



ГРИГОРИЙ СТАРИКОВСКИЙ
СЛАВА ПОЛИЩУК

Путеводитель

Слава Полищук Григорий Стариковский Путеводитель

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=29802937

ISBN 9785449041098

Аннотация

Избранные эссе о картинах (и не только) из Музея Метрополитен (Нью-Йорк). Авторы становятся собеседниками художников и, по возможности, соучастниками создания каждой рассматриваемой картины или скульптуры.

Содержание

Валерий Черешня.	5
Григорий Стариковский	11
Кратер краснофигурный	11
Римский бюст жреца культа Сераписа	15
Бьяджо д'Антонио	19
Филиппино Липпи	22
Сандро Боттичелли	26
Жорж де Латур	30
Конец ознакомительного фрагмента.	32

Путеводитель

Григорий Стариковский Слава Полищук

Издательский проект «Лестница»

Корректор Дарья Захарова
Дизайнер обложки Ася Додина

© Григорий Стариковский, 2018

© Слава Полищук, 2018

© Ася Додина, дизайн обложки, 2018

ISBN 978-5-4490-4109-8

Создано в интеллектуальной издательской системе Ridero

Валерий Черешня.

Человек смотрящий

Человек приходит в музей. Зачем он это делает, мы сейчас говорить не будем, вернемся к этому позже. И музей тоже выбирать не будем, скажем только, что это художественный музей в Нью-Йорке, Венеции или Петербурге. Или в Берлине. Человек этот – не художник и не завсегдатай музеев, у него нет специального интереса, просто он знает, что нельзя, оказавшись, скажем, в Нью-Йорке, не пойти в Метрополитен: так написано в путеводителе и так говорят все знакомые.

Человек раздевается, покупает билет за доллар, как советовали друзья (покосившись на табличку с рекомендацией заплатить за билет \$25), и проходит в залы. Греческие амфоры ошарашивают его своим количеством, от самых ранних, где по кругу бегут с поднятым копьем и вздетыми бородакой и пенисом бодрые мужчины, до зрелых и поздних, где на то же копье опирается задумчивая Афродита или на ложе пируют друзья и любовники. Спohватившись, что за лицезрением одних амфор можно дожидаться закрытия музея, человек быстро проходит мимо скульптуры юноши, с загадочной улыбкой шагающего ему навстречу, мимо элегических греческих надгробий и, бросив испуганный взгляд на ооска-

ленных мексиканцев и куклы полинезийцев, поднимается на второй этаж, где начинает беспорядочно плутать по залам живописи.

Разглядывая картины, человек довольно быстро начинает делить их на те, где всё изображено похоже и очень тщательно, с подробно выписанными деталями, и те, где контуры размыты, словно краска затекла или художник не озаботился аккуратно обозначить края кистью. Конечно, интересней ему «аккуратисты», там можно долго рассматривать детали: бесконечно длинные пальцы богородицы, всадников на заднем плане или ангелов, ракетами летящих к земле. Но, тем не менее, некоторые портреты в этой манере, в упор смотрящие на зрителя, особенно у фламандцев, кажутся ему странными. Пристальность, доведенная до предела, переводит их в разряд неведомых существ, каких-то жутковатых жуков с человеческими лицами. Он идёт дальше и всё чаще набредает на почти знакомых людей Хальса и Рембрандта, они часто попадались в его жизни, с их апоплексической живостью и одутловатостью, с их желанием утопать в бархате или примерить кружева с лихо откинутой перчаткой; темный фон их картин прячет ненужные подробности или услужливо отступает перед сверкающей деталью. Вытянутые на дыбе экстаза, улетающие к небесам пейзажи и фигуры Эль Греко, бесконечный красочный водоворот картин Тинторетто, запущенный крикливый мир всполошенного Маньяско и тихий успокоенный мир внимательного Шардена... чело-

век устал, ему хочется есть и где-то прислониться. И он прислоняется у ближайшего окна и долго смотрит на дорожку парка с бегущими людьми, если он в Нью-Йорке, или на деловито снующие по Большому каналу кораблики в Венеции, или на гладь Невы с восклицательным знаком Петропавловского собора в Эрмитаже.

И тут это происходит или не происходит. Из человека хотящего, из человека, пришедшего в музей по велению обычая или ложно понятого долга, он становится человеком смотрящим. И тогда (или позже – через день, месяц, много лет) в него обрушивается всё, что он видел и не увидел; копье, пущенное неизвестным греком, расписавшим амфору, долетает и попадает в цель. Он видит, что греческий юноша с застывшей улыбкой, тысячелетия шагающий ему навстречу, выражает саму суть скульптуры, великое равновесие в месте встречи движения и покоя. Что дивный разворот фигур на египетских барельефах – эта горделивая уверенность в своей единственности и бессмертии – рассчитан на все времена, и он сейчас легко читает эту вырезанную в камне формулу жизни, а фаюмский портрет, напротив, дорог единственностью и брэнностью человека, способностью природы создавать и сглатывать столь характерные и родные черты, так что художник последним усилием выхватывает из лап смерти этот взгляд и выражение, которые никогда уже не повторятся на земле. На саркофагах и стелах, мимо которых он проходил, как проходят мимо затейливой, ничего

не значащей орнаментальной резьбы, он внезапно видит отрешенную фигуру покойника, к которому прощальным и каким-то безнадежным жестом тянутся руки и тела близких, и в этой удивительной пластике каким-то чудом соединяется безусловная неопровержимость смерти и бунт человеческих чувств, не желающих смириться с этим фактом. Он с удивлением замечает, что чем древнее искусство, тем чище его форма, тем блистательней и без лишних усилий воплощён замысел, так что вся экспозиция музея – невольная иллюстрация падения человечества, его мельчания. Вот статуэтка лагашского Гудеа, созданная более четырёх тысяч лет назад, – что ещё можно добавить к этому равновесию божественного и человеческого, идеально вписанного в вечные геометрические формы куба и сферы? Разве можно сравнить её, скажем, с роденовским «Мыслителем», целиком обращённым к изысканной чувствительности нашей эпохи, к игре в домысливание и дочувствование, предлагаемой романтизмом и последующими «измами»? А может, это кажущееся мельчание связано с великим ситом веков, отсеивающим львиную долю древнего искусства и предлагающим избыток близкого по времени? Ведь в любое время появляется художник, делающий героическое усилие вернуть искусству его подлинный язык, утерянный в идеологических битвах и потакании поверхностному вкусу современников. Так, в окружении смутного торжества импрессионистов возникает мучительная попытка Сезанна выявить форму цветом, ответом

Матисса на сложное дробление пространства кубистами был развёрнутый на плоскости танец красок, а погружение Сутина в вихревую стихию движения кисти было просто органикой, которую не может не разделить глаз, втянутый в этот водоворот.

Ему, человеку, пришедшему в музей, ещё многое предстоит увидеть и полюбить: и китайские пейзажи, где уютная жизнь человека лепится на склонах гор и по берегам рек, так что ощутима становится её сиюминутность и уязвимость, и удивительную теплоту офортов Рембрандта, где любой штрих – свидетельство о жизни человека под сенью библейской истории, под крылом Бога, безошибочно ведущего руку художника, и раскидистое величие самодостаточной природы на пейзажах Клода Лоррена, где человеческое присутствие только подчёркивает её величие, отрешённость и несопоставимость масштаба, и праздничное состояние той же природы, участвующей на равных в человеческих забавах у Ватто. Ему предстоит встреча с безжалостными царственными человекобыками ассирийцев, под чьими копытами корчился древний мир, и с римским портретом – коллекцией человеческих слабостей и величия, безумия и просветлённости, созданной скульпторами этой империи, пожиравшей пространство и самое себя.

Он увидит всё это, если повезёт, и он станет человеком смотрящим. Ну, а если этого не случится, он выйдет из залов, оденется и с чувством выполненного долга пойдёт по куда

более нужным и приятным делам.

До следующего посещения музея, где молчаливые картины и скульптуры вновь покажут ему себя, предоставив ещё одну возможность стать человеком смотрящим.

Григорий Стариковский

Кратер краснофигурный

*Персефона, Деметра, Гермес и Геката,
Аттика, ок. 440 до Р.Х.*



Торжественность возвращения, движение обряда, придающего миру ожидаемую упорядоченность. Постоянство воз-

вращения. В «Гомеровском гимне к Деметре» Персефона появляется из земли на колеснице, одолженной Аидом, а сама Деметра, когда видит дочь, устремляется навстречу. Автор гимна сравнивает Деметру с Менадой. На кратере эпизод известного мифа подан без драматизма. Фигуры Персефоны и Деметры по обоим краям: одна (дочь) поднимается из земли, другая (мать) ждет её появления, сжимая в руке длинный посох. В центре изображения – Геката с двумя факелами.

Краснофигурный человек или бог – всего лишь контуры, облепленные шликером, кашеобразной массой, которая после нескольких обжигов приобретает цвет ночи. Разведенным шликером прорисовываются детали внутри изображения. Складки пеплосов и гиматиев перекликаются с тёмным фоном. Так просмолённые зазоры корабельной обшивки напоминают о морских глубинах. Изображение – это то, что соответствует материалу, из которого сделан сосуд. На другой стороне кратера изображены человеческие фигуры; они «совпадают» с терракотой, как первый человек, сотворённый Прометеем. Но и представленный здесь отрывок мифа о Деметре и Персефоне тоже напрямую связан с земляными породами: Персефона поднимается сквозь трижды обожжённую глину, как бы разрывая плотные земные слои; Гермес и Геката – единственные боги в греческом пантеоне, которым разрешено проникать в подземное царство.

Неподвижная Деметра дожидается возвращения дочери. Гермес застыл позади Персефоны. Изогнутая Геката огля-

дывается на Персефону и наклоняется вправо, к Деметре, связывая дочь и мать. Персефона подобрала нижний край гиматия, чтобы свободно ступить на землю. Диадема украшена пальметтами и цветами лотоса. Гермес в коротком хитоне, хламида закреплена на плече брошью, на голове петасос, характерная шляпа, края которой похожи на голубиные крылья. Двойственность мифа, который почти всегда – ларчик с потайным дном; то, второе, невидимое дно – это смыслы, вложенные в миф, всё то, что находится за пределами изображения: Гермес, выводящий Персефону к свету, больше известен как бог, провожающий души умерших в загробное царство; Геката – богиня темноты и безумия; жизнь перетекает в смерть и обратно; ночь неотделима от дневного света, а весна, когда Персефона возвращается к нам, от осени, когда она покидает землю.

Геката торопится приблизить Персефону к Деметре и одновременно мешает их встрече. Геката задаёт направление и освещает путь факелами, о которых древние говорили, что они не столько светят, сколько чадят. Визуальное сходство Гекаты и Деметры настолько велико, что Геката (для нас, рассматривающих кратер) становится как бы проекцией Деметры, желающей возвращения своей дочери. Можно развить тему и сказать, что Геката, провожая Персефону, это – (под) сознание Деметры, вызволяющее дочь из подземелья.

Преломление мифа как возможность расширить картину

мира. Мы отражаемся в мифологическом зеркале, с трудом распознавая самих себя. На противоположной стороне кратера – сцена ритуального возлияния. Женщина стоит между двумя мужчинами, в руке у неё кувшин для вина, ойнохоя с трилистниковым венчиком. Женщина наполнила жертвенную чашу, которую держит один из мужчин; он собирается совершить возлияние. Другой мужчина держит посох и наблюдает. Кратер повернут к нам своей *божественной* стороной; сторону с изображением людей увидеть целиком невозможно: мешает музейная стена.

Римский бюст жреца культа Сераписа *Рим, 117—138 от Р.Х.*



Мраморное лицо – исчерпывающе достоверно. Смотрящий может быть уверен, что римлянин в действительности был *таким*: узкие губы, параллельные желобки морщин на лбу, впалые щеки, чуть приподнятые скулы, острый подбородок, тонкая шея, крючковатый нос. Бюст изваян в пе-

риод правления императора Адриана; именно в это время римские скульпторы научились изображать взгляд. Взгляд, скорее всего, тоже был *таким*. Священник сосредоточенно серьезен. Диадема на темени выдает служителя культа Сераписа. В отличие от своего фаюмского собрата, чьи глаза (неостывающий уголь!), направленные на (в) зрителя, прожигают насквозь, римскому жрецу нет дела до соглядатая, который, осмотрев греческие залы, решил ознакомиться с римскими экспонатами.

Греки овеществляли идею прекрасного. Музыкальная, почти слышимая гармония классической греческой скульптуры: совершенные пропорции, непроницаемый, неземной взгляд героев и атлетов. Смотрящий может восхищаться эллинской скульптурой, но не может не ощущать разрыва между греческим мрамором и окружающей действительностью. В римском зале дистанция между зрителем и изображением человека сокращается. Поэтому-то римские портреты заставляют нас врасплох; мы не знаем, как относиться к этим бюстам с их тщательной, почти фотографической проработкой физиономических подробностей. Греческий «космос» (упорядоченная красота) отступает перед прояснённой неизбежностью бытия, о котором напоминают римляне.

Римский скульптор движется от общего к частному. Вся римская культура – культура подробностей. Подробностей военной стратегии, судопроизводства, градостроительства, ваяния. Отчасти поэтому мы принимаем римлянина таким,

каков он есть. Для зрителя мраморное лицо – данность, совокупность качеств, которые определяют этого человека при отсутствии имени. Дело не только в портретной добросовестности, но и в предоставленной зрителю возможности уловить характер человека, каким бы этот характер ни был. Римская добродетель (*virtus*), часто сопутствующая скульптурному портрету, сочетается с иными качествами, например, с чванливостью, порой даже с жестокостью. И еще одна характерная черта: римский портрет – это лицо человека, готового к действию. Жрец Сераписа не исключение. Мы видим священника, уверенно отправляющего свой культ, и эта уверенность передается зрителю.

Тяга от всеобщего к частному понятна каждому, кто пытается найти *своё*, навсегда особое место в мире, заручиться собственной неповторимостью как чуть ли не единственным оправданием жизни. Это стремление резонирует не только с *личностной* отделкой римского портрета, но и странным образом соотносится со свойствами самого Сераписа, чей культ пришел в Рим из Александрии. Серапис, говорит Плутарх, «сопричастен всем людям»; его имя, по одной версии, происходит от слова, означающего «движение всего сущего». Культ Сераписа связан с ежегодным возрождением Осириса, с желанием продолжения жизни за крайней чертой, с возможностью бессмертия, которое похоже на солнечный луч, проскальзывающий сквозь отверстие в александрийском храме Сераписа – к статуе бога, как будто Солнце

целует Сераписа в губы.

Бьяджо д'Антонио *История Иосифа, 1482*



Пересказ библейской истории Иосифа. Иосиф, на вид подросток лет тринадцати-четырнадцати (справа, в лоджии, отрок, толкующий сны в позе контрапосто, ненамного выше сидящего перед ним фараона), волосы льются волной на спину, куртка тёмно-зелёного цвета. Иосиф фигурирует в семи эпизодах, начиная с прибытия в Египет (в глубине картины, возле дальних городских ворот) и заканчивая встречей Иосифа и Иакова.

Две сцены на переднем плане проработаны в подробностях. Справа, в лоджии, фараон поднимает руку, обращаясь к Иосифу. Рядом окно: на чуть наклонённом ложе изоб-

ражён спящий фараон. Художник напоминает, какой именно сон видит властитель Египта: коровы – то есть сон о коровах – запечатлены на ткани, похожей на занавесь. Слева Иосиф принимает к Иакову. Сидящий верхом Иаков склоняется к сыну. Волнообразный, продленный изгиб плеч и рук отца и сына. Две фигуры почти сливаются: причиной тому костюмы Иосифа и Иакова, выполненные в одной цветовой гамме. Сбалансированность этих двух эпизодов, повторяемость одежд, визуальное сходство участников обеих сцен (костюмы, позы); даже поджарая собака слева соотносится с двумя другими, в правом углу.

Чуть дальше от зрителя, между городской стеной и палаццо – связкой между двумя упомянутыми сценами – изображен Иосиф в пору своего могущества, восседающий на деревянной колёсной платформе. Пара лошадей увлекает его куда-то вправо. Чуть левее, за пределами города, всадник устремляется к городской стене, как будто хочет перескочить через неё; лошадь не торопится исполнить его желание. Направление движения на переднем плане (а значит, и – взгляда) слева направо выстраивает соответствующий порядок сцен, хотя в Библии события развиваются в иной последовательности: толкование снов – могущество Иосифа – встреча с Иаковом.

Песок и верблюды – единственное, что указывает на место действия библейского сюжета. В остальном священная история вживлена в городскую жизнь. Зрителя как бы пригла-

шают стать соучастником, статистом, послушать, как Иосиф толкует сны фараона, побыть погонщиком верблюдов, ребёнком, которого держит за руку бородатый человек в винно-красном плаще. Ребёнок указывает на лохматого щеночка. Щеночек подпрыгивает, пытаясь дотянуться до края лазурного плаща. Возникает двоякий эффект узнавания: зритель не только различает сцены истории Иосифа, но и легко распознает изображенный город, в стенах (и за стенами) которого эта история протекает.

В этом же зале, напротив, висит картина Д'Антонио «Сцены из истории аргонавтов», с гораздо более очевидной последовательностью действий, а в соседнем зале Сандро Боттичелли («Три чуда Св. Зиновия») совсем по-другому выстраивает повествование: на фоне пустынного города, его фарфоровой ясности, неистовые движения персонажей, штормовое волнение их одеяний подчёркивают автономность, замкнутость каждой сцены. Рассматривающий «Историю Иосифа» должен приложить некоторое усилие, чтобы расставить эпизоды истории по местам. Последовательность действий на заднем плане так же нелинейна, как и порядок эпизодов на переднем: сцена с Иосифом, обнимающим Вениамина в окружении братьев, «втиснута» между Иосифом, убегающим от жены Потифара и Иосифом в тюрьме. Художник создает ощущение совместимости казалось бы разрозненных элементов, как если бы одна сцена служила толкованием к другой.

Филиппино Липпи

Мадонна с младенцем, 1485



В эпоху Возрождения ультрамарин был драгоценнейшей золотой: лазурит, из которого делали краску, везли с Востока. Заказчик картины, Филиппо Строцци – он же в 1492 году начал строительство Палаццо Строцци – не скупился, когда речь заходила о прославлении рода. В пространство картины введены три явные отсылки к Строцци, одной из самых богатых и влиятельных фамилий во Флоренции: 1. герб Ст-

роцци – на золотом поле алая лента с тремя белыми полумесяцами – повторен (в коричневых тонах) на капители ближней колонны; 2. три полумесяца вписаны в синий круг над той же колонной; 3. на дальнем плане, возле городской стены, два негра ловят рыбу (известно, что Филиппо Строцци владел чернокожими невольниками).

Филиппино Липпи – мастер неслучайной подробности. Полукружия нимбов, как кожица мыльного пузыря. Красные и голубые блики на нимбе Иисуса. Неровные линии рта Марии. Мария – эталон флорентийской красавицы: золотистые волосы под покрывалом (прорисована каждая прядь), тонкие брови, высокий лоб. Справа от Марии на полке стоит подсвечник с выступающим фитильком огарка, похожим на раздвоенный змеиный язычок; рядом лежит книга в грязно-красном переплете. Книга – Библия, заложена, скорее всего, на пророчестве Исайи, предсказавшего, как полагают иные, рождение Иисуса. Книгу прочли и закрыли: предсказание сбылось. Младенец листает другую книгу, лежащую на пурпурной подушечке (неестественно пухлые пальцы младенца); вернее, не листает, а сминает страницы, не осознавая, что перед ним – повествование о его жизни. Жизнь остается подобием книги, пока не прочитана до конца. Картина «читается» справа налево – от ветхозаветного пророчества к Новому Завету, страницы которого тербит Иисус. Мария смотрит в себя, так иногда смотрят молодые матери на детских площадках, пока ребёнок возится

в песочнице, – взгляд, в котором просвечивает отсутствие и, одновременно, полнота бытия. Портик отделяет Марию от сквозящего вдалеке города, от крестьян, идущих по мосту, от негров, ловящих рыбу, от женщины в красном платье, от зубчатых стен и лазоревых гор на горизонте. Они почти сливаются со столь же лазоревым небом.

Младенец, одежды Марии, убранство комнаты – везде отрезки света чередуются с тенями. Даже нимбы над головами Марии и младенца светятся вполне. Лишь её лицо и ещё половина граната (гранат – символ Церкви) не подточены тенью. Несколько зёрен лежат возле плода. Взгляд смотрящего, задержавшись на лице Девы, впитывает ультрамарин накидки и тёмно-красный, почти бордовый, цвет платья. Символика цвета: синий – цвет Девы Марии, красный – милосердия, распятия и крови Христа. Но дело не только в символике. Цвет – безмолвная речь, обращённая к нашему взгляду. Тесное соседство красного платья и ультрамаринового плаща с жёлтым подбоем тревожит смотрящего, как если бы он вдруг понял, о чём размышляет Мария.

Здесь было бы правильней поставить точку. Если чистое созерцание подменить упорным поиском новых смыслов, можно оказаться в положении одного из подмастерьев Липпи-младшего, о котором (подмастерье) пишет Вазари. Среди росписей Филиппино в капелле Строцци – в церкви Санта Мария Новелла во Флоренции – есть изображение Св. Филиппа, вызывающего змею из пролома в ступени под алта-

рем. Во время работы над росписью нечистый на руку подмастерье, желая найти место поукромней, решил засунуть свою добычу в этот самый пролом, но остался в дураках.

Сандро Боттичелли
Последнее причастие
святого Иеронима,
1494—95



Если бы не тяжёлая золочёная рамка, придающая изображению отсутствующую в нём пространственную глубину,

зритель был бы вплотную приближен к фигурам на картине, вифлеемская келья Иеронима мгновенно открылась бы взгляду. Стены и потолок из потемневшего плетёного тростника. Преобладают коричневые (стены, потолок, сутаны монахов) и белые (балахон Иеронима, циновка, стихари помощников) тона. Кораллово-красная риза священника, сзади расшитая пурпуром.

В келье нет предметов, которые отвлекали бы зрителя от напряжённой связности действия, от двух основных фигур – измождённого Иеронима, принимающего причастие, и священника, который порывисто наклоняется к старцу и протягивает облатку. Рука священника похожа на камень, вылетевший из пращи. Два окна – справа и слева – выходят в безоблачную лазурь. Правильней было бы сказать: на картине всё, что вне кельи – небо. Над изголовьем лежа – распятие, три пальмовые ветви (пальмовая ветвь – символ победы Христа над смертью). Позади зелёных ветвей пальмы проступают тусклые очертания оголённых веток (оливковых, полагают исследователи); на одной такой ветви, над головой Иеронима, висит алая кардинальская шляпа, полупрозрачная. Иероним стоит на коленях в длинном белом балахоне, сложив ладони перед собой. Безжизненные, обескровленные руки отшельника. Балахон почти сливается с циновкой. Голова Иеронима непропорционально велика, особенно по отношению к головам остальных персонажей (именно несоразмерная голова старца притягивает взгляд). Борода отшель-

ника, как заледеневшая струя воды.

Три фигуры – священника и двух монахов – склоняются над Иеронимом, образуя свод. Монахи очарованы происходящим. Подобным образом на других картинах Боттичелли ангелы смотрят на Богородицу. Два помощника несут высокие подсвечники. Красно-оранжевые огоньки свечей. Один помощник, тот, что слева, смотрит на свечное пламя. Застывшая фигура Иеронима, мраморная неподвижность складок его одеяния. Пергаментное лицо – *лик* – старца и подвижное священника, который, сострадая Иерониму, охвачен торжественным нетерпением, желанием исполнить свой долг. Стремительные складки священнической ризы, быстрый наклон, протянутая рука, выражение его лица – всё это, даже в момент высшего служения, принадлежит жизни земной, за пределами которой находится Иероним.

Даже если Боттичелли не бросал своих картин (или эскизов, что вероятней) в «Костёр тщеславия», разведённый по внушению Савонаролы в феврале 1497 года на Пьяцца делла Синьория (известно, что художник не был «плаксой» (*piagnone*), как называли сторонников Савонаролы во Флоренции), более чем очевидно, что в девяностые годы XV века он уже не мог работать по-прежнему: от умозрительной чувственности прежних картин Боттичелли не остается ничего, кроме выверенных контуров...

Пустые складки одеяния Иеронима. Здесь – даже не измождённый отшельник, здесь изображено тело, лишённое

бренности. Бесплотный Иероним и келья без перспективы: пространство становится предметом не визуальным, но метафизическим. Оно – неподвижное пространство вечности – во взгляде Иеронима, в пальмовых ветвях, направленных вверх, к небу над кельей.

Иероним – отшельник, по собственному признанию, «умеющий кусаться и, по желанию, больно уязвить». Во время строжайшего поста укрощавший, как дикого зверя, свои сластолюбивые помыслы (см. «Послание к Евстохии»). В гневе и досаде он бил себя в грудь и блуждал по пустыне. В «Последнем причастии» приходит успокоение, Иероним заморожен новой жизнью. Душа, как птица, избавляется от сети ловящих.

Жорж де Латур

Гадалка, 1630—39



Театральные интонации. Сценка, которую можно было бы назвать «Наставление юношам» или «День из жизни блудного сына». Подмостков едва хватает, чтобы разместить пять действующих лиц. Фигуры – одновременно декорации и актеры. Юноша протягивает гадалке левую руку. Цыганка вот-вот положит монету на его ладонь, а потом будет вышамкивать гадание, придерживая ладонь снизу. Монету должен выудить из собственного кошелька сам юноша, а потом отдать старухе. Чем монета ценней, тем отчётливей он узнает, что ожидает его. Мы знаем о ближайшем будущем гораздо боль-

ше, чем он сам: юношу вот-вот обчистит шайка под предводительством старой хрычовки: одна красотка, стоящая справа от юноши, осторожно срежет медаль с цепочки, а другая – та, которую художник поместил слева, – вытащит кошелек из кармана, ну а старуха посулит золотые горы.

Юноша, скосив глаза, смотрит на цыганку высокомерно, с налётом брезгливости (нижняя губа чуть оттопырена) и – одновременно – настороженно, ведь цыгане, напоминает Сервантес, рождаются на свет «только для того, чтобы быть ворами». Кожаный военный камзол говорит скорее о щегольстве, чем о принадлежности к военному сословию. Карминовый кушак с гирьками придает фальшивую важность. Есть в позе юнца нечто петушьё, потешный гонор юности, восхищение собственной персоной. Согнутая в локте правая рука упирается в бок; в этом жесте смешались гордыня и попытка – быть может, неосознанная – отстраниться от двух женщин, стоящих в тени и готовых из неё вынырнуть. Игра света и тени на лице юноши: слева, на освещенной стороне, рыжеватые ресницы, справа они – тёмно-коричневые. На цепочке едва заметные латинские слова *amor*

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.