



Юлия Щербинина

**Видимая невидимая
ЖИВОПИСЬ**

Книги на картинах



История и наука Рунета. Лекции

Юлия Щербинина

**Видимая невидимая
живопись. Книги на картинах**

«Издательство АСТ»

2020

УДК 821.161.1-9
ББК 84(2Рос-Рус)6-4

Щербинина Ю. В.

Видимая невидимая живопись. Книги на картинах /
Ю. В. Щербинина — «Издательство АСТ», 2020 — (История и
наука Рунета. Лекции)

ISBN 978-5-17-112798-5

Книги в изобразительном искусстве очень словоохотливы — им всегда есть что поведать внимательному и заинтересованному зрителю. Наука и религия, деньги и власть, секс и еда, сновидения и чудеса... Изображая книги, художники рассказывают о своей эпохе, обычаях, нравах. Сжимая тугую пружину Времени, образ Книги соединяет произведения мировой живописи в единый библиосюжет. И если долго смотреть на книгу — книга начинает всматриваться в тебя. Юлия Щербинина — доктор педагогических наук, специалист по книговедению — исследует живопись с точки зрения не искусствоведческой, а литературной и культурологической. В формате PDF А4 сохранен издательский дизайн.

УДК 821.161.1-9
ББК 84(2Рос-Рус)6-4

ISBN 978-5-17-112798-5

© Щербинина Ю. В., 2020
© Издательство АСТ, 2020

Содержание

Книга в глазах смотрящего	6
Часть I	13
Глава 1	13
Глава 2	46
Глава 3	77
Глава 4	100
Конец ознакомительного фрагмента.	131

Юлия Щербинина

Видимая невидимая живопись. Книги на картинах

© Юлия Щербинина, текст, 2020

© ООО «Издательство АСТ», 2020

* * *

Это чтение – для гурманов. Для тех, чьё общение с книгами – пир, кто не проглатывает их, но вкушает.

Что бы ни говорили, текст, перенесённый на безликий планшет, гол и недостаточен. До сих пор помню свои первые книги – их обложки, запах. Сейчас научились имитировать шелест страниц, но это электронный шелест. А где прикосновения читателей, где их задумчивое *nota bene* – всё то, что называется судьбой книги?

Читая (и созерцая!) «Видимую невидимую живопись» Юлии Щербининой, мы в очередной раз осознаем, как глубоко книга проросла в нашу жизнь. А это значит, что история ее не закончена. Что-то, возможно, уйдет в компьютер, но главное останется в книгах. Которыми можно любоваться – в жизни и на картинах.

Евгений Водолазкин, писатель

Перед вами книга уникальной идеи и энциклопедической полноты. Что может быть интересней, чем становление текста как канона для источника цивилизации? Книга настолько захватывающе написана, настолько она полна осмысляемых изобразительных миров, что от неё трудно оторваться и глазу, и сознанию, она решительно расширяет знание, вселенную культуры. Остаётся только позавидовать читателю, взявшему ее в руки.

Александр Иличевский, писатель

Если бы мир решил на веселых и грустных застольях наливать вино не из разноцветных графинов или бутылок с красивыми этикетками, а из пластиковых канистр, это было бы в тысячу раз меньшим оскудением жизни, чем отказ от книги. И даже не от книги как хранилища мудрости и красоты, а от книги как вещи. Ибо вещь для человека культурного не комплекс ощущений, а комплекс ассоциаций, и блестящее умом и эрудицией искусствоведческое исследование Юлии Щербининой открывает нам роскошный мир, созданный для книги кистью и воображением выдающихся живописцев. Это не просто энциклопедия – это поэма, это самый настоящий гимн книге.

Александр Мелихов, писатель

Книга в глазах смотрящего

Образы суть видимое невидимого...
Иоанн Дамаскин «Патрология»

«Нас объединяет любовь к книгам» – этот старинный девиз книгоиздателей вполне мог быть и девизом художников от древности до современности. На многих картинах книги упомянуты уже в названии. Другие обыгрывают не названную напрямую книгу как значимую деталь. Встречаются занимательные картины-шарады, где книга превращается в аллегория или символ.

Изображая книгу, художник отнюдь не только демонстрирует свои литературные вкусы – он философствует о «временах и нравах», сетует на жизненные тяготы и человеческие пороки, рассказывает лихо закрученные истории. Наука, религия, деньги, власть, еда, секс, сновидения, чудеса... «Библиоживопись» соединяет множество самых разных вещей и понятий. Часто скромный томик, притулившийся в самом темном углу холста, становится ключом к пониманию исторических событий, изучению бытовых реалий, описанию культурных практик, объяснению душевных переживаний.

Если долго рассматривать книги на картинах – они тоже начинают вглядываться в нас. Одни смотрят с лукавым прищуром, другие хмуро косятся, третьи насмешливо подмигивают. Некоторые глядят с беззастенчивой прямоотой, а некоторые смущенно отводят взгляд. В содружестве изобразительного искусства с библиокультурой открывается немало любопытного, а порой вовсе не изведенного...

Изобразить = присвоить

До начала XV столетия изображения книг ассоциировались единственно с Библией и, соответственно, с божественным началом, священной мудростью. Постепенно утрачивая сакральность, образ книги расширяет свое содержание. Исполняет роль «портрета» конкретного литературного произведения, становится психологической или характеризующей деталью, появляется в интерьерных композициях и предметных группах натюрмортов, выступает атрибутом учености и обобщенным символом – знания, мудрости, эрудиции, духовных порывов, творческих исканий...

В картинах на тему «суеты сует» (гл. 7) и натюрмортах-обманках (гл. 8) книга обыгрывается в философском ключе, притом подчас иронически. В сатирической живописи – превращается в беспощадную разоблачительницу грехов и неустанную бичевательницу пороков. Причем куда бы ни помещалась книга – будь то живописный образ, мотив или сюжет, – она отождествляет художника с писателем.

Визуализация книги – это не только способ ее включения в круг значимых предметов, но и форма ее присвоения. Изображающий книгу художник отчасти идентифицирует себя с ней – сообщает ей свое мировоззрение, отдает ей свой голос, наделяет ее правом речи. Ну а зрителю книга на картине позволяет бесконечно домысливать сюжет, множить смыслы, раздвигать границы изображения до масштабов вселенной.

Во всем этом есть и немного волшебства. Воплощение умозрительных *смыслов* книги-текста в зримые *образы* книги-вещи подобно пассам с шапкой-невидимкой. Нарисованная книга способна поведать иной раз больше, чем ее реальный прототип. В зависимости от жанра картины и замысла художника она выступает спорщиком или арбитром, жалобщиком или насмешником, въедливым моралистом или утешителем в печали... Именно поэтому нарисо-

ванные (притом отнюдь не всегда магические) книги нередко фигурируют в остросюжетных романах.

...И вдруг шевельнулось что-то на портрете, а по спине у Родиона побежали холодные мурашки, сердце отчаянно стукнуло. Он скользнул взглядом вниз и увидел лилейную ручку, которая опять застыла в полной неподвижности, указывая розовым, сужающимся книзу перстом с перламутровым ногтем, каких в жизни-то не бывает, на книгу... Родион был столь возбужден, что не удивился бы, если б нарисованная книга, трепеща страницами, развернулась сама собой и остановилась на нужном, отчеркнутом отцовской рукой абзаце, объясняющем зашифрованную тайну. Но книга лежала спокойно, только глаза вдруг увидели напечатанное готическими буквами имя автора – Плутарх.

Нина Соротокина «Фаворит императрицы»



Джузеппе Арчимбольдо. Библиотекарь, 1562, холст, масло



Мартин Энгельбрехт. Гротескный костюм, 1730-е, цветная ксилография

Гляди в оба!

Погружение в книги на картинах позволяет видеть невидимое, постигать сокровище, фиксировать ускользающее. Дает возможность заглянуть за край холста. Это не только зашифрованные художником персональные смыслы, но и общекультурные коды, многообразие исторических контекстов и бытовых ситуаций. Ведь человек буквально состоит из книг.

Наиболее ярко и предельно наглядно это иллюстрирует знаменитая работа итальянского живописца Джузеппе Арчимбольдо «Библиотекарь». Составленная из томов антропоморфная фигура трактуется как фантазийный портрет австрийского историографа Вольфганга Лациуса либо как иносказательная ирония над идеей всемирного каталога книг, воплощенной в «*Bibliotheca universalis*» швейцарского ученого Конрада Гесснера. Некоторым специалистам эта картина видится нетривиальной насмешкой над бездумным коллекционированием книг или механическим приобретением знаний. Более поздний и более прозрачный пример – облаченная в гротескный библиокостюм книготорговка из барочной коллекции гравюр немецкого мастера Мартина Энгельбрехта. В обоих случаях человек визуально отождествлен с книгами, буквально воплощая метафоры «интеллектуальное наполнение», «род деятельности», «профессиональное занятие».

Способность поведать о чем-то большем, чем внешняя (вещественная) форма и внутреннее (текстовое) наполнение, определяет особый статус книги в изобразительном искусстве. Даже в роли малозначимой детали она не только стремится завладеть вниманием зрителя, но и требует особых усилий художника. Об этом рассуждал еще викторианский арт-критик Джон Рескин в эстетическом трактате «Теория красоты» (1869).

Рескин советовал живописцам «садиться перед книжным шкафом, сажени за две от него, и не перед своим книжным шкафом, а перед чужим, чтобы названия книг не были известны». Затем «постараться в точности нарисовать книги, с заглавиями на корешках и узорами на переплетах». При этом «не двигаться с места, не подходить ближе, а рисовать то, что видно, передавая стройный порядок печати», даром что в «большинстве книг надписи разобрать окажется совершенно невозможным».

Эксперименты и опыты

Странно и немного грустно, что сколько-нибудь системных и объемных описаний книг в изобразительном искусстве ничтожно мало. Специалисты преимущественно обходят вниманием эту тему, так что она стала чем-то вроде «слепого пятна» или «серой зоны» исследований. Объясняется это, возможно, тем, что книга на картине вообще редко становится отдельным объектом изучения.

Так, известный специалист по голландскому натюрморту Ю.Н. Звездина, рассматривая по отдельности растительную, зоологическую, ювелирную и прочую символику, лишь конспективно упоминает книжные образы. Авторитетный искусствовед Р.М. Кирсанова, детально анализируя предметную обстановку полотен Федотова, лишь вскользь упоминает роман Фаддея Булгарина в «Свежем кавалере» и Библию в «Сватовстве майора». Крупный австрийский историк и теоретик искусства Ганс Зедльмайр дотошно препарирует «Аллегория Живописи» Вермеера, оставляя без подробностей иконографию книг на этом холсте. Его французский коллега Даниэль Арасс, посвящая целое исследование деталям в живописи, ни словом не упоминает книги.

Однако нарисованные тома взыскуют должного внимания. Без описаний, разъяснений, комментариев они униженно немы. И немота эта не просто тягостна – крайне неестественна, ведь книга по своей природе диалогична. Она хочет быть прочитана, просит общения, нуждается в разговоре.

Среди немногочисленных попыток «разговорить» книги на картинах, пожалуй, более всего впечатляет монументальный трехтомник немецкого исследователя Зигфрида Тауберта «*Bibliopola*» (1966–1974). Это скрупулезно собранная масштабная коллекция преимущественно графических работ, посвященных издательскому делу и книготорговле. С горячей увлеченностью и тонким юмором знатока Тауберт рассказывает о типографиях и книжных лавках, букинистах и книгоношах, знатных заказчиках и простых покупателях, библиофилах

и библиоклептоманах, иллюстрируя рассказ картинами XII–XX вв. Но основная цель здесь все же каталогизаторская, а не аналитическая.

Из новейших отметим иллюстрированный нон-фикшн «Books Do Furnish a Painting» (2018) британских исследователей Джейми Кэмплин и Марии Раноро. В роскошно оформленном сборнике «библиоживописи» речь идет больше о связях литературы с изобразительным искусством, чем о собственно книгах на картинах. Авторы знакомят нас с рисующими писателями и сочиняющими художниками, с полотнами по мотивам литературных произведений и романами, вдохновленными живописью, с различными техниками письма словами и красками. Точнее всего назвать это издание иллюстрированной историей книжной культуры либо научно-популярным очерком западноевропейской живописи сквозь призму Книги.

В том же году Кэмплин и Раноро выпустили сборник «The Art of Reading: An Illustrated History of Books in Paint» – иллюстрированную историю чтения. Почти одновременно вышло обширное иллюстрированное эссе Дэвида Тригга «Reading Art: Art for Book Lovers», аннотированное как «праздник произведений искусства с участием книг и читателей, для удовольствия любителей искусства и библиофилов». Рассматривая книгу как живописный объект, образ и символ в изобразительном искусстве, британский искусствовед также акцентирует внимание прежде всего на сюжетах чтения.

Попутно заметим, что такое тематическое разграничение – *книги на картинах vs чтение в живописи* – очень правильно и полностью оправданно. Именно поэтому в нашу «Видимую невидимую живопись» не вошли ни «Девушка с томиком Петрарки» Андреа дель Сарто, ни «Читатель» Жана-Батиста Шардена, ни другие выдающиеся полотна, осмысляющие традиции и практики чтения. Этой ничуть не менее занимательной теме планируется посвятить отдельное издание.

Из отечественных опытов вспоминается разве что небольшой альбом «Книга в русской и советской живописи» (1989) с репродукциями произведений книжной тематики, хранящихся в музеях нашей страны. Альбом сопровождается двумя для своего времени блистательными вступительными статьями, но дающими лишь самый общий обзор. Пособие для студентов О.В. Андреевой «История книжного дела в изобразительных аудиовизуальных и вещественных источниках» (2008), помимо живописи и графики, впервые в учебной книговедческой науке рассматривает фото- и киноматериалы. В пособие включена короткая обзорная глава о книгах в изобразительном искусстве с акцентом на работы советских художников.

Из авторских проектов нельзя не упомянуть сувенирно-подарочную серию Владимира Маркова «Книга в изобразительном искусстве». Коллекционирующий миниатюрные книги с 1970 года мастер из Дубны изготавливает вручную в собственном издательском центре «Феникс» изящные семисантиметровые томики в шелковом переплете, по три экземпляра в декоративном футляре. К настоящему времени готова шеститомная серия, на создание которой ушло около десяти лет.

Рисованный библиополис

Что если было бы возможно сосчитать все книги в одной только европейской живописи, не считая графики? Сколько «единиц хранения» насчитывает такая библиотека? Гигантский книгоград, необъятных размеров библиополис. Но даже если новейшие технологии позволят составить каталог-резоне (*catalogue raisonné*) всех картин с изображением книг, история книжности отобразится в нем лишь отдельными мазками из-за неравномерного распределения работ по историческим периодам и отдельным странам.

Путешествовать по рисованному библиополису лучше избирательно, прокладывая краткие и точные маршруты. Мы ограничились тремя, которые условно обозначили «Имена», «Образы», «Сюжеты». Для первого выбрали пять знаменитых мастеров, которым так или

иначе подходит определение «книжный» художник, чье творчество можно назвать служением и поклонением Книге. Второй маршрут – обзорная экскурсия по основным жанрам и художественным формам, прочно связанным с миром книг. Третий маршрут – мини-путеводитель по важнейшим библиосюжетам европейской живописи.

В целом такую работу можно условно назвать литературно-искусствоведческим исследованием. Редко когда для описания книги на картине требуется только реконструкция замысла художника путем внимательного рассматривания. Куда чаще приходится раскапывать историю создания полотна, зарываться в исторические и культурологические источники, копаться над каталогами, посещать музеи.

Непередаваемое удовольствие – находить подтверждения своим догадкам, делать маленькие открытия, приподнимать пелену неизвестности. Делать *видимым невидимое*. Горькая досада – сходить с маршрута из-за нехватки информации или утраты культурных контекстов. К тому же многие контексты и смыслы безнадежно утеряны либо бесконечно далеки от современности.

Изучение книг на картинах порой походит на кладоискательство, иногда на дайвинг, но более всего напоминает работу детектива. Во всяком случае, именно лупа служила нам верной спутницей и главным инструментом на каждом из пройденных маршрутов. И все это ради того, чтобы лишь пунктирно наметить основные контуры библиоживописи. Рисованный книгоград по-прежнему остается *terra incognita*, ожидая новых путешественников.

Благодарю за техническую помощь в подготовке рукописи к изданию Ирину Визер, Елену Кабанову, Владимира Козлова. Без них работа длилась бы втрое дольше и ощущалась втрое тяжелее. И, конечно, благодарю свою любимую маму за моральную поддержку, полезную критику и ценные советы.

Юлия Щербинина

Часть I Имена

Глава 1 Рембрандт Харменс ван Рейн (1606–1669) Негасимая лампада книги

*Свет! В нем нуждаются все.
Он содержится в книге.*

Виктор Гюго

*...Буквы в книге плачут и поют.
А часы вселенной отстают...*

Борис Поплавский «Рембрандт»



Рембрандт. Читающая пожилая женщина (деталь)

Изображения книг представлены во множестве работ великого голландца. Однако шкафы в его доме отнюдь не ломились от томов. Часто упоминая этот факт, искусствоведы дружно удивляются. Рембрандт был страстным коллекционером древностей и экзотических диких. Его обширнейшее собрание включало мраморные головы всех двенадцати цезарей,

пять кирас, набор тростей, пару индейских костюмов, куклы с острова Ява, африканские фляги из тыквы...

На аукционах Рембрандт не скупился, азартно выкладывая крупные суммы и сразу отсекая других участников. Однажды выкупил разом тридцать два лота выставленных на аукцион вещей русского купца. При этом в описи имущества художника фигурируют всего-навсего «пятнадцать книг различного формата». Среди них трактат о пропорциях Альбрехта Дюрера, «драгоценная книга» Андреа Мантеньи, «Иудейская война» Иосифа Флавия, жизнеописания художников Джорджо Вазари, теологические трактаты раввина Манассии бен-Израэля.

Впрочем, объяснение столь разительного несоответствия может быть очень простым. В эпоху Реформации утверждается исключительный авторитет Библии, воплощенный в протестантских принципах «только вера, только благодать, только Писание» (*лат. sola fide, sola gratia, sola Scriptura*). Библия была главной и всеохватной книгой для Рембрандта. В ней художник находил ответы на жизненные вопросы, искал творческое вдохновение, черпал живописные сюжеты.

I

Опора на библейский – будь то ветхозаветный или евангельский – контекст придавала универсальные, вневременные смыслы даже обыденным вещам и повседневным ситуациям. Яркий пример – «Диспут двух ученых», написанный мастером в возрасте двадцати двух лет. Несмотря на нейтральное авторское название, на картине легко узнаваемы святые апостолы Петр и Павел. Предметом обсуждения, скорее всего, служат Послания Петра, которые он держит в руках. Петр внимает доводам оппонента, заложив пальцами страницы с фрагментами, о которых идет речь. Послания Павла разложены на столе как ожидающий своего часа «контраргумент». Апостола Павла с большой книгой – сообразно иконописному канону – можно видеть в других рембрандтовских работах.

Аналогичное соединение религиозного с бытовым, камерного с монументальным – в «Святом семействе с ангелами», одном из главных в творчестве Рембрандта. Мария отвлеклась от чтения Ветхого Завета, заботливо поправляя покрывало на спящем младенце Иисусе. Тридцать строк на каждой странице мерцают золотистыми бликами на соломенной колыбели Ребенка, который сам есть Книга – Евангелие.

Этот сюжет виртуозно развивает один из учеников Рембрандта, **Николас Мас** (1634–1693), еще глубже проецируя его в повседневность. Маленькая девочка прилежно качает плетеную колыбель с грудничком, на столе раскрыта книга. Затем девочка вырастет – и вот уже сама склоняется над спящим малышом, укрытым красным одеяльцем, как на картине Рембрандта. И кажется: у нее на коленях та самая книга, что когда-то лежала на столе с пестрой скатертью. Только тогда книга выглядела фантастически большой, а теперь смотрится соразмерно читательнице. Сжимая пружину времени, этот образ соединяет два эпизода в одну историю. Молодая мать не ведает, какая судьба уготована ее ребенку, – и в незатейливой бытовой сцене проступают контуры евангельского сюжета.



Рембрандт. Диспут двух ученых (Спор апостолов Петра и Павла), ок. 1628, дерево, масло



Рембрандт. Апостол Павел, 1635, холст, масло



Рембрандт. Святое семейство с ангелами, 1645, холст, масло



Рембрандт. Святое семейство с ангелами (деталь)



Николас Мас. Девочка, качающая колыбель, ок. 1655, дерево, масло



Николас Мас. Молодая женщина у колыбели, 1652–1662, холст, масло

II

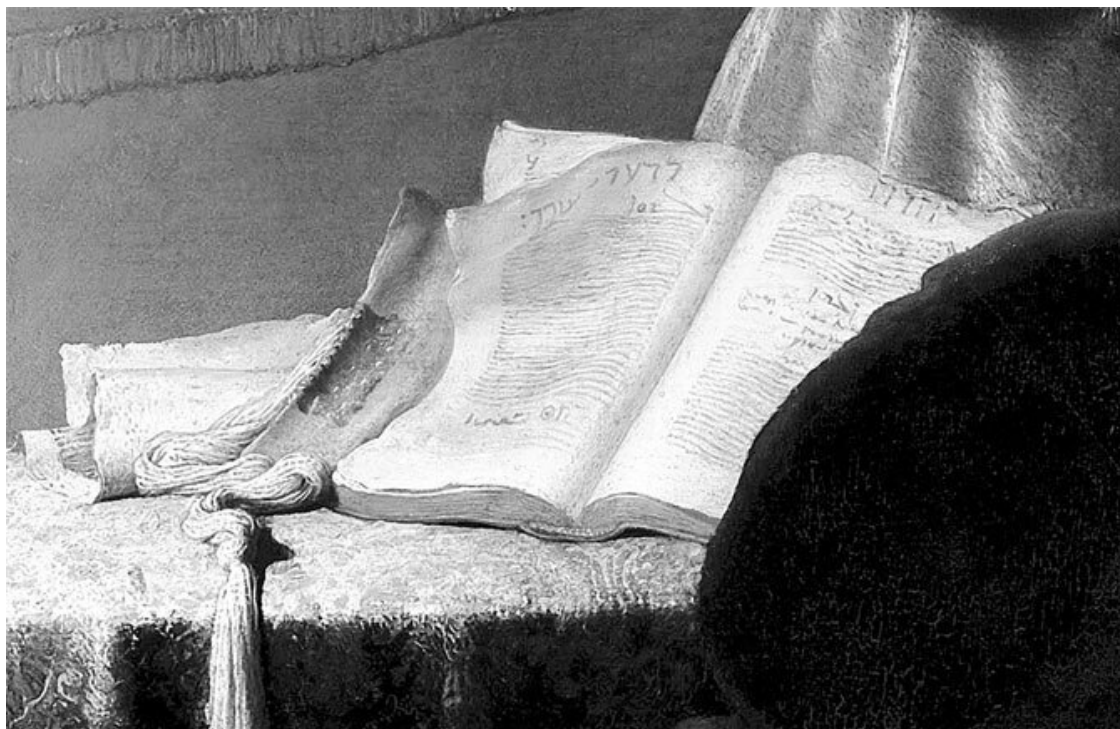
Рембрандт по праву считается одним из наиболее глубоких и самобытных интерпретаторов священных книг в живописи. Из раннего творчества это прежде всего картина «Раскаявшийся Иуда возвращает тридцать сребреников». В ужасе от содеянного, раскаявшийся преступник бросает деньги к ногам первосвященников с мольбой о пощаде и без надежды на снисхождение. «Тогда Иуда, предавший Его, увидев, что Он осужден, и раскаявшись, возвратил тридцать сребреников первосвященникам и старейшинам, говоря: согрешил я, предав кровь невинную» (Евангелие от Матфея, 27: 3).



Рембрандт. Раскаявшийся Иуда возвращает тридцать сребреников, 1629, дерево, масло

Особое место здесь занимает убранный золотом и серебром гигантская Тора, словно любуясь мощным потоком белого света и заставляющая людей отступить в темную глубину помещения. Ее отраженный ослепительный свет падает на разбросанные монеты. В увеличенном фрагменте картины можно различить Тетраграмматон (четырёхбуквенное непроносимое имя Бога) и фразу «Знать заповеди твои». Гениальная кисть запечатлела священную книгу так, что зритель не может не поверить: в этой книге заключено всеведение.

Любопытный факт: многие живописцы, не владевшие ивритом, отображали написанные на нем тексты стилизованными значками либо правильно, но произвольно выписанными отдельными буквами. Не таков был Рембрандт: вслед за художниками итальянской школы он добросовестно и грамотно воспроизводил еврейское письмо. Ряд ученых предполагают, что художник научился этому в Лейденском университете по двуязычной Библии на иврите и латыни. Кропотливая работа мастера над изображением иноязычных книг описана в романе американской писательницы Гледис Шмитт.



Рембрандт. Раскаявшийся Иуда... (деталь)

Когда пастор вытащил из запертого ящика то, что явно было предметом его гордости, – большой Ветхий Завет на древнееврейском языке в винно-красном кожаном переплете с изукрашенными металлическими застежками, – его восторг частично передался и гостю. Взглянув на крупные еврейские письмена, строгие и мужественные, художник как бы воочию увидел перед собой доподлинное слово Божие.

– Не разрешите ли как-нибудь зайти к вам и переписать несколько страниц? – спросил Рембрандт. – Мне часто приходится иметь дело с еврейскими письменами, когда я пишу священные книги в сценах из Ветхого Завета, но я никогда еще не видел такого четкого и красивого шрифта, как этот. Гледис Шмитт «Рембрандт», 1970

Интересно также, что анализ «Раскаявшегося Иуды» в рентгеновском излучении показал изначальное отсутствие Торы, что заметно меняло всю композицию картины. Появление священной книги жестко зафиксировало исходную точку внимания зрителя и задавало траекторию взгляда – слева направо, от ярко освещенного стола к россыпи монет. Этот визуальный эффект усиливается использованием приема кьяроскуро (*итал.* букв. *chiaroscuro* – светотень): сияющая книга изображена в резком контрасте с затемненной фигурой священника. Световая градация акцентирует символический смысл евангельской сцены.

«Рембрандт испытывал подлинную страсть к физическому облику книг и не устал изображать их на своих полотнах, превращая в некое подобие монументов, массивных, хранящих на себе следы времени, внушающих благоговение», – пишет английский историк искусства Саймон Шама в книге «Глаза Рембрандта» (1999). Книги на рембрандтовских полотнах почти осязаемы в своей слоистой тяжести, словно щедро нарезанные ломти вселенского библиопирога. Фактурно рыхлые, телесно влекущие, поразительно живые...

Вслед за другими исследователями Шама изумляется скудости библиотеки художника, но дает этому весьма оригинальное объяснение. «Если Рембрандт следовал примеру великого древнегреческого живописца Апеллеса, который ограничил свою палитру четырьмя цветами,

посредством которых добивался удивительных композиционных и колористических эффектов, то вполне мог сказать себе, что вряд ли нуждается в огромной библиотеке, чтобы продемонстрировать свою книжную ученость».

III

В зрелом творчестве Рембрандта книга становится обобщенным образом передового знания, атрибутом просвещения и символом свободомыслия. Мы видим ее на портретах философов, ученых, политических деятелей.

Книги крупным планом – на семейном портрете министра и проповедника Корнелиса Клаасса Анслоо. Появившись уже в набросках и этюдах к этому полотну, они изначально были ядром художественного замысла. Здесь представлены, вероятнее всего, труды Менно Симонса – лидера анабаптистского движения в Нидерландах, основу которого составляли строгое следование Священному Писанию и ориентация на веру первых христианских братств. На это косвенно указывает полное название картины, в котором Анслоо открыто назван меннонитом. Обращенный в сторону книг жест портретируемого выдает его ораторские способности и указывает на неразрывную связь сказанного и написанного.



Рембрандт. Министр Корнелис Клаасс Анслоо, беседующий со своей женой, 1641, холст, масло

Светотень вертикально разделяет холст на две части, акцентируя особое место и высокий статус книг. Их созерцательная красота нерасторжима с глубиной содержания. Рембрандт изображает книгу чаще всего как яркое световое пятно в полумраке комнаты. В торжествен-

ном золотистом сиянии обнажается сама «душа» книги, материализуется ее бесплотная сущность. Всякая книга – негасимая лампада, светоч знания. Живая мысль и всевластное слово, торжественно проступающее из мрака невежества и безверия.

Книги присутствуют и в камерных рембрандтовских портретах, отражающих протестантскую практику чтения – частного, ежедневного, непрерываемого на протяжении всей жизни человека. Благочестивое чтение в уединенной тишине становится устойчивым сюжетом в изобразительном искусстве. Во многом благодаря именно Рембрандту формируется кольцевой мотив: «Пока живу – читаю; пока читаю – живу».



Рембрандт. Читающая старушка, 1655, холст, масло

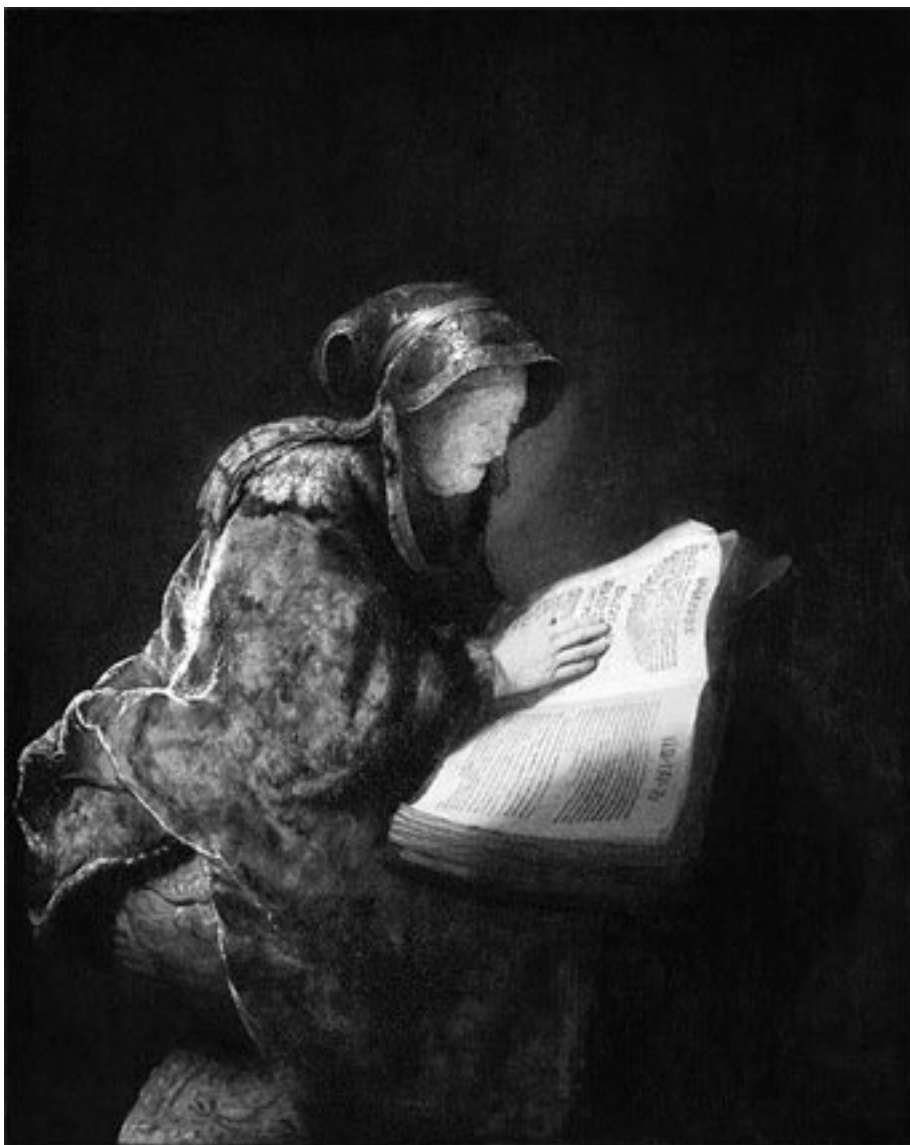


Рембрандт. Портрет Титуса за чтением, ок. 1656, холст, масло

Книга в портрете – знак особого отношения художника к модели. Иногда это не только прославление интеллекта, восхищение познаниями, но и способ признания в любви. Подросток с тонкими чертами, сын художника Титус, захвачен увлекательным чтением. Его полуосвещенное лицо, словно экран, отображает написанное, взгляд растворяется в мерно бегущих строках, ладонь сливается с книжным переплетом. Неразделимы женская фигура и книга в «Читающей старушке», освещенные тихим торжественным сиянием, исходящим прямо со

страниц. Рембрандту удается невероятно убедительно передать чувство слияния читателя с книгой и представить даже повседневное чтение как род таинства.

В хрестоматийном портрете пожилой женщины за чтением Библии яркий свет падает на книгу откуда-то сверху, будто с самих небес. Принято считать, что для этой картины позировала Нелтье – мать Рембрандта, которую он представил в образе пророчицы Анны, что служила Господу молитвой и узнала мессию в принесенном во храм младенце Иисусе. Впечатляют пластичность листаемых страниц, естественность изображения пергамента, непринужденность воспроизведения художником еврейских букв.





Рембрандт. Читающая пожилая женщина (возможно, пророчица Анна), 1631, дерево, масло





Геррит Доу. Пожилая женщина за чтением, ок. 1631, дерево, масло



Рембрандт. Ученый за столом с книгами, 1634, холст, масло



Рембрандт. Портрет ученого, 1631, холст, масло

Образ читающей старушки встраивается в длинную галерею схожих портретов: Ян Ливенс «Читающая старая женщина»; Фердинанд Боль «Портрет старушки с книгой на коленях»; Николас Мас «Старушка, дремлющая над книгой»; Габриэль Метсю «Старушка с книгой»... Первый ученик Рембрандта *Геррит Доу* (1613–1675) запечатлел пожилую женщину за чтением начала главы 19 Евангелия от Луки – о входе Иисуса в Иерихон. Миниатюра на левой странице изображает сборщика налогов Симона, который взобрался на дерево, чтобы наблюдать за происходящим, и смотрящего на него снизу Христа. Совсем еще юный живописец мастерски изображает книгу. Прорисованы только заставочные буквы и отдельные слова, но текст легко узнаваем.

На портретах Рембрандт фиксирует не столько чтение как процесс, сколько факт общения с книгой. Скульптурные позы, сосредоточенные взгляды, одухотворенность лиц – взаимодействие с книгами показано одновременно как обыденное и сакральное, как быт и бытие. Портреты ученых напоминают моментальные фотоснимки. Склонившегося над большим томом словно внезапно окликнули – и он обращает быстрый, чуть недоуменный взгляд на зрителя.

Среди рембрандтовских офортов особо примечателен заказной портрет коллекционера и мецената Яна Сикса. Изначально художник планировал запечатлеть Сикса в его загородном доме с охотничьей собакой, но в итоге изобразил самоуглубленным интеллектуалом за чтением. Место пса заняла куча фолиантов. Портретируемый смотрит не на зрителя, а в книгу, что было необычно для того времени. Лицо Сикса ярко освещено дневным светом из окна, но кажется, будто это все то же – незримое в повседневности, но гениально увиденное Рембрандтом – свечение книжной мудрости.



Рембрандт. Портрет Яна Сикса, 1647, офорт, сухая игла

Глядя на офорт Рембрандта, изображающий Сикса с книгой у освещенного солнцем окна, думай о своем прошлом и настоящем.

Винсент Ван Гог



Ян Стен. Молодой читатель, 1660-е, дерево, масло



*Квирин ван Брекеленкам. Читатель,
1650–1668, дерево, масло*

Рембрандт представляет контакт с книгой как священнодействие, церемониал – требующий особых условий, исполняемый по установленным правилам, взыскующий предельной концентрации внимания. Это заметно отличает рембрандтовские холсты от работ других голландских мастеров той же эпохи. Вот, например, «Молодой читатель» *Яна Стена* (ок. 1626 – ок. 1679): беглое скольжение взгляда по строчкам, спешащая перевернуть страницу рука, небрежно заложенное за ухо перо. В жанровой сценке *Квирина ван Брекеленкама* (после 1622 – ок. 1669) девушка отвлеклась от работы с кружевом и с улыбкой слушает молодого человека, который что-то походя зачитывает ей из небольшой потрепанной книжки. Художник запечатлел обращение к книге как сиюминутный, мимолетный эпизод – как глоток из бокала, что собирается сделать слушательница.

IV

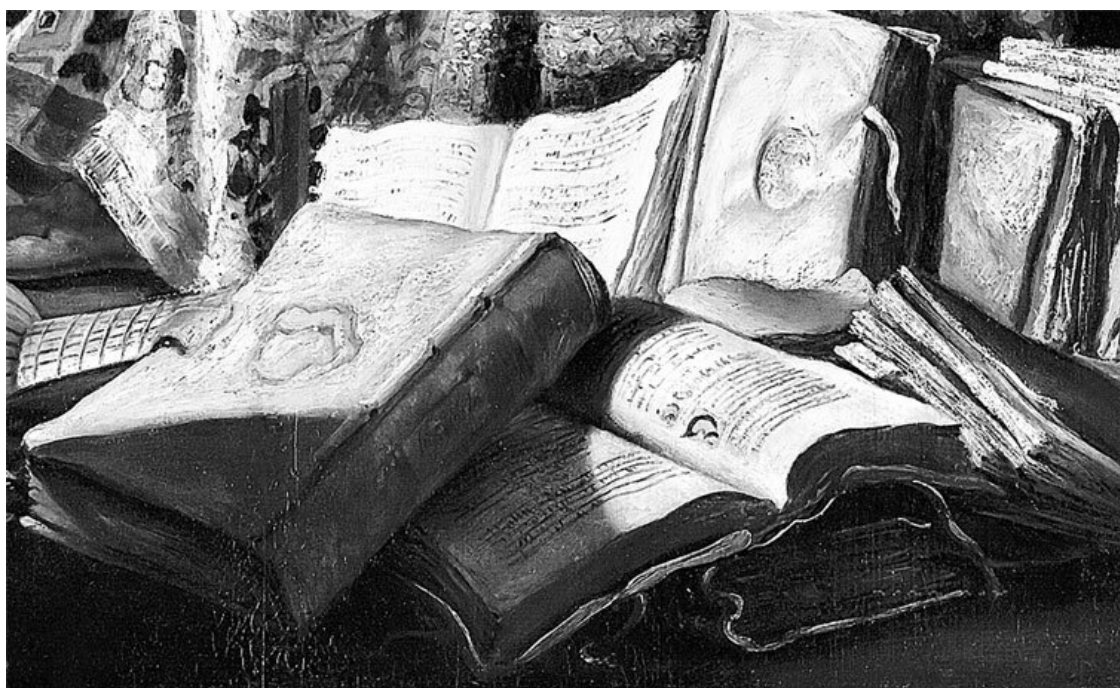
Книги присутствуют и в аллегорических работах Рембрандта. Вероятно, самый известный пример из раннего творчества – «Концерт», именуемый также «Аллегория музыки». Двое

мужчин музицируют на арфе и виоле да гамба. Молодая женщина поет, глядя в нотный альбом. Прочитать написанное в нем невозможно – страницы заполнены условными мазками. Пожилая женщина внимает музыке и пению. На стене висит картина с сюжетом бегства Лота из Содома.





Рембрандт. Концерт (Аллегория музыки), 1626, дерево, масло



Рембрандт. Концерт (фрагмент)

На переднем плане изображены лютня, скрипка и беспорядочная россыпь книг. Судя по раскрытым фолиантам, это тоже ноты, причем как рембрандтовской эпохи, так и средневековые, что позволяет истолковать их как универсальное воплощение и квинтэссенцию Музыки. Словно извлеченные с полок мировой музыкальной библиотеки и небрежно сваленные в тесной комнате – они ждут инвентаризации, которую будет проводить сама История.

Впрочем, споры об идейном содержании «Концерта» ведутся по сей день. Одни искусствоведы определяют книгу в руках молодой женщины как сборник духовных гимнов – и трактуют картину как завуалированное в светской сцене аллегорическое прославление Бога. Другие отмечают роскошь одежд и дороговизну книжных переплетов – и усматривают мотивы искушения богатством, разъясня картину как дидактическое предостережение от греха. Третьи трактуют фигуру старухи как сводню, а музицирование как символ эротического соблазна. В последнем случае образ книг становится двояким: они призваны облагораживать и возвышать душу, но могут использоваться и в неблагоприятных целях.

Высказывалось даже мнение о том, что молодой арфист – автопортрет Рембрандта в образе библейского царя Давида, в юности игравшего на арфе перед Саулом. Подпирающая ладонью подбородок пожилая женщина ассоциирована с образом Девы Марии в скорбящей позе. Сходство стоящего на столе рядом с молодой женщиной сосуда с чашей для миропоман-

зания соотносится с иконографией Марии Магдалины. Сообразно такой гипотезе вся музицирующая группа – сложносплетенная многослойная аллюзия на сюжеты Священного Писания. Тогда занимающие передний ряд разбросанные книги воспринимаются как натюрморт внутри аллегорической композиции, образующий своего рода вводную заставку, преамбулу к основному повествованию.

Аллегорическая работа зрелого Рембрандта «Минерва» представляет древнеримскую богиню величаво восседающей за столом в окружении традиционных символов власти: копья, золотого шлема и щита с головой горгоны. Левая рука богини покоится на большой книге, еще несколько внушительных томов вкуче с глобусом – словно символ всемирной библиотеки – виднеются на заднем плане.



Рембрандт. Минерва в своем кабинете, 1635, холст, масло



Рембрандт. Минерва (деталь)

Минерву чаще представляли во всеоружии, с совой на плече и символизирующей мир веткой оливы. Книга вкупе с лавровым венком акцентирует иную функцию этой богини: покровительство искусствам, мудрости, научным занятиям. Ту же нетрадиционную иконографию, воплощающую гуманистические идеалы, художник уже использовал в небольшой панельной работе 1631 года, где увенчанная лавром Минерва сидит за столом с книгами, глобусом и лютней, а доспехи и оружие размещены на заднем плане. Возврат Рембрандта к образу мирной Минервы с атрибутами мудрости и знаний связывают с политической ситуацией в Нидерландах того времени.

В 1635 году, когда картина была завершена, было принято решение объединить силы Голландской Республики с Францией для вторжения в Южные Нидерланды как продолжение восстания против Испании. Однако амстердамские регенты выразили решительный протест,

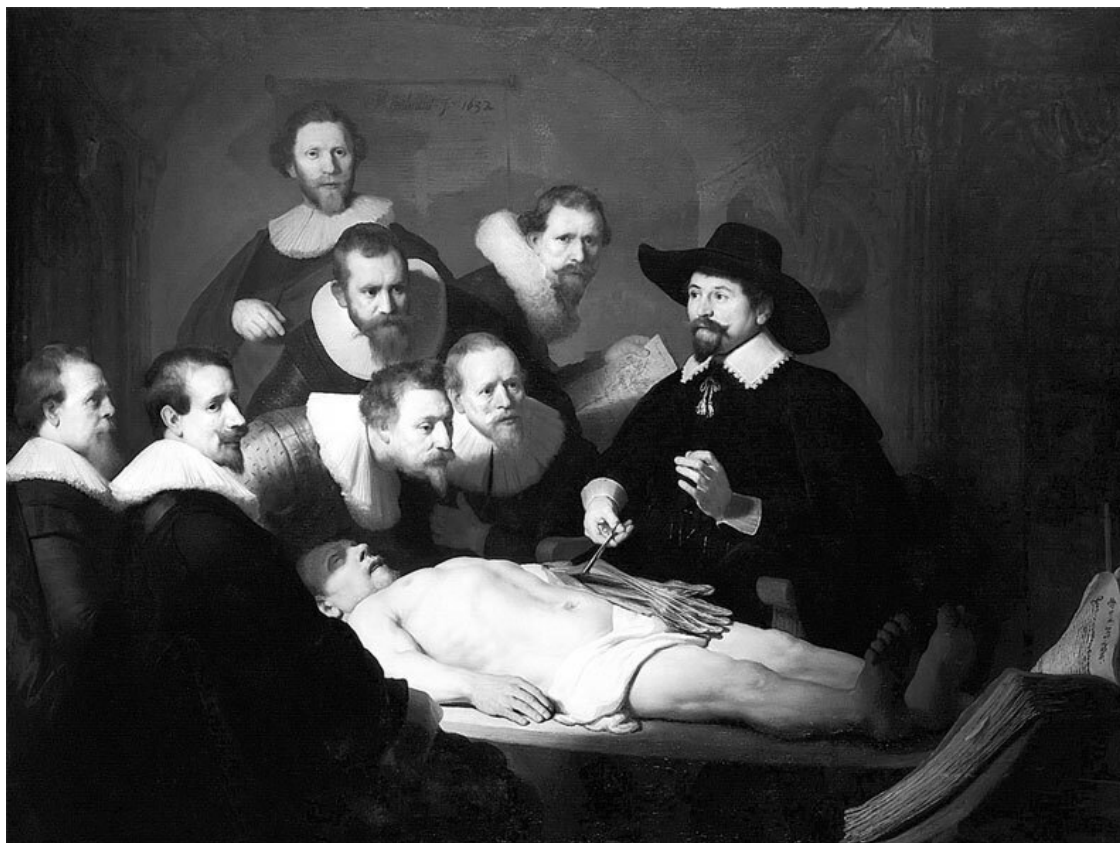
поскольку это могло привести к возобновлению судоходства по реке Шельда, что значительно улучшило бы экономическое положение Антверпена за счет Амстердама. По мнению исследователей, Рембрандт мог отвратить Минерву от оружия и вручить ей книгу, чтобы, с одной стороны, потрафить регентам Амстердама, с другой – привлечь внимание потенциального покупателя, одного из эрудированных регентов города, основателя знаменитой школы *Athenaeum Illustre*.

Изображенная крупным планом книга раскрывает ключевую идею полотна: мир как условие процветания искусства и науки. Образ книги определяет и жанровое своеобразие картины: живописная аллегория здесь больше напоминает кабинетный портрет ученого за работой и одновременно бытовой портрет голландки XVII века в облике античной богини. Чертами лица она напоминает жену художника Саскию.

Минерва будто бы внезапно отвлеклась от текста и сосредоточенно размышляет над прочитанным. Ее взгляд выражает самоуглубленное внимание и одновременно величие мудрости. Выразительный жест богини акцентирует основную функцию книги в культуре – служить основой и опорой знаний. Впечатляют грандиозная монументальность и вместе с тем невероятная пластичность и естественность текстуры изображения книги. Создается иллюзия возможности приблизиться вплотную и перевернуть страницу с чуть загнутым уголком.

V

Не станем, однако, нарушать уединение античной богини, а книгам в живописных аллегориях еще уделим внимание в отдельной главе. Пока же рассмотрим «Урок анатомии доктора Тульпа» – пожалуй, самую занимательную «книжную» картину Рембрандта. Это групповой портрет по заказу Гильдии хирургов-анатомов Амстердама, возглавлявшейся Николаасом Петерсзооном по прозвищу Тульп (Тюльпан). Тем самым, что создал эмблему медицины: горящая свеча с латинским афоризмом «Светя другим, сгораю сам». Назначенный в 1628 году прелектором (*praelector* – профессор, президент), он должен был ежегодно читать публичную лекцию по анатомии человека. Наглядными пособиями для таких выступлений обычно служили трупы казненных преступников.



Рембрандт. Урок анатомии доктора Тульпа, 1632, холст, масло

В 1632 году лекция проходила 16 января – этот день и запечатлен на холсте. В центре доктор Тульп демонстрирует строение мускулатуры руки. Препарируемое тело – злостный грабитель Арис Киндт. За процедурой внимательно наблюдают как профессиональные врачи, так и неспециалисты, для которых аутопсия была чем-то вроде культпохода. Пытливые взгляды обращены к разъятым мышцам и раскрытому медицинскому трактату на подставке у края анатомического стола. Согласно сложившейся традиции, собравшиеся должны были поверять практику теорией – сличать свои впечатления с анатомическими иллюстрациями. Корешок книги опирается на правую часть картинной рамы, рисунки развернуты к медикам; нам видна только часть пояснительного текста к рисункам.

Есть мнение, что Рембрандт изобразил здесь трактат о человеческом теле венецианского анатома и хирурга Адриана ван ден Спигеля (1627). Однако большинство исследователей сходятся во мнении, что это грандиозный труд величайшего анатома эпохи Возрождения Андреаса Везалия «О строении человеческого тела» (*De humani corporis fabrica*, 1543). Сохранилось несколько экземпляров первого издания, один из которых, в переплете из человеческой кожи

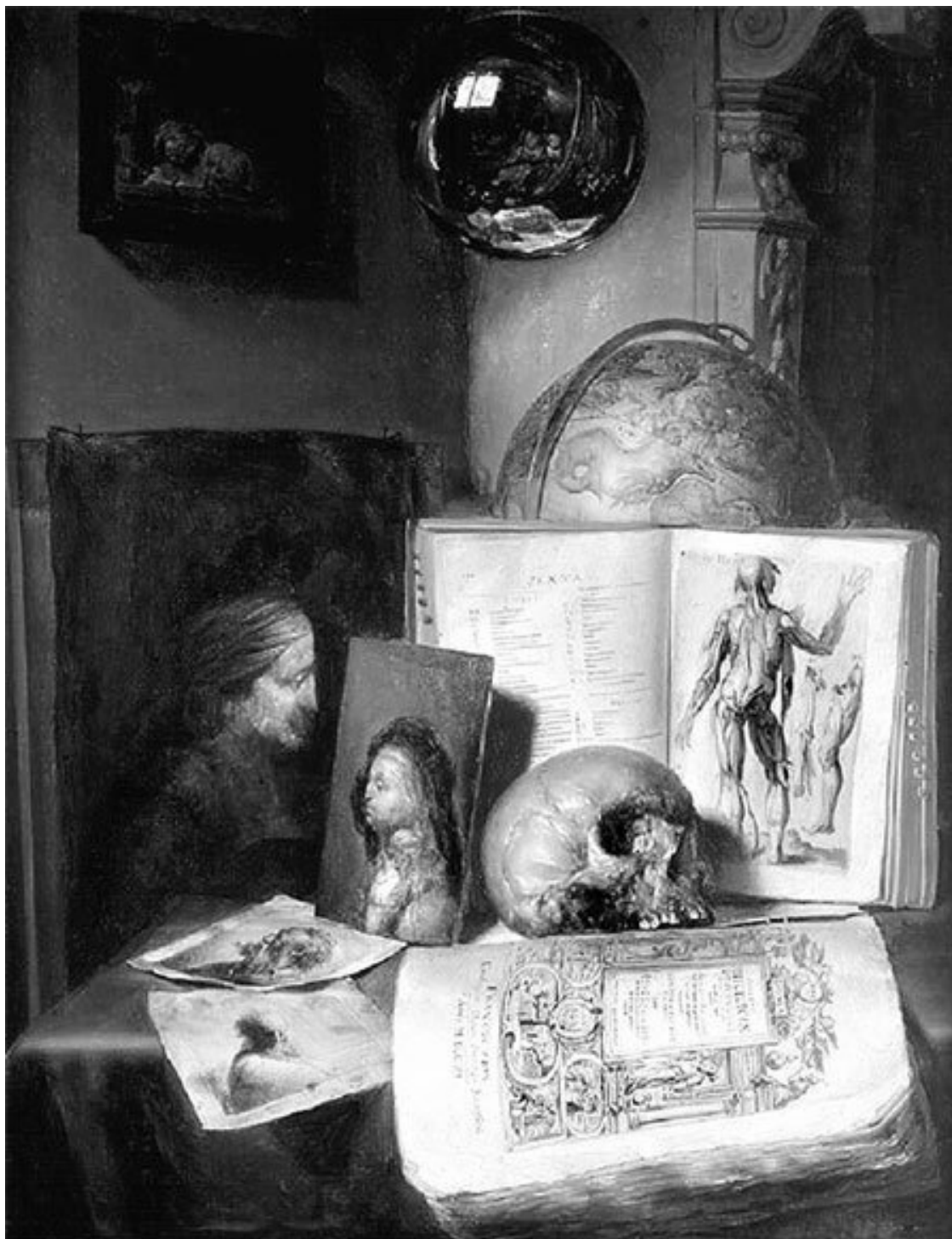
– скорее всего, какого-нибудь казненного злодея, – хранится в библиотеке американского университета Брауна.

В «Уроке анатомии» о Везалии напоминает уже сама тема лекции: он впервые дал точное описание сухожилий; в его определении рука – «важнейший инструмент медика». Заметим: и художника тоже. Уверенно водящая кистью или ловко орудующая ланцетом рука не просто часть тела, но профессиональный инструмент. «Урок анатомии» разъясняется искусствоведом как символическое тройное зеркало знания. Анатомический трактат отражает строение человеческого тела. Действия доктора Тульпа иллюстрируют содержание трактата. Тульп становится Везалием, озвучивая его текст своим голосом. А сам Везалий – девятая фигура на картине, персонифицированная в виде своей книги, соединяющей божественное всеведение и человеческое знание.

Присутствие научного трактата актуализирует и переносное, морально-назидательное значение слова «урок» в названии картины. Преступление наказано позорной смертью, но по окончании жизни тело грешника служит благому делу науки. Бывшая орудием убийства рука становится наглядным пособием.

Культуролог Евгений Яковлев проницательно заметил, что на рембрандтовском холсте «из всех объектов только учебник обладает отражательной силой, он – зеркало потустороннего, которое удваивает то, что всегда находится по эту сторону». Яковлев выделил три типа взаимосвязей объектов в «Уроке анатомии». Первый – «от трактата к телу»: труд Везалия подобен зеркалу, отражающему знания о строении человека. Второй – «от трактата к доктору Тульпу». Для своих учеников и последователей доктор – персонифицированное воплощение анатомического пособия, говорящее его голосом. Третий – «от трактата к телу и доктору Тульпу». При таком взгляде книга Везалия заключает медицинские знания, публично транслируемые доктором.

Наконец, композиция «Урока анатомии» – изящная аллюзия на фронтиспис Везалиевой книги в виде группового портрета ученых-медиков в процессе аутопсии. Художник не документирует медицинский эксперимент и не создает учебное руководство – он изображает то, что непосредственно видит. «Урок анатомии доктора Тульпа» – блистательный образец синтеза медицинской науки с изобразительным искусством. Через несколько лет голландский художник *Симон Луттихейс* (1610–1661) воплотит ту же идею в философском натюрморте, соединив анатомический трактат с работами Рембрандта и Яна Ливенса и разместив над ними стеклянный шар с интерьером мастерской живописца.



Симон Луттихейс (приписывается). Натюрморт с черепом, между 1635 и 1640, дерево, масло

Сам же «Урок анатомии» задал новый изобразительный канон группового медицинского портрета: отныне на нем регулярно появляются научные книги. Среди самых ярких примеров – «Уильям Чеселден, дающий анатомическую демонстрацию шести зрителям...» английского художника **Чарльза Филлипса** (1708–1747) и «Групповой портрет инспекторов амстердамской Медицинской коллегии» нидерландского мастера **Корнелиса Троста** (1697–1750). На полотне Филлипса анатомический трактат сразу привлекает внимание зрителя как значимая

концептуальная, но символически обобщенная деталь. На развороте виден нечитаемый, условный текст и столь же условный анатомический рисунок.



Чарльз Филлипс. Уильям Чеселден, дающий анатомическую демонстрацию шести зрителям в анатомическом театре в Гильдии цирюльников и хирургов в Лондоне, ок. 1740, холст, масло



Корнелис Трост. Групповой портрет инспекторов амстердамской Медицинской коллегии, 1724, холст, масло

В групповом портрете кисти Троста изображены конкретные научные книги, актуальные для его эпохи. Стоящий в центре инспектор коллегии Даниэль ван Бюрен выразительным жестом указывает на «Фармакопею Амстердамскую» – справочную работу по идентификации сложных лекарственных средств, написанную Николаасом Тульпом в соавторстве с коллегами-медиками. Сидящий за столом Каспар Коммелин обращает внимание зрителя на

составленный его дядей Яном Коммелином каталог экзотических растений амстердамского ботанического сада «Hortus Medicus».

VI

Невероятно, но книжные образы Рембрандта оказались столь мощны и энергетически заряжены, что со временем преодолели границы творчества самого художника и сделались неисчерпаемым источником творческих экспериментов в других областях искусства. Блестательный пример – несуществующая книга (!!) на несуществующей картине (!!) в лирическом произведении.

Так, в 1965 году вышел посмертный сборник замечательного русского поэта Бориса Поплавского «Дирижабль неизвестного направления», куда вошло написанное в начале 30-х стихотворение «Рембрандт». По сути, оно представляет собой экфрасис (литературное описание) одной из неназываемых рембрандтовских работ.

Голоса цветов кричали на лужайке,
Тихо мельницу вертело время.
Воин книгу за столом читал.
А на дне реки прозрачной стайкой
Уплывали на восток все время
Облака.
Было жарко, рыбы не резвились,
Фабрики внизу остановились,
Золотые летние часы
С тихим звоном шли над мертвым морем:
Это воин все читает в книге.
Буквы в книге плачут и поют.
А часы вселенной отстают.
Воин, расскажи полдненным душам,
Что ты там читаешь о грядущем.
Воин обернулся и смеется.
Голоса цветов смолкают в поле.
И со дна вселенной тихо льется
Звон первоначальной вечной боли.

Какой шедевр великого голландца описан Поплавским? В поисках ответа на этот вопрос литературовед Дмитрий Токарев справедливо замечает, что читатели у Рембрандта мало похожи на воинов и практически не изображаются на фоне пейзажа. Разве что вспомнить офорт, представляющий святого Иеронима в едва освещенной комнате перед раскрытой книгой. Святой как воин, сражающийся со злом и «читающий о грядущем» в Священном Писании, – почему бы и нет?



Рембрандт. Святой Иероним в темной комнате, 1642, офорт, сухая игла

Впрочем, размышляет исследователь, пейзаж в стихотворении вполне может быть воображаемым: «Это воин все читает в книге». Возможно, книги – все-все, какие когда-либо живописал Рембрандт, – становятся для поэта символической основой пейзажа. Интеллектуальным ландшафтом, открывающимся мысленному взору читателя.

В качестве наглядной иллюстрации Токарев упоминает офортный портрет Абрахама Франсена, близкого друга Рембрандта, коллекционера и торговца картинами. Сидя за столом спиной к окну, Франсен отвлекся от чтения и рассматривает рисунок. В четвертый вариант офорта были добавлены элементы пейзажа за окном. Вот этот пейзажный рисунок, перенесенный на бумагу, и держит в руках портретируемый. Удваивая пейзаж, Рембрандт виртуозно смешивает план реального и план воображаемого. Аналогичное удвоение действительности

возникает при общении с книгами, притом даже не столько в процессе чтения, сколько в ходе осмысления прочитанного.



Рембрандт. Аптекарь Абрахам Франсен, ок. 1657, офорт, сухая игла

В такой необычной трактовке поэт выступает как мастер, который воплощает в словах нереализованный замысел художника. Рембрандт дает схематический набросок пейзажа – Поплавский разворачивает набросок в детализированное описание вида за окном: цветущий луг, вертящаяся мельница, отраженные в реке облака... Так «плачущие и поющие» буквы в книге выходят за край печатного листа и становятся предметами материального мира. Так написанное становится зримым.

Борис Поплавский очень точно уловил сущность книги и чтения в рембрандтовском творчестве, что позволило ему создать блистательное лирическое произведение, демонстрирующее органическое родство изобразительного искусства и литературы. Так какая же картина описана в цитированном стихотворении? Возможный ответ: вымышленная, фиктивная. Но возможен и другой: все картины Рембрандта, на которых изображены книги.

Глава 2

Уильям Хогарт (1697–1764)

История семейного краха в трех томах

...С каким наслаждением следим мы за хорошо сплетенной нитью пьесы или романа, и удовольствие наше возрастает по мере того, как усложняется сюжет...

Уильям Хогарт «Анализ красоты»



Уильям Хогарт. Маскарады и оперы (фрагмент)

Знаменитого английского художника Уильяма Хогарта называют создателем особого «языка вещей» и творцом «грамматики живописи». Современники окрестили его «литератором с карандашом» и «Сервантесом от искусства». Примечательно, что опубликованная в Москве в 1780 году трехчастная «Библиотека немецких романов» включала раздел «Романы немые», куда вошли «Романы Гогартовы».

Книги всегда служили Хогарту творческим фундаментом и жизненной опорой. Причем в самом буквальном смысле: его изображение на автопортрете опирается на стопку книг. Хогарт покоится на «трех китах» английской литературы – Уильям Шекспир, Джон Мильтон, Джонатан Свифт, – вдохновлявших его на драму, сатиру и эпос. Шекспира он ставил выше всех, считая «почтеннейшим из лучших», Мильтона любил цитировать, а Свифт был не только его идейным соратником, но и хорошим другом.



Уильям Хогарт. Бореи, 1763, резцовая гравюра на меди



Уильям Хогарт. Автопортрет с мопсом, 1745, холст, масло

Нарисованные тома охраняет преданный мопс Трамп – этим Хогарт прозрачно намекает на готовность защищать свои эстетические идеалы. Желая проучить поэта-сатирика Чарльза Черчилля за насмешки и нападки, он разыщет у себя в мастерской медную доску, на которую уже были нанесены задний план и фигура собаки, и перегравировует автопортрет. Нетривиальная

мечь идейному врагу: недовольный Трамп мочится на сочинения Черчилля, выведенного в образе медведя с дубиной.

I

Хранящийся в Лондонской Национальной галерее хогартовский цикл масляных картин «Модный брак» (1743–1745) считается первой британской сатирой нравов высшего общества, воплощенной в живописи и растиражированной во множестве гравюр. Шесть рисованных ситуаций – трагически бесславная, но весьма поучительная история супружества сына промотавшегося аристократа и дочери преуспевающего торговца.

Первая картина, «Брачный контракт», знакомит нас с героями этой истории, элегантно намекая на их взаимоотношения. В то время как отец жениха, граф Сквондерфилд, хвастливо демонстрирует свиток со своим ветвистым генеалогическим деревом, легкомысленная невеста всюду флиртует с адвокатом Сильвертангом, который вскоре станет ее любовником. Художник дал персонажам говорящие фамилии. Сквондерфилд – от английского squander (расточительство, мотовство). Сильвертанг – от silver tongue, в буквальном переводе «серебряный язык»; ближайшие русские эквиваленты – «сладкоречивый», «медоточивый».



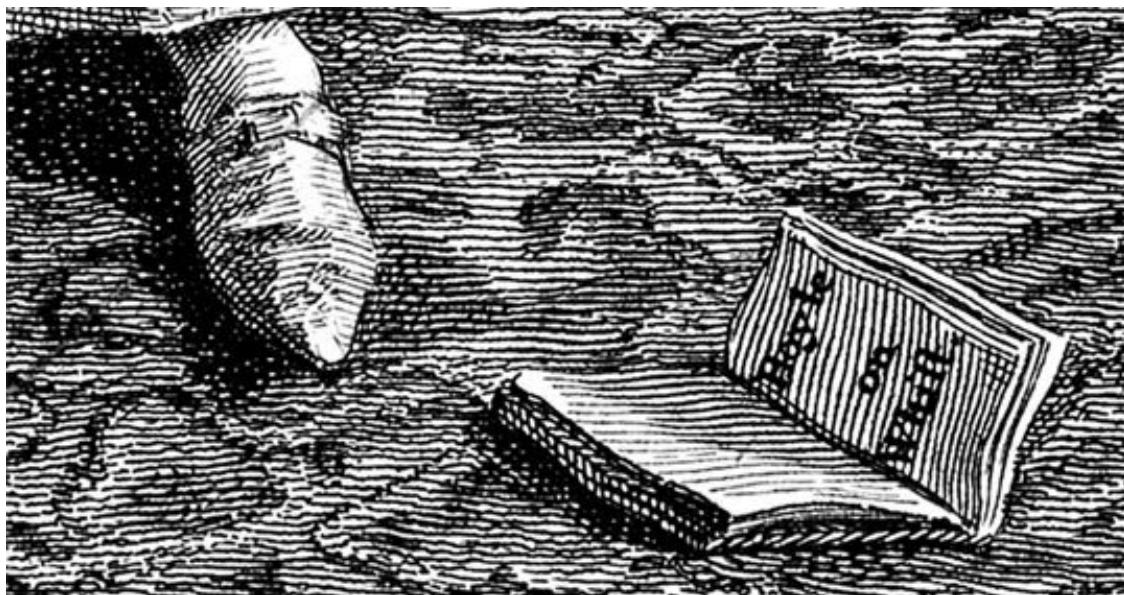
Уильям Хогарт. Брачный контракт, резцовая гравюра на меди



Уильям Хогарт. Вскоре после свадьбы, резцовая гравюра на меди

На следующем полотне, «Вскоре после свадьбы» (исходное авторское название *Tête-à-Tête*), изображено утро супружеской четы. Молодая жена сладко потягивается, пробудившись после бурной карточной вечеринки. Муж и вовсе не ночевал дома, кутил в сомнительной компании. На любовные похождения стыдливо намекает торчащий из его кармана дамский чепчик, к которому тянется собачка.

Картина полна знаковых деталей: сломанная шпага, неоплаченные счета, статуэтки и картины с символическими сюжетами... Среди них – забытая на полу неприметная книжка, словно присевшая на ковер бабочка. Кажется: отведешь взгляд – и она тут же упорхнет. Это знаменитый «Краткий трактат по игре в вист». Опубликованный в 1742 году, он стал первым сочинением подобного рода, выдержал тринадцать прижизненных изданий и более века служил самым авторитетным карточным руководством. У трактата богатая литературная история: упоминание о нем можно найти в просветительском романе Генри Филдинга «История Тома Джонса, найденыша», детективном рассказе Эдгара По «Убийство на улице Морг», поэме Джорджа Байрона «Дон Жуан» («Приам воспет Гомером, Хойлем – вист», пер. Татьяны Гнедич).



Вскоре после свадьбы (деталь)

Биографические сведения об авторе трактата, британце Эдмонде Хойле, крайне скупы. Однако современники величали его не иначе как «великим мистером Хойлом» и «старым маэстро». Имя Хойла стало нарицательным синонимом пособий по карточным играм. В английский язык вошло устойчивое выражение *according to Hoyle* – буквально «в соответствии с Хойлом», то есть выполненное строго по правилам.

Книга не только указывает на страсть супругов к азартным играм – она становится многозначным символом: игры чувствами, браком, самой судьбой. Это книга-двойник – обладающая собственным, исходным и наделенная вторичным, символическим содержанием. Трактат Хойла – зеркало жизни семейства Сквондерфилд: неумная жажда удовольствий, постоянная ложь, беспечная надежда на везение.

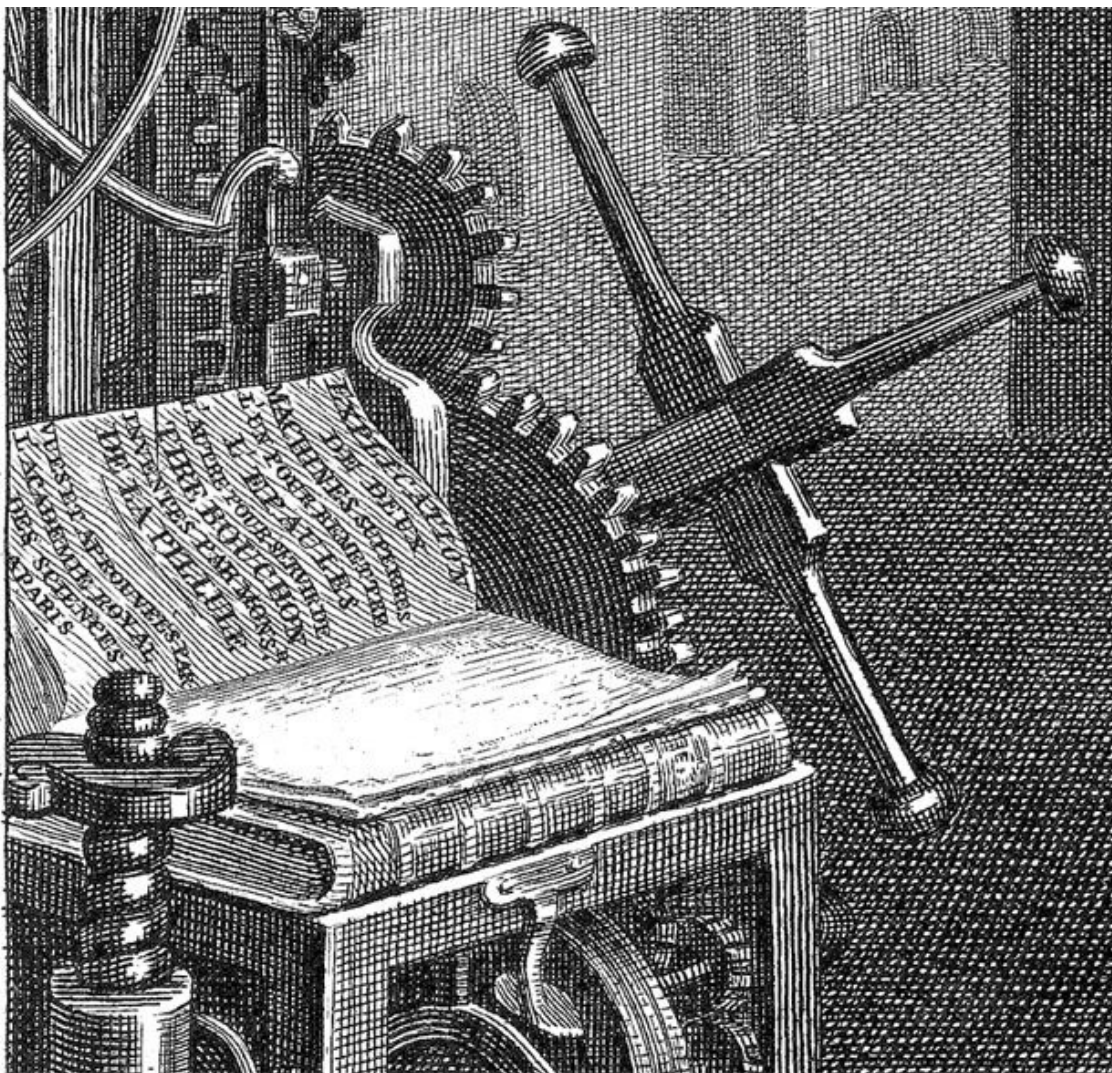
Дидактический пафос требует от художника не только целенаправленного отбора интерьерных деталей, но и придания смыслов, отнюдь не всегда присущих этим деталям в реальной действительности. Хогарт не столько изображает, сколько «сочиняет» убранство комнаты. Книга здесь все равно что персонаж-резонер в пьесе, подающий нравоучительные реплики.

Тонкий композиционный нюанс: трактат Хойла то ли забыл на полу кто-то из ночных гостей – то ли специально принес и расчетливо разместил в центре гостиной некто посторонний. Искусствоведы вычленили типичный для многих хогартовских работ *мотив упавшего предмета* – случайно оброненного или нарочно брошенного, но всегда поясняющего смысл и заостряющего драматизм сцены. И очень часто таким предметом становится как раз книга. Уильям Хогарт отнюдь не первооткрыватель этого мотива жанровой живописи – взять хотя бы изображение растоптанной Библии в «Распутном семействе» Яна Стена (гл. 12). Наследуя голландским мастерам, Хогарт превращает частный художественный прием в универсальную творческую стратегию.

Третий эпизод – «Визит к шарлатану» (*The Inspection*) – неприятный разговор виконта (сына графа) с врачом-шарлатаном. Согласно одной из многочисленных искусствоведческих трактовок, виконт явился к доктору с говорящей фамилией де ла Пиллюль в сопровождении юной любовницы и ее матери. Черные пятна на лицах указывают на сифилис. Лжелекарь назначил ртутные пилюли, которые, судя по всему, не помогли – и визитеры выражают недовольство.



Уильям Хогарт. Визит к шарлатану, резцовая гравюра на меди



Визит к шарлатану (деталь)

В левом углу комнаты лежит большая книга на французском. Это вымышленное Хогартом, фейковое издание представляет собой, как указано на развороте, «инструкцию к двум превосходным машинам» – для вправления вывиха плеча и для извлечения пробок из бутылок. Дословно: «первая – чтобы расправить плечи, вторая – чтобы служить штопором». Просвечивание картины инфракрасными лучами при реставрации показало, что изначально вертикальный винт на странном агрегате слева опущен, так что можно было прочесть последние строки надписи на книге.

Лженаучный фолиант вкупе с монструозным станком, чучелом крокодила, анатомическими моделями, картиной с изображением двуглавого гермафродита и прочими «диковинами» нужен единственно затем, чтоб пускать пыль в глаза несведущим пациентам. Той же цели служит внушительная приписка в книге: «Проверено и одобрено Королевской академией в Париже». Книга-обманка – аллегорическая насмешка художника над невежеством и шарлатанством.

Четвертая сцена, «Будуар графини» (The Toilette), представляет утренний прием леди Сквондерфилд. Ее супруг стал графом после смерти отца – значит, она уже не виконтесса, а графиня. Бездумно расточительная и усердно копирующая аристократические манеры. Впрочем, это не мешает прилюдному кокетству с любовником Сильвертангом, который вальяжно возлежит на диване. У его ног мы вновь видим книгу – фривольный роман модного в то время французского писателя Клода Кребийона «Софа» (1742).



Уильям Хогарт. Будуар графини, резцовая гравюра на меди

Сюжет этого произведения с подзаголовком «Нравоучительная сказка» – изящное завуалированное описание происходящего на картине. Некий человек был весьма оригинально наказан Брахмой: суровый бог превратил его в следующей жизни в софу, сделав соглядатаем любовных интриг и всяческого разврата. Здесь художник вновь использует прием смыслового удвоения: незаметно вписанная в интерьер «Софа» на софе тайно наблюдает за происходящим в будуаре графини.

Дополненный другими символическими деталями (картины на античные и библейские темы, фигурка с рогами в руках слуги, каталог аукциона, лежащий в корзинке поднос с изображением Леды и лебедя) роман Кребийона указывает на эротические соблазны и предрекает надвигающийся крах брака. Тонкое обыгрывание сюжета «Софы», который разворачивается в

женской половине восточного дворца и затем в многочисленных спальнях, выводит историю одного английского семейства на уровень социального обобщения.



Будуар графини (деталь)

Помещая фривольный роман в сатирическую сцену, Хогарт присоединяется к актуальной в его эпоху полемике о «полезных» и «вредных» книгах. Вслед за многими философами-просветителями и писателями-моралистами он предостерегает о возможном развращающем воздействии литературы. Здесь напрашивается параллель «Будуара графини» с написанной позднее известной картиной «Прерванное чтение» французского художника *Пьера-Антуана Бодуэна* (1723–1769). Упомянувшаяся философом-просветителем Дени Дидро как наглядная иллюстрация, эта картина представляет очередную даму в будуаре, разнеженную чтением фривольного романа. При этом Дидро полагал, что «непристойная картина, непристойная статуя, быть может, опаснее, чем неприличная книга».

По мнению ряда исследователей, томная мадемуазель предается эротическим грезам под впечатлением от того же Кребийона. Забытые на столе и под столом научные тома проиграли ему с разгромным счетом в борьбе за женскую аудиторию. Хогарт рассказывает типичную историю «искушения книгами», а Бодуэн создает обобщенный образ «жертвы греховной литературы». Притом, заметим, образ сам по себе соблазнительный и весьма двусмысленный. Дамочка не в силах противиться пикантному повествованию и втайне наслаждается щекотливыми описаниями. Современники обоих художников зачастую воспринимали подобные сцены как квазипорнографию и живописную сатиру на развратных богачек.



Пьер-Антуан Бодуэн. Прерванное чтение, ок. 1760, бумага, гуашь

Вернемся к хогартовскому «Модному браку». Дальше там все сколь печально, столь и предсказуемо. Граф застукал жену с любовником в доме свиданий, вызвал любовника на дуэль и был смертельно ранен. В пятом эпизоде цикла Сильвертанг удирает через окно, а неверная супруга запоздало умоляет о прощении. В финальной сцене «Смерть графини» героиня узнает о казни любовника за убийство мужа. На полу подле нее уже не пособие по висту, а предсмертная речь Сильвертанга. Такие листовки с «последним словом и признанием» приговоренных к казни – Last Dying Speech and Confession – распространялись уличными торговцами. На листовке изображено «Тайбернское Дерево» или «трехногая кобылка» – виселица для публичных казней, получившая название от лондонского предместья Тайберна и состоявшая из трех соединенных перекладин.



Уильям Хогарт. Смерть графини, резцовая гравюра на меди

Вдова Сквондерфилд понимает, что ее беззаботное существование закончено, а репутация безнадежно испорчена. Леди принимает лауданум (настойку опиума) и умирает в окружении горюющих родственников. Символическое замещение карточного руководства последним словом осужденного – демонстрация художником причинно-следственной связи порока с наказанием.



Смерть графини (деталь)

Что в итоге? История мезальянса и падения династии с трагическим финалом в шести картинах и «трех томах». Книги тут не просто живописные детали, но развернутые метафоры, внутренние цитаты, символические указатели. Ключи к расшифровке «кода Хогарта».

II

Книга как важный элемент иконографии присутствует и во множестве других работ Уильяма Хогарта. Еще за двадцать лет до «Модного брака» он создает сатирическую гравюру «Маскарады и оперы», известную также под названием «Дурной вкус города» и высмеивающую слепое подражание иностранной культуре, вульгарные увеселения, дурновкусие в искусстве. В то время как малосведущая публика бьется в экстазе восторга от грубых зрелищ, подлинные шедевры – представленные томами Уильяма Шекспира, Бена Джонсона, Томаса Отуэя, Джозефа Аддисона, Джона Драйдена, Уильяма Конгрива – сваливаются в тачку и отправляются к старьевщику.

Столпы драматургии дискредитированы и обесчещены. Грустное впечатление усилено преувеличенно крупными названиями книг и превращенным в транспарант выкриком торговли: «Макулатура для магазинов». Нарочито размещенный на переднем плане, этот фрагмент выражает горечь и негодование художника, объявившего войну аристократам-всезнайкам. Его бесило заимствованное из французского новомодное слово *конессёр* (*connoisseur*), которое означало великосветского знатока и ценителя искусств.



Уильям Хогарт. Маскарады и оперы, 1723, резцовая гравюра на меди

Витийствующим конессерам, самостоятельно не создавшим ни одного произведения, Хогарт считал самоуверенными дилетантами, ратуя за профессионализм суждений. Не лучшие образчики искусства активно насаждались графом Ричардом Бойлем на пару с живописцем Уильямом Кентом, чье изваяние Хогарт изобразил нагло возвышающимся над статуями Рафаэля и Микеланджело на портике Академии искусств. Согласно другой версии, эта гравюра – язвительная шпилька королю, пригласившему Кента для росписи Кенсингтонского замка вместо Джеймса Торнхилла, учителя Хогарта.

Продолжая тему любовных отношений и пародируя французскую галантную живопись, Хогарт выпускает парные гравюры «До» и «После». В первой сцене дама притворно противится страстному натиску кавалера. Вторая сцена представляет ту же даму в смятении, униженно обращенной к усталому возлюбленному, спешно натягивающему панталоны.



Уильям Хогарт. До..., 1736, гравюра на меди



Уильям Хогарт. ...После, 1736, гравюра на меди

До соблазнения на туалетном столике лежит книга с надписью «Рочестер» на обресе. Имеется в виду выдающийся английский поэт Джон Уилмот, второй граф Рочестер (1647–1680), снискавший скандальную славу своей непристойной, но блистательной лирикой. Эталон кутежа и распутства, утонченный либертин, которому был высочайше пожалован титул Джентльмен Спальни, – ну кому еще, как не Рочестеру, присутствовать в будуаре, да еще в такой пикантный момент?

Хогарт использует лаконичный и притом тонкий художественный прием, не давая книге названия. Книга здесь не деталь, но персонаж – персонификация своего автора, незримо – но, надо думать, с явным удовольствием! – наблюдающего за развратом. В финале любовных утех возле опрокинутого столика и разбитого зеркала появляется трактат Аристотеля, на странице которого написано по-латыни: «Каждое животное после совокупления печально». Как в «Модном браке», томик размещен аккуратно под ногами пресыщенного кавалера, акцентируя морализаторский пафос.

Любопытно, что в исходной, масляной версии того же сюжета 1731 года книжная интрига куда проще и прозрачнее. В эпизоде соблазнения из выдвинутого ящичка туалетного столика, словно по иронии судьбы, выглядывает руководство о правилах ухаживания. Это и пародия на дамские читательские вкусы, и назидательное указание на несоответствие книжного мира реальному. В эпизоде расставания книги вовсе отсутствуют, лишь песик дремлет на разбитом зеркале – все понятно и без книг...

III

Книга использовалась Хогартом и как выразительная портретная деталь. Яркий пример – сатирический портрет скандально известного декадента, основателя клуба сатанистов Френсиса Дэшвуда. Представленный в облике святого Франциска, вместо Библии он изучает эротический трактат французского историка и писателя Николя Шорье «Изящные латинские диалоги» (1757). Под благопристойным названием скрывалась грандиозная энциклопедия сексуальных практик XVII столетия. В соседстве с обнаженной женской фигуркой эта книга содержит целый букет аллюзий.



Уильям Хогарт. Френсис Дэивуд, ок. 1764, холст, масло



Натаниэл Данс-Холланд. Френсис Дэшвуд, 1776, холст, масло

Прежде всего это весьма недвусмысленный намек на порочные увлечения и непристойные занятия портретируемого. В более тонком подтексте – ассоциация с собранной Дэшвудом обширной библиотекой порнографии и черной магии. И наконец, образная проекция: Френ-

сис Дэшвуд – оживший персонаж скабрёзных произведений Николя Шорье. Немудрено, что ходили слухи, будто и сам Хогарт был принят в сатанинский клуб – в знак признательности за столь изысканный и многослойный образ его основателя.

Репродукцией этого портрета оформлена обложка книги Джеффри Эша «Клубы адского огня: история антиморали» (2000), красноречиво отражая ее эпатажное содержание. Сравним Дэшвуда в исполнении Хогарта с его же портретом кисти другого англичанина, *Натаниэла Данс-Холланда* (1735–1811). Визуальное сходство очевидно, но сколь разнятся детали. Сэр Френсис здесь тоже с книгой напоказ, но явно благочестивой, с какой впору позировать живописцу. Меняем книгу – и вместо макабрического типа получаем благопристойного господина, ведущего члена парламента от партии тори. Какое милое лицемерие!

IV

Книжные образы эксплуатируются Хогартом и в работах, посвященных низшим сословиям. Так, на гравюре, открывающей дидактическую серию «Трудолюбие и праздность», с помощью книги воплощены те же принцип парности и прием контраста. Идея этого цикла незатейлива: усердие и прилежание справедливо вознаграждаются, а леность влечет всевозможные бедствия. Столь же прост и сюжет: рассказ о двух подмастерьях – работяге Френсисе и лоботрясе Томе. Первый вкалывает от зари до зари и становится лорд-мэром Лондона – второй деградирует в преступника и заканчивает жизнь на эшафоте в Тайберне, упомянутом в «Модном браке».

Наплевательское отношение Тома к работе красноречиво демонстрируют прикрепленная к станку над его головой страница из знаменитого плутовского романа Даниеля Дефо «Радости и горести знаменитой Молль Флендерс» (1722) и валяющееся под ногами изодранное «Руководство подмастерья». Тогда как Френсис всерьез занят делом, добросовестно трудится – и его экземпляр «Руководства подмастерья» в полном порядке. По Хогарту, отношение к книге – зеркало отношения к жизни.



Уильям Хогарт. Подмастерья на ткацкой фабрике, 1747, резцовая гравюра на меди, офорт



Уильям Хогарт. Совершенная жестокость (деталь)

В другой графической притче, «Четыре стадии жестокости», описана бесславная судьба жестокого мерзавца Тома Нерона. В детстве он истязает собаку острой стрелой, в юности насмерть забивает лошадь, затем принимается за людей. Однажды Том подстрекает беременную любовницу Энн Гилл на грабеж ее хозяйки, а затем хладнокровно убивает Энн.

Рядом с сундучком девушки разбросаны украденные вещи. Среди них особо примечательны молитвенник и книга, раскрытая на словах: «Бог мстит за убийство». Причем текст размещен горизонтально, как в современных изданиях формата флипбэк, что придает ему сходство с агитационным плакатом. На грозное предупреждение о высшей мести указывает почти оторванный женский палец – дабы зритель непременно обратил внимание на поучительную деталь. Той же цели усиления устрашающего эффекта служит увеличенное изображение книги в последующих оттисках гравюры по сравнению с исходным вариантом.



Уильям Хогарт. Совершенная жестокость, 1751, ксилография

Встревоженный дикарским поведением черни и разгулом преступности на улицах Лондона, Хогарт нуждался в крепко запоминающемся образе, которым и стала очередная вымышленная книга. Функция ее двоякая: для простолюдинов – прямолинейно воспитательная, для аристократической публики – аллегорично символическая. Текст на книжном развороте встраивается в ряд ассоциативных переключек с фамилией персонажа Нерон (античная идея мести), мучением грешника в сцене «Искушений святого Антония» (пытка стрелой) и композицией картины Антониса ван Дейка «Арест Христа».



Уильям Хогарт. Пивная улица, 1751, гравюра на меди



Уильям Хогарт. Пивная улица (деталь)

Почти одновременно с циклом о жестокости Хогарт выпускает парные гравюры «Пивная улица» и «Переулочек джина», иллюстрирующие достоинства употребления английского пива и зло от употребления дешевого джина в разгар достопамятной лондонской джиномании. Довольные жизнью и пышущие здоровьем рабочие с Пивной улицы наслаждаются простыми радостями, веселятся, флиртуют – в разительном контрасте с обитателями Переулочка джина, прозябающими в нищете и страдающими от болезней.

Социальная сатира не помешала Хогарту попутно изложить и свои эстетические претензии. Справа внизу на «Пивной улице» стоит корзина со связкой книг, предназначенных для утилизации. Здесь перемешаны реально существующие и выдуманные работы Джорджа Тернбулла «О древней живописи», «О королевских обществах» и «Современные трагедии», а также эссе Уильяма Лаудера о том, как Мильтон в «Потерянном рае» использовал чужие тексты и подражал современникам. Последнее выводило Мильтона плагиатором и было мистификацией. Как полагал Хогарт, все эти примеры, реальные и воображаемые, обнажали актуальные взаимосвязи между искусством и политикой.

V

Созданная незадолго до смерти самая последняя работа Уильяма Хогарта «Конец вещей» (авторское название «Низменное, или Падение возвышенного») исполнена глубочайшего скептицизма. На дальнем плане мы видим символические образы упадка и умирания: разрушенная хижина, засохшие деревья, тонущий корабль, виселица с телом, издыхающие кони на колеснице Аполлона (аллюзия на картину Николая Пуссена «Царство Флоры»), развалины башни с часами без стрелки, отправленной в бессрочный отпуск... В центре композиции – аллегорическая крылатая фигура Времени. Его песочные часы разбиты, курительная трубка сломана, из рук выпадает свиток с завещанием, согласно которому душеприказчиком Времени назначается Хаос. В облако табачного дыма крупно вписано латинское слово «Конец!». На земле валяются расколотый колокол, треснувшая палитра, разорванный пустой кошелек и объявление о банкротстве Натуры.



Уильям Хогарт. *Конец вещей*, 1764, гравюра на меди

Картина сия была последним произведением творческой кисти Гогарта. Дописав ее, он вдруг почувствовал в душе какое-то пророческое исступление, схватил опять оставленную кисть, изобразил на картине палитру свою и написал решительное слово *Finis*. «Все кончено!» – воскликнул он и навсегда

перестал трудиться, не назначив, однако, по себе преемника: он умер спустя один месяц по окончании этой картины...

Георг Кристоф Лихтенберг «Конец вещей, изъяснение карикатуры Гогартовой», 1808

Гравюра имеет как злободневный, так и вневременной смысл. Согласно авторскому комментарию, художник показал «способ опозорить самые серьезные предметы во многих знаменитых старых картинах, вводя в них низкие, абсурдные, непристойные обстоятельства». Тем самым Хогарт с присущей ему категоричностью признал напрасной свою смелую попытку создать независимую английскую школу живописи. Ну а ключом к пониманию глобального замысла этой работы вновь становится книга – последняя нарисованная Хогартом книга! – комедия, открытая на последней странице с финальными словами на латыни: «Все уходят» – указанием всем актерам покинуть сцену. Исчерпывающий эталонный образ смерти. Автор не указан, так что книга здесь представляет универсальную Комедию человеческих нравов.



Уильям Хогарт. Конец вещей (деталь)

VI

Книги у Хогарта очень словоохотливы – им всегда есть что поведать взыскательному зрителю. В жизни они служили верными друзьями, а в творчестве – действующими лицами комедии нравов, подневольными слугами сатиры, суровыми судьями в вечной погоне за правдой. Реальные и вымышленные, всемирно известные и мало знакомые широкому читателю книги сделались «общим местом» и для последователей английского мастера.

Эlegantным кивком или даже церемонным поклоном Хогарту можно считать работу менее известного его соотечественника *Джона Коллетта* (1725–1780) «Расстройство брака» – заключительную сцену четырехчастной масляной серии «Современная любовь» (1765). Продолжая бесконечную комедию нравов, Коллетт представил очередную семейную драму разврата и обмана. Книжки – здесь их целых четыре – разыгрывают театральное представление на картине, являя отдельное моралите внутри общего сюжета, в котором низость комично сочетается с нелепостью.

Охладевшие друг к другу супруги сидят в гостиной по разные стороны камина. Мать семейства выглядит озлобленной и нездоровой. Рядом с пузырьками лекарств лежит небольшая книжка с надписью, которую можно перевести примерно так: «Непостоянство. Стихотворение. Вечная любовь. Не позволяй никому клясться». Это красноречивое пояснение происходящего сочетается с расстроенной гитарой на переднем плане и висящей на стене репродукцией картины Луки Джордано «Купидон покидает Психею».



Джон Коллетт. Расстройство брака, 1765, раскрашенная гравюра с картины маслом на холсте

Отец семейства с игривой ухмылкой косится на молодую служанку, которая посылает ответный кокетливый взгляд. Из кармашка у нее торчит листок с фривольной надписью «Горничная, согласная на все». Восседающая напротив хозяина обезьянка держит еще одну открытую книгу, на развороте видны название эпической поэмы Джона Мильтона «Потерянный рай» (1667), описывающей грехопадение первого человека Адама, и парафраз из нее же: «Хвала тебе, о брачная любовь, Людского рода истинный исток...»

Со стола падает маленький томик с надписью «Смена декораций, или Неверный муж». Используя излюбленный хогартовский мотив брошенного предмета, Коллетт размещает на полу толстый фолиант «О законности разводов», на который опираются лапами две рычащие собаки, скованные одной цепью. Этот аллегорический образ заимствован из первой картины «Модного брака».

Явно хогартовский визуальный эффект применяет и голландский художник **Питер Фонтейн** (1773–1839) в жанровой сцене «Падшая женщина». Героиня держит в руках желтую розу – символ неверности. На передний план нарочито помещена открытая книга, превращенная в деталь-эмблему и в поясняющую заставку живописной сцены. Различимый на странице

текст относится к «осаде и кровавому завоеванию форта Розенхайм». Возможно, это отсылка к австрийскому поражению при Розенхайме в Баварии после победы французов в сражении с австрийцами (1800). В контексте изображенной ситуации понятие «битва» обретает явно метафорический смысл борьбы за женскую добродетель.



Питер Фонтейн. Падшая женщина, 1809, холст, масло

Затем тот же изобразительный прием эксплуатируется художниками Викторианской эпохи. Достаточно упомянуть триптих *Августа Леопольда Эгга* (1816–1863), уже после смерти художника получивший название «Прошлое и настоящее». Перед нами очередной вариант неисчерпаемого сюжета распада семьи из-за измены. Первая картина представляет

крах супружеского благополучия. Жена распростерта на полу гостиной в обморочном отчаянии. Разочарованный муж комкает перехваченное любовное письмо или, возможно, разоблачительную записку.

Вслед за Хогартом Эгг наполняет интерьер моралистическими деталями. Браслеты на обеих руках женщины ассоциируются с кандалами. В большом зеркале отражается распахнутая настежь дверь – знак расставания. Две половинки яблока напоминают о библейском грехопадении, символически дополняясь картиной изгнания Адама и Евы из Эдема. Еще одна висящая на стене картина – кисти английского художника Кларксона Стэнфилда – аллегорический сюжет кораблекрушения. Ее название «Покинутый» говорит само за себя.



Август Леопольд Эгг. Прошлое и настоящее (картина первая), 1858, холст, масло

Однако самая интересная деталь – книга: неназванный роман Оноре де Бальзака, на котором маленькие дочери уже почти расставшихся супругов выстроили карточный домик. Приме-

чательно, что бальзаковские первоиздания выходили только с названиями произведений, без указания имени автора на обложках. Эгг, напротив, изображает переплет с именем писателя, но без названия текста. Возможно, это обобщенная аллюзия творчества французского классика, признанного знатока брачных отношений. Уж кому как не Бальзаку быть литературным экспертом супружества!



Прошлое и настоящее (деталь)

Радикальная искусствоведческая трактовка представляет бальзаковский роман на этой картине метафорой тлетворного влияния французской культуры на семейные устои викторианцев. Если так, то Леопольд Эгг действительно продолжает назидательно-сатирическую линию Уильяма Хогарта с его идеей «пагубного» чтения и нелюбовью к французам. Более современные интерпретации связывают книгу Бальзака как фундамент карточного домика с протестом художника против жестоких принципов викторианского брака и актуальной полемикой о категорическом осуждении женской неверности при снисходительном отношении к мужским изменам.

Джон Рескин пронизательно заметил, что образ согрешившей жены в изображении Эгга – это наивная жертва любого «фальшивого графа с усами»; женщина, традиционное чтение которой составляют исторические романы плодовитого Уильяма Харрисона Эйнсворта, исклю-

чающие понимание литературной тонкости Бальзака. Как бы там ни было, шаткий карточный домик вот-вот обрушится, семейное счастье бесславно закончилось, а том Бальзака – вечное напоминание о хрупкости семейных отношений.

Глава 3

Павел Федотов

(1815–1852)

«Где завелась дурная связь»

*...А на правой стене хозяйский портрет
В золоченую раму вдет;
Хоть не его рожса,
Да книжка похожа:
Значит – грамотный!*

Павел Федотов «Рацея»



Павел Федотов. Завтрак аристократа (деталь)

Павел Андреевич Федотов грезил славой Уильяма Хогарта. Вглядываясь в репродукции его работ, которые все время держал перед собой, тщательно изучал профессиональные приемы английского мэтра. В личном дневнике Федотов записал однажды заветное желание: «Если царь спросит, чего я хочу? – Успокоить старость бедного отца, пристроить сестру и помочь затмить знаменитого Гогарта».

В своем творческом дерзновении Федотов и «был наш Гогарт, художник-исполнитель, обещавший пойти далее этого знаменитого живописца», – уверял знаменитый литературный критик Александр Дружинин. А вот коллега по творческому цеху Карл Брюллов пронизательно заметил в одной из бесед с Федотовым, говоря о Хогарте: «У него – карикатура, а у вас – натура».

I

Первая федотовская завершенная картина маслом «Свежий кавалер» – хрестоматийный сюжет школьных сочинений-описаний и неперемный экспонат обзорных экскурсий по Третьяковской галерее. Застывший в комически горделивой позе чиновник с орденом на засаленном халате а-ля римская тога и с папильотками на голове, карикатурно напоминающими

лавровый венок. Известное также под названиями «Утро чиновника, получившего первый крестик», «Последствия пирушки», «Следствие пирушки и упреки», это жанровое полотно, по словам самого художника, было «первым птенчиком», которого он «нянчил разными поправками около девяти месяцев».

Как следует из авторского описания, «новый кавалер не вытерпел: чем свет нацепил на халат свою обнову и горделиво напоминает свою значительность кухарке, но она насмешливо показывает ему единственные, но и то стоптанные и продырявленные сапоги, которые она несла чистить». Описание венчается стихотворным пояснением: «Где завелась дурная связь, там и в великий праздник грязь».



Павел Федотов. Свежий кавалер (деталь)

Красноречивое подтверждение народной мудрости – замусоренная комнатка со следами вчерашнего застолья. Жилище «свежего кавалера» явно не блещет свежестью. Неубранные объедки и осколки, порожние бутылки, гитара с порванными струнами... Банки из-под помады того и гляди заменят собой посуду – в одной кухарка уже хранит кофе. Среди этого безобразия – небрежно брошенная под стул книга. Неприметный расхристаный томик способен многое поведать о своем владельце.



Павел Федотов. Свежий кавалер, 1846, холст, масло

Книга лежит так, что текст перевернут, и зрителю надо наклонить голову, чтобы разглядеть автора и название: роман Фаддея Булгарина «Иван Выжигин». Чем славен этот писатель?

В школе его не проходят, на ЕГЭ не сдают. Мало знакомый современному читателю, в эпоху создания картины Фаддей Венедиктович был в топе литературных знаменитостей, его тиражи в разы превышали тиражи произведений Пушкина. «Иван Выжигин» вызвал читательский бум и стал – да-да! – первым русским бестселлером. Исходя из расположения литер на странице искусствоведы предполагают, что на картине скорее всего том из болгаринского собрания сочинений 1843 года, выпущенного издателем Иваном Лисенковым.

Для такого позера и фанфарона, как федотовский чиновник, роман Булгарина примерно то же самое, что висящий на стене кинжал или те же папильотки. Модный аксессуар и знак престижа. Новоявленный орденосец тщится «приобщиться к культуре», но хамским обращением с книгой выдает свое духовное убожество. «Опрятность дома вокруг себя есть как бы знак самоуважения. От опрятности вещественной в параллель потребуется и опрятность нравственная», – пояснял художник в своем дневнике.

Брошенная книга автоматически становится бросовой вещью. Символически обесценивается, приравнивается к скомканной на столе газете «Ведомости Санкт-Петербургской городской полиции» с огрызками колбасы. Блистательное воплощение хогартовского мотива упавшего предмета! Но если Хогарт эксплуатирует этот мотив нарочито искусственно, то Федотов имитирует естественность. Зритель вначале воспринимает книгу как забытую на полу ее владельцем и лишь затем – как изображенную художником на картине.

Судя по всему, кавалер книжку не осилил, а то и вовсе не начинал читать. Этим он напоминает сразу трех персонажей Гоголя: грезившего «орденком на шею» Барсукова; Манилова с книгой, вечно заложенной на четырнадцатой странице; лакея Чичикова, «имевшего благородное побуждение к чтению книг, содержанием которых не затруднялся». Не случайно Федотова часто называли «Гоголем в красках». В упрощенно-обобщенном смысле роман Булгарина в «Свежем кавалере» символизирует мнимую просвещенность, комическую претензию на образованность.

Впрочем, книжные страницы вполне сгодятся и для папильоток – весьма распространенная практика, упоминавшаяся еще российским поэтом-сатириком XVIII века Антиохом Кантемиром: «Медор тужит, что чресчур бумаги исходит На письмо, на печать книг, а ему приходит, Что не в чем уж завертеть завитые кудри». Юный Пушкин шутивно советовал использовать графоманские сочинения для ухода за усами: «Чтобы не смять уса лихого, Ты к ночи одою Хвостова Его тихонько обвернешь».

Павел Федотов был хорошо знаком с творчеством обоих поэтов, что подтверждал в мемуарах тот же Дружинин: «На полу, на этажерке и возле стола разбросаны были книги: в изобилии валялись Винкельман, Пушкин и английские учебные книжечки. По книжной части в квартире Федотова всегда можно было найти что-нибудь необыкновенное: или том Кантетира [Кантемира], или какой-нибудь журнал екатерининских времен...» Виссарион Белинский, отчаянно ругая болгаринские тексты, дал подобным опусам насмешливое определение «фризурная литература» (*фр.* friser – завивать). Дескать, такие романы годятся разве что для завивки волос.



Уильям Хогарт. Юный наследник, 1735, резцовая гравюра на меди, офорт



Уильям Хогарт. Юный наследник (деталь)

Скрытая ироническая параллель папильоток и книг в «Свежем кавалере» заставляет также вспомнить варварский обычай XVIII – первой трети XIX века: так называемое «книжное живодерство». Переплеты шли на изготовление обуви, страницы использовались как упаковочная бумага. Очередная отсылка к Хогарту – картине «Юный наследник» из сатирической серии «Карьера мота». Башмаки, залатанные кожей из переплета семейной Библии, – впечатляющее свидетельство вопиющей скупости и беспримерного цинизма скряги-богача. Дополнением этой омерзительной детали служит брошенная на пол еще одна, рукописная книга – домовая летопись (англ. memorandum book), примечательная описанием мошеннического избавления от фальшивого шиллинга.

На подошве одного из башмаков можете заметить золотой герб – подметка, вырезанная из переплета старой Библии... Не значит ли это в настоящем смысле попирать Божие слово ногами?... Я не удивился бы нимало, когда бы на старом халате нашего эконома нашел заплаты, выданные из книги Премудрости Соломоновой, когда бы зимняя шапка его была подбита плачем Иеремии или пророчествами Аввакума...

Георг Кристоф Лихтенберг «Путь развратного, моральная Гогартова карикатура», 1808

А еще федотовский чиновник с его сомнительными папильотками напоминает Марка Волохова – героя романа Гончарова «Обрыв», имевшего гадкую привычку вырывать страницы из книг, чтобы засмолить папиросу или сделать трубочку для чистки ногтей и ушей. «Дай ему хоть эльзевира, он и оттуда выдерет листы». «Обрыв» написан позднее «Свежего кавалера», но зафиксированное в нем порочное обращение с книгой позволяет воспринимать роман и картину в едином контексте.

Вновь вернемся к Булгарину, чья близость к власти имущим вносит в картину Федотова тонкий смысловой нюанс. Угодливое чиновничество – целевая аудитория булгаринских сочинений, одобренных главным цензором Бенкендорфом и самим Николаем I. В пространстве картины валяющийся под стулом Булгарин оказывается в одной компании с храпящим под столом хожалым, мелким служителем при полиции. Обратим внимание: хожалый хотя и вусмерть пьян – но с двумя «Георгиями» на груди! «Тоже кавалер, но из таких, которые пристают с паспортом к проходящим», как иронически аттестовал его сам художник. Этот колоритный образ он искал долго и наконец создал портрет с натуры, предварительно приняв на грудь вместе со своей «моделью».

Чинуша чванится не просто «первым в петличке орденом», а орденом Святого Станислава третьей степени – низшим в иерархии государственных наград Российской империи, но открывающим перспективу получения дворянства. В 1845 году действие царского указа было приостановлено, однако замысел картины возник у Федотова раньше – и чиновник, скорее всего, успел, подсутился. Знать, не так и комично его ликование. И вымарать с холста Станислава, как потребовал было цензор, так же невозможно, как убрать книгу Булгарина, – иначе разрушился бы весь сюжет.

Если орденосец все же заглядывал в «Ивана Выжигина», то чтение явно подхлестывало его амбиции, разжигало самолюбие. Роман Булгарина живописал возможности достижения успеха и, ко всему прочему, служил своеобразным пособием «по карьерному росту». Эраст Кузнецов в документальной повести о Павле Федотове интерпретирует старательно выведенное имя автора на титульном листе как визуальный упрек художника своему персонажу-зазнайке. Книга как деталь-улика, живописный «вещдок». Она рассказывает и разоблачает, поясняет и порицает.

II

История «Свежего кавалера» становится куда любопытнее в сопоставлении с его первоначальным замыслом. Исходной версией была зарисовка сепией, которую одобрил маститый баснописец Иван Крылов. Окрыленный похвалой литературного мэтра молодой художник создает на основе рисунка свою первую работу в масляной технике. Раскрытый потрепанный томик изображен почти на том же месте, только это уже другое произведение – роман Поля де Кока «Мусташ» (1838). Так содержание жанровой сценки пусть не кардинально, но меняется.

Французский писатель Шарль Поль де Кок имел в России той поры, пожалуй, не меньшую популярность, чем Фаддей Булгарин. Его сочинения служили образчиками фривольной

литературы. «Мусташ» наиболее лаконично охарактеризован тем же Белинским: «Роман Поль де Кока: больше о нем сказать нечего».

Авторское описание рисунка в виде сатирической мини-поэмы заканчивается басенной моралью: «Победу празднует порок, Нахально носит свой венок И если встретит вдруг презренье, Уж не раскаянье, а мщенье В душе порочной закипит: К злодейству шаг, коль совесть спит».

Критический пафос исходной версии картины сильнее, чем финальной. И книга тут не просто характеризующая, но заостренно сатирическая деталь, исполненная едкого сарказма. На сепии Федотов изобразил человека, укорененного в разврате и готового на низость ради карьеры, тогда как на масляной картине чиновник просто ребячески честолюбив. Поведение чиновника на сепии постыдно – а на итоговом полотне скорее просто забавно. В масляном исполнении акцентирована житейская пошлость, на зарисовке – циничное похабство. Так комедия разврата эволюционирует в комедию тщеславия. Дрянь-человечишко трансформируется в горе-героя.



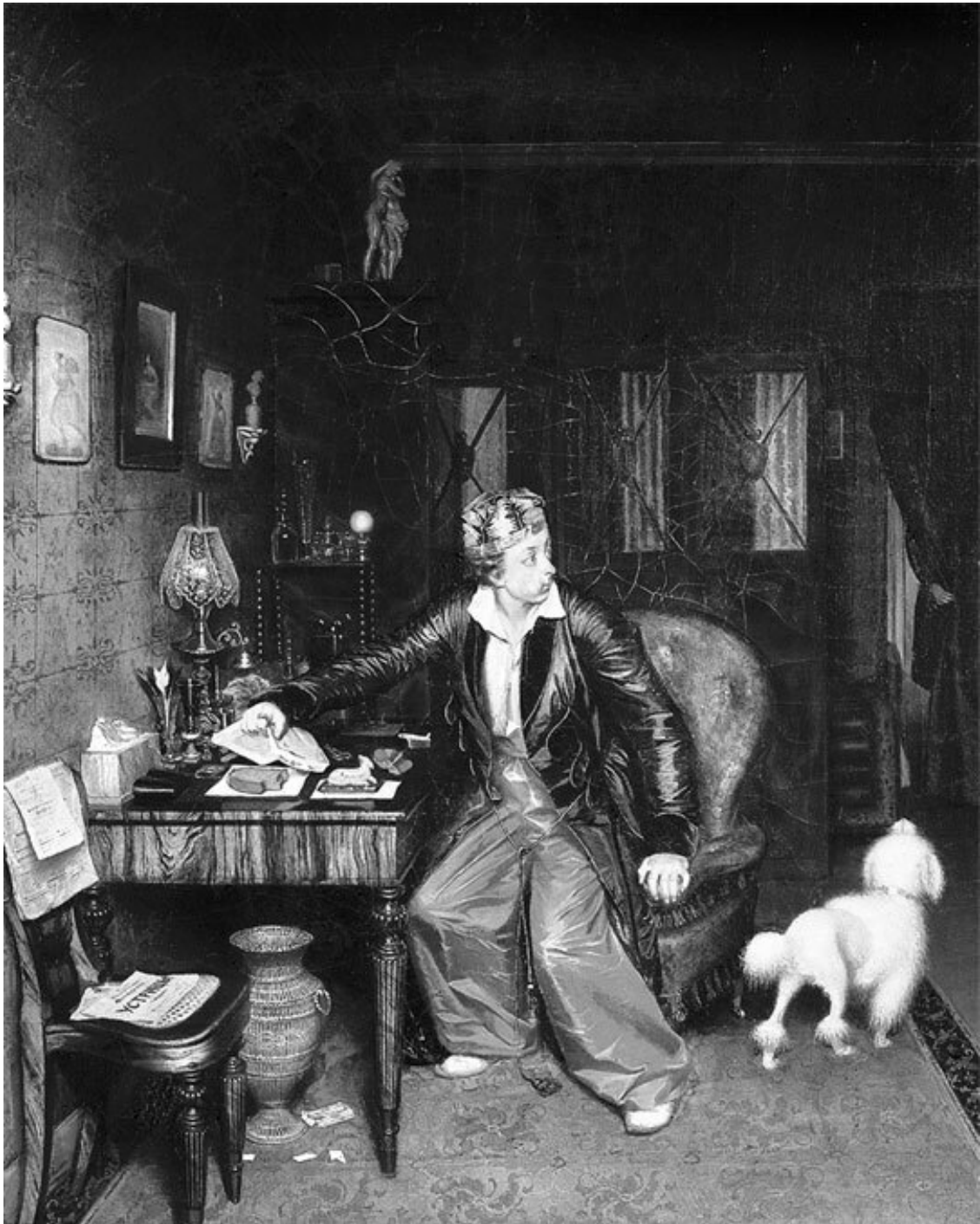
Павел Федотов. Утро чиновника, получившего накануне первый крестик, 1844, бумага на картоне, сепия, кисть, перо, графитный карандаш

Обратим внимание на ускользающий, но прелюбопытный элемент композиции. В обеих версиях книга изображена с самого края – будто готовая выпасть из картины. Даже фривольному опусу и конъюнктурному роману словно бы все неприятно и все чуждо в замусоренной комнатенке чиновника. Книги противятся своей незавидной участи, норовят отстраниться от неряшества, убожества, чванства.

III

Символическую пару «Свежему кавалеру» составляет не менее увлекательная живописная история с участием книги – «Ложный стыд». Общеизвестное название «Завтрак аристо-

крата» она получила уже после смерти художника. В динамичной бытовой сценке выщучиваются потуги на светскость, показная роскошь, мнимость благополучия. Обстановка жилища молодого франта немногим лучше, чем у чинуши-орденоносца. Денди без денег – зрелище поистине уморительное.





Павел Федотов. Завтрак аристократа, 1849–1850, холст, масло

Заметно потрепанный персидский ковер – буквальное воплощение фразеологизма «пускать пыль в глаза». Модное в то время так называемое «укутанное» кресло разоблачающе контрастирует с устаревшим гарнитуром в стиле «жакоб». Мусорная корзина в виде античной амфоры наивно претендует быть предметом роскоши. Вычурная золоченая статуэтка рядом с куском черного хлеба смотрится нелепо претенциозно. Вывернутый кошелек не менее голоден, чем его хозяин. Рекламный листок с надписью «Устрицы» все равно что нынче пустой пакет с логотипом дорогого бренда, какими похваляются модницы в соцсетях за неимением самих брендовых вещей.

Горе-щеголь воображает себя поклонником высокого искусства. Театральные афиши, гравированная сцена балета «Зефир и Флора», бюст композитора Ференца Листа... А что же здесь делает книга? Она лишь способ создания иллюзии, мнимости. Книгой поспешно прикрыта скудная трапеза. Причем кроме этого многострадального томика других в поле зрения не наблюдается. Как и в «Свежем кавалере», книга тут иносказательная форма комментария изображенной ситуации.

Маскировка бытового убожества обнажает убожество духовное. Пренебрежительное обращение с книгой ставит «аристократа» в один ряд с «орденоносцем». Спрятанная под книжкой еда смотрится как отдельный натюрморт, «картина в картине», усиливая комизм ситуации. Сама же ситуация скорее анекдот, а не сатира. Советские искусствоведы сурово окрестили федотовского персонажа «читателем-пустышкой», для которого книга – «дань минутной моде». Однако застигнутый врасплох модник вызывает добрую улыбку, а не язвительную насмешку.

Примечательно «литературное» происхождение сюжета этой картины. Федотова вдохновил фельетон о нравах и манерах светских хлыщей в несветской обстановке, вышедший из-под пера тогда еще совсем молодого Ивана Гончарова. В федотовском чиновнике угадывается и гоголевский Хлестаков с его вечным притворством.

Что такое франт? Франт уловил только одну, самую простую сторону умения жить: мастерски, безукоризненно одеться... Чтобы надеть сегодня привезенные только третьего дня панталоны известного цвета... он согласится два месяца дурно обедать... Отчего приезд гостя всегда производит сцену и смущение в доме некоторых из этих господ?... Боязнь и ложный стыд, чтоб не сочли хуже других, или желание показать, что они живут роскошно.

И.А. Гончаров «Письма столичного друга к провинциальному жениху», 1848

IV

Гораздо тоньше, почти пунктирно мотив «пускания пыли в глаза» воплощен в хрестоматийном «Сватовстве майора». Отставной военный присматривает себе невесту с хорошим

приданым, а зажиточный купец желает выдать дочь за дворянина. Убранство комнаты выдает стремление хозяев следовать модным светским веяниям и в то же время демонстрировать патриархальный уклад, добропорядочность, благовоспитанность. Последнее, впрочем, отнюдь не фальшиво – скорее комично в подобных обстоятельствах.

Из множества типичных для купеческого быта вещей Федотов тщательно отобрал те, что позволяли создать достоверные образы и выразить авторскую позицию. Опуская массу деталей, подробно описанных искусствоведами, обратим внимание на авторский комментарий художника: «В комнате у левого края видна часть образов с лампадками, под ними стол со священными книгами». Это Библия и Псалтирь, подчеркивающие религиозность купеческого семейства.

Интерьерными дополнениями книг служат висящие на стене портрет митрополита и литография Николо-Угрешского монастыря. В стихотворном пояснении Федотова они представлены несколько иронически: «На середине висит Высокопреосвященный митрополит; Хозяин христианскую в нем добродетель чтит. Налево – Угрешская обитель И во облацех над нею – святитель...» Улыбку зрителя вызывает и внушительных размеров таракан, тихонько подбирающийся к большой просфоре.





Павел Федотов. Сватовство майора, 1848, холст, масло



Павел Федотов. Сватовство майора (деталь)

С нарочитой набожностью заметно диссонирует внешний вид купеческой дочки, которой по случаю смотрин велели надеть декольтированное платье. Девице пришлось снять не подходящий к такому фасону нательный крестик, что вызывает у нее жгучий стыд. «Дочка в жизнь в первый раз, ...Плечи выставила напоказ. Шейка чиста, Да без креста», – комментирует Федотов. Примечательно, что фигура девушки в притворной попытке бегства обращена к столу с иконами и Священным Писанием.

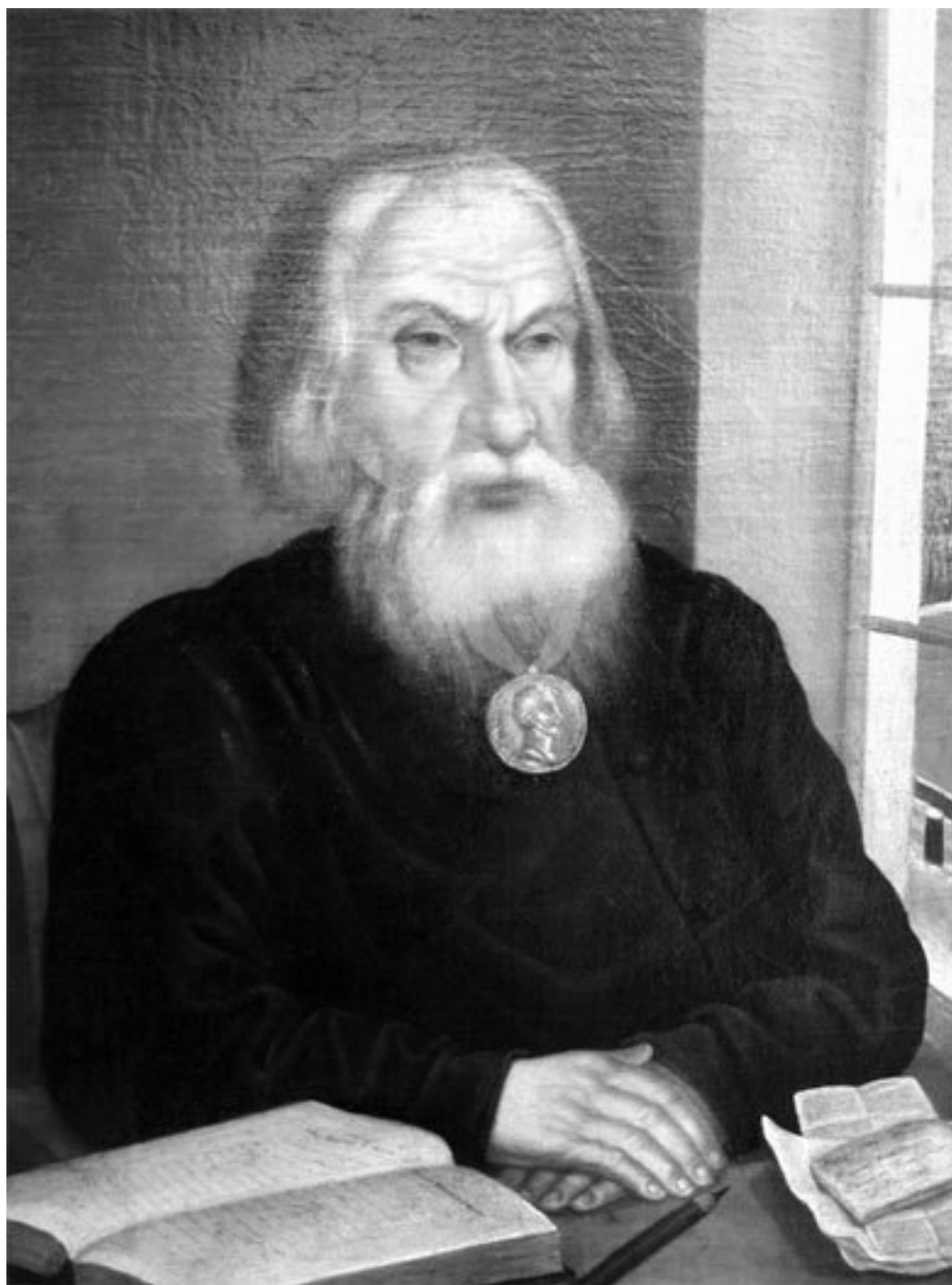
Из толстого издания Библии в роскошном переплете выглядывает закладка в виде георгиевской ленты. Эту деталь толкуют по-разному. Одна из трактовок уличает купца в похвальбе перед женихом причастностью кого-то из членов купеческой семьи к войне 1812 года и вообще к военному делу. Другая версия рассматривает георгиевскую ленту-закладку как намек на желаемый переход семейства в дворянское сословие. Еще одна гипотеза относит эту деталь к прочим смысловым несоответствиям на картине: не к месту надетое бальное платье девушки, платочек в руках матери вместо требуемого светским этикетом веера, розовая с шитьем скатерть вместо белой парадной.

В «Сватовстве майора» присутствует еще одна, совсем неприметная книга – на портрете главы семейства. Купец изображен с томиком в руках, указующим на его какую-никакую образованность. «А на правой стене хозяйский портрет В золоченую раму вдет; Хоть не его рожа, Да книжка похожа: Значит – грамотный!» – иронически поясняет Федотов.

Изображение книги на «картине в картине» иллюстрирует распространенную практику парадных портретов – с набором атрибутов жизненных успехов и достижений портретируемых. Купцы позировали живописцам в одеждах старорусского фасона, демонстрировали жалованные медали и деловые письма с сургучными печатями, выразительными жестами показывали на изображения «достойных книг». В основном это были издания религиозного и дидактического содержания.



Дмитрий Коренев. Портрет Ивана Яковлевича Кузцова, 1784, холст, масло



Алексей Крылов. Портрет Максима Михайловича Плешанова, 1854, холст, масло

Так, ростовский купец Максим Плешанов сидит перед раскрытой книгой жития святых православной церкви «Четы-Минеи». Ярославский купец Иван Кучумов нарочитым жестом привлекает зрителя к книге, раскрытой на Посланиях к иудеям апостола Павла (XIII, 14–20). Согласно сложившейся традиции, портретисты воспроизводили цитаты духоподъемные и душеспасительные.

В иконографии купеческого портрета книга – маркер социального статуса, элемент самопрезентации заказчика и своего рода «визуальный комплимент» от художника. Кроме того, книги отражали сословную этику, представляя портретируемых как праведных христиан и ревностных служителей Отечеству. На портретах купцов-старообрядцев книга подчеркивала верность заветам «древлеправославия»; иногда ее заменяла лестовка – разновидность четок.

К сожалению, многие книги на купеческих портретах не атрибутированы, и остается лишь гадать, что за том в руках у Федотовского отца семейства.

Со временем канон купеческого портрета несколько меняется: нарочитость жестов и поз сменяется установкой на сдержанность и основательность. Федотовский портрет купца с книгой не выглядит примитивно дидактическим и не служит осмеянию. Вообще «Сватовство майора» исполнено доброго юмора, это не сатирическая «комедия брака», как у Хогарта. Не правдоискательство, а бытописание. Хогарт беспощаден, а Федотов снисходителен к своим персонажам.

Любопытно, что в авторской версии «Сватовства майора» 1852 года «литературные» детали исчезают. Портрет на стене заменяется жалованными грамотами, а место священных книг на столике занимает блюдо с фруктами. Отказ художника от этих и некоторых других предметов заметно меняет зрительское восприятие персонажей: в них появляются некие обобщенные черты, типические свойства; их образы становятся более лаконичными и однозначными. Отсутствие бытовых элементов в житейской комедии обнажает жизненную драму. Однако книгу, очень похожую на изображенную в «Сватовстве майора», мы еще встретим на другом полотне Павла Федотова...

V

При всей ироничности мировосприятия парадоксально прохладное отношение художника к Гоголю. Разве что, однажды удостоившись его одобрения, Федотов сказал кому-то из приятелей: «Приятно слушать похвалу от такого человека! Это лучше всех печатных похвал!» Из писателей-современников ему был более всего близок Лермонтов. «Боже мой, неужели человек может высказывать такие чудеса в одной строке!.. Это галерея из трудов великого мастера!.. Пушкин ничто перед этим человеком».

Лермонтовский скептицизм, приправленный иронией и порой доходящий до провокации, воплотился на сепии Федотова «Магазин», представляющей мелкие людские страстишки. В этой многофигурной сцене нас интересуют не пятнадцать покупателей – каждый со своим характером и персональной историей – и даже не две собачонки, а неприметная маргышка. Чтобы обнаружить ее в кутерьме мелких деталей, надо изрядно постараться.

Длиннохвостая обезьянка притаилась на слетевшем с прилавка эстампе. Наряженная в шляпу, она смешно качается на игрушечной деревянной лошадке, держа в одной лапе книгу с надписью на обложке «Наши», а в другой – с заглавием «Французский язык... сами по себе» (*Les français... par eux mêmes*). Пояснительная надпись под рисунком: «Экран для новейших литераторов».

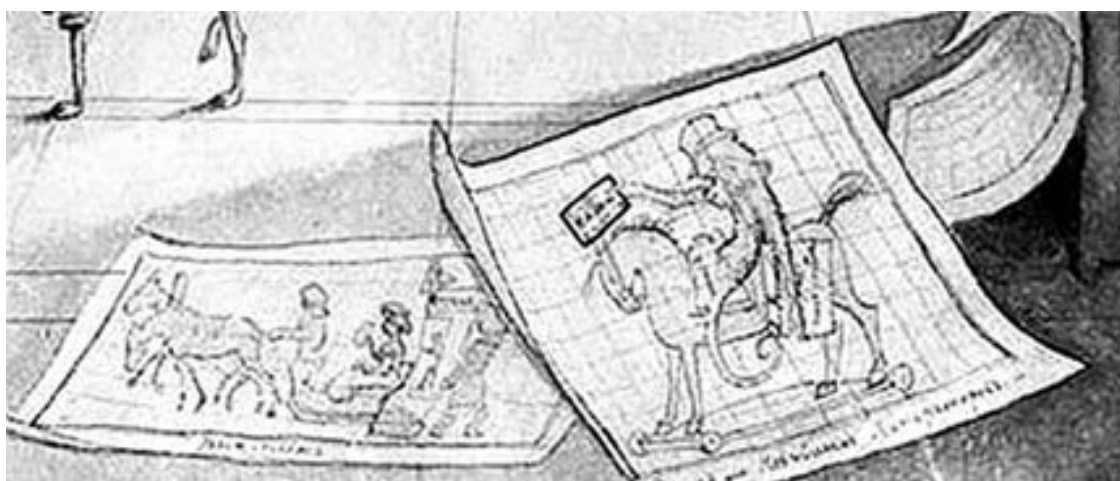
Скрытая, но выразительная деталь трактуется как иносказательное «фи!» художника Александру Башуцкому – предприимчивому издателю модного в то время этнографического альманаха «Наши, списанные с натуры русскими». Очерки выходили с 1841 года отдельными

выпусками альбомного формата и описывали человеческие типы низших российских сословий. Надпись на обложке гордо сообщала: «Первое роскошное русское издание».

Иллюстрировали альманах Василий Тимм, Тарас Шевченко, другие известные графики. Однако, на вкус Федотова, «Наши» грешили излишней сентиментальностью и топорным подражанием портретным эссе Жюль-Габриэля Жанена и графическим рисункам Поля Гаварни. Мартышка-наездница – обобщенный сатирический образ французomана. Редкий случай изображения книги с целью ее же разоблачения.



Павел Федотов. Магазин, 1844, бумага на картоне, сепия, кисть, перо



Павел Федотов. Магазин (деталь)

К тому же Федотов, возможно, относился к альманаху Башуцкого еще и с творческой ревностью, памятуя о неудаче собственного, отчасти похожего проекта. На пару с художником Бернадским он задумал выпускать литературно-художественный листок наподобие тех, что во

Франции публиковал Гаварни. Хотели назвать его «Северный пустозвон» или «Вечером вместо преферанса», но дальше замысла дело не пошло.

Эстамп с мартышкой нарочито помещен на первом плане. Все персонажи общаются «внутри» изображения. Отставной военный не в восторге от расточительности супруги, которая украдкой передает любовную записку улану. Их капризный сынишка клянчит новую игрушку. Полковница скандалит с мужем из-за обновки. Адьютант поглощен выбором женских чулок, а перезрелая дамочка жестом просит для себя жемчужные белила. Еще одна посетительница незаметно крадет с прилавка кружево. В противоположность этим персонажам мартышка с книгами обращена «вовне», ее образ апеллирует к реальной ситуации за пределами картины.

Между тем современники оценивали труды Башуцкого значительно выше, чем Федотов. «“Наши”, как свидетельство наших успехов в деле вкуса и искусства, должны радовать всякое русское сердце», – восторженно высказался Белинский. Некрасов откликнулся благожелательным стихом: «Настал иллюстрированный В литературе век. С тех пор, как шутка с “Нашими” Пошла и удалась, Тьма книг с полтипажами В столице развелась». Ну а сам художник изящно самоустранился из публичной полемики о французоании, изобразив себя... одним из посетителей магазина – между молодящейся барыней и адъютантом с чулками.

VI

В конце жизни Павел Федотов создает свое самое пронзительное полотно «Вдовушка», на котором отображена реальная история его семьи. Сестра художника Любинька ждала второго ребенка, но неожиданной потерей мужа и оставшимися после него долгами была ввергнута в нищету. Федотов многократно переписывал картину. Предельное напряжение творческих сил и терзания бессилием помочь сестре спровоцировали его душевную болезнь и скорую смерть.



Павел Федотов. Вдовушка (с лиловыми обоями), 1852, холст, масло



Павел Федотов. Вдовушка (с зелеными обоями), 1852, холст, масло

Все имущество молодой вдовы уже описано кредиторами. Все обещано и опошлено: свеча служит не молитве, а нагреванию сургуча для печатей на долговых ярлыках. На комодe подле иконы Спасителя стоит портрет покойного мужа. Это автопортрет Федотова в гусарском мундире, словно пророчество собственной кончины. От поругания нищетой уцелело лишь несколько личных вещей – горестных напоминаний о прошлом: корзинка с нитками, пальцы с неоконченным вышиванием, нотный листок да толстая книга. Николай Харджиев и Эраст Кузнецов, авторы биографических повестей о Павле Федотове, сходятся во мнении, что это Евангелие.

Закладка из георгиевской ленты обнаруживает разительное сходство с книгой, изображенной в «Сватовстве майора». Судя по закладке, книга принадлежала покойному. Если действительно так, то именно книга (не портрет!) есть самая долгая память об умершем. Книга как мемориал, хранилище надежд, чаяний, размышлений еще совсем недавно жившего человека. И – верная спутница в испытаниях судьбы.

Почти никто из исследователей не обращал внимания, как менялось изображение книги с эволюцией авторского замысла «Вдовушки». В первом, неоконченном варианте (с зелеными обоями) книга стоит на комод, развернута корешком к зрителю. В следующих двух версиях (с полосатыми зелеными и лиловыми обоями) книга лежит, а в последней – вовсе исчезает. Кажется, что в процессе работы над этим полотном она жила самостоятельной жизнью.

...Тоскующая вдова бесцельно бродит по комнате, берет в руки портрет, грустно вглядывается, бережно ставит на место, открывает книгу, механически перелистывает страницы, так же аккуратно возвращает на комод – но уже не ставит, а кладет. Куда затем подевалась книга, остается лишь гадать. До времени убрана в ящик или за икону – подальше от посторонних глаз? Помещена на прикроватную тумбочку и потому уже не видна зрителю? Постоянно перекаладывается с места на место в суматохе описания имущества, так что не уследить сторонним взглядом?..

В финальном варианте картины трагизм переживания невосполнимой утраты выражен предельно лаконично, все линии заостряются, устремляясь ввысь – словно уже самой формой обращаясь одновременно к жизни загробной, вечной, и к жизни новой, зародившейся в женском чреве. Покорность страданию сменяется возвышенной отрешенностью. Федотову удалось гениально запечатлеть визуально непередаваемый момент на пике страдания – когда жизнь становится житием. Не потому ли исчезает с комода священная книга, что суть написанного в ней уже вобрала скорбящая душа?

Пройдет около тридцати лет – и появится созвучное «Вдовушке», словно продолжающее ее «Неутешное горе» Ивана Крамского. Полотно создано под впечатлением художника от личной трагедии – потери двоих сыновей: умершего в 1876 году Марка и в 1879-м – Ивана. Показательно, что окончательной версии этой работы также предшествовало несколько промежуточных, но ни в одной не было книг. Те же творческие поиски максимальной точности и предельной выразительности уводят Федотова от образа книги – а Крамского, напротив, обращают к этому образу.

Мы не видим ни тела в гробу, ни рыдающих родственников, не видим даже слез в глазах несчастной матери. Неутешное горе бесплотное. Оно в безмолвно застывших вещах, вопросительно отворенной двери, дрожащем свете свечей и – в книгах, тщетно ожидающих читателя. Изображенные на заднем плане тома подчеркивают трагическую тональность сцены. В одной стопке скромные непримечательные переплеты, в другой – массивные фолианты с металлическими застежками. Рядом с гробом книги смотрятся до боли трогательно. Они еще не стали мемориалами, лишь вобрали в себя недавно звучавшие голоса и скорбную тишину опустевших комнат. Слились с окружающей обстановкой, подобно картинам на стенах. В самой большой легко узнаваемо «Черное море» Айвазовского, уподобляющее человеческую жизнь природной стихии.



Иван Крамской. Неутешное горе, 1884, холст, масло

И тяжелые картинные рамы, и крепкие застежки переплетов кажутся неуничтожимыми, неподвластными времени в контрасте с хрупкостью жизни человека. Но пройдет время – и книги станут тем немногим, что способно утешить душевную боль тех, чей жизненный путь еще не завершен.



Иван Крамской. За чтением. Портрет Софьи Николаевны Крамской, 1863, холст, масло

Ряд искусствоведов относят книги на этом полотне к предметной группе «дорогих вещей», что вместе с картинами, канделябрами, портъерами, добротной мебелью указывают на достаток хозяев дома и нарочито отодвигаются художником на задний план как образы эфемерного благополучия. Однако все же вряд ли стоит толковать «Неутешное горе» как назида-

тельную аллегория. Картина предельно реалистична, а эхо времени хотя и долгое – в нем уже почти не слышно античного *memento mori*, напоминания о смерти (гл. 7).

А вот сходство скорбящей в «Неутешном горе» с женой художника Софьей Николаевной вполне очевидно – так что эту трагическую картину скорее можно сопоставить с известным портретом, на котором Софья Николаевна предается безмятежному чтению в саду. Кто знает, возможно, в оставленной у детского гроба книжной стопке есть и тот заветный томик, что увлеченно читала в уютном уголке сада некогда счастливая мать...

* * *

Павел Федотов, бесспорно, мог стать «русским Гогартом» – и столь же безусловно им не стал. Ему не хватило хогартовской ярости бичевания пороков. Его ненависть уравновешивалась состраданием. Тонкий лирик и глубокий философ победили в нем желчного физиолога нравов. Книги на полотнах Федотова делали видимыми гоголевские «невидимые миру слезы». Но выступали не грозными обличителями, а ироничными наблюдателями, готовыми не только вывести на чистую воду, но и дружески подставить плечо. Как и сам художник, книги прощали людям их безрассудства и несовершенства.

Глава 4
Карл Шпицвег
(1808–1885)
Мир, зачитанный до дыр

*Для меня, несчастного,
моя библиотека
Была достаточным герцогством.*
Уильям Шекспир «Буря»



Карл Шпицвег. Искусство и наука, ок. 1880, холст, масло

Немецкий художник Карл Шпицвег считается ярким представителем стиля бидермайер. Название Biedermeier образовано псевдонимом баварских поэтов Людвиг Айхродта и Адольфа Кусмауля, публиковавших пародии на сентиментальную лирику от имени школьного учителя Готлиба Бидермайера (*нем.* Bieder – простодушный, обывательский). Затем «господином Майером» стали называть городского обывателя, или, по-немецки, филистера¹. В изобразительном искусстве для бидермайера характерны камерные идиллические сценки, романтизация монотонных будней, точно схваченных в мелких бытовых деталях.

Бывший аптекарь, Шпицвег самостоятельно учился живописи и собирался поступить в мюнхенскую Академию художеств, но не прошел по возрасту и стал художником-самоучкой. В его работах заметно стремление увидеть скрытую поэзию в житейской прозе, уловить лирическую ноту в шуме повседневности. Запечатлеть обаяние «третьего сословия» – среднего слоя, который в литературе нередко выставлялся узкомыслящим, ограниченным, косным. Художник изображал обыденность с сочувственной симпатией и добрым юмором. Воспринимаемое другими как заурядность и пошлость находил обаятельным и милым. Он мог испытывать горечь или грусть, сомнение и даже нескрываемую скуку, но злость – никогда.

I

Шпицвег не боялся быть сентиментальным. Его персонажи – добропорядочные бюргеры, часто чудаковатые и застенчивые – тешатся мелкими причудами, вдохновляются простыми мелочами и не желают ничего иного. Уютная домашняя обстановка, размеренная жизнь в окружении привычных вещей и чтение как убежище. Мир, зачитанный до дыр. Книга умещается в него так же идеально, как щека в ладонь. И как щеку ладонью обитатели этого мирка «подпирают» свою жизнь книгой.

Самая известная картина Шпицвега «Бедный поэт» представляет знаковый для немецких романтиков образ интеллектуала-отшельника. Образ этот обманчиво двойствен: то ли вправду непризнанный талант, то ли обиженный на всех графоман и гротескный меланхолик. Не то самоотречение во имя высокого искусства, не то болезненное отчуждение, затворничество как проявление слабости, малодушное бегство в иллюзию.

Немолодой человек в халате и ночном колпаке лежит в крохотной чердачной комнатке с едва пропускающим свет окошком, протекающей крышей и нетопленной печкой. Все носит отпечаток неустроенности и непостоянства: матрас расстелен прямо на полу, зонтик прикрывает щели в потолке мансарды, бутылка служит подсвечником. Зато комнатенка щедро заполнена книгами. Тома в буквальном смысле окружают поэта, стоя и лежа возле него – словно друзья-приятели, пришедшие навестить больного.

На корешке самого большого фолианта читается по-латыни «Ступени к Парнасу». Специалисты расходятся во мнениях, то ли это музыкальный трактат австрийского композитора Иоганна Йозефа Фукса (1725), то ли пособие по латинскому стихосложению немецкого писателя и педагога Пауля Алера (1702). Одна из сваленных возле печки вязанок бумаги также подписана на латыни: «Третий том моих сочинений». Судя по обугленным листам, поэтические творения время от времени используются для обогрева жилища. Что ж, самокритика – ценное качество для литератора. Коль не сложился стих чеканный – «фтопку» его, и никаких сантиментов!

¹ Филистер (*нем.* Philister, *англ.* philistine, *фр.* philistin – филистимлянин) – из студенческого жаргона это слово, означавшее прогульщика лекций, примерно в 1830-е годы перешло в общеразговорный язык и стало означать обывателя, часто узкомыслящего, самодовольного, с ограниченными духовными потребностями.



Карл Шпицвег. Бедный поэт, 1839, холст, масло

Держа во рту гусиное перо, поэт скандирует текст, сосредоточенно отсчитывая пальцами стихотворный размер. Запись мелом на стене подсказывает, что это гекзаметр. Стихотворец, по-видимому, пребывает в творческом кризисе и ведет счет унылым дням, делая засечки на дверном косяке. Однако «дружеский кружок» из книг наглядно доказывает: поэт живет высокими идеями, предпочитая духовное телесному. Книги – немые свидетели его успехов и неудач, соратники и заступники.

Впрочем, многим современникам Шпицвега претил «анекдотизм» этого полотна. Они хотели видеть в персонаже отринувшего материальные блага подвижника, а не пассивного созерцателя. Им мерещилось издевательство художника над лирическими идеалами. Рьяно спорили о значении каждой детали картины, высказывали даже мнение о том, что поэт не высчитывает стихотворный размер, а вульгарно давит пальцами насекомых. Образ книг на этой картине в зависимости от интерпретации выходит либо апологетическим – облагораживающим и возвышающим персонажа, либо сатирическим – обнаруживающим его ущербность и несостоятельность. Дескать, натаскал домой бумажного старья да знай себе полеживает, самозабвенно горделивый.

Между тем в изображении «непризнанного гения» Шпицвег наследует как минимум двум художникам, один из которых итальянец *Томмазо Минарди* (1787–1871). На автопортрете он запечатлел себя прозябающим в такой же жалкой каморке на чердаке – с завалами книг и отсутствием кровати. Книг здесь больше, чем всех прочих вещей, но много ли от них проку? Меланхолическое настроение удрученного творца акцентировано лежащим справа человеческим черепом, отсылая к натюрмортам на тему бренности (гл. 7).



Томмазо Минарди. Автопортрет, 1803, холст, масло



Уильям Хогарт. *Замученный поэт*, 1736, резцовая автогравюра с масляной картины

Имя второго художника не надо угадывать – это снова Уильям Хогарт, на сей раз с гравюрой «Замученный поэт». Обитающий в убогой мансарде стихотворец Хогарта сочиняет поэму «Богатство», название которой иронически перекликается с висящим на стене «Видом на золотые прииски Перу», намекающим на химерические финансовые схемы. Чтобы хоть как-то прокормить семью, горе-поэт кропает заметки для газетной хроники скандалов и сплетен. На столе перед поэтом раскрыт экземпляр книги Эдварда Биши «Искусство английской поэзии» (1702), откуда он черпает словесные красоты. На полу валяется сатирический журнал «Grub Street Journal», от названия которого происходило уничижительное прозвище литературных халтурщиков – grub-street-авторы.

Смысл гравюры неоднозначен: это сочувствие нищете или насмешка над непрактичностью? Сожаление о загубленной судьбе или сарказм над неумением устроиться в жизни? Такая же двойственность и в «Бедном поэте» Шпицвега. Кажется, стоит лишь взглянуть повнимательнее – и мы увидим в каморке стихотворца собаку, крадущую последний кусок мяса, и жену, лающую единственный мужнин костюм. Услышим орущего от голода младенца и ругань молочницы за неоплаченные счета. Тогда станет и вовсе не понятно: то ли сострадать, то ли негодовать.



Оноре Домье. Бедный поэт, 1847, литография

Кто однозначно смешон, так это «Бедный поэт» в исполнении знаменитого французского графика **Оноре Домье** (1808–1879). Изначально многоплановый и противоречивый образ уплощается до карикатуры. Поэт не сочиняет стихов, лишь тщетно защищается от дождя. Брошенная возле кровати книга здесь просто характерная деталь собирательного образа.

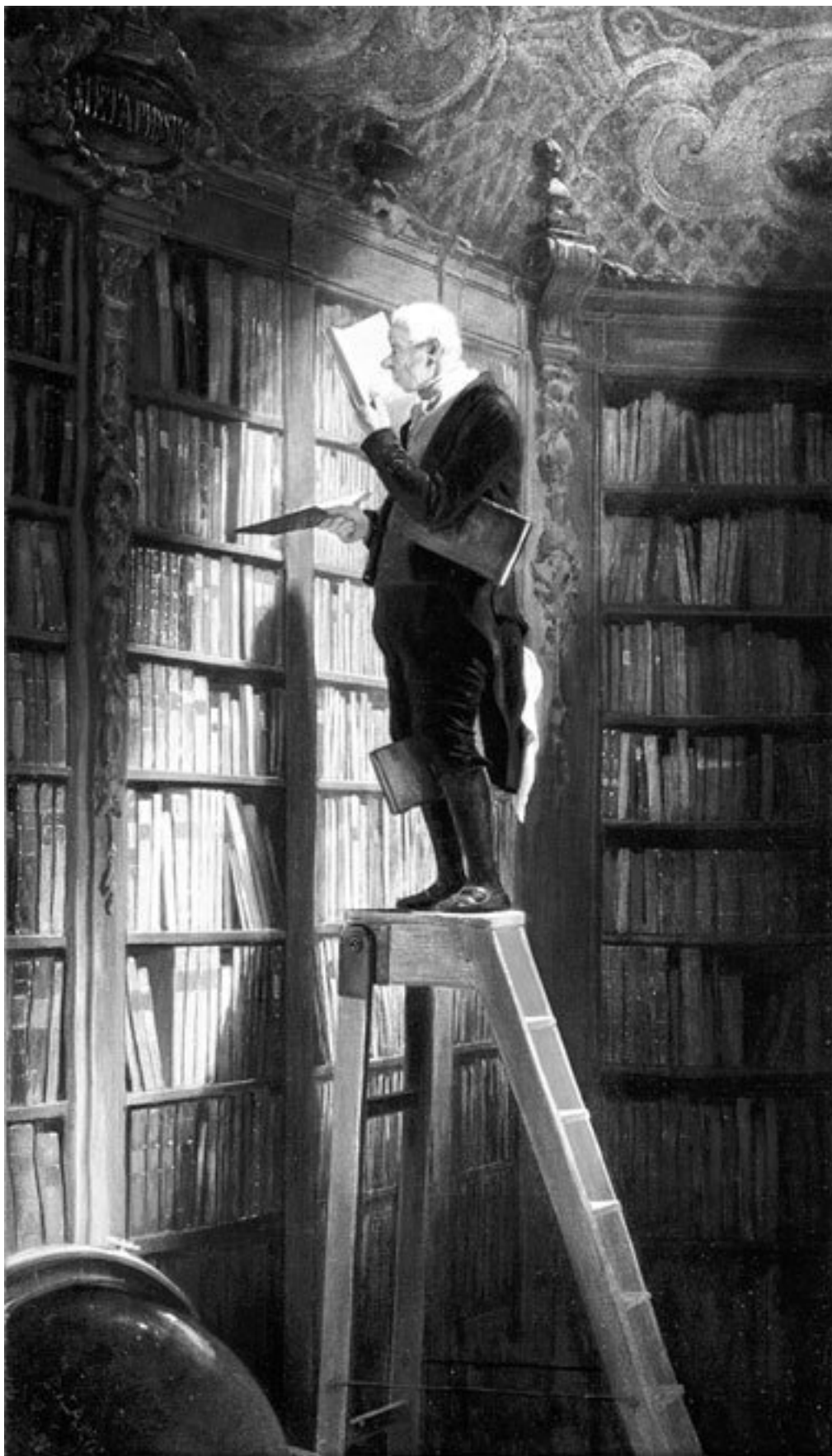
Книга всего одна и не прорисованная – в ней не разглядеть ни строчки, страницы пусты. Сплин Хогарта, меланхолия Минарди, сентиментальность Шпицвега дрейфуют к комикованию Домье. Рациональность торжествует над романтикой.

II

«Бедный поэт» принес Карлу Шпицвегу всемирную славу, но в его родном Мюнхене подвергся ядовитой критике. Некоторые даже сочли эту работу грубой насмешкой над страдавшим от безденежья поэтом Маттиасом Этенхубером. Зато согласно проведенному в начале нынешнего века социологическому опросу, «Бедный поэт» наиболее любим немцами после «Джоконды». В 1989 году одна из трех авторских копий была похищена, ее местонахождение до сих пор неизвестно.

Есть подозрение, что «Бедный поэт» скрывается в частной коллекции какого-нибудь фанатичного библиомана – вроде того, что запечатлен на другом известнейшем холсте Шпицвега – «Книжный червь». Перед нами живо узнаваемый типаж книголюбца: старомодный искаатель истины, штурмующий книжную крепость на приставной лесенке. Для многих и многих сия крепость неприступна: шутка ли – целый отдел философии! На это указывает вычурная табличка «Metaphysik» вверху библиотечного шкафа в стиле рококо.

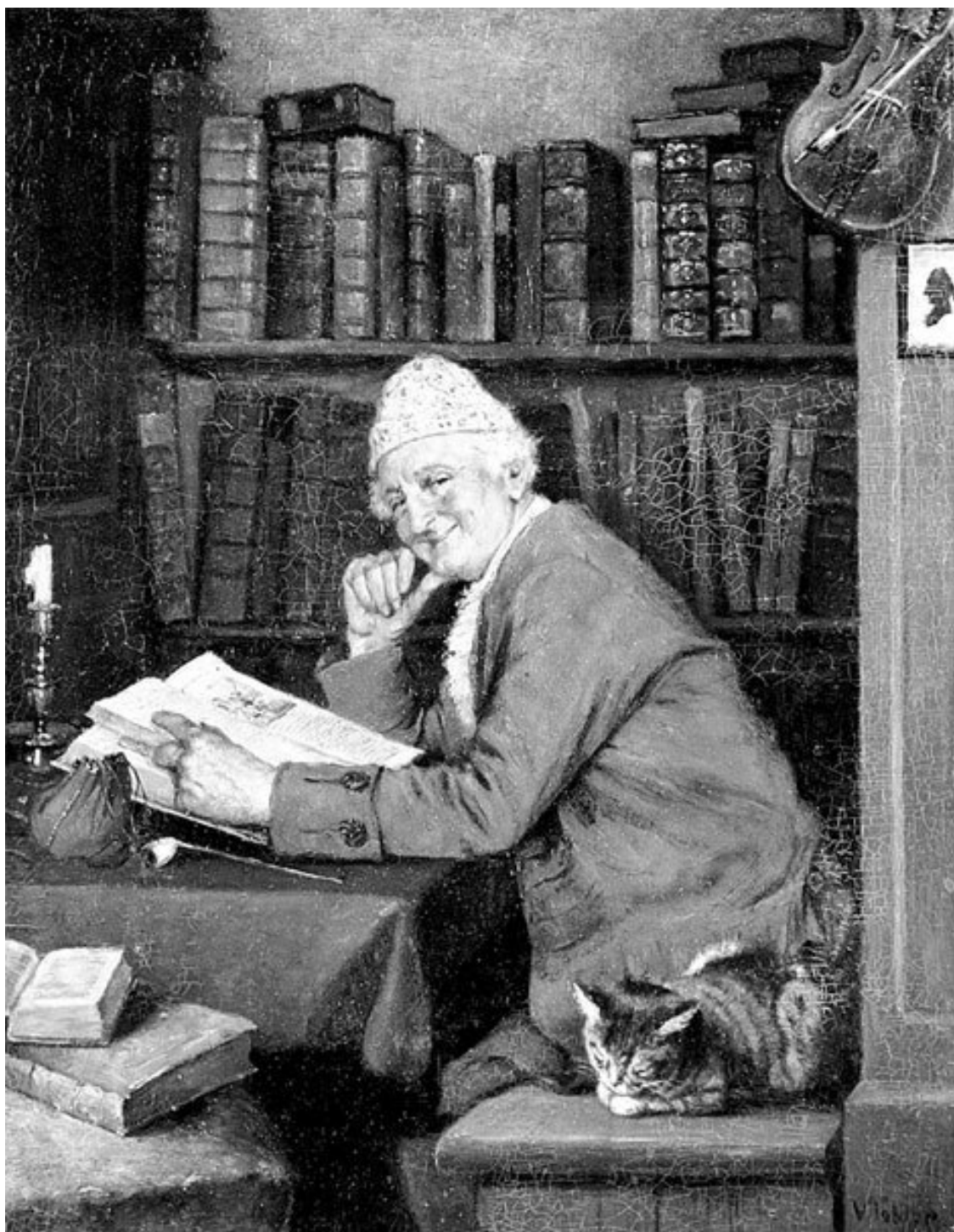
Исследователи читательских практик увидят здесь, помимо прочего, выразительную иллюстрацию экстенсивного типа чтения – работы одновременно с несколькими текстами, противоположного интенсивному – последовательному чтению одной книги. Но эта картина скорее не о чтении, а о служении книгам. Застыв на лестнице, точно на постаменте, и удерживая разом четыре увесистых тома, библиофил напоминает живой монумент в луче солнечного света.



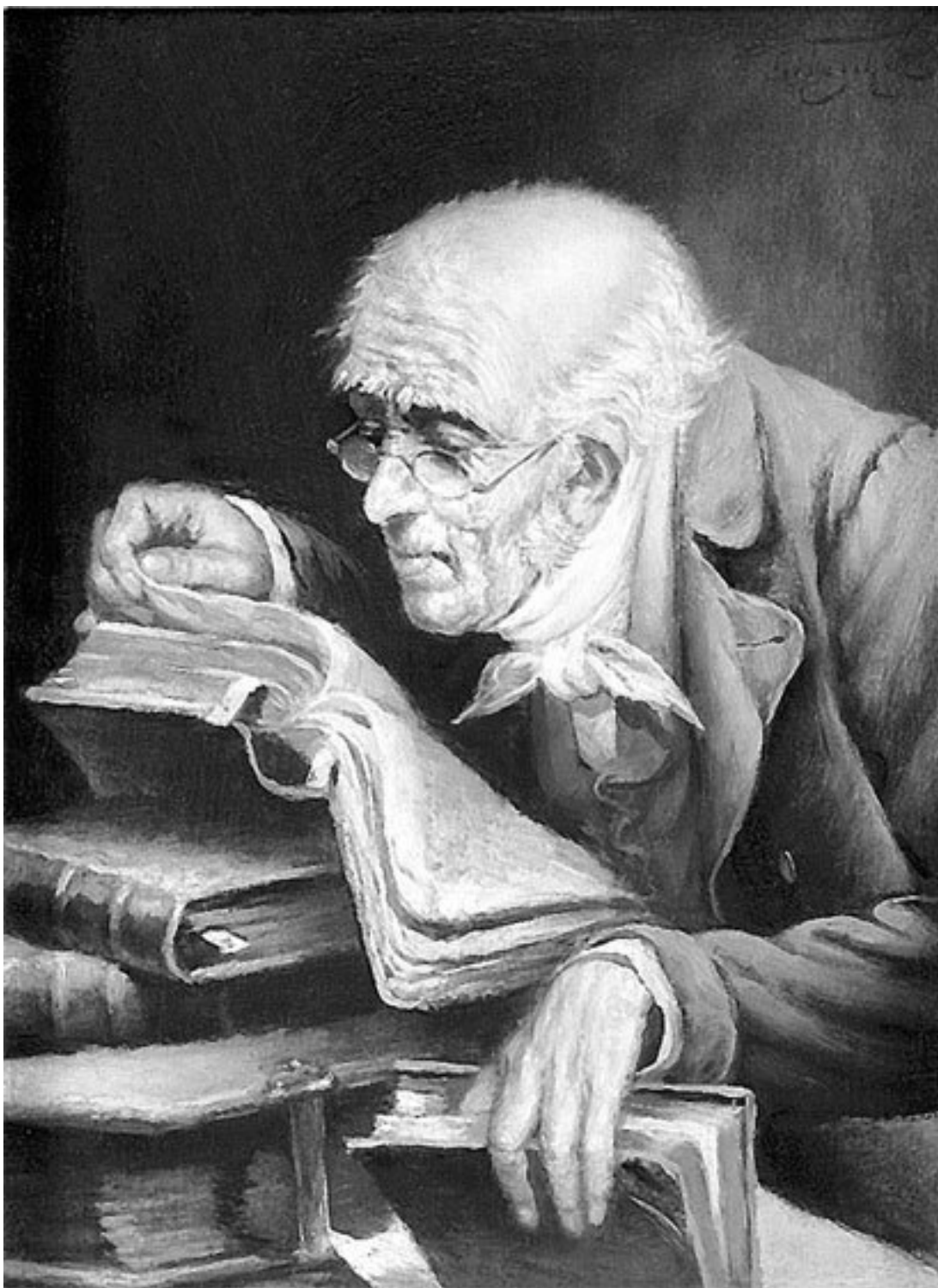
Карл Шпицвег. Книжный червь, 1850, холст, масло

Оценки персонажа также весьма неоднозначны. Одни искусствоведы увидели в нем оплот консервативных ценностей, другие – самодовольного невежду, возомнившего себя философом. Авторское название одной из трех версий этой картины – «Библиотекарь» – позволяет истолковать персонажа как увлеченного профессионала, сноровисто орудующего в одном из рабочих помещений. Вгрызаясь в плоды познания, книжный червь обитает в горних сферах, в отрыве от земли, воплощенной в изображенном внизу слева глобусе. Пожалуй, ему больше подходит определение *библиогност* – знаток книг (*греч.* *gnosis* – знание). Его портрет в библиотечном интерьере исполнен скромной торжественности. И солнечные блики, и потолочные фрески, и сонмы томов, кажется, вот-вот исполнят хорал ему во славу.

Одно время «Книжный червь» был чрезвычайно популярен в экслибрисах и карикатурах, а сейчас массово тиражируется в календарях, канцтоварах, в оформлении книжных обложек. Во многом благодаря Карлу Шпицвегу увлеченный библиофил сделался заметной фигурой в изобразительном искусстве. Так, очевидно и заметно влияние Шпицвега на творчество швейцарского художника **Иоганна Виктора Тоблера** (1846–1915) и австро-итальянского живописца **Карла Шлейхера** (1825–1903).



Иоганн Виктор Тоблер. Коллекционер книг в своем кабинете, кон. XIX в., дерево, масло



Карл Шлейхер. Книжный червь, или Библиотечная мышь, сер. XIX в., дерево, масло

Вот замкнутый комнатный мирок любителя чтения при свечах, в обществе кота, за смакованием трубочки. Библиоромантик, он любит общаться с книгой неспешно, закладывая пальцами страницы и многократно возвращаясь к прочитанному. Тонкий ценитель, он явно не скупится на пополнение домашней библиотеки. Главнокомандующий книжного парада, он гордится дорогими фолиантами, украшенными золочением и бинтами². А вот другой заядлый

² Бинты (*нем.* Binde – повязка) – утолщения-ребра, выпуклые поперечные декоративные элементы на кожаном корешке переплета, образующие красивый рельеф.

книголюб близоруко склонился над внушительной стопкой, жадно поглощая сразу два текста – то ли черпая информацию из параллельных источников, то ли скрупулезно сличая написанное. Растрепанные страницы и многочисленные закладки выдают регулярность обращения к книгам. Это призвание и судьба.



Карл Шпицвег. Антиквар, 1847, холст, масло. Среди выставленных на продажу товаров – гравюра с «Книжного червя»

Художники бидермайера играли с пространством, изображая масштабное в миниатюрном. Например, в рисунок ковра или орнамент тарелки помещалась панорама города, а висящая на стене «картина в картине» представляла историю целого семейства. Шпицвег изображал книгу как вещь, вмещающую всю жизнь ее читателя.

Современный нидерландский библиотекарь и библиофил Ян ван Херревег ввел в оборот выражение «синдром Шпицвега», означающее книголюбие как неотъемлемую часть мироощущения и важнейшую составляющую персонального «жизненного проекта». Вспоминая множество легенд и анекдотов о книгах, рассказывая о сумасшедших коллекционерах и вымышленных библиотеках, Херревег описывает библиовселенную, радушно открытую для всех, но обитаемую далеко не всеми.



Альбрехт Дюрер. Безумный библиоман, 1494, ксилография



Смерть библиофага, гравюра из книги Иоганна Музеуса «Видения смерти в манере Гольбейна», 1785

Колыбелью коллекционирования книг традиционно считали Германию, так что «Книжный червь» логически встраивается, с одной стороны, в галерею антикваров кисти самого Шпигвега, с другой – в ряд гротескных изображений библиоманов. Вспомнить хотя бы хрестоматийную иллюстрацию Альбрехта Дюрера к дидактической поэме Себастьяна Бранта «Корабль дураков» или графическую сатиру из сборника Иоганна Музеуса «Видения смерти в манере Гольбейна». У Дюрера сумасшедший книголюб в шутовском колпаке и громадных очках потрясает метелочкой для чистки книг, будто священной хоругвью. Музеус пародирует ученого

Иоганна Рудольфа Шелленберга, сокрушенного тяжестью собственных книг. Персонаж Шпицвега, опасно балансирующий на библиотечной лесенке, вовсе не застрахован от подобной участи.

На корабле, как посужу,
Недаром первым я сию.
Скажите: «Ганс-дурак», – и вмиг
Вам скажут: «А! Любитель книг!» —
Хоть в них не смыслю ни аза,
Пускаю людям пыль в глаза.
Коль спросят: «Тема вам знакома?» —
Скажу: «Пороюсь в книгах дома».
Я взыскан тем уже судьбой,
Что вижу книги пред собой. <...>
Я книги много лет коплю,
Читать, однако, не люблю:
Мозги наукой засорять —
Здоровье попусту терять...

Себастьян Брант «Корабль дураков», 1494 (пер. В. Микушевича)

Стоит ли сильно влюбляться в книги? Можно ли положить свою жизнь на алтарь библиотеки? Когда библиофилия переходит в библиоманию? Впрочем, книжный народец Шпицвега не задается подобными вопросами. А сам художник не выбирает между умилением и раздражением в отношении к своим персонажам – просто симпатизирует им. Не забывая, однако, что ироническое прозвище «книжный червь» (*нем.* Der Bücherwurm, *англ.* bookworm) все же происходит от слова «библиофаг» (*греч.* phagein – пожирать). Подлинное книголюбие и бездумное книгоглотательство различаются так же, как гурманство и обжорство. Но отличить одно от другого на практике бывает непросто, поэтому Шпицвег слегка подшучивает над своими чудаковатыми книжниками.

III

Книголюбы Шпицвега искренни в своих помыслах, бесхитростны в бытовых привычках и верны тайным пристрастиям. Вот молодой человек с лирическим томиком в руках стыдливо подглядывает за парой влюбленных, делая вид, будто нюхает розы. А вот еще один юноша подает знаки служанке, занятой чтением вслух хозяйке. Книга – полноправный участник этих незатейливых сценок: она спутник, свидетель, соглядатай. *Видимое невидимое*. Не стремясь к топографической точности, художник запросто перемещает жителей и здания родного Мюнхена на уютные итальянские улочки или в колоритный испанский антураж – так что образ книголюба обретает типические черты.

Еще одна известная картина, «Запретный путь», заставляет вспомнить этимологию слова «рутина»: от французского route – дорога, путь. Накатанная колея быта, набор повседневных привычек, одна из которых – чтение. Книга будто удерживает своего владельца перед условной, легко преодолимой загородкой из прутьев. Запрещающая надпись «Verbotener Weg» словно существует только для него. Удел книжного червя – шуршать страницами и дышать библиотечной пылью, пока другие общаются, влюбляются, живут полной жизнью. Однако возникает лукавый вопрос: кто из них обыватель в отрицательном смысле слова – ограниченный, косный, узкомыслящий?

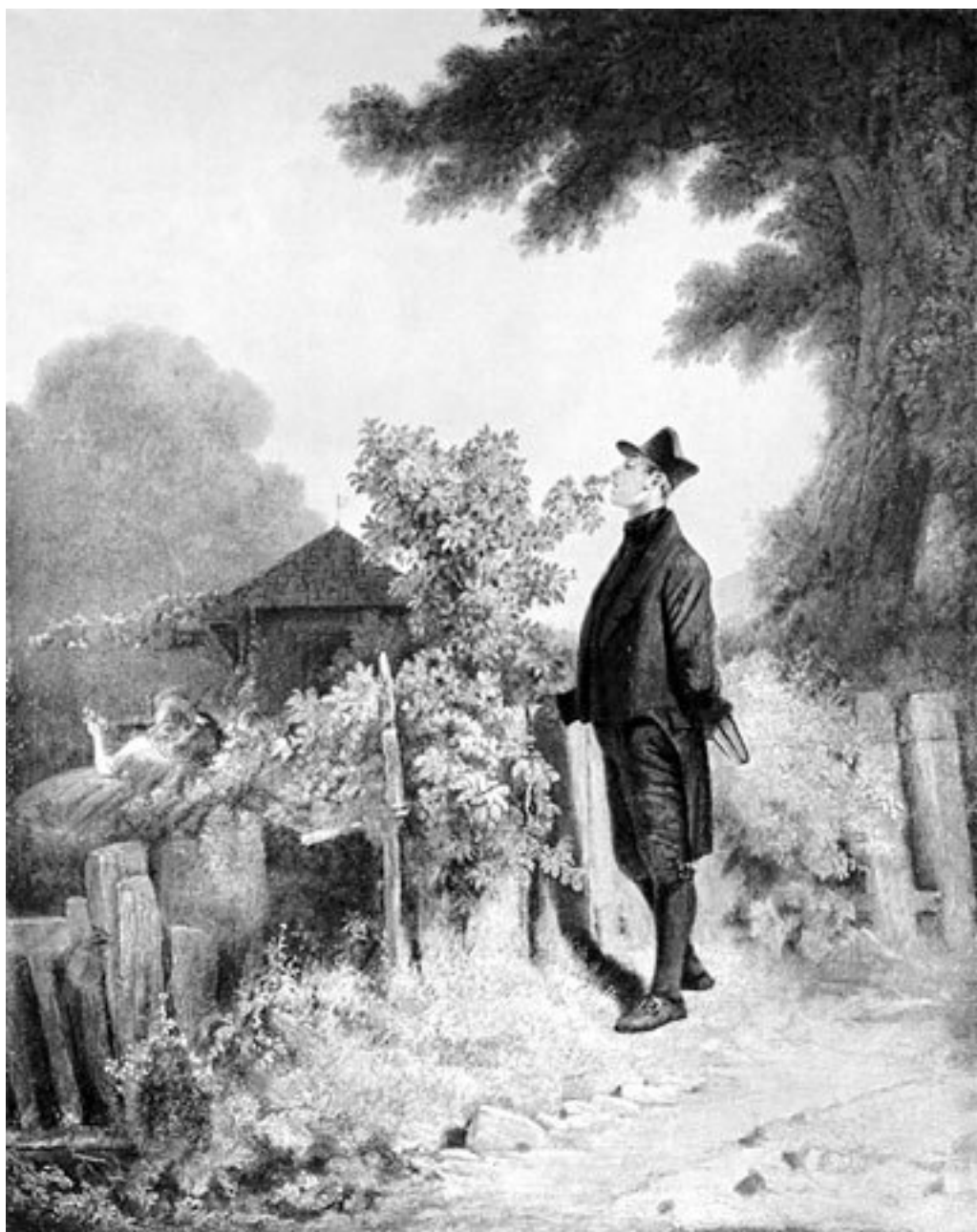
Этимология рутины обнаруживает скрытое содержание этого понятия: жизненный путь, дорога судьбы. Пусть скромная и непримечательная, но у всех одна – другой не будет. Книжный червь сделал свой выбор, покорно остановившись у загородки. Этот неявный, но значимый смысл и фиксирует кисть Шпицвега, создавая «живописный катехизис книголюб».

Книга – точка принудительной фокусировки взгляда. Маленький томик сразу притягивает взгляд и лишь затем позволяет рассмотреть все остальное. Есть еще один визуальный фокус на этой картине: стоит вообразить себя идущим по тропинке вслед за путником – и сразу упрешься взором в книжный разворот.

Символическая загородка-прутик напоминает музейный канат, отделяющий экспонат от зрителя. Застывший перед изгородью путник разглядывает полевой пейзаж с гуляющей парой – как будто это экранизация книги, которую он держит в руках. Выходит, это вовсе не жалкий фантазер, утративший ощущение реальности, а творец параллельного мира силой воображения.



Карл Шпицвег. Любовное письмо, 1845–1846, холст, масло



Карл Шниццег. Запах роз, ок. 1850, холст, масло



Карл Шницвег. Запретный путь, 1840, холст, масло



Карл Шницер. Вечернее чтение требника, ок. 1839, холст, масло

В пару к «Запретному пути» напрашивается «Вечернее чтение требника»: две работы удивительно схожи как по цветовой гамме, так и по общему элегическому настроению. Фигура читателя подчеркнута прозаична, его неброский костюм сливается с таким же обыденным пейзажем. Человек читает то ли в излюбленном укромном месте, а то ли вообще походя, неспешно прогуливаясь перед сном.

Однако тут тоже обнаруживается визуальный фокус: книга помещена не просто в самый центр – но на линию горизонта, на границу слияния земли с небом. И кажется: если читатель вдруг нечаянно разожмет ладонь – требник не упадет, а зависнет в мреющем сумеречном воздухе... Пройдет немногим менее ста лет – и Стефан Цвейг даст книгам замечательное метафорическое определение «магниты небес».

В мрачные дни душевного одиночества, в госпиталях и казармах, в тюрьмах и на одре мучений – повсюду вы, всегда на посту, дарили людям мечты, были целебной каплей покоя для их утомленных суетой и страданиями сердец! Кроткие магниты небес, вы всегда могли увлечь в свою возвышенную

стихию погрязшую в повседневности душу и развеять любые тучи с ее небосклона.

Стефан Цвейг «Благодарность книгам», 1937

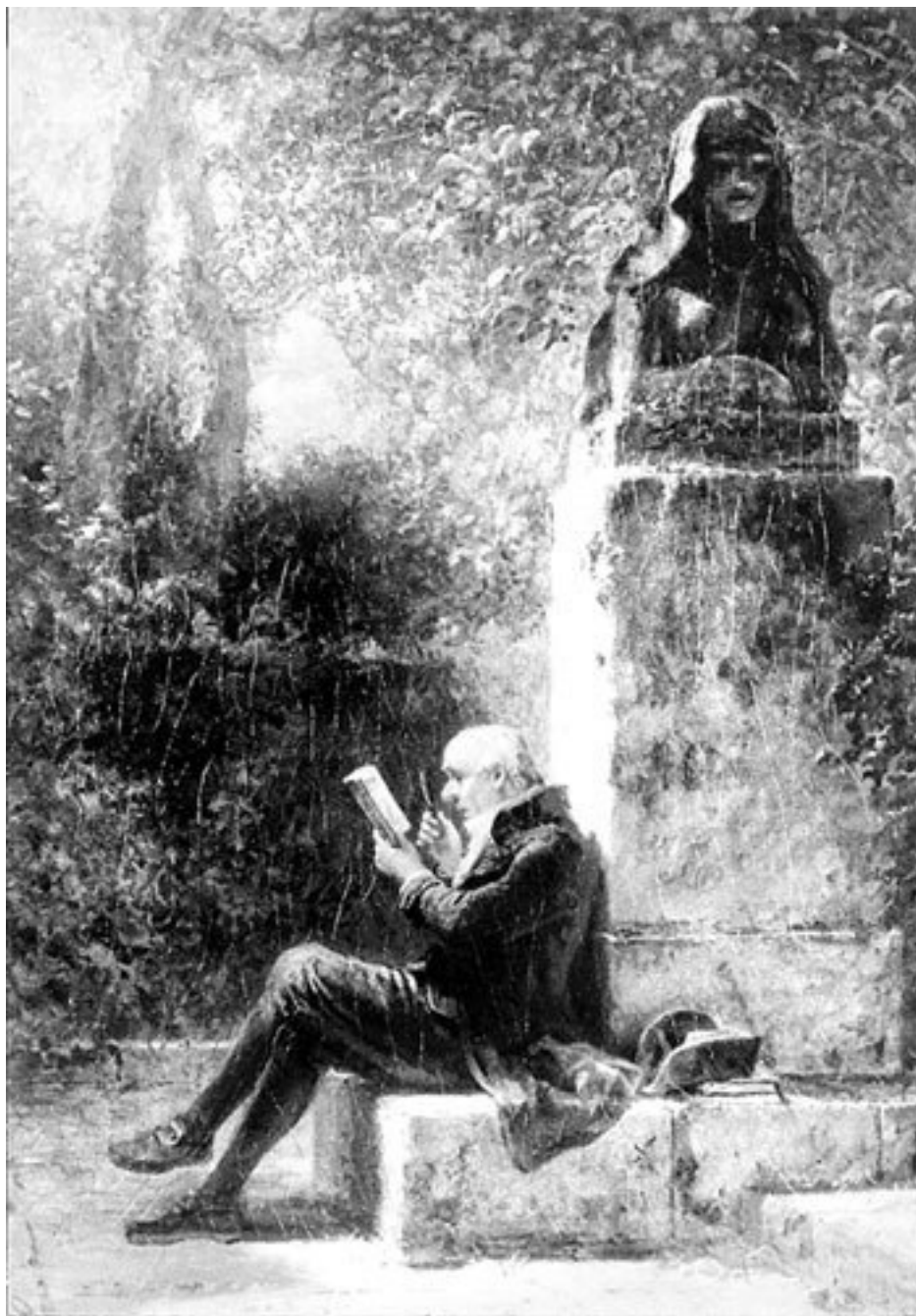
IV

Особняком стоят работы Карла Шпицвега, посвященные приватному общению с книгой в заветных местах: «Философ в лесу», «Отшельник за чтением», «Чтение за завтраком»... Типичный ландшафт для этого сюжета – Deutsche Wald как национальный литературный топос Германии, овеянный лирическими грезами одухотворенный лес-поэт. С одной стороны, в идиллическом чтении заключен культурный парадокс: будучи занятием умозрительным, оно вместе с тем естественно, как сама жизнь. Слияние человека с книгой – это одновременно и его слияние с природой.

С другой стороны, книга как носитель текста, вместилище информации расширяет границы Deutsche Wald до Weltlandschaft – вселенского ландшафта, «всемирного пейзажа». Сопричастность книге как сопричастность универсуму. Она может быть дерзновенно героической, но может быть и несуетно задушевной. Шпицвег не просто выражает – любовно пестует идею ценности «обывательского» чтения.



Карл Шпицвег. В домашнем саду, 1837–1838, картон, масло



Карл Шпицвег. Читатель в парке, ок. 1838, холст, масло



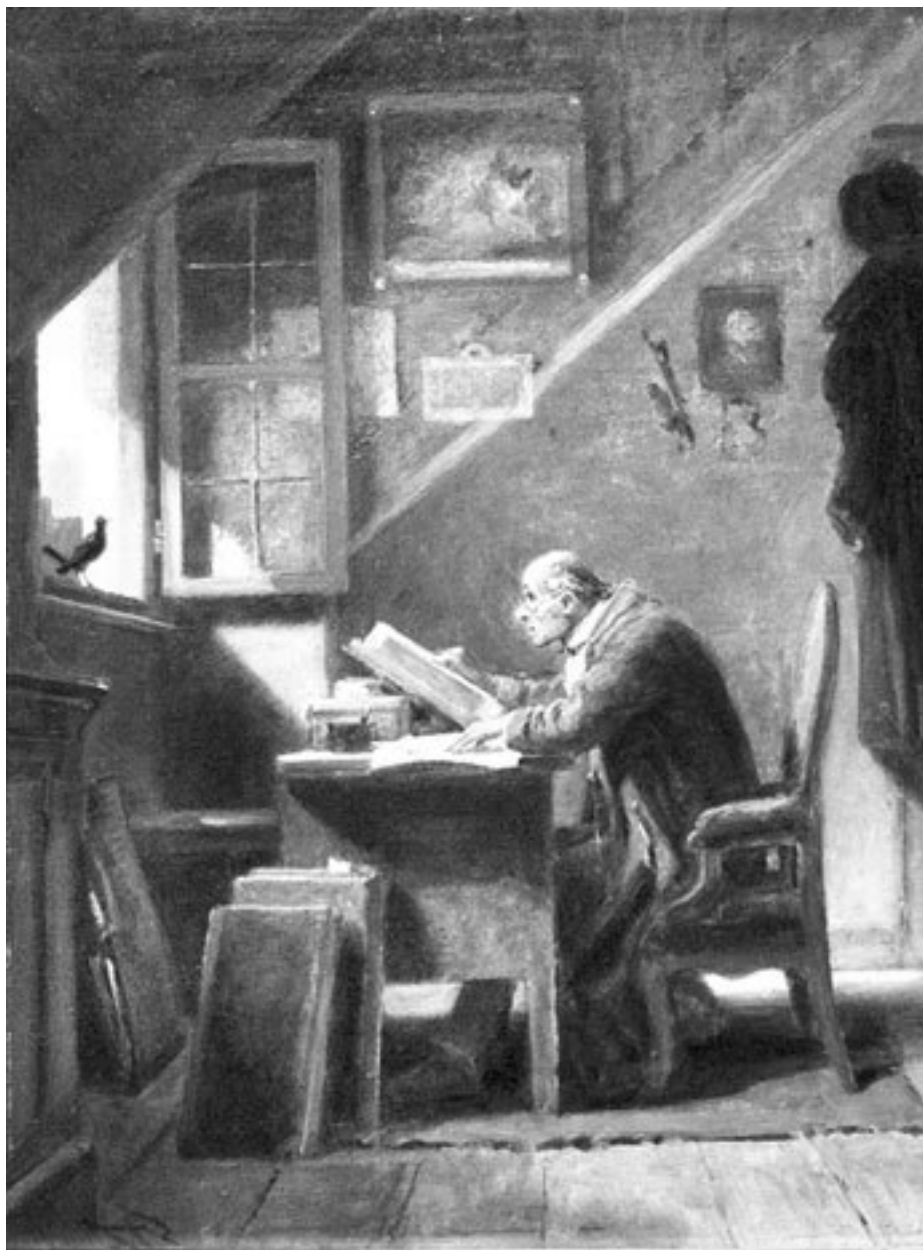
Карл Шницвег. Чтение, ок. 1875, картон, масло



Карл Шницвег. Философ в лесу, ок. 1848, картон, масло



Карл Шпицвег. Прерaphaelное созерцание, ок. 1840, холст, масло



Карл Шпицвег. Неожиданный перерыв, 1855, холст, масло

Не реже, чем в лесной тиши, мы видим его читателей в городских парках, двориках и палисадниках, рабочих кабинетах, домашних библиотеках – везде, где только есть возможность погрузиться в книгу. Камерные сценки исполнены тишины и покоя. Но в этой безыскусной простоте неизъяснимая благодать. Мерно движется взгляд по строчкам, тихо бьется сердце, незаметно ползут стрелки по циферблату. Лиц и страниц не видно – они единое целое, и книжный переплет как продолжение руки...

Иногда художник шутиливо заземляет своих чудаковатых книголюбителей – например, помещая лавку букиниста точнехонько под художником, трудящимся над фреской на рискованной высоте. Таким образом, и художник, и все искусство «воспаряют» над наукой (репродукция в начале главы). Или запуская птичку в кабинет ученого, склонившегося над тяжелым томом. Или отвлекая деревенского священника от зубрежки проповеди порханьем бабочек. При этом чтение встроено в распорядок дня, как сон, прогулки, прием пищи. «Небесному магниту» книги все равно, кого он тянет ввысь – косного обывателя или дерзновенного романтика. А «зачитанным до дыр» мир может казаться и тому, и другому.



Карл Шпицвег. Ворон, 1845, дерево, масло

Есть у Шпицвега и весьма необычная картина, изображающая ворона с книгой. Причем книга почти сливается с фигурой, лишь слегка отсвечивая красноватым обрезом. Портрет читающей птицы завораживает, обдавая ледящим холодком готики. Образ парадоксально таинственный и прозаический, зловещий и уязвимый. Впрочем, едва ли он прочитывается как аллегория чернокнижия, хотя репродукция этой картины использована в оформлении обложки «Ворона» Эдгара По из серии «Bantam Classics» (1983). В птице просматриваются человеческие черты – отнюдь не новый, но эффектный прием. Если же взглянуть внимательно, кажется, что это и вовсе человек... в маске ворона.

Во «внешнем» мире персонажи Шпицвега ведут суетную жизнь, ничем не примечательную, порой вовсе ничтожную – а в уединении с книгой становятся отшельниками в «интеллектуальной пещере», уподобляясь философам-затворникам. И пусть скромны эти книжные святилища – их служители из числа самых обыкновенных людей.

V

В России стиль бидермайер (с рядом искусствоведческих оговорок) представлен прежде всего живописью Алексея Венецианова и его учеников – Евграфа Крендовского, Капитона Зеленцова, Федора Славянского, Григория Сороки. Непосредственно с Карлом Шпицвегом часто сравнивали и раннего Павла Федотова. В отличие от немецкой и австрийской живописи бидермайера, работы русских мастеров лишены предметной скученности и пространственной тесноты. У венециановцев больше света и простора, в котором персонаж-книголюб почти сливается с интерьером.





Григорий Сорока. Кабинет в Островках, 1844, холст, масло

«Кабинет в Островках» *Григория Сороки* (1823–1864) представляет рабочую комнату Николая Милюкова в его имении в Тверской губернии. В просторной комнате почти затерялся сын помещика, девятилетний Конон. Мальчик словно походя присел на край кушетки – да так и застыл, захваченный чтением. Книга у него на коленях будто естественное продолжение тела. Совсем незаметная и пространственно удаленная от зрителя книга перетягивает взгляд по диагонали, отвлекая внимание от крупного плана с письменным столом, уставленным тщательно выписанными предметами. Среди них еще одна книга – служащая подставкой для черепа рядом с оплывшей свечой. Очередная отсылка к символике натюрморта на тему бренности. Фолиант с черепом – образ вечного, застывшего в печатных знаках; томик на коленях юного читателя – воплощение «зачитанного до дыр» настоящего.

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.