

ЕЛЕНА ЛЕГРАН

РАЗГАДАЙ
КОД
ХУДОЖНИКА

НОВЫЙ ВЗГЛЯД
НА ИЗВЕСТНЫЕ ШЕДЕВРЫ

Искусство с блогерами

Елена Легран

**Разгадай код художника: новый
взгляд на известные шедевры**

«ЭКСМО»

2023

УДК 75.01
ББК 85.14

Легран Е.

Разгадай код художника: новый взгляд на известные шедевры /
Е. Легран — «Эксмо», 2023 — (Искусство с блогерами)

ISBN 978-5-04-194622-7

Книга «Разгадай код художника: новый взгляд на известные шедевры» — это настоящий проводник в мир живописи, загадку которой вы точно так и не раскрыли до сегодняшнего дня. QR-коды, наполняющие страницы книги, скрывают за собой главные шедевры известных художников разных времен. Автор книги — историк и искусствовед Елена Легран — предоставляет уникальную возможность слой за слоем расшифровать мотивы творцов. Автор дает подробную историческую справку и посвящает нас в удивительные события прежде, чем мы вместе познаем таинство каждой работы. Благодаря этой книге вы сможете сами, посещая различные экспозиции, находить символы в каждом мазке и цвете, вычленять причинно-следственные связи между мотивами художника и временем, в котором он жил, а также стать настоящим знатоком главных шифров мировой живописи. Если вы готовы рискнуть и быть посвященным в самые сокровенные истории художников, которые они отразили в своих картинах, — эта книга точно для вас! В формате PDF А4 сохранён издательский дизайн.

УДК 75.01

ББК 85.14

ISBN 978-5-04-194622-7

© Легран Е., 2023

© Эксмо, 2023

Содержание

Вводное слово автора: для чего вам эта книжка?	7
Глава первая. Не то, что кажется: скрытые коды известных шедевров	8
Возвышенное и земное у Ван Эйка	9
«Опасный» замысел Леонардо	13
Насмешка Тициана и поэтика Мане	17
Для кого играют музыканты у Веронезе?	21
Тайна, скрытая Фрагонаром и Грёзом	24
Приговор человечеству, вынесенный Жироде	28
Пророческие предчувствия Перова	31
Ночное таинство Ван Гога	36
Жизнь и смерть у Гогена	39
Путь к Раю у Кустодиева	41
Конец ознакомительного фрагмента.	43

Елена Легран
Разгадай код художника: новый
взгляд на известные шедевры

© Елена Легран, текст, 2023

© Оформление. ООО «Издательство «Эксмо», 2023

* * *

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

Вводное слово автора: для чего вам эта книжка?

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

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

Проблема в том, что мы не всегда владем этим языком, а порой нам не хватает «словарного запаса», чтобы понять замысел автора картины. Язык живописи весьма своеобразен: с одной стороны, он интернационален, что позволяет художнику разговаривать с нами, зрителями, без посредников, с другой – язык этот требует от созерцателя некоторых знаний, и список их довольно внушителен.

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

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

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

Если же у вас нет досуга или настроения овладеть столь широкой палитрой новой информации, а стремление заглянуть внутрь картины и постичь замысел ее автора велико, то эта книжка создана специально для вас!

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

¹ Живописный жанр – исторически сложившееся деление произведений живописи в соответствии с темами и объектами изображения (портрет, натюрморт, пейзаж и др.).

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

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

В первой главе я собрала картины, которые относятся к разным эпохам, культурам и жанрам, но объединены своей значимостью для развития мировой живописи. Среди них есть огромные полотна, предназначенные для залов и трапезных ², есть картины-медитации, созданные для частного, интимного созерцания в тиши кабинетов. Многие из них вам хорошо знакомы, какие-то, наверное, вы увидите впервые или видели раньше мельком, не обращая на них особого внимания. Но, как бы то ни было, я смею надеяться, что каждая картина, о которой мы будем говорить в этой главе, откроется вам с новой и, возможно, неожиданной стороны.

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

² Трапезная – помещение в монастырях, предназначенное для совместного приема пищи (трапезы).

Возвышенное и земное у Ван Эйка

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

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

Перед нами великий Ян Ван Эйк, мастер Северного Возрождения ⁴, первым продемонстрировавший все достоинства масляной живописи ⁵. А достоинства эти оказались настолько велики, что масляная живопись на многие века затмила все другие способы изображения нашего многомерного мира на двухмерном пространстве картины. До сих пор возможности масляной краски в передаче осязаемости, текстуры, плотности, цвета, блеска и даже температуры изображаемых предметов поражают нас не меньше, чем они поражали современников Ван Эйка, творившего в начале XV века.



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

Картина под названием «Мадонна канцлера Ролена» выходит за рамки типичной заказной работы с изображением заказчика, молящегося перед Мадонной с Младенцем. В этой, казалось бы, простой картине скрыто столько кодов и смыслов, что пытливый зритель рискует провести наедине с ней не один час.

³ Ян ван Эйк (ок. 1385–1441) – фламандский художник-новатор, дипломат, мастер портрета и автор более ста картин на религиозные сюжеты.

⁴ Северное Возрождение – переломная эпоха (XV–XVI вв.) в развитии культуры стран Северной Европы: Нидерландов, Германии, Франции, – иначе говоря: Европы за пределами Италии, то есть к «северу от Альп».

⁵ Масляная живопись – одна из живописных техник, использующая краски с растительным маслом в качестве основного связующего вещества.

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

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

Потрясающий реализм и тонкий психологизм живописца позволяют разглядеть не только синеву бритых висков, выступающие вены и морщины на лице и руках канцлера, но и понять жесткий и волевой характер этой сильной личности, удерживавшей бразды правления большим государством на протяжении 40 лет.

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



Леонардо да Винчи. Спаситель мира



Тициан. Христос-Вседержитель

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

⁶ Филипп III Бургундский или Филипп Добрый (1396–1467) – герцог Бургундии, граф Бургундии и Артуа, маркграф Намюра, герцог Брабанта и Лимбурга, граф Эно, Голландии и Зеландии, герцог Люксембурга. Один из ярчайших правителей своего времени, мудрый дипломат и коллекционер искусства.

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

Доска (ибо Ван Эйк пишет маслом по дереву) четко разделена на две части: слева – мир земной, справа – небесный. Они рассечены рекой, символом течения жизни и ее переменчивости. Река также отсылает нас к обряду Крещения, через который человек приобщается к божьему миру. Однако через реку переброшен мост – символ соединения двух миров. В то же время это вполне конкретный мост. Понять это нам помогает крест, возведенный на нем. В 1435 году (то есть в год создания картины) между Францией и Бургундией был подписан Аррасский мир, который был выгодным для второй стороны. Одним из условий соглашения стало публичное извинение французского короля Карла VII перед герцогом Филиппом III за убийство его отца Жана Бесстрашного. В память об этом знаменательном событии на мосту был возведен крест. Договор этот – заслуга всемогущего канцлера, так что нет ничего удивительного в том, что он захотел увековечить мост и крест на своем портрете.

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

А вот что за город за спиной Богоматери? Небесный Иерусалим ⁷, как это принято считать и как было бы логично предположить? Но почему тогда мы видим на его улицах людей? Небесный град не может быть населен людьми, в нем обитают лишь бестелесные души, невидимые нашему взору. Однако город этот слишком совершенен, чтобы существовать в реальности. Его и нет. Пока. Перед нами, безусловно, город религии (само его расположение за спиной Марии и Христа говорит об этом), но не Небесный, а вполне земной, просто пока не построенный. Этот город будущего только предстоит создать стараниями деятельного человека, творящего свой мир по образу мира Божьего. Что не делает мир земной безгрешным.

О неизменном давлении над человечеством первородного греха ⁸, совершенного Адамом и Евой, и братоубийства ⁹, предпринятого Каином, напоминают сцены на капители ¹⁰ колонн над канцлером. Переместите взгляд в левый верхний угол картины, и изображения соответствующих сцен предстанут очень ярко. Наличие подобных деталей, невидимых с первого взгляда, но открывающихся при более пристальном, почти медитативном рассматривании картины, свойственно для живописи Северного Возрождения. Она создается неторопливо и вдумчиво, поэтому требует неторопливого и вдумчивого созерцания.

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

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

А в самом центре картины нас ждет неожиданный сюрприз.

В этом райском саду, наполненном символами божественного присутствия, стоят два человека. Стоят они спиной не только к нам, но и к сакральной сцене на переднем плане, и

⁷ Небесный Иерусалим – согласно Откровению Иоанна Богослова, Небесный Город, посланный от Бога в конце времен, место пребывания душ праведных после Страшного Суда.

⁸ Первородный грех – первый грех в человеческом роде, совершенный в Эдеме прародителями Адамом и Евой, когда они, искушаемые дьяволом, вкусили от запретного Древа познания Добра и Зла. Последствиями нарушения запрета стали изгнание их из Рая, утрата доступа к дереву жизни и смерть.

⁹ Согласно Ветхому Завету, старший сын Адама и Евы Каин совершил первое преступление в истории человечества, убив из зависти своего младшего брата Авеля, чем навлек на себя вечное проклятие.

¹⁰ Капитель – архитектурный элемент колонны, венчающий ее верхнюю часть и располагающийся между стволом колонны и горизонтальным перекрытием.

заняты чем-то своим. И все же они там, среди райских цветов и бессмертных душ. А один из них своим огромным красным тюрбаном напоминает выполненный Ван Эйком портрет человека в точно таком же тюрбане, который принято считать автопортретом художника. Кто эти люди? Зачем они там?

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

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

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

«Опасный» замысел Леонардо



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



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

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

Давайте разберемся.

Этот алтарный образ ¹¹, созданный Леонардо да Винчи ¹², относится к тому периоду живописи, когда картинам не давали названий. Названия – порой чисто описательные – появляются под картинами эпохи Возрождения значительно позже, даны они коллекционерами или музейными кураторами ¹³ для удобства систематизации и порой, как мы еще увидим, не вполне соответствуют даже содержанию картин, не говоря уже о помощи в раскрытии их замысла. В разное время «Мадонна» Леонардо была записана в реестре сперва королевской коллекции Франции, а затем – в музейной коллекции Лувра то под одним, то под другим условным названием, отчего и произошла путаница.

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

Леонардо шел 31 год, когда он получил заказ на создание центрального образа триптиха ¹⁴ для часовни Непорочного зачатия в церкви Сан-Франческо Гранде в Милане. Художника просили работать быстро. Быстро работать он не умел, в сроки не уложился, всех подвел – получилось не очень красиво. Но это еще полбеды: когда работа была наконец выполнена, перед ошеломленными заказчиками из братства Непорочного зачатия предстала... еретическая ¹⁵ картина!

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

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

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

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

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

Фигура Ангела на второй картине претерпела немало изменений. Его одежды приобрели привычные для ангелов цвета: белый, голубой и золотой, яснее проявились крылья, почти неза-

¹¹ Алтарный образ – художественное произведение в системе алтаря в католической церкви. Располагается обычно над алтарным престолом либо за ним и изображает персонажей и сюжеты Священного Писания и святых.

¹² Леонардо да Винчи (1452–1519) – итальянский живописец, скульптор, архитектор и ученый (анатом, естествоиспытатель), изобретатель, мыслитель, музыкант, один из крупнейших представителей искусства Высокого Возрождения, яркий пример «универсального человека».

¹³ Куратор музея – сотрудник музея, управляющий его фондами и отвечающий за хранение коллекций, экспонатов и других артефактов, входящих в музейную коллекцию.

¹⁴ Триптих – композиция из трех картин, барельефов, рисунков и т. п., объединенных общей идеей, темой или сюжетом.

¹⁵ Еретический – идущий вразрез с господствующими или общепринятыми взглядами, нормами, правилами.

¹⁶ Апокрифы – неканонические религиозные произведения, авторство которых не признается церковью истинным.

метные в первом варианте, даже взгляд сменил направление и больше не обращается к нам, вовлекая нас в картину.

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

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

Ангел, его одеяние, жест и взгляд – вот на что мы должны обратить самое пристальное внимание, чтобы понять содержание картины, проникнуть в замысел Леонардо и в итоге расшифровать тот текст, который мастер желал донести до зрителя. Желал настолько сильно, что не захотел вносить изменения в свое произведение и создал второе, полностью соответствующее ожиданиям заказчиков.

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

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

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

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

К младенцу Иоанну!

Вот оно, полное поправление канонов!¹⁷ Вот где спрятана крамола!

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

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

¹⁷ Канон – неизменная совокупность норм и правил какой-либо религии или вида деятельности, принципиально не подлежащая пересмотру или развитию.

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

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

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

Многие исследователи сходятся на том, что второй вариант картины плоский и безжизненный, и списывают его невыразительность на то, что Леонардо потерял интерес к работе и картиной занимался Амброджо де Предис¹⁸, автор створок триптиха.

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

¹⁸ Амброджо де Предис (1455 – около 1508) – итальянский художник эпохи Высокого Возрождения ломбардской школы, один из художников из окружения Леонардо да Винчи.

Насмешка Тициана и поэтика Мане



Тициан Вечеллио. Сельский концерт. 1510, Лувр, Париж

Сразу оговоримся: название «Сельский концерт» условно. Ни сам Тициан ¹⁹, ни министр Жан-Батист Кольбер ²⁰, который приобрел картину для коллекции французского короля Людовика XIV ²¹, так ее не называли. Я готова пойти еще дальше и заявить, что данное название противоречит тому, что происходит на картине: никакого концерта здесь нет.

Что же перед нами тогда, если не концерт?

Давайте разберемся!

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

Кого мы видим на картине?

¹⁹ Тициан Вечеллио (1488/1490–1576) – итальянский живописец, крупнейший представитель венецианской школы эпохи Высокого и Позднего Возрождения, один из титанов итальянского Возрождения. Прославился как автор картин на библейские и мифологические сюжеты, а также как портретист.

²⁰ Жан-Батист Кольбер (1619–1683) – французский государственный деятель, фактический глава правительства Людовика XIV после 1665 г., занимавший руководящие посты, в том числе министра финансов. Принимал огромное участие в составлении королевской коллекции живописи.

²¹ Людовик XIV (1638–1715) – французский король с 1643 г. Один из величайших монархов в истории, в правление которого Франция стала самой влиятельной державой Европы. Он внес огромный вклад в составление королевской коллекции произведений искусства, которая сейчас является частью собрания Лувра.

²² Джорджо Барбарелли да Кастельфранко, более известный как Джорджоне (1477/1478–1510) – итальянский живописец, один из выдающихся мастеров венецианской школы Высокого Возрождения. За 33 года жизни он успел создать особое идилическое направление в живописи, продолжателем которого стал Тициан.

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

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

Перед нами аллегория²³, призванная помочь зрителю понять, что именно происходит на картине. Аллегория Поэзии принято было изображать играющей на флейте, а символом Вдохновения была льющаяся вода. Приглядитесь к предметам в руках у женщин: у сидящей в руках флейта, у стоящей – графин с водой. И все же что-то нас смущает, что-то на картине не так, как должно быть... В самом деле, флейта не поднесена к губам, да и вода не льется из кувшина! Конечно, через секунду все может измениться. Но ведь именно эту секунду «недействия» запечатлел художник, значит, именно она важна для его замысла.

Почему?

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

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

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

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

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

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

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

²³ Аллегория – художественное представление идей и понятий посредством конкретного художественного образа.



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

Никакого скандала Мане ²⁴ не искал и свою картину скандальной не считал. Более того, он создавал ее в надежде обрести наконец благосклонность Академии художеств Франции на Салоне, о золотой медали которого он буквально грезил. Аллюзии на «Сельский концерт» Тициана в работе Мане настолько бросаются в глаза, что счесть их случайными не представляется возможным. Это тем более очевидно, что Эдуард Мане в прямом смысле слова взял Тициана в учителя, копируя его работы, выставленные в Лувре, в том числе «Сельский концерт». Тридцатилетний Мане рассчитывал, что новое прочтение классического сюжета произведет благоприятное впечатление на жюри Салона, хранителя традиций в искусстве. Но, к величайшему удивлению и разочарованию художника, «Завтрак на траве» (тогда еще носивший название «Купание») отвергли с еще большим возмущением, чем предыдущие его работы.

Да, организованный по инициативе императора французов Наполеона III ²⁵ «Салон отверженных» ²⁶ в некотором роде «спас» картину, открыв ей доступ к широкой публике. Но публика была возмущена сюжетом «Купания» не менее, чем жюри Академии. Мане растоптали.

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

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

Согласитесь, даже мы, повывавшие в искусстве всякое, недоумеваем при виде столь яркого контраста между мужчинами при галстуках и тросточках и вызывающе раздетыми жен-

²⁴ Эдуард Мане (1832–1883) – французский живописец и график, один из родоначальников импрессионизма.

²⁵ Шарль Луи Наполеон Бонапарт (именовавшийся Луи-Наполеон Бонапарт, позже – Наполеон III (1808–1873) – французский государственный и политический деятель, первый президент Второй Французской республики в 1848–1852 гг., император французов в 1852–1870 гг.

²⁶ «Салон отверженных» – художественная выставка, состоявшаяся в 1863 г. по инициативе императора Наполеона III после того, как методы отбора работ на Парижский художественный салон были подвергнуты всеобщей критике.

щинами, одна из которых своим прямым с чертовщинкой взглядом призывно вовлекает нас в пространство картины. Еще шаг – и мы окажемся рядом, споткнувшись о художественно разбросанную слева снедь.

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

Для того, чтобы это понять, я предлагаю взглянуть на картину с несколько иного ракурса. Мы настолько увлечены социальными ролями персонажей и содержанием того, что происходит на полотне, что забываем о главном – о живописи! А между тем перед нами первоклассная и совершенно новаторская живопись. Свет ясного дня, пробивающийся на поляну и через отражение в водах ручья уходящий вдаль, – это тот самый свет, что станет главным героем живописи тогда еще не зародившегося движения импрессионистов²⁷. Недаром Клод Моне²⁸ вдохновится этим произведением для создания своих полотен. Движение руки мужчины справа от нас, на контрасте с застывшей парой слева, воспринимается еще более порывистым, а сама картина превращается в выхваченное из времени мгновение – еще один прием, свойственный новаторской эстетике импрессионизма. Смелое движение кисти художника, позволяющего себе открытый и словно эскизный мазок, соседствует с классической пирамидальной композицией, где левая диагональ проходит от натюрморта вдоль тела женщины и уходит вверх к освещенным кронам, а затем скользит вниз по кронам деревьев, чтобы пройти вдоль головы и левой руки мужчины справа.

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

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

²⁷ Импрессионизм (от французского слова *impression*, то есть «впечатление») – направление в искусстве последней трети XIX века, представители которого стремились разрабатывать методы и приемы, которые позволяли им наиболее естественно и живо запечатлеть реальный мир в его подвижности и изменчивости, передавая свои мимолетные впечатления.

²⁸ Клод Моне (1840–1926) – французский живописец, один из основателей импрессионизма.

Для кого играют музыканты у Веронезе?



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

«Брак в Кане Галилейской» кисти Паоло Кальяри, более известного нам как Веронезе²⁹, – это самое большое полотно Лувра и одна из самых больших картин в мире (6,7 м на 9,94 м). Предназначалась она для украшения трапезной монастыря Сан-Джоржио Маджоре в Венеции и была написана за рекордные 18 месяцев. «Очень путаное и многословное произведение», – так и хочется сказать нам, бросив даже беглый утомленный взгляд на неё.

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

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

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

В левой части стола собрались европейские монархи, причем многие из них уже скончались ко времени создания картины. Среди гостей мы узнаем французского короля Франциска³⁰ с женой Элеонорой Австрийской³¹, английскую королеву Марию Тюдор³², императора Свя-

²⁹ Паоло Кальяри, называемый Веронезе (1528–1588) – итальянский художник, один из виднейших живописцев венецианской школы эпохи Позднего Возрождения.

³⁰ Франциск I (1494–1547) – король Франции с 1515 по 1547 г., чье царствование было ознаменовано продолжительными войнами с императором Священной Римской империи Германской нации Карлом V Габсбургом и расцветом французского Возрождения.

³¹ Элеонора Австрийская (1498–1558) – урождённая эрцгерцогиня Австрийская, инфанта Испанская и принцесса Бур-

щенной Римской империи Германской нации Карла V ³³, а также турецкого султана Сулеймана Великолепного ³⁴, заклятого врага католических правителей. Он-то что здесь делает?! Немного терпения – и вы узнаете ответ на этот вопрос.

А пока обратимся к правой части стола: там разместились монахи монастыря, заказавшего картину, во главе с аббатом. Кругом слуги, звери, птицы, персонажи всех мастей, возрастов и рода занятий, всех рас и религий (ислам представлен султаном Османской империи) – всем нашлось место на огромном полотне. Перед нами словно маленькая модель мира, современного Веронезе: герои картины одеты по последней венецианской моде, никакого намека на то, что речь идет о временах евангельской истории.

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

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

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

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

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

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

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

гундии, сестра императора Карла V Габсбурга и вторая жена французского короля Франциска I.

³² Мария Тюдор (1516–1558) – дочь английского короля Генриха VIII. С 1553 по 1558 г. королева Англии и Ирландии.

³³ Карл V Габсбург (1500–1558) – король Испании с 1516 г., король Германии с 1519 по 1556 г., император Священной Римской империи Германской нации с 1519 по 1558 г.

³⁴ Сулейман I Великолепный (1494–1566) – один из величайших султанов династии Османов (с 1520 по 1566 г.), в период правления которого Османская империя пережила невероятный подъем, достигнув своего апогея.

³⁵ Якопо Робусти, более известный как Тинторетто (1519–1594) – выдающийся живописец венецианской школы периода Позднего Возрождения.

³⁶ Якопо да Понте, прозванный Якопо Бассано (1510–1592) – итальянский художник, представитель венецианской школы живописи.

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

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

Но в то же время с ней происходит удивительная вещь.

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

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

³⁷ «Мона Лиза», или «Джоконда» (полное название – «Портрет госпожи Лизы дель Джокондо») – картина, написанная Леонардо да Винчи в начале XVI века и ставшая самым известным живописным произведением в мире и главным полотном музея Лувр (Париж).

Тайна, скрытая Фрагонар и Грёзом



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

Рококо ³⁸ – самая легкомысленная эпоха в искусстве. В ней все изящно, кокетливо, игриво, прекрасно, молодо и совершенно безрассудно. Французское аристократическое общество, породившее этот стиль, уверенно катилось в пропасть (куда и свергнется окончательно тридцать лет спустя с началом Французской революции ³⁹), но предпочитало отвлекаться от мрачных дум и тяжелых предчувствий изящной праздностью и вольнодумным весельем.

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

Барон де Сен-Жюльен желал видеть свою возлюбленную (имя которой нам неизвестно – барон, судя по всему, был не из болтливых) качающейся на качелях, себя – любующимся ее ножками, а епископа (ох, уж этот Сен-Жюльен!) – раскачивающим ее качели. Нужна была особая смелость, чтобы принять заказ барона, который звучал столь непристойно, но главное

³⁸ Рококо – художественный стиль западноевропейского, главным образом французского, искусства середины XVIII в., характеризующийся изысканной декоративностью, изяществом и легкой игривостью форм. Главными сюжетами стиля рококо были пасторали из пастушеской жизни, сценки придворной жизни, полные лирических настроений, иронии и эротизма.

³⁹ Французская революция (1789–1799) – крупнейшая трансформация социальной, политической, этической и культурной системы Франции, приведшая к уничтожению в стране монархической власти и провозглашению Первой французской республики.

⁴⁰ Жан-Оноре Фрагонар (1732–1806) – французский живописец, рисовальщик и гравер, один из наиболее разноплановых и плодотворных художников рококо второй половины XVIII в.

⁴¹ Неопикурейство – философское течение, соединившееся с этикой рококо и позиционирующее наслаждения как основной смысл человеческого существования.

– нужен был большой талант, чтобы непристойность превратить в легкую шутку, а безвкусице – в изящество. Как мы можем судить, глядя на «Качели», Фрагонар обладал и смелостью, и талантом.

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

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

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

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

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

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

Сброшенная с ноги или потерянная девушкой туфелька – старый и вполне недвусмысленный символ потерянной девственности. Художники и писатели регулярно пользуются им для изящного и немногословного объяснения происходящего в их произведениях. Достаточно вспомнить сказку о Золушке и потерянную ею туфельку на лестнице королевского дворца. Согласитесь, считывая этот эпизод через известный символ, мы несколько иначе смотрим на то, что произошло на сказочном балу!

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

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

Надо помнить, что наличие любовной связи на стороне в эпоху правления Людовика XV ⁴³ не являлось чем-то постыдным. Это было практически нормальным для молодой светской дамы или кавалера. Влюбленные и хранящие друг другу верность супруги воспринимались светом как нечто аномальное, почти неприличное. Иное дело – потеря девственности до брака. Это позор, причем не только для самой девушки и ее семьи, но и для обведенного вокруг пальца новоиспеченного мужа. Вспомним сюжет романа Шодерло де Лакло «Опасные связи» ⁴⁴. Ведь именно так мадам де Мертёй хочет отомстить своему любовнику, забрав у его невесты девственность с помощью сперва кавалера Дансени, а затем виконта де Вальмон.

⁴² Эстетика – восприятие жизни и творчества через призму прекрасного, это главное понятие изобразительного произведения.

⁴³ Людовик XV (1710–1774) – французский король с 1715 по 1774 г., чье долгое правление прошло под эгидой наслаждений и роскошных праздников и запомнилось огромной ролью королевских фавориток в управлении Францией.

⁴⁴ «Опасные связи» – знаменитый роман в письмах французского генерала, изобретателя и аристократа Пьера Шодерло де Лакло. Изданный в 1782 г., он стал истинным символом эпохи фривольности и разврата, которая пришлась на правления Людовика XV и Людовика XVI.

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

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

Ровно сто лет спустя после создания «Качелей» другой французский художник напишет шедевр, в котором сброшенная с ноги туфелька также многое расскажет о своей хозяйке. Но на этой картине уже не будет тайны: героиня ничего не захочет скрывать от общества и предстанет перед ним во всей своей телесной и духовной наготе. А совершенно сознательно скинутая ею с ноги туфля станет прямым указанием на ее образ жизни, брошенным в лицо ханжескому обществу XIX века, куда более нетерпимому к фривольности, чем веселый XVIII-й, в котором царил рококо. Речь идет об одной из самых известных картин XIX века – «Олимпия» кисти Эдуарда Мане.

Справедливости ради надо сказать, что не все живописцы эпохи рококо относились к потерянной невинности с легкомысленностью Фрагонара. Его современник и соотечественник Жан-Батист Грёз⁴⁵ создал поэтичное произведение в сентиментальном духе под названием «Разбитый кувшин».



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

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

⁴⁵ Жан-Батист Грёз (1725–1805) – французский живописец и рисовальщик эпохи рококо, один из крупнейших художников эпохи Просвещения. Автор жанровой живописи и непревзойденных по мастерству и выразительности портретов.

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

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



Эдуард Мане. Олимпия

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

В Первом Послании апостола Петра (5:8) есть следующие слова: «Трезвитесь, бодрствуйте, потому что противник ваш диавол ходит, как рыкающий лев, ища, кого поглотить». И он нашел. Нашел эту невинную душу, чистую и наивную, которая легко угодила в его сети. Так что теперь он вольготно расположился на своем законном месте – по левую руку от жертвы, ступившей несколько мгновений назад на путь греха.

Приговор человечеству, вынесенный Жироде



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

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

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

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

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

Семья, состоящая из мужчины, его старика-отца, жены и двоих детей, спасается от насланного Богом на землю за грехи людские Вселенского потопы. Вода подступает и она несет смерть: внизу слева мы видим утонувшую женщину как указание на то, какая судьба грозит героям картины. Семья из последних сил взбирается все выше и выше. Вот мужчина ухватился

⁴⁶ Наполеон Бонапарт (1769–1821) – французский император (с 1804 по 1815 г.) и полководец, чье правление положило конец Великой французской революции и отмечено попытками установить во Франции авторитарный режим меритократии (власть достойных), из-за чего привычной практикой были «социальные лифты».

⁴⁷ Анн-Луи Жироде-Триозон (1767–1824) – французский живописец исторического жанра, портретист, рисовальщик, художник-литограф и писатель. Ученик Жака-Луи Давида.

за дерево, осталось лишь подтянуть к себе жену, пребывающую в полуобморочном состоянии, – и спасение близко. Но так ли это?

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

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

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

Момент, схваченный художником, – тот самый миг, когда решение принято, вот только что, долю секунды назад. И решение это не в пользу женщины. Старик уже повис над этой семьей, подобно аллегории смерти: лицо с пустыми глазницами, словно череп, темный плащ – как два черных крыла, распростертых над теми, чья гибель близка и неизбежна.

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

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

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

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

Что бы герои ни делали, их всех ждет страшный конец в водах Потопа: не спасется никто! Все потуги мужчины бесполезны. Мы, зрители, уже заглянули в их будущее и поняли, что любые жертвы напрасны. И в этом – главная трагедия и безысходность картины Жироде.

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

Они увидели свое недавнее прошлое: всего каких-то 12 лет назад Францию буквально рвало на части другое бедствие – Революция. «После нас хоть потоп!» – с преступной беззаботностью произнесла фаворитка короля Людовика XV маркиза де Помпадур ⁴⁸ (фразу часто ошибочно приписывают самому Людовику). Этим потопом стала Французская революция, длившаяся 10 лет и закончившаяся приходом к власти Наполеона в 1799 году. И самыми страшными годами Революции были 1793 и 1794, так называемый «Террор», когда революционное правосудие, сражаясь за выживание страны, вырезало бритвой гильотины ⁴⁹ всех, кого считало недругом. Раскалывались семьи, предавали друзья, выдавали слуги. Дворяне, которые не успели покинуть Францию на заре революционных перемен, во время Террора бежали за границу в ящиках из-под вина, в пивных бочках и даже в гробах. А их жены и малолетние дети, которых невозможно было увезти с собой, оставались один на один с революционным потоком, пока их мужья и отцы убеждали себя и других, что иначе бы не спасся никто. Как убеждает себя в этом герой картины Жироде.

⁴⁸ Жанна-Антуанетта Пуассон, более известная как маркиза де Помпадур (1721–1764) – фрейлина, хозяйка литературного салона, официальная фаворитка (с 1745 г.) французского короля Людовика XV. На протяжении двадцати лет она имела огромное влияние на государственные дела, покровительствовала наукам и искусствам.

⁴⁹ Гильотина – механизм для приведения в исполнение смертной казни путем отсечения головы. Гильотина была впервые применена во Франции в 1791 г. и стала главным орудием и символом террора во времена Французской революции.

И вот, 12 лет спустя, их, вернувшихся во Францию после воцарения в ней стабильности и покоя, ставит перед очевидностью огромное, полное драматизма полотно, на которое они взирают с высоты пережитого опыта. Старая французская элита смотрит на себя в зеркало и ужасается. А новая элита, рожденная Революцией или, если принять метафору Жироде, рожденная Потопом, смотрит на картину, скрестив руки на груди, с позиции своей правоты и словно говорит себе: «Вот почему нужна была Революция!» Подобно Вселенскому потопу, уничтожившему греховный мир, Потоп революционный смел с лица земли старое, прогнившее общество.

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

Пророческие предчувствия Перова

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

Среди русских живописцев XIX века особым пророческим даром обладал Василий Перов⁵⁰, оставивший нам за свою короткую 48-летнюю жизнь несколько глубоких произведений, наполненных смыслами и предчувствиями. Смею предположить, что любознательным и интересующимся искусством читателям, которые держат эту книгу в руках, знакомы все три картины Перова, о которых мы сейчас будем говорить. Это «Сельский крестный ход на Пасху», «Тройка» и «Охотники на привале». Все они входят сейчас в собрание Третьяковской галереи.

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



⁵⁰ Василий Григорьевич Перов (1833–1882) – русский живописец, первостепенная фигура реалистической школы второй половины XIX в., художник-передвижник, один из членов-учредителей Товарищества передвижных художественных выставок.

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

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

Что здесь происходит?

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

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

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

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

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

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

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

Прямоком в Ад, в бездну.

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

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

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



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

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

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

Но о нем ли речь, о настоящем ли?

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

Туда, где свет.

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

Многие слышали историю, рассказанную самим художником, о том, что мать маленького Васи, позировавшего для центрального мальчика, после ранней смерти сына приходила в Тре-

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

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

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



Василий Перов. «Христос и Богоматерь у житейского моря»

Но в 60-х годах XIX века сложное, пестрое, противоречивое русское общество еще не расколото настолько, чтобы брат пошел на брата, а сын на отца. Пока еще помещики кормятся иллюзиями, мещане этим иллюзиям верят, а крестьяне, недавно переставшие быть крепостными, не совсем еще поняли, как устроен мир.

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

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



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

Как оказались вместе представители трех миров большой России?

Ответ на этот вопрос, как и разбор других несостыковок на картине, не столь важен, ведь перед нами не жанровая сценка, а ясная и очень точная аллегория России последней трети XIX века, три ипостаси русского народа. И сидят они посреди бескрайнего, унылого и тревожного болота, которое к ним неприветливо и даже враждебно, готовясь засосать их в любой момент, стбит им только разойтись в разные стороны. Что и случится, когда 34 года спустя, в революционном 1905-м, они окажутся по разные стороны баррикад, чтобы в страшном 1918-м убивать друг друга.

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

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

Ночное таинство Ван Гога



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

Период творчества Винсента Ван Гога ⁵¹, умершего трагической преждевременной смертью в 37 лет, очень короткий. Но в то же время сложно найти художника столь же высокой продуктивности. Его покупали так редко, что существует миф, будто при жизни он продал всего одну картину. Даже если проданных им картин было все же больше одной, его можно назвать художником, пишущим «в стол». Конечно, Ван Гогу было больно от непризнания его творчества. Но глубокое чувство ответственности перед Тем, кто дал ему талант, заставляло художника, по его собственным словам, «создать столько хороших картин и рисунков, сколько будет по силам» ⁵².

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

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

«Ночная терраса кафе», которую Ван Гог пишет в 1888 году во время своего пребывания в городе Арль, на юге Франции, – одно из таких полотен. На первый взгляд, перед нами – обычный для модного тогда импрессионизма вид ночного города. Но если «вчитаться» в кар-

⁵¹ Винсент Ван Гог (1853–1890) – нидерландский художник-постимпрессионист, один из основоположников живописи XX в. За десять с небольшим лет творчества создал более 2100 произведений, включая около 870 картин маслом (портреты, автопортреты, пейзажи, натюрморты).

⁵² Из письма Винсента Ван Гога брату Теодору от 11 ноября 1883 г.

⁵³ Протестантизм – одно из трех, наряду с православием и католичеством, главных направлений христианства, представляющее собой совокупность независимых церквей и церковных союзов.

тину более внимательно, то окажется, что мы присутствуем при драматичной сцене глубокого духовного содержания.

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

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

Так чему же мы стали свидетелями?

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

Тайная Вечеря – вот куда привел нас Ван Гог!

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

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

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



Веронезе. Брак в Кане Галилейской

О теории цвета писали романтики: поэт Гёте⁵⁴ и живописец Эжен Делакруа⁵⁵. Именно их теории использует Ван Гог, соединяя на картине так называемые «комплементарные цвета», то

⁵⁴ Иоганн Вольфганг фон Гёте (1749–1832) – немецкий поэт, драматург, романист, ученый, государственный деятель, театральный режиссер и критик. Среди его работ – пьесы, поэзия, литература и эстетическая критика, а также трактаты по ботанике, анатомии и цвету.

есть цвета, подчеркивающие и усиливающие друг друга. Синий и желтый – одни из таких цветов и одно из любимейших сочетаний Ван Гога. Именно на них держится драматизм «Ночной террасы кафе». Именно они придают трагизм последней работе Ван Гога «Пшеничное поле с воронами».

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

Получается, что «Ночная терраса кафе» – не банальная (пусть и новаторски исполненная) жанровая сцена, а проникновенная проповедь глубоко чувствующего и искренне верующего Мастера, каким, несомненно, являлся Винсент Ван Гог.



Ван Гог. Пшеничное поле с воронами

⁵⁵ Эжен Делакруа (1798–1863) – французский живописец и график, предводитель романтического направления в европейской живописи. Как при жизни, так и после смерти Делакруа был кумиром многих молодых художников Франции.

Жизнь и смерть у Гогена

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



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

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

Картина, которую сам Гоген называет на языке маори ⁵⁸ «Матамое», что в переводе означает «Смерть», порой встречается под более прозаичным названием «Пейзаж с павлинами». Действительно, павлины – ключевые фигуры на холсте, они помогают нам расшифровать неочевидное содержание картины и проникнуть в более глубокий замысел автора, нежели простое желание написать богатым красками таитянский пейзаж.

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

Перед нами метафора: сухое, умершее дерево, над которым мужчина-таитянин заносит топор. Смерть этого дерева станет живительной для огня, который он разводит, эта смерть даст

⁵⁶ Поль Гоген (1848–1903) – французский живописец, скульптор-керамист и график. Наряду с Полем Сезанном и Винсентом Ван Гогом – крупнейший представитель постимпрессионизма. Работы Гогена при жизни не находили спроса, художник был беден. Сейчас его картины – одни из самых дорогих на арт-рынке.

⁵⁷ Таити – остров в Тихом океане, ставший в 1880 г. французской колонией, главный остров Французской Полинезии.

⁵⁸ Маори (маорийский язык) – самый южный из полинезийских языков австронезийской языковой семьи, национальный язык аборигенов Новой Зеландии.

жизнь. Постоянное поддержание огня в первобытных культурах – важнейшее условие существования. Огонь – символ торжества света над тенью, жизни над смертью, символ вечной жизни.

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

Гоген словно говорит нам: так и человек, умирая для нашего мира, переходит в иной мир, обретая жизнь вечную. Два павлина на переднем плане подтверждают подобное прочтение картины. Еще во времена Античности павлин являлся символом бессмертия из-за особенности своей плоти, не портящейся, а высыхающей, словно мумифицирующейся после смерти. Этот символ перешел в христианскую живопись, где павлин также символизирует бессмертную душу человека.

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

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

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

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

Таким же простым и чистым искусством упивается Гоген, своим творчеством словно перечеркивая все достижения живописи в отношении перспективы⁵⁹, светотени⁶⁰ и палитры. Он стремится вернуться к истокам цивилизации, к первозданному миру, отказавшись от наносного пафоса, который, как он считал, принесла нам цивилизация. И в этом первозданном мире будут царить примитивные искусства, «единственно благие и верные», по словам художника.

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

⁵⁹ Перспектива – искусство изображать на плоскости трехмерное пространство в соответствии с тем кажущимся изменением величины, очертаний, четкости предметов, которое обусловлено степенью отдаленности их от точки наблюдения.

⁶⁰ Светотень – это распределение различных по яркости цветов или оттенков одного цвета, позволяющее воспринимать изображенный предмет объемным, окруженным световоздушной средой.

Путь к Раю у Кустодиева



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

Борис Кустодиев ⁶¹ – не только самобытный художник, но и исключительная личность.

В 31 год врачи поставили ему страшный диагноз – опухоль позвоночника. Последние 15 лет своей жизни он провел в инвалидном кресле и скончался в 49 лет. Но картины его, написанные в этот период, дышат такой светлой радостью, таким оптимизмом и настолько лишены трагизма, что с трудом верится, что их писал человек, постоянно ощущавший дыхание смерти у себя за спиной.

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

Впрочем, послание, оставленное нам смертельно больным художником через эту картину, значительно глубже и тоньше, нежели банальное напоминание о смерти.

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

⁶¹ Борис Михайлович Кустодиев (1878–1927) – русский и советский живописец, портретист, театральный художник и декоратор, иллюстратор и оформитель книг.

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

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

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

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

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

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

Художник немецкого Возрождения Ханс Бальдунг⁶² в начале XVI века создает две картины, объединенные общей темой, – путь женщины от ребенка до старухи как путь к смерти: «Три возраста женщины и Смерть» и «Семь возрастов женщины». И это страшные картины.

⁶² Ханс Бальдунг (1484/1485–1545) – один из выдающихся художников так называемой верхнегерманской школы, известен как живописец, гравер и рисовальщик. Считается самым талантливым учеником Альбрехта Дюрера.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «Литрес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на Литрес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.