

18+

Николай Боровой

*ЗАМЕТКА,
НАТИСАНАНБЛЕ
В КОРМОДОРАХ*

Николай Боровой

Заметки, написанные в коридорах

«Издательские решения»

Боровой Н. А.

Заметки, написанные в коридорах / Н. А. Боровой —
«Издательские решения»,

ISBN 978-5-00-504737-3

Настоящая книга — сборник эссеистических статей, оформляющих опыт эстетических впечатлений от экспозиций некоторых известных Галерей Искусства, отдельных живописных произведений, а также рефлексии над особенностями живописного искусства барокко и творчества художников разных эпох...

ISBN 978-5-00-504737-3

© Боровой Н. А.
© Издательские решения

Содержание

ЗАМЕТКИ, НАПИСАННЫЕ В КОРИДОРАХ*	6
КАРТИННАЯ ГАЛЕРЕЯ В ДРЕЗДЕНЕ	7
ГАЛЕРЕЯ В ОСОБНЯКЕ ХАНЕНКО	100
ЛЬВОВСКАЯ КАРТИННАЯ ГАЛЕРЕЯ ВО ДВОРЦЕ ПОТОЦКИХ	109
ЗАГАДКИ СВЯТОГО АНДРЕЯ	122
Конец ознакомительного фрагмента.	137

Заметки, написанные в коридорах

Николай Андреевич Боровой

© Николай Андреевич Боровой, 2020

ISBN 978-5-0050-4737-3

Создано в интеллектуальной издательской системе Ridero

ЗАМЕТКИ, НАПИСАННЫЕ В КОРИДОРАХ*

КАРТИННАЯ ГАЛЕРЕЯ В ДРЕЗДЕНЕ



«Галерея Старых Мастеров» в Дрездене, расположенная в знаменитом дворце Цвингер – поистине небольшое по объему собрание живописи, к примеру – оно не превышает собой собрание римского музея Барберини. При этом, речь идет о несомненно уникальном музейном собрании, поскольку как минимум на три четверти его образуют работы великих мастеров разных периодов и всемирно известные шедевры.

Прежде всего, Дрезденская Галерея обладает наверное самым полным собранием работ Лукаса Кранаха Старшего разных периодов его творчества. Его полотна, числом более двадцати, занимают собой значительную часть первого этажа Галереи. Речь идет и о портретах вельмож, и о полотнах на религиозные сюжеты, среди которых знаменитые «Адам» и «Ева», «Побиение жрецов Ваала», где художник наполнил религиозный сюжет жуткими, привычными глазу картинами своего времени, «Распятие», «Изгнание торговцев из Храма», и о миниатюрах, и о работах на мифологические темы, как например «Нападение пигмеев на Геркулеса» и «Геркулес, разгоняющий пигмеев». Альбрехт Дюрер представлен двумя полотнами – «Триптихом» и «Семь эпизодов из жития Богородицы». Нельзя не упомянуть о «Портрете вельможи» Гольбейна. Есть так же и немало полотен других мастеров Северного Возрождения, вызывающих интерес. Конечно же, речь идет о великолепном миниатюрном триптихе Яна ван Эйка, тончайшей работы, о «Четырех Евангелистах» Иоакима Беклера, «Менялах» Яна Масийса и многих других.

















Что до Итальянского Возрождения, то оно представлено многочисленными именами и по истине всемирно известными шедеврами, к которым конечно же прежде всего относятся «Святое Семейство» Тициана и «Спящая Венера» Джордоне.





Боттичелли представлено в экспозиции галереи столько же, сколько и в Лувре. Полотно «Несколько эпизодов их жизни святого» интересно в основном как творение великого мастера, а вот его «Мадонны»... Они непросто захватывают восприятие, но еще воочию свидетельствуют подчас мучительные искания живописцев Возрождения, в которых сам Боттичелли занимает одно из ключевых мест. Боттичелли, пожалуй, более всего приблизился к одной из главных задач живописи Возрождения, в полной мере удавшейся лишь Рафаэлю – создать совершенный образ Мадонны, породнить в нем «божественное» и «земное», сплавить в одно целое одухотворенность и чистоту с красотой и совершенством молодости. Возможно – приблизился в той же мере, в которой и Перуджино, однако не достиг совершенства великого ученика Перуджино – Рафаэля... В Галерее выставлены две его «Мадонны» – «Мадонна с младенцем и Иоанном Крестителем» и «Мадонна маленьким Иисусом и детьми»... Боттичелли в течение многих лет позировала одна и та же модель – прелесть и чистоту ее лица мы видим в «Мадонне с детьми» из дрезденского собрания, в «Рождении Венеры» и «Мадонне» из собрания Галереи Уффици. Убежденный платоник, Боттичелли то идеализировал и максимально обобщал образ Мадонны, словно избавляя его от всякой связи с неповторимой и живой натурой (здесь же висящая «Мадонна с детьми» подтвердит это), то своеобразно идеализировал саму природу и присущие ей формы, при этом сохраняя ее жизненность, черты ее индивидуальности, позволяя ей «дышать» и «прочитываться» в созданном цельном образе. Две боттичеллиевских Мадонны из Дрезденской галереи очень отчетливо символизируют искания и самого художника, и трехсотлетней эпохи, одной из выдающихся фигур которой он был – найти совершенные эмпирические формы для «идеального» и «трансцендентного», для наиболее символических и обобщенных образов, воплощающих ключевые философские и религиозно-нравственные идеи, смыслы, настроения и т.д., превратить эмпирические формы в язык для религиозно-философских идей, сохраняя при этом их жизненную достоверность и убедительность. Эпоха и поколения ее художников разбивают кажется бесконечные усилия и попытки у алтаря величественной задачи – совершенно вообразить, помыслить и воплотить «идеальное», религиозно-трансцендентное и философское языком постигаемой в ее свойствах и загадках природы,

достоверно переданных эмпирических форм, они словно бы разрываются между с одной стороны идеальным, мыслимым и трансцендентным, требующим в воплощении максимальной символичности и обобщенности образов, а с другой – выразительными возможностями и ограниченностью природы одновременно. Творчество не только Боттичелли, но Перуджино, Леонардо и многих других, разрывается между тяготением к иконографичности и совершенной идеализации образов Мадонны (что впрочем всегда сочетается с высотой передачи эмпирических форм как таковых) и упоением возможностями, поэтичностью и выразительностью неповторимой природы. Подобно леонардовской «Мадонне Лита», «Мадонна с детьми» Боттичелли представляет собой совершенно обобщенный, идеализированный образ, выполненный с гениальным мастерством и пониманием загадок природы как таковой, однако «дышащий холодом» и «обезжизненный». Соседствующий с ней образ Мадонны инаков – художник упивается в нем поэтичностью, чистотой и красотой молодости, переданными достоверно и с внятным сохранением черт и неповторимости живой природы, предлагает почитать таковые как олицетворение одухотворенности и нравственной чистоты Богородицы. Однако – прекрасная молодая женщина, идеализированный облик которой изображен в образе Мадонны, остается в нем сама собой, чистота и красота ее молодости, упоительно и поэтично чувственные, словно бы «подменяют» в нем одухотворенность Богородицы, запечатлеть и воплотить которую стремился художник. В полной мере осуществить и разрешить эти искания, соединить в образе Мадонны поэтичность, жизненность и совершенство эмпирических форм с одухотворенностью и нравственной чистотой, ясной выраженностью религиозно-нравственных смыслов, идей и настроений, удастся лишь позднему Рафаэлю, о чем речь пойдет ниже. Рядом с боттичеллиевскими «Деяниями Святого», выставлен знаменитый «Святой Себастьян» Агостино де Мессины, привлекают внимание полотна Пьетро ди Козимо «Святое семейство», «Мадонна с младенцем и Святой Екатериной» и «Жертвоприношение Авраама» венецианского живописца Андреа дель Сарте, «Святое семейство», которого, выставленное в Барберини, произвело на меня сильное впечатление, «Мадонна, оплакивающая Христа» Беллини, «Мадонна с младенцем и маленьким Иоанном Крестителем» Лоренцо Лотто.



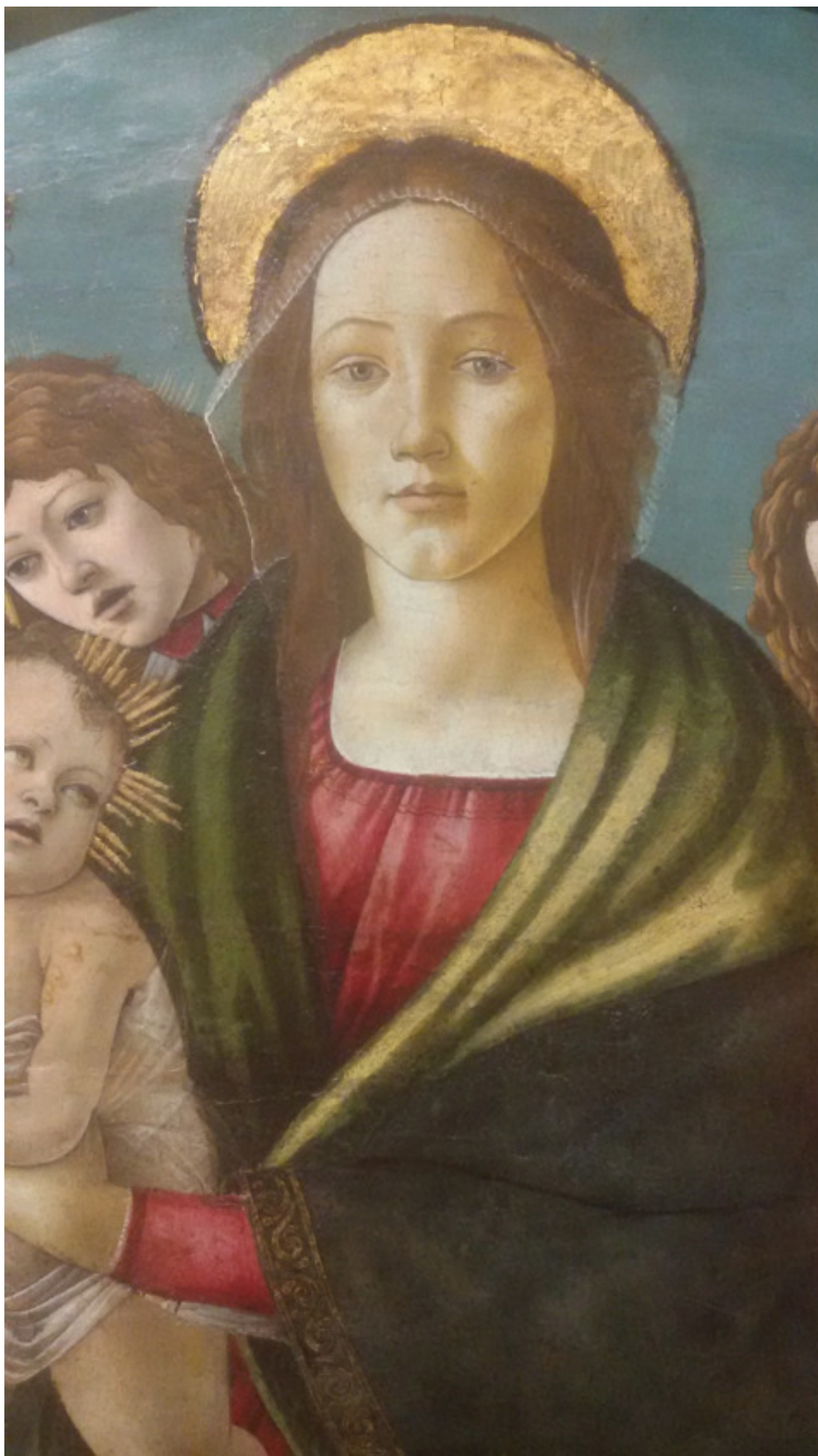
Нельзя не упомянуть о масштабном полотне Гарофало «Пир Бахуса», в котором почерк одного из крупнейших мастеров Высокого Возрождения прочитывается с первого взгляда (его иллюстрация приведена выше). Есть несколько достойных возрожденческих портретов, в частности – знаменитый «Портрет молодого человека» Пинтуриккио. Позднее Возрождение представлено полотном Джакомо Тинторетто «Архангел Михаил, побеждающий Сатану», двумя полотнами Веронезе – «Портретом аристократа» и «Вознесением Христа», и конечно – Тицианом. На первом этаже располагаются три его портрета, экспозиция второго этажа начинается с его религиозных сюжетов – «Мадонны с младенцем и святыми» и «Искушением деньгами». Раннее барокко и маньеризм представлены знаменитыми Музициано и Джулиано Романо, кистью которых расписано в 16 веке большинство римских церквей, двойным портретом Доменико Тинторетто, несколькими менее известными именами. Итальянское барокко 17 века представлено «Мадонной с младенцем» («Чудесная ночь») Карло Маратти, полотнами Арчибальдо Караччи, в частности его эпическим «Исцелением», несколькими полотнами Корреджио, в частности – его знаменитой «Святой ночью». Конечно, нельзя обойти «Терновый венец» работы Гвидо Рени.















Отдельно нельзя не отметить полотно «**Менялы**» нидерландского мастера 16 века Мариуса ван Ремейсвалле, удивительно напоминающее знаменитое французское полотно «**Менялы**» из Лувра.



Караваджисты представлены в собрании несколькими полотнами, в частности – жанровым полотном голландца середины 17 века Геррита фон Хотнхорста, изумительное полотно которого «**Поцелуй Иуды**», является одной из жемчужин римской галереи Спада, и представляет зрителю один из наиболее совершенных в живописи барокко образов Христа, сочетающий глубину религиозно-философских смыслов и настроений с по истине поразительно достоверной и выразительной индивидуализацией.

Голландская живопись 17 века представлена многочисленными именами, в частности – двумя портретами Хальса, двумя жанровыми полотнами Остенде, пейзажами Рейсдаля, целым залом натюрмортов, городских пейзажей и полотен на бытовые темы разных мастеров. Галерея обладает семью полотнами Рембрандта, среди которых всемирно известный «Автопортрет с Саскией на коленях», «Далила», два отдельных портрета Саскии и портрет мужчины, «Орел, похитивший младенца»**.

Перед нами —Рембрандт периода молодости и расцвета, молодой и исключительно одаренный художник, пока еще не нашедший своего неповторимого почерка, сделавшего его гением 17 века, следующий принятым для эпохи канонам и стилю живописи. Конечно, мы узнаем Рембрандта – удивительно глубокого портретиста, совершенно владеющего палитрой и линией, передающего драматическую наполненность сюжета и характеры персонажей, мы узнаем его тягу к глубоким, темным тонам, его удивительную способность создавать богатое для взгляда изображение, пользуясь одними лишь многочисленными оттенками глухих тонов бежевого, столь отличающее его в поздние годы умение светом раскрывать смысловую наполненность сюжета... Но перед нами – молодой Рембрандт, признанный талант, всеобщий любимец и баловень судьбы, счастливый муж, влюбленный в красавицу жену... он еще пишет в рамках предпочтений времени, вмещая в них колоссальный талант, его еще не смущает линия, и если бы не иные тематические и гаммовые предпочтения, не так уж много бы отличало его полотна от полотен соседствующего с ним залами Ван Дейка. Еще не погибла трагически Саския, и посреди праздника счастливой и творческой жизни, ему еще не открылась трагедия Судьбы и Бытия человека... он еще не начал искать, придя к поражающей последующие столетия способности превращать линию в иллюзию, в игру тонов и светотени, лишая предметы и фигуры устойчивых очертаний и писать многослойно, достигая этим почти мистической глубины изображения – визуальной, эмоциональной, смысловой... В этих поисках он еще не стал отверженным вкусом эпохи, разорившимся неудачником, познавшим дно и официальное признание его сумасшедшим... Его персонажи еще не обрели той философской и нравственной глубины, которая так характерна для них в работах зрелого и позднего периода, он еще не наслаждается красотой и смыслами старости, его картины еще не пронизаны поэтикой и величием страдания, духовной глубиной чувств... Перед нами – молодой Рембрандт, еще не загадочный и трагический гений, а просто очень талантливый художник, даже не подозревающий, какая судьба ему уготована...

О нарастающем в художнике трагическом мироощущении, столь определившем поздние этапы его творчества и судьбы, говорит «Автопортрет с убитой вышью» 1639 года. Отдельного упоминания так же заслуживает полотно «Далила» конца 1630-х годов, размещенное в одном зале с полотнами Рубенса и Риберы. В этом полотне словно бы сходятся черты, присущие живописному методу и подходу Рембрандта разных периодов. От периода расцвета в нем – характерная палитра с внятным предпочтением радуги бежевых тонов, а так же диалог с итальянской школой живописи, находящейся под влиянием Караваджо, который выражен в целостной и ключевой роли света в отношении к пространственно-композиционной структуре полотна, в достижении за счет возможностей светотеневой моделировки удивительной объемности, глубины и своеобразной «прозрачности» пространства, тем более поражающей на фоне столь излюбленного художником в зрелый и поздний период, «довлеющего» мрака. От позднего периода в полотне так же дано заявляющее о себе внимание художника к полным драматизма ветхозаветным сюжетам.

Как уже сказано, рядом размещены пять прекрасных портретов Ван Дейка, далее – один, но великолепный портрет Диего Веласкеса, а рядом с ним – «Диоген» Риберы. Взъерошенные волосы, мирская отрешенность и аскетизм в облике, пронизанный болью взгляд, тлеющий в руке фонарь – философ безуспешно ищет Человека, он больше не может вынести муки духовного одиночества...





















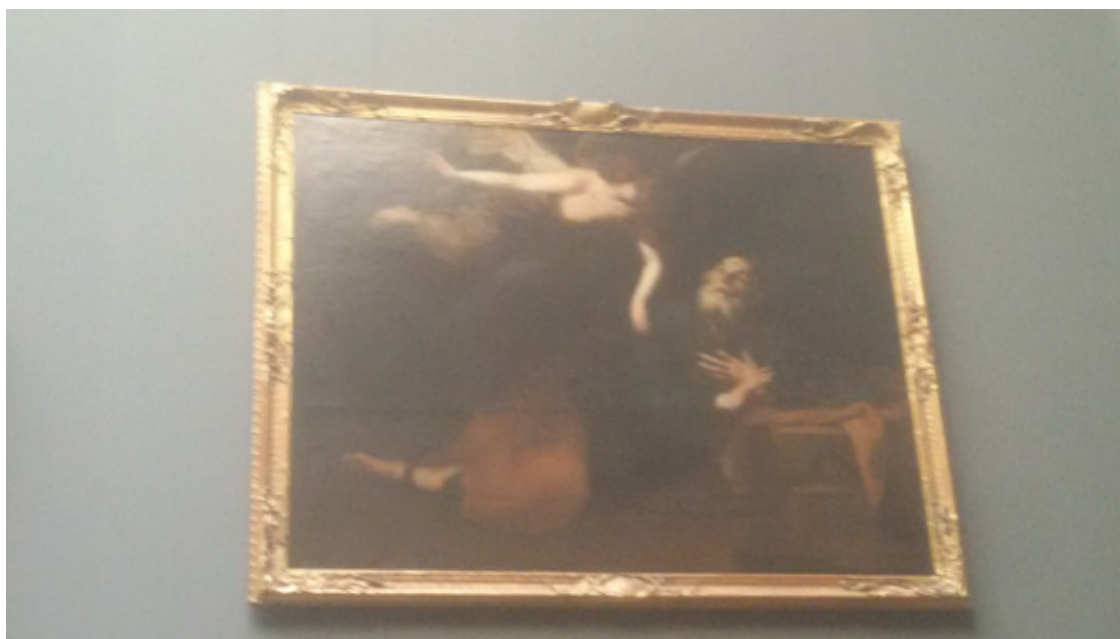




Помимо этого, Рибера представлен еще тремя полотнами – «Ангел, явившийся в темнице Св. Петру», «Ангел, явившийся святому», и конечно – удивительная, всемирно известная картина «Св. Инесса»... При всей скупости средств – художник использует только игру глухих тонов от бежевого к серому, отказывается выводить на полотне обстановку, другие персонажи и т. д. – ему удается создать удивительное эмоциональное настроение, удивительный своей прозрачностью образ чистоты и святости... В некотором отличии от многих полотен художника, представленных в Лувре, Национальной Галерее в Праге или римском музее Барберини, в которых очевидна его тяга к игре пурпурных, насыщенно телесных и серых тонов, его работы в Дрездене выдают в нем караваджиста, увлеченного наиболее эзотерической концепцией караваджиевского света, когда свет не обладает определенным и внятным источником, представляет собой своеобразную «самоосвещенность» тел и предметов, контрастирующую в пространстве полотен с глубоким и довлеющим мраком, играет ключевую роль в отношении к предметам, телам и персонажам, а не к пространству. В известной мере – полотна Риберы из Дрездена с явлениями ангелов святым, перекликаются по стилистике и художественной концепции с его эрмитажным полотном «Св. Ирина и Св. Себастьян» или с его же «Положением во Гроб» из Лувра, с манерой таких караваджистов, как Трофим Биго с ватиканским полотном на сюжет Св. Себастьяна, или Лионелло Спада с эрмитажным полотном «Мученичество Св. Петра». В подобной же манере написаны полотна «Мученичество Св. Себастьяна» Бартоломео Манфреди и «Терновый венец» Караччиоло из Львовской Картинной Галереи, «Совращение Иосифа» неизвестного караваджиста из Галереи Западного Искусства им. Ханенко.

Рядом размещена прекрасная «Мадонна с младенцем» Мурильо.

Конечно же – нельзя не упомянуть о полотне «Молитва Святого Бонавернутры» Зурбарана: скульптурная чистота линий, подчеркнутых и словно бы «ограниченных» игрой света, скульптурная же яркость тонов, позволят угадать авторство работы издалека.













Галерея обладает собранием известнейших полотен Рубенса, их тут более десятка. «Нептун», «Вирсавия», «Ариадна и Венера», «Диана, возвращающаяся с охоты», «Пьяный Геркулес», «Суд Париса» – вот лишь неполный список. Почти микеланджеловское, скульптурное изображение натуры, излучающая оптимизм палитра, фейерверк воображения в раскрытии мифологических сюжетов, подлинная поэтика мифа, упоение чувственностью – перед нами «классический» Рубенс, каким мы привыкли его видеть и понимать. Поэтому в особенности приятно удивляет картина на бытовой сюжет – «Горшок с углем», выполненная в иной манере, с характерной достоверностью и глубиной в проработке индивидуальности персонажей, излучающая тепло самых простых человеческих эмоций. Более того – в этом полотне Рубенс, самобытный и особняком стоящий гений барокко, кажется решил попробовать себя в захлестывающих его время тенденциях «караваджизма»... Творчество Яна Вермеера представлено двумя шедеврами – «Девушка, читающая письмо» и «Сводня». Первая картина поражает миром сокровенных человеческих чувств, переданным самыми скупыми средствами, вторая – яркостью характеров и страстей, реалистической глубиной и достоверностью образов, высотой мастерства художника, в частности – объемностью и глубиной пространства, достигнутыми за счет искусного использования возможностей светотеневой моделировки. Французская живопись 18 века представлена портретами Лиотеля и Менгса. Венецианский пейзаж представлен полотнами обоих Каналетто, Антонио и Бернардо Белотто, дяди и племянника. Особенно удивляют виды Дрездена, выполненные Белотто в той классической манере, с которой связано обычно представление о венецианском городском пейзаже.









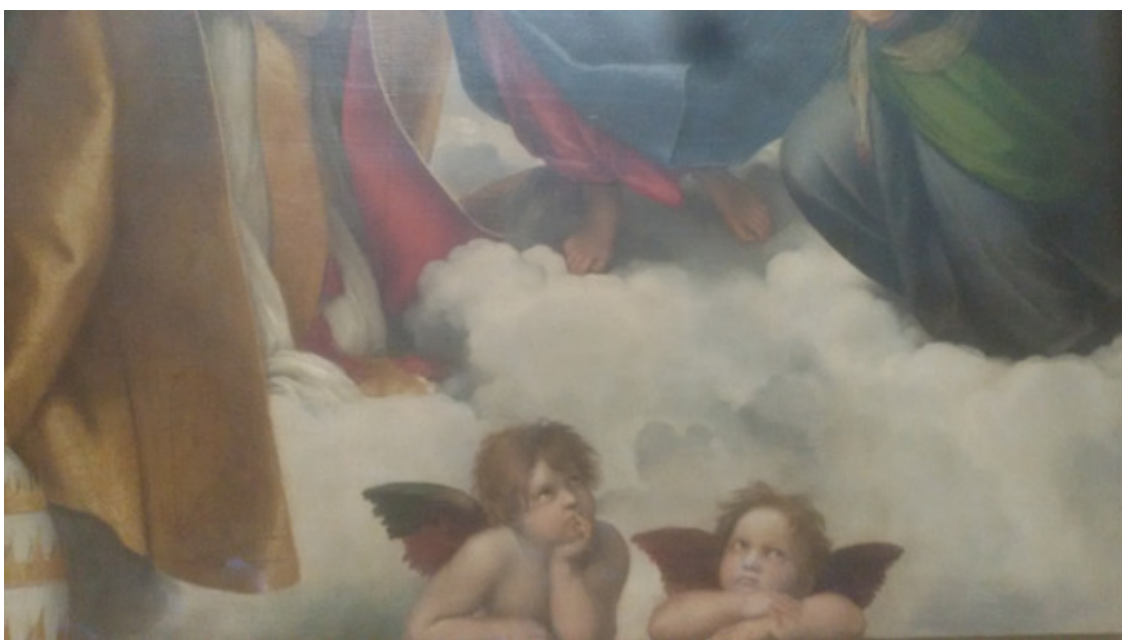




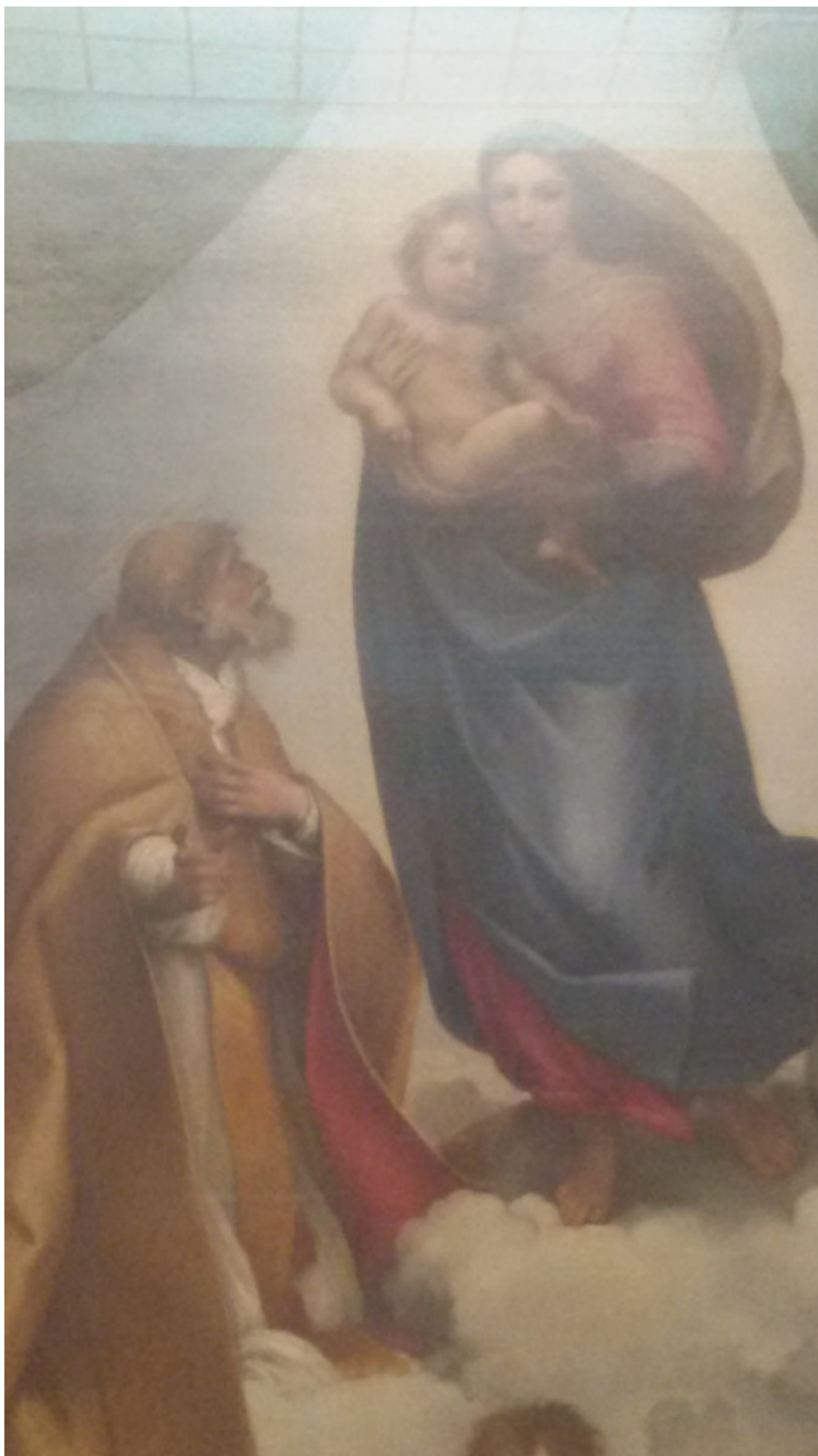




Наконец – истинной жемчужиной коллекции является «Сикстинская Мадонна»... Впечатление, которое производит живой взгляд на эту столь знакомую картину, трудно передать... Еще труднее выразить вихрь мыслей и переживаний...









Живопись Возрождения создала сотни образов Мадонн, величайшие художники пробовали себя на ниве создания того совершенного образа Мадонны, который соединял бы «божественное» и «земное». Только Рафаэлю удалось создать непревзойденный по смыслу и силе нравственного, эстетического воздействия образ, преобразить натуру в нечто совершенное, сохраняя при этом дыхание неповторимой жизни в «идеале», мысленно увидеть и воплотить красоту женщины, сутью которой являются чистота и одухотворенность. Прекрасная своей чистотой женщина дарит миру Спасителя, несет в мир надежду на смысл, вечность и любовь. Картина пронизана удивительным духом спасения, умиротворенности и надежды, она излучает и дарит благо, веру в смысл – этому способствуют палитра и свет, сам образ Мадонны, пребывающей в возвышенном, «небесном» движении, образ благоговейно глядящего на младенца-Иисуса папы Сикста, одного из мучеников веры, образ отводящей взгляд от сияющей красоты Мадонны Св. Варвары, защитницы от внезапной и насильственной смерти, у которой нет спасения. Св. Варвара, которую по легенде скрывали в заточении из-за ее красоты, изображена по «земному» прекрасной и дышащей чувствами женщиной, склоняющей голову перед высшей, одухотворенной красотой и чистотой Мадонны. Чувственная красота святой словно бы оттеняет высшую, одухотворенную красоту Богоматери, красоту высшего начала в человеке, которое сумел узреть и выразить художник. Две красоты женщины словно бы противопоставлены в образах Богоматери и Святой Варвары, и красота чистоты и одухотворенности, любви и надежды, высокой нравственной миссии, безоговорочно и по праву торжествует в полотне над красотой «земной» и «чувственной». Рафаэлевская Мадонна прекрасна не совершенством найденных для этого образа эмпирических форм и неповторимой женской натуры, не совершенством воплощения таковых, не художественной утонченностью их претворения и идеализации. «Сикстинская Мадонна» Рафаэля прекрасна излучаемым ею духом надежды и спасения, блага и чистоты, умиротворения и торжества веры, ее *нравственной* красотой. Образ рафаэлевской Мадонны остается непревзойденным в живописи Возрождения по запечатленным в нем с символизмом, художественной выразительностью и убедительностью смыслом, по сочетанию совершенных эмпирических форм и ретранслированных через него, воплощенных с помощью этих форм нравственных идей и настроений. Образ «Сикстинской Мадонны» совершенен кажущимся недостижимым превращением натуры и эмпирических форм в язык для глубочайших нравственных и метафизических смыслов, для основополагающих идей, настроений и символов религиозной веры. В кажущейся бесконечной череде возрожденческих Мадонн обнаруживается немало сродного образу Рафаэля по сути исканий и попыток, но не возможно встретить чего-то, по праву сопоставимого с ним по окончательному творческому результату – ни Да Винчи, ни Боттичелли и Монтецца, ни Липпи и Перуджино, ни конечно же более ранние мастера, пусть и выдающиеся для своего периода, так и не сумели создать образ Богоматери, подобный по сочетанию совершенных эмпирических форм и глубочайших, переданных языком этих форм религиозно-нравственных настроений, смыслов и идей. Еще яснее – образа Мадонны, настолько совершенного по его сути и задумке, по сути переданных в нем идей и настроений, по силе его нравственно-эстетического воздействия благодаря этому. Рафаэль предстает в этом полотне художником, великим его человечностью и личностью, его самосознанием, осуществленностью в нем духовного начала человека, его как таковой человеческой сутью, созданный им образ велик сутью и задумкой, сутью выраженных идей и настроений. Рафаэль предстает в этом

полотне художником, великим не просто мастерством, а сутью, философской глубиной и нравственно-гуманистическим значением образа, выношенного его разумом и душой, рожденного его духом. Великим и гениальным в этом полотне предстают даже не совершенство кисти и мастерство, а художественное мышление и сознание, понимание живописцем своего искусства, его целей и того, что является предметом исканий и усилий в таковом, наконец – разум и дух, человечность и личность художника, выносившие и породившие образ, ставший глубочайшим культурным и философским символом, средоточием нравственных и гуманистических прозрений, воплотивший в себе дыхание эпохи, которая кажется более всего сделала для осознания и как такового раскрытия возможностей и подлинной сути человека. Рафаэлевская Мадонна во многом венчает многовековые искания Возрождения, не создавшего ни одного соотносимого с ней образа Богородицы, в котором красота природы и эмпирических форм была бы превращена в настолько совершенный язык одухотворенности и нравственной чистоты. Совершенство эмпирических форм, претворенных и идеализированных, но сохраняющих дыхание неповторимой жизни и природы, найденных как язык для основополагающих религиозно-нравственных смыслов и настроений, для идей надежды и спасения, нравственной чистоты и одухотворенности женщины, «высшего» начала в человеке как такового – вот, что предстает нам в этом образе и полотне в целом. Красота «чувственная» и «земная», красота совершенных эмпирических форм, становится в образе «Сикстинской Мадонны» языком нравственной чистоты и одухотворенности, их «обителью» и «заступницей», вдохновенной «проповедью». Совершенство природы и форм, красоту и чистоту молодости дано обнаружить в Мадоннах де Мессины и Монтеньи, Фра Липпи и Боттичелли, однако – в этих Мадоннах не возможно найти то единство означенного с религиозно-нравственными, философскими идеями и настроениями, которое составляет непревзойденность образа «Сикстинской Мадонны», как некое загадочное чудо открывается в нем с первого взгляда. Увы – как гениальны и вдохновенны ни были бы усилия Боттичелли, совершенно переданная красота и чистота молодости так и не становится в его Мадоннах языком и образом нравственной чистоты, красоты духа и личности в человеке, обителью глубочайших религиозно-нравственных идей и настроений, подобное остается в них лишь исканиями и попытками, художник не находит ведущих к этому путей претворения природы. Рафаэлевская Мадонна – не просто образ красоты как нравственной чистоты и одухотворенности, той красоты, сутью которой является свет надежды, спасения и любви, она – образ «высшего», духовного начала в человеке как такового, с художественным совершенством запечатленное осознание этого начала. «Сикстинская Мадонна» дышит верой в человека, в его «высшее» начало, возможности и созидательный гений, будучи величайшим, непревзойденным свершением творческого и духовного начала в человеке, словно бы навечно воплощает и свидетельствует таковое, запечатлевает это начало как то, что человечно и подлинно ценно в нем. Осознать нравственно-гуманистическое и культурное значение рафаэлевского полотна и его центрального образа не сложно – для этого достаточно сопоставить образ человека в таковых с тем, как мыслит человека, предназначение и суть человека современность. В подобном сопоставлении неотвратимо нравственное потрясение от вынужденности и чудовищности того низложения и «обничтожения», которое пережил человек в перипетиях его исторической судьбы, извращения, которой претерпел в поле и сознании культуры образ человека. Однако – в этом же сопоставлении картина Рафаэля предстанет кладезем подлинного и человеческого опыта, тех прозрений о сути и возможностях человека, которые способны служить путе-

водным маяком в вихрях обуревающих историческую судьбу человека катастроф. Вера в человека, в его возможности и человечность, «высшее» и уподобляющее его Создателю начало, в его пронизанность любовью и чистотой, в дарованность ему спасения и надежды – вот, что словно бы излучает полотно, что проступает в совершенном и одухотворенности образе Мадонны, в ее полном и силы, и одновременно легкости движении, в наполняющем полотно свете. Образ «Сикстинской Мадонны» – вечный голос и символ прозрений о духовном, «высшем», «божественном» начале в человеке, совершенно запечатленное осознание этого начала, подлинности и потенциальности, самой человечности человека, так часто предававшихся забвению в перипетиях исторической судьбы человека, в вихрях настигавших его мир, подобных катастрофам изменений и трансформаций. Оттого то эта картина обладает удивительной нравственной силой, как таковой силой эстетического воздействия, способностью вырывать человека из мрака кажется «последнего» забвения, возвращать его к истокам и сознанию подлинного себя из самых безнадежных и ставших его исторической судьбой «блужданий», в познавшем бездну крушений и извращенности мире, воистину – она напоминает человеку о том, что он есть, чем он может и должен быть. Опыт подобного «сопоставления» заставит мысленно склонить голову и перед человечностью создавшего полотно и образ Мадонны художника, перед глубиной его самосознания, раскрытости и осуществленности его личностного начала, и перед эпохой, которая так понимала и раскрывала человека, именно это востребовала в человеке, к подобному в человеке была обращена ее идеалами. Останется лишь надрывно ностальгировать по эпохе, которая мыслила и видела, востребовала и ценила человека как экстаичный, бесконечный в его возможностях созидательный гений, а не «средство производства», некую статистическую способность к «труду» и «социальной полезности». Воистину – эпоха, в том, как она мыслит человека, его предназначение и суть, способна извращать и погребать человека, или же на уровне какой-то последней загадки раскрывать его и его бесконечные возможности. Поражает в этом полотне не только мастерство кисти, совершенно воплотившей образ, совершенно передавшей настроение и глубочайшие символы веры. Поражает сам этот образ красоты как духовной и нравственной чистоты, *выношенный разумом художника*, для воплощения которого он нашел совершенные эмпирические формы. Поражает та даже не столько творческая, сколько нравственная способность человека творить и являть красоту, которая требует торжества красоты, нравственной чистоты и любви в его собственном существе. Поистине – картина дышит верой в смысл и человечность человека, в торжество любви, в возможность спасения и надежды. Кажется – она способна пролить благо и умиротворение на измученный отчаянием и потерянностью человеческий дух.

«Сикстинская Мадонна» – удивительный культурный символ. Она предстает как бы живым свидетельством способности художника гением и трудом завоевывать вечность, обретать смысл и надежду. Перед нами – словно бы зримое осознание и воплощение истины о том, что такое Человек, «высшего», духовного начала в человеке, которое эпоха может являть или погребать, низлагать или раскрывать в удивительных, остающихся навечно плодах ее свершений. В ней – сознание таинства и святости личности в человеке, тот образ подлинного человека, его возможностей и предназначения, то тайное «знание», которые утрачены в мире, ставшем шабашем безразличного к ценности бытия обывательства и «статистических» потребностей, низложившем достоинство человека и превратившем его из творца красоты в «средство производства», в безликую функцию повседневности. Поистине – эта картина обладает способностью напомнить человеку о нем самом, прояснить человеку

его духовное, личностное начало, преданное забвению в сумерках извращенного, вырожденного мира, для которого он – лишь социо-биологическая единица, призванная заботиться о «преуспевании», «воспроизведении потомства», «удовлетворении статистических потребностей» и «социально продуктивной деятельности». Этот удивительный дар возрожденческого гения содержит в себе *память* о человеке, погребенные в перипетиях культурных катастроф *прозрения о человеке*, к подобным произведениям искусства возвращаются как к истокам. Остается лишь склонить голову перед эпохой, которая была способна так мыслить женщину и вообще человека, видеть в нем его божественное начало, его творческий и движимый любовью дух. Мир может вполне обойтись без многочисленных электронных приспособлений, приносящих удобство и развлечения в повседневное существование, без не глупых и ушлых людей, придумывающих их и превращающих свою изобретательность в слепящее разум обывателя богатство. Мир не может обойтись без «Сикстинской Мадонны», ибо она несет в себе вечное прозрение о том, что есть человек, свидетельство того, что он может. Мир, который окончательно предпочтет вещи и комфорт красоте, бездумную повседневную удовлетворенность – возвышенной и созидательной борьбе за вечность, сможет обойтись без «Сикстинской Мадонны» – это мир, который потеряет смысл, ибо из него уйдет человечность.

Великое свершение человеческого гения, загадочный совершенством и глубиной выраженных смыслов образ, выношенный разумом человека, «Сикстинская Мадонна» стала именно *культурным символом*, запечатлевшим в себе осознание подлинной сути и предназначения, возможностей и человечности человека, его достоинства в способности поправить власть смерти, данных ему в творчестве надежд на вечность и смысл. Застывшее в совершенном живописном образе сознание того, что такое Человек, чем он может и должен быть, способное послужить «путеводным маяком», который возвращает человека к его истокам посреди шабаша вырожденного и извращенного, погрязшего в пошлости и власти химер мира, вопреки торжеству над человеком уродливых иллюзий – вот, что обнаруживает для себя восприятие в этом полотне. Вечный и неизбывный по силе воздействия символ «высшего», духовного начала человека, живописное олицетворение такового, застывшее в совершенных художественных формах прозрение о человеке, осознание его истинной сути – вот, чем предстает знаменитая картина Рафаэля. Оттого-то власть и сила воздействия этой картины по истине «магичны», а созданный в ней образ одухотворенности и нравственной чистоты, надежды и спасения, найденность для такового совершенных эмпирических форм «молодости» и «чувственной красоты», кажутся вечным олицетворением чуда и загадки творчества. Оттого же рафаэлевская картина словно бы «отрезвляет» и «пробуждает» человека, потрясает этим его эстетическое восприятие и чувство, возвращает его к сознанию себя, своих истоков и подлинной сути, вырывает его из власти иллюзий извращенного, но названного и мнимого «прогрессивным» мира. Все верно – посреди шабаша обывательства, извращенного и насаждающего властные, уродливые иллюзии мира современности, это и подобные ему полотна, обладают силой «отрезвлять» и «пробуждать» человека, возвращать его к истокам, к осознанию себя и своей подлинной, данной потенциально и нуждающейся в реализации сути. Чем только не мыслит человека современность, кажется подчас, что нет предела опошлению образа человека, низложению и «обничтожению» человека в том, как он помыслен эпохой! Однако – взгляд прикасается к удивительному образу Богоматери, созданному гением Позднего Возрождения, и различает запечатленное в нем, служащее вечным и путеводным маяком осознание «высшего», духовного начала в человеке.

В подобных произведениях искусства мы, дети коснеющего в уродливых иллюзиях века, внезапно обнаруживаем преданный забвению образ подлинного человека, навечно застывшее осознание истинной сути человека, его «высшего», духовного начала, со всей неожиданностью они оказываются для нас кладовой истины, нравственного и гуманистического опыта, которым зачастую попросту не оставлено места в реалиях извращенного, но мнящего себя «прогрессивным» и обладающим «объективным знанием» мира. К ним мы обращаемся в муках духовного одиночества, за воспоминанием об истоках, в те редкие мгновения, когда истинное начинает говорить с нами, но диалога о нем нам не дано найти в окружающем мире, в химерах, которые этот мир нам навязывает. Загадочны в этой картине способность разума художника выносить подобный по совершенству, сути и глубине выраженных в нем смыслов, идей и настроений образ, а таланта и кисти художника – воплотить таковой. Поражает в рафаэлевской картине сам образ Мадонны, причем именно его сутью и символизмом, выраженными в нем смыслами и настроениями, а не только совершенством его чисто живописной, художественной стороны, найденных для него эмпирических форм. Мир, который сможет обойтись без «Сикстинской Мадонны», окончательно предпочтет нигилистическую удовлетворенность повседневного забвения величественному восстанию человека в творчестве против смерти, а химеры повседневности – красоте, загадочной способности человека творить красоту, рождать подобные рафаэлевской Мадонне образы, потеряет всякий смысл, ибо из него уйдет человечность, собственно то, что составляет ее суть, он окажется оставленным тем, что дает человеку право называться Человеком. «Сикстинская Мадонна», подобные ей, загадочные и непревзойденные по мастерству творения гениев Возрождения и Барокко, нужны как вечностное, могучее по силе «напоминание» человеку о нем самом, олицетворение истины о человеке, осознания его человечности, подлинной сути и возможностей, фактически – они востребованы как «путеводный маяк», как та кладовая духовного, философского и гуманистического опыта, которой в общем-то и должно служить наследие человеческой культуры.

Образ «Сикстинской Мадонны» не даром ощущается нами неким чудом творчества и вдохновения, художественного совершенства и гения человека. В этом полотне, создавая образ надежды и спасения, нравственной чистоты и одухотворенности женщины, «высшего» начала в человеке как таковом, то есть наиболее обобщенный философский и религиозно-теологический образ, художник сумел найти для этого совершенные, жизненно достоверные и убедительные эмпирические формы, то есть натуру, которая в ее претворении и идеализации не утратила неповторимости, индивидуальности и «дыхания жизни», стала поэтичным языком для философских смыслов, религиозно-нравственных идей и настроений. Собственно – именно поэтому такой наиболее обобщенный и символический религиозно-теологический образ, ощущается нами необыкновенно живым и совершенным, обладает для нас небывалой художественной убедительностью и силой нравственно-эстетического воздействия. Собственно – именно поэтому образ «Сикстинской Мадонны» оказывается настолько жизненным и убеждает в выраженных в нем религиозно-нравственных и философских идеях, смыслах и настроениях, и в этом же заключено его непреходящее обаяние и колоссальное нравственно-эстетическое значение для зрителя. Религиозно-нравственное и философское, идеальное и трансцендентное, передано в этом образе языком одновременно совершенных и жизненно достоверных эмпирических форм – в этом секрет его магического обаяния и непреходящего нравственного и художественно-эстетического значения, его

колоссальной убедительности и силы воздействия. Образ «Сикстинской Мадонны» значим для нас именно теми философскими и религиозно-нравственными смыслами, олицетворением и символом которых он стал, словно бы «излучаемыми» им зрителю, его художественное и живописное совершенство – это, собственно, совершенство натуры и эмпирических форм, на основе которых в нем выражены и запечатлены эти смыслы, идеи, настроения и т.д, послуживших для них «языком». Еще яснее – он нравственно, гуманистически и эстетически значим именно как целостный, живописно и художественно совершенный символ, вмещающий в себя некоторые смыслы, идеи и настроения. Совершенный образ надежды и спасения, нравственной чистоты и одухотворенности женщины, личностного начала в человеке – вот, чем предстает нам рафаэлевская Мадонна, и далеко не каждая возрожденческая Мадонна, пусть даже вышедшая из под кисти выдающегося мастера, выношена и создана как подобный образ. Собственно – лишь Рафаэлю удалось на уровне непревзойденного совершенства создать образ Мадонны именно таким, выносить в себе и воплотить подобный образ Богоматери, вмещающий и выражающий столь глубокие и многогранные смыслы, настроения, философские и религиозно-нравственные идеи. Чистота и красота молодости, «чувственная» красота женщины, становятся в этом образе совершенным олицетворением ее нравственной чистоты и одухотворенности, личности и высшего начала человека, одно неразрывно сплавлено в нем с другим, чего так и не добиваются в своих многочисленных Мадоннах другие выдающиеся мастера Возрождения. Собственно – именно поэтому полотно Рафаэля стало легендарным и было признано великим практически сразу же по его созданию, подводящая итоги и охватившая три века эпоха признала, что только Рафаэлю удалось на уровне непревзойденности и совершенства воплотить ее самые трепетные идеалы и искания, вынашивавшийся ею, и познавший бесконечные усилия и попытки многих поколений живописцев образ Мадонны, связанные с ним ключевые идеи и смыслы и самой христианской веры, и ее сознания в целом. Гениальна в этом полотне в первую очередь способность художника выносить в своем разуме подобный по символизму, глубине и нравственно-гуманистическому значению выраженных в нем смыслов и настроений образ, найти для него совершенные и жизненно достоверные эмпирические формы. Образ «Сикстинской Мадонны» художественно совершенен и его философским и религиозно-теологическим символизмом, глубиной выраженных в нем идей, смыслов и настроений, и совершенством, жизненной достоверностью и убедительностью найденных для подобного эмпирических форм и натуры. Красота нравственной чистоты и одухотворенности, личности и «образа божьего» в человеке, его высшего начала, составляет сущность и «стержневую идею» этого образа, торжествует в нем и в полотне в целом, «чувственная» красота рафаэлевской Мадонны выступает красотой, лишь служа языком и «обликом» для запечатленных в этом образе религиозно-нравственных смыслов, настроений и идей. Олицетворяющая в полотне «чувственную», «земную» красоту Св. Варвара, именно поэтому отводит глаза от «сияния» духовной и нравственной красоты Богоматери, образ которой олицетворяет именно величие и красоту «высшего», «божественного» начала в человеке, личности человека. Сияющее торжество красоты как нравственной чистоты и одухотворенности, как духовной миссии человека и света спасения и надежды, олицетворение красоты личности и «высшего» начала в человеке – вот, чем вечно предстает взгляду и восприятию зрителя образ «Сикстинской Мадонны», и именно поэтому он обладает обозначенной способностью возвращать человека к истокам и самому себе, к подлинному осознанию себя, вырывать человека из власти лжи и извращенных иллюзий, служить «путь-

водным маяком» в реалиях уродливого мира и века. Главное же – для воплощения и выражения в образе подобных идей и настроений, как олицетворение таких, гениальному живописцу Позднего Возрождения удалось найти совершенные эмпирические формы, в этом наиболее обобщенном, символическом философском и религиозном образе, сохраняющие жизненную достоверность, неповторимость натуры и индивидуальности, поэзия и жизненность которых, становятся поэзией и убедительностью переданного с их помощью, глубочайших религиозно-нравственных и философских смыслов: в этом заключены тайна по истине «магического», колоссального по силе и вечностного обаяния этого образа для зрителя, его художественное совершенство как таковое. В самом деле – трудно найти более поэтический, чистый и одухотворенный, но при этом художественно убедительный символ настроений надежды и спасения, блага и умиротворения, неотвратимо грядущего царства «божественного», «горнего» совершенства, являющихся символом христианской веры. Важно то, что со всей убедительностью, олицетворением этих смыслов, идей и настроений, в образе «Сикстинской Мадонны» стали совершенно переданные чистота и красота молодости, не довлеющие в образе (в Мадоннах Да Винчи и Боттичелли они именно «самодостаточны» и «довлеют», призваны олицетворять нравственную чистоту и красоту «сами по себе», априори отождествляются с ней) но сами одухотворенные, претворенные и обретшие поэтическую одухотворенность в их превращенности в язык для трансцендентного и религиозно-нравственного. Вот, мы глядим на полотно, и образе Мадонны нам предстает по истине совершенное его одновременной поэтичностью, претворенностью, жизненной достоверностью и убедительностью, эмпирическое олицетворение трансцендентного и идеального, религиозно-нравственного и философского, ключевых смыслов и настроений религиозного мировоззрения. В «Мадонне с цветком» Да Винчи мы встречаем просто достоверно переданную чистоту и красоту молодости, «девичества», его «Мадонна Лита», в попытке художника обобщить и идеализировать образ, превратить таковой в символ трансцендентного. утрачивает жизненность, жизненную убедительность, художественную убедительность как таковую, его «Джоконда» и предшествующий таковой образ «Мадонны в гроте», свидетельствующие бесконечность и «яростность» исканий и попыток Да Винчи в этом направлении, в их приближенности к «идеальному» и «трансцендентному», в концептуальной обобщенности их «облика», с точки зрения «чувственных» и «эмпирических», «земных» форм, могут показаться где-то даже «отвратительными». То же и на более глубинном уровне: в плане семиотики образ «Мадонны Бенуа» далеко не так объемлен и вовсе не «перенасыщен» религиозно-нравственными смыслами и настроениями, в переданных в нем настроениях достаточно простоват и плосок, изображенная в нем чуть ли не «девочка», играет с младенцем-Иисусом словно бы не с сыном, а младшим братом, и кажется – не ощущает и не осознает ни своего материнства, ни духовной высоты и трагизма выпавшей ей и ее ребенку миссии. Что до «Мадонны Лита», то «обобщенность» и «идеализированность» этого образа, при всем совершенстве чисто живописного мастерства, с которым он выписан, дышат «холодом», в нем ощущается выраженная языком визуальности религиозно-теологическая, освященная и выверенная каноническая идея, но трудно воспринять дыхание и поэзию жизни. Собственно – в ретранслированных в нем смыслах, идеях и настроениях, этот образ более «знаков», нежели художественно убедителен и выразителен. Мадонны Беллини «реалистически огрублены и достоверны», концептуально обобщены и идеализированы, в этом в достаточной мере художественно убедительны, но конечно же – далеки от поэтичности и совершенства форм. Лишь Рафаэлю удается гениально, непре-

взойденно и навеки загадочно совместить оно и другое – выраженность в живописном образе Мадонны глубочайших религиозно-нравственных и метафизических смыслов, идей и настроений, с совершенством, поэтичностью и жизненной достоверностью эмпирических форм, претворенной в воплощении образа и смыслов натуры. Все верно – на лицо и в целом образ рафаэлевской Мадонны можно смотреть бесконечно, упиваясь и выраженными в нем смыслами и настроениями, и совершенными, достоверными и поэтичными формами, запечатлевшими в себе таковые, и созданным образом нравственной чистоты и красоты, «горности» и одухотворенности как таковым. Гениальность художника в этом полотне – это, кажется, прежде всего его именно нравственная способность выносить в душе и разуме подобный по сути, по смыслам, идеями и настроениям образ, а не только чисто творческое умение и мастерство найти формы для его воплощения. Глядишь на лицо «Сикстинской Мадонны», и возникает удивительное, подобное наваждению ощущение того, что смотришь не в религиозную мысль и идею, а в образ самой Богоматери, внезапно открывшейся смертному, и понимаешь, какой силой «погружать» в веру, убеждать в вере и порождать ее, обладала в эпохи Возрождения и Барокко живопись. Рефлексия даст ясный ответ – к подобной «магической» силе воздействия и убедительности в этом образе приводит именно то, что составляет суть его художественного совершенства: поэтичность и жизненная достоверность эмпирических форм, послуживших его основой, совершенство их идеализации и претворения, позволившее с их выразить с их помощью в образе глубочайшие религиозно-нравственные смыслы и настроения, но сохранившее в этих формах дыхание жизни и неповторимой натуры. Ведь очень многие ренессансные и барочные образы Мадонны по своему убедительны, полны тех или иных смыслов и настроений, способны вызывать в восприятии потрясение, то только в этом возникает ощущение полного слияния и тождества, воплощения и олицетворенности тайного и мыслимого, эксталично воображаемого в нравственных порывах души и разума, вечно и мучительно искомого, собственно – подобное и позволяет произнести о нем и полотне в целом «совершенство». Огромное количество образов Мадонн по своему интересны и прекрасны, способны поразить из символизмом, однако иногда кажется, что помыслить Богоматерь, в которую он верит, к которой он обращается в своих мольбах и упованиях, человек может только через загадочный, совершенный и удивительный, полный поэзии и жизненности образ, созданный в этом полотне Рафаэлем. Рафаэлевская «Сикстинская Мадонна» – совершенное из когда-либо бывших попыток живописное и художественное олицетворение и осознание образа Богоматери, образ Мадонны, совершенный как глубиной и сутью определяющих его, выраженных в нем смыслов, и его эмпирическим воплощением и олицетворением. Красота рафаэлевской Мадонны – совершенно поэтичная и вдохновляющая, будоражащая мысль и восприятие, способная привести восприятие к экстазу, безусловно является красотой «натуры» и «эмпирических форм», однако ощущается именно красотой смысла, красотой идей нравственной чистоты и одухотворенности, настроений веры и благостного умиротворения, спасения и надежды, «чувственное» и «эмпирическое» в этом образе прекрасно именно как совершенный, убедительный язык для смыслов и идей, для религиозно-нравственного и философского.

Образ «Сикстинской Мадонны» – как уже сказано – сложный культурный символ, вмещающий в себе множественные контексты и напластования. Он безусловно предстает нам как художественно совершенное осознание высшего начала человека, личности в человеке, красоты и величия, достоинства и ценности в человеке его личности и духа. Он безусловно запечатлевает в себе возрожденческую веру

в человека, в достоинство и ценность, потенциальное совершенство и «богоподобие» человека, в «божественность» созидательной личности человека, в саму «задуманность» человека как личности. Он же безусловно воплощает и чисто возрожденческое, гуманистическое и «просветленное» понимание и ощущение христианства, в котором трагизм существования и судьбы человека не безраздельно торжествует, наподобие сознания и ментальности Средневековья, не погребен и завуалирован, тщательно сокрыт – как в современном «псевдоренессансе» религии и характерной для такового приспособленности религии под запросы и нужды, аффекты и нигилистическую «счастливость» обывательства, а преодолен и побежден утверждением человека, творческой личности человека, ценности и достоинства человека, верой в надежду и спасение, выступающей олицетворением и осуществлением веры в самого человека, любви к человеку. Он же, будучи загадочным свершением творческого гения человека, сам по себе свидетельствует и воплощает это «высшее», духовное и нравственное начало в человеке, способен «возвращать» к этому началу, напоминать о таком в потемках отданного во власть извращенных «объективистских» иллюзий мира, собственно – напоминать о том, чем может и должен быть человек, что человек есть потенциально, как может быть мыслим миром и эпохой. Все верно – будучи непревзойденным творческим свершением (видит бог, чудо и загадка заключены и в способности разума и духа художника выносить в себе подобный образ, и в способности найти для него совершенные эмпирические формы, талантом и мастерством воплотить, создать его) образ «Сикстинской Мадонны» олицетворяет возможность для человека надежды на смысл и вечность, надежды перед лицом трагических вызовов и противоречий существования, надежды, которая дана невзирая на весь сущностный трагизм существования и судьбы человека. Окончательно – возможность подлинного достоинства и утверждения человека, а не его «низложенности» и «обничтоженности», ставших роком и должным, освещенным объективистскими иллюзиями положением вещей, возможности для человека быть личностью и ценностью, а не «средством производства», не отданной во власть небытия и забвения «функцией» социально-цивилизационной повседневности, статистической единицей «потребления» и «труда». Во истину – к подобным произведениям искусства мы обращаемся как к истокам, за воспоминанием о подлинной сути человека, возможности для него обладать ценностью и достоинством, а не быть обреченным на судьбу «ничто», о том, говоря иначе, чем человек может и должен быть. Ведь в окружающих нас, подобно року, безраздельно торжествующих реалиях, окутанных в лживые химеры «прогресса» и «процветания», не дано встретить ни подлинной ценности человека, ни его достоинства – безжалостно, порождая ужас и потрясение, из низ предстают лишь «обничтоженность» и «низложенность» человека, превратившиеся в то, что должно и правомочно быть, исключаяющие право человека на сомнение ропот. Образ «Сикстинской Мадонны», невзирая на достаточно внятно присутствующие в полотне нотки трагизма (указание на грядущие для чудо-младенца испытания, на уготованную ему судьбу и миссию) вместе с тем, на каком-то недостижимом уровне поэтичности, дышит настроенными спасения и надежды, высокого и подлинного оптимизма, олицетворяет такие, и в этом по сути и истокам глубоко «ренессансен», запечатлевает ренессансное понимание человека, определяющую эту эпоху веру в человека и любовь к человеку, и ренессансное же ощущение и понимание христианства. Эпоха Возрождения излучает конечно же не пошлый и извращенный, основанный на бегстве от «знания» и испытаний, вызовов и ответственности оптимизм современности, оптимизм празднующего дар бытия, зашедшегося в «шабаше аффектов» и раздираемого вла-

стью химер обывательства, господствующий на фоне кажется последней «обнищенности» и «низложенности» человека, а тот высокий, одухотворенный и подлинный оптимизм, который опирается на осознание возможностей человека, данной ему надежды подвигом и жертвой творчества «просветлить» изначальный и сущностный трагизм его бытия, преодолеть и победить пронизывающие его существование и судьбу в мире противоречия и вызовы. Оптимизм, духовный и нравственный свет Ренессанса, зачастую самым прямым образом «льющийся» из живописных произведений эпохи – это указание на те надежды, которые таятся в существовании и судьбе человека, невзирая на сущностный трагизм таковых, средоточием которых являются именно его нравственное начало, «богоподобная» и загадочная, жертвенная способность к творчеству. Это оптимизм и свет глубокой веры в человека, жидущейся на осознании возможностей и подлинной сути человека. В творчестве и жертве заключены надежды человека перед лицом смерти и пустоты, изначальных и вечностных, трагических противоречий его существования и судьбы: эта вера определяет три столетия Ренессанса, и зачастую предстает семиотикой произведений ренессансного искусства, пронизывающими образность таковых смыслами и настроениями. Конечно же – именно эта, затрагивающая основы сознания и ментальности, культуры и идеалов эпохи Возрождения вера, предстает тем духом спасения и надежды, который обращен к зрителю из полотна Рафаэля излучаемым им светом, в возвышенно-небесном, полном легкости движении Мадонны с младенцем-Иисусом на руках, в самом поэтичном, полном нравственной чистоты облике Мадонны. Ренессанс верит, что в загадочной, завораживающей в плодах и свершениях этой эпохи способности человека к творчеству, заключены подлинность, суть и предназначение человека, его «божественная задумка», его ценность и достоинство, и как ни что иное, рафаэлевская Мадонна дышит этой верой, навечно запечатлела ее в себе для зрителя. Во всем означенном, это удивительное творение гуманистической эпохи собственно и становится непреходящим по его значению культурным символом. Вместе с тем, оно символично в отношении не только к вечным, пронизывающим пространство человеческой культуры дилеммам, к идеалам ренессансной культуры, а еще и охватившим три столетия исканиям живописи Ренессанса как таковой. Все верно – образ «Сикстинской Мадонны» глубоко символичен в отношении к самым трепетным и ключевым возрожденческой живописи, определившим творчество самых выдающихся мастеров эпохи. Совершенные эмпирические и «земные» формы для воплощения ключевых религиозных образов и идей, фундаментальных нравственных идеалов и символов веры, для «философского» и «трансцендентного» – вот, что ищет живопись Возрождения на протяжении веков, что является ее горизонтом и в особенности связано как определяющая художественно-эстетическая дилемма с образом Богородицы, с бесконечными попытками и усилиями в его трактовке: именно в нем, по самым «объективным» причинам, должно совершенно слиться «возвышенно-небесное» и «земное», «идеальное» и «чувственно-эмпирическое», то есть до глубины постигаемая в ее загадках и свойствах натура. Он в первую очередь предназначен языком совершенных и убедительных форм выразить осознание «высшего», духовного, «божественного» начала в человеке, «богоподобия» человека. «Земная красота», одухотворенность и нравственная чистота, становятся в этом образе целостным объектом по истине экстатического поклонения – эпохи, ее человека, ее живописи. Беллини предпочитает нотки грубо реалистической достоверности, Боттичелли, Монтенья, Липпи и многие иные, просто упиваются чистотой и красотой молодости, видят в ней нечто «самодостаточное» и предлагают почитать в ней «божественное», Да Винчи то обра-

щается к тому же, то уходит в идеализацию образа Мадонны, в придание ему обобщенности и символизма, и в конечном итоге убивает в нем жизненность и вдохновенность, художественную выразительность и убедительность. Перуджино гораздо более приближается к совершенной идеализации природы и эмпирических форм, то есть к тому претворению и обобщению природы в превращении ее в язык для религиозно-философских идей и смыслов, которое при этом сохранило бы в ней «жизненность», дыхание жизни и присущей таковой неповторимости (вспомним перуджинских Мадонн из экспозиций Ватикана, Уфицци и Лувра). Лишь Рафаэлю удалось в «Сикстинской Мадонне» воплотить и осуществить то, что на протяжении трех веков служило идеалом и горизонтом, было непрерывными, подчас мучительными попытками и исканиями, кажется бесконечными усилиями – совершенно слить «жизненное», «эмпирическое» и «земное» с «небесным» и «идеальным», «трансцендентным» и философско-религиозным, найти совершенные эмпирические формы для выражения глубочайших религиозно-нравственных и философских смыслов, превратить чистоту и красоту молодости, совершенство и чистоту «чувственных» форм, в олицетворение одухотворенности, нравственной красоты и чистоты, красоты «высшего», «божественного» начала в человеке. Говоря иначе, в создании образа Мадонны совершенно осуществить претворение и идеализацию природы – не лишая ее неповторимости и дыхания жизни, но при этом позволяя ей превратиться в язык и облик для ключевых религиозно-философских и нравственных смыслов, идей, настроений и т. д. Совершенство образа «Сикстинской Мадонны» с этой точки зрения таково, что могучи представить ту живую природу, которая послужила конечно же основой для его создания, нам при этом, словно в наваждении, может показаться, что с холста глядит и приоткрывает себя сама Богоматерь, как наше мышление вообще способно вообразить ее...

Отдельных слов заслуживает и образ младенца-Иисуса. Всякий, более-менее знакомый с живописью Возрождения признает, что образы младенцев-Иисусов в ней с точки зрения смысловой целостности и символизма – далеко не всегда глубоки и выразительны, а в плане «облика» – далеко не всегда привлекательны. С тем же удивительным совершенством, непревзойденным по искусности претворением природы и эмпирических форм, Рафаэль создает в образе маленького Иисуса образ Богочеловека, «божественной личности», образ Спасителя и Сына Божьего, сознающего свою миссию в мире, охватывающего полнотой глубины и загадки взглядом мир, судьбу и грехи которого ему предстоит жертвенно искупить. В образах Мадонны и младенца-Иисуса присутствует некоторая «трагичность» и «печаль», ибо и созерцающий полотно зритель, и персонажи полотна знают о тех испытаниях, дорога к которым началась с чудесного и радостного события Рождества. Ощущая трагическое в радостном событии рождения на свет младенца-Иисуса, христианский зритель всех времен собственно и приобщается сути Иисуса как Сына Божьего, Искупителя и Спасителя, проникается духовным величием его жертвенной миссии в мире. Однако – невзирая на это, полотно излучает небывалый по силе свет надежды и веры в спасение, торжества над трагедией судьбы и существования человека в мире. Образ младенца-Иисуса в полотне, подобно образу самой Богоматери, ощущается совершенным и его философским и религиозно-нравственным символизмом, глубиной выраженных в нем смыслов, идей и настроений, и как таковым совершенством найденных для него эмпирических форм. Рафаэлевское полотно в целом способно убедить в той истине, что живопись как искусство не «передает объективную и эмпирическую действительность», а строит символические, вмещающие в себе определенные смыслы образы, создает целостную реальность смыслов

идей, что именно этим, а так же способностью приобщать зрителя такой реальность и погружать в нее, измеряются высота и совершенство живописного произведения. Все верно – опираясь на определенные эмпирические формы, принципы и методы «реконструкции» таковых, используя специфический инструментарий и язык эмпирики, воплощает и создает реальность образов, целостную реальность идей и смыслов, и именно на различение и прояснение этой реальности, приобщение к ней, должен быть в основах и сути нацелен акт эстетического восприятия. Собственно – глубина и сила приобщения к этой реальности в произведении не только живописи, а любого вида искусства, достигаемая за счет его определяющих художественных особенностей, и составляет вечностную суть того, то мы называем «прекрасное»...

По своей всемирной славе, творение Рафаэля может сравниться только с «Джокондой» да Винчи, но не одно это роднит полотна двух великих гениев Возрождения. Платоник да Винчи так же пытался выносить и создать идеальный образ женского лица, образ духовного начала в человеке, и образ Джоконды – «секулярной мадонны» – венчает собой эти попытки, проходящие через многих его Мадонн. И в «Мадонне в гроте», и в «Мадонне со Св. Екатериной и младенцем Иоанном» проступает тот же, длительно вынашивавшийся им идеал женского лица, некий совершенный визуальный образ духовного начала в человеке, философского прозрения о сути человека. В известном смысле да Винчи решал те же задачи – соединить красоту женской природы и одухотворенность. Проблема в том, что используя умение совершенно воссоздавать эмпирические формы для воплощения идеального образа, в образе «Джоконды» да Винчи создал нечто, в равной степени лишенное и жизни, и красоты. Трудно назвать «Джоконду» прекрасной, трудно ощутить в ней живую и неповторимую природу, от которой отталкивался в творчестве живописец. Трудно ощутить, различить в «Джоконде» и красоту физическую, в плане совершенства форм, неповторимую и чудесную красоту живой природы, и красоту нравственную – красоту человеческого образа, красоту смысла. Все верно – в творении Да Винчи нет ни «чувственной красоты», то есть подчас чудесной, загадочной красоты неповторимой, словно «дышащей» в образе жизни и природы, достоверно воплощенных или претворенных художником эмпирических форм, ни красоты нравственной, красоты смысла, выраженных и переданных в живописном образе идей и настроений. «Джоконда» Да Винчи – не венец, а скорее тупик возрожденческих поисков совершенного образа Мадонны, совершенных эмпирических форм как языка для «идеального» и «трансцендентного», для глубочайших религиозно-нравственных смыслов, настроений и идей. В чудесном творении Рафаэля все иначе – претворенная и идеализированная, но при сохранившая дыхание жизни и неповторимости природа, найдена в нем как совершенное воплощение глубочайших религиозно-нравственных идей и настроений, образа нравственной чистоты и одухотворенности, «высшего» начала человека. Красота и чистота молодости, совершенных эмпирических форм именно в ней, а не в Мадоннах Боттичелли и Да Винчи, Липпи и Монтеня, становится образом и олицетворением красоты нравственной и духовной, той красоты, которая запечатлена в нравственной чистоте женщины, в ее и человека вообще духовном начале. Рафаэлевская Мадонна прекрасна и ее «земным», «чувственным» обликом, и ее образом и сутью, выраженными в ее образе смыслами, идеями и настроениями, неразрывной «сплавленностью» в ней одного и другого, ее «чувственная» красота не самодостаточна, а является «красотой» именно в качестве совершенно найденного художником языка и «облика» для красоты духовной и нравственной, красоты смысла, выражающего определенные смыслы, идеи и настроения целостного образа. В «Мадонне» Рафаэля красота и живая непо-

вторимость природы претворены и превращены в образ чистоты и одухотворенности. Жизнь и красота, совершенство и одухотворенность в его творении слиты воедино... Его «Мадонна» прекрасна столь же нравственно, ее смыслом и образом, сколь и воплощающими их формами. Как это удалось художнику, как способен разум человека родить, увидеть подобный образ, а гениальная кисть – воплотить, остается только догадываться, понимая, что загадка необъяснима и в ней – чудо творчества...

ГАЛЕРЕЯ В ОСОБНЯКЕ ХАНЕНКО

Как известно, Национальная Галерея искусств в Киеве, состоит из двух частей – Собрании русской живописи и Галереи западного искусства им. Богдана и Варвары Ханенко.

Собрание русской живописи мне довелось увидеть еще во время декабрьского приезда – при определенной скромности, это собрание во многом замечательно, представлено великолепными работами Поленова, Ге, Шишкина, Васнецова, несколькими значительными работами Репина, замечательными работами Верещагина, позволяющими убедиться, что Верещагин был действительно значительным художником, а не просто этнографом и талантливым зарисовщиком с натуры. К примеру, верещагинская экспозиция Русского музея этого впечатления совсем не производит, а работы Васнецова из Киевской галереи быть может так же более интересны, нежели работы этого художника, выставленные в Русском музее.

Касательно галереи Ханенко самой по себе, то есть собрания произведений западного искусства, то она представляет собой явление, в котором, как кажется иногда, курьезного больше, нежели художественно значимого, быть может – более всего из-за подхода в подаче экспозиции. Широко известны примеры, когда частное собрание превращалось в полномасштабную музейную коллекцию исключительного художественного значения. Увы – будучи несомненно значимой как частное собрание, коллекция Ханенко, так и не приумноженная за ее почти вековую историю в качестве государственного музея, как кажется не перешагнула тот барьер, который делает частное собрание значимым художественно и общественно, тем более, когда речь идет о Национальном музее живописи. Откровенно говоря, более курьезно на моей памяти только собрание классической живописи Израильского Национального музея в Иерусалиме, которое моложе собрания Ханенко почти на век.

Только войдя в вестибюль роскошного, со вкусом отделанного под средневеково-возрожденческую стилистику особняка Ханенко, я услышал разливающийся под сводами говор лектора, нараспев сообщаящий двум слушателям, «що за часів радянської влади ім'я сім'ї Ханенко нехтувалось, про них взагалі було майже заборонено нагадувати, співробітникам галереї дозволялось тільки розповісти відвідувачам, що зібрання живопису було створене четою Ханенко». По-видимому, любезный лектор вознамерился, за время собственных экскурсов по залам, целиком и полностью восполнить дань уважения, не оказанную чете Ханенко в достаточной степени советским режимом – в течении часа его монотонный тенорок разливался по залам второго этажа, превращая экскурс по собранию в рассказ о истории жизни, судьбы, деятельности, пристрастий и увлечений замечательной четы Ханенко, иногда вкрапляя в него рассказ о живописных и скульптурных артефактах, приобретение которых в судьбе четы играло определенную роль. В самом деле – складывалось впечатление, что совершается экскурсия по музею жизни и судьбы означенной семьи, а вовсе не по Национальной картинной галерее, и подробности из жизни основателей собрания интересуют лектора куда более, нежели рефлексия над выставленными произведениями искусства, теми эстетическими тенденциями, которые оные наверняка хоть как-то собой выражают, и прочее. К сожалению, мне не довелось побывать в Третьяковской галерее, я не знаю, уделяют ли ее лекторы такое фундаментальное внимание фигуре самого Третьякова – думаю нет, поскольку значением обладает само собрание.

Касательно собрания.

В нем несомненно есть значимые и интересные полотна, сам факт присутствия которых в «колыбели древнерусской цивилизации» по-своему чудесен, однако начать хотелось бы с примечательных «курьезов». Лестничный пролет галереи увешан масштабными полотнами итальянского и нидерландского барокко. Стоит упомянуть полотно Тьеполо «Причащение святой Лютеции» – трудно помыслить себе экспозицию итальянского барокко без религиозно-мифологических и историко-мифологических полотен этого знаменитого художника. Конечно же, обращает на себя внимание полотно Пьера Франческо Мола «Гомер» – художник породил в полотне интерес его времени к античности с характерными для времени «музыкальными» сюжетами: слепой старец, с обрамленной венком головой, исполняет что-то на «виоле да гамба», рядом с ним молодой паж, с восхищением во взгляде, записывает нотами исполняемое старцем. Достаточно упомянуть, что полотна Мола присутствуют в Лувре и нескольких римских музеях, а так же в Эрмитаже. Интересен «портрет Диогена» 17 века, очень распространенный для времени сюжет. 17 век увлечен античной философией, обращен к изучению ее наследия, в особенности увлечен стоицизмом и иными направлениями морально-этической философии, опыт декаданса, философия как «приготовление к смерти», интересуют и увлекают эпоху, кажется, более всего. Потому – фигуры античных философов, таких как Сенека и Диоген, Гераклит и Эпикур, становятся знаковыми в живописном наследии 17 века, точнее – они превращаются в образы-символы, в аллегории взгляда на мир. К примеру – «Диоген» из собрания Ханенко конечно же перекликается с «Гераклитом» из Пинакотеки Пражского Града или «Диогеном со свечой» из Дрезденской галереи, кисти Риберы. К сожалению – это полотно размещено на стенах лестничного пролета таким образом, что не то, что получить удовольствие от его восприятия, но и толком-то разглядеть его весьма затруднительно. Конечно же, должна быть упомянута картина «Совращение Иосифа», принадлежащая к «школе Караваджо», как она атрибутирована музеем. Без сомнения, речь идет о «караваджистском полотне», о котором любезно предоставляемая музеем аннотация сообщает приблизительно то, что «полотно написано в лучших традициях „караваджизма“, позволяющих составить представление о живописном методе и характере живописи самого Караваджо». Говоря проще – посмотрели на полотно, и будьте уверены, что представление о «самом Караваджо» вы имеете. Увы. Конечно, концепция света в полотне отсылает к определившей живописные тенденции 17 века «увлеченности Караваджо», да и сам образ Иосифа трактован уж очень очевидно в духе многочисленных образов молодых людей из живописного наследия Караваджо, взять хотя бы его «Гадалок». Вот только с общей оценкой эксперты музея, увы, несколько поторопились. Прежде всего, сам «караваджизм» совершенно не однороден. Тот «тип» караваджизма, к которому относится полотно из Галереи Ханенко, схож на риберовский «караваджизм», как это верно определяют в аннотации музея – «контраст сплошного темного фона с освещенностью предметов, неопределенность источника света», так же можно было бы добавить «с характерной фокусировкой роли света в отношении к изображению предметов и тел, а не в отношении к пространству». Примером может послужить конечно же риберовское полотно «Св. Ирина, смазывающая раны Св. Себастьяну», кроме того – полотно из собрания Ханенко очень близко по «караваджистской» стилистике «караваджистскому» же полотну Лионелло Спада «Мученичество св. Петра» из эрмитажного собрания. Риберу, как и других «караваджистов», как и самого Караваджо в определенные периоды творчества, в постоянных экспериментах со светом и попытках постичь загадку и возможности света, интересуется освещенность пред-

метов и тел, еще точнее – он создает свет в полотне через освещенность предметов, свет имеет рассеянный характер, неопределен в источнике и направленности, зритель воспринимает свет как мистическую, загадочную освещенность предметов, как нечто, «непонятно откуда» разлившееся на предметы и тела. Но «караваджизм» Хонтхорста, Луки Джордано или Алессандро Нотти – это совершенно иная парадигма света в полотне, источник света здесь зачастую открыт, главное же – свету отводится ключевая роль в отношении к пространству, он словно бы заливают, заполняет собой пространство, сам по себе становится «пространством», в котором создается образность полотна и разворачиваются события сюжета. Свет здесь определяет и создает пространство полотна, его роль является ключевой именно в отношении к пространству. Какой из типов «караваджизма» ближе характеру живописи самого Караваджо, улавливает и развивает в ней наиболее характерное, сущностное? Вопрос этот, мягко говоря, дискуссионен. Если говорить о раннем Караваджо, то вопрос о свете в работах этого периода вообще нередко не стоит – художник просто использует словно бы насыщенную, пропитанную светом палитру, которая сама словно излучает свет. Из ранних работ – «Лютнист», «Портрет юноши» т.д., в самые зрелые работы, такие как «Призвание Св. Матфея», переходит концепция света, заливающего и пронизывающего собой пространство, концепция живописного полотна, «дышащего» светом, наполненного и пропитанного светом, который сам, как уже отмечено, становится «пространством». Действие живописного сюжета разворачивается в свете, образы и персонажи полотна живут в свете, нередко – свету отводится философская и смысловая роль, он становится ключевым, обосновывающим, структурирующим полотно как композиционно и пространственно, так и семиотически смыслообразом. В известной мере – образом, «стержневым» как по своему композиционному, так и по смысловому, философско-эстетическому значению, в его художественно-философском символизме. К примеру – в «Призвании св. Матфея» свету отводится именно эта роль, он олицетворяет собой призывание святого к служению, обращение грешника-мытаря, он словно бы символизирует собой тот свет духа, который святой, решившись последовать за Христом, выбирает в самом себе, который вырывает этого человека из мрака «мира сего». *Свет здесь – не просто «художественный прием» или характерная для самобытного творчества мастера художественная концепция изображения, он выступает как образ-символ, олицетворяющий собой философские и нравственные смыслы полотна.* Источник света здесь по-прежнему сокрыт, однако художник делает очевидным направление света, он заливают собой и определяет пространство полотна, играет ключевую роль именно в отношении к пространству. При этом же – от сравнительно ранних работ, наподобие «Зеркало» и «Св. Иоанн», до работ периода расцвета, таких как «Мученичество Св. Петра», у Караваджо присутствует и иная концепция света – с большей фокусировкой роли света в изображении предметов и тел, с контрастом света в отношении к сплошному темному фону, художник все больше стремится сделать свет загадочным, исходящим не просто от неизвестного источника, но и вообще «непонятно откуда». Свет в полотне предстает как загадочная и своеобразная освещенность предметов и тел, в известной мере – они сами кажутся «источником света». Всякий согласится, что концепции света в «Лютнисте» и «Зеркале», в «Призвании» и «Мученичестве св. Петра», принципиально различаются, кроме того – есть полотна художника (к примеру, «Св. Франциск» из Музея Барберини) в которых он вообще практически отказывается от парадигмы света как наиболее характерного символа своего художественного метода и творчества. Примечательно, что в полотнах одного периода, Караваджо использует разные концепции света – наиболее очевидным это ста-

новится в сопоставлении ватиканского полотна «Положения во Гроб» и «Успения Марии» из экспозиции Лувра. В одном случае – речь идет о свете как мистической, «самодостаточной», не имеющей определенного источника освещенности предметов и тел в контрасте со сплошным темным фоном, в другом – о свете, заливающим и пронизывающим пространство картины, которым она словно бы «дышит», самом по себе превращенном в «пространство», в котором разворачиваются события сюжета и созидаются образы. В одном случае – свет играет определяющую роль в изображении тел и предметов, он словно бы не существует сам по себе, а существует именно как «освещенность тел», в другом – роль света является ключевой в отношении к пространству полотна, он сам выступает как «пространство». При всей разности концепций света, та и другая представляют собой почерк Караваджо, ипостаси его творческого метода, в котором свет из художественного приема и одной из ключевых задач в воссоздании природы, превращается в *художественную парадигму*. Та и другая концепция света в равной мере используются художником одновременно и в разные периоды творчества – и на ранних этапах, и в периоды расцвета и зрелости, в обращенности к ним отсутствует какая-либо временная, стилистическая, эстетическая последовательность, связанная с эволюцией художественного мышления и творческого метода живописца. Вместе с тем, пространство в большинстве полотен Караваджо пропитано и пронизано светом, Караваджо называют «художником света» именно из-за этого, из-за ключевой роли света в отношении к пространству, к смысловой структуре полотен, из-за света, который словно выступает «дыханием» полотен, неразрывно сращен с выражаемыми в них смыслами, сам по себе становится языком смыслов и способом выражения – многие последователи художника, наподобие Хонтхорста и Нотти, делали акцент именно на этом понимании света. В полотне «Совращение Иосифа» из собрания галереи Ханенко, мы видим принципиальную фокусировку освещения полотна на телах и предметах, и утверждение о том, что знакомство с особенностями полотна, позволяет составить впечатление о живописном методе Караваджо как таковом, мягко говоря, несколько поспешно.

Монотонный голос лектора произносит имя Луки Джордано и заставляет обратить внимание на масштабное полотно, размещенное на главной стене пролета, и, как с гордостью подчеркивает лектор, не менявшее своего расположения в течение всей истории музея – «смерть Орфея». Перед взглядом разворачивается пронизанное драматизмом барочное полотно на мифологический сюжет, которое, если бы не усилия лектора, никогда в жизни не породило бы ассоциаций с живописью Луки Джордано, скорее – стилистически, композиционно и с точки зрения палитры, могло бы произвольно отослать к имени Гверчино или его школе. В самом деле – Луку Джордано трудно уличить в излишнем тяготении к палитре, сотканной из контраста оранжевых и серых тонов, этот художник более тяготеет к тонам голубым, синим, красным. К тому же – Джордано, хоть и поздний, но все же «караваджист», то есть всегда так или иначе разрешает в его полотнах проблему света, придает свету и вопросу о свете ключевое значение. В полотне «Смерть Орфея» свет в принципе не является тем, что как-то специфически волнует художника или как парадигма живописного метода находит какое-то разрешение или отношение к себе. Желая проверить себя, беру аннотацию к картине и читаю, что «картина лишь традиционно считается принадлежащей кисти Джордано, но невзирая на все противоречивые дискуссии современных искусствоведов о ее авторстве, несомненно представляет собой прекрасный образчик живописи барокко». С этим, конечно, нельзя не согласиться – но только с этим.

Напротив полотна «Джордано» размещается полотно под названием «Аллегория», которое – как гордо сообщает лектор – принадлежит либо самому Тициану Вичелио (о-ла-ла!), либо его школе, либо – это уж сто процентов – одному из последователей Тициана, имя которого присовокупляется как волнующая подробность. Действительно – в «женских» образах полотна угадываются некоторые реминисценции тициановской «Магдалены», хотя само полотно эклектично, и образ Фавна – совершенно «рубенсовский» по характеру, да и само полотно относится к 17 веку, так что каким боком оно может иметь отношение к школе Тициана, почившего в бозе в 1576 году, или к кому-то из его последователей, сказать сложно. Скорее всего – стилистическую специфику полотна определили «мода на Тициана», длившаяся, к слову, чуть ли не весь 17 век, и эклектичность метода и художественного мышления самого неизвестного автора.

Еще один подобный «курьез» связан с якобы полотном Йорданса на мифологический сюжет «Амур и спящие нимфы», размещенным на главной стене центральной залы. Всякий, кто хотя бы навскидку вспомнит полотна Йорданса – «Четыре Евангелиста», «Поклонение Волхвов», «Страшный суд» или «Бобовый король», задастся простым вопросом – а что, собственно, общего между Йордансом и полотном из собрания Ханенко? Каким, простите, «боком», или же, если более аутентично – «макаром»? Достаточно полувзгляда на роскошные, источающие негу, обольстительные полнотой тела спящих нимф, чтобы угадать руку и школу Рубенса, нимфы словно бы перекочевали на эту картину из других, множественных и хорошо известных полотен великого фламандца, удивит и совершенно «по-рубенсовски» выписанный образ Амура, но Йорданс-то тут причем? Несколько раз пройдя мимо и увлеченный сомнениями, я взял аннотацию к картине и прочитал приблизительно следующее: вследствие тесной дружеской связи Йорданса и Рубенса, после смерти последнего, Йордансу достались в наследство несколько недописанных Рубенсом или принадлежащих его школе полотен, а так же многочисленные эскизы Рубенса, по которым полотна дописывались его учениками. Предположить, что перед нами полотно Рубенса, доработанное его учениками – возможно, доработанное самим Йордансом – более сомнительно, просто доставшееся Йордансу в наследство полотно самого великого художника или его школы – опять-таки возможно. Каким образом, однако, это дает право атрибутировать картину как принадлежащую кисти Йорданса – и непонятно, и смешно, ибо уж слишком разительно бросается в глаза стилистическая близость Рубенсу и различие со стилистикой самого Йорданса. Если речь идет даже о полотне школы Рубенса, находившемся во владении Йорданса, что само по себе достаточно интересно, то почему на атрибутивной табличке полотна написано «Йорданс», и что должен чувствовать видевший работы Йорданса зритель, который прекрасно понимает, что это точно не он? Если развернуть взгляд от полотна «Йорданса» на противоположную стену, глазам предстает прекрасно выполненный портрет пожилого человека в восточном тюрбане... о, боже – столь знакомая взгляду радуга из серо-бежево-коричневых тонов, это неповторимое умение чувствовать десятки оттенков одного цвета, эта ни с чем не сравнимая увлеченность ветхозаветными персонажами и восточной реалистикой... неужели?? Неужели посреди старого Киева мои глаза видят Его? Неужели это Он периода «Положения во гроб», «Автопортрета с Саскией на коленях» и «Притчи о виноградарях», «Загадок Соломона» и «Давида с Ионафаном»? Неужели это Гений периода раннего расцвета, 1630-х годов? Аtribuтивная табличка на полотне так и сообщает, горделиво и крупными буквами – Ребмрандт Харменс ван Рейн, «Портрет старика». Лишь очень въедливый и дотошный зритель с очень хорошим взгля-

дом, различит на четвертой или пятой строке таблички небольшую пометочку – «копия с оригинала», у зрителя же, страдающего близорукостью и не взявшего из дому очки, шансов вообще нет. Зато – такой зритель обладает всеми шансами уйти домой с ощущением приобщения великому живописцу и его творческому наследию. Здесь помогут усилия уже битый час монотонно гудящего лектора, который все же сообщит, что полотно является копией 17 века (ой-ли!) сделанной скорее всего одним из учеников Рембрандта, имя коего присовокупляется (ой-ли!) В подобных случаях в картинных галереях «национального» уровня, сопоставимых по формальному статусу с Галерей Ханенко, принято составлять атрибутивную табличку приблизительно следующим образом: первой строкой идет название полотна, второй – указание о том, что это копия с такого-то полотна такого-то художника, предположительно такого-то периода и принадлежащая тому-то. Что и вправду верно – копия представляет собой очень качественную живописную работу. Что же действительно стоящего в экспозиции галереи Ханенко?

Радуют взгляд несколько неплохих образцов ранневозрожденческой живописи, близкой к иконографике, ощущение настоящего возрожденческого искусства оставляют три полотна конца 15 века, висящие в каминной зале. Все три полотна принадлежат не слишком известным возрожденческим мастерам, при этом – взгляду зрителя предстает настоящая живопись классического Возрождения, выполненная в лучших традициях, точно такая же, какая предстанет ему со стен Итальянской галереи Лувра или со стен ватиканской Пинакотеки. Полотно «Мария с младенцем и святыми Евангелистами» удивительно напоминает по концепции, стилистике и качеству исполнения полотна Перуджино и иных мастеров конца 15 века, два других полотна на тему «Св. семейства» интересны и классичностью исполнения, и образами Мадонн, под влиянием Мадонн Боттичелли, фра Липпи и Перуджино, отходящими в живописи классического и позднего Возрождения от иконографической обобщенности, все более приобретающими черты одухотворенной и прекрасной молодости – художники решаются усматривать одухотворенность и божественность Богородицы в образах реальной женской красоты, они претворяют и преображают натуру, вскрывают одухотворенное в красоте земного, говорят о «духовном» и «божественном» языке природы и земной красоты. В соседней зале (в связи с этой темой) размещено полотно «Мадонна с Младенцем», атрибутируемое как полотно Перуджино. Монотонный лектор и здесь оказывает нам услугу, сообщая, что возможно, это полотно принадлежит не кисти Перуджино, а кисти одного из учеников Перуджино. Полотно по-своему замечательно, оно действительно в равной мере может принадлежать кисти Перуджино и не принадлежать, поскольку огромное количество художников этого времени весьма успешно работает в стилистике великих мастеров, как последователи их школы, атрибутика полотна подразумевает здесь помимо авторитета «традиционного приписывания» полотна тому или иному живописцу, детальной проработки исторических источников. Когда речь идет о мастере Возрождения первого уровня, каким является Перуджино, творчество и судьба которого привлекали внимание историков еще в его время и продолжают привлекать внимание доныне, задача, быть может, несколько упрощается. При этом, одухотворенная и умудренная молодость в образе Мадонны, сами по себе ее черты, действительно перекликаются с другими образами перуджиниевских Мадонн и Святых, в частности – с полотном «Мадонна с младенцем, Св. Иоанном и Св. Екатериной» из Лувра. Образ этой Мадонны подкупает и одухотворенностью молодости и красоты, и сохранным в нем дыханием природы, живой человеческой индивидуальности, и пронизывающей его серьезной

задумчивостью. В этом же зале размещено прекрасное полотно Беллини «Мадонна с младенцем» эпохи классического Возрождения, представляющее очень необычную трактовку образа Мадонны. Напротив размещено полотно «Св. Иоанн Креститель», довольно известного мастера итальянского барокко 17 века Якобо де Пальма, полотна которого размещены в Эрмитаже, в римских музеях Барберини и Корсини. Интернет-сайты красочно расписывают наличие в экспозиции галереи картин Веласкеса, коих там нет – полотно «Инфанта Маргарита» не принадлежит кисти Веласкеса, оно выполнено испанским художником 17 века Матиасом де Масо, увы. Трудно сказать, на каких основаниях на этих же сайтах пишется о несогласии сотрудников музея с определением авторства работы, и на каких основаниях сотрудники музея строят свое несогласие, буде оно имеется, но факт остается фактом – это неплохой образец испанской портретной живописи, но не Веласкес. «Картины Рубенса», так же соблазнительно расписанные в интернете как «жемчужина экспозиции» – это, собственно, малюхонький эскизик Рубенса к какому-то крупному живописному полотну, наподобие того, как в зале Рубенса в Эрмитаже, эскизы к «апофеозу» и «истории» Генриха 4 из знаменитого зала Медичи в Лувре, выдаются за самостоятельные работы. Конечно, вызывает интерес полотно кисти Моралеса, интересны быть может и нидерландские натюрморты, бытовые и городские пейзажи 17 века, в которых, при этом, не заключено ничего исключительного, и конечно же – учитывая изобилие подобной живописи в музеях Европы и сотни фламандских и нидерландских мастеров, весьма успешно трудившихся на почве жанрово-бытовой живописи, а так же маринистического, городского и т. д. пейзажа, трудно отнести эти полотна к числу «уникальных», о «якобы наличии» которых говорит чуть ли не любой интернет-проспект. Несколько весьма обычных образцов испанского и нидерландского портрета 17 века, буквально несколько полотен французской живописи, из которых «Читающая девушка» и «Портрет юноши» сер. 18 века по-настоящему неплохи, но даже очень мягко говоря – не «уникальны». Конечно же – всегда радостно посмотреть на бытовое полотно Брейгеля-младшего, неплох зимний пейзаж Питера Брейгеля-старшего, что до нескольких «батальных» картин и нескольких полотен на «охотничью тематику» – речь идет об ординарных по исполнению и по сюжетности работах 17 века, не идущих в близкое сравнение с жанровыми полотнами даже такого небольшого собрания живописи, как Пинакотека Пражского Града.... Конечно – интересно посмотреть на полотно кисти Зурбарана, даже если речь идет о маленьком натюрмортике (в экспозиции Лувра выставлен лишь один Зурбаран). Представляет интерес испанское полотно конца 15 века, способное всколыхнуть сладостные воспоминания о Барселоне и прекрасной алтарной живописи, представленной в центральном кафедральном соборе Барселоны, а так же засвидетельствовать, как иконографические тенденции возрожденческой живописи, практически ушедшие из живописи итальянской к началу 15 века, в конце 15 века нашли прочное «прибежище» в живописи испанского Возрождения и переплавились в ней с теми достижениями в плане композиции, перспективы и передачи пространства, проработки индивидуальности и т.д., которыми живопись конца 15 века пользовалась «вовсю». Полотно Босха к счастью, находилось на реставрации, а значит – я был избавлен от муки усомниться в том, Босх ли это, или «не совсем Босх».

Отдельно нужно сказать о диптихе «Поклонение Волхвов», который подается как «редкость» и «гордость собрания», превращен чуть ли не в символ оного. Речь идет о небольшой, но несомненно очень качественной работе, атрибутируемой как Нидерланды, 15 век. Не счесть «Поклонений Волхвов» 15 века, которые мне

довелось увидеть за время шляний по Лувру, Уфиции, музеям Рима и Эрмитажу, не говоря уже о Дрездене. Бог с ним, Нидерланды ли это, или Немецкое Возрождение, или Франция конца 15 века, атрибутика такой работы, при очень родственной и близкой стилистике Северного Возрождения в целом, дело весьма не простое. Работа несомненно качественная, хотя – приходилось видеть работы более сложные по художественной задумке, более качественные и филигранные по исполнению, что в этой работе «выдающегося» или «уникального», не вполне понятно. А почему встает вообще такой вопрос? А вот почему. На атрибутивной табличке, в графе «авторство», следующей за названием, вместо надписи «неизвестный художник», помечено дословно следующее: «Мастер Ханенковского «Поклонения волхвов»». Что это значит?

Обычно, в практике крупных музеев, принято следующее. Когда речь идет о неизвестном, но значительном мастере, оставившем след в искусстве определенного периода, связь которого с определенным количеством работ четко прослеживается, то для «обозначения» этого мастера выбирается какая-то наиболее значимая и характерная его работа. К примеру, в музее Барберини, в разделе ранневозрожденческой живописи и иконографии, можно встретить такие обозначения как «мастер Сиенского распятия», или в подобном духе. Тогда становится понятным, что неизвестный мастер 13 века, создавший распятие из Сиенского кафедрального собора, создал и какую-то иную работу, что прослеживается с точки зрения «метода», «почерка» и т. д. Бывает, что существует какая-то уникальная, особо значимая художественно работа, создавший которую мастер неизвестен, но при этом оставил свой след в иных произведениях, и тогда этого мастера обозначают как автора этой «особо значимой работы». Само по себе применение подобной практики, придает статус «художественно исключительной» той работе, именем которой обозначают самого мастера. В диптихе «Поклонение волхвов» – несомненно качественной работе, быть может существует что-то, уникальное для самих работников музея, но точно нет ничего «уникального» в отношении к живописи 15 века вообще и Северного Возрождения в частности, а так же для того, чтобы эта работа, наподобие безымянного «Поклонения волхвов» из Лувра (Франция, конец 15 века), была признана всемирно значимым шедевром живописи, именем которого обозначается создавший его мастер. Хотелось бы так же спросить – а какие еще существуют работы этого мастера, где они выставляются? То есть, сам подобный принцип атрибутики употребляется только в случае, когда: 1. речь идет о неизвестном художнике, влияние и рука которого прослеживаются в нескольких значимых произведениях искусства определенного направления и периода. 2. наличествует наиболее известная работа художника, вскрывающая особенности его почерка, именем которой он обозначается, и по характерным чертам и особенностям которой он атрибутируется 3. речь идет о мастере и произведениях, играющих существенное значение в искусстве определенного периода и направления. В наиболее простом примере – если бы история не сохранила нам имя Донателло, то под скульптурой святого Марка, установленной в торце палатцо на пути от Санта-Мария дель Фьоре до пьядца делла Синьория, или под надгробием Лоренцо Медичи в соседней от собора базилике, было бы написано «автор Золотых Дверей Баптистерия». К слову, Лувр вовсе не стесняется признавать, что у по-настоящему всемирно известных шедевров живописи 15 века, как те же «Менялы», или авиньонская «Пьета», не существует установленного автора, связь творчества которого с другими известными артефактами, возможно было бы проследить, максимум же, что известно – принадлежность автора той или иной школе. Да и Ватикан, надо сказать, совершенно не цурается констатировать безы-

мянность всемирно известных и по-истине шедевральных полотен. Что уникального в ханенковском «Поклонении Волхвов», кроме просто очень качественной проработки традиционного сюжета в соответствии с устоявшимися живописными приемами и традиционной трактовкой образов, не совсем понятно. Какие еще существуют работы, в которых прослеживались бы художественные особенности этого «Поклонения», что давало бы основания предполагать у них единое авторство? Употребление подобного обозначения авторства может создать впечатление, что речь идет о какой-то исключительной с точки зрения стилистической и художественной работе, рука автора которой прослеживается в иных известных работах, и потому обозначается именем наиболее значительной и характерной, однако – так ли это, вызывает большие сомнения.

Так где же «множество уникальных» полотен, о наличии которых в Галерее Ханенко повествуют арт-путеводители Киева? Навряд ли речь идет о заурядном полотне Тьеполо, о эскизе Рубенса, о «не совсем Йордансе», о «может быть Перуджино», хотя само по себе полотно «Мадонна с младенцем» несомненно очень значительно, о копии с портрета Рембрандта или серии заурядных нидерландских пейзажей, натюрмортов и портретов. Полотно Босха – честь для любого музея, и несомненно, при всем трепете, который вызывает настоящая живопись классического Возрождения, все же счесть «уникальными» полотна мастеров второго и третьего ряда нет оснований – Эрмитаж, к примеру, изобилующий подобными полотнами, вовсе не торопится классифицировать оные как «уникальные». Конечно – если не считать уникальным сам факт наличия хотя бы какой-то настоящей европейской живописи в широтах, столь удаленных от исторических очагов европейского искусства. К тому же, путеводители описывают исключительное богатство коллекции, насчитывающей чуть ли не десятки тысяч артефактов, однако вся экспозиция в особняке Ханенко навряд ли переходит за сотню выставленных полотен. Если действительно существуют значительные произведения искусства, которые не выставляются по причине отсутствия надлежащей для этого заботы государственных учреждений, остается лишь об этом сожалеть. К тому же, как подчеркивают источники, коллекция музея пострадала во время революции и ВМВ, в частности – утверждается, что в 1922 году была продана классическая работа Кранаха «Адам и Ева», ныне висящая в Дрезденской галерее. Работы Кранаха сами по себе уникальны, но если даже это был Кранах (сюжет «Адам и Ева» в каноническом, близком к кранаховскому исполнению, был очень распространен в начале 16 века), то в любом случае, даже вкупе с «якобы Перуджино», «якобы Йордансом» и Босхом, собрание Ханенко было бы далеко от значительного живописного собрания. Остается лишь сожалеть, опять-таки, что за «государственный период» в истории этого собрания, государственные структуры не приложили достаточных усилий, чтобы существенно нарастить собрание и придать ему подлинной художественной значимости. Более же всего, возможно, удручающее впечатление производит та претенциозность, зачастую не вполне профессиональная, в духе «у нас не хуже, чем везде», с которой экспозиция оформлена, атрибутирована и преподносится посетителю.

ЛЬВОВСКАЯ КАРТИННАЯ ГАЛЕРЕЯ ВО ДВОРЦЕ ПОТОЦКИХ

Львовская картинная галерея – значительное, разноплановое и во многом замечательное собрание живописи, объемлющее как искусство 14—18 века, так и живопись от 19 века и до наших дней, включая классическое наследие русской живописи.

Собрание галереи располагается в разных зданиях – живопись 14—18 веков размещена во дворце Потоцких на ул. Коперника, живопись 19-21- веков – в здании на той же улице, кроме того – элементы экспозиции размещены в нескольких замках вокруг Львова, в том числе – в Злочевском и Олесском.

То собрание европейской живописи во дворце Потоцких, которое мне довелось посмотреть, куда в большей мере имеет право претендовать на статус Национальной Галереи, нежели собрание киевской галереи Ханенко. Оно не уникально, но замечательно, и в известной мере может быть сопоставимо с не слишком большими, но качественными европейскими собраниями живописи.

Прежде всего, если начинать с самого простого, интерес вызывает значительное количество полотен немецких мастеров 18 века, которых даже в Эрмитаже, в специально отведенной для этого анфиладе, представлено не так уж много, а кроме того – полотен таких широко известных в Восточной Европе, но не слишком известных за ее пределами пражских мастеров, как Карл Шкрета и Ян Купецкий, прекрасные работы которых выставлены в Национальной Галерее в Праге. Львовская Галерея по праву может гордиться небольшой, но качественной и редкой для этого региона подборкой полотен Французского, Немецкого и Итальянского Возрождения 14—16 веков, включая «Юдифь с головой Олоферна» Кранаха-старшего. В галерее есть несколько прекрасных, характерных по стилистике портретов 16 века французской и итальянской работы, несколько классических испанских портретов 17 века. Галерея располагает портретом работы зрелого Веронезе и портретом работы Тициана. Авторство последнего оспаривается искусствоведами, однако речь идет о прекрасном полотне, самом «тициановском» из всех, вызывающих сомнение. Галерея располагает двумя прекрасными портретами работы Рубенса, вообще – значительным количеством небольших, но качественных фламандских полотен самой разной направленности – от портрета и маренистики до городского пейзажа и натюрморта. Разножанровая голландская живопись 17 века так же представлена – пусть и небольшим количеством работ. В галерее выставлены два прекрасных и достаточно известных портрета работы Менгса, очень качественный морской пейзаж кисти Клода Веррена, несколько хороших портретов и бытовых полотен 18 века – это если о французской живописи. Итальянское барокко 17 века представлено значительным количеством полотен разного масштаба, вплоть до монументальных, принадлежащих кисти мастеров не первого плана, но вызывающих от этого не меньший интерес. К числу таких относится, к примеру, очень характерное, напоминающее множественные эрмитажные работы, полотно неизвестного авторства, атрибутированное как «Библейские сцены» – и атрибутированное, как представляется, не вполне верно. Сюжет полотна разворачивается на фоне пейзажа, который возможно назвать «ветхозаветным» со значительными оговорками – таковой вполне подходит под «среднеитальянский» гористый пейзаж возрожденческих и барочных полотен, о «ветхозаветном» контексте могут напомнить только

выписанные художником пальмы да античные одеяния двух из трех персонажей полотна. Возможно – еще один момент. В высоте небес ярко сияет звезда, в христианской символике означающая благую весть о приходе в мир Мессии, света спасения и истинной веры. Возможно, присутствие этого художественно-религиозного символа в полотне, побудило атрибутировать его в «ветхозаветном» контексте, однако, побудило совершенно ошибочно – возвещающая благую весть звезда в небе, привнесена в сюжет и пространство полотна во имя совершенно иных целей, нежели как таковое повествование о евангельских событиях. Персонажи картины – это прежде всего два ученых христианских мужа, которых барокко 17 века, от Гверчино и Риберы до самых малоизвестных мастеров, излюбленно изображает в образе библейских отшельников или старцев. Один из них сидит перед раскрытой книгой, на листах которой написано по латыни «Non est quid faciat bonum, non est qui us ad unum», что в переводе означает – «то, что он делает, не хорошо, никто не пришел к нам отсюда». Второй персонаж полотна, напоминающий классический образ барочного «библейского старца», наклонив лоб и уперев взгляд, обращается к третьему персонажу картины и указывает ему на сияющую в небе звезду – символ благой вести. Вот этот «третий» персонаж вызывает интерес и кажется должен определять тематическую атрибутику полотна, опровергая уже существующую. Перед нами, со всеми характерными «опознавательными» символами – исхудалое, обрамленное острой, всколоченной бородой лицо, воспаленный от мук и сомнений, во многом отчаянный взгляд, свеча в фонаре посреди «бела дня» – безошибочно предстает Диоген, вместе с иными античными философами – излюбленный образ барочной живописи 17 века, семиотически изображенный почти так же, как он изображен на знаменитом полотне Риберы из Дрезденской Галереи. Центральная роль образа Диогена в сюжете, придает сюжету и самому полотну совершенно иной и более определенный смысл: Диогену со свечой, а вместе с ним и вообще античной философии с ее поисками истины, христианский ученый муж указывает на свет благой вести и истинной веры, на свет истины, пришедшей в мир вместе с Христом. То есть – перед нами своеобразное «обращение Диогена», или же «наставление Диогена» на истинный путь, фактически – полотно, атрибутируемое как «Библейские сцены», на самом деле визуально воплощает столь свойственный и христианству как таковому, и «возрожденческому» христианству в частности, диспут с античностью и философией как знаковым символом античности и «борьбы за истину». Перед нами – воплощенный в живописном сюжете диспут «веры и философии», диспут античности и христианства в борьбе за «истину» и власть над умами. Христианство периода Возрождения и Барокко, соотносящееся с наследием античной философии, вынужденное относиться к нему без однозначного осуждения и даже признающее в некоторых его фигурах «провозвестие», «прозрение» и «близость истинной вере», при этом всегда подчеркивало свое моральное торжество и превосходство над античной философией и ее исканиями. Оно уже не обрекает столь возлюбленных его сердцу языческих философов – Платона и Аристотеля, Сенеку и Диогена, Демокрита и Гераклита – на безнадежную участь в аду, которая ждет всех, не познавших святого причастия и крещения, но по-прежнему подчеркивает свое превосходство и отсутствие в античной философии главного – откровения о спасении и истинной вере. Диспут этот принципиален для христианского сознания и его символики, как и диспут с иудаизмом, подобного рода «диспуты» словно раскрывают сложное отношение к двум мощным культурным наследиям и первоисточкам, на руинах и в пространстве которых, и в оппозиции к которым, христианство утверждало себя. К примеру – в романе «Камо Грядеши» Генрика Сенкевича, образ грека-философа,

предателя, безнравственного человека с утонченным интеллектом, в конце романа кающегося и ужасающегося последствиям своего предательства, почти канонически воплощает этот диспут и позицию христианства в отношении к античности. Не ведающий о спасении и изувеченный сомнениями и отчаянием ум, как бы ни был он искушен, не может быть прав. Утонченная софистика, оторванная от совести и «обрезания сердца», не ведающая покаяния и моральной чистоты человека, через совесть обратившегося к «богу в себе», не может быть речью истины. В миссии «приближения к истине», христианство сменяет античную философию и торжествует над ней, иногда – отдает ей должное. Все античные искания истины разумом бессмысленны и более не нужны, ибо в мир пришел свет откровения и истинной веры – эту мысль несет полотно из Львовской Галереи, ее словно бы произносит христианский ученый, указывая Диогену на благовестную звезду в небе. Все тщетные блуждания античной философии в поисках истины, должны закончиться и отступить перед торжеством той единственной истины, которая пришла в мир вместе со светом откровения и Христом – эта мысль обращена к зрителю из сюжетного и образного ряда полотна. Торжество истины христианского откровения над тщетными попытками античной философии искать истину и привести к истине – таков смыслообраз этого полотна. Это полотно должно быть атрибутировано именно так, ибо атрибутика образа Диогена несомненна – кроме него никто не блуждает «днем с огнем» – а сам образ Диогена в контексте общего сюжета полотна, исключает возможность его иной тематическо-смысловой интерпретации.

Композиция полотна построена таким образом, что к той же звезде, на которую указывает Диогену христианский ученый муж, сам Диоген тянется рукой с фонарем, сверкая воспаленным и измученным от отчаяния взглядом – смысловые акценты расставлены безошибочно, и подобным образом построенная композиция выражает именно ту мысль, что *в области античных спекуляций разума невозможно прикоснуться к истине, что приобщает истине и избавляет от отчаяния только христианское откровение, которое символизирует сверкающая в небе звезда*. Обращенные именно к Диогену слова на страницах книги, делают этические и смысловые акценты лишь еще более однозначными – христианская теология в лице двух ученых христианских мужей, «изобличает» античную философию и античное наследие во мнимых и безнадежных, обреченных на неудачу исканиях истины, к которой могут приобщить только откровение и таинства христианской веры. Фактически – полотно является целостным художественным смыслообразом, запечатляющим столь принципиальный диспут христианства и христианской теологии с античной философией, утверждение христианского откровения, сменившего античность и ее наследие в исканиях истины, как единственного подлинного пути к таковой. Все это конечно же не подлежит сомнению – подобное направление интерпретации полотна и его философско-смысловых, этических и теологических коннотаций, задает образ Диогена и то, как таковой «вмещен» в общую сюжетность, композицию и пространственность полотна, в отношения с иными персонажами. «Обращение» Диогена, «наставление» или «поучение» Диогена – так по смыслу должно называться полотно, и за подобной «атрибутикой» сюжетности, еще точнее – за подобной оригинальной «программностью» образности и сюжетности полотна, таится выражение ключевых и важнейших для христианской культуры вообще, для сознания и культуры барокко 17 века в особенности, философско-теологических идей и смыслов. Перед зрителем – не знающее «окольных указаний» указание на христианское откровение как единственный источник истины, «обличение» античной философии в ложности ее попыток искать истину, так и не подаривших ее представителям «спасительного»

удела – об этом внятно говорят латинские слова, и для этого же, в качестве «оппонента» христианских ученых мужей и того из них, который указывает на «благовестную» звезду, избран Диоген, то есть образ, наиболее символически олицетворяющий античную философию и античные искания Истины и Человека. Согласно фабуле известных античных преданий, Диоген «днем с огнем» ищет Человека, истинного Человека, конечно же – саму истину, и по ясно выраженной в полотне теологической мысли, обрести Истину и Человека, возможно только в евангельском откровении, о котором говорят «благовестная», сияющая звезда в небе и указывающий на нее ученый муж. Однако, в полотне есть еще один атрибут, который, во-первых, исключает возможность трактовать таковое как «Библейские сцены», то есть самым «общим» и никак не проясняющим художественно-смысловые коннотации полотна образом, а во-вторых – привносит в полотно те смыслы, которые были наиболее актуальны в эпоху, когда оно создавалось...

Дело в том, что якобы «библейский» персонаж, в своем «диспуте» с Диогеном опирается рукой на... *глобус*, на котором написано «America»... вот здесь смысловые коннотации полотна раскрываются с самой неожиданной стороны...

Ведь идет о 17 веке – эпохе, когда церковь самыми «непримиримыми» средствами отстаивает незыблемость и несомненность догматов, дошедшей из средневековья картины мира, рушащихся под неожиданным и мощным наплывом и развитием «рационального» знания о мире. Речь идет о 17 веке, увлекающемся рациональным и «естественнонаучным» знанием, колеблющем в этом авторитеты, увлекающемся как таковой античной философией в самых разных ее измерениях, вследствие чего образы античных философов становятся очень частыми, излюбленными в живописи барокко и наиболее обобщенными символами, аллегориями принципиальных смыслов и взглядов на мир. Глобус привнесен как атрибут в полотно не случайно и очень символично, в качестве олицетворения борений между теологическим мировоззрением и все более и более заявляющим о себе рациональным и «естественнонаучным» сознанием – как раз из-за вопроса о «форме земли», как известно, сожгли Джордано Бруно, и в то же время когда создается полотно, Галилео Галилея, в знаменитом судилище на площади перед Пантеоном и церковью Санта-Мария-делла-Минерва, заставляют публично покаяться и отказаться от подобных же взглядов. Во многом трагические события вокруг «глобуса», то есть вопроса о «форме земли», настолько известны и знаковы для эпохи, что одного взгляда на глобус в полотне зрителю эпохи было достаточно, чтобы понять и «считать», о чем в нем ведется речь, приобщиться художественно запечатленным в образности и сюжетности полотна, наиболее обобщенным и важным для времени дискуссиям, мировоззренческим дилеммам, о которые «ломают копья», ведь с ними связаны не более и не менее как авторитет церкви и христианского откровения, незыблемость роли церкви в приближении к таковому. Вопрос о «форме земли» становится символическим в борьбе теологии и рационального, «естественнонаучного» знания за мировоззренческий авторитет и «власть над умами», господство в сознании эпохи, и вот, опираясь на глобус, наклонив лоб и уперев взгляд «лицом к лицу», христианский муж указывает Диогену с полными отчаяния глазами на единственный приемлемый «источник истины» – звезду в небе, авторитет Евангелия, христианского откровения. Таким образом – помимо фундаментальных для христианской культуры в целом тонов «диспута» с античностью как одним из мощных культурных наследий, на основе которых, и в «оппонировании» которым, христианство становилось и превращалось в «культурную вселенную», помимо внятно запечатленной в полотне «борьбы» с античной философией за истину и путь к истине, точ-

нее – за утверждение безусловного доминирования в этом христианского откровения, в полотне проскальзывает и нечто, очень актуальное для времени его создания, для самых «болезненных» и «знаковых» дилемм, процессов и дискуссий этого времени. *Фактически – полотно является художественным образом-символом актуального для барокко 17 века теологического диспута и стоящих за ним мировоззренческих и духовных борений, глубинных процессов в сознании и культуре эпохи, набирающего в ней накал противостояния свободы духа и критического разума с властью церковного авторитета, стройной системы догматов, образующих теологическое мировоззрение, устойчивейшей и освященной тысячелетием традиции.*

«Ты мучительно и отчаянно ищешь истину, но вот она, истина» – это словно бы произносит указывающий Диогену на благовестную звезду христианский муж, и философско-теологический диспут, запечатленный в этих «замолчанных» словах, то есть в образности, сюжетности и событийности полотна, обращен и к античности, с ее попытками искать истину спекуляциями разума, и к современности создавшего полотно художника, увлеченной античностью, ее философией и вообще «рациональным» знанием, и колеблющей в этом авторитет откровения и веру в его истинность. Образность полотна в ее коннотациях и символизме словно бы «обличает» и «поучает» античность и философию как символ античности, символ ложных с точки зрения теологии исканий истины разумом, внятно выражает ту мысль, что искать истину разумом и возможностями разума, в «области» разума, совершенно напрасно и бессмысленно, что истине могут приобщить только евангельское откровение и погружение в его таинства. Тщетность исканий истины разумом и в области разума, бессилие разума и философии в деле приближения к истине – об этом говорит полотно, эту мысль призван выразить образ Диогена, выбранный в качестве символического оппонента христианским ученым мужам и откровенно «наставляемый», «поучаемый» в сюжетности и событийности полотна. Фактически – такова художественная задумка и идейно-смысловая концепция полотна, определяющая его сюжетность и образность, композицию и событийность, оно предстает как целостный художественный смыслообраз философско-теологического диспута, олицетворяющий принципиальные для времени теологические дискуссии, идеи и мысли, и как подлинно барочное живописное произведение, полотно поэтому конечно же требует вдумчивой смысловой интерпретации, затрагивающей самый широкий культурный контекст. Очень интересно и символически в полотне выстроены пространство и время, точнее – переплавлены «библейская» фабула и «барочная» современность художника. Общий пейзажный фон, как уже сказано, достаточно нейтрален, и если бы не «намек» на пальмы, то ни что, кроме «благовестной звезды» в небе, не указывало бы на «библейскую» фабулу и ее события. Однако – «благовестная звезда» в небе собственно не имеет отношения к якобы «библейскому» контексту сюжета, она является символом христианского откровения как такового и происходящего в полотне от имени этого откровения «диспута», в любом случае – с ней, как элементом фабулы евангельско-библейских событий времен Ирода и Августа, в атрибутике полотна соседствует глобус, что конечно же отсылает к контексту «барочной современности». Эта «звезда» по всей вероятности и ввела в заблуждение при смысловой атрибутике и интерпретации полотна, однако – она конечно же не означает того, что всегда означает, к примеру, в таком сюжете, как «Поклонение волхвов», является в полотне символом совершенно иного, а не как такового евангельского события рождения младенца Иисуса, прихода в мир Спасителя. Образ Диогена и вовсе не имеет отношения к «библейскому» контексту, придает смысловым коннотациям полотна совершенно иной характер, контекст

диспута христианской теологии с античностью и античной философией, в особенности – в указании Диогену на «благовестную звезду» как наиболее обобщенный символ христианского откровения, и остается лишь удивляться, как эта очевидность не была «считана» при атрибутике полотна. Однако – Диоген и «поучающий», «наставляющий» Диогена христианский муж, облачены в характерные античные одеяния, и в их облике в целом соответствуют фабуле античности и евангельских событий, как эпоха барокко мыслит и представляет таковые, а вот второй христианский муж, сидящий за раскрытой книгой с латинскими словами, предстает восприятию и его общим обликом, и его одеяниями, совершенно современным для художника персонажем, что еще более способствует «смещению» и «переплавке» времен, сложным идейно-смысловым параллелям, которые мы попытались раскрыть. Образ Диогена в полотне олицетворяет одно и другое – и античную философию и с ее «тщетными» исканиями истины, замкнутую в спекуляциях разума и не ведающую таинств откровения, и потому же истине не причастную, и окружающую создателя полотна «барочную современность», увлеченную философией и «рациональным знанием», и колеблющую в этом авторитет откровения, контекст «барочной современности» привносит в полотно конечно же глобус. Вера и откровение, истина откровения, подлинность и единственность евангельского откровения как пути к истине, внятно и без «окольных» противопоставляются в образности и символике, сюжетности и событийности полотна античности и философии, философским исканиям истины и попытке приблизиться к истине спекуляциями разума, а так же увлеченной рациональным и «естественнонаучным» знанием «барочной современности», стремящейся поколебать авторитет откровения и несущей откровение церкви. Остается лишь удивляться непрофессионализму или «профессиональной слепоте» научного коллектива такого известного и авторитетного музейного заведения, не сумевшего разглядеть истинные смысловые коннотации этого живописного полотна, правильно «прочитать» его сюжетность и образность, задаться простым в общем-то вопросом, неотвратимым при взгляде на полотно – что означают указание Диогену на благовестную звезду и глобус, на который опирается христианский муж в «поучении» Диогена, и какое отношение образ Диогена и глобус с надписью «America», имеют к «библейской» фабуле и якобы происходящим в ней «сценам».

Такой атрибут, как «глобус», привнесен в образно-семиотическую структуру полотна конечно же не случайно. «Глобус» – символ вопроса «о форме земли», и потому же – этот атрибут выступает в полотне символом духовных и мировоззренческих борений времени, наполняющих его, и подчас трагических дискуссий и баталий, олицетворением определившей облик эпохи борьбы церкви и теологии за сохранение авторитета и «власти над умами», а заявляющего о себе, прокладывающего дорогу через костры, анафему и судилища «рационального» и «естественнонаучного» знания – за завоевание и обретение таковых, за отстаивание своих прав. Дилемма в сознании эпохи стоит радикально – авторитет церкви, откровения и теологии, или же путь «научного», «рационального» и «экспериментального» знания, в течение всего 17 века институализирующегося, обретающего отчетливый облик и метод, и в той же мере разрушающего «традиционно теологическую» картину мира, в которой все явственнее заявляющего претензии давать ответы на вопросы, в течении тысячелетия находившиеся во всецелом ведении церковного авторитета. Вопрос «о форме земли» в общем-то замкнул на себе как таковую дилемму авторитета церкви и теологического мировоззрения, совсем не случайно превратился в алтарь, на который почти символически приносятся в жертву жизни и судьбы

ученых – речь шла о рациональным путем установленной истине, обнажавшей лживость тех теологических догматов, которые на протяжении тысячелетия предписывалось считать «истиной», в целом ставившей под сомнение истинность учения церкви и доверие к нему, и выводящей к главному «камню преткновения» в сознании эпохи: лежит ли путь к истинному знанию через авторитет откровения и веры, или же через рациональное и научное познание, клеймимое институтом и учением церкви «ересью». Фактически – этот вопрос олицетворил актуальную в событиях и дискуссиях эпохи, и вместе с тем вечностную в ставшем на античном наследии и в противостоянии ему христианстве, фундаментальную для христианского сознания дилемму: истина обретается в спекуляциях разума и на пути разума, или же в следовании авторитету евангельского и библейского откровения, несущего такое учения церкви, ибо в откровении дана. Собственно – столкновение в сознании эпохи «рационального» знания с теологией, назревающее крушение религиозно-теологической картины мира, обрели в вопросе «о форме земли» символическое олицетворение и воплощение, и потому совсем не случайно, что в полотне, языком живописных образов говорящем о диспуте христианства с античной философией и рациональным знанием Нового времени как в конечном итоге возрождением ее наследия и традиций, этот художественный атрибут и символ фигурирует, и наряду с образом Диогена, занимает ключевое место. Обо всем этом должно быть сказано наиболее подробно и детально, ибо означенное собственно и обсуждается в полотне емким, символическим языком живописных образов, выступает смысловым контекстом и содержанием полотна, той смысловой реальностью, которая является его «предметом» как произведения искусства, воплощена в его образности и сюжетности, событийном ряде. Очевидно, что полотно, запечатлевающее диспут античного философа Диогена с христианскими теологами, один из которых представлен в персонаже евангельского или библейского старца, опирающегося рукой на глобус и указывающего на благовестную звезду в небе, а другой – всецело «барочен» и современен неизвестному художнику, конечно же не может быть атрибутировано как «Библейские сцены», не включает в себе как такового «библейского» или «евангельского» сюжета, имеет смысловым сюжетом совершенно иное и говорит о чем-то куда более сложном, глубоком и многогранном. Речь идет о сложном, многогранном, в первую очередь с точки зрения временной и пространственной *собирательном* образе-символе диспута, вмещающем в себя как наиболее характерные для эпохи барокко духовные борения и конфликты, культурные процессы и подвижки, так и фундаментальное для христианства и его сознания в целом противостояние с античностью, ее культурным и философским наследием, с заповеданным ею путем разума и познания, угрожающим авторитету откровения и церкви, ревностно отстаиваемому институтом церкви «мандату» на истину и всеобъемлющую власть над умами. Христианство сущностно связано с античностью как в плане философского наследия, так и в плане художественного мышления и наследия, точнее – воспринятой из античности ключевой роли искусства и визуально-образного мышления в религиозном сознании и структурах возникшей, состоявшейся на основах такого культуры. Античность и ее философское наследие присутствуют в реалиях и основах христианской жизни на протяжении всей ее истории, всего тысячелетия Средневековья – воспринимаются и структурно заимствуются философско-мировоззренческие идеи античности, категории и принципы мышления античной философии, схоластика и теология оперируют выработанными в античный период методами мышления. Однако – всему этому парадоксально противостоит постулат о незыблемом авторитете откровения, приданный учению церкви мандат на истину, куль-

тура и сознание христианства оказываются в парадоксальном и подчас драматическом противостоянии в отношении к их историческим основам и истокам – античности и иудаизму. Христианство возникает, становится и утверждает себя как на фундаменте культурного и философского наследия античности, так и в сущностном, радикальном и драматичном противостоянии таковому, в яростном и программном «оппонировании» античности, претендуя всеобъемлюще и окончательно сменить античность в качестве формы сознания и способа существования, картины мира и морально-этической парадигмы, безоговорочно и всецело присваивая библейскому и евангельскому откровению, несущему его учению церкви «мандат на истину» – подобное становится глубинным внутренним противоречием в культуре и сознании христианства. Тот факт, что художественно-философским символом этого противоречия и «оппонирования» выступило полотно неизвестного художника из Галереи Потоцких, во многом поразителен, и подобное, а так же богатейший смысловой контекст, по сознательной и последовательно воплощенной задумке автора вмещенный в образность и сюжетность картины, вместе с высоким уровнем чисто живописного исполнения, говорят о ней как о значительном произведении искусства эпохи, должном принадлежать кисти крупного мастера. Собственно – на протяжении всей своей истории христианство и церковь в качестве его структурного, основополагающего института, решают для себя ключевую дилемму: как вместить в себя античное наследие (в том числе и философское), на котором они зиждутся, становятся и утверждают себя, но в отношении к которому они находятся в сущностном противостоянии и конфликте, как сочетать это наследие с незыблемым авторитетом откровения и церкви в качестве источника истины. В эпоху Барокко эта дилемма становится наиболее актуальной и радикальной, зачастую в самом прямом значении слова «кровавой», ибо реинкарнация наследия античной философии в виде парадигмы «рационального» и «естественнонаучного» знания, обращается внятыми процессами крушения и разрушения «традиционно теологической» картины мира, кризисом авторитета откровения, учения и института церкви как таковых. Собственно – именно поэтому образ Диогена в полотне соседствует с таким символическим художественным атрибутом как «глобус», и выступает одновременно олицетворением и античной философии в вечном оппонировании к ней христианства, и современных художнику веяний рационального знания, и ошибочности, химеричности «пути разума» как такового, иллюзорности возможностей разума и спекулятивного мышления в деле приближения к истине. Образ Диогена предстает в полотне символом именно как такового «пути разума» в его постулируемой теологией и церковью химеричности, ведь именно к Диогену обращены латинские слова – «то что он делает плохо, никто не пришел к нам оттуда». Философ, не ведавший сопричастности христианскому откровению, никогда не станет причастен истине, все его поиски истины тщетны – об этом говорят латинское изречение, убедительно и внятно выписанная художником мука отчаяния на лице Диогена, и такова в целом главная, стержневая мысль, ретранслируемая полотном. Целостным символическим образом этого сущностного для христианства «противостояния-диспута», ставшего наиболее актуальным в контексте культурных процессов эпохи барокко, является полотно неизвестного художника из Львовской картинной галереи. Полотно – глубочайший и целостный художественный символ мировоззренческого, религиозно-теологического и культурного диспута, оно представляет собой емкое живописное олицетворение понизывающих эпоху Барокко духовных борений и конфликтов, именно в таком ключе должны интерпретироваться его сюжетность и образность. В самом деле – полотно поражает его про-

низанностью фундаментальными для эпохи и процессов в ее сознании и культуре смысловыми коннотациями, превращенностью в целостный и объемный символ таковых, и подобное не случайно, ибо неизвестный автор сознательно, на уровне концепции и принципов сюжетности и образности, задумывал его как философский символ и «текст», как художественный символ ключевого для культуры и сознания эпохи «диспута». Полотно поражает именно его многогранным философским символизмом, сознательно привносимым в него художником посредством выверенных и тщательно продуманных приемов сюжетного, композиционного и образно-атрибутивного плана. Описанное смешение «времен и эпох, переплетение в образной и сюжетной структуре полотна «античного», «евангельского» и «барочного», относящегося к реалиям 17 века, («благовестная звезда», глобус, образ Диогена, «библейского отшельника» и современного неизвестному автору «христианского мужа»), всецело сознательны в произведении как художественная концепция, нацелены на превращение полотна в философско-теологический символ, в целостность философско-метафизических религиозных и нравственных смыслов, и вместе с высоким уровнем чисто живописного исполнения, это безусловно делает его значимым артефактом эпохи. В полотне поражают глубина философской мысли художника, а так же внятность тех художественных средств, которыми он доносит ключевые идеи и смыслы, превращает свое произведение в философский образ-символ. Образ Диогена в полотне выступает символом античности и философии как таковой, тщетности ее исканий и спекуляций, набирающего силу как тенденция и клеймимого «ересью» рационального знания, и для усиления подобных смысловых коннотаций этого образа, придания им внятности, неизвестный художник вносит в композиционную и образно-атрибутивную структуру произведения пресловутый «глобус», достигая таким приемом отсылы к актуальным для его времени баталиям и дискуссиям, процессам и событиям. Этот образ – олицетворение как античности и античной философии, в отношении к которым христианство находится в сущностном, историческом и фундаментальном для него противостоянии и «оппонировании», так и той «реинкарнации» наследия античной философии в современности художника, которой является набирающее силу, колеблющее авторитет церкви, «рациональное» и «естественнонаучное» знание. Собственно – образная, сюжетная и семиотическая структура полотна выстроены неизвестным автором так, что как-то иначе трактовать образ Диогена попросту невозможно. Вместе с тем, принадлежащие разным эпохам и временам «христианские мужи», призваны олицетворять непрерывность христианской истории, целостность и нерушимость «здания христианской веры», несомненность авторитета церкви, несущей «истину откровения». В области античных спекуляций разума невозможно обрести сопричастность истине, единственным путем к истине является христианское откровение – образность, сюжетность и семиотика полотна словно бы «кричат» об этой центральной, стержневой для такового мысли, «оппонирование» античной философии и ее современной художнику реинкарнации – «естественнонаучному» знанию, проступает и в «атрибутике» полотна («благовестной звезде» в небе, на которую указывает один из христианских мужей, «глобусе», латинском изречении в удерживаемой вторым мужем книге), и из особенностей образа Диогена, выписанного «отчаявшимся», измученным тщетностью его исканий. Диспут христианской теологии в борьбе за «мандат на истину» и неизблемость своего авторитета с античной философией, с набирающей силу парадигмой «рационального» знания – вот, что очевидно является смысловым «стержнем» и контекстом полотна, его «смысловым сюжетом». Сущностное, фундаментальное для христианства «оппонирование» к античной философии и ее упованию на спе-

куляции разума как путь к истине, утверждение в качестве такового библейского и евангельского откровения, авторитета церкви и теологии, столь актуальный для эпохи диспут церкви с набирающим силу «рациональным» знанием – таков смысловой и семиотический контекст полотна. Зрителю предстоит из полотна не «библейские сцены», перед ним – целостный и символический образ философско-теологического диспута, представляющего собой глубинный процесс в сознании и культуре эпохи Барокко.

Однако – это во многом замечательное живописное произведение может служить в известной мере «эталон» барочного полотна и его образов как «текста», «кода» и «художественной речи» этических, метафизических и религиозных смыслов, когда само восприятие полотна подразумевает приобщение выраженным и запечатленным в нем смыслом, прочтение и интерпретацию его коннотаций. В этом оно свидетельствует собой место самой живописи в структурах культуры эпохи барокко, в сознании и способе существования человека эпохи, в характере отношений человека и мира, то есть – фундаментальную роль живописи в диалоге с пространством религиозного мифа, определяющим облик культуры эпохи. Глядя на полотно, приобщаясь запечатленным в его образности, сюжетности и символике множественным смыслом и идеям, мы понимаем, что барочное полотно в принципе есть в некотором роде «акт», «событие» этого диалога человека эпохи с пространством религиозного мифа, играющего ключевую роль в отношениях человека и мира, что живопись эпохи основополагающе служит такому диалогу, «погружению» человека в образно-смысловую и символическую реальность мифа, и современный зритель в восприятии полотна собственно должен пройти тем же путем «считывания» и смысловых интерпретаций, которым проходил зритель эпохи барокко, и лишь так возможно оценить подлинное художественное значение живописных произведений эпохи.

Обо всем этом, нельзя не признать, полотно говорит исключительно выразительным и во много совершенным художественным языком. Образы Диогена и ученых христианских мужей созданы с той реалистической убедительностью и достоверностью, за которой стоят лучшие достижения живописи итальянского Барокко – зрителю предстают глубокая проработка индивидуальностей персонажей, исключительная внятность смыслов их переживаний и совершаемых ими действий, скульптурный символизм образов и полотна в целом. Автор полотна неизвестен, однако и указанные его художественные особенности, и его тональное решение, безусловно отсылают к имени Луки Джордано, и к многочисленным итальянским художникам барокко в целом, работы которых экспонированы, к примеру, в музее Барберини – там мы встречаемся с таким же упоением достоверностью и «красотой» старости, философскими смыслами старости.

Барокко 17 века представлено небольшим, но очень характерным полотном Луки Джордано «Святой Иосиф», в отличие от «якобы Джордано» из галереи Ханенко, не вызывающем сомнений. Рядом с ним размещено полотно «Магдалена», атрибутируемое как работа Гвидо Рени, однако примитивность исполнения сомнения в этом как раз порождает.

В экспозиции музея находится полотно Карло Дольчи с одним из лучших, возможно, созданных образов Магдалены – в облике держащей в руках череп рыжеволосой девушки, прочитываются и рано познавшая бездну падения грешница, и пережитое ею очищение и покаяние.

Отдельно необходимо сказать слово о «караваджистах» в экспозиции Галереи. Пьетро делла Веккиа – поздний последователь Караваджо, весьма неплох,

но излишне простоват в постижении тайн живописи кумира – в экспозиции представлены два его небольших полотна. Галерея располагает двумя прекрасными и очень известными полотнами Геррита фон Хонтхорста, воплощающими быть может вершину его попыток воссоздать наиболее эзотерическую из концепций света у Караваджо – ту, в которой свет не имеет определенного истока и словно бы не присутствует в пространстве, выступает как освещенность предметов и тел, которая, собственно, создает «свет» полотна. В этой концепции света, освещенность предметов и тел, не имеющая определенного источника, словно бы «автономная» и потому «эзотерическая», невзирая на отсутствие как такового света в пространстве, создает при этом удивительную визуальную внятность и отчетливость пространства, его объемность. *Эта концепция света присутствует в живописи Караваджо наряду с другой, представленной в полотнах разных периодов, в которой свет заливает и определяет пространство, становится его «дыханием», сам выступает как «пространство», в котором разворачиваются сюжет и события полотна.* В подобной же концепции света создано полотно караваджиста Бартоломео Манфреди из соседствующей залы – «Мученичество Св. Себастьяна». Полотно по-истине потрясает и самой близостью кисти Караваджо, и глубиной понимания и совершенством воплощения описанной концепции «караваджиевского» света, и просто своим исключительным художественным уровнем. Это полотно может показаться словно «реинкарнацией» какого-то из зрелых полотен Караваджо, при известных обстоятельствах его можно было бы принять и за работу самого великого художника. Безусловно «караваджистским» является и размещенное тут же полотно «Терновый венец» Караччиоло, в характере «освещенности» и тонального решения которого возможно различить «риберовский» караваджизм. Наконец, Львовская Галерея располагает в известной мере «уникальным» полотном – работой французского «караваджиста» Жоржа де ля Тура «Расчет с процентщиком». Жорж де ля Тур – одна из знаковых фигур французской живописи 17 века, его работы редки, в Лувре, к слову, выставлены всего два или три его полотна. Караваджизм творчества художника очевиден в парадигме света, однако, в конкретно этом полотне, влияние Караваджо очевидно прослеживается еще и в сюжетно-тематической линии. *Собственно – и тематически, и образом «плательщика», и его отчаянным, опустошенным взглядом, который он вперил в горсть золотых на столе, словно полным воспоминанием о том, что значат для него эти деньги и какой ценой они достались, полотно де ля Тура конечно же отсылает к караваджиевскому «Призванию Св. Матфея», но – оно безусловно очень далеко от того морального пафоса и истинного экстаза философской мысли, которым пронизано полотно Караваджо.* Собственно, художник во многом заимствует сюжетность и композиционную структуру полотна из знаменитой работы Караваджо, а именно – центральный образ «плательщика», подобно караваджиевскому Матфею, вперившего взгляд в брошенные на столе горсти монет. Герой де ля Тура, через его позу и взгляд, находится в том же глубоком по смыслу «отношении» к золоту, что и Матфей Караваджо, просто у де ля Тура, при всей правде, драматичности и глубине этого отношения, оно все же обладает иным смыслом. Однако – в полотне де ля Тура, подобное сюжетное действие конечно же не обладает тем глубочайшим этическим и философским смыслом освобождения, прихода к свободе как нравственному выбору и полноте нравственной ответственности за себя, которым оно наделено у Караваджо, да и свет в полотне де ля Тура может завораживать как совершенно используемый и постигнутый художественный прием, но не обладает тем художественным символизмом, который очевиден в выдающейся картине его кумира. Вместе с тем, не сумев, да быть может и не ставив целью, наполнить этот

сюжет подобными караваджиевскому полотну смыслами, просто желая использовать выразительность сюжета и образа человека, разрешающего мучительные, трагические отношения с «золотом», французский караваджист наполняет полотном иным, но исключительно мощным и правдивым содержанием – чисто драматическим. В самом деле – зрителю предстают исключительно емко, выразительно и правдиво переданные переживания персонажа, подлинно мучительные, мы не видим в его взгляде отчаяния и пустоты, дилемм нравственного выбора и испытаний свободы, которые обнаруживаем во взгляде караваджиевского Матфея, но находим там совершенно иное и не менее художественно убедительное и завораживающее – всю драму человека, попавшего в зависимость от ростовщика, словно бы всю ту страшную цену, которой досталась «плательщику» эта брошенная на стол горсть монет. Все это сочетается с искусностью задеирования света, с глубиной и драматической достоверностью в проработке индивидуальности персонажей, а потому – речь идет о полотне во многом «уникальном».... Галерея обладает полотном Риберы, небольшим эскизом работы Гойи, полотном Моралеса, почерк которого безошибочно распознается в любого расстояния, небольшим, но моментально бросающимся в глаза бытовым полотном Хальса.

В целом – экспозиция Галереи выстроена в соответствии с классическим «эпохально-национальным» делением, сегменты экспозиции сформированы цельно и полноценно.

В момент моего посещения во дворце Поттоцких проходила тематическая выставка венецианской живописи, сформированная, как я понял, как из привозных полотен, так и из собственных. Не вполне разобравшись что к чему, я все же надеюсь, что несколько классических городских пейзажей Гварди, Белотто и Каналетто, прекраснейший миниатюрный пейзаж не запомненного мною автора, поражающий тщательностью проработки деталей и сложнейшей композиции, так же относятся к собранию Галереи.

Отдельно запоминается полотно Белотто «Архитектурное каприччо».

Художник посвящает полотно воссозданию самых разнообразных архитектурных форм, от классических античных руин, и в реальности нередко соседствующих со строениями средневековья или барокко, или даже включенных в их конструкции, до тех типов кафедральных соборов, которые встречаются как правило только в Восточной Европе. Фактически – речь идет об «архитектурном пейзаже», о изображении «искусственной природы», то есть пространства не природных, а архитектурных и рукотворных, созданных человеком форм. Самому человеку отведена в этом пространстве роль незначительная – в одном месте, в нише руин от кафедрального собора, расположилась группа о чем-то спорящих бедняков, чуть перед ними, в пролете пространства, два солидных аристократа о чем-то мерно беседуют, совсем поодаль чем-то заняты дети и кажется влюбленная пара. Что хотел художник? Поиграться совершенным умением строить и передавать перспективу, филигранно оттачивать и выписывать детали? Поиграть умением передавать заливающий пространство и перспективу, играющий между архитектурных форм и на них самих свет? Быть может... А что он хотел сказать и передать? Быть может, эти архитектурные руины – это та вселенная культуры и исторического времени, которая является миром человека? Быть может – в образе этих руин художник изображает то пространство культуры и исторического времени, посреди которого непрерывно совершаются жизнь и судьба человека? Быть может —маленькие фигурки людей, между громадами этих руин занятых какими-то привычными и бытовыми делами, должны свидетельствовать власть времени над жизнью и судьбой человека,

всю ничтожность человека, его жизни и судьбы, перед толщей некогда бывших, расцветших и сгинувших эпох, участь которых обречено разделить и настоящее? В самом деле – маленькие фигурки людей на фоне громадных руин, посреди этих руин занятых привычными делами, кажутся «блохами на теле» собаки из известной поговорки, человек с его жизнью и судьбой, предстает из этого полотна эдакой «тлей на теле вечности», былинкой, которую безжалостно стирает время. Привычные дела и заботы, совершающиеся на загадочных руинах вечности, некогда бывших и ставших частью вечности эпох – о чем они должны сказать зрителю? Какое бесчисленное множество жизней, судеб, привычных забот и дел, совершилось и бесследно исчезло между этими вечными руинами, безразличными и бесстрастными, величаво глядящими на происходящую суету вокруг? Какое еще должно и обречено? А не этот ли вопрос должен задать себе зритель, не эту ли власть времени, стирающего жизнь и судьбу человека, не эту ли мизерность отдельной жизни человека перед толщей и бесконечностью того, что было до нее, и того, что будет, он должен ощутить, глядя на полотно? Власть времени, стирающая жизнь человека, эkkлeзиастовское «все пройдет» – не о них ли говорят копошащиеся среди громадных и словно вечных руин, занятые привычными делами человечески фигурки? Ведь так же, как эти руины бесстрастно глядят, на тех кто сейчас вершит под ними свой короткий и нехитрый путь, они глядели и на тех, кто стоял под ними много веков ранее, и будут глядеть на тех, чья жизнь пройдет между ними в грядущем... Они продолжают стоять и быть – исчезнут бесследно лишь те, кто привычно влачат между ними свои жизни, словно не понимая, что это означает... Малые человеческие жизни, совершающиеся и исчезающие между руин некогда бывшего, словно символизирующих вечность, в которой этим малым жизням нет места... Временные жизни, обреченные исчезнуть в небытие и забвение – не об этом ли говорит визуальное сопоставление в полотне вечного и обыденно-человеческого, громадно-пространственного и мизерного, величественных, являющих собой вселенную и мир человека руин, и малых, занятых между этими руинами «привычным», человеческих фигур? *А может – перед нами просто образ той вселенной культуры и исторического времени, которая являет собой мир человека, внутри которой совершается непрерывный круговорот жизней, судеб и настоящего? Быть может...*

ЗАГАДКИ СВЯТОГО АНДРЕЯ

Опыт предположений и неудовлетворенного зрительского интереса.

В алтаре собора Св. Андрея, что во Львове, возведенного в первой половине 17 века и примыкающего к бернардинскому аббатству века 16, размещен во многом удивительный артефакт – пятиметровое панно на сюжет «Голгофы». Даже невзирая на то, что панно висит на стене, венчающей абсиду центрального нефа, во многом скрыто от обозрения традиционным греко-католическим алтарем, со входа в собор и самого первого взгляда, оно приковывает внимание, настолько безусловно значительны и необычны его художественные достоинства, искусно исполнение и высоко чисто живописное качество, глубоки настроения, при более близком восприятии моментально вовлекающие в мир центрального, наиболее трагического христианского сюжета, смыслов и образов этого сюжета. Всем своим обликом панно свидетельствует о том, что оно, как принято говорить в просторечии, «старинной живописной работы» – об этом говорят и «манера», и характер образов, и уже упомянутая глубина связанных с сюжетом настроений и как такового исходящего от полотна религиозного чувства. Все говорит о «глубокой старине», о настоящей религиозной живописи. Но что в точности это значит – с точки зрения эпохи в истории искусства, сопричастности определенному стилю, века создания? Но в самом деле – что же предстоит глазам, поражает и восхищает восприятие?



Увы – вопросам о том, что же это за живописная работа, какого века, кто ее автор и т.д., столь закономерным и неотвратимым в восприятии всякого интересующегося живописью посетителя собора, суждено остаться без ответа. В принятых сегодня общедоступных и официальных источниках информации, какие-либо сведения о полотне полностью отсутствуют. Таков факт, и факт этот в особенности огорчителен и неприемлем по нескольким причинам. Во-первых – во Львове расположена старинная Академия Искусств и Национальная Художественная Галерея, склады которой все советскую эпоху находились как раз в Соборе Св. Андрея, так

что полотно было более чем доступно чуть ли не каждодневному вниманию профессионалов. Во-вторых – потому что не так давно полотно проходило реставрацию в соответствующем отделе Академии Искусств, что должно было обусловить и базисный профессиональный интерес к столь очевидно необычной, во многом редкой для арт-пространства Украины работе, и какие-то официальные последствия этого интереса в виде пусть и сжатой, но существенной и общедоступной информации о живописном произведении. Однако – быть может полотно настолько незначительно как живописное произведение, пусть и «далеких эпох», что не стоит принципиального профессионального внимания и упоминания? О нет, конечно же нет! Самый первый взгляд говорит прежде всего о искуснейшей, высокого уровня живописной работе, и это – если оставить в стороне множество иных, принципиальных особенностей и достоинств полотна, немедленно бросающихся в глаза и порождающих вопросы. Кроме того – насколько позволяет судить опыт впечатлений и посещения музейных и церковно-архитектурных учреждений Украины, подобное панно, подобного художественного уровня, таких художественных особенностей и масштабов живописная работа, в Украине чуть ли не единичны, что само по себе должно было обусловить профессиональный интерес к ним и стремление привлечь к ним внимание публики как к составляющей культурного достояния. Да и в наследии европейской живописи, как опять-таки позволяет судить опыт восприятия, подобного масштаба и уровня исполнения, такой глубины трактовки и переживания сюжета живописные работы по-настоящему редки – автор этого текста лишь однажды встретил пятиметровое алтарное панно, в Капитолийском музее Рима, принадлежащее кисти Гверчино и написанное на сюжет мученичества какой-то из традиционных итальянских святых. Однако – повторимся еще раз, какая-либо информация о панно в общедоступных источниках отсутствует, что в принципе должно быть иначе.

Но что же делать с более чем правомочными вопросами, тем более актуализируемыми опытом восприятия и впечатлений?

Увы – обращение к священнослужителям Собора Св. Андрея поможет в этом не слишком. Кто-то сообщит вам с глубокой, ироничной и отдающей «апломбом очевидного» уверенностью, что это «не старая», «18 века» работа, которую вместе с иными живописными работами собора, создал некий «брат-монах», копируя Рубенса. Кто-то добавит, что именно после реставрации к служителям просочилась скудная информация от профессионалов о том, что полотно является «копией с Рубенса», как расхоже утверждают – 18 века. Какое-либо упоминание во внутренних монастырских и церковных источниках о заказе или создании панно, о том, когда и при каких обстоятельствах оно было размещено в алтарной абсиде собора, о личности автора, служители собора при этом отрицают. Однако – быть может что-то прибавит и прояснит обращение к ведущему группу туристов профессиональному экскурсоводу, наверняка имеющему лицензию и закончившему местный истфак? О нет, никоим образом – он повторит расхожие представления о «брате-монахе», провинциальном польском «самородке», который копировал «вот те европейские полотна», и в качестве источника сошлется как раз на то, что «так рассказывают сами служители». Есть и такие, которые упомянут о копии с полотна Рубенса, но делают это так, словно бы исключают подобной «констатацией» художественную значимость и необычность, глубокие живописные особенности произведения.

Увы – на этом «официальная» информация, которую возможно добыть, ограничивается.

А что же делать с закономерными вопросами, с желанием знать и понимать, что же в действительности предстоит глазам и восприятию?

Что же – похоже пытливому зрителю остается делать какие-то самостоятельные выводы, опираясь на аппарат рефлексии и опыт восприятия.

Вопросов, на которые мы попытаемся дать здесь ответ, несколько. Действительно ли панно является копией с какого-то из живописных произведений Рубенса, или удивительные художественные черты живописи барокко, бросающиеся в глаза при восприятии полотна немедленно – глубина настроений и переживания трагического сюжета, символизм образов, характер композиционно-пространственной структуры и специфика тонального решения, манера в передаче обнаженной природы и т.д., являются его самостоятельными особенностями и достоинствами? Если это копия, то каков ее художественный уровень? Какого века эта работа? Действительно ли ее создателем мог быть «брат-монах», «самородок» из провинциального польского монастыря?

Итак, начнем с главного.

Да, действительно, существуют две так или иначе относимых к Рубенсу живописных работы, глубокое и концептуальное родство с которыми внятно прослеживается в алтарном панно из Собора Св. Андрея. Во-первых, речь идет о широко известном эскизе Рубенса «Пронзание копьем» («Голгофа»). Во-вторых – о масштабном алтарном панно «Пронзание копьем», как утверждает в общедоступных источниках, экспонированном в музее Прадо, являющемся полноценной живописной работой с эскиза. Однако – невзирая на то, что подобное наличие эскиза и полноценной живописной работы с такового, характерно для творчества Рубенса, и все в панно «Пронзание копьем» свидетельствует о манере, живописном мышлении и кисти Рубенса – от типажей в образах полотна до манеры в изображении обнаженной природы и глубокой проработки индивидуальностей, характера композиции и наложения мазков, утонченного искусства светотеневой моделировки, те же общедоступные источники утверждают, что полотно относится не к самому великому фламандцу, а одному из его последователей. У полноценного полотна с эскизом действительно существуют некоторые отличия в композиции, однако вопрос об как таковом авторстве оригинальной работы, в творческом диалоге с которой создано панно из львовского собора, в контексте обсуждаемого здесь не столь важен – речь в любом случае идет об оригинальном и во многом «эталонном» барочном полотне, созданном в лоне фламандской школы, выпукло воплощающем ключевые художественные особенности живописи барокко.

Однако – еще раз отступим на мгновение – может быть в этом все и дело: вследствие его «копиистического» и «подражательного» характера, полотно из Собора Св. Андрея обладает низким художественным значением, и потому справедливо не удостоивается программного внимания профессиональных искусствоведов? О нет, конечно же нет! Во-первых – сама Львовская Галерея с гордостью экспонирует копию с небольшого автопортрета Рубенса, в киевской картинной Галерее им. Ханенко чуть ли не за достояние почитается кажется достаточно поздняя копия с рембрандтовского портрета «Мужчины в Восточном тюрбане», сам факт «копирования» вовсе не лишает созданное в таком живописное произведение ценности и интереса, тем более – когда речь идет о копии с полотна Рубенса или его школы, подобного художественного масштаба, на центральный по значимости и символизму христианский сюжет. Тем более – когда речь идет о копии или подражательстве, которые сами по себе являются старинной живописной работой, то есть – современны оригиналу или не слишком «отдалены» от него во времени.

В конечном итоге – римский музей Палаццо Корсини ощущает не слишком высокую по уровню исполнения копию с рафаэлевского портрета Папы Льва X достаточно значимой для того, чтобы содержать ее постоянным элементом экспозиции, а Лувр и Эрмитаж считают таковыми зачастую низкокачественные «подражательства» полотнам Леонардо. Копия с известного полотна сама по себе может быть значительным артефактом той или иной эпохи, заключающим в себе значительные художественные достоинства и представляющим интерес. Во-вторых – именно более глубокое знакомство с полотном и его «подражательскими» истоками, вникание во множественные, связанные с этим художественные особенности полотна, обнажает бесконечность вопросов, пронизывающих полотно загадок, его исключительные и необычные живописные достоинства, в конечном итоге – его неоспоримое художественное значение, просто должное породить и вызывать интерес. *Достоверность и точность «копирования», высокий художественный уровень воссоздания определенных композиционных и сюжетных идей оригинала, сочетаются в нем с не менее высокими по уровню исполнения, множественными авторскими нюансами, и именно это делает полотно во многом исключительным, вызывающим глубокий интерес.* Действительно заключая в основе копирование с рубенсовского полотна, восприятие его принципиальных композиционно-сюжетных и семиотических идей, львовское панно вместе с тем является его искусной, глубокой и концептуальной переработкой, вмещает в себя множество авторских моментов и изменений, и поражают в нем и утонченность сочетания одного и другого, и высота общего художественного уровня, совершенство манеры и качества живописного исполнения, и очевидная «барочность» манеры, стилистики и живописной техники, в русле которых оно создано. Собственно – речь идет о художественно самостоятельном, обладающем глубокими и множественными изменениями, новшествами и живописными особенностями полотне по мотивам рубенсовского оригинала, представляющем собой в отношении к оригиналу нечто целостно иное, однако – отметим, забегая наперед – выполненном в русле той же «барочной» художественно-эстетической концепции живописного творчества, что и оригинал, углубляющем и усиливающим, развивающим присущие таковой, и данные в оригинале, ключевые и специфические черты.

Львовское панно действительно создано во вдохновенности полотном «Пронзание копьем», относимым к последователю Рубенса, однако – оно очевидно является не «копией», а «творческой переработкой» оригинального полотна, его композиционных и сюжетных идей, причем характер этой «переработки» говорит о том, что неизвестный автор, отталкиваясь от идей оригинала, стремился максимально отойти от него в общем облике работы, скрыть всю внешнюю, стилистическую связь с ним, делал это осознанно и искусно, используя множественные приемы атрибутивного, образно-интерпретационного, композиционного и тонального плана. Так что же в работе «самостоятельного», а что «от оригинала»? Насколько так внятно бросающиеся в глаза особенности барочной живописи 17 века, присущи именно ему, а не оригиналу, или же наоборот – принесены в него исключительно из оригинала, через качественное копирование такого?

От оригинального полотна «Пронзания копьем» Рубенса или его последователя, неизвестный художник действительно позаимствовал очень многое. Прежде всего – основу композиционного и сюжетного решения, составляющие ее живописные идеи. Три креста с гибнущими на них Разбойниками и Христом, образы Разбойников целиком, включая определяющие таковые, характерные позы и движения, фигура и движение, композиционное расположение наносящего смертельный удар копьем Христу солдата, фигура и композиционное расположение второго солдата,

наносающего смертельный удар Гестасу, преклоненная у основания креста Мария Магдалена, словно пытающаяся остановить руками убивающего Иисуса война – все это очень глубоко, точно и достоверно, с завидным и совершенным мастерством, «перенеслось» в пространство львовского панно из оригинального полотна. *Однако – на этом «сходства» заканчиваются, и помимо означенного, во львовском панно наличествует очень много авторского, определяющего его облик, и во многом делающего его самостоятельной художественной работой.* Все верно – множественные авторские нюансы атрибутивного, композиционного и тонального, образно-интерпретационного плана, в не меньшей степени определяют общий и целостный облик панно, нежели композиционные и сюжетные идеи оригинала, воссоздаваемые в нем глубоко, с точностью и художественным совершенством, что говорит о в значительной мере самостоятельной живописной работе. Конечно же – позаимствованное составляет основу трактовки сюжета и композиционного решения полотна, однако еще раз подчеркнем, что помимо «позаимствованного», в полотне масштабно и на разных уровнях присутствует «авторское», позволяющее говорить касательно работы об очень многом.

Общий подход неизвестного художника как кажется был таков, что воспринимая композиционные и сюжетные идеи оригинала, опираясь на них в создании собственного полотна и трактовке сюжета, он не просто не ставил себе цели точного и достоверного копирования оригинала в целом, а совершенно наоборот, стремился максимально и авторски, собственными художественными средствами, очень многое изменяя, отойти от оригинала и «завуалировать» связь с ним, причем делал это осознанно и искусенно, утонченно и мастерски. Очевидно, что целью неизвестного художника являлось не «копирование», а сотворчество, его безусловно интересовала творческая переработка оригинала в соответствии с самостоятельным ощущением, переживанием и видением сюжета, множественными и разноплановыми авторскими нюансами, причем эту «переработку» и различие с оригиналом, он свидетельствует в полотне внятно и подчеркнуто, привносит в таковое осознанно и мастерски. С одной стороны – автора панно трудно упрекнуть в «грубости» и «неуважительности» отношения к оригиналу, которые мы нередко встречаем в копиях мастеров второго плана, и то, что он «заимствует» из оригинала, он воссоздает в своей работе с глубиной и достоверностью, с художественным совершенством, при этом – он привносит в полотно множество самостоятельных художественных и живописных нюансов и искусно, самостоятельно перерабатывает в заимствованном то, что считает необходимым. Собственно – неизвестного художника очевидно интересует не копирование, а *сотворчество*, или же самостоятельное творчество «по мотивам» рубенсовского оригинала, он осуществляет *творческую переработку* оригинала, включающую множественные и разноплановые авторские нюансы, и тот метод, в котором он создает свое полотно, на удивление подобен тому, что в современном кинематографе называется «ремейком» и принято как самостоятельный творческий подход. *Этот метод означает в полотне заимствование концептуальных композиционных, образных и сюжетных идей с осознанной переработкой таковых и привнесением множественных самостоятельных нюансов, все это – во имя создания самостоятельной трактовки сюжета, выражения собственного понимания, переживания и ощущения сюжета.* В самом деле, отталкиваясь от оригинала и опираясь на его идеи, неизвестный автор, через множество приемов, словно подчеркивает самостоятельность своего полотна, инаковость такового в отношении к оригиналу, затрагивающую самые разные уровни – композиционный, тональный, образный, «вариативная разработка» идей рубенсовского оригинала – вот, чем на самом деле

является львовское панно, и это, вместе с высоким художественным уровнем исполнения, говорит об авторе панно как о самостоятельном и значительном живописце. Итак – о чем же идет речь?

Во-первых – неизвестный автор львовского панно существенно усложняет и изменяет композицию полотна, делает ее гораздо более многофигурной, вносит дополнительные образы и персонажи. Вместо трех солдат в рубенсовском полотне, во львовском панно присутствует семеро солдат, причем фигуры четырех из них являются полномасштабными и определяющими композиционную структуру. В оригинальном полотне на дальнем плане читаются три головы обывателей, присутствующих при казни, львовский же художник привносит в его полотно несколько полноценных персонажей из толпы – в нижней части полотна полуобнаженный мужчина в характерном для 17 века одеянии, женщина и по-видимому двое их детей, жадно делят вещи казнимых на крестах, а подмастерье – подручный казнящих солдат, по всей вероятности прибивавший жертвы к крестам, указывает одному из солдат на происходящее трагическое таинство «удара копьем». Стоит внимания тот факт, что эти привнесенные автором панно персонажи художественно самостоятельны и полноценны, символичны и самостоятельны смыслово, выполняют самостоятельные, обладающие семиотичностью и определенным смыслом действия, в целом – играют внятную и существенную роль в композиционной и образной структуре полотна, в создании трагических настроений и смысловых оттенков полотна и быть может даже углублении таковых в отношении к оригиналу, в выражении переживания художником трагизма сюжета и его событий. Львовский художник композиционно меняет расположение фигур Богоматери и Иоанна Богослова – в оригинальном полотне они расположены справа в нижней части, во львовском – слева, ближе к центру композиции. Конечно же – для всего этого львовский художник меняет и композиционные пропорции, чуть уменьшая размер крестов и фигур гибнущих на крестах жертв. Кроме того, в отличие от оригинального полотна, в полотне львовском, в завершающем его полукуполе, неизвестный художник вносит фигуры двух ангелов, один из которых парит над головой Иисуса с характерными текстами из Евангелия на латыни, а другой – сострадательно обращен к гибнущему на левом кресте Димасу.

Во-вторых – очевидно глубокое различие между полотнами в тональном решении, конечно же осознанно внесенное неизвестным художником, собственно – он полностью меняет тональную концепцию в воплощении сюжета, причем делает это искусно, с художественным совершенством и собственными творческими предпочтениями, подчеркивая этим моменты художественной самостоятельности в его произведении. Отметим, конечно же, что с художественной целостностью и убедительностью поменять тональное решение в подобном, сложном по трактовке и характеру воплощения сюжете – это серьезная творческая задача, свидетельствующая о самостоятельном и серьезном, тонко понимающем особенности его дела живописце. В оригинальном рубенсовском полотне доминируют коричневые, разной степени насыщенности телесные и бежевые, а так же красные тона, в частности – наносящий удар копьем солдат, облачен в кроваво-красный, существенно укутывающий его фигуру плащ, а Святой Иоанн Богослов облачен в кроваво-красный плащ полностью, совершенно исчезая в нем фигурой. В полотне львовского художника доминирует совершенно иная гамма темно-серых и синих тонов, местами с «зеленоватым» отливом, что во многом достигается за счет тонов одеяний и фона, даже в изображении обнаженной природы жертв на крестах, насыщенные тона телесности оригинала, столь излюбленные фламандской школой, уступают место доминированию грязно-

серого «отлива», а в гамме, которой изображено тело Иисуса, доминируют грязно-белые тона с «синеватым отливом», созвучным тонам разворачивающейся за ним и «накрывающей» мглы, тонам фона. Что до тонального решения фона, то в оригинальном полотне он состоит из контраста бежевых, коричневых и сине-черных тонов, в духе «тьма накрыла Иерусалим в момент Распятия», а вот автор львовского панно, придерживаясь сюжетной идеи «накрывающей тьмы», реализует ее совсем иначе. Прежде всего – он изображает солнечный круг затянутым мглой нагрывших туч, но при этом внятно преодолевая, «прорезая» мглу светом закрытого ею, еще недавно всю сиявшего солнца. В целом – это создает очень внятный и символический художественный образ, углубляющий трагические настроения в полотне, трагическое ощущение происходящего в нем по сюжету, в известной мере – этот семиотический образ фона и «нагрывшей мглы», кажется даже более смыслово и художественно внятным, более убедительным и глубоким по настроениям, нежели в оригинале. Кроме того, неизвестный художник решает «мглу» в ключе насыщенно синих и «отливающих зеленым» тонов, *в целом – подобная игра темно серых и насыщенно синих с зеленовато-серым отливом тонов, является как таковым тональным решением полотна.* Это, в частности, читается и в одеяниях Св. Иоанна, изображенных темными, серыми и синими тонами с незначительным «красным отливом» в кайме, словно намекающим на образ Иоанна Богослова, подчеркивающим одновременно и различие, и связь с оригиналом, в котором эти одеяния полностью написаны в кроваво-красном цвете. Насыщенно синие тона присутствуют в одеяниях полуобнаженных мужчин из толпы, ими выписан плащ, укутывающий Богоматерь, в целом – полотно погружено в более темные тона, нежели оригинал, его фон отдает общим «синеватым отливом», в нем нет той подчеркивающей естественные тона обнаженной природы игры света, как в оригинале. В изображении обнаженной природы мужчин-обывателей доминируют наиболее осветленные бежевые и телесные тона, а таковой же у гибнущих на крестах Разбойников и Христа – вообще серые, грязно-белые с синеватым отливом, в духе общего решения полотна и фона (в оригинале речь идет о тонах насыщенных, излюбленных фламандской школой и подчеркивающих ее художникам мощь и реалистическую достоверность природы). Тональное решение полотна основано на доминировании темно-серых, темно или насыщенно синих тонов с «зеленоватым отливом» местами, причем является целостным, концептуальным и самостоятельным, указывающим на самостоятельность и особенности живописного метода создавшего его художника. *В целом – возможно сказать, что тональное решение полотна представляет собой доминирование темных, серых и синих тонов, с теми или иными «отливами» и «оттенками», при значительно уменьшенной в отношении к оригиналу роли света, и подобное решение является концептуальным, художественно целостным, убедительным и самостоятельным, всецело авторским и во многом противоположным таковому в оригинале.*

Обратим так же внимание, что неизвестный художник совершенно изменяет концепцию освещенности полотна – утонченная игра света в оригинале, заливающий пространство оригинала свет, так подчеркивающий доминирование бежево-телесных, коричневых и красных тонов, оказываются ему не близки, созданное им панно тонет в «полумраке», и потому же – доминировании темных тонов синего и серого, и в отличие от оригинала, свет не насыщает и не пронизывает собой пространства такового. Возможно – подобная искусная светотеневая моделировка, отличающая барочную фламандскую живопись, была попросту недоступна мастерству неизвестного автора, или же – не соответствовала установкам школы, в рамках которой он работал. Возможно – она просто была не близка его собственному живо-

писному мышлению и творческому методу, избранной им трактовке сюжета и художественной концепции полотна. Однако – описанное тональное и световое решение полотна, очевидно является целостной и убедительной живописной концепцией, совершенно авторской и подчеркивающей моменты самостоятельного творчества в полотне, созданном на основе метода «творческой переработки» и «подражательства». Такое очевидно означает не дурное и «безалаберное» в отношении к оригиналу копирование, а самостоятельную и целостную, убедительную художественную концепцию, присущую творческому методу неизвестного художника. В плане служения такого «решения» художественным достоинствам полотна, символизму и художественно-смысловой выразительности такого, то оно по-своему способствует созданию трагических настроений полотна, углублению переживания и ощущения сюжета, трагических событий сюжета, в целом – более характерно для барочной живописной манеры и является дополнительным аргументом в пользу того, что полотно и неизвестный автор принадлежат эпохе барокко. *Очевидно в целом, что автор «подражает» оригиналу в восприятии основных композиционных и сюжетно-образных идей, но принципиально не желает «подражать» ему, отходит от «рафинированно рубенсовского» по манере оригинала именно в плане манеры и стилистической концепции, стремится работать в самостоятельной стилистике.*

Отдельно отметим в полотне концепцию изображения тела, манеру передачи обнаженной натуры. Вместе с тем фактом, что живописная передача натуры отличается по манере от фламандского оригинала, она в целом конечно же «барочна», свидетельствует барочное внимание к выразительности натуры и «упоение» ее изображением, а присущие оригиналу мощь тел жертв на крестах, жизнь и движения, позы тел с характерной для таковых семиотикой, свойственные для рубенсовской живописи тональные особенности в изображении тела, воссозданы из оригинала с поразительной достоверностью и глубиной. В том, что неизвестный художник «копирует» и воссоздает из оригинала, он следует присущей оригиналу, «фламандской» живописной манере в передаче обнаженной натуры глубоко, достоверно и скрупулезно, манера же передачи натуры в авторски привнесенных им образах, отличаясь от свойственной фламандской живописи, вместе с тем внятно «барочна», заключает в себе барочное внимание к жизни и выразительности натуры и обнаженного тела, так знакомую из барочной живописи эстетику обнаженной натуры, помимо прочего – всегда «вдыхающую» в полотна эпохи колорит и атмосферу воплощаемых религиозных и мифологических сюжетов. Все верно – барочной живописи глубоко присуща специфическая эстетика обнаженной натуры, которая, в отличие от живописи возрожденческой, включает в себя как правило упоение жизнью и выразительностью мощного человеческого тела, реалистичного и достоверного, зачастую лишённого «гармонично-пропорциональной красоты», свидетельствует и «реалистические» нотки и тенденции в барочной живописи, и особенный, целостный, основывающийся на средствах реалистичности, подход к воплощению религиозно-мифологических сюжетов. Возрождение упивается красотой тела идеализированного, в гармоничности его пропорций совершенного, и когда мы глядим на прекрасное, молодое тело Св. Себастьяна у Антонио де Мессины (Дрезденская Галерея), мы не ощущаем страданий и мук святого, но зато воспринимаем прелесть его тела и внятно «считываем» тот факт, что именно она представляет собой для живописи и сознания эпохи высшую эстетическую ценность, что зритель эпохи восхищался в полотне тем же самым. В отличие от этого, живопись и эпоха барокко ощущает прекрасными жизнь и выразительность тела реалистичного, способного своими особенностями передавать страдания персонажей, настроения и обстоятель-

ства сюжетов, быть голосом смыслов и событий воплощаемых религиозно-мифологических сюжетов. Фактически – жизнь и поэтика подобной по особенностям обнаженной натуры, становятся в живописи барокко мощным, характерным средством и языком выражения, неким «голосом» смыслов и событий воплощаемых религиозно-мифологических сюжетов, переживаемых их персонажами страданий, их культурно-исторического контекста. Вне «голоса» и поэтики такой натуры, мы не мыслим себе религиозных сюжетов Караваджо, Пуссена, Рубенса, Шкреты и Риберы, Гверчино и Рени, – барочных художников самых разных стран и десятилетий, и никогда не ощутим мучений святых и Христа в их полотнах. Все это необходимо подчеркнуть именно потому, что та же эстетика обнаженной натуры, по которой нередко идентифицируют барочность тех или иных живописных произведений, запечатленной в них манеры, присутствует и во львовском панно, причем именно в авторски созданных образах – мы понимаем это, глядя на персонаж «подмастерья», участвовавшего в казни жертв, или мужчины-обывателя, перебирающего сорванные с жертв перед казнью одеяния.

В-третьих – концептуальное и внятное различие между полотнами, осознанно созданное неизвестным художником, прослеживается в трактовке некоторых образов. *Образы Разбойников, как уже подчеркнуто, скопированы художником и по сути, и в плане движений и композиционного расположения с максимальной точностью и художественным совершенством – так, что в общем достаточно сложно отличить «подражающее» полотно от оригинала.* Разбойники распяты на крестах в тех же позах, гибнут в тех же по характеру движений мучительных конвульсиях, идентично с оригиналом и их композиционное расположение, что в особенности подчеркивает самостоятельность, творческую развитость и зрелость, высоту мастерства неизвестного художника, ибо для этого ему потребовалось утонченно изменить пропорции предметов и тел, ведь само львовское панно гораздо более масштабное, чем оригинал, более сложно и инаково по композиции. Типаж и индивидуальность Дисмаса, гибнущего на дальнем кресте Разбойника, изменены в сравнении с оригиналом, однако – образы Разбойников на крестах, их характерные и семиотичные в отношении к религиозно-смысловой концепции оригинального полотна движения, их композиционное расположение и отношение, в целом воссозданы и восприняты с глубиной, достоверностью и точностью, и вместе с фигурами солдат-убийц являются теми главными композиционными и образно-сюжетными идеями оригинала, которые неизвестный художник позаимствовал и положил в основание собственной работы. Вместе с тем, нельзя не подчеркнуть, что образы Разбойников, их тела, охваченные характерными по движениям конвульсиями, воссозданы с высоким живописным мастерством, говорящем об очень серьезном живописце классической школы. Образ Христа идентичен оригиналу в плане композиционного расположения и позы, однако в нем есть существенные различия. Во-первых – неизвестному художнику не удалось по-настоящему совершенно воссоздать и передать мощную, хоть и пропорциональную, обнаженную натуру в образе. Во-вторых – в отличие от оригинала, неизвестный автор, как уже отмечено, не подчеркивает образ и бездвижно претерпевающее адские муки тело Иисуса, искуснейшей игрой света, тело Иисуса во львовском панно словно бы «тонет» в окутывающей его «синеватой» мгле фона, и изображено при помощи грязно-белых подернутых «синеватым отливом» тонов. Львовскому художнику, в отличие от оригинального полотна, так же не удалось передать или создать по-своему глубокую, выразительную индивидуальность в образе Иисуса, в его лице, в частности – так поразительно подчеркивающую в оригинале безмерность мук, которые Иисус мужественно претерпевает

во имя всеобщего спасения. Возможно, однако, что неизвестный художник и не ставил себе это целью, в целом – образ Христа во львовском панно выглядит более «блеклым», не столь выразительным и семиотичным, как в оригинальном полотне. В целом – если образы Разбойников, глубоко символические в отношении к трактовке сюжета, воссозданы неизвестным автором из оригинала с достоверностью, точностью и художественным совершенством, то с образом Христа в полотне дело обстоит иначе. С точки зрения позы и композиционного расположения, он вторит оригинальному, однако – речь идет, собственно, о совершенно другом образе, в основание которого положена другая человеческая индивидуальность, и, увы, более «блеклом», не столь выразительным и символическим, как в оригинале. Такая «блеклость», «уменьшенная» выразительность и символическость, касается и манеры в изображении натуры, и индивидуальности и особенностей лица, автор не задался целью достоверно скопировать образ Христа из оригинального полотна, а созданное им самостоятельно, безусловно уступает оригиналу по глубине и выразительности индивидуальности, по целостному символизму образа. Совершенно изменены по сути во львовском панно образы наносящего удар копьём Христу солдата, и солдата, убивающего Гестаса. Образ солдата с копьём идентичен оригинальному по композиционному расположению, характеру позы и совершаемого движения, однако полностью изменен с точки зрения сути и атрибутики, в его трактовке. В оригинальном «рубенсовском» полотне нам предстает характернейший для живописи Рубенса типаж «бородатого античного воина», во львовском же панно неизвестный художник переделал его в воина «восточного», в «восточных» одеяниях и характерном турецком тюрбане, сделал это осознанно, и с точки зрения живописной – искусно и мастерски. Образ солдата, наносящего удар Гестасу, идентичен в плане композиционного расположения, но изменен в общем облике – в нем нет ничего от рубенсовского «античного воина», он облачен в совершенно иные, характерные для военной амуниции 17 века одеяния, и изменена кроме этого его поза: в оригинале солдат держит оружие смерти в полуизогнутой правой руке, будучи почти обращенным грудью и корпусом к зрителю, а во львовском панно это оружие расположено в его левой, согнутой и закрывающей корпус от зрителя руке, причем помимо прочего, это придает позе персонажа и композиции в целом даже чуть более динамизма. Все так – подобное изменение в позе персонажа более динамично, вносит лепту в усиление динамизма и драматической напряженности композиции в целом, в ощущение драматизма происходящего, и помимо прочего, более сложно с живописной и технической точки зрения. Ниже креста, на котором гибнет Гестас, расположены не один, как в оригинале, а два конных воина. Один из них (более «верхний») напряженно обращается к другому, другой – столь же напряженно показывает на смертельный удар копьём кому-то за пределами полотна, ниже их располагается уже упомянутый образ «подмастерья», находящегося в отношении с конными воинами и так же указывающего им на «удар копьём». *Все это так же во многом усиливает динамизм и напряженность в композиции полотна по сравнению с оригиналом, служит углублению в полотне трагических настроений, трагического переживания происходящего по сюжету. Подобными композиционными и образными изменениями, неизвестный художник словно бы еще более фокусирует композиционную структуру полотна, и соответственно, внимание и восприятие зрителя на «ударе копьём», центральном и трагическом событии сюжета, чем в известной мере придает полотну больше внутренней драматической напряженности и динамичности, углубляет переживание сюжета и того трагического, «вселенски» и «метафизически» значимого, что в нем происходит.* Образы этих конных воинов так же изменены – Рубенс или же его последователь,

как это вообще характерно для рубенсовской живописи, соблюдают то, что в сегодняшнем лексиконе называется «принципом аутентичности», и все солдаты в оригинальном полотне имеют «внятно античный» облик, о чем говорят их одеяния, латы и т. д. А вот во львовском панно дело обстоит иначе – в образах конных воинов под крестом Гестаса изображены... польские королевские гусары... да-да – тут нет ошибки, именно об этом говорят их военные одеяния, и в частности, такая примечательная и важная особенность, как знаменитые защитные «крылья» за спиной у одного из них. Говоря иначе – через изменение характера и атрибутики образов солдат, неизвестный художник, как это свойственно для некоторых направлений и школ барочной живописи, сопрягает происходящие в полотне события сюжета, античные и евангельские, с контекстом его настоящего, осуществляет «переплавку и смещение времен». Привнося в композиционную структуру панно самостоятельные и значительные, глубокие изменения, неизвестный художник еще более фокусирует внимание зрителя на центральном событии последнего, смертельного удара копьем Иисусу, обращает к еще большему трагическому переживанию этого события, в целом – вносит в свое произведение еще больше внутренней напряженности и драматизма, трагического ощущения происходящего по сюжету, насыщенности мощным движением. Вообще – необходимо отметить, что привнося в панно самостоятельные и значительные композиционные изменения, неизвестный художник работает в русле усиления и углубления, развития как композиционных, так и тех общих художественных особенностей оригинала, которые связаны в таковом и с чертами сознания, мироощущения и культуры эпохи барокко, и с подходом живописи этой эпохи, определяющими оригинал как живописное произведение Барокко. Еще яснее – неизвестный художник в его панно работает не просто в живописной стилистике и манере Барокко, а еще и «изнутри», в «русле» ключевых особенностей сознания, мироощущения и культуры этой эпохи, становящихся принципиальными, определяющими чертами ее живописи: динамизмом композиции, глубиной и трагизмом переживания изображаемых религиозных сюжетов, глубиной погруженности в пространство религиозного мифа и диалога с таковым в целом. Наконец – во львовском полотне полностью изменены облик и трактовка образа Иоанна Богослова. С точки зрения атрибутики и одеяний, как уже сказано, Св. Иоанн облачен в темный, а не кроваво-красный плащ, и вместо русоволосого юноши в оригинале, он изображен как темноволосый мужчина. Одеяния святого представляют собой выполненный в темно-серых и синих тонах плащ с красной окантовкой внизу, что вместе с красным плащом, переброшенным через молитвенно сложенные руки святого, является тонким атрибутивно-живописным приемом, с которым неизвестный художник подчеркивает как связь, так и глубокое, осознанно и искусно привнесенное им различие с оригиналом и трактовкой в таковом этого образа. Однако, дело не в этом... Собственно – неизвестный художник использует для создания образа святого совершенно иной типаж, иную индивидуальность, глубокую и достоверную, художественно выразительную, создает иной по сути, атрибутике, символизму и настроениям, смысловым коннотациям образ, который является в полотне всецело авторским. В оригинальном полотне Св. Иоанн скорбит, плачет, и то ли утешает Богородицу, то ли наоборот, уткнувшись в ее плечо лицом, сам ищет утешения в обуравевающих его скорби и горе. Во львовском панно все это иначе – Св. Иоанн Богослов и Богородица фронтально обращены лицом и фигурами к зрителям, однако взгляд святого обращен к происходящей на крестах трагедии, и полон горестной, но гневной и укоризненной обиды, с удивительной внятностью читающейся как внутреннее действие и настроение. Образ святого во львовском панно

несет с собой совершенно иное настроение и внутреннее действие – очень необычное, ясное и сильное по смыслу, очень выпуклое, внятное и выразительное художественно, с точки зрения способа передачи, и очень семиотичное в отношении к общим настроениям и смыслам сюжета, его трагическому переживанию. Кроме этого – в отличие от опершегося о плечо Богоматери Иоанна в оригинале, Св. Иоанн во львовском панно следует рядом с Богоматерью, то есть, в прямом смысле, и с точки зрения художественной более «внятно», исполняет завет Христа и стремится неотлучно находиться при Мадонне, «поддерживать» ее в испытаниях, что так же определяет символизм образа и его инаковость в отношении к «рубенсовскому» полотну. Руки святого, через которые перекинут кроваво-красный плащ, молитвенно сложены, и стоя рядом с Мадонной, он вместе же с ней обратил к гибнущему на Кресте Учителю взгляд, полный глубокой и гневной обиды, в целом – весь облик святого говорит о том, что он трагически переживает зло и несправедливость происходящего на крестах. Образ Иоанна Богослова по своей сути и художественно-эстетической концепции по-настоящему «барочен» – семиотичностью, глубиной переданных через него религиозных смыслов и настроений, воплощенностью в нем глубокого переживания художником сюжета, событий и обстоятельств сюжета, проникающего диалога с сюжетом. В общем-то – совершенно авторская трактовка в полотне образа Иоанна Богослова, углубляет в отношении к оригиналу религиозный символизм и религиозно-нравственные настроения полотна, способствует глубокому переживанию изображенного в полотне сюжета, его трагизма, смыслов и событий. Впрочем – стоит отметить – в той же мере, в которой созданный неизвестным художником образ Христа, в отношении к оригинальному полотну гораздо менее символичен, менее выразителен с точки зрения воплощенных в нем смыслов и настроений. Кроме того – как уже отмечено – львовский художник использует в создании образа Иоанна Богослова совершенно иную человеческую индивидуальность, иной типаж, и нельзя не признать – глубокую и реалистически достоверную индивидуальность, в целом – совершенно изменяет трактовку образа Св. Иоанна в отношении к оригиналу, создает фактически совершенно иной образ святого, возможно даже более глубокий в связанных с ним смыслах и настроениях, в его символизме. *В любом случае – речь идет о совершенно самостоятельном художественном образе, углубляющем трагическое переживание и ощущение сюжета, об очень «барочном» по глубине смыслов и настроений, по религиозному символизму образе.*

Образ Магдалены во львовском панно концептуально идентичен таковому же в оригинале – «святая грешница» припала на колени у основания креста, на котором гибнет ее Учитель и Спаситель, в полном надрывного драматизма, по отчаянному напрасном жесте, пытается остановить наносящего смертельный удар солдата, однако изображена не светло, а темноволосой женщиной, что помимо осознанного и множественно проявляющегося стремления неизвестного художника подчеркнуть расхождения с оригиналом, связано так же с инаковостью избранного им для своей работы тонального решения.

Еще раз подчеркнем различия и сходства. Сходства касаются в основном принципиальных композиционных и сюжетных идей, композиционного расположения и поз солдат, Разбойников и Христа, образа Магдалены. Различия касаются изменения и усложнения композиции за счет привнесения фигур Богоматери и Св. Иоанна в сторону левую из правой, привнесения множественных дополнительных персонажей – солдаты, обыватели, ангелы над Голгофой, кроме того – тонального решения, а так же трактовки, облика и семиотики некоторых образов (солдаты, Св. Иоанн).

В «лучшую» или «худшую» сторону во львовском панно эти сходства и изменения? Подробнее об этом пойдет речь ниже, однако, уже сейчас возможно отметить, что изменения в композиции очевидно усложняют ее, углубляют ее чисто «барочные» особенности, в частности – усиливают ее динамизм и напряженность, пронизанность движением, охваченность движением за счет этого как такового пространства полотна и сюжета. Сознательное и принципиальное изменение тонального решения, во-первых – придает полотну внятной художественной самостоятельности, а во-вторых – во многом работает либо просто на «поддержание», либо даже на усиление и углубление его трагических религиозно-нравственных настроений, трагического переживания художником и зрителем сюжета. Образ Христа, как уже сказано, отличается, но скорее всего в худшую сторону, кажется более художественно и смыслово «блеклым», менее выразительным и семиотичным, менее глубоким по индивидуальности, нежели в оригинале, однако – образы Разбойников практически идентичны, воссозданы с удивительной точностью и глубиной, художественной совершенностью, более того – именно через эту идентичность образов Разбойников и композиционного движения наносящего «удар копьем» солдата, во львовское панно приходят концептуальная связь с оригиналом, мощные настроения и религиозно-теологический символизм оригинала, служащий основой трагических настроений полотна динамизм композиции.

Очевидны несколько вещей. Во-первых – речь идет, как понятно, не о «копии», а творческой переработке, делающей львовское панно во многом самостоятельным художественным произведением, и так это даже невзирая на основополагающий характер позаимствованных из оригинала композиционных и сюжетных идей. Воспринимая и по-своему воплощая эти идеи, неизвестный художник вместе с тем подчеркнуто, осознанно, и в плане мастерства утонченно, отходит от оригинала, по-разному подчеркивает авторство и различие с оригиналом – и в композиционно-пространственной структуре полотна, и в его тональном решении, и в трактовке некоторых образов. Во-вторых – то, что художник «копирует» и «заимствует» из оригинала, он копирует с удивительной точностью и достоверностью, то же, что изменяет и привносит авторски, словно подчеркивая высоту своего мастерства, пишет в художественно совершенной манере, которая, как кажется нам, характерна для мастера эпохи барокко. Эта особенность полотна – сочетание художественно совершенного и достоверного «копирования» с мастерством и высоким живописным уровнем «переработки» и «авторских нюансов», является в произведении ключевой и принципиально характеризует облик его неизвестного автора. В целом, необходимо подчеркнуть как таковой высокий уровень живописного мастерства, с которым создано панно. Подобная осознанная и внятная «двойственность» подхода – сочетание высокого по уровню «копирования» с множеством художественно искусных авторских моментов, должна сказать очень многое о самом неизвестном авторе: надо полагать, что речь идет о самостоятельном и одаренном живописце, обладающем «классической» школой и прошедшем серьезное обучение своему искусству. В полотне в принципе нет чего-либо художественно и живописно «малокачественного», позволившего бы говорить о мастере «второго разряда», наоборот, все – и скопированное, и манера самого копирования, и авторское, и существенные моменты самостоятельной трактовки сюжета – указывает на серьезного, самобытного и значительного художника, а то, что образ Христа выглядит у него более «блеклым», нежели у Рубенса... так ведь Рубенс – один из величайших гениев живописного искусства... В общем-то, подобное и не удивительно: и задача высокого по уровню копирования «рубенсовского» оригинала, и в целом задача создания пятиметро-

вого алтарного панно на сюжет Голгофы, с глубиной переживания сюжета, художественной убедительностью и символизмом его трактовки – это задача для зрелого, серьезного и самостоятельного мастера. В особенности это подчеркивают те множественные и искусные, осознанные изменения, которые неизвестный художник вносит в композиционно-пространственную структуру полотна, в его тональное решение, в трактовку образов. Вспомним хотя бы о том, что даже очень значительным мастерам не так уж часто удавались точные, убедительные, воссоздающие художественные особенности оригинала, копии со знаменитых полотен. Однако – в случае со львовским панно все дело состоит именно в том, что оно представляет собой не «копию», а «творческую переработку», сотворчество по мотивам «рубенсовских» идей композиционного и сюжетного плана, сочетает в себе высокий уровень копирования с множеством авторских нюансов – композиционных, образных и тональных, высоких же по уровню исполнения и свидетельствующих целостный и самостоятельный творческий метод создавшего произведение мастера. Всем в своем панно неизвестный художник словно бы подчеркивает моменты его творческой самостоятельности, зачастую – оставляя от оригинала лишь некий композиционный и сюжетный «остов», многое привнося или «перерабатывая». Факт в том, что сохраняя некоторые идеи и символизм образов оригинала – к примеру, мучительно гибнущие Гестас и Дисмас, контрастирующие в их облике и характерных движениях с бездвижно принимающим муки его предназначения Христом, и воплощающие «человеческую» сторону драмы Голгофы – художник максимально стремится отойти от оригинала в стилистике и привнести самостоятельность трактовки сюжета, касающуюся как образности и символизма таковой, так и композиции.

В свете отмеченного и обозначенного, необходимо перейти к главным вопросам – возможный автор полотна и облик такового, датировка его создания, его сопричастность живописи и эпохе барокко, или же более позднее происхождение.

Все высказываемое относительно автора произведения и его облика, может быть конечно лишь более или менее вероятным и аргументированным предположением, не более. Автор полотна прежде всего предстает самостоятельным живописцем значительного уровня, обладающим «классической», и как представляется из особенностей полотна, из манеры, в которой оно создано, «барочной» живописной школой. Об этом говорят общие художественные особенности и достоинства полотна, характер образов, искусность их воплощения. Об этом так же говорят и точность и достоверность копирования с «рубенсовского» оригинала, и утонченность и искусность в сознательном отдалении от оригинала, в привнесении собственных художественных особенностей, авторских предпочтений, изменений в композиции, тональном решении и трактовке образов. *«Барочность» в живописной манере полотна – это высокий уровень художественного исполнения, реалистичность в трактовке образов, кроме того – полотно, невзирая на его «копиистический» характер и благодаря множественным авторским нюансам, дышит как таковым «духом барокко», свойственной живописи и в целом сознанию, ментальности и культуре эпохи барокко,*

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.