

ПАОЛА ВОЛКОВА



ЛЕКЦИИ
ПО ИСКУССТВУ

книга 4

Паола Волкова

Лекции по искусству. Книга 4

«Издательские решения»

Волкова П. Д.

Лекции по искусству. Книга 4 / П. Д. Волкова — «Издательские решения»,

ISBN 978-5-44-935249-1

Вы держите в руках одну из пяти книг, в которую вошли уникальные лекции профессора искусствоведения и историка искусства — Волковой Паолы Дмитриевны, которая была не просто блестящим педагогом, но и великолепным рассказчиком. Через свои книги, лекции, да и просто беседы она прививала своим студентам и слушателям чувство красоты. Паолу Дмитриевну сравнивали с Александрийской библиотекой, а ее лекции становились откровением не только для простых обывателей, но и для профессионалов.

ISBN 978-5-44-935249-1

© Волкова П. Д.
© Издательские решения

Содержание

Иероним Босх	6
Сандро Боттичелли	29
Винсент Ван Гок	51
Диего Родригес де Сильва Веласкес	69
Конец ознакомительного фрагмента.	71

Лекции по искусству

Книга 4

Паола Дмитриевна Волкова

© Паола Дмитриевна Волкова, 2018

ISBN 978-5-4493-5249-1

Создано в интеллектуальной издательской системе Ridero

Иероним Босх



Иероним Босх

В свое время нидерландский Вазари, которого звали Карел ван Мандер, писал: «Кто был бы в состоянии рассказать о всех тех, бродивших в голове Иеронима Босха, удивительных и странных мыслях, которые он передавал с помощью кисти, и о тех привидениях и адских чудовищах, которые часто более пугали, чем услаждали смотрящих. Вместе с тем, что в своем способе драпировать, он весьма сильно отступал от старой манеры, отличавшейся чрезмерным обилием изгибов и складок... Способ его письма был смелый, искусный, красочный. Свои произведения он часто писал с одного удара кисти. И все-таки картины его были очень красивые и краски не изменялись».



Карел ван Мандер



Доминикус Лампсониус

Такая манера «писать с одного удара кисти», которую предьявляет нам Иероним Босх, и о которой пишет ван Мандер, называется «а ля прима».

Так же, как и другие старые мастера, Босх имел привычку подробно вырисовывать свои картины на белом грунте доски. Он покрывал тела легкими тонами, оставляя в некоторых местах непрокрашенный грунт. Когда вы близко подходите к вещам Босха и рассматриваете их, это очень заметно. Лампсониус – поэт того времени, в своем стихотворном послании, говорит Босху следующее:

«Что означает, Иероним Босх, этот твой вид, выражающий ужас, и эта бледность уст?

*Уж не видишь ли ты летающих призраков подземного царства?
Я думаю, тебе были открыты и бездна алчного Плутона
и жилища ада.*

*Если бы ты мог так хорошо написать твоей рукой то, что
сокрыто в самых недрах преисподней».*

Мне хотелось бы прокомментировать все то, что написали ван Мандер и современник Босха – поэт Лампсониус. Они воспринимали Босха не просто как удивительно искусного художника, но и как человека пугающего, передающего страшные видения, переполнявшие его голову. Именно эти видения давали Босху возможность изображать и Преисподнюю, и Ад, и многое другое.

Что имел в виду поэт, когда вопрошал Босха: «А что означают твои бледные уста, твои глаза полные ужаса»? Наверное, не какое-то изображение Босха, а его собственный портрет. Где он мог увидеть бледные уста и глаза, изображающие ужас?

Вы знаете, разглядывая очень-очень долго работы Иеронима Босха и особенно «Сад наслаждений», что я неоднократно видела, находясь в мадридском музее Прадо, полагаю, что на створке, которая называется «Ад», мы можем увидеть автопортрет самого Босха.



Сад земных наслаждений

Там изображено такое существо, стоящее на странных ногах, напоминающих трухлявое дерево. И это существо упирается этими жуткими ногами в дряхлые, дохлые, то ли лодки, то ли ладью. А на голове у этого страшного, такого изоморфного, такого зооморфного существа, состоящего из деревьев, животных и чего-то там еще, красуется шляпа, на которой в страшном хороводе, танцуют все души Преисподнии. Посмотрите на это лицо. Оно, как мне кажется, и есть автопортрет Иеронима Босха. Я в этом нисколько не сомневаюсь, тем более, что то, что о нем пишет поэт, очень совпадает с тем, что мы видим на его автопортрете.

Даже сейчас Иероним Босх является фигурой не до конца понятной и открытой. Его современники вообще не придавали ему такого значения, как другим художникам. Впрочем, как и потомки. Ведь он является представителем, так называемого, «нидерландского Возрождения».

Босх родился в Брабантской провинции, которая являлась частью Бургундского герцогства. Впоследствии герцогство вошло в состав Голландских штатов. То место, где в 1450 году Босх появился на свет, называлось и до сих пор называется Герцогенбосх.

На самом деле Босха звали Ян ван Анхен. Почему он был Иеронимом Босхом, я вам сказать не могу. Возможно, Иероним – это его покровитель при крещении. А Босх, вполне вероятно, это последний слог из названия того места, где он был рожден. Может быть это и так, но Ян ван Анхен или как многие считают – Ерун Антонисон ван Акен, происходил из того же местечка, как и его предки. Называлось оно Анхен и служило столицей Карла Великого.

Босх был благополучно женат на богатой вдове и нареканий со стороны общества не имел. Меж тем, действительно, нет ничего индивидуальнее и причудливее его картин. Как я могу объяснить вам, что это был за художник?! Нет, я этого сделать не могу. И я не очень понимаю, кто сегодня это может сделать. Во всяком случае, наш герой, где родился и жил, там и умер в 1516 году. Его похоронили в церкви «Святого Духа», хотя ван Мандер пишет, что его дата жизни-смерти не известна. Но она известна нам сейчас. Казалось бы, Босх даже и не выезжал из того местечка, в котором жил, но при этом, уже при жизни, этот человек был очень широко связан с окружающим его миром. И вообще, по всей вероятности, имел в этом мире совсем другое место, чем мы можем себе представить.

Рассматривая этого художника, мы все время как бы меняем оптику. Чем больше мы его постигаем, тем больше Босх меняется перед нашим взором. Он меняется по мере, так сказать, постижения.

Возьмем такую простую для рассказа картину, как «Корабль дураков». Из всех картин Иеронима Босха, она наиболее простая и удобная для рассказа.

Существуют такие сведения, что «Корабль дураков» являлся центральной частью триптиха, который состоял еще из двух створок, называвшихся «Обжорство» и «Сладострастие», потому что в самом «Корабле дураков» речь идет и о том, и о другом. Вернее, не столько об обжорстве, сколько об алкоголизме и сладострастии. Короче говоря, «Корабль дураков» когда-то был частью триптиха. Сегодня в Лувре мы видим только одну часть этой картины, о которой я и хочу вам рассказать.

Повторюсь еще раз, Босх – художник особый. Его картины имеют огромное количество смыслов. Например, все единодушно утверждают, что кроме видимого сюжета, который проходит в «Корабле дураков» или в «Саду наслаждений», или в «Бегстве в Египет», имеется еще огромное количество сокрытых смыслов, о которых мы и будем сейчас говорить.



Корабль дураков

Но, давайте, вернемся к предмету нашей беседы – к «Кораблю дураков». Кажется бы, нет ничего проще этого сюжета. Ну, какая-то подвыпившая компания – очень сильно подвыпившая, поет хором песни. Сам корабль никуда не плывет – он пророс деревом и куда-то врос. Какой-то парень, вооружившись ножом, лезет вверх, потому что на верхушке, как бы мачты, находится упакованный жареный поросенок.

Ничего нет проще, чем взять этого приготовленного поросеночка и съесть. И этот парень с ножом просто лезет вверх. Поднимаем глаза и видим развивающийся розовый флаг, на кото-

ром нарисована луна в первой четверти своего появления или исчезновения. А дальше крона дерева. И вот тут-то, конечно, наступает изумление. В цветущей, великолепной кроне дерева изображен череп. Тут, внизу, все так хорошо: и какой-то флаг развивается, и жареный поросенок. Осталось только подняться, срезать его, закусить и выпить. А на флаге череп. Очень интересный череп. Это не просто череп – это череп Адама Кадмона, который всегда изображают на иконах и на картинах, называемых «Голгофа», под изножьем креста. Крест, под крестом пещера и в ней обязательно череп. Это череп первого Адама – Адама Кадмона, над которым древо. Крест – это и есть древо. И корабль пророс деревом. И внутри этой кроны – череп.



Икона

Есть еще одна замечательная деталь в этой маленькой картине – подвыпившая компания. Не понятно? Все понятно и понимать тут нечего. А что мы видим справа? А справа, отдельно от всех, сидит печальный шут, в шутовском наряде, с маской шута в руке и со стаканом в другой. Он, как бы член этой компании, но совершенно отделенный от них. Смешная картинка. Совершенно очевидно, что автор высмеивает распущенные нравы. Вот на дереве, качаясь на веревке, висит кусок какой-то булки или хлеба, который хотят покусать сразу с двух сторон. Тоже очень смешно. Да и лица у всех находящихся там смешные. Такие персонажи балаганного действия, персонажи балаганного развлечения. Они же все на одно лицо и похожи на выструганных деревянных человечков. Создается ощущение, что эти дяденьки и тетеньки вышли с одного конвейера. Их даже отличить друг от друга очень сложно. Если только по одежде. Полуфабрикаты, имеющие только признаки людей – головы, руки, глаза. Антропологические признаки человека. И никакого просветления, никакого просвета, никакого озарения, никакого интеллекта. Ничего того, что так замечательно писали нидерландские художники. Такие как Ян ван Эйке, Рогир ван дер Вейден, Дирк Баутс, Хуго ван дер Гус – картина которого «Алтарь Портинари» висит в зале рядом с «Весной» Боттичелли – все они плеяда гениев 15-го века.



Дирк Баутс



Рогир ван дер Вейден



Хуго ван дер Гус



Ян ван Эйк

Я уже говорила, что Босх родился в 1450 году и эту дату нам надо запомнить, потому что этот год очень важен – им отмечен день рождения книгопечатания. Говорят, что Иоганн Гуттенберг свой печатный станок запустил в 1450 году. Даты немного колеблются, но это не имеет значения.

Возвращаясь к нашей веселой картине «Корабль дураков», надо сказать, что ее в литературе о Иерониме Босхе (не только исследовательской, но и любого толка, исследующей симво-

лический художественный язык Нидерландов – и это правда), называют народной. Есть такое мнение, что он апеллирует к фольклорным пословицам и поговоркам, т.е. к фольклорному опыту. К матрешкам, к какой-то обезличенности, к какому-то подобию, а не к индивидуальности, как у итальянцев. Очень часто многие задают себе вопрос: «Почему при всей гениальности Европа идет за Италией, а не за Нидерландами?». Ведь у них есть Брейгель и прочие замечательные художники. Они создали орган. Так почему Европа идет за Италией? А потому что Италия создала великую архитектуру, великую современную музыку и новую теорию гуманизма. Италия апеллировала к личности человека. Отдельности, человеку деятельному, человеку духовно-творческому. Босх апеллирует не к нации, не к фольклорному народу, как это очень часто объясняют, а к обезличенной массе людей.

Вот в чем дело. Он открыл нечто совершенно новое – своего героя. А знаете, как писал детский поэт? «Друг на друга все похожи, все с хвостами на боку». Это и есть фольклор, потому что это, как бы народ. Но вместе с тем, этот народ – не народ. Это человеческая масса, живущая инстинктами и какой-то первичной жизнью.

Вне зависимости от того, какую картину пишет Босх: «Корабль дураков» или «Видение Св. Иеронима», или «Бегство в Египет», или «Сад наслаждений», или «Воз сена», или то, что я видела в Венеции – в этом самом гениальном музее мира «Палаццо Дожей» – «Видение загробного мира», является прозрением. Рассмотрим эту удивительную картину, которая есть ничто иное, как тоннель перехода в светлый мир. Со светом в финале, в перспективе, где стоят на коленях две молитвенные фигуры. И, все равно, фигуры на картине те же самые деревянные человечки. Он и она – Адам и Ева, а может и мы с вами.



Блудный сын



Видение загробного мира

У него был особый герой и совершенно особые атмосфера и драматургия действия. Я хотела бы подчеркнуть такую деталь: у Босха, как и у Брейгеля, есть некий контраст. Если посмотреть на все его картины, то мы увидим, что у него очень часто прорисовывается такой очень интересный контраст между необыкновенно красивой природой и миром. К примеру, на картине «Блудный сын» его природа такая красивая, спокойная и только Богу известно, что творится в этом мире. Вот о каком контрасте идет речь – контраст между божьим творением и Тварью, им сотворенной. Очень большая контрастность между нашей жизнью и нашими деяниями. Я говорю «нашей», потому что художника, который резонировал в нас больше, чем Босх, назвать очень трудно. А он резонирует. Как? Чем? Где этот резонатор и в чем дело?

Когда мы смотрим на картину «Корабль дураков», то можем ее рассказать. Последовательно. Вот какая-то субстанция, которую мы называем «вода». Вот на ней корабль. Вот какие-то люди, которые на нем плывут. А чем все эти люди заняты? А заняты они только тем, что развлекаются. Развлекаются и выпивают. Выпивают и развлекаются. Цапают друг друга за всякие места. Такие незатейливые солдатские развлечения. Добывают себе какую-то еду, особенно когда эта еда уже дарована, только залезь на любую мачту.

Он, как бы обсуждает и осуждает эти массовые низовые потребности. Но что интересно. Когда мы смотрим на его картины, они, действительно, написаны мастерски. И правильно писали его современники – «а ля прима» – одним ударом. Если бесконечно увеличить его творения, то начинаешь изумляться. Думаешь: «Интересно, а кто это написал? В какие времена?». С таким размахом кисти никто не писал. Так просто, что даже просвечивает негрунтованный холст.

А какие он пишет натюрморты! Взять тот же самый «Корабль дураков». Посмотрите на ягоды, что лежат на тарелочке. Какие они красивые, красные, сочные, как здорово написаны!

Иероним Босх выступает как рассказчик. Все его многочисленные фигурки находятся друг с другом в сложных, фантастических, странных и необычных драматургических переплетениях. И мы невольно вступаем на путь, где он рассказывает свои истории во всех мелочах. И при ближайшем рассмотрении оказывается, что они совсем не такие, какими мы их себе представляли изначально. Если бы он был тем наивным фольклористом или, так сказать, осудителем беспечных и похотливых нравов, уверяю вас, этот художник давно был бы забыт. Но за всеми его картинами и текстами, а его картины – это тексты, стоит нечто поразительное: его деревянные манекены, одетые так или иначе, являются буквами, превращающими его картины в великие художественные рукописные книги. Картины-книги. Картины-тексты.

Босх очень любит триптихи, принятые в северной школе. Закрывающиеся диптихи, в отличие от итальянцев, обожающих фреску. Те любят станковизм – у них стены. А в северной готике стен нет. Там живопись обретает несколько другую форму – форму таких миниатюр, очень принятую в церковном искусстве. И Босх, собственно говоря, пишет для церкви.

И когда мы вступаем на тот путь, где к нам приходит понимание того, что фигуры – это буквы, мы осознаем, что из них складывается текст, в котором заложен очень глубокий смысл, состоящий из простой фольклорности. И народ – не народ, а я бы сказала – всечеловеки. И до, и вовемя, и после.

О Иерониме Босхе у нас есть очень интересные сведения. Мы знаем, что он (а он это знал уже тогда, как и его современники) был не просто человеком, проживающим в городе Брабанте. Он принадлежал, несомненно, к некоему, как бы вам сказать, духовному сообществу – «Братству Святого свободного Духа». Босх был похоронен в церкви «Святого Духа», которая, видимо, принадлежала к этому братству. Я часто встречала такое определение, что Босх относился к так называемым адамитам, а это очень серьезная вещь быть ими. Но когда я сопоставляю то, что я знаю о нем и то, что я знаю об адамитах, которых в разное время называли то гуситами, то таборитами, то богомилами, получается, что это совсем не одно и то же. Он принадлежал именно братству.

Все-таки, мы никогда не должны забывать о том, что творилось в духовной жизни того времени. Насколько она была сложной и кровавой. Это была эпоха начала протестантизма, лютеранства. Это было время усиления католичества и католической реакции. Огромное число интеллигенции, великих художников и мастеров были совершенно изолированы и не примыкали ни к тем, ни к другим.

Так чьим современником был Босх, если он родился в 1450 году, а умер в 1516-ом? Дюреру был? Был. Микеланджело был? Был. Леонардо был? Был. Даже Боттичелли был, потому что тот умер в 1510 году. Рафаэль в 1520-ом. Все эти люди жили одновременно. У них были одни и те же заботы. Перед ними стояли одни и те же проблемы духовного выбора, просто они шли разными путями. Но они никогда не были только художниками. Художники эпохи Возрождения были философами, заряженными главными и основными проблемами времени.

Давайте подумаем, почему Босх назвал свою картину «Корабль дураков». Он что, сам придумал такое название? Между прочим, должна сказать, что в терминологии того времени, «кораблем» называли церковь, храм, базилику. На языке профессиональном, богословском, церковь и есть «корабль», которым в час скорби и царствия зла управляет тот, за кем



Операция от ума (Операция от глупости или исцеление ума)

Если посмотреть на картину «Операция от ума» («Операция от глупости», «Исцеление ума»), можно увидеть, что на ней стоит монах, подле него монашка и у нее на голове книга. На голове. Ведь теперь, после Лютера, каждый может писать то, что хочет. И происходит не создание истинных произведений, а кто во что горазд. Происходит какое-то оболванивание. И поэтому у людей книги не внутри. Люди не поглощают их, растворяя в себе, подобно тому, как Иоанн Богослов поглотил протянутую ему Господом книгу. Они у них только на голове. У нас книга на голове. Мы не берем ее внутрь. Лжемудрость. Начинается эпоха лжемудрости. А общество «Святого Духа», как бы определило три положения Апокалипсиса и начало движение к концу.

Почему человеческие пороки так сильно владеют человеком? Первичный уровень во всем. И ничто не способно пробить эту стену. Босх определяет три причины гибели. Три причины Апокалипсиса, которые он, так или иначе, изображает во всех своих картинах. Жизнь и есть «Корабль дураков». Абракадабра, откуда каждый старается утащить свою соломинку

На сегодняшний день лучшая коллекция Босха находится в Испании, в Прадо. Она была собрана великим испанским Императором Филиппом II, которому очень импонировала ирония художника по отношению к человечеству. Странно это или нет, не знаю.

Теперь остановимся на еще одной причине гибели. И называется она «галлюцинаторностью сознания». Это то состояние, при котором у человека абсолютно выключен разум, и он лишен точного ориентира. Пьянство! Для Босха употребить или выпить вино имеет совсем другое значение. Не такое, как для нас, когда мы говорим: «Этот – алкоголик, а тот – просто пьет хороший коньяк». Дело совсем не в этом. Для Босха «галлюцинаторность сознания» – это «не соображение». Для него выпивка – это признак галлюцинаций. Ведь выпивший или пьяный человек не ориентируются в реалии. Он не ориентируются ни в прошлом, ни в будущем, ни в своем настоящем. Он живет галлюцинаторно. И чем больше человек пьет, тем больше развивается эта галлюцинаторность сознания, убивающая в нем Творца. А разве может Творец создать что-то в таком состоянии? Ничего он не может, потому что для творения нужно приложить очень большие усилия.

Босх порождает очень много химер: химера человека с насекомым, химера человека с животным, с чем-то там еще, потому что, по его мнению, эти недолюдишки недовоплотились. Для того, чтобы стать человеком надо сделать над собой усилие, чтобы прорваться, чтобы преодолеть себя, чтобы побороть в себе химеру. Босх никого не назидает. Он анализирует и показывает. В «Корабле дураков» корабль встал. Почему? А куда ему идти с таким количе-

ством галлюцинаторного сознания? Тем, кто на корабле – им хорошо: хорошо сидится, хорошо выпивается, хорошо закусывается. И что самое замечательное – отлично поется хором. Обратите внимание, как они самозабвенно поют. Выпивают и поют. На это же приятно посмотреть. Я очень люблю эту картину, как и все картины Босха. Меня поражает и потрясает тот масштаб, та горечь, и та трагичность, что показывает нам этот художник. Я умиляюсь от того, как они поют хором! Хотите знать, что я вспоминаю, глядя на это пение? Я вспоминаю Булгакова и его «Собачье сердце», где Швондер и все домуправление поют хором. Вот они герои низшего уровня. Как не парадоксально и не странно, но мир Булгакова, особенно когда тот описывает определенные состояния таких вот Шариковых – это и есть уровень Босха. Вот она погоня за кошками и пение хором. И, между прочим, у него хором поют не только в «Собачьем сердце». Если вы помните, то у него очень здорово поют хором в «Мастере и Маргарите». Помните, как служащие поют «Священный Байкал», когда их вывозят на грузовике? А с чего все началось? С обеденного перерыва. Потому что в обеденный перерыв больше нечем заняться. А тут их, вроде, объединяет хоровое пение. Ведь других способов объединения, как рюмка или пение нет. Вот вам и «Корабль дураков». Корабль забросили, хором поют, водку дуют. И еще за жареным поросенком лезут. Конечно, очень хорошо иметь готового жареного поросенка.

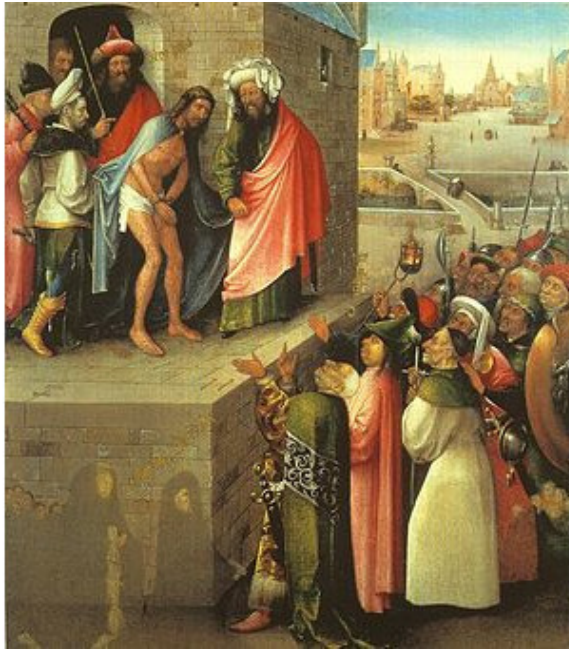
В картине есть одна очень интересная деталь. Это розовый стяг с Луной. Очень большие специалисты по Босху утверждают, что у него, во всех его картинах, заложен еще один смысл – это алхимическая транскрипция его вещей. Увы, здесь я помочь не могу. Я не знаю ни алхимической, ни астрологической транскрипции его вещей. Но я хочу сказать другое: он был человеком, который раньше всех понял и увидел причины трагического финала. Причины шествия к трагическому финалу, имеющие отдельный астрологический смысл. В каждой его картине есть астрологический смысл.

Личность этого гения из Герцогенбосха вырисовывается плохо. Но я должна вам сказать, что вот эта апокалиптическая идея сыграла очень большое значение для мировоззрения Иеронима Босха и, разумеется, для его картин. И я тоже считаю картину «Корабль дураков» связанной с этим апокалиптическим ужасом Апокалипсиса.

Теперь вернемся к Луне на знамени. У Босха Луна играет особую роль. Она является признаком слабости, слабости, медитативности. Луна для лунатиков. Луна для слабовольных. Луна для плохо ориентирующихся. В чем? В дневном сознании. А в логическом, в конструктивном и в позитивном? Над Луной череп Адама Кадмона. А череп Адама Кадмона имеет очень большое значение. Даже картина «Сад наслаждений», ее название – вот одна из тем, о которой говорили адамиты. У них и термин был такой: «сад наслаждений».

Почему адамиты? Что значит адамиты? Вот, что-то не получилось, а сотворение мира получилось. А на шестой день Он устал. Сотворение человека оказалось так себе. Хотя, возможно, до сих пор, он еще сотворяется.

Поскольку наша тема «Корабль дураков», то я хочу сказать, что у Босха такие картины, как «Суд перед Пилатом» («Христос на суде перед Пилатом»), «Несение креста», «Распятие Христа» изображают одного из самых главных героев эпохи Возрождения и средних веков – Сына Божьего. Удивительная вещь, его Сын Божий не такой как у итальянских художников эпохи Возрождения. Не такой как у Микеланджело и не такой, как у других. Он у него просто слабый человек, но человек, отличающийся от всех этих масок, от этих недолюдей. Это изображение печального и страдающего человека. Быть человеком – это подвиг. Быть человеком очень трудно. Жить жизнью целенаправленной, с осознанием человеческой боли – это очень-очень трудно. Это большой подвиг. Это крестный путь. Совершенно удивительно, но у Босха этот герой совсем не тот, что предъявлен нам эпохой Возрождения. Хотя, нидерландская школа очень часто изображает Христа именно так.



Суд перед Пилатом



Несение креста (1490—1500)



Несение креста (около 1505)



Несение креста (1490—1500)

К примеру, у упомянутого уже Хуго ван дер Гуса, в «Алтаре Портинари» имеется такая слабая-слабая человеческая плоть, изображающая младенца Христа, лежащего прямо на земле, на каких-то холодных плитках. И такая пронзает жалость, так становится плохо, когда смотришь на все это. Но ты понимаешь – художник хочет показать, что в этой слабой плоти находится вместилище могучего, необыкновенного духа. И дело совсем не в том, какая у тебя

плоть, а в том, что за дух ты вмещаешь в себе. Это и есть человек, а не тот, который «Счас в морду дам!» или «Всех победу!».



«Алтарь Портинари»

Не понятно по источнику, кто они? То ли адамиты, то ли художники. Вообще-то, у них немножко другое представление о героичности. Их представление скорее связано с понятием духовного подвига и духовного подвижничества. У них нет того гармоничного, физического и духовного соединения, как у итальянцев. У них нет античного примера. Они, скорее, вырастают из позднего христианства.

Но вернемся к «Кораблю дураков» – совершенно удивительной картине, в которой виден первичный слой Иеронима Босха. Всмотритесь в лица, повторяющие булгаковских персонажей, сидящих и поющих революционные песни в домуправлении или ЖЭКе. И все так удивительно просто. Одни и те же типажи. Шариковы и Швондеры. Они все перед нами. Недово-площённые. За кошками бегают. От них и беды все, а им все равно. Они не аморальны. Нет. Они внеморальны. Они же не понимают, что такое мораль. Они вне всего этого. Потому что, если ты аморален – ты специально против морали. А тут ты вне морали. И, конечно, встанет на место этот самый корабль, что «плывет». Повторюсь, по датировке Лувра эта картина написана в 1491-ом году.

Представьте себе такую вещь: замечательный немецкий писатель из Базеля Себастьян Брант, чей портрет в технике рисунка сделал Альбрехт Дюрер, был очень известным человеком.



Себастьян Брант

Как всякий художник Возрождения, Брант был и врачом, и писателем, и гуманистом. В 1495-ом году он пишет сатирическую поэму в стихах, которая называется, как? А называется она «Корабль дураков». Себастьян Брант написал поэму, которая называется «Корабль дураков». И это спустя 4 года после картины Иеронима Босха. Она что была написана под влиянием картины Иеронима Босха? И главным героем в ней фигурирует господин Пфенинг. Если миром Босха правит человеческая галлюцинация – источник всех человеческих пороков, то миром Бранта правит пфенинг. Думаю, всем известно, что пфенинг – это некая твердая валюта тогдашнего северного немецкого мира. Галлюцинация, Лжемудрость и господин или сеньор Пфенинг.

Но в поэме правит балом не галлюцинаторность, которая, как мне кажется, гораздо более серьезное и емкое определение трагического начала обесдуховленности и внеморальности, а господин Пфенинг. И все слушают уже не голос высшего, мирового разума, а его голос. Современны ли оба этих художника? Безусловно! Они необыкновенно современные художники. Если я не ошибаюсь, то в 1506 году выходит еще один знаменитый сатирический бестселлер, знаменитого в Европе человека Эразма Роттердамского, который, между прочим, находился в центре всех страстей и реформации. Он был одним из немногих, кто вообще, не будучи реакционером, придерживался антилютеровской позиции. Эразм Роттердамский написал книгу «Похвала глупости», которую все знают гораздо более широко, нежели сатирический роман в стихах Себастьяна Бранта. Они что, переписывали друг у друга? Или заимствовали? Может зависели друг от друга? На этот вопрос я ответить не могу. Я не влезала слишком глубоко в эту тему, чтобы знать ответ на этот вопрос. Видел ли Себастьян Брант картину Иеронима Босха или не видел? Я думаю, что не видел. Просто дело в общекультурной метафоре. Каждое время имеет такие сквозные общекультурные метафоры. Полагаю, что эти люди были единомышленниками, возможно, принадлежали к одному и тому же обществу «Святого Духа». Но не парадоксально ли, что Микеланджело пишет свой «Апокалипсис» в том же самом помещении Сикстинской капеллы, где когда-то он писал «Миротворение». Величайший акт творения.



Эразм Роттердамский

Он пишет и акт финала на торцовой стене. Страшный суд, где Создатель посылает своим жестом в тартары все, что он сотворил.



«Апокалипсис» Микеланджело



«Апокалипсис» Альберта Дюрера

А вот финал «Апокалипсиса» пишет Леонардо да Винчи. Я уж не говорю о том, что апокалипсис является неоднократной темой Альберта Дюрера.



«Мирсотворение» Микеланджело



«Апокалипсис» Леонардо да Винчи

Я не могу позволить себе сделать предположение, что все эти люди принадлежали одному и тому же кругу – у меня для этого нет достаточных доказательств, но я могу сказать прямо, что такая критическо-историческая концепция занимала в культуре того времени безусловно очень большое место. И вне всякого сомнения, что центральное место в этом движении людей, уловивших трагическую интонацию времени, занял Босх, который не просто уловил, а выразил ее в самых невероятных и ни на кого не похожих образах.

Между прочим, у такого благополучного художника как Ганс Гольбейн, который бросил свою Фатерляндию (страну отцов – Германию) и отправился в Англию к Эдуарду, к тому самому Генриху VIII писать портреты, потому что там не было портретистов, но имелась одна из самых потрясающих ксилографических серий, которая называлась «Пляски смерти» (Данс Макабр). Пляски смерти писали все. Время было заряжено всем этим. Были ли они вместе в одной группе, обществе или нет – я этого не знаю. Очень может быть, что и были. А может и нет. Я только знаю, что Микеланджело боялся инквизиционной слежки, потому что уже тогда – во времена Реформации – Инквизиция очень сильно выпускала свои щупальца из Испании. Но личность Иеронима Босха была неприкосновенна.



Пляски смерти

Да, этот человек сыграл в культурном сознании европейского мира невероятно большую и очень глубокую роль, определивший совсем иначе тот самый дисбаланс, который существует

в природе вещей. Создавший свои образы, создавший свой стиль, создавший свою живопись, Босх очень громко сказал важные слова, ставшие посланием человечеству.

В 1931 году американская писательница Эн Поттер, плывшая на пароходе, написала роман «Корабль дураков». В 1956 году Стенли Крамер экранизировал этот роман, ставший одним из самых удивительных европейских фильмов 60-х годов. В этом фильме сыграл просто гениальный ансамбль актеров – Гельмут Вальтер, Симоне Синьоре, Вивьен Ли (это ее последняя роль).

В картинах Босха всегда присутствует его авторский голос. Вот и в фильме «Корабль дураков» есть свой шут, отвернувшийся от всего. Печальный, одиноко сидящий, потому что он – урод. Шут – юродивый. Шут вне общества. Шут, который должен предупреждать о своем приближении звоном бубенцов. Короли всегда держали при себе шутов. А почему? А потому. Как же без них? Кто, как не дурачок, урод или юродивый может сказать тебе правду? А тебе она очень нужна. Поэтому, когда держали юродивых, шутов или карликов, они, между прочим, говорили правду.

В фильме Стенли Крамера роль такого шута играет человек маленького роста. Он даже не лилипут, он просто такой очень маленький человек, с изумительным лицом, очень веселыми, умными и очень ироничными глазами. И тексты он говорит совершенно замечательно, опираясь на перильца корабля. То ли от своего имени, то ли как авторский голос, рассказывающий обо всем, что происходит на корабле.

А смысл «Корабля дураков» в экранизации Эн Поттер очень глубокий. Во-первых, он точно такой же, как у Иеронима Босха и связь с ним прослеживается очень интересная. Там есть герои, которых нет у Босха, потому что все-таки это 50-е годы 20-го века. Но как вы думаете, что интересует Стенли Крамера в этом фильме точно так же, как интересовало Эн Поттер? Корни происхождения фашизма. Ни больше, ни меньше. Разумеется, а как же, так и есть. Это пение хором. Это галлюцинаторное сознание людей, которое, если ты погладишь его, или дашь булку, или женщину, или что-то там еще, вроде завернутого поросенка, то – все, больше ничего нет. Абсолютно неориентируемы. И этот фильм, через Стенли Крамера, расцветает большим цветком, углубляя Иеронима Босха.

Когда теоретик сюрреализма Анри Бретон первым, в 1924 году, выпустил манифест сюрреализма, то он назвал Иеронима Босха предшественником этого направления. Действительно, сюрреализм считает Босха своим предтечей, потому что его мир выворачивает подсознание наизнанку. Вернее, выворачивает сознание наизнанку. Босх являет кошмары бессознательного на фантомы-кошмары подсознания. Предъявляет нам абсолютно все формы наших инстинктов, воплощенных в образы, в реальность, в предмет, в аллегория. Естественно, он является основоположником чего? Абсурда. Такого направления в искусстве и литературе.

Я считаю, что 20-й век признал этого мастера, забытого эпохой Возрождения, своим Великим Пророком и Предтечей, который предупреждал об опасности. Он даже писал послания папам. Известно, что есть семь посланий с предупреждением об опасности. Но ведь никто никогда не слушает. Но мало того, что никто никогда не слушает. Очень быстро и забывают. Забыли и его. Не потому, что разрушители. Нет. Потому что тех, кто противно жужжит над ухом, помнить не надо. Потому что комфорт – превыше всего. Внутренний комфорт.

Иероним Босх, конечно, большое явление в искусстве, как художник. Разумеется, он, как мастер кисти, как создатель уникального языка является великой загадкой и тайной. Он дешифрованный, как автор послания и нам еще предстоит его полностью раскрыть.

Последнее, что хочется сказать, так это то, что создается словарь по произведениям Иеронима Босха. К примеру, какое количество растений написано им? Какое количество растений изображено на всех его картинах? Или, хотя бы, в картине «Корабль дураков», какие есть растения и какое количество предметов изображено? Такой предметный мир. Смотрите «Корабль дураков». Вот, один и тот же кувшин, но в каких разных, разнообразных позициях

этот кувшин нам предъявлен. И каждый раз он имеет свой смысл. Перевернутый кувшин один смысл, лежащий кувшин – другой смысл. Пустой кувшин. А какие у него воронки на голове. Боже мой, вы знаете, через какие воронки цедили масло и вино? А он их на голову одевает. Это пустота. Воронка – это пустота. Через воронку все проскакивает. Эти ложки, которыми они все загребают. Или возьмите туфли, как язык обуви. Количество кухонной утвари. Бытовой утвари. Технических приспособлений. Одежда. Все это знаки. Когда начинают перечислять сколько сортов и пород деревьев он изобразил, я не знаю, что на это сказать.



Адам и Ева

Возьмем Адама и Еву на левой створке в «Саде наслаждений». Сотворение человека происходит под каучуковым деревом. Но при этом, он изображает вьюнок на каучуковом дереве. А животные? Вы знаете, в той же самой створке Адама и Евы динозавры бегают. Посмотрите, наверху бегают динозавры. Кабаны. Белые медведи. Верблюды. Сколько пород лошадей?

Я не знаю, когда выйдет этот словарь перечисления предметов, упомянутых в картинах Босха. Но я должна сказать, что есть два художника, ну, может быть три, по которым можно судить об уровне образования в обществе людей того времени. Это Леонардо, Дюрер и Иероним Босх. Именно эти люди знали многое о мире и о земном шаре.

И буддизм есть в его работах и жители черного континента. Как замечательно знать и думать о таком художнике, оставившем свое послание. Вне зависимости от того, найдем мы

его в бутылке, прочитаем или нет. Но никогда его послание не может быть неосновательным. Оно всегда должно иметь под собой шампур, на который все нанизывается. Главную идею и очень большое количество доказательств, которые заключаются в самопознании и миропознании.

Сандро Боттичелли



Сандро Боттичелли

Имя художника Сандро Боттичелли известно даже тем, кто искусством почти не интересуется. Просто оно постоянно на слуху.

Самую широкую известность получила его картина «Весна», написанная более 500 лет назад, в 1478 году. Судьба этой картины необыкновенна. Она разделила трагическую участь «Венеры Милосской», «Джоконды» и «Черного квадрата» Казимира Малевича, потому что ее растащили на «цитаты», календари и женские платки. Ее целиком растащили по элементам.

Обе великие картины Боттичелли, являющиеся проявлением высочайшего итальянского духа кватроченто, стали гламурным поп-артом наших дней. То есть уничтожить произведение больше, чем при помощи вот такой популяризации, невозможно.



«Весна» («Primavera») Боттичелли

Но, по всей вероятности, ни «Джоконда», ни «Primavera», ни даже «Венера Милосская» этой ликвидации не подлежат. Хотя, конечно, судьба невероятная. Ведь «Primavera» это абсолютно элитарное произведение искусства, невероятно изысканное, таящее в себе огромное количество стилистических загадок.

В начале XX века, в ней находили основы стиля либерти, то есть раннего модерна и огромное количество разных нюансов декаданса. И, вдруг, именно это произведение, наряду с «Джокондой», становится предметом такой невероятной агрессии. Отчасти, возможно понять эту агрессию, потому что уж очень красива – сверх меры. А, раз настолько красива, то почему бы ее не нанести на абазур или на платок, или даже на чашечку? Короче говоря, судьба этой картины необычна и двусмысленна. Но, давайте, вернемся к тому моменту, когда она была написана и, что послужило основой для ее написания, чем или кем являлся Сандро Боттичелли и его знаменитая картина «Primavera» в последней трети XV века.

По своему рождению Сандро был флорентийцем и звали его Александро Филипелли. Родился он, если мне не изменяет память, в 1445 году. Надо представить себе, что такое Флоренция второй половины XV века. Чтобы это понять нам с вами не хватит никакого воображения. А ведь именно в то время этот маленький город буквально кипел гениальностью. Не было такого поэта, писателя или художника эпохи Возрождения, второй половины 15 века, который не прошел бы через флорентийскую школу. Повсюду находились мастерские художников, кипела жизнь, по улицам передвигалась огромная масса приезжих, велась шумная торговля, шли политические интриги. И над всем этим царила династия Медичи, владевшая просвещенными деньгами мира. Что такое «просвещенные деньги»? Это, когда банкиры и предприниматели делали деньги для того, чтобы дать их тем, кто создает бессмертие. И эти деньги уходили не в карманы бездарей и проходимцев – они служили основанием для творения золотого фонда мировой культуры – золота бессмертия, потому что сами Медичи были такими же великими людьми, как и Боттичелли, Микеланджело или Леонардо да Винчи. Они были флорентинцами.

Флоренция, как мне всегда казалось, похожа на Париж. Это культурный и художественный центр мира. Центр европейской гениальной художественной богемы. И те процессы, которые происходили в том месте, вернее, та жизнь, что кипела во Флоренции XV века, равна той жизни, которая кипела во Франции в XIX веке. Особенно на рубеже двух столетий. Все художники, все актеры, политические деятели, красавицы, куртизанки, еда, война амбиций, политические интриги, жизнь на смерть, яд и кинжал, любовь – все это кипело в этой маленькой чаше. И Сандро Боттичелли был одним из подлинных центров этой жизни.

Он был великим художником, но он, также, был и придворным. И не простым придворным, а театральным художником. Он ставил театральные постановки дома Медичи, оформлял охоты и турниры. Невероятно обаятельный, обходительный, он обожал Лоренцо Великолепного, был членом медицинской академии и практически членом семьи. Но более всего он был другом Джулиано Медичи – младшего брата Лоренцо Великолепного.

Джулиано Медичи был идеальным рыцарем своего времени. Во всяком случае, так его описывают историки и молва. Он никогда не скандалил, не сплетничал, был прекрасным братом. Джулиано осуществлял при дворе ту функцию, которую сам Лоренцо, да и многие другие люди выполнить просто не могли, потому что были заняты политикой и прочими делами. А он был так называемой «золотой молодежью». Его занятием было проведение охот, турниров, праздников. Ну и любовные приключения. Он был очень похож на герцога Орсино из «Двенадцатой ночи». Когда я читала Шекспира, то думала о том, как интересно описан двор, Орсино и его отношение к Оливии. До какой же степени это точно соответствует тому, что происходило в те времена, во Флоренции.

Что же касается самого Лоренцо Великолепного, то я могу сказать определенно, что он был личностью такого же масштаба, как Боттичелли, Леонардо, Микеланджело, Рафаэль, Браманте или Карпаччо. Он был гигантской личностью эпохи Возрождения. Гением. Менеджером и организатором того процесса.



Лоренцо Великолепный

Его механизмом. Нам сейчас очень трудно понять вообще, а что это такое было? Ведь нам никто не может ответить на этот вопрос. Книжки на эти главные вопросы не отвечают: ни что это такое было, ни откуда это взялось. Но мы знаем наверняка, что одной из самых серьезных причин внутри ренессанса были просвещенные деньги. То есть деньги, вложенные в гениальность. Это замечательно написано у Булгакова в «Мастере и Маргарите». И это тоже самое, что и Карл V, подающий кисти Тициану.



Джулиано Медичи

Сколько раз мы будем смотреть на картины Тициана, столько раз мы будем вспоминать и Карла V. И эти люди знали, что их бессмертие зависит от гения и его реализации. В этом и состояла их собственная гениальность.

Лоренцо не жалко было вкладывать деньги в бессмертие – он менял их на него. Помоему, это очень даже хороший обмен. Я рассказываю об этом несколько грубо и вульгарно, на самом деле все было намного тоньше, потому что сама эпоха была заряжена полярностью. Вообще, ничего никогда не бывает однозначным. Лоренцо и сам был талантливым поэтом. Он был высоко одаренной и утонченно-художественной натурой. Ему Академия и эти люди нужны были не только потому, что он свои деньги менял на бессмертие, он был частью этой среды.

Таким же был и его отец, которого звали Лоренцо Подагрик. Он очень рано умер от подагры, которой, собственно говоря, страдал и его отец Козимо.

Впрочем, и сам Лоренцо Великолепный был болен этим недугом. Лоренцо Подагрик во главе дома Медичи стоял очень недолго и Лоренцо Великолепный унаследовал все не только от него, но и от не менее гениальных деда и прадеда. Это была династия Медичи, узурпировавшая, к счастью, власть и поэтому Лоренцо был наиболее яркой личностью того времени. Его вершиной.



Козимо Старый

Надо сказать, что вся династия Медичи были людьми талантливыми и одаренными. И даже боковая, двоюродная линия, которая пришла после Синьории к власти, продолжала линию Лоренцо. Ведь не надо забывать, что Вазари, который оставил нам первый такой сводный гениальный труд, как жизнеописание замечательных художников, и сам был художником, но, правда, не таким замечательным. Я сама видела его фрески в Барджелло. Он построил ту улицу, на которой находится галерея Уфицци, в Вазари.

Эта эпоха продолжалась и при взаимодействии Пьетро Медичи и Вазари. Могу сказать, что здесь личность, связанная с традициями семьи, ну и, конечно, эпоха, которая стала таким цементом для всей этой смеси. Все это и создавало великолепный, прочный, художественный и долгорботающий материал, который мы сейчас называем историей, историей искусства, и прежде всего культурой.

Все эти люди остались в творчестве Боттичелли – в его портретах, как в коллективных, так и написанных с натуры.

Но вернемся к Джулиано Медичи, который был другом Боттичелли. Вернее, Боттичелли был его другом. Если снова вспомнить «Двенадцатую ночь», то там есть описание такой дружбы, где Виола, изображая из себя мужчину, вместе с Орсино, восхищается красотой Оливии.

Так вот, по правилам игры того времени – по высшим его законам, кто-то обязательно должен был быть влюблен в кого-то, что абсолютно не означало, что послезавтра, кто-то, кого-то убьет или отравит. Любовь в этом городе царствовала и была разлита повсюду и одновременно, вместе с ней существовали еще два качества – гениальность и злодейство.

Джулиано был отчаянно влюблен в одну совершенно очаровательную и прелестную женщину из Генуи, по имени Симонетта Каттанео, которая была признана первой красавицей Флоренции. Кем была эта Симонетта я совершенно не знаю. И никто этого знать не может. С большими, очень большими сложностями была установлена ее личность. Известно, что она

была необычайной красоты и на ней был женат то ли сын, то ли племянник путешественника Веспуччи. Когда муж привез ее во Флоренцию, то она сразу стала такой флорентийской звездой – таким эталоном красоты. В ее честь устраивались турниры, охоты, ей посвящали сонеты. Она была не субъектом, а объектом. Понимаете? И я снова хочу сослаться на Шекспира. В «Отелло», как и в очень многих других произведениях Шекспира, прекрасно выражено это ренессансное отношение к женщине. Возьмем ту же Оливию. Она предмет поклонения. И не в традициях того времени было познание внутреннего мира женщины. Это восхищение, это желание, но отнюдь не познание. Поэтому и Отелло совершенно не волнуется внутренним миром Дездемоны. Он совсем ее не понимает. Он обманывается все время. В Яго и только потому, что тот – функция, его адъютант – он спал с ним в палатке. Он его охранник и охраняет его сон. Заподозрить в чем-то человека, который имеет эту функцию просто невозможно, в голову никогда не придет. А кто для него Дездемона? Он очень хорошо объясняет это в монологе – возлюбленная, дочь, утеха. Его интересует только внешняя форма, но не ее внутренний мир. Такова была система отношений.

Женщины того времени были удивительны. Возьмем, к примеру, Витторию Колонне – единственную любовь Микеланджело. Эта женщина была великой поэтессой и очень умной женщиной. Сохранилась их переписка. Мы знаем о матери самого Лоренцо Великолепного, потому что сохранились ее письма к его отцу и эти письма опубликованы. Например, сохранились письма, когда она ездила в Рим выбирать невесту Лоренцо Великолепному и как она обсуждала с ним в письмах дела семейные, детей, как она выбирала невесту, как она видела этих женщин. Понятно, что это очень глубокая и умная женщина. Но я не думаю, чтобы сама культура обсуждала эти женские качества. Им важно было другое.



Виттория Колонне

Мужчина и женщина – вот это очень интересно. Это видно также у Тициана. Мужчины – личности, а женщины – красавицы. Мужчины – личности, а женщины – Венеры.

Но вернемся к Симонетте Веспуччи. Ее официальным воздыхателем или возлюбленным стал Джулиано. Платоническим или нет – это совершенно не имеет значения. Его влюбленность была афиширована, потому что это входило в культуру и традиции того времени. Когда она сидела на турнире, в цвета ее платья были одеты выступающие и свита Джулиано. Он говорил: «Посмотрите, как она прекрасна!» И все вторили: «О, как она прекрасна! Это самая прекрасная женщина в мире, это богиня! О, да, это богиня!»



Симонетта Веспуччи

Будучи то ли друзьями, то ли вассалами, то ли и теми, и другими, они все были обязаны ходить влюбленными в нее. Но это не исключало, что, кто-то, в действительности, был влюблен в нее. Остальным же оставалось только говорить: «Ах, ну какая красавица, какая богиня!» То же самое говорил и Боттичелли. И, видимо, еще тогда, он начал ее писать. И если посмотреть на портреты того времени, то очень многие мадонны, которых писали художники, были похожи на нее: такой крутой лобик, такие тонкие, вздернутые бровки, странное выражение лица, в котором очень сильно выражена и нежность, и удивление, и какая-то женственная сверхчувственность. Просто надо думать, что она, действительно, была центром придворной жизни, такого вот рыцарского служения и поклонения того времени.

Каждая эпоха предлагает нам свой тип красавицы. Мы не будем ходить далеко за примером. В какой-то момент в кино был моден тип Ладыниной или Мерлин Монро, или Греты Гарбо и все хотели быть на них похожи. Так было всегда. Тот или иной промежуток времени имеет своих звезд, свой тип красоты, своего носителя. И Симонетта Веспуччи была таким носителем своего времени. Она имела тот тип, который был признан типом модной и прекрасной женщины, носительницей исключительных качеств. Она соответствовала каким-то эстетическим нормам своего времени. И так же было в античном мире. Были знаменитые гетеры, которым подражали. Так было в средние века, и в XVIII веке, в котором мадам Помпадур была эталоном, и все подражали ее каблукам, росту и прическе. Или возьмем время, когда Тициан ввел в моду свою дочь Лавинию, ставшую идеалом венецианской красоты.



Мадам Помпадур

Был ли Боттичелли влюблен в Симонетту? Для искусства это совершенно не важно. Как это можно обсуждать? Он влюблен в нее как в женщину или как в какую-то мечту или идею? Разве влюбленность в женщину это обязательно жажда обладания? Не случайно это время очень хорошо разделяло две вещи: любовь земную и любовь небесную. Даже у Тициана есть такая картина «Любовь земная и любовь небесная», на которой изображена одна и та же модель. Вот только с одной стороны она одета и предъявлена нам, как любовь земная – такая переизбыточная, в шикарном одеянии, с пышной грудью, а с другой стороны, она уже любовь небесная – такая спокойная, с безмятежным лицом. Вот она и есть любовь земная и любовь небесная – одно лицо, но изображенное по-разному. Такое вот расчленение.



Лавиния Тициан

Скорее всего, Боттичелли был влюблен в Симонетту платонически – она производила на него необычайно глубокое впечатление. Но как у утонченного художника и высочайшего

поэта, его чувство было гораздо более глубокое. Вот почему после ее смерти она заняла все его внутреннее пространство и стала таким абсолютным предметом его сна на всю дальнейшую жизнь. Это такой феномен любви. Она была его музой, подстегнувшей его гениальность. И это главное.



Любовь земная и любовь небесная

Конечно, не все сводилось к Симонетте Веспуччи. Была масса других мастерских, было очень много политики, денег и разных устремлений. Например, стремление Медичи собрать в конце 40-х годов XV века первый экуменический собор, объединив тем самым все церкви, включая и церковь византийскую и встать во главе этого собора. Они хотели великого могущества и очень хорошо понимали, что оно достигается только через великую гениальность.

Вернемся опять к Карлу V. Кто бы вспомнил о нем, если бы не Тициан? Какими бы не были Медичи, но их писали великие художники. Происходило необычное: меценаты служили художникам, а художники создавали бессмертные для меценатов и их прекрасных дам. Таким вот образом протекала эта жизнь.

Симонетта умерла очень рано, в возрасте 29 лет, от такой замечательной болезни, как бытовая чахотка. Мы не будем говорить о том, что с точки зрения бытовой гигиены, в силу разных обстоятельств, дела во Флоренции обстояли не так уж и благополучно. Но, тем не менее, прекрасные дамы обязательно должны были быть подобны далекой звезде.

Чахотка. Это было очень широко распространенное явление только потому, что когда вы читаете замечательную книгу Бургарда об эпохе Возрождения, то вся она встает перед вами немножечко в другом свете. Например, то, как они мылись, на каком уровне у них была гигиена, сколько раз они меняли свои рубашки, поддевавшие под тяжелые платья. Или какими были мужские камзолы, и как они следили за ними. Все это оставляло желать лучшего и не являлось сильной стороной того времени.

Но самой неприятной вещью в те времена была посуда. Она очень плохо мылась. Ее вообще было трудно хорошо помыть. Они очень часто пили все из одного кубка. И время это, к сожалению, страдало венерическими и инфекционными болезнями. Почти все прекрасные дамы, такие как Лаура или Симонетта, обязательно подхватывали чахотку или какую-нибудь другую гадость. Мы ведь видим культуру на котурнах, мы не смотрим на нее с другой стороны, мы не заглядываем внутрь ее с точки зрения того, на каком уровне была медицина и гигиена. Мы почти ничего не знаем, как они мыли посуду, как часто купались сами, как часто переодевали рубашки и так далее, и так далее. Поэтому, что стоило прекрасной даме того времени подхватить чахотку (а может быть и не чахотку) от своих, весьма неразборчивых мужчин. Это очень сложная сторона жизни и ее лучше не касаться.

До нас дошли стихи, посвященные Симонетте Лоренцо Великолепным. Когда ее хоронили, Лоренцо указал своему другу на далекую звезду и сказал, что ушедшая Симонетта была такой же прекрасной, как и та далекая звезда. Однако, драматические события развивались свои чередом и в 1477 или в 1478 году, во Флоренции произошло очень странное и очень тяжелое событие. Некто Пацци, один из самых знатных родов Флоренции, устроил заговор против Медичи. Когда те, после мессы, сходили со ступеней кафедрального собора Санта-Мария-дель-Фьоре, Пацци решили убить Лоренцо прямо на ступенях собора. Но им помешал Джулиано, заслонив собой брата. Как говорят, перед самой смертью, на этих же самых ступенях собора, он успел произнести что-то вроде прощального монолога, в котором сказал, что, наконец, смог отдать свою жизнь за брата – этого великого человека и что иначе жизнь его была бы праздной и пустой. Не знаю, так ли это было или не так, но только такие сведения имеются. Вообще, мы не очень много знаем о том времени. Наши знания отрывочны, окольные и не надо ссылаться только на Вазари. Есть бытописатели, вернее те, кто описывали жизнь художников эпохи Возрождения. Есть еще масса других источников. Но то, о чем мы сейчас говорим – это, безусловно, было.

И вот, когда они оба исчезли – Симонетта от чахотки и так романтично и драматично Джулиано, они превратились для Боттичелли в настоящих героев. Они стали его сном, его наваждением, его уникальными и единственными героями. Он писал их бесконечно. И если при жизни Боттичелли был другом Джулиано, а Симонетте он поклонялся, как прекрасной даме, то после их смерти первое место в его творчестве заняла именно Симонетта. Я говорю это лишь для того, чтобы вы знали – Боттичелли служил женской красоте и был в этом непревзойденным мастером. Он был художником-романтиком, учеником Филиппо Липпи, который прекрасно писал образы мадонн со своей жены. И он был совсем не таким, как остальные художники Флоренции того времени. В нем было какое-то особое ощущение женственности и утраты. И на этом, мне бы хотелось остановиться подробнее.

Именно после смерти Джулиано, Боттичелли в 1478—79 годах пишет свою картину «Primavera» (Весна). Не тогда, когда ушла Симонетта, а тогда, когда ушел Джулиано, которая умерла раньше того на два года. Для поэта и романтика это имело очень большое значение. Вот и Сандро Боттичелли был первым настоящим европейским поэтом-романтиком, в центре творчества которого стояли любовь и трагическая утрата любви.

Творчество Боттичелли делится на две части. Первая – это, когда он был почти, как паж или друг своего герцога. И вторая, когда он начал вспоминать Симонетту и Джулиано.

Боттичелли был настоящим поэтом, потому что для поэта, как ни для кого, важна любовь, потому что только настоящий поэт чувствует эпоху, которая проходит через него, как трагедия. Поэты особенно чувствительны. Они, действительно, наделены некой интуицией и некой сверхчувственностью и никто, как поэт не чувствует времени. Поэтому, возможно, Боттичелли остается единственным художником, который так остро, так трагически понял свое время и выразил его в таких своих работах, как «Покинутая», «Саломея с головой Иоанна Крестителя», «Реквием», «Положение во гроб».



Покинутая



Саломея с головой Иоанна Крестителя



Положение во гроб

«Primavera» – вещь многозначительная. С одной стороны, она очень личная, потому что населена любимыми, дорогими, незабвенными тенями. С другой стороны, она не похожа на другие картины Возрождения, потому что художники эпохи Возрождения – повествователи, рассказчики. Сюжетами для их картин служат священные писания или, безусловно, античный миф. Ведь, для итальянца, живущего на земле античности, из жил которого античная кровь не уходит никогда и никуда, невозможно не писать евангельскую и библейскую мифологию. Они христиане и живут в Италии – католической стране. Они пишут и то, и другое, но пишут, как люди нового времени. Их мадонны утратили восточный облик: миндалевидные черные глаза, тонкий овал лица, тонкие губы, тонкие руки – они просто стали музами.



Рождение Венеры

Это было новое время и художники рассказывали старые истории, но на новый лад. Они были настоящими авангардистами, открывшими не только язык нового искусства, но и способы его повествования. Они чувствовали себя настоящими героями и сами делали себя тако-

выми. Не случайно «Давид» поставлен Микеланджело в 505 году на площади Флоренции. Он знаменует собой человека Возрождения, как героя.



Primavera

Но Боттичелли совершенно другой. У него нет этого героизма. Он – дегероизированный художник. В нем абсолютно нет чувства мышцы и победы. В нем есть образ любви и поражения.

Две необыкновенно красивые картины – «Рождение Венеры» и «Primavera». Не случайно они так растиражированы и размножены – это красота на все времена. XX век обожает эту красоту, хотя она особая и немножко ущербная. «Primavera» картина действительно необыкновенная. Когда вы видите ее в Уффици, вы немножко не верите своим глазам – такая это красота. Она не написана, как повествование. Там повествование то, которое любили художники эпохи Возрождения, когда показывали драматургию происходящих событий, взаимодействие героев. Здесь ничего этого нет. Они, как бы рассеяны по полю картины, разделены на не контактирующие между собой группы. Они находятся, в тени какого-то заколдованного леса и ни одна из этих теней не касается другой.

Существует такое мнение, что картина «Primavera» написана по метаморфозам Овидия. Но, существует и другая версия. Поэту Анджеоло Полициано, имеющему для нашей истории очень большое значение, и написавшему поэму «Турнир», в которой воспета любовь Джулиано Медичи и Симонетты Веспуччи, принадлежит гимн героям Возрождения. Мы – дети «Primavera». Мы – дети Весны. В слове «primavera» есть не только знак Весны, как образ любви. Ахматова писала:

*«А там, где сочиняют сны,
Обоим – разных не хватило,
Мы видели один, но сила.
Была в нем как приход весны».*

Итак, в этой картине есть и другая тема. Люди эпохи Возрождения мыслили себя исторически, у них было совершенно другое сознание, чем у людей средних веков. И именно потому, что они мыслили себя исторически – они, вдруг, начали писать друг другу письма, мемуары и воспоминания. Чего только стоят воспоминания Бенвенуто Челлини. Мы не будем говорить о том, сколько он в них наврал, но он написал эти мемуары. Они переписывались. Существует переписка. А что значит писать? Тем более писать о себе? Они стали себя осознавать, они стали осознавать себя исторически. А знаменитая фраза Микеланджело, когда он сделал гробницу Медичи и ему сказали о том, что Джулиано на себя не похож? Что на это ответил Микелан-

джело? Он сказал: «А кто через 100 лет будет знать, похож или не похож?» Через 100, через 500. Кто будет знать, похож или не похож? Он видел себя и через 100 лет, и через 200, и через 300 – он мыслил себя исторически.



Бенвенуто Челлини

Эти люди мыслили себя иначе, они видели себя в истории, не только истории библейской и не только в истории античной, героической – они видели себя героями своей истории и подкрепляли свои образы в мифологии и христианской, и античной. Так вот, дети «Primavera» – это дети Весны, это жизнь заново. Поэтому картину «Primavera» можно прочитать в нескольких совершенно разных вариантах.

Например, ее можно прочитать справа налево. Там, с правой стороны находится группа из 3-х фигур. Они стоят там, где господствует самый холодный ветер – Барей. Он хватает руками нимфу Хлою, у которой изо рта свешивается веточка хмеля. Когда вы подходите к картине, то вы поражаетесь тому, как написана эта ветка хмеля. Словно художник списывал ее из ботанического атласа – настолько она совершенно и точно соответствует своему виду. А почему именно хмель? Потому что его варили в то время, когда он зацветал. А раз он зацвел, значит пришла Весна. А раз пришла Весна, то появились дети нового цикла, дети нового времени, дети новой эпохи, дети Primavera. Он пишет эту картину, как свой, бесконечно повторяющийся сон об утрате. Он пишет ее, как человек своего времени. Вся, абсолютно вся картина Боттичелли написана так, как в его время художники не писали. И дело не в том, что она лишена, как я говорю, квадратного содержания, то есть повествовательности. Нет, она очень метафизична.

Дело в том, что принцип организации художественного пространства очень необычен. Она написана музыкально ритмически. Весь ее строй музыкально-ритмичный или поэтический, а если посмотреть на нее, то абсолютно вся композиция читается справа налево, как музыкальная тема. Три фигуры справа составляют аккорд. Две вместе – ветер Барей и Хлоя – вторая и третья нота, отделяющаяся от них «Primavera» – Весна. Пауза, цезура. Фигура, стоящая совершенно отдельно, такой одинокий голос. Над ней царит Купидон – маленький беспощадный и, конечно же, слепой. Он не ведает в кого и как он попадет. Но, вместе с тем, в ней есть такая хрупкость, такая зыбкость, что не делает ее похожей на победительницу Венеру. Скорее даже на готическую Мадонну, которая делает такой странный жест рукой, словно толчок.

И от этого толчка, левее, знаменитый танец трех граций, кружащихся в этом лесу, и которые расшифровываются, как трактаты любви, приписываемые Апеку Деломерандору – философу, сказавшему, что любовь – это любовь земная, любовь небесная и любовь-мудрость. И одна без другой не существуют. Эти три грации тоже сцеплены с собой – раз-два-три, раз-два-три. Любовь земная и любовь небесная в сплетении противопоставлены мудрости. Мудрость с любовью небесной противопоставлены любви земной и так далее. То есть, они представляют собой вот эти комбинации.

Аккорд, опять три, опять цезура. И вдруг, мужская фигура. Фигура Меркурия. Если все женские фигуры повторяют один и тот же незабвенный образ – образ Симонетты Веспуччи, то фигура Меркурия несомненно воспроизводит Джулиано Медичи. Это дань памяти и, вместе с тем, включение их в такую высокую, я бы сказала, философскую концепцию этой картины. Удивительно, что эта картина написана не только по такому метрическому и ритмическому строю, этим аккордам и цезурам, которые можно продолжать бесконечно – вся эта композиция держится на ритме. Не на повествовательном содержании, не на повести, а именно на том, на чем держится музыка и поэзия – на ритме.

Меня как-то спросили, какая музыка подошла бы к этим картинам. Вы знаете, я никогда об этом не думала, но, как ни странно, мне кажется, что подошла бы та музыка, которую они исполняли сами. Это была очень интересная музыка. Их концерты всегда показывали на картинах многие художники. Например, на картине Пьеро дела Франческа «Рождество» показан такой оркестрик. Такие же оркестры показаны на картинах венецианских художников. К примеру, на картине «Концерт».



Рождество

Что это за концертная музыка? Время великих композиторов еще не настало. Если время великих мастеров больших симфонических композиций в живописи настает в XIII – XIV веках, то настоящая большая оркестровая и концертная музыка появляется в Венеции в XVI веке. Относительно музыкантов эпохи Боттичелли я особенно ничего вам сказать не могу, но те инструменты, на которых они играли, и то, как они сидели, как они исполняли, дает нам возможность как-то судить о той музыке, которую они играли. А на чем они играли? Они играли

на таких инструментах, которые сейчас разве, что в ретро-оркестрах остались. Например, один инструмент называется виола, виола домор, виола де гамба. Виола – это очень маленькая виолончель и очень-очень большая скрипка, которая ставилась перед ногами и имела определенный тембр. Это еще не скрипка и не виолончель, имеющий очень высокий, грудной и очень нежный, сладостный звук. Они играли на замечательных струнных инструментах. И они играли на прекрасных духовых инструментах. В основном это были звуки флейты. И сочетание этих нежных струнных и духовых инструментов создавало такую печальную и сладостную музыку.

Кстати, реставрировать музыку и дать ее аккомпанемент этим картинам, было бы прекрасно. Я слышала один концерт в Париже, в Мармоттане, когда в залах импрессионистов оркестр играл музыку Равеля Дебюсси. Это было удивительно. Картины начинали петь, звучать и дышать иначе. И с моей точки зрения подставлять под эти картины какую-то другую музыку, кроме той, что слышали те, кто писал эти картины, нельзя.

Но самое поразительное это то, как Боттичелли писал струящиеся одежды – подобно стекающей воде, завивающейся в разный орнамент. Я бы хотела сказать об этом, потому что тема тела и драпировки – это, конечно, тема и античности, и средних веков.

Композиция в «Primavera» – это сплошная музыка. И воспринимается как музыка. И в драпировках присутствует музыка. Об этом еще греки знали, поэтому работали с драпировкой словно она была музыкально-пластической формой, где музыка и пластика объединены.

Для античности, драпировка всегда является подчеркиванием чувственного начала в теле. Она играет не просто сама по себе – она подчеркивает движение, силу и какие-то чувственно-мышечные начала. А в средние века драпировка стала скрывать тело, делая его бестелесным и вне чувственным.

А у Боттичелли – это вертикальные линии, которые стекая и извиваясь, делают то, что делает античная драпировка, то есть подчеркивают тело.

Боже, как он писал музыку линии. Это не только невозможно повторить, это невозможно описать словами. Правильно о нем пишут, что он непревзойденный поэт линии. Вот сколько лет я смотрю на три грации, на эти прозрачные драпировки, совершенно непонятно, как написанные, на эти тела и касающиеся, и не касающиеся земли, теньевые и полные чувственной женственной прелести, и не перестаю восхищаться.

А, пространство между этими линиями и ритмами? Оно заполнено каким-то божественным орнаментом деревьев. И как интересно живут эти деревья. Если вы будете смотреть слева направо, то вы увидите, что с левой стороны деревья голые. На них нет ничего. Они еще не распустились. На них еще нет листвы. Потом, в том месте, где возникает Флора – Весна и они начинают цвести. А там, где стоит Мадонна или Венера, я даже не знаю, как сказать – на деревьях, вдруг, одновременно, появляются и большие оранжевые плоды, и цветы флердоранжа – такой образ свадеб и любви. И фигура Меркурия, одетого в плащ. На нем шлем, он поднял вверх кадуций – свой волшебный жезл и касаясь им деревьев, гасит их. Считается, что здесь изображен период с марта по сентябрь. Март – начало цветения хмеля. Начинается Primavera и новый цикл жизни. Когда же жезл касается дерева, то лето затухает. Затухает пора расцвета и наступает Осень. Меркурий гасит ее в сентябре.

Я никак не могла разглядеть этого сама, но о том, что плащ Венеры или Богородицы такого же цвета, как и туника Меркурия написали Барсо и Муратов. Это правда. И орнаментирована она очень мелким рисунком из погасших факелов.

В этой картине соединены очень высокая интуиция, чувственность, художественное наваждение с большим интеллектуализмом. Потому что в ней интеллектуализм построения и интеллектуализм исполнения. А соединено это все очень органично. Точно также, как есть двойственность эмоционального ощущения или двойственность эмоционального начала. В каждой фигуре ощущается чувство одиночества. Каждая фигура очень одинока, очень замкнута на самой себе и это состояние абсолютного одиночества и покинутости. Возникает

ощущение мира, не характерное для эпохи Возрождения. Оно скорее свойственно очень чувствительной поэтической натуре самого Боттичелли.

В его героях всегда, одновременно живут два чувства – цветущая мощь жизни, женственная прелесть и вместе с тем предчувствие смерти. Как писал Заболоцкий о Струйской: «Предначертание смертных мук». Вот это соединение одного с другим и делала эти образы привлекательными, а в начале 20 века особенно привлекательными. «Соединение двух загадок» – как писал Заболоцкий, очень подходит к тому двойственному состоянию, которое передает нам Боттичелли, и которое так понятно людям 20 века:

*«Полувосторг, полудиспуг,
Безумной нежности припадок,
Предначертание смертных мук».*

Между этими двумя картинами «Primavera» и «Рождение Венеры» имеется очень большая связь, хотя бы потому, что они были выполнены в виде диптиха, как две картины, где одна являлась продолжением другой. Сначала встречаются Венеру, а потом начинается тема Весны. Но дело совсем не в этом, а в том, что вся полнота философских, поэтических, художественных и каких-то еще внутренних интимных мыслей в «Primavera» более широко развернута, чем в «Рождении Венеры». В «Primavera» мы видим сразу большое количество слоев. Там есть очень интимная, очень глубокая нота. И я хочу сказать, что тема любви, которая так важна, особенно для Италии, для треченто, для кватроченто, то есть для XV века, а также для всей философии Медичи и их двора того времени, имеет определенную этапность. Допустим, если брать францисканское представление о любви, то к ней больше подходит тема «брата». Ты – мой брат. Это тема связи людей, тема человеческого братства и тема понимания, а уже в преломлении идей кватроченто или идей XV века – это больше тема чувственной любви. Любви к прекрасной даме, между мужчиной и женщиной. Это, вообще, всепоглощающая любовь и она имеет все оттенки: и платонические, и одиночества, и чувственности, и союзности. Так вот, в «Весне», как раз, присутствуют все эти оттенки.

Главенствующий при дворе Медичи, как, впрочем, при любом рыцарском дворе, в культуре, где прославляется прекрасная дама и, где идея прекрасной дамы была соединена с именем Симонетты Веспуччи, с именем Джулиано или Лоренцо Медичи, с именем Анджело Полициано – именно все это и является точным соединением с именем Боттичелли. И то, что их уже нет, и то, что они давно ушли, и то, что они воплощаются в его сне, и то, что он может запечатлеть этот свой сон на полотнах объясняет, почему обе эти картины так прекрасны. Особенно «Рождение Венеры». Особенно тот ее фрагмент, на котором она стоит, прикасаясь кончиками ног к раковине, с развивающимися золотыми волосами, что сам по себе давно уже стал отдельной и многократно репродуцируемой картиной. Зато в «Primavera» показан зеркально-дробный образ, а может быть и зазеркально-дробный. То, что называется «отразившийся во всех зеркалах». И в зеркале бесподобный образ Хлои, бегущей от Барея, с тем самым цветком хмеля в зубах. И в Флоре, которая приходит и становится Весной в платье, а может быть совсем и не в платье, похожая на какую-то прекрасную утреннюю птицу, входящую в этот мир. Ее одеянье заткано цветами, и она берет их из подола и разбрасывает вокруг. И они становятся цветами земли. А самое интересное в том, что поскольку Хлоя бежит с веточкой хмеля, то и тема весны связана с темой хмеля, который варят и который бурлит в крови. Поэтому у нее лицо похоже на сомнамбулу – весеннее, плывущее. Глаза такие немножечко пьяные, неопределенная странная улыбка скользит по лицу и такие руки, кривенькие ножки. То есть в ней бездна женственности, прелести, манкости. Я уже не говорю об этой застенчивости и зябкости центральной фигуры. То ли Мадонна, то ли Венера, то ли Богородица, над головой которой парит Купидон. Ее странный, вялый и застенчивый жест и, конечно, три грации, развивающие

тему Флоры. Они такие бесплотные и плотные одновременно, вне чувственные и чувственные, как сказали бы современные кинорежиссеры – сверхчувственные фигуры. Фигуры, в которых чувственность, как бы исчезла, но тут же проявилась с наибольшей полнотой и неуловимостью. Это невероятно. Это мог сделать только он – Боттичелли и сколько бы мы не пытались это объяснить, сколько бы мы не пытались это описать – и струящиеся ткани, и владение линией, разве можно описать дуновение гения? Нет, это невозможно. И потом, в «Рождении Венеры», в самой композиции есть такая жестковатость, есть такая разделенность на правую и левую половину: на раковину, на условный лес, как декорации в тех постановках, которые оформлял Боттичелли.

Я вообще очень люблю его творчество, но оно необыкновенно неровное. На меня в Берлине большое впечатление произвела его картина «Пьета» – она из его поздних работ. Я видела ее раньше в репродукции и никак не ожидала, что она так прекрасно написана. Совершенная по форме, и вместе с тем, в этом изломанном, сломленном, молодом теле, такая трагичность и энергетика. Это, то ли оплакивание юного погибшего Бога, то ли оплакивание Лоренцо, то ли оплакивание Джулиано, то ли оплакивание Савонаролы – этого безумца. то ли оплакивание того времени, которое было для него всем – его жизнью, его дыханием, его дружбой и его любовью.



«Пьета»

В этой картине отражен такой всеплач, общее рыдание и мощнейшая энергетика, которой гораздо больше, чем в других его вещах: в «Клевете», в «Святой Зиновий». Это очень мощная картина, также как «Покинутая», в которой мы видим фигуру, сидящую на ступеньках, за закрытыми дверями. Двери закрыли, жизнь кончилась и лоскут синего неба – там, за стеной. И никогда уже двери не откроются, и никогда уже ничего не вернется. Всё! Это очень трагический финал.

И все-таки, из всех картин, которые я видела, наверное, «Весна» производит самое мощное и глубокое впечатление. В искусстве очень важно, когда ты сказал все и не сказал ничего. Он сказал в этой картине все. И показал эту фигуру Меркурия и отрезок такого жизнедеятельного времени природы. Всего лишь полгода, где все начинается с марта и кончается сентябрем, когда только вот-вот начинают расцветать деревья и вот они уже все опадают. Там все! И вме-

сте с тем вы можете говорить и говорить, разматывать этот клубок и сматывать, потому что вы никогда не сможете понять эту мощь до конца, потому что великое произведение, живущее в веках, имеет тайну и это тайна настоящая, а тайна никогда неназываема. И в этой картине хранится очень глубокая тайна и поэтому до конца она неназываема.

Судьба Боттичелли была очень тяжела, потому что после смерти Лоренцо Великолепного и особенно после сожжения Савонаролы, которая последовала в 98 году, он, по всей вероятности, стал просто безумен. Его любили все, уж очень он был славным, хорошим человеком. Говоря обывательским языком – комфортным, толерантным и ни на кого не похожим художником, далеко заглядывающим вперед. Говорят, что он был забыт уже при жизни и по нему очень горевал Леонардо, который, мягко говоря, не отличался особым сочувствием к людям. Он описывал, как шел по Флоренции и увидел человеческую фигуру, похожую на птицу, распластавшуюся на деревянном заборе, и он никак не мог понять, кого она ему напоминает. Он прошел мимо и только потом понял, и написал: «Это же был мой Сандро». Именно так, «мой Сандро». В эти слова Леонардо вложил любовь и нежность, а такие слова ему были не свойственны.

Мне кажется, что в искусстве XX века есть все-таки один художник, которого мы можем назвать, если не учеником, то очень глубоким последователем Боттичелли. И таким человеком, я абсолютно в этом убеждена, является Амедео Модильяни. Его образы были очень близки образам Боттичелли.

Амедео Модильяни – итальянец, флорентинец, закончивший Флорентийскую академию. Он, как никто, знал и вещи Боттичелли, и его иллюстрации к «Божественной комедии». Но дело не в этом, а в том, что Модильяни, как и Боттичелли – великий поэт линии. Все его фигуры не просто очерченные формы, созданные через линии. Его стекающие вниз линии создают ритм определенной жизнеформы. И у него есть не только магия ритма, которая так характерна для Боттичелли. Не только определенное чувство музыкальности. Он по внутреннему состоянию очень близок к Боттичелли. Эти его глаза без зрачков, эти длинные вытянутые шеи, покатые плечи. Как все это напоминает Симонетту. А самое главное, во всех его вещах есть та же самая интонация глубокого и абсолютного одиночества, которая свойственна Боттичелли. Он даже по своему эмоциональному настрою, по своему эмоциональному миру, необыкновенно близок к Боттичелли. Возможно, против этого утверждения можно что-либо возразить, но мне кажется, что Модильяни подлинный последователь Боттичелли – сознательный или бессознательный, я этого не знаю. Увы, но художники не всегда называют своих «отцов» и мне неоднократно приходилось в этом убеждаться.

Боттичелли оставил нам свой очень интересный автопортрет. Он написал картину, которая называется «Поклонение волхвов». В ней перспективная точка картины сходится на том месте, которое называется ясли или вертеп. Там – на троне, сидит Мадонна с младенцем, стоит Иосиф и, конечно, в ее чертах мы узнаем все ту же Симонетту. Рядом расположилась семья Медичи. Справа – Лоренцо и его двор, слева – Джулиано и его двор. Джулиано изображен стоя, согнув одну ногу в колене и чуть выставив ее вперед. Очень хорошо виден Лоренцо. Но я думаю, что там показаны еще два человека. Они находятся близко от трона Мадонны и это предки дома Медичи – Козимо и, так называемый, Джованни ди Биччи Медичи – основоположник банкирского дома.



«Поклонение волхвов»

Мы многих узнаем на этой картине. Но есть еще один персонаж. Справа. Он стоит в полный рост, на нем желтый плащ донизу. Он стоит у самого края картины и смотрит на нас. Это и есть автопортрет Сандро Боттичелли.

Собственно говоря – это автопортрет любого художника, так или иначе смотрящего сквозь столетия, протекающих мимо, и соединяющий нас – зрителей, со своим временем, делая причастными к своей эпохе. То есть, как я говорю в таких случаях, такие вещи творят нашу память, творят свое, а заодно и наше бессмертие.



Джованни ди Биччи Медичи

В чем ценность автопортрета Боттичелли. Это абсолютно исключительный автопортрет и в нем есть одна уникальная черта. Эта черта и есть сам автопортрет внутри картины. Все-таки тогда, а именно в середине XV века, такая вещь, как помещение своего, явно выраженного автопортрета, внутрь картины или вообще отдельно, было явлением не очень распространенным. Это была очень большая редкость. Такая потребность в автопортрете, а не мода начинается несколько позднее и это один из самых первых и подробных автопортретов. Подробных, потому что в рост. Он не погрудный, не профильный – он в рост. И здесь художник отстраненно рассматривает самого себя, как личность. Он, как бы размышляет сам о себе: кто он здесь и зачем он здесь.

Показав себя внутри очень определенной картины, где изображена семья Медичи, он указывает на то, что является частью этой семьи. А что значит быть частью этой семьи? Он же показал себя в той части, где изображены портреты академии Медичи. И там находятся тот же самый Браманте, Полициано, портреты современников. То есть, он показывает себя в семье, в академии Медичи, потому что они сидели всегда, как бы за одним столом. Он говорит: «Посмотрите, как я жил. Я – Сандро Боттичелли, был членом этой семьи, я был членом этой группы, я был придворным Медичи, я был их другом, я был членом их Академии. Был и не был. Я только частично был. Но на самом деле я – мост. Мост над бездной. Почему? Потому что он сам чувствует себя этим мостом, перекинутым над бездной и соединяющим два космоса. Он смотрит на нас, идут века, мы проходим мимо этой картины.

Я видела ее совсем недавно на очень большой выставке в Лувре. И это была выставка, посвященная дому Медичи. Очень интересная. На ней я снова увидела «Поклонение волхвов». И я специально посмотрела на его автопортрет и удивилась тому, как он выпукло соединяется с общей композицией, вот этой рекой – друзья Академии, семья. И вместе с тем, он отделен от всего этого. А как он смотрит на нас. Он обращен только к нам. Он понимает, что через него время пойдет туда, вперед. Он – художник с историческим сознанием. Поэтому я считаю, что это очень великий автопортрет, свидетельствующий о глубочайшем уме, глубочайшем осознании своей миссии и о том, что это человек мыслящий себя исторически, то есть как участник исторического процесса, отстраненный от себя.

И хотелось бы сделать последнее замечание, очень и очень важное, а для меня интересное. Оно касается того, что на протяжении XV века или кватроченто, во Флоренции, тема «Поклонения волхвов» была написана бесчисленное количество раз. Просто уверяю вас – не было ни художника, ни скульптора, никого другого, кто не писал бы на эту тему. Эта тема бесконечна и продолжается до сих пор. Она о том, как Каспар, Мельхиор и Валтасар – три великих волхва, пришли в ясли и принесли дары младенцу. Но художники, пишущий этот сюжет во Флоренции XV века, изображают не ясли, а какое-то общественное место.

В одном журнале была статья, в которой говорилось о том, что Медичи были создателями такой организации – не подумайте, что речь идет о тайном ордене – нет. Они были создателями определенной организации, к которой принадлежали сами и в которую входили посвященные люди. И называлась она «Орденом волхвов». Почему именно так? Потому что они чувствовали себя волхвами – первыми людьми с сознательным и историческим мышлением, которые, действительно, пришли первыми, чтобы возвестить о новой эпохе и новом времени.

Уникальность Боттичелли, даже сама постановка вопроса об уникальности Боттичелли, не совсем правомочна. Существует какое-то количество имен, может 100, а может 10 или 5, представляющие собой тот внутренний, глубокий голос, с которым ты идешь по своей жизни. То, что идет, живет и развивается с тобой, когда ты впервые видишь ту или иную картину, не уходит из тебя никогда. Она входит в тебя, как мир, когда ты на нее смотришь.

Когда я была молоденькой, то я видела Боттичелли во сне. Я видела фильмы во сне – сны о Боттичелли. Настолько он глубоко связан с моей потребностью в красоте и в романтизме. В нем есть та недосказанность, которая должна быть в чувствах, в восприятии мира, в жизни. В нем есть какая-то абсолютная красота, которая не является абсолютной красотой пропорций и форм – она в чувственном восприятии формы, немножечко, самую малость, приправленная горечью, одиночеством, пустотой декаданса. То, что очень свойственно нам – людям XX века.

Я знаю своих художников-современников или художников начала XX века, но их здоровье, их оптимизм, их боль или их трагичность, быть может, не так близки мне, как сочетание этой невысказанной до конца боли и не выраженного до конца восторга, который есть у Боттичелли.

Именем Боттичелли подписывается целый ряд других художников, его именем называют картины, которых он никогда не писал. И это случается не потому, что картины подделывают, а потому что точное авторство установить сложно. Возможно, это были какие-то заказы, писавшиеся в разных мастерских, но что интересно – на них повторяется один и тот же женский тип.

Если посмотреть на картины Филиппино Липпи, то очень часто встает вопрос – это Боттичелли или это Липпи? А когда Гирландайо написал большую фреску, связанную с семьей Тренбони, то часть этой фрески поместили в Лувре, перед входом в «Итальянский зал», и на ней внизу написано Боттичелли. А это совсем не Боттичелли, это – Гирландайо. Иногда, даже пишут, что Гирландайо – это Боттичелли. Видите, какое происходит смещение.

Винсент Ван Гок



Винсент Ван Гог

Если бы меня попросили одной фразой определить творчество Винсента Ван Гога или написать эпитафию к его творчеству, я бы ответила словами самого Винсента Ван Гога: «Творчество – это огненная печь». Лучше сказать, невозможно. И этой плавильней является он сам. Посмотрите на любую из его работ, начиная от самых ранних и кончая последними творениями. Конечно, они очень отличаются друг от друга. Но все они несут в себе напряженность и высочайшую температуру. На пределе возможностей. Цвет, форма, композиция, пластическое движение цветов, улиц, солнца – все это так велико, что по-другому определить его невозможно.

Винсент Ван Гог умер в 37 лет – классический возраст гения. Но что интересно – как художник, он работал очень мало. Не полных 10 лет. И если говорить о том, что представлял собой Ван Гог, и без чего нет этого имени, образа и понятия, то это его последние 4 года жизни. Два года в Париже, один год в Арле, один год в больнице Сен-Реми и в Овер-сюр-Уаз, где он и умер. Можете себе представить, что это такое, какое это напряжение всех сил! Это его работа. Если все это суммировать с тем, как он жил, в каких условиях работал, то представить себе сейчас жизнь такого рода и такой интенсивности, практически невозможно. Посмотрите на его работы: «Подсолнухи», «Кипарисы» или его портреты. Вы увидите, что такое огненная печь творчества.



Подсолнухи

Но начнем с самого начала. Винсент Ван Гог родился в 1857 году, в голландской провинции Северный Брабант, в маленькой деревушке, в семье протестантского пастора. Это имеет большое значение не только потому, что он сам какое-то время был пастором и подумывал над тем, не стать ли ему священником, а еще и потому, что это протестантское провинциальное пасторство очень сильно повлияло на его внутренний склад характера, на его мировоззрение, его отношение к жизни и людям. Мы еще вернемся к этому, потому что тот этап жизни Ван Гога имеет очень большое значение для всего его творчества.



Кипарисы



Дорога с кипарисом и звездой



Пшеничное поле с кипарисом



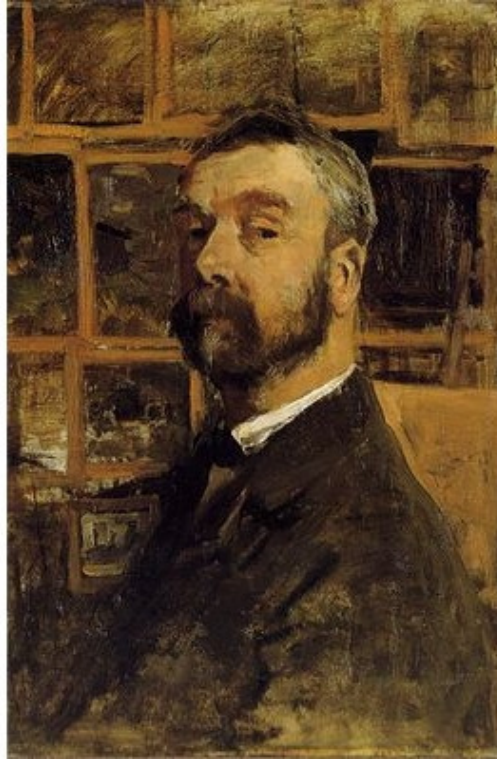
Зеленое пшеничное поле с кипарисом

Кроме этой даты стоит отметить еще одну. Это 1872 год, так как с этого момента начинается его переписка с братом Теодором, который был моложе Ван Гога на 4 года. Они были связаны друг с другом, как сообщающиеся сосуды – один без другого просто немислим в сегодняшней истории культуры. И прежде, чем мы будем говорить о самом Ван Гоге, его жизни, «Ночном кафе» и других картинах, я хочу сказать о том, что творчество этого человека имеет как бы два аспекта: живопись и литературное творчество. Его письма к брату, письма к художнику Эмилю Бернару, еще к одному художнику, сыгравшему в жизни Ван Гога огромную роль – Полю Гогену, да и к целому ряду других адресатов, составляют многократно переизданную книгу «Письма Винсента Ван Гога».

Впервые полное академическое собрание этих писем в двух томах вышло на русском языке в 1935-м году. С тех пор, и в России, и во всем мире, это собрание регулярно переиздается. Эти письма представляют собой мемуарный литературный труд – историческое исследование, редчайшее описание времени, людей, глубочайшую по искренности и по какому-то почти потоку сознания интимную исповедь о самом себе, и о своем творчестве. Поэтому письма Ван Гога существуют, как самостоятельные литературные произведения, помимо всего прочего.

Без этих писем историкам искусства было бы очень сложно или почти невозможно исследовать его творчество. Мы постоянно его цитируем. Представьте себе, он пишет картину и каждый раз она сопровождается небольшим эссе – его небольшим пояснением для нас – зрителей, как нам лучше смотреть ту или иную работу, и что мы должны в ней увидеть. И он это делает не специально, а лишь потому, что хочет поделиться своими переживаниями. Вот еще один огненный момент, высокотемпературный акт творческого переживания своих произведений.

Еще он был очень одинок. И его письма есть ни что иное, как очень широкое общение с близкими ему людьми. Поэтому, я полагаю, что наследие Винсента Ван Гога имеет вот такие два аспекта: его творчество и его переписку. Я уже говорила о том, что он родился в Голландии. Ван Гок был голландцем, но являлся художником французским, потому что художественное крещение он получил от своего первого учителя – голландского художника Антона Мауве в 1881-м году. Он очень любил своего учителя, но характер Ван Гога был таков, что, если он с чем-то был не согласен, то мгновенно расставался с людьми. Так случилось и с Мауве.



Антон Мауве

Когда Ван Гог, в 1888 году узнал о его смерти, то посвятил ему одно из своих самых замечательных, пленительных и светлых произведений – это «Цветение персикового дерева». «Мы все друг другу братья под сакурой в цвету». На самом деле, это не сакура – это персиковое дерево. Но оно было вот так написано. Когда вы смотрите на него, то понимаете, что эти ветки дерева раскинувшиеся, как какой-то шатер, вовсе не шатер, а центр вселенной. Мы все друг другу братья под сакурой в цвету. У него очень много произведений посвящено каким-то людям или каким-то событиям, то есть все то, что он пишет, очень связано с ним и прежде всего с его переживаниями.



Цветение персикового дерева

Он не получал академического художественного образования, он просто родился гениальным художником. Так бывает, хотя для того, чтобы все-таки стать художником, надо иметь за плечами какую-то школу. И он, все-таки, каким-то образом, ее получил. И прежде всего, благодаря своему брату Тео, который всю свою жизнь работал в компании «Гупиль и Ко», которая имела свои филиалы во многих местах и Тео очень успешно работал в ней.

В 1886-м году Ван Гог приехал в Париж и жил в нем с некоторыми перерывами до 1888-го года. Он поступил на специальные курсы изящных искусств Кормона, что было очень важно для него. Можете себе представить, что в то время, когда он поступил на эти курсы, там учился такой художник как Анри де Тулуз-Лотрек. Эти курсы посещал также Эмиль Бернар и очень много французских художников, так называемой, классической парижской школы. И прежде чем рассказывать о том, как он работал в Париже с 1886 по 1888 год, я хочу отметить, что он находился в блестящем окружении художников, в момент расцвета и парижской школы, и нового французского искусства. Тогда это искусство представляло собой такое созвездие имен, которое сейчас знает даже самый малообразованный человек. Просто понаслышке. Это и Клод Моне, и Ренуар, и Сесли, и Писсаро – французские импрессионисты, сейчас я не буду их всех перечислять. Это и другая школа, к которой принадлежал Ван Гог, Тулуз-Лотрек, Поль Сёра, Поль Гоген и, конечно, Сезанн.

В искусствоведческой литературе или искусствоведческой классификации есть такая очень большая терминологическая или художественная разница. Мы говорим импрессионисты, имея в виду Клода Моне. А когда мы говорим постимпрессионисты, то имеем в виду таких художников как Ван Гог, Сезанн, Гоген, Тулуз-Лотрек, Сёра. Чем они отличаются друг от друга? Конечно, без импрессионистов, этой второй группы, названной мной, не существовало бы. Потому что импрессионисты совершили главный переворот в мировом и европейском искусстве второй половины 19-го века. Их героем перестал быть сюжет, их героем перестал быть рассказ, их героем стал солнечный свет. Они создали совершенно новый художественный метод видения природы, ее описания и самое главное – совершенно другой подход к манере

и технике живописи. Но импрессионизм я бы назвала методом, потому что импрессионизм шире живописи и включает в себя поэзию, музыку и множество других культурных дисциплин.

А вот что касается постимпрессионизма, то все это очень условно. Никакой такой группы, как импрессионизм, постимпрессионизм не имеет. Это просто имена. Мы позже их объединили. Если импрессионисты были объединены еще при жизни, то художников-постимпрессионистов мы объединили позже. А представляли они собой не группу и не товарищество. Они представляли собой отдельно существующую личность со своим собственным миром, со своим собственным абсолютным одиночеством, не коммуникативностью, собственными художественными идеями и не похожими ни на кого.

И хотя Поль Сезанн для всей живописи 20-го века является, как бы патриархом, существует постимпрессионизм и русский. Что касается Лотрека и Ван Гога, то они не могут иметь никакого продолжения и продолжателей. Они могут иметь только подражателей.

Несмотря на то, что Тулуз-Лотрек был основоположником современного рекламного плаката, все равно, это были очень резкие и яркие индивидуальности. Но из них самым непоправимым, самым неповторимым, самым уникально-одиоко-единственным, создавшим целый художественный мир, конечно, является Винсент Ван Гог – человек абсолютно тотально-одиокий.

Когда он был в Париже, у него возникла уникальная пасторская идея объединить художников в коммуну или в сообщество. Но, в сообщество не по художественным интересам, как у импрессионистов, а в социальную коммуну. Такая идея взаимной помощи или взаимной поддержки. Он говорил, что художники «больших бульваров» – импрессионисты и художники «малых бульваров», должны объединиться в такого рода единую художественную коммуну для того, чтобы помогать друг другу жить или выжить. Это была утопия. Из этого ничего не получилось, но эти годы, эти два года, которые он провел в Париже, явили миру того художника, которого мы сейчас знаем.

Они все очень сильно увлекались японским искусством. На картинах Лотрека и Ван Гога мы видим это влияние. Это, собственно говоря, новое представление о пространстве, это очень интересное композиционное построение и самое главное – отношение к природе. Именно в этот момент начинает складываться тот абсолютно неповторимый стиль Ван Гога, по которому мы его мгновенно и опознаем.

Тогда же произошло еще одно событие. В Париже он не только очень много работал, создавая свои работы парижского цикла, но и выставлялся. В кафе Тамбурин – на бульваре Клеши, он выставился совместно с Лотреком и с другими художниками. Нам он оставил потрет хозяйки этого кафе, которая одиоко сидит и курит. Эта женщина всегда представляла свое кафе, как выставочный зал для художников и была моделью у Дега и у Камиля Каро. У Дега она изображена не где-нибудь, а в одной из самых знаменитых его картин, которая находится сейчас в Орсе, и которая называется «Абсент». Там тоже изображено ее кафе.



Абсент, Эдгар Дега



Августина Сегаторе, хозяйка кафе

Чего так искал и добивался Ван Гог в своей живописи? Что было главным, что выплавляли его огненные печи? Чем отличается он от художников не только своего времени, но и вообще от всех художников? Прежде всего, своим видением мира и своим отношением к нему, которое словами до конца раскрыто быть не может, но, все-таки, каким-то образом, мы можем его определить. И, конечно, его неповторимое отношение к живописи и к цвету. Для него цвет – это возможность передать все нюансы своего отношения. Он пишет, в одном из писем: «Я никогда не думал, какого рода преступление можно совершить при помощи синего и зеленого. Для него цвет – это такая активность воздействия. Он больше всего заботился о цвете и был занят цветовой гаммой своих вещей. И не только цветом. Для него цвет,

как таковой, является предметом психологическим, образным и эмоциональным. Таким средством передачи своих впечатлений о природе и мире. Кстати, я говорила о том, что у импрессионистов сюжет или драматургическое действие, которое происходит в картине, ослабевает. А вот у Винсента Ван Гога всегда существует рассказ. В этом он придерживается принятых жанров живописи: это пейзаж, это, конечно, портрет и натюрморт, являющиеся в искусстве такими классическими направлениями. Но видит он иначе, чем другие. И это свое перенапряженное, очень глубокое, очень активное видение он передает через цвет, мазок и форму. Ни одна репродукция, какой бы самой лучшей или самой замечательной она не была – не может передать того впечатления, которое оставляют картины Ван Гога, когда вы находитесь в непосредственной близости от них.

Я была в музее Ван Гога в Амстердаме и была в нем не единожды, и могу сказать, что больше 5 или 6 картин сразу смотреть невозможно. Вы не просто устаете – вы перенапрягаетесь. Они вам так много дают, и так много у вас забирают, благодаря своей мощной энергетике и активной силе. Вы не можете оторвать от них глаз. Вы все время рассматриваете, как эта форма живет у него в картинах, как ложатся мазки. Никогда не бывает повторений. Можно составить реестр мазков: мазок, как сюжет; мазок, как впечатление; мазок, как способ наложения краски на холст; мазок, как движение кисти. И такое сочетание цвета с мазком создает необыкновенно энергетическое мощное движение жизни на холсте. И я не знаю, с кем его можно сравнить.



Пьета (копия Делакруа) Ван Гок

У меня было очень интересное впечатление от копий, которые он делал с картин. Когда ты хорошо знаешь картину, с которой он делал копию, ты можешь сравнить. Это, например, его копии с Делакруа «Пьета» или «Добрый самаритянин». И вы понимаете, что разница не в степени таланта и художественности образа, а именно в мощности этой огнеплавильной печи, в энергетике, которая создается через контур, через мазок. Или как его знаменитый автопортрет с отрезанным ухом, который он написал после своего конфликта с Гогеном в Арле.



Автопортрет с отрезанным ухом

Он пишет шапочку, которая одета у него на голову, перебинтованное ухо. И на этой шапочке торчат шерсть или мех. И вам кажется, что это обнаженные больные нервы. Глядя на этот автопортрет, на это зеленое пальто, на этот желто-зеленый глаз, вы чувствуете физическую боль. Это прекрасно и совершенно мучительно, с другой стороны. А его знаменитые «Подсолнухи»? Когда говорят Ван Гог, то говорят слово «подсолнухи». Так вот, от его знаменитых «Подсолнухов» просто невозможно оторвать глаз, потому что так, как написан глиняный кувшин, эти горящие солнцем огненные листья, написать нельзя. Вы никак не можете понять, каким образом, каким накалом все это создано. Какую нужно иметь гениальность, неповторимую индивидуальность для того, чтобы создать этот язык, не имея особенно ни школы, ни учителей. Ну что такое школа Кормона или Мауве?! Нет, он сам создал свою форму. Он сам создал свой язык, точно также, как он создал его в своих письмах.

И когда он покинул Париж, который, как мне думается, сыграл в его жизни очень большую роль, потому что в нем он нашел себя и определился как художник, то по совету Тулуз-Лотрека уехал на юг Франции. Лотрек был человеком очень проницательным, сверхумным и сверхчувствительным. Он любил Ван Гога и очень хорошо понимал его, как художника. Я вам более скажу, когда в 1890-м году, в год смерти Ван Гога, когда впервые в групповой экспозиции были выставлены его вещи и кто-то из художников подверг их критике, Лотрек вызвал этого человека на дуэль. Вот такая история – дуэль из-за Ван Гога. Потому что Лотрек был таким человеком, он очень чувствовал ранимость и уязвимость друга. Тем не менее, именно Лотрек посоветовал Ван Гогу уехать в Арле. И тот туда уехал.

Считается, что арльский период занимает два года – 1888 и 1889. Так считается условно, потому что Арле – это клиника для душевнобольных в Сен-Реми и замечательный город Овер, недалеко от Парижа, где он жил под наблюдением доктора Гаше.

Я хочу рассказать немного о его арльском периоде и собственно о «Ночном кафе», которое он написал в 1888-м году в городе Арле. На самом деле это две картины, а не одна. Одна картина – это ночное кафе на улице, а вторая картина – это ночное кафе изнутри. То есть «Ночное кафе» в Арле имеет, как бы две главы. Сам Ван Гог очень много писал об этом ночном кафе в своих письмах. Он хотел написать соединение трех контрастов, объединить в еди-

ном состоянии три контраста: эту какую-то абсолютную пустынную улицу, ночь, официанта, редких посетителей, немоту, необщение.



Ночное кафе в Арле



Ночное кафе в Арле

Ведь кафе – это место общения, а необщение – это ночное кафе, пустое. Очень сильный, золотой свет заливает то место, где стоят столики, где стоит официант, пятна какого-то светового, неопределимого, очень сложного инфернального состояния, кирпичные мостовые и ночное небо. У него небо было необыкновенно важным в его живописи. Потому что оно было бесконечностью. Бесконечной тайной. У него вообще не было черного неба.

Есть картина, которую он написал в Овере, и на которой он отобразил небо, как близость Млечного пути – просто отдельное небо ночью (хотя, он старался не писать небо в черных тонах). Темно-синяя бездна, темно-синяя глубина, где зажигаются большие золотые звезды. Эти звезды и этот золотой свет создают очень странную переключку.

«Ночное кафе» – это, с одной стороны, живопись – необыкновенно мощная, очень красивая и очень сложная. С другой стороны, «Ночное кафе в Арле» – это огромный рассказ о переживании. Я говорила об особой сложной и странной сюжетности Ваг Гога. Вот это описание состояния.

Ван Гог был человеком образованным, до бесконечности. Когда вы читаете его письма, то просто поражаетесь тому, сколько он читал. В частности, он очень много читал Толстого и очень много писал о нем своему брату и Эмилю Бернару. Он спорил с ними, как с религиозными философами, и очень любил Ги де Мопассана и Гонкура – своих современников, которые ему были очень близки. Но он гораздо глубже был погружен в психологию, так как для него передача состояния средствами живописного языка было главным состоянием.

И прежде, чем войти вот в это кафе, я хочу сказать об этой его связи переживаний, его состояния и его живописи. Когда он живет в Арле, он продолжает мечтать о создании коммуны: вот сейчас у него будет дом в Арле, он называет его странно, как-то почти символически ласково: «желтый домик». Что такое «желтый дом» в нашем языке, вы понимаете. Но для него желтый – это цвет солнца, это цвет звезд, это цвет подсолнухов. Это совсем другой цвет – цвет тепла и душевного родства. «Желтый домик! Я сделаю желтый домик!». То есть какое-то очень уютное место, причем, уютное для всех. И он хочет сделать из него коммуну для художников, чтобы они туда приезжали и жили. У него опять та же самая идея социальной утопии. И он ждет Гогена. Боже, как он его ждал! Когда вы читаете письма, вы просто не верите, что это письма. Вам кажется, что это написанная кем-то удивительная повесть, очень сильно опережающая в литературе его время. В них настоящий поток создания. Там написано, как он ждет Гогена и что он хочет сделать в этом доме для того, чтобы тому было уютно, чтобы они могли вместе работать, какую он купит мебель, как он распишет все это. Он описывает картину словами, которую на самом деле еще не написал, потому что свою комнату в Арле он написал по памяти в 90-м году уже в Овере. Он ее в Англии не написал, но он описывает словами, как готовиться принять своего друга. Он словами пишет картину, которой на самом деле нет, но которую бы он мог написать.

Когда Ван Гог пишет, то его живопись – и это не только то, о чем мы говорили – это цвет и мазок. Цвет, как организатор формы и мазок, что находится в очень сильном пластическом союзе. И эти образы создаются через этот союз, но они всегда направлены на то, чтобы рассказать.

Его картины, хоть они и есть беспрецедентное явление живописной выразительности, этой раскаленной печи творчества, они всегда еще и для того, чтобы рассказать о себе: или о своем состоянии, или о своей радости ожидания, или о своем предельном отчаянии, или о своем ожидании счастья. Как ни странно, они всегда очень глубоко эмоциональные рассказы. Это рассказы и в письмах, и в картине. В «Ночном кафе в Арле» он, как бы описывает картину подлунного мира: связь между теплым диском золотого света и пустоты одиночества, отклика в синем небе и звездах. Это большая эмоциональная картина, это рассказ, это исповедь. Но когда вы входите внутрь кафе, вот тут я уже не могу удержаться и не прочитать то, что пишет сам Ван Гог об этом кафе.

«В моей картине „Ночное кафе“ я пытался показать, что кафе – это место, где можно погибнуть, сойти с ума или совершить преступление. Словом, я пытался, сталкивая контрасты нежно-розового с кроваво-красным и винно-красным, нежно-зеленым и желто-зеленым, и жестким сине-зеленым – воспроизвести атмосферу адского пекла. Цвет бледно-серый, чтобы передать демоническую мощь кабака-западни. Я не знал, что можно стать страшным с помощью зеленого и синего. Вот точно так соответствует любой натуре колорит или рисунок, иначе они никогда не вызовут в зрителе столь сильного волнения».

Для него, то, о чем я говорила, очень важно. Мы воспринимаем его как гениального живописца, воспринимаем его как уникального мастера, совершенно особого живописно-коло-

ристического языка. Но этот колорит, этот его живописный язык обязательно структурируется мазком и этот мазок, и цвет создают форму, выстраиваясь в определенную композицию. Но задача не в живописи. Сколько бы он ни писал о цвете, задача его уникальна – передать и описать малейшие нюансы своих чувств, своих состояний, того волнения, которое вызывает в нем жизнь, природа и общение. Он хочет это сделать языком живописи, найти этот адекватный язык. Почти невероятно, но ему это удастся. И когда он пишет о том, что «Ночное кафе» – это кабак-западня, что очень любопытно, начинаешь понимать какой контраст и какая разница между этим ночным кафе с улицы, где оно открыто и тем кафе, в которое вы попадаете. Вот там, внутри, и есть западня, там можно кончить жизнь самоубийством.

Посмотрите, как он интересно пишет это «Ночное кафе». Причем тот вариант «Ночного кафе», который вы видите, это не живопись, это не масло – это акварель. Как абсолютная сложность цветовой палитры, которую он описал, как она объединена между собой каким-то странным, черно-траурным кантом, таким черно-траурным контуром. И этот контур схватывает и биллиардную, и эти одиноко сидящие фигуры. Хочется рассказать об отчаянии, хочется рассказать о том, что в этом кабаке-западне может совершиться все. Он пишет просто красками и описывает тот мир или те образы, которые писал Золя, или которые писал Мопассан. Как это не парадоксально, но художник, который в формальном отношении существует просто в одном единственном экземпляре, он – неповторим. Он – единственный. У него не может быть школы, не может быть последователей, он всегда пишет рассказ, он всегда пишет повесть.

Его картины описывают не столько внешний мир, сколько внутренний. Он пишет с натуры и с подготовительным рисунком, под воздействием своих переживаний по поводу этого мира. Об этом можно было бы говорить бесконечно! Для него «Ночное кафе» – это момент абсолютного отчаяния, связанного с предельным состоянием. Если бы мы пытались как-то определить его манеру, его язык, на котором он с нами говорит, то мы бы сказали, что, конечно, Винсент Ван Гог – есть художник-экспрессионист. А что такое экспрессионизм, как не предельность состояний? Любой экспрессионизм в поэзии, в литературе или в живописи, всегда является языком предельных состояний, то есть той самой огненной печью творчества. Но Ван Гог, помимо того, что он является величайшим живописцем мира, прежде всего рассказчик и мироописатель.

Будет очень интересно сравнить две его картины. Одна из них относится к такому, так сказать, брабанскому периоду, когда он только-только-только начинал пробовать себя, как художник.



Едоки картофеля

Это период «Едоков картофеля». Еще он сделал очень интересный подготовительный рисунок для картины, которая называется «Сеятель», где изобразил идущего крестьянина,

с привязанным к нему лукошком и сеющего злаки. Он бросает в землю зерно и оплодотворяет землю зерном. И какого интересного сеятеля он пишет в 90-м году! Посмотрите и сравните эти две картины, и вы увидите путь, который прошел Ван Гог, не только, как художник, не только, как живописец, а как Ван Гог -мыслитель, Ван Гог – повествователь, Ван Гог- рассказчик. Потому что того сеятеля, почти не имеющего лица, которого Ван Гог пишет в 90-м году, он изображает, как какого-то мифологического оплодотворителя планеты. Посмотрите на его фигуру, находящуюся под восходящим раскаленным светилом, сжигающим землю. Что-то еще есть в этом. Какая-то апокалиптическая безнадежность.



Сеятель



Сеятель



Сеятель



Сеятель

Он прожил в Овере 70 дней. За эти 70 дней он написал больше 70 картин. И каждая картина завершена. Это портреты – и женские, и мужские – такие, как портрет доктора Гаше, и церковь в Овере, черные вороны, летящие над золотым полем пшеницы. Для него любая натура – все, что он пишет, равно одушевлена и абсолютно жива. Именно в Овере он пишет свои знаменитые кипарисы. А какой поразительный цвет он пишет! Темно-зеленый. Эти живые кипарисы – метафизика жизни природы, ее рождения. Его кипарис не стоит. Каждую минуту,

каждую секунду, он растет на наших глазах, вырываясь из-под земли. Он рассказывает, он показывает, он вводит нас на высший уровень бытия этой самой материи, только художественным языком.



Портрет доктора Поля Гаше

Конечно, это художник, о котором исчерпывающе рассказать очень сложно, но при всей своей сложности, при всей своей невероятной сложности, он, как художник, в достаточной степени эмоционально и чувственно понятный. Если вы немного постоите около его полотен, они вбирают вас в себя, открывая вам глаза на окружающий мир и дают возможность видеть по-новому. Они, все-таки, меняют ваш глаз и дают вам возможность абсолютно нового видения, как у хорошего писателя или поэта. И от столкновения с такого рода искусством, вы становитесь немножко другим. В жизни каждого человека, если в него попадает Ван Гог-сеятель, которым он сам по себе и является, начинает произрастать нечто. Без его живописи, без его эстетики наша жизнь уже не существует.

А сейчас я скажу совсем парадоксальную вещь. Ван Гог был человеком больным и, что интересно, он очень хорошо осознавал это, и когда поехал в Овер, то специально сам пошел под покровительство доктора Гаше, потому что в больнице Сан-Реми ему было очень плохо и тяжело. Но все равно, он все время писал и ему такие условия предоставляли. И тому периоду, когда он проживает в Овере, я придаю очень большое значение – он очень важен. А знаете, почему? Потому что он стоял на пороге своей славы. Ее звуки уже доносились до него. Анна Бош в Бельгии купила его картину. В 1890-м у него была куплена картина «Красные виноградники» за 400 франков. О нем писали газеты, как о художественном явлении и он знал об этом.

Он участвовал в групповых выставках в Париже со своими друзьями и, все-таки, говорил: «Да, следует признать, что я очень тяжело болен и без помощи находиться не могу».



Красные виноградники

А теперь я хочу немножко рассказать о другом. При том, что такие люди, как Ван Гог не могут быть не одиноки, потому что гений одинок всегда, а он был гений в чистом виде, около него всегда был человек, отношение с которым обсуждать очень сложно. У него не сложились отношения с Гогеном, потому что такие, очень яркие и совершенно разные индивидуальности совпасть под одной крышей не могут. Их расставание было драматическим и неизбежным. Зато его брат Тео всегда был рядом с ним. Собственно говоря, он был его спонсором, он был его меценатом, выражаясь современным языком. И можно еще так немного грубовато сказать, но его брат был больше, чем брат – он был его какой-то органически-биологической частью. Это был тот союз, без которого Ван Гог не мог бы состояться так, как он состоялся. Еще один, очень интересный вопрос, который интересует лично меня.

Когда рассказывают о творчестве Ван Гога, то невольно получается рассказ о человеке с невероятной волей. Потому что одного гения недостаточно, должна быть воля к самоосуществлению. И у Ван Гога эта воля была. Собственно говоря, с тех пор, как он попал в Овер, воля сотворила его. Жизнь Ван Гога была страшной. Он был болен, но писал картины так, как не пишет никакой другой здоровый человек. Другими словами, медицина разошлась в диагнозе с творчеством. Его картины очень осмысленны, очень осознанны, наполнены волей и очень целенаправленны.

Возможно, я скажу парадоксальную вещь: но из 9 лет его творчества, именно два года, проведенные в Арле и в Овере, где Ван Гог полностью себя нашел и реализовал, окончательно создали того художника, которого мы знаем. Чего ему это стоило? Это стоило ему жизни. Все-таки, он покончил жизнь самоубийством, выстрелив в себя. Он умер «самоубийственной» смертью. И все-таки, при всем том, это очень счастливая жизнь. Потому что для гениального человека, самоосуществление стать собой, найти себя и полностью реализоваться, получить на века то имя, которое, вне всякого сомнения, пока живы люди, останется и будет занимать свое место в очень малом количестве избранных имен. Это ли можно назвать несчастьем? Это очень интересный вопрос. В нем, как и в Лотреке, есть удивительно глубокая тайна и мы не можем раскрыть ни этой тайны гения, ни тайны его творчества.



Памятник братьям

А сегодня, что и говорить, он еще и писатель. Его письма изданы на всех языках. Он – живописец, картины которого и оценить невозможно. Его брат Тео не смог пережить его смерти и умер от тоски. После смерти Тео осталась его вдова. Она оказалась умницей и наследницей творчества Ван Гога. Благодаря этой женщине, мы очень много выиграли, потому что его творчество не было разворовано или разбазарено – оно было собрано в одних руках. Уже после войны, очень известный, замечательный французский скульптор, выходец из России – Осип Цадкин, занимался памятниками Ван Гогу. Его мастерская была вся заставлена ими. Она и сейчас есть в Париже и там все это можно увидеть. Самый главный памятник Ван Гогу и его брату стоит в Амстердаме. Он представляет собой две фигуры во весь рост – их руки сплетены, головы близки друг к другу – они стоят рядом – Винсент и Тео Ван Гог. Так Цадкин объединил их, как бы в одного человека и, наверное, это правильно.

Диего Родригес де Сильва Веласкес



Диего Родригес де Сильва Веласкес

Недавно, мне на глаза попала одна очень интересная книга, в конце которой была помещена таблица, в которой были указаны имена лучших художников мира по всем показателям: композиция, воображение, рисунок, живопись и прочее. И я нисколько не удивилась, увидав, что в числе первых 5-ти имен стоит имя Диего Веласкеса – величайшего художника мировой живописи.

Диего Родригес де Сильва Веласкес родился в 1590 году, то есть в самом конце 16 века, в испанском городке Севилья. Он был современником еще двух совершенно удивительных художников – писателя Сервантеса, написавшего «Дон Кихот» и драматурга Шекспира.

И Веласкес, и Сервантес, и Шекспир намного больше того, чем мы их определяем. Веласкес больше того, что может дать живопись, Шекспир больше того, что может дать драматургия, а Сервантес, безусловно, больше того, что может дать большой роман. И не случайно Федор Михайлович Достоевский сказал очень странную вещь, что на Страшном Суде человечество может отчитаться романом Сервантеса «Дон Кихот».

Что любопытно – все три имени, которые я назвала (а, между прочим, к ним можно прибавить и Лопе де Вега, и еще очень большое количество людей), все анонимны. О них знают все – самые знаменитые имена конца 16, начала 17 веков. И, вместе с тем, о них никто, ничего не знает. До конца неизвестны жизнь и биография Сервантеса. До сих пор, под маской скрыт Шекспир. Да и о Диего Веласкесе тоже мало что известно. Я читала большое количество его биографий и все они сводятся к каким-то простым фактам, перечисляющим какие-то незначительные события в его жизни: какой имел придворный чин, на ком был женат, когда переехал из Севильи в Мадрид, при каких обстоятельствах умер и какие у него были отношения с королем Филиппом IV.

Подлинный гений, как известно, всегда анонимен. Его имя всегда окружено тайной. Биография не прояснена, а, может быть, и не надо знать биографии гениев, потому что мы не знаем природу их дарования, мы не знаем природу их гениальности. Мы должны смотреть на их картины, читать их пьесы и наслаждаться романами. И уже во всем этом находить для себя ответы на те вопросы, которые они нам задают.

Веласкес жил в очень удивительное время, которое имело для него, как художника, очень большое значение. Представляете, из какой горячей магмы ткались гении и характеры этих людей?

Нам известно, что Веласкес очень быстро переехал в Мадрид и стал придворным художником короля Филиппа IV. Умер он в 1660 году, в возрасте 70-ти лет, простудившись и заболев лихорадкой. Его биография – это биография фактов, которая никогда не сможет стать биографией его творческой жизни.

Любая книга, даже самая лучшая репродукция никогда не смогут дать нам представление о том, что это был за живописец, потому что мы не можем ощутить масштаба всех его вещей. Я вспоминаю одну очень интересную историю. Когда-то я, вместе со студентами, делала фильм о советском художнике Тышлере. Мы сделали очень хороший фильм и пригласили его на просмотр. Тышлер посмотрел картину и сказал: «Ах, какой хороший фильм, но как жаль, что я никогда не писал этих картин». Мы были поражены! «Как такое может быть? Вы не писали эти картины?». Он сказал: «Нет. Цвет замечательный, но ничуть не соответствует живописи моих полотен. Я их не писал». Поэтому, когда мы смотрим книги, даже самые лучшие, то, к сожалению, должны констатировать, что не знаем этих картин.



Александр Тышлер

Если, кому-то из вас посчастливится оказаться в Прадо, то вы сможете увидеть одну из величайших чудес мирового искусства – живопись Веласкеса. Конечно, многие знают его картины, сюжеты, но я хочу рассказать только об одной из них. Она называется «Фрейлины» или «Менины». Более того, само название «Фрейлины» буквально ни о чем не говорит. Фрейлины, действительно, присутствуют на этой картине в качестве сопровождающих дам. А кого они сопровождают? Маленькую принцессу Маргариту. Они присутствуют в виде свиты маленькой принцессы, которая пришла в мастерскую художника, чтобы посмотреть, как тот рисует ее маму и папу.

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.