

ФРАНСУАЗА
БАРБ-ГАЛЛЬ

ВНУТРИ КАРТИНЫ

что скрывают
шедевры?

Подарочные издания. Искусство

Франсуаза Барб-Гааль

**Внутри картины. Что
скрывают шедевры?**

«ЭКСМО»

2019

УДК 75
ББК 85.14

Барб-Гааль Ф.

Внутри картины. Что скрывают шедевры? / Ф. Барб-Гааль —
«Эксмо», 2019 — (Подарочные издания. Искусство)

ISBN 978-5-04-109541-3

Вы смотрите на картинку и в какой-то момент проваливаетесь в нее. Как Алиса в нору в Стране Чудес! Вот вы оказываетесь внутри и что вы видите? Куда пойдете, что будете делать? В новой книге Франсуаза Барб Галь научит вас смотреть на картины по-новому! В трех больших главах изучены основные варианты перемещения в пространстве картины: вперед или назад, затем в центр, влево или вправо, и, наконец, вверх или вниз. После каждой главы приведены комментарии, позволяющие быстро определить любого художника и его произведение в конкретном историческом контексте. Впервые вы сможете не просто научиться отличать шедевры и с легкостью объяснять их значение на языке искусствоведов, но и станете непосредственными героями любившихся сюжетов.

УДК 75
ББК 85.14

ISBN 978-5-04-109541-3

© Барб-Гааль Ф., 2019
© Эксмо, 2019

Содержание

Введение	6
Приблизиться или отдалиться?	7
Приблизиться или нет	8
Белое полотно	12
Иллюзия порога	14
Раздвигаем стены	17
Приятное удобство геометрии	20
Однажды где-то	22
Идея пути	26
Пространство разума	27
Театр меланхолии	29
Конец ознакомительного фрагмента.	30

Франсуаза Барб-Гааль
Внутри картины. Смотрим
на шедевры по-новому

Йораму, для Эммануэль, Эдема и Рафаэля

Françoise Barbe-Gall
Entrer dans un tableau
© Le Deuxième Horizon

© Степанова А., перевод с французского языка, 2019
© ООО «Издательство «Эксмо», 2020

Введение

В идеале картина должна вести зрителя так, чтобы он даже не подозревал об этом.

Анри Матисс

Когда мы смотрим на картину, нам никогда не удастся остаться отстраненными наблюдателями: с первого же взгляда на полотно, хотим мы этого или нет, мы оказываемся внутри. С этого момента мы неосознанно движемся по маршруту, намеченному живописцем: нас заманивают в определенные участки изображения, затем мы следуем вперед, оказываемся в тупике, сбиваемся с пути, устремляемся к горизонту, останавливаемся в нерешительности... Можно ли идти дальше? Или нужно, наоборот, отступить? Может, остаться в центре или нужно пойти влево? А если мы пойдем направо, история будет развиваться иначе? Или все рухнет? Можно устремиться ввысь... Можно все. Важно понимать, что любой путь, по которому двинется ваш взгляд, будет наполнен глубоким смыслом.

Цель этой книги – не анализ композиции картины: автор намерен рассмотреть, какие именно мысли и ассоциации картина вызывает у зрителя. Это означает, что полотно воспринимается не как конкретное изображение, в котором мы будем описывать каждый элемент, а как средство, которым пользуется художник, чтобы вести наше внимание туда, куда он пожелает. Нет смысла рассматривать понятия, определяемые историей искусства, как с точки зрения стиля (барокко, классицизм), так и движения (импрессионизм, сюрреализм и т. д.), но игнорировать их мы, конечно, тоже не станем.

В моей предыдущей книге, «Как рассматривать картину», отправной точкой был набор эмоций или реакций, чаще всего вызываемых изображением. Теперь картина рассматривается с точки зрения зрителя: мы показываем, как проникнуть внутрь изображения, учим находить в них свой путь и понимать то, что Матисс называл «механикой картины».

В трех больших главах изучены основные варианты перемещения в пространстве картины: вперед или назад, затем в центр, влево или вправо и, наконец, вверх или вниз. После каждой главы приведены комментарии, позволяющие быстро определить любого художника и/или его произведение в конкретном историческом контексте.

Очевидно, что такая выборочность не обеспечит всей полноты восприятия картины, а эту книгу нельзя рассматривать как полноценный метод изучения живописи, да она и не претендует на это. Но, по крайней мере, мы надеемся, что она обеспечит читателю определенную тренировочную базу, которую он сможет впоследствии дополнить и развить, и предоставит несколько удобных и надежных инструментов, позволяющих достаточно легко и просто воспринимать и понимать любую картину.

Приблизиться или отдалиться?

Благодаря иллюзии глубины пространства картина представляет собой потрясающее восприятие объема – это возникает, в частности, вследствие научно обоснованного построения, приводящего к настолько эффективному результату, что такая иллюзия воспринимается как очевидность. Согласно знаменитому определению итальянского архитектора и теоретика XV века Леона Баттиста Альберти, картина является «окном, распахнутым в мир».

Кажется, что это лишь поэтическая метафора, но на самом деле речь шла о техническом преобразовании образов, выполненных в соответствии с математическими правилами перспективы (от латинского слова «perspicere» – «видеть вдаль»). «Окно», о котором говорит Альберти, – материальная основа картины: доска, холст, натянутый на раму, или даже часть стены, расписанная фресками, основа, о которой мы забываем, глядя на созданную на ней иллюзию трехмерного пространства.

В течение многих веков изобразительные приемы изменялись, расширялись возможности использования цвета и света, которые дополняли, а порой и заменяли рациональные расчеты эпохи Возрождения. Но в любом случае механизм воздействия на зрителя оставался прежним: картина – это окно в мир художника, дверь в ранее неизвестный нам мир. Порой даже безо всяких иллюзий мастер открывает для нас непостижимые глубины.

Бывает так, что живописец переворачивает ситуацию с ног на голову, внезапно, посредством мастерского изображения рельефа, врываясь в наше реальное пространство. Если пейзаж, уводящий взгляд к горизонту, или даже внимательное рассматривание простого домашнего интерьера могут заставить зрителя долгое время наслаждаться таким времяпрепровождением и даже «войти» в наблюдаемое, то подчеркивание рельефа может захватить его врасплох. Столкнувшись с неожиданной рельефностью изображения, мы бываем вынуждены отступить. «Окно» Альберти распахнуто настолько широко, что сама картина врывается в нашу реальность. Шаг вперед, шаг назад, изменение восприятия и точки зрения – это также осознание умиротворяющего или тревожащего ритма изображаемого события. Меняя нашу точку обзора, картина меняет само наше бытие.

Приблизиться или нет



Ян Вермеер (нидерландский художник, 1632–1675), «Маленькая улица», 1657–1658.

Холст, масло, 54,3×44 см, Рейксмюсеум, Амстердам

Переулок, выбранный Вермеером, несомненно, похож на множество других таких же улочек в Делфте. Дверь распахнута, мы можем видеть темное внутреннее пространство дома. Ставня закрыта. В глубине двора угадывается солнечный свет. Мы стоим на другой стороне улицы. Обыкновенные прохожие на мгновение остановились, замерли, готовые возобновить размеренное течение обычной жизни.

Но у нас достаточно времени... Нам нужно лишь войти в резонанс с картиной. Это она решает, что мы увидим и когда, сразу же или позднее. А также – могли бы там жить или нет. Небо чистое, по нему движутся белые облака, пронизанные солнечным светом. Открытая на улицу дверь подсказывает, что воздух теплый. Жизнь неспешно нанизывает секунду за секундой. Утро.

Во дворе появилась женщина в чепце – вероятно, служанка. Другая женщина сидит на пороге дома – она поглощена рукоделием. Двое детей играют на цветных плитках возле дома. Они сосредоточены на игре и не обращают на нас внимания. Взгляд смещается чуть дальше, туда, где можно различить еще один проход, – более пронзительная нота цвета. Тупик.

Картина играет открытыми или замкнутыми пространствами, намекает на темные и потому нечеткие анфилады, заслоняет проход, заставляя нас слегка колебаться – как посетителя, который не позаботился сообщить о своем визите. Закрытые ставни напоминают о тактичности и сдержанности. Препятствий мало, особенно внутри. Вермеер предоставляет зрителю выбор: продолжить идти по переулку, толкнуть дверь и войти или остаться в стороне, быть простым наблюдателем. Находиться не слишком далеко, но и не слишком близко. Есть определенный интерес к происходящему, но не слишком навязчивый. При желании можно войти в дом и ощутить привычную безопасность этого хорошо обжитого мира. Сделать несколько неторопливых шагов, постепенно погружаясь в легко представляемую прохладу комнаты. Пройти в коридор. В ярко освещенное пространство двора.

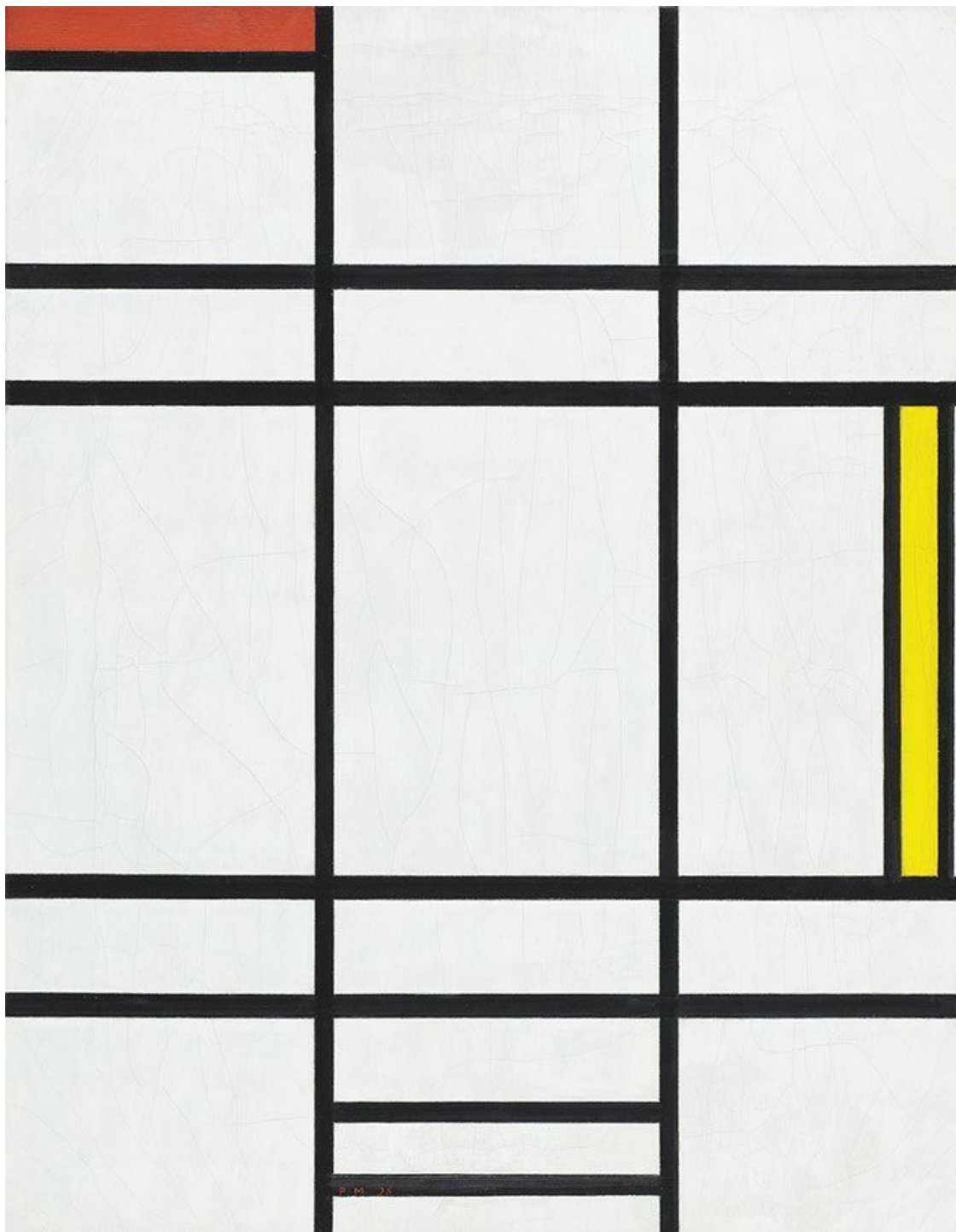
Картина не должна все это демонстрировать. Достаточно, чтобы изображение породило определенные ощущения, могло пробудить вкус и даже создать чувство достоверности подразумеваемой реальности. Так образ, далеко выходящий за пределы самого себя, живет за счет того, что он порождает.

Кирпичные блоки, прямоугольники ставен и членение фронтонов выстраиваются в однородном, но при этом неровном ритме, к которому глаз быстро привыкает. В разных местах картины мы видим несколько ненавязчивых версий этого ритма: сильнее или слабее выраженный оттенок красно-коричневого цвета, спадающая с крыши и частично закрывающая верхние стекла окна листва. Цвет подкрашенных или совсем облезлых ставен почти одинаков. В конце концов, этот серо-синий тон отлично вписывается в общий колорит... Старые, растрескавшиеся доски, дождь и сильный ветер – краска постепенно слезает. Переулок наполнен воспоминаниями. Неожиданный сквозняк застает нас врасплох. Оранжевые пятна на стенах начинают вибрировать.





Белое полотно



Пит Мондриан (нидерландский художник, 1872–1944), «Композиция с белым, красным и желтым», 1936.

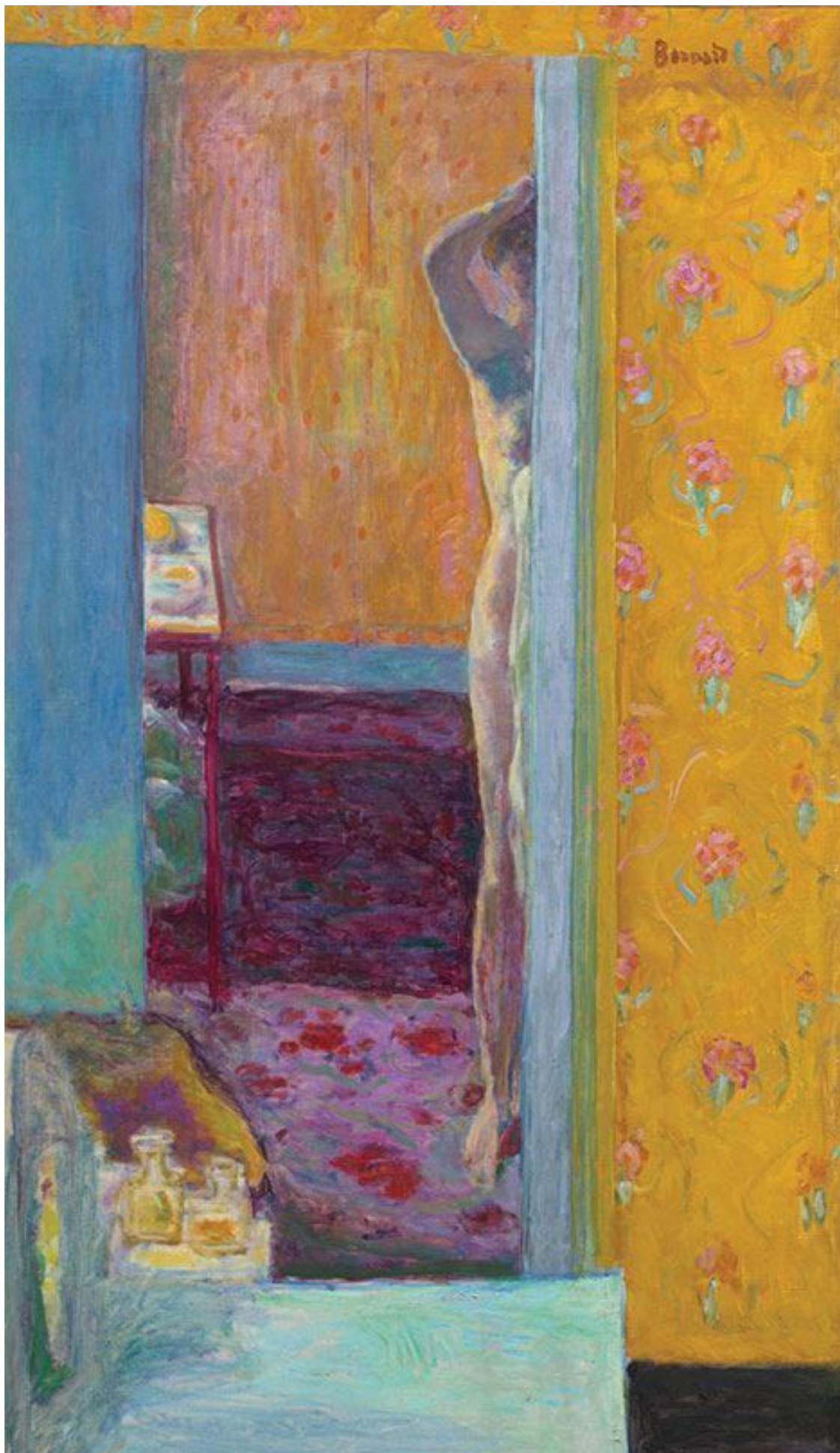
Холст, масло, 80,1×62,23 см, Музей искусств округа Лос-Анджелес

Картина – это прямоугольное окно любого размера. Черные полосы, пересекающие полотно под прямыми углами и соединяющие четыре угловые точки, всего лишь обозначают границы участка чистого белого цвета. Мондриан укротил пустоту, создав ее контуры. Из пустого центрального прямоугольника можно двинуться в любой из очерченных модулей

– на юг, север, восток или запад. А можно шагнуть вперед и вытянуться в одном из длинных прямоугольников. Но не хватает воздуха. Один тонкий красный прямоугольник наверху, другой, желтый, – справа, оба одинаково непрозрачные, уверенно заявляют о своих правах посредством взаимодополняемости вертикали и горизонтали. И напротив, все четыре стороны полотна, обозначая его границы, не запирают его. Несмотря на полное отсутствие гибкости линий, картина выглядит свободной. Она открыта свету.

Это фасад. Нет, план. Или два. Сочленение этажей, окон, дверей, карнизов, комнат и коридоров, целый квартал... Все сразу. Но этого пока не существует. Или уже не существует. А что будет, если красный немного опустится? Если желтый сдвинется к центру? А если черные линии приблизятся друг к другу?... Мондриан создает узор и разделяет его на части. Нагромождение планов, как и любые другие гипотезы, никогда не будет достаточно точным воспроизведением реального мира. Процесс обретения соответствия всегда подвижен и гибок. Нематериальная структура, музыкальная каденция которого способна вдохнуть жизнь в голландские улицы его детства.

Иллюзия порога



Пьер Боннар (французский художник, 1867–1947), «Обнаженная в интерьере», 1912–1914.

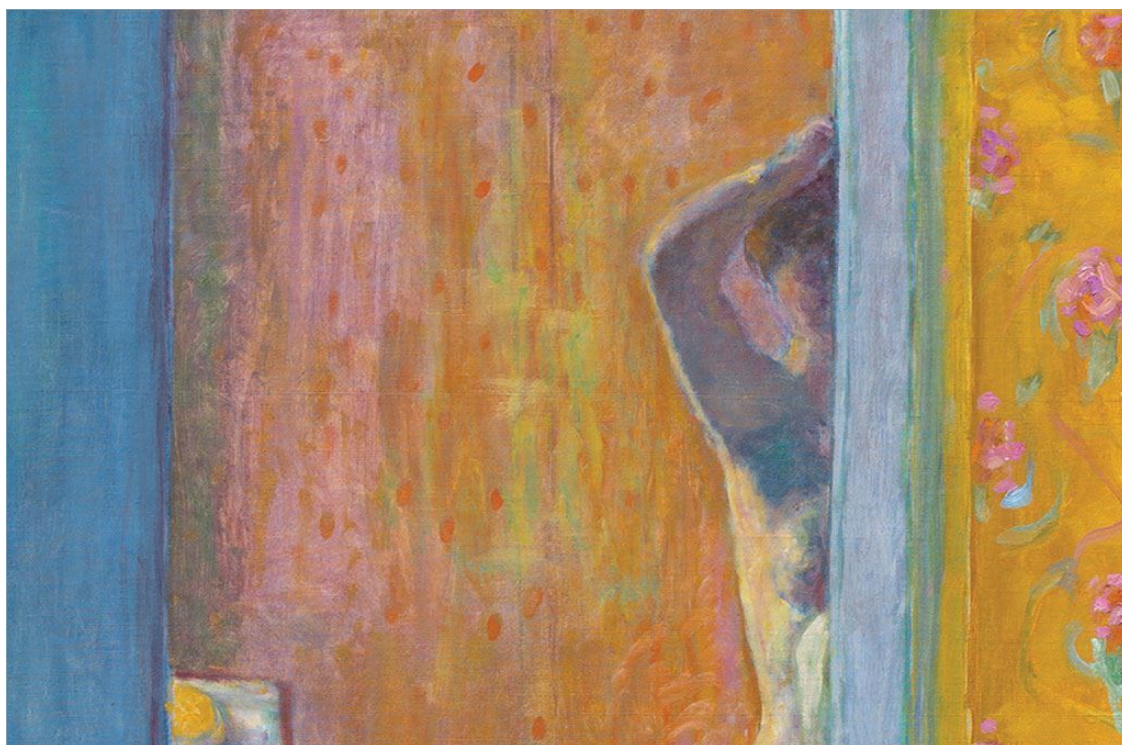
Холст, масло, 134×69,2 см, Национальная галерея искусства, Вашингтон

Узкая доска предполагает только один путь. Неопределенный, смущающий близорукой размытостью линий, которыми художник организует поверхность в большие смягченные голубые, оранжевые, лиловые и розовые пятна. Изображая вход в комнату, он соединяет в сложный набор простые формы, в которых угадывается множество препятствий и причин задержки, возможностей двинуться вперед и отступить. Картину объединяет только великолепие красок, смягчающее неопределенность.

Она стоит обнаженная, вон там, в другой комнате. Подняла руку, как Венера, поднимающаяся из вод. В ее руке полотенце, она занята своим туалетом, наверное, перед зеркалом. Мы видим только фигуру и даже не видим ее по-настоящему. Не полностью. Не сразу. И очень скоро мы обнаруживаем, что смотрим только на нее, собирая мельчайшие детали. Ищем движение, которое позволило бы увидеть ее полнее, зная также, что один шаг – и она может уйти, исчезнуть, оставить нас в одиночестве перед открытой дверью, – просто так. Как и художник, мы рассеянно оглядываем окружающее ее пространство – туалетный столик на переднем плане, мешающий проходу, неровные ряды цветов на обоях, написанных такими сдержанными красками. Мы даже ловим себя на том, что ощущаем мягкость лилового ковра. Волшебное очарование картины действует и неумолимо требует своего. Однако взгляд все равно упорно возвращается к ней, к легкому изгибу ее обнаженной фигуры, как к единственной надежде выпутаться из жесткой сети прямоугольных линий.

Войти в эту картину равнозначно возможности пойти навстречу античной красоте и ощутить тепло живого тела, пожелать приблизиться к этой женщине и обнаружить лишь мраморную иллюзию. Это было бы шагом вперед, сопричастием к неуловимой близости с Мартой, с ранней юности супругой и моделью художника. Это его личная богиня, явная и тайная. Огораживающая и роскошная. Полная неизвестность. Кисть Боннара лишь коснулась ее, не пытаясь удержать. Он знает – это невозможно. Картина служит ему утешением, призывая согласиться с противоречиями, это порыв и отображение, связь между удаленностью синего и расширением оранжевого, которая затягивает нас в искусственно созданную глубину полотна, причем делает это так же мощно, как то, что удерживает нас, заставляя оставаться в стороне. Последовательность двух четко различимых комнат априори задает в картине постепенность продвижения вперед, плавный переход из одного пространства в другое, как и в любом другом изображении интерьера. Но присутствующие везде затуманенные и немного размытые контуры изобличают иллюзорный характер этой попытки. Мы спотыкаемся, скользим, двигаясь по исчезающему следу, его линия обрывается, как обещание, оставшееся невыполненным.

Возможно, этот порог при входе, эта остановка – важнее, чем пространство, которое откроется за ним... Пожалуй, именно здесь все и происходит: намек на глубину, созданный и бесконечно затянувшийся. Как определить, различить возможное и запретное, уловить различие между тем, что было здесь на самом деле, но чего невозможно коснуться, и неясным силуэтом, к которому зритель движется почти ощупью? Множество противоположных желаний в конце концов приводит к трепетной неподвижности. Боннар так и не двинулся ни вперед, ни назад. Все замерло в неподвижности, но художник создал ощущение, что движение возможно. Что он готовится через мгновение, через секунду, преодолеть ничтожное расстояние, отделяющее его от нее. И что мы могли бы, разделив его растерянность и волнение, шагнуть вместе с ним.



Раздвигаем стены



Робер Кампен или его мастерская (фламандский художник, около 1375–1444), «Благовещение», центральная панель триптиха «Алтарь Мероде», около 1427–1432.

Размеры триптиха: 64,5×117,8 см, Коллекция музея Клойстерс, Метрополитен-музей, Нью-Йорк

Они перекрывают проход. Ангел с шелковистыми крыльями, Мария, поглощенная чтением. Между ними, позади них, к ним – даже представить невозможно, что можно войти туда. Невозможно добраться до окна в глубине этой заполненной предметами несуразной комнаты: четкое перекрестье рамы окна, одновременно открытого и закрытого, за которыми виднеются плывущие облака. Идея креста. Пронизанного светом.

В тот же миг в картине произошло событие: архангел Гавриил объявляет Деве, что она родит Сына Божьего. Она не шелохнулась, никакие эмоции не отразились на ее лице. Не сдвинулись даже тяжелые драпировки одеяния, раскинувшиеся на полу, как цоколь статуи. Их величественной ширины хватило бы для придания устойчивости обеим фигурам, и можно

подумать, что именно их сверхъестественная вместимость заставляет обоих непоколебимо стоять на полу.

Они не двигаются, ни он, ни она. Ангел, едва появившись, застыл, едва успев передать послание. Складки материи его роскошной белой туники, залитой светом, обозначают сгиб его колен, не разлетаясь больше необходимого: ткань не касается плаща сидящей на земле Девы, это знак смирения. Невозможно соприкосновение двух существ, принадлежащих к разным реальностям.

Нам не нужно входить туда, чтобы понять, что происходит: художник любезно опрокинул стол, чтобы мы легко могли увидеть лежащие на нем предметы. Свиток пергамента и книга в футляре хорошо различимы, это отсыл к Ветхому и Новому Заветам. Три цветка лилии, по одному для каждой ипостаси Троицы, сдержанно излагают свое девственное послание; фитиль свечи все еще дымится – он только что горел Истинным светом – светом Сына Божьего. Кампен доходит до того, что изображает его с крестом, – крохотная фигурка над ангелом, словно только что влетевшая в комнату. Идеальное существо, обещание ребенка. Он готов соединиться с телом матери, чье тонко прорисованное ухо ясно показывает, что она все услышала и поняла.

Ее решительно ничто не удивляет. Сверхъестественное легко сливается со спокойной банальностью повседневности – в сердце этого благоустроенного буржуазного жилища может произойти что угодно, и чудо отлично вписывается в упорядоченность этого дома, даже подпитывается им. Здесь все привычно и знакомо: в любом доме можно увидеть точно такой же медный тазик, ставни из такого же дерева, такие же пухлые подушки. Ангелу, безусловно, легко пройти здесь верной дорогой.

Несмотря на тщательность изображения всех этих повседневных предметов, сохраняется ощущение странности: комната кажется необжитой, ее стены выглядят натянутыми панелями ширмы. Дело в том, что живописец просто окружил интерьером Богоматерь и архангела Гавриила, существование которых в своей бесконечной благодати не нуждалось во всем этом. Если бы мы, обычные человеческие существа, все же захотели попасть туда, нам пришлось бы расталкивать стены в стороны, подпирать их, искусственно приспособивая их к реальности нашего существования.



Приятное удобство геометрии



Питер де Хох (нидерландский художник, 1629–1684), «У бельевого шкафа», 1665.

Холст, масло, 77,5×72 см, Рейксмюсеум, Амстердам

Простыни и скатерти тщательно выстираны, выглажены, сложены. Они готовы к хранению в огромном шкафу, украшенном деревянной мозаикой. Хозяйка дома сама выполняет эту работу, заодно проверяя состояние белья. От ее взгляда ничто не ускользнет – ни признаки износа, ни растрепанный край.

Рядом с женщинами, сосредоточенно занимающимися своим делом, в дверном проеме ребенок играет с шайбой, тем самым уводя внимание зрителя в другую сторону. Скрытый контрапункт установленному порядку. Этаким легким, но не внушающим страха реальный беспорядок.

Над дверью видна статуэтка сурового Персея, держащего голову Медузы, – она убедительно доказывает, что добро должно победить мирскую злобу. Суть этого места, несомненно, заключается в строгости его внутренней организации, но возможно, еще больше – в способности справляться с возможными опасностями. Столь хорошо организованный бельевой шкаф – лишь внешний признак стойкости и мужества.

Живопись взяла власть над простой жизнью, установив геометрическую гармонию, практический комфорт которой с самого начала перевешивает любые другие соображения. Конкретные личности не важны, это типовые роли, выбранные в качестве назидания. Точно так же, как и многолетняя привычность повседневных движений. Дом – это прежде всего освоение людьми пространства, предназначенного для комфортного передвижения по нему. Открытые двери, чистая плитка, освещенная лестница, подушка на стуле... Здесь рады всем и каждому.

Однажды где-то



Доменико Гирландайо (итальянский художник, 1449–1494), «Портрет старика с внуком», около 1490.

Дерево, масло, 62×46 см, Лувр, Париж

Ребенок что-то говорит. Он положил ручку на грудь старика, который смотрит на него и молча обнимает. Малыш спрашивает. Он ждет. Похоже, что-то его беспокоит. А может быть, он просто очень внимателен. В любом случае он полон доверия. Мужчина не отвечает. Пока.

О чем может идти речь между этими двумя персонажами? Возможно, все вполне безобидно. Простой предлог для создания интимной жанровой сцены. Но верится с трудом. Удивляет напряженность диалога. Художник, великий флорентийский творец, не использует здесь какие-либо эффектные элементы и многообразие красочных сочетаний, более того, он выходит за рамки искусства портрета и заданных поз. Он максимально приблизился к своим моделям. Напряг слух. Должно быть, он услышал что-то в их глубоко личной беседе, столь редкой в живописи пятнадцатого века: дед со внуком? Возможно. Не важно. Как энергично противопоставлены два лица: одно такое юное, а другое – такое старое! Художник также противопоставляет две эстетические модели: ребенок с совершенными чертами флорентийского ангела и старик со сморщенным лицом и усталым видом человека с фламандской жанровой картины. Вдвоем они представляют общий портрет человечества, балансируя между идеалом и унынием.

За их спинами, на ближайшей серой стене, Гирландайо расположил окно – всего лишь проем. Он не озаботился изображением интерьера, в котором находятся персонажи, стремясь сосредоточить внимание на пространстве за пределами фигур, на которое зритель может обратить свое внимание. Итак, мы стоим достаточно близко к персонажам, чтобы прикоснуться к ним, но нас отвлекает нечто внешнее. Как противостоять ему? То было время великих путешествий, и мир никогда не казался таким огромным. Длинные дороги, тропы, мелкий ручеек – все находит свое место: картина раздвигает горизонты. Дорога, изображенная Гирландайо, неторопливо сворачивает сначала в одну сторону, потом в другую, где-то даже поворачивает назад, затем скругляется и растворяется. Кажется, она возвращается к своему началу.

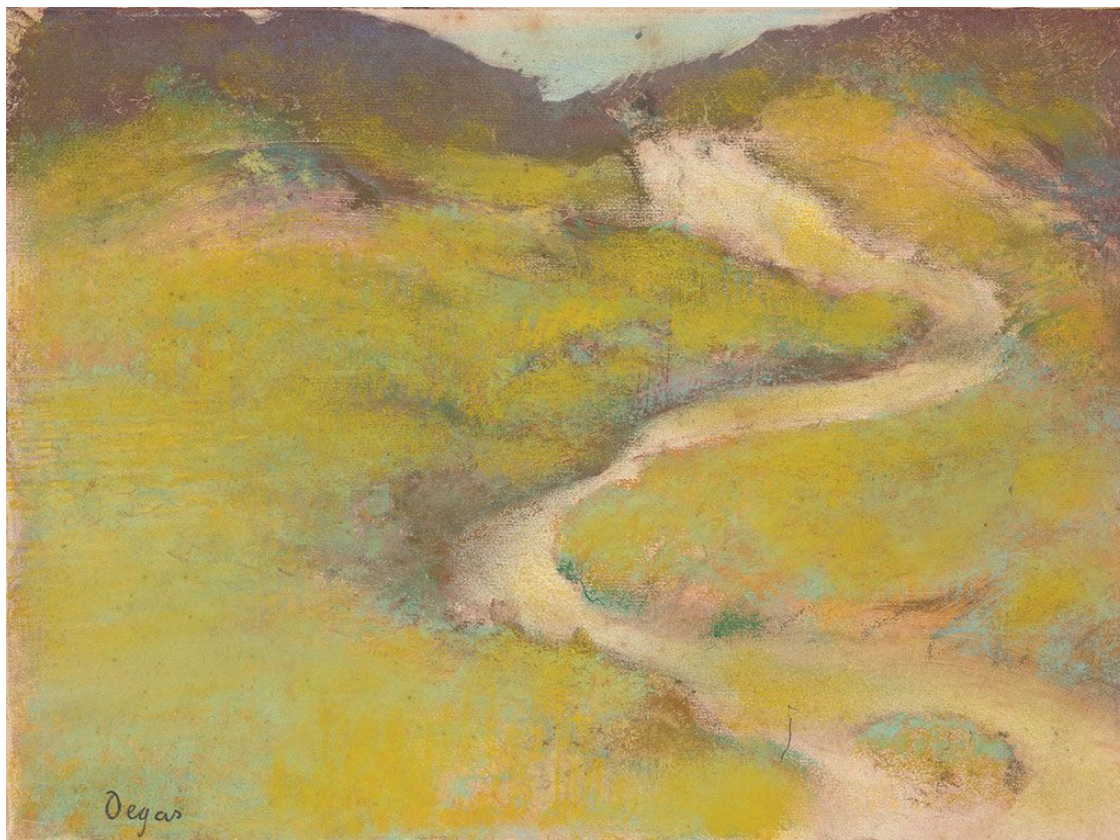
Таким образом, по мере воображаемого передвижения по картине природа начинает играть все более значимую роль. В процессе следования по извивающейся дороге нетерпение стихает. Растворяющееся вдали пространство на заднем плане говорит о времени, которое потребуется, чтобы пройти по этой долине, добраться до этих гор, обойти все препятствия. Обо всем этом ребенок еще не знает. И об этом старик еще не рассказал ему сегодня. Чудесное открытие зеленых холмов, но и запустение иссохших земель. Безмятежная тишина церкви. И одиночество в конце путешествия – все это еще впереди. Жизнь, которая возникает и побеждает; безжизненная, ледяная гора, вздымающаяся к небу.

Ни старик, ни ребенок не интересуются пейзажем. Зачем им это, ведь они сами воплощают в себе все начала и первопричины. Этот сияющий светлый внешний мир, придающий сладость встрече, Гирландайо придумал для нас – чтобы, преодолевая непосредственность портрета, мы могли понемногу выстроить свой собственный опыт течения жизни в неумолимом и безжалостном движении к неизвестности.





Идея пути



Эдгар Дега (французский художник, 1834–1917), «Тропинка в поле», 1890.

Пастель, монотипия, 30×39,5 см, Художественная галерея Йельского университета, Нью-Хейвен

В процессе движения мы вынуждены учитывать возникающие на пути рытвины и кочки. Удлинить шаг. Остановиться на мгновение, перевести дыхание. Для Дега, столь внимательного к труду танцовщиц, не составляет труда держать в памяти особенности окружающей обстановки. Для него важно не столько изображение среды, достаточно нечеткое, сколько то, что она связана с движениями и позами. А также с усилиями и упорством, способностью приспособливаться к особенностям почвы. Из опозданий из-за объездов, от непредвиденных этапов пути и воображаемых встреч вырисовывается путь, прежде всего выказывающий уважение к земле. Реалии природы сочетаются с явным упоминанием о существовании человека, его слабостях и превратностях его судьбы. Суть пути важнее географической точности.

Давно ли мы вышли в путь? Близки ли мы к цели? Неизвестно. И нечеткий масштаб пейзажа окончательно сбивает нас с толку. Что там, за синеватыми горами – пропасть или горизонт? Небольшая расщелина в верхней части изображения позволяет увидеть небо. Или море.

Природный мотив, который Дега создал несколькими штрихами пастели, был объединением ряда пейзажных фонов древней живописи, вписанных в религиозный контекст... Здесь, как и в прежние времена, горизонт открывается в самом конце извилистой дороги, похожей на след змея-искусителя, который своим телом навсегда проложил все пути этого мира.

Пространство разума



Фра Карневале (итальянский художник, 1445–1484), «Идеальный город».
Дерево, масло, темпера, 77,4×220 см, Художественный музей Уолтерса, Балтимор

Это мир, где властвует свет. Перед нами открывается огромная площадь, выложенная белыми и серыми камнями. Рисунок подчиняется кристально чистой геометрии, которая диктует оттенки. В своей убедительной точности город ощущается мечтой архитектора.

Застыв в кажущейся вечной неподвижности, город уже живет, но так ничтожно мало, что это не может убедить нас в его связи с повседневной реальностью. Мужчина на переднем плане при ходьбе грузно опирается на трость, через его плечо перекинут тяжелый мешок. К фонтану приближается несколько фигур. Предполагается, что остальные люди, изображенные в глубине, занимаются своими делами. Присутствие этих крошечных статистов недостаточно заметно, чтобы развить или даже инициировать повествование. Кто они? Что они значат? Каждый движется своим путем, что только подчеркивает незыблемый порядок в городе. В своем неизменном величии он позволяет им пройти, и они приходят и уходят, не оставляя следов.

Нет ничего, что бы приглашало войти в один из этих дворцов. Аскетизм бездушных фасадов, безмолвные окна. Живописец позаботился о разнообразии проемов: одни наглухо закрыты, другие открыты. Но, несмотря на эти доказательства наличия жизни внутри, здания, похоже, предназначены только для того, чтобы обрамлять сцену, направляя наш взгляд на другую сторону площади. Этот город выстроен, чтобы на него смотрели, изучали, разглядывали снаружи. Никогда не вставал вопрос о возможности жить там. Это лишь символическая проекция, плод воображения.

Однако в идеальном городе эпохи Возрождения нет простого декора. Если бы мы могли войти в один из этих дворцов пятнадцатого века, пройти под Триумфальной аркой, обойти античную колонну, войти в христианский храм, беспрепятственно проехать между прошлым и настоящим и даже – почему бы и нет – утолить жажду водой из фонтана, устроенного точно в центре площади... Нет никакого сомнения, это не породило бы историю, не стало бы началом какого-либо повествования, но каждый шаг даровал бы некую толику знаний, позволил перейти на иной уровень сознания и, главное, подарил бы возможность в любой момент увидеть новый пример структуры и прямолинейности. Порой он давал бы также урок неожиданной деформации, возможность живого несовершенства. Снисходительность сдержанной асимметрии.

Тогда можно было бы, сначала терпеливо следя за линиями плит пола, позволить сцене развиваться все более свободно. Признать, что в ней соблюдаются, пусть даже бессознательно, интервалы, расстояния, дистанции... Научиться, следуя замыслу архитектора, вести себя непринужденно в пространстве, насквозь пронизанном благородством духа. Впитать рав-

новесие и умеренность. Научиться все лучше и лучше двигаться вперед, назад, исчезать, отступать, а затем возвращаться. И наконец, открыть для себя идеальный способ цивилизованного обхождения при одновременном господстве разума.



Театр меланхолии



Джорджо де Кирико (итальянский художник, 1888–1978), «Красная башня», 1913.

Холст, масло, 73,5×100,5 см, Фонд Соломона Гуггенхайма, коллекция Пегги Гуггенхайм, Венеция

Кажется, все в полном порядке. За пустынной площадью, окаймленной аркадами, вокруг зубчатой башни теснятся дома под красными крышами. Тень каменного всадника легла на землю. Городом правит память о великом человеке.

Однако что-то не складывается. Небо, лишенное прозрачности, похоже на фон, быстро набросанный декор, в котором даже не видно подлинного желания создать иллюзию. Никаких иллюзий, все просто.

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.