилась из анализа одежды и жестов персонажей, которые, как считают ученые, дают основные подсказки к сюжету картины.



«Три возраста человека». Джорджоне. 1500–1501 годы. Палатинская галерея, Флоренция, Италия

Джуббоне, в который одет юноша в

центре, украшен большим шалевым воротником из золотого атласа, что свидетельствует о его богатстве. В руке он держит лист бумаги или пергамента с какими-то неразборчивыми знаками, которые даже при сильном приближении едва ли похожи на нотную запись эпохи Возрождения.



Слева от юноши в зеленой одежде или облачении, похожем на мантию или ризу, которую священник носит во время мессы, стоит человек, ассоциирующийся с Иисусом. Джорджоне не

изображает над его головой ни ореола, ни нимба, но его можно узнать по характерному указательному жесту. На что же указывает Иисус?



Ученые считают, что перед нами сцена, описанная в XIX главе Евангелия от Матфея. В ней повествуется о том, как молодой богач спросил Иисуса, что ему сделать, чтобы обрести вечную жизнь. Иисус велел ему соблюдать заповеди.

Предполагается, что на листке, на который указывает мужчина в зеленом одеянии, как раз и записаны десять заповедей.

Третий участник этой сцены — крепкий лысый старик с бородой — Святой Петр, который также упоминается в XIX главе. Он единственный, кто смотрит на зрителей, как будто устанавливая с ними эмоциональную связь. Этот прием, с помощью которого зритель становился участником происходящего на полотне, часто использовался художниками эпохи Возрождения.

Конечно, данная интерпретация принимается не всеми исследователями, и не исключено, что появятся новые, еще более обоснованные и убедительные теории и трактовки содержания этого обманчиво простого по форме полотна Джорджоне.

«Три возраста жизни и смерть». Ханс Бальдунг

Ханс Бальдунг — один из выдающихся художников верхнегерманской школы, живописец, гравер и рисовальщик, самый талантливый ученик Дюрера, а «Три возраста жизни и смерть» — его самый знаменитый шедевр.



Эта аллегорическая композиция пронизана ощущением ужаса перед смертью, которая неотвратимо настигает каждого, несмотря на пол или возраст. Ржавый сухой колорит и резкие черные

контуры, которым обведены фигуры, создают ощущение безысходности и внушают страх.

В левой части картины на фоне сухого безжизненного дерева художник изобразил девушку, олицетворяющую молодость и красоту. Ее прозрачная вуаль, по мнению некоторых исследователей, указывает, что она была женщиной легкого поведения. По левую руку от нее он расположил старуху, чьи седина и морщины воплощают жизненный опыт. Из-за ее плеча выступает фигура смерти с голым черепом. Она цепко сжимает локоть пожилой женщины костлявой рукой, в которой держит песочные часы, как напоминание о неумолимо утекающем времени жизни каждого из изображенных персонажей.



«Три возраста жизни и смерть». Ганс Бальдунг. 1540–1543 годы. Музей Прадо, Мадрид, Испания

У ног Смерти лежит младенец. Есть несколько толкований того, почему ребенок находится на земле. Самой правдоподобной версией является та, что он мертв, хотя на его теле нет никаких ран, которые бы могло нанести копье. Молодая женщина могла бы быть его матерью. Несмотря на то, что ребенок, скорее всего, плод греха, она скорбит о его смерти, поэтому выглядит такой печальной и по ее щеке катится слеза. Сова, которая начиная с Античности являлась традиционным символом мудрости, сидит между ней и телом младенца, предупреждая о последствиях грехопадения.



Эсхатологическое настроение, создаваемое сюжетом картины, еще более усиливается мертвым пустынным пейзажем. Вдалеке, почти на линии низкого

горизонта, виднеется круглая башня, изрыгающая адское пламя, а у ее подножья изображены черти, которые терзают людей. Единственным элементом надежды, который художник помещает на этой картине, становится маленькое распятие, освещенное ярким лучом солнца, появляющимся между облаками.

«Три возраста женщины» и «Три парки». Марко Биджио

На картине Марко Биджио, представителя сиенской школы живописи эпохи Возрождения, изображены три женские фигуры, представляющие три возраста. Они стоят на фоне каменной скалы и обвитого плющом дерева. Однозначно интерпретировать эти образы достаточно проблематично.

> Если предположить, что круглый предмет в руках обнаженной женщины – это яблоко, то ее можно назвать Венерой – вечно прекрасной богиней любви. Однако ее почти точное сходство с Лахесис, паркой, отмеряющей и определяющей судьбу, с картины Биджио «Три парки» позволяет говорить о том, что символизм картины гораздо сложнее и глубже. По одной из версий древнегреческого мифа, парки могут быть представлены в виде девушки, женщины и старухи. И, хотя на этой картине мы не видим таких характерных атрибутов богинь судьбы, как

веретено и ножницы, но в данном контексте их успешно заменяют череп в руках Атропо, парки, способной разорвать нить жизни, и красное платье Клото, прядущей нить жизни.



«Три возраста женщины». Марко Биджио. Около 1540–1545 гг. Национальная пинакотека Сиены, Сиена, Италия

Широкая река на заднем плане, занимающая всю левую часть полотна, может в таком случает быть рекой забвения Летой, в которую рано или поздно погрузится все живое. Здесь же мы видим руины городских стен и древние обелиски, говорящие о былом величии и военных победах, от которых не осталось даже воспоминаний. Однако художник оставляет надежду на возрождение, показывая, как воды Леты вращают колесо стоящей на ее берегу мельницы. Оно символизирует круговорот жизни и внушает веру в будущее. И в этом круговороте, переходе от смерти к жизни, от тьмы конца дней к светлому возрождению заключается дополнительная символика работы Биджио. Известно, что многие художники эпохи Возрождения увлекались магией. Иконография женских образов на этом полотне раскрывает взаимосвязь искусства и алхимии. Черное, белое и красное — это три цвета процесса превращения свинца в золото. Темный, почти черный, цвет кожи старухи символизирует нигредо, первый шаг алхимического процесса, направленный на получение черной субстанции, обозначающей

материальную смерть. Следующей стадией после нигредо была белая, или альбедо, в результате которой металлы превращались в серебро. Шар, который держит в руках фигура в центре, по цвету и фактуре очень похож на серебристый металл. Третий и последний шаг получения великого эликсира назывался рубедо, или красный. Его олицетворением на картине, вероятно, является красавица в красном платье.



Получается, что, изобразив три женские фигуры, художник зашифровал в них не просто три возраста, но и настоящее, прошлое и будущее, а также смерть

и возрождение. Могли ли вы поверить, взглянув на картину в первый раз, что такое «обычное» полотно может иметь столько значений?



«Три парки». Марко Биджио. Около 1540–1550 гг. Палаццо Барберини, Рим, Италия

«Аллегория благоразумия». Тициан ВЕЧЕЛЛИО

Иконография картины Тициана «Аллегория благоразумия» является очень сложной и запутанной. Как и многие произведения с аллегорическим содержанием, она породила многочисленные интерпретации и толкования.

> На картине изображены мужчины на разных этапах жизни. Если читать картину слева направо, то в тени прячется профиль самого Тициана, который представляет прошлое и старость. В центре в анфас изображен сын Тициана, Орацио, олицетворяющий настоящее и зрелость, а справа, снова в профиль, – его племянник Марко, который символизирует будущее и молодость.



«Аллегория благоразумия». Тициан Вечеллио. Около 1550–1560 гг. Национальная галерея, Лондон, Великобритания

Если в отношении их личностей разночтений не существует, то уже с датировкой картины возникают вопросы. Некоторые исследователи относят ее написание к 1576 году, последнему году жизни художника, и считают ее своего рода символическим завещанием Тициана, передающим свою мастерскую в руки сына и племянника. В то время как в каталоге Национальной галереи в Лондоне, где хранится картина, датой ее создания обозначены 1550–1560 годы, когда Тициану было всего около 50 лет и он являлся зрелым мужчиной, а не глубоким стариком, Орацио был юношей, а Марко ребенком. Поэтому портреты на полотне нельзя воспринимать буквально. Становится ясно, что перед нами не семейный портрет, а размышления художника о времени и о бренности жизни.



Еще больше вопросов вызывает интерпретация образов животных, помещенных под портретами. Смысл их присутствия на картине стал предметом жарких дискуссий, в результате которых определились две основные гипотезы.

Первая была выдвинута в 20-х годах XX века Эрвином Панофски на основе отрывка из «Са-

турналий», произведения латинского писателя конца IV — начала V века н. э. Макробия Феодосия, согласно которому три головы представляют собой триаду прошлого, настоящего и будущего. Согласно теории Панофски, мощная голова льва указывает на настоящее, потому что ежедневные тревоги вызывают у нас такой же ужас, какой вызвал бы у нас вид льва; прошлое обозначается мордой дикого волка, так как память о прошедшем «пожирается» и стирается; а образ ласковой собаки указывает на будущее, потому что человеку всегда свойственно надеяться на лучшее.

Альтернативная интерпретация представлена исследованием Симоны Коэн. По мнению ученого, эти животные олицетворяют пороки, которые необходимо держать под контролем. Речь идет о таких пороках, как волчья жадность, львиная гордость и собачья похоть, которые ассоциируются с каждым из трех человеческих возрастов: жадность — со старостью, гордость — со зрелостью, а похоть — с юностью. Чтобы обуздать эти пороки, нужно обладать благоразумием. Об этом говорит латинская надпись, расположенная над портретами. Она переводится как: **«Учась у вчерашнего дня, сегодня действуй благоразумно, чтобы своими действиями не испортить то, что**

будет завтра».

Сторонники каждой из точек зрения приводят убедительные доказательства своей правоты. И картина Тициана своим названием намекает нам, что будет благоразумнее допустить, что истина, как всегда, лежит посередине.

«Три возраста женщины». Густав Климт

Дитя, молодая мать и старая женщина — вот три персонажа картины Климта «Три возраста женщины». Младенец заснул на груди матери, которая нежно прижимает его к себе. Их фигуры обернуты прозрачной тканью с зеленовато-синим и голубым узором. Может быть, эту вуаль вместе с благоуханием цветов принес весенний ветер?

Рядом, опустив голову, одиноко стоит старуха. Экспрессионистический гротескный стиль, в котором она изображена, контрастирует с мягкостью стилизованного облика молодой женщины. Ее фигура, показанная в профиль, никак не приукрашена и ничем не прикрыта, а седые волосы, дряблая кожа и раздутый живот вызывают самые разные чувства.



Какие же эмоции мы испытываем, глядя на это полотно? Умиление или грусть, сожаление или отвращение? Климт не дал нам никаких подсказок. Он вообще никогда не раскрывал своих замыслов, не вел дневников, не писал теоретических статей. Биографы приводят его слова, объясняющие эту позицию: **«Тот, кто хочет**

что-то узнать обо мне как о художнике, должен внимательно смотреть на мои картины и увидеть в них, кто Я и что Я хочу сказать».



«Три возраста женщины». Густав Климт. 1905

год. Национальная галерея современного искусства, Рим, Италия

Как и все картины Климта, эта — необычна и загадочна. Манера художника изображать такие метаморфозы, как превращение тела в узор, а орнамента — в плоть, достигла здесь наибольшего мастерства. Невозможно сказать, где заканчиваются фигуры и начинается фон.



Бледно-голубой цвет, окутывающий мать и прильнувшее к ней дитя, сближает ее образ с Мадонной, которую часто изображали окруженной небесной лазурью.

По контрасту красно-черный мозаичный орнамент вокруг фигуры старухи напоминает вид неба после Большого взрыва, когда пустоту Вселенной заполнили вновь рожденные галактики, а ее темноту осветили миллиарды звезд и планет. Так с помощью цвета Климту удалось объединить, казалось бы, несовместимое. Юность и зрелость у него окутаны цветом, символизирующим жизнь, тогда как фигура старости скоро распадется на множество атомов и станет частью Космоса.

Цветы



«Натюрморт в стеклянной вазе». Амброзиус Босхарт Старший

В 1600-х годах голландцы стали ведущими садоводами Европы, а цветы превратились в их национальный фетиш. Амброзиус Босхарт Старший, фламандец по происхождению, считается родоначальником жанра цветочного натюрморта в Голландии. Он был основателем династии, члены которой — три его сына (Амброзиус Младший, Абрахам, Иоганнес) и муж его дочери Бальтазар ван дер Аст — продолжили его дело, не только почетное, но и очень прибыльное. Художники-флористы в XVII веке были одними из самых высокооплачиваемых. К примеру, в 1621 году Амброзиус Босхарт получил только за один свой цветочный натюрморт тысячу гульденов.

По меркам роскошных композиций, которыми известны фламандские мастера, букет на этой картине можно считать достаточно скромным. Он состоит всего из нескольких видов цветов, но их выбор делает его особенным. В центре композиции мы видим крупный желтый крокус.

Чтобы подчеркнуть его значение, Босхарт не просто поместил этот скромный цветок среди роскошных роз, тюльпанов и ирисов, но и предоставил ему видное место на первом плане. Что же такого особенного увидел художник в простом луговом цветке?

Крокус издревле был известен как лекарственное растение. Но не все знают, что у него есть и еще одно значение. Об этом рассказывает красивая легенда.



«Натюрморт в стеклянной вазе». Амброзиус Босхарт Старший. Около 1620 года. Лувр, Париж, Франция

Во времена императора Клавдия в Древнем Риме жил священник и врач по имени Валентин. Когда у Клавдия возникли проблемы с набором новых солдат в армию, он решил, что мужчины не хотят идти воевать, потому что слишком привязаны к своим семьям. Поэтому он приказал запретить свадьбы. Тогда Валентин начал тайно соединять браком влюбленные пары. Слава о его доброте и таланте целителя разнеслась между людьми. Однажды в его дверь постучал римский воин, который привел свою слепую дочь. Узнав о чудесном даре Валентина, он умолял излечить ее от слепоты, чтобы она могла выйти замуж за любимого человека. Валентин не смог отказать влюбленной девушке.



Увы, в это время до императора дошли слухи о тайных брачных церемониях, которые проводил священник. Его схватили и кинули в тюрьму, а все его лекарства уничтожили. Отец девушки

хотел освободить Валентина и для этого даже стал его тюремщиком, но, увы, побег не удался. Валентина казнили в тот же день, но он успел передать своей пациентке цветок крокуса и записку, в которой была всего одна фраза «От твоего Валентина». Когда девушка взяла цветок и растерла его лепестки между ладонями, случилось чудо — она прозрела.

Так крокус стал считаться цветком — покровителем влюбленных, а в день казни священника — 14 февраля — начали отмечать День Святого Валентина.

Знал ли эту легенду Босхарт, нам неизвестно. Но крокус наверняка много для него значил, раз именно его он выбрал для одной из своих великолепных работ.

«Цветы в деревянном вазоне». Ян Брейгель Старший

В XVII веке, когда цветоводство еще только начало развиваться, живые цветы считались редкостью и ценились наравне с экзотическим фарфором или камеями. Помочь удовлетворить спрос на букеты, особенно в зимнее время, помогали живописцы, освоившие новый вид натюрмортов — цветочный. Ян Брейгель Старший, как следует из его прозвища Цветочный, был специалистом именно в этой области.



«Цветы в деревянном вазоне» – один из 16 известных нам «больших букетов», созданных художником. Он был написан по заказу губернатора Испанских Нидерландов Альбрехта VII и совмещал искусство и своего рода научное исследование, изображая 130 видов цветов и растений. Сочетание в одном букете как привычных, так и необыкновенных редких видов, было непростой задачей. Для работы художнику, жившему в Антверпене, приходилось специально ездить в

ботанический сад эрцгерцогов в Брюсселе. Естественно, что писать там с натуры он мог лишь весной и летом, поэтому обычно Брейгель задумывал и начинал несколько работ одновременно.

Этот натюрморт, таким образом, тесно связан с другими цветочными композициями художника, которые могли быть созданы в то же время. В своих письмах Брейгель утверждал, что все букеты были написаны им с натуры и без помощников. Он действительно делал эскизы для многих своих картин в оранжереях сада, но также использовал в качестве моделей уже существующие цветочные натюрморты и ботанические гравюры.



«Цветы в деревянном вазоне». Ян Брейгель Старший (Бархатный, Цветочный).1607 год. Художественно-исторический музей, Вена, Австрия

Брейгель всегда стремился к ботанической точности и эстетической изысканности изображения. Благодаря своему выдающемуся техническому мастерству ему удавалась виртуозная передача оттенков цвета, нежной текстуры бархатистых и шелковистых лепестков, мельчайших деталей строения каждого цветка. Однако, несмотря на тщательную прорисовку всех элементов, эта композиция, собранная из цветов, растущих в разных регионах и цветущих в разное время, остается плодом воображения и творческой фантазии художника. В действительности она никак не могла существовать еще и потому, что не подчиняется законам гравитации: самые крупные и тяжелые цветы возвышаются над более мелкими, а их стебли часто слишком тонкие, чтобы удержать тяжелые головки. Собери мы такой букет, он бы не мог стоять вертикально. Но, по всей вероятности, ни для художника, ни для заказчика реализм не являлся определяющим.

Как и большинство голландских натюрмортов времен Реформации, этот кроме

научной и эстетической ценности несет и определенное религиозное послание. Роскошный букет – это одновременно гимн разнообразию и красоте жизни и рассказ о ее недолговечности. Вот несколько цветов упали и увядают, а рядом с вазоном изображена бабочка, которая в христианской символике является аллегорией воскресения и спасения души. Картина напоминает зрителю о бренности всего живущего и в то же время дает надежду на то, что, в отличие от физического тела, душа будет жить вечно.

«Кувшинки». Клод Моне

Цикл «Кувшинки» был создан в поместье Клода Моне в деревне Живерни недалеко от Парижа. В 1883 году художник впервые посетил это место и был настолько очарован, что решил снять там дом, а в 1890 году стал его хозяином. Поселившись в Живерни, Моне занялся устройством цветника, сада и пруда, который решил украсить плавающими на его глади нимфеями или кувшинками с крупными листьями и цветами. Всеобщее увлечение Востоком повлияло на решение Моне выписать цветы из Египта, что вызвало конфликт с местными властями и соседями, которые боялись, что экзотические растения отравят воду в окрестных водоемах.



Моне обожал свой сад, бесконечно его переделывал, добиваясь все новых необыкновенных и вдохновляющих видов, создавая идеальное место для работы и размышлений. В 1899 году он построил японский мостик, который стал важной деталью ландшафта. Не без доли кокетства

стареющий мэтр заявлял, что он не годен ни на что, кроме рисования и садоводства.



Цикл «Кувшинки», Клод Моне, 1897–1926 годы «Водяные лилии в розовом». Национальная галерея современного искусства, Рим, Италия

В своем поместье Моне прожил до конца жизни, запечатлев его на многочисленных картинах. В течение 30 лет он

работал в разное время суток и при любых погодных условиях, создав примерно двести пятьдесят «водяных пейзажей», которые позднее были объединены в цикл «Кувшинки», или «Водяные лилии».

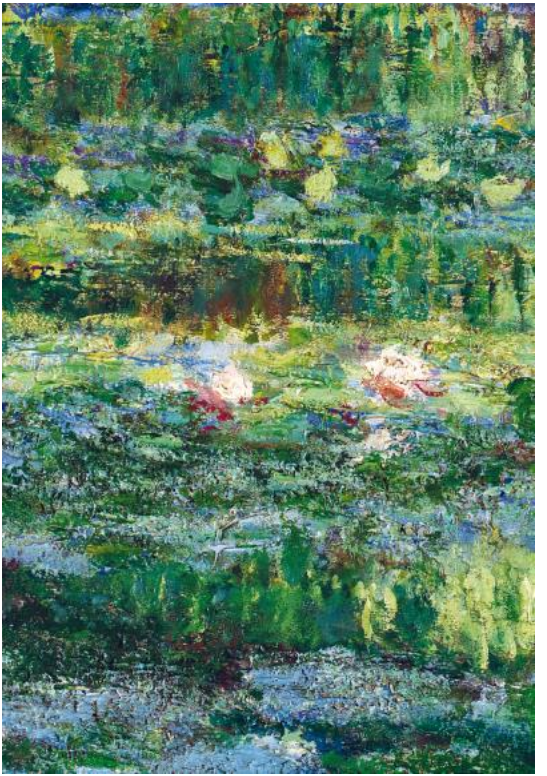


Цикл «Кувшинки», Клод Моне, 1897–1926 годы
«Водяные лилии и японский мост». Художественный музей Принстонского университета, Принстон, Нью-Джерси, США

Если ранние пейзажи, написанные в традиционной импрессионистической манере, которая на рубеже XIX–XX веков была принята и оценена, вызывали всеобщее восхищение, то потом начались проблемы. Во-первых, Моне не собирался бесконечно штамповать виды на японский мостик (хотя и изобразил его семнадцать раз), во-вторых, у него начались проблемы с глазами, развивалась катаракта. Это дало повод критикам говорить, что его картины больше не были результатом творческого видения природы, а следствием наступающей слепоты. Они насмехались над их цветовой палитрой, называя ее грязной. Моне был настолько подавлен, что в 1908 году уничтожил пятнадцать картин, изображающих водяные лилии, прямо перед тем, как их должны были показать в парижской галерее Дюран-Рюэля.

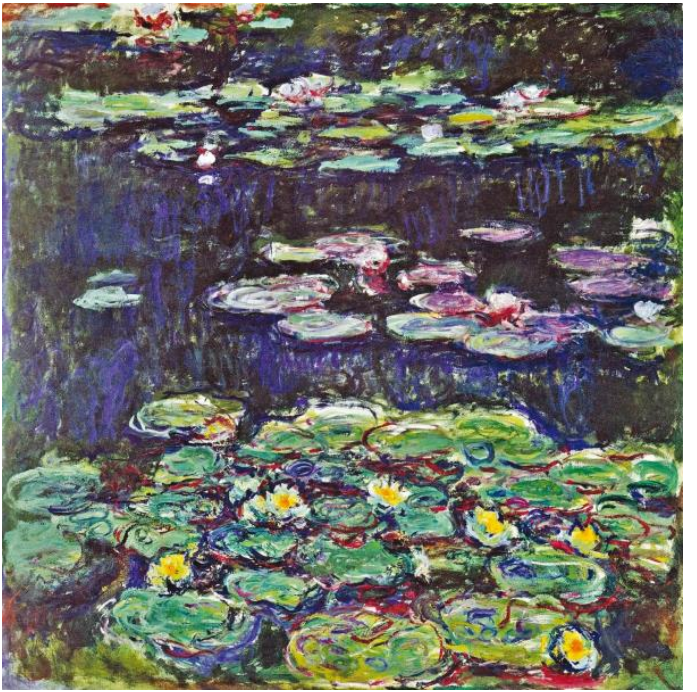


Почему поздние «Кувшинки» Моне вызвали такое же непонимание, как и «Впечатление», которым он давным-давно, в 1872 году, открыл эру импрессионизма? В начале XX века импрессионизм уже стал историей, отгремели бои с кубизмом, искусство стояло на пороге авангарда и беспредметного искусства. Моне со своими «Кувшинками» и здесь был одним из первопроходцев.



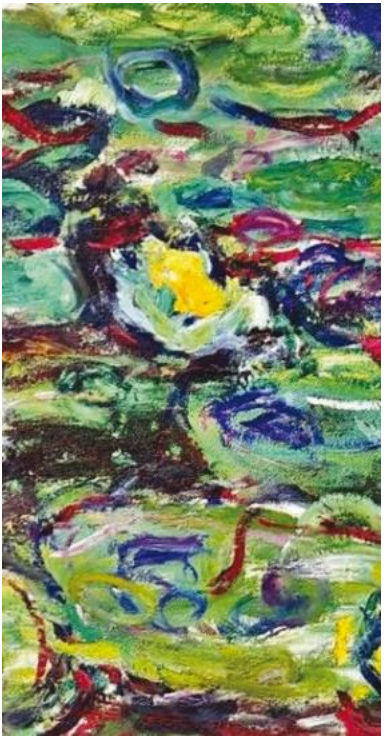
Отказавшись от изображения традиционных видов на пруд и окружающие его берега, художник совершил невероят-

ную трансформацию пейзажного жанра. Он начал писать картины, где не было ни верха, ни низа, не было неба, земли или горизонта, не было привычной композиции с передним планом и фоном, а была лишь сине-зеленая гладь воды с плавающими по ее поверхности яркими цветочными островками. Моне как будто погружал взгляд зрителя в колодец, иногда такой бездонный, что в нем даже не отражалось небо.



Цикл «Кувшинки», Клод Моне, 1897–1926 годы \ «Водяные лилии». 1914 год. Частное собрание

Это было уже не мимолетное впечатление, а глубокая медитация.



Художник, который когда-то научил мир ловить скоротечные изменения природы и восхищаться ими, теперь демонстрировал всем ее вечную, непреходящую красоту.

«Флора». Джузеппе Арчимбольдо

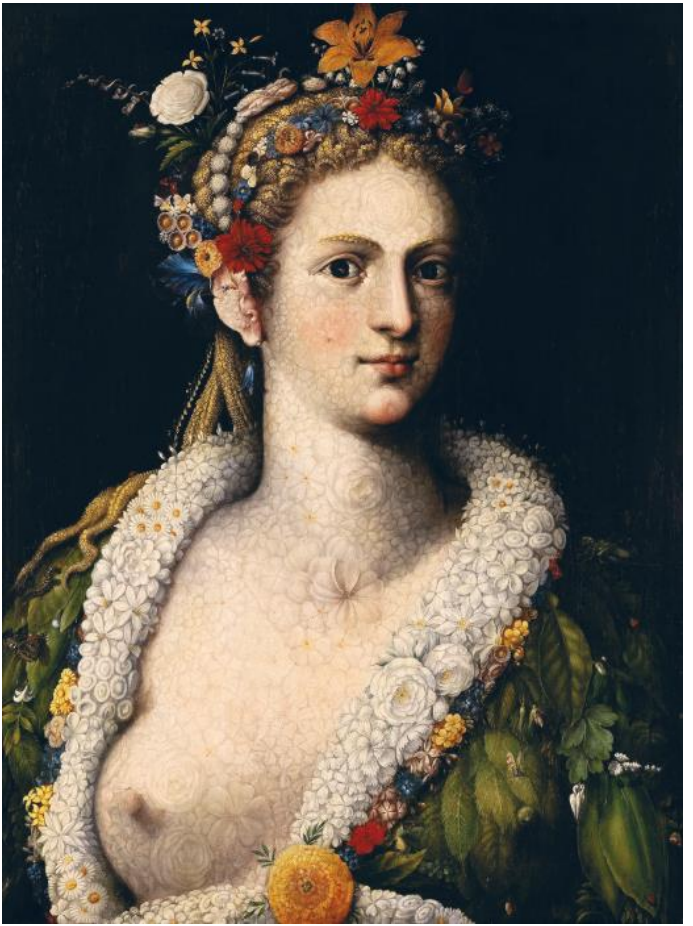
В 1589–1590 годах Арчимбольдо пишет две картины, на которых изображает богиню весны и цветов Флору.

В своей поэме «Фасты» (книга V) Овидий рассказывал, что когда-то у природы было всего два скучных цвета: коричневый цвет земли и зеленый цвет травы. Но однажды весенний ветер Зефир полюбил нимфу Хлориду, которая при дыхании производила розы. Став супругой Зефира, Хлорида превратилась в богиню весны, символ обновления и плодородия, мать всех цветов Флору (Flora primavera). И Земля расцвела.



«Флора». Джузеппе Арчимбольдо. 1589 год. Музей истории искусств, Вена, Австрия

Флора Арчимбольдо выглядит зрелой и мудрой женщиной с задумчивым взглядом и полуулыбкой на губах. Ее кожа и губы составлены из лепестков, бутонов и полностью раскрытых роз нежных оттенков, а уши украшают серьги в виде перевернутых голубых колокольчиков. Платье Флоры образуют сочные зеленые листья. Его широкий шалевый воротник выполнен из всевозможных цветов белого цвета: пионов, гвоздик, ромашек, жасмина и маргариток и оторочен оборкой из мелких цветочков красного, желтого, синего и розового цветов. Голову богини Арчимбольдо увенчал похожим на корону венком из ноготков, ирисов и множества других цветов. В него вплетены красные гвоздики — символ обручения и голубые васильки — символ верности, а центре как солнце сияет желтая лилия — талисман брачных отношений.



«Флора-распутница». Джузеппе Арчимбольдо. 1590 год. Частная коллекция

Целомудренной Флоре, покровительнице невест и молодоженов, противостоит другая, более чувственная и страстная. Ей, Флоре-распутнице (Flora meretrix), Арчимбольдо посвятил вторую картину, написанную через год после первой.



Считается, что греховная ипостась богини

возникла в Древнем Риме. По одной из версий, легендарная римская проститутка по имени Флора завещала свое состояние на проведение народного фестиваля, посвященного «играм Флоры». Проходившие с 28 апреля по 3 мая, Флоралии стали праздником для плебса, проституток и рабов-гладиаторов.

> Различия между двумя Флорами Арчимбольдо очевидны. Одна представляет собой целомудренную матрону, другая – прекрасную молодую женщину с обнаженной грудью. Она устремила на зрителя кокетливый взгляд, как будто желая соблазнить его своими чарами. У нее большие карие глаза под тонкими бровями из золотистых колосков, изящный нос и высокая шея. Ее кожа с бледным румянцем нежна как бархатные лепестки розы и имеет цвет перламутра и пудры. Можно заметить, что на этом полотне художник везде использует гораздо более мягкие и деликатные тона.

Еще одним важным отличием двух образов Флоры является наличие на второй картине различных букашек. Здесь мы найдем бабоч-

ку, муравья, кузнечика, червя, улитку, божью коровку и гусеницу. Арчимбольдо неслучайно поместил муравья рядом с маленьким бутоном, имитирующим сосок богини. Это отсылает к истории мирмидонской царевны Эвримедузы, которую бог Зевс соблазнил, преобразившись в муравья. Верный христианской традиции, изображая насекомых, которых часто ассоциировали со злом, Арчимбольдо хотел продемонстрировать связь между чувственной красотой и грехом.

«Райский сад». Мастер Верхнего Рейна

Мастер, написавший в начале XV века эту чудесную маленькую картину, не оставил нам своего имени. Историки искусства предположили, что он работал в городе Страсбург и условно назвали его Мастером Верхнего Рейна.



Картина изображает Деву Марию и Младенца Христа с группой святых в прекрасном саду — уединенном месте, скрытом за высокой стеной, где все дышит покоем и умиротворением. Фигуры Мадонны и окружающих святых на картине лишены трехмерности и светотени. Их пропорции, тонкие, вытянутые и неестественно изогнутые,

выглядят несовершенными. Лица с высокими лбами, выразительными глазами, маленькими ртами и подбородками отражают идеал красоты периода поздней готики, а позы и жесты рук с тонкими пальцами полны утонченного изящества.

Здесь каждый занят своим делом: Мадонна углубилась в чтение, святая Цецилия – покровительница музыки – обучает малыша Христа игре на псалтерии – инструменте, похожем на кифару, архангелы Михаил и святой Георгий беседуют, сидя под деревом, святая Доротея – покровительница садовников и цветоводов – собирает спелые вишни.



«Райский сад». Мастер Верхнего Рейна. Около 1410 года. Штеделевский художественный институт, Франкфурте-на-Майне, Германия

Вишневое дерево является здесь самым крупным растением. В христианской традиции вишню называют райской ягодой, поэтому где же ей расти, если не в Эдемском саду. В отличие от фигур святых, все растения, изображенные на картине, удивительно реалистичны и поддаются точной идентификации. Исследователи насчи-

тали около тридцати видов цветов и деревьев, каждый из них несет определенное послание, которое средневековый зритель, чаще всего неграмотный, понимал с легкостью. На переднем плане, перед каменной скамьей, на которой расположилась Мария, расцвел куст алых роз, а чуть дальше, справа, можно видеть прекрасные белые лилии. Розы и лилии всегда были символами чистоты и невинности Девы и сопровождали ее в важные моменты жизни. Оба цветка, прежде всего, ассоциировались с Благовещением. Именно цветок лилии преподнес Марии ангел во время своего визита, а куст белых роз покраснел, когда Мария залилась румянцем, услышав его пророчество.

В траве краснеют ягоды земляники и серебрятся нежные ландыши. Художник не зря поместил их по обе стороны от фигуры Христа. Земляника в Средние века ассоциировалась с деторождением, а ландыш был известен как слезы Марии. Считалось, что, когда она оплакивала мертвого Иисуса, ее слезы превратились в этот цветок. Все вместе они напоминали зрителю о материнской скорби.

Вдоль стены сада расцвели красная гвоздика, белый жасмин и голубые ирисы. Они также являются атрибутами Девы Марии, означающими ее любовь, чистоту и непорочное зачатье.

И это лишь некоторые из растений, которые цветут на этой удивительной картине.



Несмотря на то что многие исследователи относят ее к типу hortus conclusus, что в переводе с латыни означает «закрытый сад», у этого сада нет передней стены. Художник как будто разрешает зрителю не только заглянуть, но и войти внутрь.

Воспользуйтесь же этой возможностью и войдите, чтобы рассмотреть его подробнее.

«Подсолнухи». Ван Гог

«Подсолнухи» стали визитной карточкой Ван Гога. Каждый, кто хотя бы раз их увидел, вряд ли забудет их невероятный солнечный цвет и причудливые растрепанные лепестки. Иногда даже кажется, что это вовсе и не цветы, а непостижимые фантастические существа, которые наблюдают за нами с полотен.



Ван Гог написал три цикла «Подсолнухов». Самый ранний, парижский цикл 1887 года, состоял из четырех картин. Это

темные и грустные натюрморты. Именно натюрморты, то есть «мертвая природа». Парижские подсолнухи сорваны и брошены, они засохли, их листья завяли и пожухли.



Подсолнухи, написанные в Арле в 1888 и 1889 годах, совсем другие, их можно назвать портретами цветов. **«Как прекрасен желтый цвет!»** — восклицал Ван Гог. Уезжая из Парижа на юг, художник мечтал **«помериться кистью с**

солнцем». Ослепительный желтый, зеленовато-желтый, золотисто-лимонный и еще множество оттенков желтого звучат на его подсолнухах арльского периода.



«Подсолнухи». Ван Гог. 1887 год. Музей Крёллер-Мюллер, Оттерло, Нидерланды

Эти картины Ван Гог создавал для мастерской и комнаты своего друга Поля Гогена, которого он пригласил в Арль и приезда которого с нетерпением ждал. Винсент хотел создать «мастерскую Юга» — независимый союз друзей-художников. Желтый дом, где он жил, должен был стать их

храмом, украшенным, как настоящий собор, готическими розетками, с которыми он сравнивал подсолнухи.



Гогену очень нравились подсолнухи, годом ранее он даже приобрел две работы из парижского цикла. Чтобы порадовать гостя, Ван Гог хотел написать по крайней мере дюжину картин, однако, как обычно, у него закончились деньги: живопись требовала больших трат на холсты и краски, которые он, не жалея, наносил густым

слоем в технике импасто, позволявшей создать рельефное, почти трехмерное, изображение.



«Подсолнухи». Ван Гог. 1888 год. Лондонская

национальная галерея, Лондон, Великобритания

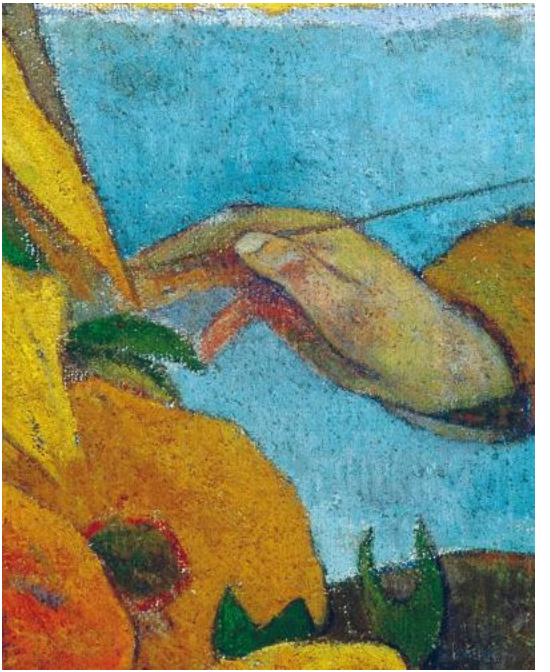
Гоген приехал в Арль в октябре 1888 года, а в ноябре создал портрет Ван Гога, на котором тот пишет подсолнухи. Действительно ли Ван Гог писал подсолнухи, пока Гоген работал над его портретом? Конечно, нет, это случилось гораздо раньше, еще в августе, да и где бы он взял цветущие подсолнухи зимой? Но Гогена это не смущало, он любил писать картины, используя воображение. А вот наблюдать Винсента за работой ему приходилось не раз и не два, и он точно воспроизвел его позу и душевное состояние.



«Портрет Ван Гога, рисующего Подсолнухи». Поль Гоген. 1888 год. Музей Ван Гога, Амстердам, Нидерланды

Художник изображает Винсента сосредоточенным, страстным, наэлектризованным, с головой ушедшим в творческий процесс. Гоген сдвигает его фигуру к правому краю, а холст, на котором тот пишет, и цветы – к левому, так, что ни один предмет не находится в середине карти-

ны, все раздвинуто по краям. Через центр полотна протянута лишь правая рука Ван Гога, держащая кисть. Именно эта пишущая рука – истинный герой картины, потому что перед нами не просто портрет Винсента Ван Гога, а портрет художника. Показывая Винсента, рисующего подсолнухи, Гоген прославляет своего друга и шедевры, которые он создавал.



«Маркиза де Помпадур». Франсуа Буше, Чарльз Ван Лоо

На этом, очень камерном, даже интимном, портрете Франсуа Буше изображена Жанна-Антуанетта Пуассон (1721–1764), ставшая в 1745 году официальной фавориткой короля Людовика XV — всесильной маркизой де Помпадур. Ей 29 лет, что по меркам XVIII века было не слишком юным возрастом, однако она все еще свежа и прекрасна. На картине пойман момент, когда маркиза, оторвав взгляд от зеркала, с нежной улыбкой смотрит на зрителя, под которым, конечно, подразумевался Его Величество король.



Франсуа Буше был известнейшим художником своего времени. Он являлся директором королевской гобеленовой мануфактуры, профессором Академии художеств, ему поручали росписи Версальского дворца и заслуженно называли первым живописцем короля. И хотя Буше не был портретистом, конечно, он не мог отказать всесильной фаворитке, и в течение 1750–1759 годов создал семь ее портретов.



Маркиза де Помпадур». Франсуа Буше.1750 год.

Гарвардский художественный музей, Кембридж, Массачусетс, США

Прекрасный и тонкий колорист, Буше использует для этой работы свою излюбленную серебристо-перламутровую гамму. Прелестное домашнее платье и накидка маркизы прекрасно сочетаются с ее напудренными волосами, а коралловые ленты подчеркивают цвет ее губ и яркий румянец щек. Единственным предметом туалета, который выбивается из этой гаммы, является ярко-синий цветок, украшающий ее прическу. Интересно отметить, что на портрете маркизы, созданном через пять лет художником Чарльзом Ван Лоо, мы увидим те же самые цветы у нее в волосах.



«Маркиза Помпадур в образе прекрасной садовницы». Чарльз Ван Лоо 1754–1755 годы. Дворец

Версаль, Версаль, Франция

Этот цветок – барвинок. Не все слышали о скромном растении, однако цветы барвинка играли важную роль в искусстве как символ вечной любви и верности. Например, в пьесе Уильяма Шекспира «Гамлет» Офелия дарит Гамлету букет цветов, в который входит барвинок, что говорит о ее безмерной и непоколебимой любовь к нему.



По легенде, эти свойства барвинок буквально выпросил у богини весны Флоры. Однажды в тиши леса Флора любовалась на свои любимые цветы — фиалки. Вдруг она услышала какой-то шум. Это плакал маленький безымянный цветок. Он обратился в Флоре и сказал: **«Чем я хуже фи-**

алки? Почему все любят ее и ищут, а меня не знают, как и назвать?» Выслушала его Флора и спросила, чего же он хочет? **«Сделай меня ярче и крупнее фиалки, и пусть мои цветы не увядают, тогда как ее отцветают за несколько дней! И дай мне красивое имя!»**

Исполнила богиня просьбы цветка. Его лепестки стали большими и такими синими, как небо, и цветет он с ранней весны до заморозков. А название она ему дала Pervinca или Vinca, что в переводе с латыни означает «побеждающий», и стал он символом всего прочного и вечного.

Так Франсуа Буше использовал язык цветов, чтобы король каждый раз, глядя на портрет своей возлюбленной, получал от нее признание в любви.

«Аврора и Тифон». Себастьяно Риччи

Эта картина посвящена богине Авроре, которой в древнегреческом пантеоне соответствовала Эос — богиня утренней зари, сестра Солнца-Гелиоса и Луны-Селены. В начале каждого дня она поднималась в небо и рассеивала ночную тьму. Эос-Аврора была настолько прекрасной, что ее красоту воспевали великие поэты древности Гомер и Сапфо, посвятившая ей отдельную поэму.

Считается, что Эос-Аврора являлась прототипом богини любви Афродиты. Обе красавицы отличалась любвеобильностью, и их атрибутом были розы. В гомеровской поэзии богиня зари получила эпитет rhododaktulos, что означает «розовоперстая». Поэтому, в отличие от богини любви, которая предпочитала белые цветы, излюбленным цветом Авроры был розовый.



Именно этот цвет преобладает на картине художника венецианской школы Себастьяно Риччи. Стиль Риччи находится на стыке позднего барокко и рококо. Поэтому его работы, с одной стороны, обладают энергичностью, выразительностью и резкой светотенью, унаследованными от Караваджо, а с другой – в них уже появляется чувственность, кокетство и краски, характерные для нового галантного стиля.

Тона розового, от насыщенного карминного до бледно-персикового, заливают фигуру нежно-румяной Авроры-Эос с головы до ног. Художник особенно подчеркнул ее розовые персты-пальцы, которыми она едва касается великолепного цветка, чья окраска оттенка парнасской розы олицетворяет восходящее солнце, сопровождающее богиню зари в момент, когда она плавно поднимается из-за горизонта.



«Аврора и Тифон». Себастьяно Риччи. XVII век.

Национальный музей изящных искусств, Буэнос-Айрес, Аргентина

Свежая красота Авроры, которой восхищались художники всех времен, сочетается с ее чувственностью. Себастьяно Риччи на своем полотне иллюстрирует один из ее романов, который подробно описала Сапфо в поэме «Тифон и Аврора».



Однажды богиня увидела смертного юношу

— троянского царевича Тифона, влюбилась в него и сделала его своим супругом. Она умоляла Зевса даровать ему бессмертие, но, увы, забыла попросить для него еще и вечную молодость, чем обрекла на бесконечную старость. Прошли годы, Тифон состарился, а Аврора оставалась все такой же молодой и прекрасной. На картине юная богиня танцует перед спящим стариком. С помощью путти она пытается разбудить Тифона, возродить его интерес к жизни. Напрасно один из путти звонит в колокольчик, а другой демонстрирует ему великолепный цветочный венок. Но Аврора не теряет надежды и приготовила для мужа особый дар — свою любимую благоухающую розу как напоминание об их пылкой любви. Она надеется, что, когда он вдохнет ее аромат, его чувства вновь оживут и страсть вспыхнет с новой силой.

«Мадонна лилий». Альфонс Муха

Изображения цветов лилии встречаются в иконографии с древнейших времен. Для мастеров разных культур, вероисповеданий и стилей они служили и украшением, и эмблемой власти, и религиозным символом.



Одной из основных особенностей стиля модерн, получившего популярность на рубеже XIX–XX веков, был культ растительных форм. Художники этого направ-

ления отдавали предпочтение изысканным цветам – лилиям, ирисам и орхидеям. При этом они часто изображали цветы условно, не следуя ботанической точности. Отступая от правдоподобности в линиях, цвете и фактуре цветов, они тем не менее сохраняли их символические значения.



«Мадонна лилий». Альфонс Муха. 1905 год. Фонд Альфонса Мухи, Прага, Чехия

Это нежное и возвышенное изображение Мадонны было создано одним из ярких представителей модерна Альфонсом Мухой для украшения церкви Девы Марии в Иерусалиме. Ее большой размер (247 см в длину и 182 см в ширину) объясняется тем, что первоначально это был эскиз фрески. В результате эта картина оказалась единственной завершенной работой, так как заказ на оформление церкви, который художник получил в 1902 году, позже был отменен.

Муха видел свою Мадонну в образе Purissima (в переводе с лат. — «чистейшая»), то есть Пречистой Девы. Именно поэтому он поместил ее среди прекрасных цветов лилий, чье древнейшее и до сих пор сохранившееся в христианской иконографии значение — чистота и целомудрие Мадонны. Каждая часть цветка является воплощением одного из ее качеств: высокий прямой стебель — это божественный ум, несколько цветков на стебле — бессмертие, белый цвет — чистота, листья — скромность.

Муха окружил Деву пышными зарослями белых лилий, которые, подобно

звездам на небосводе, выступают из голубой дымки. Ее рассыпанные по плечам золотые волосы сочетаются с переливчатым зеленовато-розовым цветом платья, а выражение ее нежного лица задумчивое и отрешенное.

На этом полотне Мадонна является маленькой девочке. Прикрыв глаза, она молится за малышку и оберегает ее, окутывая ей плечи своим полупрозрачным невесомым покрывалом.

Девочка на картине застигнута видением в то время, как она плетет венок из плюща. В христианском искусстве плющ олицетворяет преданность, в также вечную жизнь. Таким образом, она посвящает свою жизнь служению Деве Марии, которая, со своей стороны, обещает бессмертие ее невинной душе.

Яблоко



«Геракл в саду Гесперид». Джованни Антонио Пеллегрини

Самыми знаменитыми яблоками в античной мифологии, без сомнения, были золотые, даровавшие вечную молодость и красоту. Богиня Гера получила их в подарок на свадьбу от богини земли Геи. Она посадила яблоню с волшебными яблоками в саду на самом краю земли, на склонах Атласских гор. Этот сад был окружен высокой стеной, его охранял огнедышащий стоглавый дракон Ладон, а ухаживали за деревом нимфы Гесперид. Туда и должен был попасть Геракл, когда царь Эврисфей приказал ему добыть для него золотые плоды.

Впервые герой был в замешательстве, потому что он не знал, где ему искать сад Геры. Долго блуждал он, пока наконец не дошел до холодной северной страны гипербореев, где местные нимфы посоветовали ему спросить дорогу у морского царя Нерея. Геракл поборол Нерея, и тот указал ему путь к Атласским горам. На картине венецианского художника Джо-

ванни Антонио Пеллегрини изображен момент, когда нимфы Гесперида вручают Гераклу заветные яблоки.

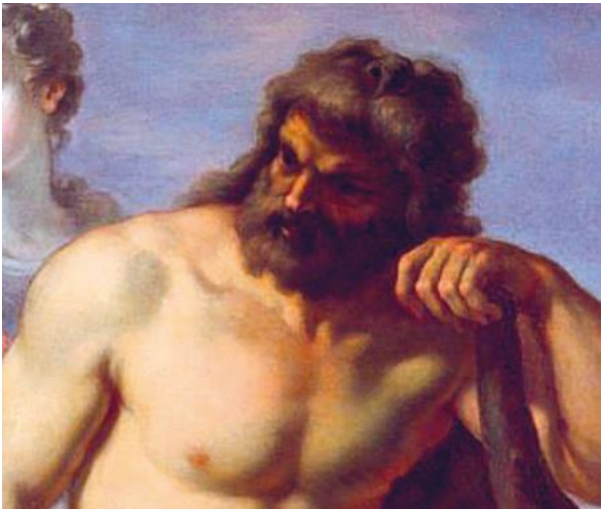


Пеллегрини был известным мастером мифологической живописи. Он написал множество картин по заказам королевских дворов Англии, Германии, Голландии, Франции и Австрии. Художник соединял в своих полотнах легкость ставшего модным в XVIII веке стиля рококо и выразительность барокко. Воздушные, теплые и мягкие тона его палитры, изящные фигуры и окутанные дымкой пейзажи пришлись по вкусу заказчикам. На полотне «Геракл в саду Гесперид» фигуры расположены, следуя барочному принципу, — по диагонали. Могучий Геракл, устало сидящий на камне, возвышается над нимфами, одна из которых протягивает ему яблоко. Позы Геракла и Гесперид грациозны, а их жесты плавны и спокойны. Желтовато-коричневый оттенок кожи Геракла, приглушенные оттенки красной и голубой ткани девичьих платьев и сиренево-розовые тона неба сплавлены в приятную, нерезкую цветовую гамму.



«Геракл в саду Гесперид». Джованни Антонио Пеллегрини. 1736 год. Частная коллекция, замок Вайсенштайн, Поммерсфельден, Бавария, Германия

Художник, верный принципам рококо – радовать глаз, а не тревожить душу зрителей, – создает почти идиллическую картину, оставляя за сценой драматические события, которые ей предшествовали. Ведь, чтобы проникнуть в сад, Геракл должен был сразиться и победить его могучего стража. Мы не сразу замечаем, что на переднем плане у ног Геракла в тени лежит отрубленная голова змея Ладона.



Самое обидное, что все эти жертвы были напрасны, потому что, когда Геракл принес золотые яблоки Эврисфею, тот отдал их ему обратно. В результате Геракл пожертвовал их богине Афине, которая возвратила плоды в сад Гесперид.

«Брак Пелея и Фетиды». Якоб Йорданс

Когда-то Зевс и Посейдон были влюблены в прекрасную океаниду Фетиду, и каждый из них хотел жениться на ней. Но Прометей, способный предвидеть будущее, предупредил их, что, если от такого союза родится сын, он превзойдет величием своего отца. Поэтому боги решили не рисковать и благоразумно устроили брак Фетиды со смертным.



В обширной пещере кентавра Хирона

праздновали свадьбу царевича Пелея и Фетиды. Весело и шумно было на пиру, все боги и богини были приглашены и поднесли новобрачным богатые подарки. Одну лишь Эриду, богиню раздора, зная ее скандальный и злобный нрав, решили не звать на праздник. Эрида решила отомстить: она взяла одно из золотых яблок из сада Гесперид, написала на нем лишь одно слово «Прекраснейшей» и подкинула его на пиршественный стол. Этот плод, получивший название «яблоко раздора», принес много-много бед и людям, и героям, и богам…



«Брак Пелея и Фетиды». Якоб Йорданс. 1636–1638 годы. Музей Прадо, Мадрид, Испания

Обычно Якоб Йорданс не писал картин на мифологические сюжеты. Его стихией были бытовые, народные сцены, полные осязаемой реальности и фламандских традиций. Поэтому эта работа является редким исключением в его творчестве. За ее появление мы должны быть благодарны Рубенсу, который, получив заказ на изображение бракосочетания Пелея и Фетиды для украшения королевского охотничьего домика Торре де ла Парада, не смог его осуществить. Рубенс успел подготовить только эскиз маслом, который затем

перешел к Йордансу. Последний во многом повторил замысел Рубенса на полноразмерном холсте, хотя и внес в композицию некоторые изменения, а главное, привнес в классическую сцену фламандский дух, типажи и изрядную долю юмора.



Показывая реакцию богинь на появление на столе золотого яблока с надписью «прекраснейшей», Йорданс ярко обозначил их характеры. Тогда как нагая Венера откидывается назад и с притворной скромностью указывает на себя, ожидая всеобщего восхищения, воинственная Минерва, закованная в свои традиционные доспехи, готова бороться за золотой приз. Она буквально нависает над плечом Венеры и протягивает руку, чтобы схватить его. В свою очередь, Юнона, одетая как замужняя матрона в пурпурное платье и вуаль, по-хозяйски подставляет ладонь, уверенная, что ее супруг Юпитер немедленно опустит на нее вожделенный трофей.

Спор трех богинь и последовавшие за ним события содержали морализаторское послание, обращенное к королю Филиппу IV и его придворным: когда боги проявляют тщеславие и гордость, это приводит к конфликтам и кровавым войнам.

«Суд Париса». Мануэль Никлаус

Суд Париса можно назвать самым популярным сюжетом мировой живописи. По легенде, каждая из богинь (Гера, Афина и Афродита) была уверена, что золотое яблоко с надписью «Прекраснейшей» принадлежит только ей. Ни одна не соглашалась уступить. Они призвали Зевса рассудить их, но тот благоразумно отказался и предложил поручить это независимому арбитру — Парису, сыну царя Трои Приама. Итак, юному красавцу Парису предстояло решить, кому же из трех богинь вручить яблоко.



Выросший среди пастухов, Парис вряд ли видел много женщин, поэтому он растерялся, испугался и хотел сбежать. Но тут богини стали сулить ему дары. Гера

предложила могущество и власть, Афина – мудрость и воинское мастерство. А Афродита пообещала, что если он присудит победу ей, то она подарит ему любовь прекраснейшей из смертных женщин – Елены Троянской. Конечно же, Парис отдал золотое яблоко Афродите.



«Суд Париса». Мануэль Никлаус.1517–1518 годы. Художественный музей Базеля, Базель, Швейцария

Перед нами одна из самых необычных картин на тему суда Париса кисти швейцарского художника Мануэля Никлауса. На ней сцена из греческой мифологии перенесена в немецкий лес, и ее композиция, в которой все персонажи расположены как бы рельефно на темном фоне деревьев, напоминает гобелен. Следуя античной традиции, богини Афродита и Афина написаны обнаженными. Конечно, у каждого художника есть свой эталон женской внешности. Можно только гадать, почему Никлаус выбрал в качестве образца Немезиду с гравюры Дюрера, которую никак нельзя назвать ни красивой, ни изящной. Нельзя не заметить резкое противоречие между ее фигурой с уродливо выпирающим животом и классическим идеалом, с которым ассоциируется богиня Афродита. Парис и Гера, напротив, одеты в костюмы XVI века. Парис наряжен дворянином, и лишь его сандалии напоминают о жизни пастуха, упомянутой в древней традиции, а Гера носит платье замужней горожанки. Их наряды, прически и головные уборы выписаны так тщательно, что по ним можно изучать историю

средневековой моды.



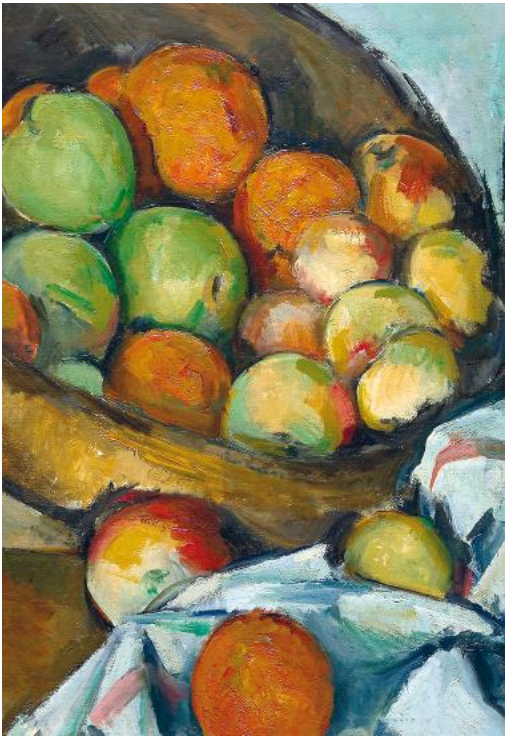
Трудности в изображении анатомии Никлаус компенсирует чрезвычайной живостью, с которой он рисует лица и передает их выражение. Мы видим разочарование и досаду Геры и Афины, зато Афродита, которая только что получи-

ла заветное яблоко, обворожительно улыбается Парису, ставшему жертвой ее искусства обольщения.

Скоро она представит Париса Елене, а потом тысяча кораблей с воинами со всей Эллады отправится на осаду Трои, в десятилетней войне падет множество греков и варваров и будет разрушено множество городов.

«Фрукты» и «Плетеная ваза». Поль Сезанн

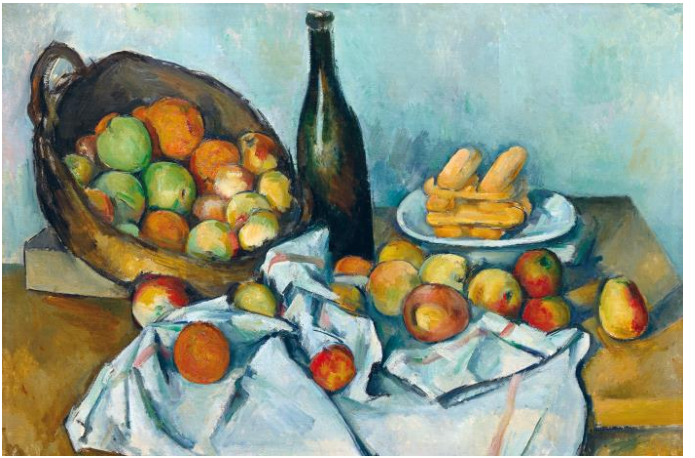
Сезанн однажды заявил: **«Я хочу поразить Париж яблоком»**, и ему это удалось. Он создал более 270 натюрмортов с яблоками, и его без колебания можно назвать величайшим из художников, изображавших эти фрукты. Сезанн, конечно, согласился бы с Мане, который считал, что **«художник может сказать все, рисуя одни фрукты, цветы или облака»**.



Сезанн выбрал для своих работ провансальские яблоки, выращенные в окрестностях его семейного поместья недалеко от Экса. Они привлекали художника тем, что, в отличие от живых моделей, были доступны в любое время дня и

ночи и являлись идеальным объектом для такого медленно работающего художника, как он. Рассказывают, что, если во время сеансов портретируемый засыпал или менял позу, Сезанн приходил в неистовство и кричал: **«Позировать надо так, как это делает яблоко. Разве яблоко шевелится?»**

Если фрукты или цветы, которые Сезанн использовал, все же вяли или сгнивали до того, как работа была завершена, ему приходилось заменять их бумажными цветами и искусственными фруктами, а иногда он был вынужден довольствоваться картинками из журналов. Однако вы бы никогда не заметили этого, глядя на готовую картину, потому что для Сезанна рисовать никогда не означало копировать предметы. Знаменитый парижский маршан Амбруаз Воллар вспоминал, как он был удивлен, узнав, что роскошные букеты Сезанна были срисованы с бумажных цветов.



«Фрукты». Поль Сезанн «Фрукты». 1895 год. Фонд Барнса. Пенсильвания. США

Изучив голландские и французские натюрморты старых мастеров в Лувре и других парижских галереях, Сезанн сформулировал свой собственный полускульптурный подход к натюрмортам. Художник отказался от традиционной одноточечной перспективы и смотрел на фрукты, разложенные по вазам и тарелкам или просто на скатерти, одновременно с разных точек зрения – прямо,

сверху и сбоку – в попытке придать им трехмерный объем.

Поэтому его яблоки, груши и персики, разбросанные по столешнице, кажутся одновременно лежащими на твердой поверхности и в то же время плавающими по поверхности холста. Сезанн часто пренебрегает перспективой, поэтому создается ощущение, что через мгновение фрукты покатятся и упадут со стола на пол.



«Плетеная ваза», Поль Сезанн. 1895 год. Фонд

Барнса, Пенсильвания, США

Композиция его натюрмортов кажется спонтанной, однако это не так. Сезанн скрупулезно ее выстраивал, раскладывая яблоки так, чтобы их цвета и форма дополняли и играли друг с другом. Он даже придавал яблокам нужный уклон, подсовывая под них монетки. Художник считал, что важнее всего красота, поэтому его натюрморты выглядят так живо и радуют глаз.

В истории искусства XX века трудно найти художника, который бы не прошел в своем творчестве период увлечения Сезанном. Поэтому его часто называют отцом современного искусства.

«Ева, первая Пандора». Жан Кузен Старший

Жан Кузен Старший был современником Дюрера и Тициана. Но, в отличие от его великих коллег, о жизни и творчестве Жана Кузена известно очень мало. Картина «Ева, первая Пандора» была написана около 1550 года и считается первым изображением обнаженной фигуры ренессансной живописи во Франции. Полотно носит явное влияние «Спящей Венеры» Джорджоне (1510) и «Венеры Урбинской» Тициана (1538). Это и поза, и характерная для венецианок прическа героини картины. Однако если композиция отсылает к титанам итальянского Возрождения, то на манеру письма Кузена сильно повлияли маньеристы. Это видно по неестественному изгибу и искаженным, сильно удлиненным, пропорциям женской фигуры.



Пейзаж на заднем плане изображает один из итальянских городов, но это не какой-то конкретный, а воображаемый или идеальный город, где памятники различного происхождения могли смешиваться и соприкасаться друг с другом. Так, в некоторых зданиях заметен намек на Рим, а рядом мы видим башню Дворца дожей и столбы на набережной у площа-

ди Святого Марка.

О том, кто изображен на картине, нам говорит крупная надпись. Это Ева — первая Пандора. Таким образом, само название объединяет античную мифологию и христианские мотивы.



«Ева, первая Пандора». Жан Кузен Старший. 1550 год. Лувр, Париж, Франция

Пандора была первой земной женщиной, которую Зевс вылепил из глины и отдал в жены брату Прометея — Эпиметею. На свадьбу он подарил ей прекрасную шкатулку, однако наказал никогда

не открывать ее. Пандора не выдержала искушения и подняла крышку ящика, откуда вылетели всевозможные ужасы, бедствия и страхи, которые положили конец золотому веку людей.



Раннехристианская церковь провела параллель между историей Пандоры и грехопадением человека, а сама она стала языческим аналогом Евы, поскольку обе эти женщины по своей вине несут ответственность за беды человечества. В соответствии с богословским смыслом,

на картине кроме ящика Пандоры (в этой роли выступает богато украшенный сосуд) присутствует набор библейских символов: змей, яблоко и череп, которые все вместе говорят о грехе Евы и его последствиях.



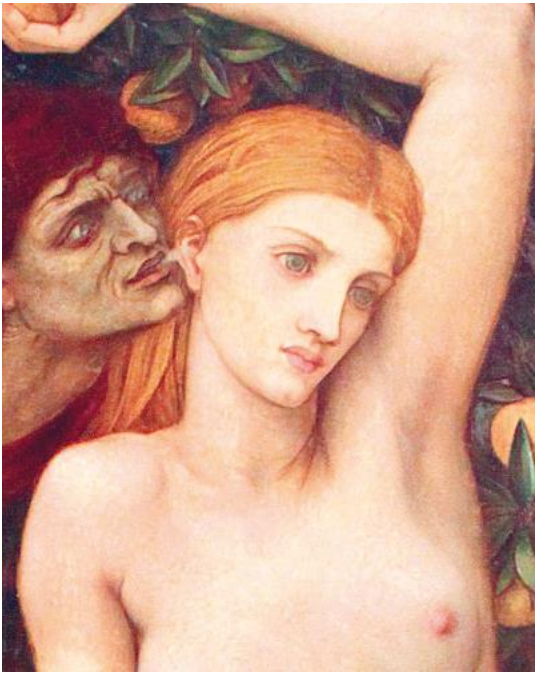
Череп, на который опирается рукой Ева-Пандора, — это символ бренности жизни, змея,

обвивающая ее руку, — образ искушения, а ветка яблони с яблоком является библейским символ грехопадения. Художник предупреждает зрителя об опасности, которая грозит ему в любом случае: откроет ли Пандора сосуд и выпустит наружу все зло мира, или Ева поддастся искушению и откусит от яблока с древа познания добра и зла.

«Искушение Евы». Джон СТЕНХОУП

Хотя Библия прямо не указывает на яблоко как на плод древа познания добра и зла, которое Ева вкусила по наущению Змея-искусителя, традиция именно за ним закрепила эту символику. Считается, что тут виноваты древние переводчики, перепутавшие латинские слова-омофоны: «яблоко» и «зло».

Как бы то ни было, в результате этой ошибки появились тысячи изображений сцены искушения Адама и Евы, на которых изображены яблоки.



Выбрать какое-то одно было очень сложной задачей. Я остановилась на картине художника прерафаэлита Джона Роддэма Спенсера Стенхоупа прежде всего потому, что она объединяет традиции живописи от Ренессанса до модерна. Даже то, что она написана темперой на доске,

является данью кватроченто.

Образ Евы на картине Стенхоупа полон восхищения старой североитальянской школой. В наклоне ее шеи, в спокойствии мягких, тихих линий, напоминающих Мадонн Перуджино, чувствуется позднеготическое дыхание умбрийской школы. Несовершенное изящество ее фигуры напоминает изображения на картинах раннего флорентийского Возрождения (она могла бы быть сестрой Венеры Сандро Боттичелли), а романтическое вдохновение и роскошные цвета переносят нас в Венецию Беллини и Мантеньи.



«Искушение Евы». Джон Роддэм Спенсер Стен-

хоуп.1877 год. Манчестерская художественная галерея, Стретфорд, Великобритания

Героинями большинства картин прерафаэлитов были красивые женщины. Часто это темные, роковые женщины — символ соблазнения, обмана и разрушения. Считается, что это отражало страхи мужчин поздней викторианской эпохи перед женщинами, которые начали борьбу за свободу и равноправие.

Стенхоуп на своей картине изображает такую «свободную» женщину, которая сама принимает решение. Поэтому, в отличие от традиционной интерпретации сцены искушения, персонажами которой были Адам, Ева и змей, здесь Адама нет. Присутствие Адама было важно, чтобы показать, что мужчина и женщина в равной степени виновны в том, что не прошли божье испытание послушанием. Адам мог бы вмешаться, чтобы помешать Еве откусить от яблока, однако художник предпочитает показать, что Ева одна несет всю ответственность за произошедшее.

> О чем говорит задумчивое выражение ее лица? Может быть, она сомневается, съедобен ли этот красивый блестящий фрукт, который змей вложил ей в руку?

Или Ева уже планирует, на что употребит богоподобную мудрость, которую он ей сулит?

Когда «Искушение» было выставлено в галерее Гросвенор в 1877 году, оно было принято очень благосклонно. Одну из рецензий написал студент Колледжа Магдалины в Оксфорде, Оскар Уайльд. Будущий писатель особо отметил изображение **«полированных яблок, которые светятся среди листьев, как „золотые лампы в зеленой ночи“… они написаны с любовью и терпением, напоминающим нам о старых флорентийских мастерах; по примеру которых мистер Стенхоуп также использовал для волос Евы и для ярких фруктов позолоту»**. Поскольку золотой краской старые мастера изображали нимбы святых, то Оскар Уальд говорит нам одновременно и о другой ипостаси яблока — искупительной.

«Мадонна с Младенцем у парапета, яблоко и тыква, свисающие позади». Карло Кривелли

Карло Кривелли был одним из тех художников Кватроченто, которые, оставаясь в рамках позднеготической традиции, придерживались консервативного религиозного стиля.

Он специализировался на богато украшенных изображениях Девы Марии, безошибочно узнаваемых по декоративному мотиву в виде гирлянд из фруктов и цветов.



В отличие от своего современника и соотечественника – венецианца Джованни Беллини, который создавал мягкие одухотворенные образы Мадонн, рисунок

Кривелли отличался определенным и четким контуром, множеством декоративных элементов и яркими сочными цветами. Позднее его Мадонны высоко ценились художниками-прерафаэлитами, которые восхищались их изысканностью и изяществом.



«Мадонна с Младенцем у парапета, яблоко и тыква, свисающие позади». Карло Кривелли. Частная коллекция

На этой картине Дева Мария, одетая в свои традиционные цвета — красное платье и голубой плащ, представлена в полуфигурном ракурсе стоящей на залитом солнцем балконе или террасе на фоне мраморной ниши. Обращают на себя внимание руки Мадонны с невероятно длинными тонкими пальцами. Она легко придерживает ими Младенца, который сидит перед ней на мягкой подушке, лежащей на широком деревянном парапете, который иногда интерпретируется как алтарь, что намекает на грядущую жертву Христа.



Своими маленькими пухлыми ручками Младенец крепко сжимает огромное яблоко, которое заключает в себе символическое христианское значение. В результате грехопадения Адама и Евы их

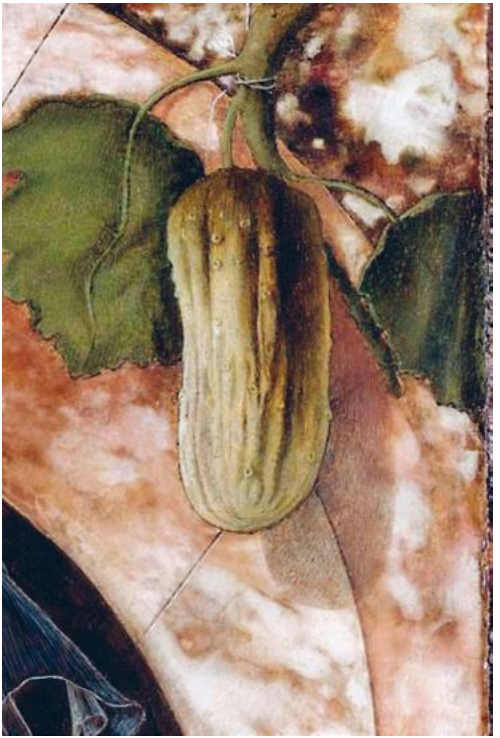
потомки, то есть все человечество, оказались поражены грехом. И только любовь Христа, который принес себя в жертву за грехи людей, вновь открыла людям путь к Богу. Это яблоко – плод древа познания добра и зла – указывает на него как на будущего Спасителя рода человеческого от первородного греха.



Над головой Девы Марии висят два плода. Слева мы снова видим яблоко, а справа — тыкву. Они изображены не только в декоративных целях, но и усиливают значение яблока в руках Младенца Христа. Расположенные рядом, они символи-

зируют искупление грехов и милосердие, урок которого Бог преподал пророку Ионе с помощью тыквы.

В Книге пророка Ионы рассказывается, что Бог повелел Ионе идти в город Ниневию и объявить, что за грехи его жителей город будет разрушен. Горожане раскаялись, и Бог их помиловал. Однако Иону это расстроило. Он удалился в пустыню и жил там в шалаше. Однажды над его шалашом всего за одну ночь выросла тыква с такими большими листьями, что они укрыли шалаш от палящего солнца. Иона очень обрадовался, но на следующую ночь червь съел тыкву. Иона страшно рассердился. Тогда Бог сказал ему: **«Тебе жалко тыкву, за которой ты не ухаживал и которую не растил, которая за одну ночь выросла и за одну ночь исчезла. Не должен ли и я пожалеть великий город Ниневию, в котором более ста двадцати тысяч человек?..» (Иона 4:10, 11)**



Усвоил ли Иона урок? В Библии нет ответа на этот вопрос.

Зато Карло Кривелли, украсив изображение Мадонны с Младенцем тыквой и яблоком, ука-

зывающими на милосердие божие, призывает зрителей к доброте и состраданию.

Заключение

Перед тем как вы закроете книгу, я хотела бы на прощание сказать еще несколько слов.

Не знаю, подсчитано ли количество картин, дошедших до нашего времени. В любом случае их сотни и сотни тысяч. Некоторые известны каждому, другие же, часто не менее достойные, прозябают в забвении и ждут своих исследователей. Вспомним, например, что Вермеер был забыт почти на 200 лет.

Передо мной стояла задача расследовать символическое значение лишь небольшого количестве работ. В своем выборе я старалась избегать самых известных шедевров, хотя без таких картин, как «Менины» Веласкеса или «Охотники на снегу» Брейгеля, рассказ был бы неполным. Уверена, у каждого из вас есть свои, скорее всего, отличные от моих, художественные предпочтения. Но я очень надеюсь, что мои мысли и идеи помогут вам глубже понять своих любимых художников.

И в заключение я хотела бы сказать слова благодарности людям, без которых эта книга не была бы написана.

Во-первых, я в огромном долгу перед моей семьей, которая дарила мне бесконечную любовь и оказывала поддержку.

Большое спасибо читателями моего блога, коллегам и ученикам, оценившим мой текст, за их ценную критику и предложения.

Особая благодарность моей коллеге Анне Лебедевой за то, что она помогла превратить довольно расплывчатую идею в четко структурированную работу.

Пусть все они найдут здесь сердечное выражение моей признательности за их вклад.