

ARTS+

Ирина
Антонова

Диалоги
об искусстве

Пятое измерение



Ирина Александровна Антонова
Мария Л. Николаева
Диалоги об искусстве.
Пятое измерение
Серия «ARTS+»

Текст предоставлен правообладателем

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=67483542

Диалоги об искусстве. Пятое измерение / И. Антонова: АСТ; Москва;

2022

ISBN 978-5-17-135320-9

Аннотация

Ирина Александровна Антонова – единственный музейный деятель, чье имя широко известно не только в профессиональном кругу. Легендарный директор ГМИИ им. Пушкина, человек, влюбленный в великое искусство прошлого и открывший для нас современных художников, она умела не только показывать искусство в стенах своего музея, но и рассказывать об нем, заражая своим восторгом, своей любовью. С 60-х годов Ирина Александровна читала лекции об искусстве, а последние двадцать лет жизни вела авторскую передачу «Пятое измерение», которая стала антологией рассказов о художниках, картинах, музеях, коллекционерах.

Эта книга посвящена очень важному повороту в изучении истории искусства – «вечным темам искусства» и состоит из четырех больших разделов: «Любовь», «Герой», «Человек и Природа», «Натюрморт». Каждый раздел сопровождается цветными фотографиями произведений из коллекции Пушкинского музея.

В формате a4.pdf сохранен издательский макет.

Содержание

Вступительное слово	6
Предисловие	9
От автора	11
Любовь	12
Античность	16
Возрождение	22
XVII век	31
XVIII век	35
XIX век	40
Конец ознакомительного фрагмента.	46

**Ирина Александровна
Антонова**

Диалоги об искусстве.

Пятое измерение

Составитель – Мария Николаева

Научный редактор – Любовь Савинская

Вступительное слово

Книга, которую вы держите в руках, создана по материалам авторской передачи Ирины Александровны Антоновой «Пятое измерение», которая выходила на канале «Культура» с 2002 по 2020 годы. Эта программа говорила об искусстве, обращаясь к самому широкому зрителю.

Среди всех тем, которые охватила за время своего существования передача, для книги мы выбрали тему «Вечные темы искусства». Книга не претендует на то, чтобы быть учебным пособием, это – авторский взгляд на историю искусства, попытка заинтересовать читателя, показать ему широту и многогранность истории искусства в первую очередь на примере сокровищ ГМИИ имени А. С. Пушкина, а также на примере выставок, проходивших в его стенах.

В 2002 году в Пушкинском музее прошла авторская выставка Ирины Александровны «Диалоги в пространстве культуры». Это был опыт сравнительного прочтения памятников. Ирина Александровна очень любила такой неординарный подход к изучению, и в первую очередь, к восприятию искусства. Обычно мы рассматриваем творчество художника в контексте времени, в которое он жил, анализируем истоки его творчества, но, как часто оказывается, в искусстве переплетений и пересечений гораздо больше, чем мы можем предположить, создатели и создания влияют друг на

друга, один мастер вдохновляется работами другого. И когда мы смотрим на картины в определенном контексте, под определенным углом, мы видим их по-новому, даже развеска картин в зале может поменять восприятие полотна. Часто бывает, что работа, которую мы прекрасно знали и даже особо не выделяли в экспозиции музея, открывается с иной стороны на выставке, в другом окружении, и уж тем более – на выставке в другом музее. Картины, статуи ведут диалог не только между собой, но и со зрителем. Мы участвуем в нем, даже если не задумываемся и не стремимся к этому. Эта мысль всегда присутствовала и в рассказах Ирины Александровны. Как искусство влияет на нас? Как мы влияем на наше восприятие искусства? «Вечные темы» потому и привлекали ее, что позволяли говорить об истории искусства не академично, а достаточно свободно перемещаясь во времени и пространстве и выделяя из созданных шедевров те, которые наиболее ярко иллюстрируют «вечную тему» искусства и способны захватить зрителя. Ирина Александровна в своих передачах не раз обращалась к этим вечным «вечным темам».

В книге использован материал, рассказывающий о выставках: «Россия – Германия. Гармония и контрапункт» (2003), «Вавилонская башня. Земля и небо» (2004), «В кругу семьи» (2007), «Детство. Отрочество. Юность» (2010), «Вечные темы искусства» (2016).

*Марина Лошак,
директор Государственного музея изобразительных искусств
им. А. С. Пушкина*

Предисловие

Программы и фильмы об искусстве выходят на телевидении регулярно, но лишь немногие остаются в памяти зрителей, и только единицы могут претендовать на то, чтобы составить курс для изучения истории искусства. Программа «Пятое измерение» оказалась именно такой. Познавательная, академическая, наиболее полно рассказавшая и историю Пушкинского музея, и историю мирового искусства. Произошло это, мне думается, в первую очередь потому, что автором и ведущей этой программы была Ирина Александровна Антонова, человек, которого нет нужды представлять. Она рассказывала о живописи, скульптуре, художниках и коллекционерах так, словно была свидетелем того, как создавались шедевры, словно лично была знакома с великими мастерами, будь то Микеланджело или Ван Гог. И все это потому, что она искренне любила свое дело, свой музей, искусство и весь наш мир.

Программа «Пятое измерение», совместный проект канала «Культура» и телекомпании «Цивилизация», впервые вышла в эфир в 2002 году. «Цивилизация» уже имела огромный опыт в создании программ об истории и искусстве, в ее багаже были такие передачи, как «Под знаком ПИ», «Избранное», «Гении и злодеи уходящей эпохи», «Вокзал мечты», «Искатели». Инициаторами создания программы «Пя-

тое измерение» были вдохновители телекомпании «Цивилизация» Лев Николаев и Александр Митрошенков. В 2001 году они и предложили Ирине Александровне новое для нее дело – быть автором и ведущей телевизионной передачи. Им же принадлежит и название программы – «Пятое измерение». Ирина Александровна, надо сказать, колебалась, но недолго, она любила новые задачи и решилась освоить новую профессию. Первый сезон, посвященный истории музея, был самым академичным, а дальше Ирина Александровна стала свободно, увлекая своей эрудицией и темпераментом, рассказывать об искусстве. У передачи появилась широкая аудитория. Нередко зрители, посмотрев очередной выпуск, шли в музей увидеть ту или иную, часто уже знакомую им картину по-новому, так, как предложила Ирина Александровна, открыв для всех новое, пятое измерение искусства.

Александр Митрошенков, основатель и президент рекламной компании AVM Media, в которую входит телекомпания «Цивилизация»

От автора

Мне хотелось бы предложить внимательным посетителям художественных музеев несколько новый взгляд на те произведения, с которыми они знакомятся в музеях мирового искусства, а к ним, несомненно, принадлежит и Музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. Рассматривая коллекции произведений искусств любого музея, мы найдем сквозные темы, объединяющие художественные произведения, созданные в разные века и в разных странах. Сюжетные основы изобразительного искусства очень разнообразны – это сам человек, его окружение, природа и то, что называется, вторая природа, то есть тот мир вещей, который человек создает. И есть главные, ведущие темы, которые волновали художников во все времена. Это, в первую очередь, темы любви, смерти, героизма, творчества. Такие темы носят название «вечных тем» в искусстве. Главное в них – это, я бы сказала, преемственность, диалог с прошлым, обращение к традиции и каждый раз создание какого-то нового взгляда на большую и важную для человека тему.

Ирина Антонова

Любовь



Любовь – это вечное чувство и вечная тема всех областей искусства: литературы и музыки, живописи и скульп-

туры, театра и кинематографа. Число художественных произведений, посвященных теме любви, неисчислимо, и бесконечно многообразие интерпретаций этой темы. Уже древние греки создали терминологию различных видов любви. Они говорили о любви Эросе – любви чувственной, любви страстной. Они определяли агапэ – жертвенную, бескорыстную любовь. Любовь-филию – платоническую любовь, любовь-сторге, то есть любовь-дружбу, и также любовь, означавшую семейную привязанность. На протяжении веков мы находим огромное количество произведений, которые интерпретируют любовь как необыкновенно разнообразное в своих воплощениях чувство.

В Риме, в галерее Боргезе на холме Пинчо, хранится картина великого Тициана, на которой изображены две молодые, прекрасные женщины. Они сидят у античного саркофага – одна обнажена, другая одета в пышное нарядное платье, – внешне они очень похожи. Между ними плещет рукой в воде крылатый малыш Эрот – это бог любви, в римской традиции – Амур, Купидон. Эта картина – одна из самых, наверное, загадочных в мире. В разное время ее называли по-разному, например, «Красота украшенная и Красота не украшенная». В образах молодых женщин видели и героинь различных античных мифов, и персонажей повести великого итальянца Боккаччо «Фьямметта», которая считается самым первым психологическим произведением о любви в мировой литературе и рассказывает о любви и верности. Фьям-

меттой Боккаччо называет свою возлюбленную, хотя неизвестно, жила ли такая женщина на самом деле или это вымышленный персонаж.

Сегодня картину Тициана называют «Любовь земная и Любовь небесная». Считается, что именно в этой картине отразились представления людей XV века, и, в частности, одного из философов того времени – неоплатоника Марсилио Фичино – о двойственной природе любви. Имеются в виду две Венеры – Венеры-сёстры, Венеры-близнецы, обе добропорядочные женщины, но одна символизирует любовь идеальную, возвышенную, другая – любовь земную, чувственную. Как человек Возрождения, Марсилио Фичино обращался к античной философии, а такое понимание двойственной природы любви было описано Платоном в его известном диалоге «Пир». Перед зрителем две женщины: одна одета в великолепный наряд – она олицетворяет земные чувства, в том числе любовь к красивым одеждам; вторая полностью обнажена – она олицетворяет любовь небесную, возвышенную, когда человек не нуждается в особых одеяниях, чтобы говорить о высоте своих чувств. Эжен Делакруа, французский художник XIX века, считал, что Тициан ближе всех подошел к самому духу античности и в картине действительно царит дух ясной, счастливой гармонии.

В этом размахе диапазона чувств существуют очень многие художественные сочинения – живописные, литературные и музыкальные. Мы знаем, что великий Данте в «Божествен-

ной комедии», в этом потрясающем произведении, охватившем все глубины человеческого существования, размышляет о космической силе человеческой любви, которую он называет «любовь, что движет солнце и светила». Одним из главных человеческих чувств называет любовь и наш отечественный гений Александр Сергеевич Пушкин: «Одной любви музыка уступает; / Но и любовь мелодия...», то есть он считает, что любовь – это главное чувство, эмоциональная природа, которая важна для человека.

Античность

Тема любви в искусстве всегда занимала одно из центральных мест. Для древних греков понятие любви было неразрывно связано с понятием красоты и воплощалось в образе прекрасной женщины, богини любви Афродиты, в римской мифологии – Венеры. Конечно, в античности были представлены и драматические коллизии, и трагические образы любви – их в полной мере выразили отцы древней трагедии Софокл и Эврипид в своих трагедиях «Царь Эдип» и «Ипполит». Но поскольку эти аспекты не нашли своего отражения в изобразительном искусстве, по крайней мере известном нам, мы будем рассматривать тему Любви в образе прекрасной женщины.

Уже в древнейшие времена было создано много, прежде всего, скульптурных произведений, посвященных богине любви. Один из самых ранних памятников, на котором мы можем увидеть Афродиту, – так называемый «Трон Людовизи». Этот рельеф был обнаружен в XIX веке в Риме, на вилле, принадлежавшей старинному аристократическому роду Людовизи. Он датируется 460–450 годами до нашей эры и долгое время считался основанием трона, потом эта точка зрения изменилась, но название памятника осталось. В центральной части рельефа изображено рождение Афродиты из морских волн. Афродита – одна из первых богинь Древней

Греции, и имеется несколько версий ее происхождения. В более позднее время о ней говорят как о дочери Зевса, а в ранних мифах она описывается как богиня, рожденная из пены морской, отсюда ее эпитет: пеннорожденная. В рельефе «Трона Людовизи» изображен момент, когда из морских пучин поднимается прекрасная молодая женщина. Ей помогают две нимфы. И они, и Афродита – в прозрачных одеждах, облегающих тело, и нимфы целомудренно держат перед Афродитой шаль, которой отчасти прикрывают ее. Очень интересны фигуры слева и справа от этого рельефа – одна из этих сидящих женщин закутана в одежду и как бы олицетворяет хранительницу очага, а другая – обнаженная гетера, играющая на флейте. Здесь мы опять-таки видим тему любви возвышенной и любви чувственной, как в замечательной картине Тициана.

Древнегреческий скульптор Пракситель создал один из самых знаменитых образов Афродиты. Он работал в IV веке до нашей эры, и его Афродита Книдская является первым известным изображением обнаженного женского тела. Эта статуя была страшно знаменита. Мы знаем, что она была исполнена в мраморе, а греческий мрамор – удивительный по какой-то светоносности, – он впитывал в себя свет и отдавал его, отсюда появлялось ощущение обволакивающей дымки, которой славились древнегреческие статуи и очень ценились. К сожалению, подлинная статуя не сохранилась, но известно огромное количество ее повторений, и в Пуш-

кинском музее имеется маленькая статуя, один из вариантов Афродиты Книдской.

Пракситель – удивительный мастер женских образов. Он умел передать нежную красоту мягкого женского тела, владел удивительной лепкой, которая сообщает изображенным им женским телам какую-то особую теплоту. Из древней литературы известно, что моделью Праксителю послужила знаменитая гетера Фрина. Гетера в переводе значит – «подруга», это жрица свободной любви, прекрасная, независимая, не связанная брачными узами, подруга художников и поэтов, обычно гетерами становились достаточно образованные женщины, и часто они служили моделями для художников. «Афродиту» Пракситель сделал по заказу жителей острова Кос. Эта статуя явилась первой обнаженной статуей в древнегреческом искусстве, а ведь до Праксителя работали такие великие мастера, как Фидий и другие греческие скульпторы, однако они не создавали Афродиту обнаженной, Пракситель решился на это первый. Когда он ее сделал и представил заказчикам, жители острова отказались от нее, они испугались, потому что никогда не видели изображений полностью обнаженного тела. Тогда эту статую приобрели жители острова Книд, именно поэтому она носит название «Афродита Книдская». Один азиатский властитель захотел выкупить статую у жителей острова, но книдцы не продали ее, ответив, что она является символом их острова и навсегда останется с ними.

Возможно, косвенным свидетельством того, что именно Пракситель был первым художником, открывшем тему обнаженного женского тела для искусства, является дошедшая до нас фраза из древнегреческой поэзии, где говорится от лица Афродиты: «Горе мне! Где же нагой видел Пракситель меня?» Значит, изображение обнаженного тела само по себе действительно для того времени было новшеством. Уже в этой статуе богини Афродиты можно видеть, что понятие любви и понятие красоты слиты в античном, классическом идеальном образе воедино.

Наверное, самым знаменитым образом Афродиты во всей мировой истории искусств является Афродита или, как позднее ее назвали, Венера Милосская. Всегда очень волнительно и ответственно говорить о художественных произведениях такого масштаба. Скульптура была найдена в 1820 году на острове Милос, откуда она и получила свое название. Сейчас считается, что ее создал Александрос Антиохийский между 130 и 100 годами до нашей эры, уже в эллинистическое время, но Венера Милосская удивительным образом сохраняет настроение высокой классики, как называют время второй половины V века до нашей эры, когда ведущая роль в Греции принадлежала Афинам. Представление об искусстве высокой классики дает ансамбль афинского Акрополя, статуи для которого создал великий Фидий, величайший скульптор Греции. Венера Милосская сегодня находится в Лувре, в Париже, а в Пушкинском музее хранится прекрасный сле-

пок, заказанный еще основателем музея профессором Иваном Цветаевым.

Как и великие образцы периода высокой классики, фигура Венеры Милосской отличается особым строгим, возвышенным покоем. Ее бедра задрапированы ниспадающим плащом, и это создает как бы пьедестал, на котором возвышается фигура. Статуя представлена в довольно сложном внутреннем движении: поворот головы, поворот тела особо подчеркивают жизненность образа, его близость к природе, а сама постановка фигуры возвышает ее над окружающим миром. Я бы сказала, что в этой статуе есть ощущение недоступности, которое придает в еще большей мере идеальность прекрасной Венере.

Античное искусство в образе богини Афродиты рассматривает любовь как приобщение человека к Богу, как соотнесенность человека в любви с мировой космической силой. Аристотель говорит о любви как об особом состоянии души. Древние греки понимали сложное соединение естественного, физиологического, чувственного и духовного начала в любви. Созданный античностью образ в этом его наполнении сохранился на многие века и остался одним из главных в пластических искусствах – как в живописи, так и в скульптуре. Можно сказать, что тема любви – одна из самых распространенных тем всего мирового искусства и, пожалуй, наиболее продолжительно существующая в искусстве – от его зарождения вплоть до наших дней. Это естественно, потому что

эта тема выражает сущностные начала человеческого бытия, и, пока существует человек, она будет находить отражение в искусстве, поскольку непосредственно связана с жизнью и существованием человека в этом мире.

У древних греков было представление, что Афродита существует не в одном образе, но есть любовь земная и любовь небесная. В произведении «Пир» Платон представляет свою теорию любви и говорит там о том, что земная любовь, если она настоящая любовь, в конце концов приводит к любви возвышенной, которую он называет любовью небесной. Вслед за Платоном такое же понимание любви предложили и неоплатоники, чье учение достигло особого расцвета во времена Возрождения в XV веке.

Возрождение

В XV–XVI веках, то есть спустя практически полторы тысячи лет, идеи Античности попытались возродить итальянские мастера, и эта эпоха получила название Ренессанс, или Возрождение. Наверное, самый знаменитый образ Афродиты того времени представлен на полотне «Рождение Венеры» великого итальянца XV – начала XVI века Сандро Боттичелли, блистательного представителя итальянского искусства XV столетия, времени, которое получило название Кватроченто. Расцвет его творчества пришелся на вторую половину века, и за его спиной уже были великие открытия того времени в области живописи, которые и позволили художникам перейти от изображения икон к тому, что мы называем станковой картиной. Произошло внедрение и развитие новой художественной формы, поэтому это время и называют «временем открытия природы и человека в искусстве». Художники стали использовать в своих работах перспективу, то есть возможность убедительного построения пространства. За этим лежали в том числе научные изыскания. Художники научились изображать предметы объемно, а не плоскостно, как было принято в средневековой живописи. Наконец, они по-новому взглянули на сами предметы изображения, и главное место в их творчестве занял прежде всего человек, представление о котором, очень высокое и значитель-

ное, было поставлено в основу всей философии миропонимания эпохи Возрождения.

Боттичелли – флорентинец, и то, что он стал одной из главных фигур итальянского Возрождения, – не удивительно, потому что именно Флоренция на этом раннем этапе Возрождения оказалась центром формирования художественных и философских основ искусства. Боттичелли был тесно связан с правителями Флоренции, с семьей Медичи, и прежде всего с Лоренцо Медичи по прозвищу Лоренцо Великолепный. Он действительно был великолепен – широко образованный правитель, окруживший себя учеными, музыкантами, писателями, поэтами, художниками. При его дворе работали Леонардо да Винчи и Микеланджело, и именно там начал свою деятельность молодой Боттичелли. Флоренция стала оплотом ренессансного гуманизма, что означало, прежде всего, обращение к реальному человеку, желание возродить после столетий мистического Средневековья античное восприятие мира.

Великая картина Боттичелли «Рождение Венеры» хранится в галерее Уффици во Флоренции. Она была вдохновлена поэмой современника Боттичелли – Анджело Полициано «Стансы на турнир», в которой описывается эпизод рождения Афродиты-Венеры из пены морской. На картине изображен момент, когда на огромной раковине к берегу приплывает Венера. Прекрасная молодая женщина представлена в полный рост. Это одно из первых изображений обнаженного

женского тела. Это тоже открытие эпохи Возрождения – понимание наготы как высшего совершенства природы и женской красоты как особого дара небес, который восхищает художника и зрителя. Два божества, сплетенные в объятии – Зефиры, боги ветров, – подгоняют раковину к берегу. На берегу нимфа в затканном цветами платье встречает Венеру и протягивает плащ, чтобы скрыть ее наготу. За Венерой достаточно условно изображено море с белыми барашками волн, а по всему полотну картины разбросаны розы – один из атрибутов Венеры. Еще Аристотель говорил о том, что любовь – особое состояние души, и нам это становится очевидным, когда мы смотрим на центральный образ этой картины – чарующую стройную женщину с удлинненными формами тела. Замечательна ее поза: Венера кажется неподвижной, а вместе с тем находится в довольно сложном движении – опираясь на левую ногу, прикрывая рукой и волосами тело, наклонив голову, она смотрит на зрителя. Ее взгляд, взгляд обнаженного человека – это особый диалог с тем, кто стоит перед картиной, и он полон такой чистоты, такой нежности и грусти, такой погруженности в себя, что эротический контекст, который, конечно, присутствует в любом изображении обнаженного тела, отступает на дальний план – и перед нами предстает явление неземной красоты. Обостренный лирический мир Боттичелли далеко отстоит от душевной – и духовной жизни античности. Он, несомненно, уже пережил новый этап в развитии мироощущения людей то-

го времени, этап христианства с его пониманием любви как милосердия, жертвенности – недаром некоторые современные ученые, трактуя образ Венеры, неожиданно сравнивают этот образ с Крещением Христа Иоанном Крестителем: та же водная очищающая стихия и в полный рост данная фигура главного персонажа. Конечно, можно спорить с этой интерпретацией, как и с другими интерпретациями Венеры, – ее называют и древней Евой, и новой Девой Марией – но все это накладывается на образ, рожденный античной мифологией, и вместе с обостренным, удивительным лиризмом, которым напоена эта картина, захватывает нас. Полотно поражает также и неожиданным сочетанием двух противоположностей: с одной стороны, в нем есть замороженная неподвижность, настороженность, и вместе с тем здесь очень много движения: разлетаются одежды Зефира и нимфы, развеваются золотистые волосы Венеры, но в целом остается ощущение, что мир замер перед этим прекрасным явлением.

Основное выразительное средство Боттичелли – владение линией. Его линия необыкновенно гибкая, захватывающая и непрерывно меняющаяся, вся картина построена на невероятной музыкальности и певучести линейного решения. Мы не можем не обратить внимание на то, насколько упрощена здесь уже завоевавшая свое место в картинах Возрождения перспектива; она в данном случае не так важна, как прекрасный женский образ, который предстает перед нами.

Несомненно, для продолжения развития темы женской

красоты и связанной с ней темой любви огромную роль сыграла Платоновская академия во Флоренции. Это объединение выдающихся литераторов и философов было создано под покровительством могущественного Козимо Медичи, одно из первых мест здесь занимал Марсилио Фичино, тот, кто развил теорию любви небесной и любви земной, опираясь на сочинения Платона.

Тема слияния духовного и телесного сыграла огромную роль в развитии и живописи, и скульптуры того времени, и один из гениальных образов этой темы – картина «Спящая Венера» Джорджоне. Быть может, кто-то помнит, что в далеком 1955 году это великое полотно из Дрезденской галереи демонстрировалось на выставке «Сокровища Дрезденской галереи» в Москве, в Пушкинском музее.

Справедливости ради надо сказать, что античность знала сюжет «лежащей Венеры». В Пушкинском музее хранится Уваровский саркофаг – он называется так потому, что находился в коллекции графа Уварова, который приобрел его в Риме в 1843 году. Сам памятник, уже без крышки, был найден в XVI веке при раскопах в Риме и с конца XVI века находился в разных коллекциях и был достаточно известен. В начале XVII века с эпизода опьянения Геракла на этом саркофаге сделал зарисовку Рубенс. Сергей Уваров, президент Российской академии наук и министр народного просвещения, назвал приобретение «овальной урной» и отправил в свое подмосковное имение Поречье. Этот прекрасный

большой мраморный саркофаг с изображением дионисийских празднеств создан около 210 года. На одной его стороне представлен миф о спасении Дионисом Ариадны. Известно, что Ариадна, дочь царя Крита Миноса, помогла афинскому герою Тезею победить страшного быка Минотавра. Тезей обещал увезти девушку в Афины и взять ее в жены, но оставил ее по пути с Крита на острове Наксос. Там ее нашел Дионис и женился на ней. Ариадна возлежит на ложе, и мы видим, что тип лежащей женщины уже существовал в античном искусстве, хотя встречался достаточно редко.

«Спящую Венеру» Джорджоне, судя по всему, заканчивал Тициан. Здесь почти нет атрибутов Венеры: ни цветов, ни бога любви, хотя есть свидетельства, что в картине присутствовало изображение Амура, но в окончательном варианте оно исчезло. Женщина изображена спящей мирным сном. Ее глаза закрыты. Это очень важный мотив. Как только обнаженная натура открывает глаза, возникает иной мир образов и поле толкования изображения расширяется. Мотив спящей обнаженной женщины гениально придуман Джорджоне, он остается мотивом абсолютно уникальным, который никто не повторил. В этой картине есть понимание того, что человек и окружающий его мир едины, что человек – часть этого мира, лучшее создание природы. Этот мотив стал очень распространенным не только в искусстве Италии, но и других стран, однако никто не смог повторить это единство человека и окружающего мира с такой пронзительной одухо-

творенной силой, как Джорджоне.

Венера изображена на фоне поэтичного, умиротворенного пейзажа. Очевидно, именно пейзаж и был написан Тицианом. Удивительная гармония царит в этой картине. Подобно Боттичелли, Джорджоне тонко владеет линейными ритмами, и та линия, которая очерчивает прекрасное юное тело, и есть главный пластический мотив картины. Поразительно сочетание чувственного начала и возвышенного целомудрия в этом образе. Я бы сказала, что прелесть чистоты и есть главное содержание этой картины. И снова художник эпохи Возрождения вслед за древнегреческим мастером подчеркивает главную тему этих образов богинь Любви: женщина – божественное творение. Обнаженная натура в этом контексте становится высшей формой живописи.

Близка картине Джорджоне и работа Тициана «Венера Урбинская» из галереи Уффици. Называется она так потому, что была исполнена по заказу герцога Урбинского. Она близка картине Джорджоне по мотиву, но далека по замыслу. Здесь в позе, подобной спящей Венере, изображена женская фигура. Но в этой картине царит другое настроение, и прежде всего мы обращаем внимание на повествовательный контекст: прекрасная молодая женщина привольно расположилась в интерьере на смятых простынях; у ее ног лежит собачка – это символ верности, в ее руках охапка роз – символ Венеры; в глубине комнаты изображены кассоне – сундуки для хранения одежд, в одном из них роются две служанки,

возможно, они ищут одежду, в которую будет одета Венера; за окном – фрагмент пейзажа. Мне кажется, что и в этом полотне тема любви как высшей ценности звучит с огромной силой, в нем есть особая простота и естественность, теплота и мягкость, но вместе с тем присутствует и чувственное начало, которого нет в «Спящей Венере» Джорджоне, здесь оно передано через все прелести, открытые взору, и это ощущение усилено красным цветом дивана, цветом платья служанки, цветом драпировки, на фоне которой изображена центральная фигура. Вместе с тем в этом образе сохраняется и божественный ореол Венеры, и он более всего связан с направлением взгляда женщины. Как персонажи на очень многих портретах того времени, «Венера» Тициана практически не смотрит на тех, кто находится перед ней, она смотрит вдаль, в направлении перспективы, но ни на кого специально, и эта ее отстраненность от реального зрителя очень много значит в картине – она свидетельствует о ее божественности. «Венера» Тициана неприкосновенна, самоценна, она отдалена от всех зрителей, и эта недоступность, которая также была в высшей степени присуща «Венере» Джорджоне, остается, несмотря на все бытовые детали – сундуки, служанок, собачку и прочее. Каким-то чудом художнику удастся сохранить представление об этой прекрасной женщине как о богине.

В Пушкинском музее хранится еще одно изображение Венеры – картина ученика Рафаэля художника Джулио Романо «Дама за туалетом» – портрет сидящей красивой молодой

женщины, созданный между 1520 и 1524 годами. Совершенно очевидно, что перед нами Венера, ведь стоящие на століке перед ней предметы – жаровня и зеркало – атрибуты мифологического образа Венеры; более того, за ней на балюстраде видна скульптура Венеры. Да, это Венера, но черты лица женщины столь достоверны, что заставляют искать портретное сходство с кем-то, кто мог бы быть моделью для художника. По разным предположениям это могли быть такие знаменитые женщины, как Лукреция Борджиа или Беатриче д'Эсте, а может быть, и скорее всего, это возлюбленная Рафаэля Форнарина – простая девушка, долгое время бывшая его моделью. Известно, что она послужила моделью и для Сикстинской Мадонны. Картину «Дама за туалетом» у нас в экспозиции долгое время называли просто «Портрет Форнарины». То, что этот образ портретен, не вызывает сомнения, но все же портрет дан в образе Венеры, иначе к чему все эти детали? Введение портретно-жанрового мотива довольно характерно для той эпохи, и, хотя Форнарина написана раньше, чем «Венера Урбинская», тем не менее и в этом произведении мы ощущаем веяние Нового времени.

Наступает Новое время, и такие художники, как Караваджо, а следом и Рембрандт, Рубенс и Веласкес, вносят в свои полотна, в том числе и на мифологические сюжеты, реальную жизнь и реальный мир.

XVII век

Что случилось с гармоничным, уравновешенным искусством Возрождения в XVII веке? Конец XVI – начало XVII века – это время многих катаклизмов в Европе, время образования национальных государств, к новым формам существования страны приходят часто через потрясение сложившихся устоев, через революции – Нидерландская революция (война Нидерландов за независимость от испанского владычества), Английская революция (или Английская гражданская война). Это и время Великих географических открытий – Америка и Индия становятся новыми пространствами для жизни, земля оказывается не такой ограниченной, как казалась раньше. Эти новые миры сказываются и на самом человеке, на его душевном мире. И если у Боттичелли было еще какое-то предвидение, когда он изображал своих задумчивых античных героинь, если Леонардо да Винчи показывал возможность существования неразгаданного внутреннего богатства человека, то XVII век в искусстве барокко выплеснул внутренний мир человека со всей полнотой, а иногда – и экстатической полнотой. Мир искусства уловил изменения, которые произошли в жизни, в окружающем мире, в глубине человеческой души, и поэтому больше всего XVII век интересовал внутренний мир человека.

Естественно, с течением времени менялась эмоциональ-

ная структура жизни, менялись представления, в том числе представления о любви, а сама тема, конечно, обогащалась. Если говорить о главном направлении, которое характерно не только для темы любви, но и для многих других тем изобразительного искусства XVII столетия, – это, конечно, открытие возможности изображения реальной жизни в ее реальных проявлениях. Высшие образы в интересующей нас теме в следующем за эпохой Возрождения XVII веке создали два великих художника, работавшие в разных странах: фламандец Рубенс и голландец Рембрандт. Любопытно, что картины «Вирсавия» Рубенса и «Даная» Рембрандта, созданные около 1635 года, близки по своему переживанию, но решены по-разному.

«Вирсавия» Рубенса хранится в Дрезденской картинной галерее. Она написана на библейский сюжет о царе Давиде, который увидел прекрасную Вирсавию, жену своего полководца Урии, купающуюся у источника, и воспылал к ней любовью. Давид погубил мужа Вирсавии и женился на ней. В картине Рубенса фигура Давида почти не видна, он изображен в левом верхнем углу на балконе, фигура настолько мала, что ее можно и не заметить. На переднем плане – прекрасная, царственной красоты, полная необыкновенных рубенсовских живительных сил молодая женщина, к ней подбегает негритенок и протягивает ей письмо – это письмо от царя Давида. Но сюжетная мотивировка не столь важна, поскольку основной акцент этого полотна на образе главной ге-

роини, Вирсавии, – совершенно восхитительной по фантастической красоте прозрачной, дивной живописи. Ее изображение – апофеоз жизненной силы, она осознает свою красоту, которая здесь значительнее и важнее власти королей. Вирсавия столь прекрасна, что это поднимает ее на высоту идеального образа. Сочетание телесности и идеала в самом высоком и мощном его проявлении – особенность и тайна искусства Рубенса. Перед нами нерасторжимое единство плоти и духа, что показывает эмоциональное состояние Вирсавии, переживающей момент осознания своей привлекательности.

Тема красоты по-своему звучит и в произведении Рембрандта «Даная», которое хранится в Эрмитаже. Даная, дочь царя Акрисия, заключена своим отцом в башне. Царь получил предсказание, что погибнет от руки своего внука, то есть сына Данаи, и, желая оградить ее от возможных связей с мужчинами, заточил дочь. Кстати, для того, чтобы это вынужденное целомудрие Данаи было понятно зрителю, в изголовье роскошного ложа, на котором она возлежит, мы видим фигурку позолоченного Амура, но руки его скованы – это скованный Эрос, скованные чувства. Данаей пленился Юпитер, верховное античное божество, и проник к ней в виде золотого дождя. Интересно, что и у Тициана есть картина на этот сюжет, но на ней изображен поток золотых монет, золотой дождь, который сыпется с неба на Данаю. Рембрандт не использует прямое прочтение этой легенды, он переводит

тему любви в психологический план. Перед нами на роскошном позолоченном ложе лежит женщина, она не поражает своей красотой, напротив, можно сказать, что героиня Рембрандта некрасива, он не скрывает расслабленной мускулатуры ее немолодого тела. В этом произведении, как ни в одном другом, нашел свое выражение психологический гений Рембрандта – Дана изображена в момент ожидания возлюбленного, и ее волнение очень реально и вместе с тем возвышенно. На лице Данаи удивительное богатство переживаемых чувств: и радость, и сомнения. Это любовь самозабвенная и целомудренная, но, возможно, и греховная. Один современный ученый писал о «Дане» Рембрандта: «Наготу часто изображали прекраснее, но никогда – более естественной, истинной и потрясающей». Едва ли можно найти еще одно художественное произведение, связанное с темой любви, где бы сокровенность женского переживания была передана с такой силой и правдивостью, как в «Дане» Рембрандта. Несомненно, Рембрандт в этом произведении отходит от классических идеалов Возрождения и Античности, но удивительным образом сохраняет высокую поэзию. Мы невольно вспоминаем, рассматривая эти картины Рубенса и Рембрандта, слова Гёте: «Семнадцатый век, век больших величин». В творчестве Рубенса и Рембрандта соединение идеала и реальной жизни достигло своего высшего уровня.

XVIII век

XVIII век знаменует собой кризис мифологии любви, как, впрочем, и кризис мифологии в целом. До этого времени искусству было свойственно возвышенное отношение к любви и к красоте женщины, а XVIII век принес даже в картины, написанные на мифологические сюжеты, подчас чисто эротическое содержание, и обнаженная Венера стала восприниматься отнюдь не богиней, а простой женщиной.

В XVIII веке пришло совершенно новое понимание самой жизни и, конечно, вслед за этим, и любви. Это век разума, век скепсиса, философии, сомнения в религии и в правомерности и нужности прежних традиций. Мир переходил к капитализму от прежнего, веками существовавшего феодализма, и вполне естественно, что менялись устои, нормы и оценки. Тем не менее и в это время работают художники, которых волнует тема любви и женской красоты, и они продолжают создавать произведения на мифологические сюжеты. В Пушкинском музее находится довольно много картин французского художника Франсуа Буше. Главная тема его полотен — **«Спящая Венера»**¹, конечно, — сексуальная привлекательность изображенной им прелестной молодой женщины, но ее нагота воспринимается как естественное состояние на-

¹ По всей книге выделены названия произведений искусств, к которым есть иллюстрации.

туры, и таким образом в красоте женщины Буше сохраняет представление о любви и красоте как части вселенской силы.

Художником, который полностью изменил традиционное отношение к изображению обнаженной женщины, был Франсиско Гойя, великий испанский мастер конца XVIII – начала XIX столетия. Всемирной известностью пользуются две его картины – «Маха обнаженная» и «Маха одетая», обе хранятся в музее Прадо в Мадриде. Многие исследователи творчества Гойи пытались персонифицировать модель – совершенно очевидно, что на обеих картинах изображена одна и та же женщина. В ней видели герцогиню Альба, возлюбленную Гойи, но в документах начала XIX века героиню называли также Венерой и цыганкой. Наверное, все-таки самое правильное – называть эти картины так, как они известны сегодня, – «Маха обнаженная» и «Маха одетая». На полотнах действительно изображена «маха» – девушка из просто-народья, с улицы, из низов.



Франсуа Буше. «Спящая Венера», 1735 (холст, масло)

Гойя неоднократно преследовался инквизицией за необычность своих работ, его картины были признаны возмутительными и непристойными. Разумеется, мы не разделяем такой взгляд на эти замечательные полотна, но тем не менее надо признать, что ничего подобного в предшествующем мировом искусстве не было. Обнаженная маха лежит в позе, очень близкой к тем, которые мы видели в целом ряде картин эпохи Возрождения и последующего времени, но она совершенно лишена какого бы то ни было налета идеально-

сти, она просто миловидна. Остроту этих картин, видимо, понимали уже и заказчики, потому что известно, что показывались они вместе, только не рядом друг с другом, как они экспонируются теперь в музее; они прятались одна за другую в специальном ящике с механизмом – сначала демонстрировали одетую маху, а затем механизм поворачивался и взору зрителей представляла «Маха обнаженная». Конечно, это было задумано как игра и, может быть, для в достаточной мере развращенных людей, ощущающих остроту и реализм этих изображений. Известно, что картины заказал первый министр Испании Мануэль Годой. Только всесильный человек мог позволить себе в те очень строгие для Испании времена, когда правили церковь и инквизиция, заказать такие картины. Это нагота без всякой аллегории, маха не притворяется ни Венерой, ни какой-то другой античной богиней. Она маха, девушка из народа, скорее всего андалузка, может быть наполовину цыганка. Она смотрит на нас вызывающим и дерзким взглядом, у нее резкие жесты, она грациозна и бесстыдна и абсолютно внутренне свободна. Она демонстрирует свою наготу как свободная женщина, и от этого возникает и развенчание возвышенного образа женской обнаженной красоты, и в то же время его возвышение. Есть в ней что-то вульгарное, но и что-то божественное. Глядя на мах Гойи, можно вспомнить слова Дени Дидро: «Между обнаженной и раздетой женщиной целый мир».

Мы видим, что образ одетой махи, подобно тичианов-

ской «Любви земной», эротически гораздо более насыщен, чем обнаженная маха, которая кажется просто открытой для любви, но не несущей в себе никаких элементов привлечения партнера.

XIX век

Уже в XVIII веке – веке Просвещения, начинается огромный прорыв к реальности, к необходимости писать саму жизнь, не прикрываясь мифологией, – недаром композитор Вагнер создает произведение «Гибель богов». Умирает мифология, гибнет мир богов, наступает Новое время, и одним из главных художников, которые совершили этот переворот, несомненно, был Эдуар Мане. Он сделал это во Франции, но то же самое происходило и во всех других европейских странах – отказ от идеализации, от мифологизма в любой его форме. Значит ли это, что не возникало картин на мифологические сюжеты? Нет, они продолжали создаваться, так же как создаются и сейчас. Большие группы художников продолжают работать в традиционной форме искусства, но на примере Мане мы говорим, конечно, о прорыве, о начале нового направления – импрессионизма, который принес новое видение мира, новое понимание натуры.

Среди художественных шедевров Франции одно из первых мест, несомненно, принадлежит «Олимпии» Мане. Сегодня она хранится в музее Орсе в Париже. На картине изображена молодая женщина, она обнажена и лежит на роскошном ложе, которое роскошно не само по себе, но написано с необыкновенным художественным роскошеством. Эта картина еще до открытого показа произвела огромное впечат-

ление на тех, кто ее увидел, и получила и скандальный успех, и одновременно – скандальное отрицание как высокого рода художественное произведение. Мане удалось ее выставить только через два года после того, как он ее написал, а именно – в 1865 году во время Парижского салона на отдельной выставке. Выставка сопровождалась невероятным скандалом. Что только ни писали в прессе, как только ни неистовствовала публика! Какие только оскорбления ни неслись в адрес художника и самой героини картины! Как только ни высказывались по поводу чувств, которые она вызывает!

Чтобы понять, почему появлению «Олимпии» сопутствовала такая буря негодования, надо учесть, в каком ряду произведений мирового искусства появилась эта картина. «Олимпия» заставляет нас обернуться назад в прошлое. Несомненно, она продолжает ряд лежащих Венер. Примерно за шесть лет до создания «Олимпии» Мане сделал небольшую копию «Венеры Урбинской» Тициана, и, конечно, в работе над «Олимпией» он вдохновлялся в первую очередь именно этим полотном. Но он создал нечто несовместимое с с образом Тициана, чем и объясняется страшный скандал. Иногда говорят, что он отступил от правил академической живописи, которая навязывалась всем художникам. Но против академизма боролись многие передовые художники во Франции, в Англии, в Германии, в России. То, что делали в России передвижники, – не что иное, как борьба с академической фальшивой условной живописью. Поддер-

живая и защищая Мане, против критики выступал его друг Эмиль Золя. Он очень правильно написал, обращаясь к Мане: «Я знаю, вам удалось создать великолепное произведение, энергично перевести на особый художественный язык истинность света и тени, правду о предметах и людях». Золя обращает внимание сначала на художественные средства, а потом – на «правду о предметах и людях».

Я не нашла выразительнее слов о самом смысле XIX столетия, чем те, которые высказал русский поэт Александр Блок в поэме «Возмездие». Он написал ее в 1911 году, то есть прошло достаточно времени, чтобы осознать, с каким веком столкнулись люди:

Век девятнадцатый, железный,
Воистину жестокий век!
Тобою в мрак ночной, беззвездный
Беспечный брошен человек!

Это сказано прямо об «Олимпии» – «мрак ночной, беззвездный» – темная комната и лежащая на белых тканях молодая женщина. В доме, в котором изображена Олимпия, нет пространства, но в нем есть цвет, и, если пристально взглянуть на картину, его можно увидеть, хотя в целом картина воспринимается как бездна, на фоне которой возникает фигура юной особы. Мане услышал это время, увидел и запечатлел, и это – его величайшее открытие как художника. Поэтому Золя имел право написать, что Мане сказал прав-

ду об этом времени и о людях, и правда заключалась в том, что в доме, в котором изображена Олимпия, как будто нет ни любви, ни красоты. Но я скажу и другое – в нем есть любовь и красота, только их создает не главная героиня, а ее окружение. В картине еще два образа: чернокожая служанка, лицо которой почти сливается с фоном, и ошетилившийся кот – это очень важные фигуры для создания настроения и понимания картины. Служанка держит дивный букет цветов, но не отдает их госпоже – она знает, что та не хочет его принять. А кот, увидев перед собой, видимо, очередного гостя, выступает защитником своей госпожи. Сама Олимпия изображена с неподвижным лицом. Удивителен жест ее левой руки – растопыренными пальцами, почти комическим жестом она прикрывает свое лоно, она недоступна, как Венера Джорджоне, она защищает себя. Эта удивительная маленькая женщина сама выбирает, хочет она быть с тем, кто к ней пришел, или нет. Олимпия очень интересно расположена в пространстве, недаром Золя говорит о свете и о находках художественного плана. Он имеет в виду белоснежное ложе, на которое накинута золотисто-розовая ткань с вышитыми на ней красными цветами, несколько красных, не ярких, но очень важных для этой картины акцентов – орхидея в волосах Олимпии и цветы в руках служанки, и, наконец, важнейший композиционный мотив – в нижней части, там, где подняты простыни, – большой черный фрагмент не занятого ничем пространства. Что он делает? Он приподни-

мает Олимпию, она парит в воздухе, и она полна достоинства в своем чувстве, с которым отвергает того, кто к ней пришел. Эта очень французская картина написана на грани иронии и сарказма. Ее можно по-разному трактовать, но это не закрытые глаза джорджониевской Венеры и не открытые глаза смотрящей сквозь зрителя Венеры Тициана, и в этом основной смысл «Олимпии», смысл, который и оскорбил тех, кто пришел на Салон.

Моделью Мане послужила 18-летняя Викторина Мёран, достаточно независимая особа, которая много лет позировала Мане, в том числе была моделью и в одной из его первых картин «Завтрак на траве». Видимо, зрители увидели в этой девчонке внутреннюю силу. Ее образ кого-то оскорбил, кому-то стал близок. Постепенно у Мане появлялось все больше сторонников, правда, настоящее признание пришло к нему совсем незадолго до смерти. Он все время испытывал сопротивление окружения, недаром «Олимпия» всегда находилась в его доме. Купил ее после смерти художника у его вдовы Клод Моне. Сначала картина была выставлена в Люксембургском музее, а потом оказалась в Лувре.

Внутренняя наполненность и сложность этого образа должны быть восприняты в контексте того времени, в которое существовал художник. Если хотите, уже на наш лад, я бы назвала эту картину произведением критического реализма. Модель изображена не как роскошная богиня, а как юная особа, которая еще не вышла из подросткового обра-

за, об этом говорят нескладные черты тела, широкие плечи и узкие бедра, ее женские начала практически не видны. «Олимпия», несмотря на скандал, который она вызвала, не эротична. Хотя тема, поднятая Эдуаром Мане, не случайна, и мы можем вспомнить, что в другом качестве она прозвучала и в нашей отечественной литературе. Вспомните Сонечку Мармеладову из «Преступления и наказания» и Настасью Филипповну из «Идиота» Достоевского, вспомните Катюшу Маслову из «Воскресения» Льва Толстого. Этот трагический образ характерен для отечественной литературы, в которой сострадание, сочувствие и негодование против судьбы такого рода женщин очевидно.

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.