



Патрон и коллекционер, историк искусства, государственный служащий и телеведущий... В XX веке Кларк, как никто, расширил аудиторию ценителей искусства.

Галерея Тейт к выставке «Кеннет Кларк:
В поисках цивилизации»

Взгляните на картины

КЕННЕТ КЛАРК

Кеннет Кларк

Взгляните на картины

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=69135577

*Взгляните на картины:
ISBN 978-5-389-22860-3*

Аннотация

Кеннет Кларк (1903-1983) – британский писатель, историк, крупный специалист в области истории искусств и личность практически уникальная для искусствоведения XX в. Самый молодой из директоров Лондонской национальной галереи, которую он возглавлял с 1934 по 1945 г., Кларк рано состоялся в качестве авторитетного ученого. Но идея истории искусства как знания для избранных была ему чужда, в связи с чем среди специальных трудов в обширном наследии Кеннета Кларка числится уникальный на тот момент цикл документальных фильмов «Цивилизация» (1969-1970), сценарии которого были позже опубликованы в виде книги.

Сборник «Взгляните на картины» также адресован автором не только знатокам искусства, но и тем, кто ищет помощи и наставничества. В шестнадцати эссе маститый ученый с присущими ему невероятной эрудицией и мягким юмором проводит своих читателей тем путем, которым следуют его собственный глаз и изощренный ум, разглядывая картину. Цель

этого упражнения – показать, сколь многое можно увидеть после того, как пройдет любительский восторг.

В формате PDF A4 сохранен издательский макет книги.

Содержание

Слова благодарности	6
Предисловие	8
Тициан	15
Веласкес	33
Конец ознакомительного фрагмента.	35

Кеннет Кларк

Взгляните на картины

© А. В. Глебовская, перевод, 2023

© П. А. Левченко, перевод, 2023

© А. С. Лисицына, перевод, 2023

© Н. Ф. Роговская, перевод, 2023

© Т. А. Шушлебина, перевод, 2023

© А. В. Щеникова-Архарова, перевод, 2023

© Издание на русском языке, оформление. ООО «Издательская Группа „Азбука-Аттикус“», 2023

Издательство Азбука®

Памяти Роджера Фрая, который научил мое поколение смотреть

Слова благодарности

Я должен выразить свою признательность Ее Величеству королеве за любезное разрешение репродуцировать рисунки из собраний Королевской библиотеки и Виндзорского замка, два картона Рафаэля из Музея Виктории и Альберта, а также «Даму за вёрджинелом» Вермеера.

Я благодарю Кристабель, леди Аберконвей, графа Элсмистра, мисс Урсулу Фрер, мисс Берил Фрер, С. А. Моррисона, эсквайра, и миссис Вудолл, позволивших мне репродуцировать картины из их коллекций, а также кураторов следующих музеев и галерей:

Лувр, Париж; Прадо, Мадрид; Музей изящных искусств, Бостон; Музей Виктории и Альберта, Лондон; Государственный музей, Берлин-Далем; Музей герцога Антона Ульриха, Брауншвейг; Музей Коньяк-Жэ, Париж; Музей истории искусств, Вена; Национальная галерея, Лондон; Национальная галерея искусства (Собрание Уиденера), Вашингтон; Национальная галерея Шотландии, Эдинбург; Муниципальная галерея, Монпелье; галерея Уффици, Флоренция; Музей Сан-Висенте, Толедо; Британский музей; Галерея старых мастеров, Дрезден; Штеделевский художественный институт, Франкфурт-на-Майне; Наследство Айви, Кенвуд; Колледж Божьего дара Аллейна, Далич; Городской Кунстхалле, Мангейм; Музеи Ватикана, Рим.

Также я хотел бы поблагодарить «Файн арт фотографии, лтд», которая снабдила эту книгу всеми, за исключением одного, цветными слайдами и многими черно-белыми снимками, и всех нижеперечисленных, тоже предоставивших снимки:

Коллекция Мэнселла, Лондон; «Андерсон», Рим; Ж. Э. Булло, Париж; Освальдо Бом, Венеция; «Компания О. Ч. Купер, лтд», Лондон; «Данези», Рим; «Амплиционес и репродукционес Мас», Барселона; «Фэдон пресс, лтд»; Вальтер Штайнкопф, Берлин-Далем; «Жиродон», Париж; Институт искусств Курто; галерея Лефевра; «Аннан», Глазго; Лондонский городской совет (Департамент архитектуры); «Визавона», Париж; а также мадам М. Ур, автора «Узнавая живопись» (журнал «Искусство и мастерство графики», Париж).

Предисловие

Несомненно, существует множество способов смотреть на картины, ни один из которых не может считаться единственно верным. Великие художники прошлого, которые оставили нам свои рассуждения о живописи, – Леонардо да Винчи, Дюрер, Пуссен, Рейнольдс, Делакруа – часто приводят обоснования тех или иных своих предпочтений, и обоснования эти таковы, что с ними не согласится ни один из живущих художников; то же в равной степени относится и к великим критикам – Вазари, Ломаццо, Рёскину, Бодлеру. Последние жили во времена, когда к живописи применялся более высокий стандарт, чем теперь, и считали критику делом значительно более серьезным и ответственным, чем многие из их современных последователей. Они восхищались приблизительно одними и теми же произведениями искусства, однако критерии, на которых каждый из них строил свои суждения, разнились еще сильнее, чем у художников: те, по крайней мере, сходились в своих взглядах на некоторые технические проблемы. Некогда модная фраза «ему это нравится потому, что он не прав» демонстрирует не только заносчивость, но и пренебрежение историей.

Но это не повод признать, что противоположная крайность – человек, «точно знающий, что ему нравится», поскольку так ему подсказывает природная интуиция, – будет

прав в этой или какой-либо другой области. Никто и никогда не скажет так о предмете, которому посвящены хотя бы какие-то размышления и в отношении которого принята на себя хоть какая-то ответственность. Долгая практика рождает малую толику умений, – это справедливо для любой деятельности. Если брать уроки кулинарии или игры в гольф, возможно, получаться будет не слишком хорошо, однако точно много лучше, чем если не учиться вовсе. Я верю, что можно научиться задавать картине такие вопросы, поиск ответов на которые позволит продлить и усилить удовольствие, которое она дарит; если же (и все те великие мужи, чьи имена я только что перечислил, совершенно определенно согласились бы) искусство – это нечто большее, чем просто источник удовольствия, тогда на интуитивном «знаю, что мне нравится» точно далеко не уедешь. Искусство не леденец и даже не рюмка ликера. Значение великого произведения искусства – хотя бы то небольшое, что нам под силу понять, – должно иметь прямое отношение к нашей собственной жизни и способствовать подъему духовной энергии. Смотреть на картину – занятие, требующее деятельного участия, а поначалу и некоторой дисциплины.

Не думаю, что это занятие подчиняется каким-то конкретным правилам, но, возможно, наблюдения закоренелого любителя живописи, сделанные на основе его личного опыта, могут быть полезными в качестве своего рода пособия; именно они задокументированы в эссе, что последуют да-

лее. Я постарался записать так точно, как смог, направление чувств и мыслей, посетивших меня перед шестнадцатью великими картинами. Выбор их был сделан с тем учетом, чтобы диапазон оказался как можно шире, в связи с чем мои реакции значительно отличались в зависимости от произведения. Иногда, как в случае с «Менинами», в первую очередь мое внимание привлекал сюжет; иногда, как перед картиной Делакруа, осведомленность о некоторых особенностях характера художника предопределяла видение его работы. Впрочем, как я обнаружил, мое восприятие каждой картины всегда следовало примерно одной и той же схеме: первое впечатление, пристальное изучение, обращение к памяти, пересмотр.

В первую очередь я вижу картину как целое, и задолго до того, как успеваю опознать сюжет, в моем сознании уже складывается общее впечатление, критерии которого – взаимоотношения тона и отведенного для него пространства, формы и цвета. Это первое впечатление происходит немедленно, и я ни капли не покривлю душой, если скажу, что испытал бы его даже в автобусе, мчащемся со скоростью тридцать миль в час мимо витрины, где выставлена великая картина.

Я должен также признаться, что опыт такого мгновенного воздействия бывал разочаровывающим: выпрыгивая из автобуса, я спешил к картине лишь для того, чтобы мое лучезарное первое впечатление омрачилось предательским недостатком мастерства или общей непримечательностью испол-

нения. Поэтому за потрясением от встречи непременно должен последовать период пристального изучения, в процессе которого я по очереди рассматриваю то одну, то другую часть, восхищаюсь теми участками, где цвета особенно гармоничны, а рисунку удалось ухватить очертания объекта; вопрос, что намеревался изобразить художник, возникает на этой стадии естественным образом. Если художник демонстрирует при этом высокое мастерство, удовольствие от изучения умножается и мое внимание на мгновение-другое может задержаться на живописных качествах. Но совсем скоро в дело вступят мои критические навыки, и вот я уже ищу основной мотив, или главную идею, которая определяет общий эффект, производимый картиной.

Посреди этого занятия мои чувства, возможно, начнут притупляться от усталости, и если я тем не менее ответственно собираюсь продолжить, то должен буду подкрепить свои силы живительным глотком дополнительной информации. Мне видится, что чистое эстетическое наслаждение (так называемое) может длиться не дольше, чем наслаждение ароматом апельсина, в моем случае не более двух минут; однако великое произведение искусства требует гораздо более долгого и неизменно внимательного взгляда. Историческая критика на этом этапе бесценна: она удерживает наше внимание на изучаемой работе, давая чувствам отдохнуть и обрести второе дыхание. Пока я припоминаю факты из биографии художника, и пытаюсь определить место висящей пе-

редо мной картины в истории его творческого пути, и задумываясь, не принадлежат ли некоторые фрагменты живописи руке ученика, или им нанесен ущерб рукой реставратора, восприимчивость постепенно возвращается ко мне, и вдруг я замечаю деталь, где рисунок или цвет просто великолепны, — я непременно проглядел бы ее, если бы мои мыслительные упражнения не дали мне повода все это время неосознанно рассматривать картину.

Наконец я пропитываюсь картиной насквозь, и все увиденное или усиливает это состояние, или окрашивается им. Я смотрю на свою комнату так, будто она написана Вермером, в молочнике я вижу донатора Рогира ван дер Вейдена, а формы прогорающих в камине поленьев напоминают о Тициановом «Положении во гроб». Но глубина великих произведений огромна. Чем дальше я пытаюсь проникнуть в них, тем с большей ясностью сознаю, что главное, сущность, скрыто гораздо глубже. В то время как поизносившиеся от бесконечной эксплуатации инструменты, которыми я располагаю, — слова — способны лишь поцарапать поверхность. Ибо, помимо несовершенства чувственного восприятия, существует сложность превращения визуального опыта в словесное описание.

Некоторые из величайших шедевров лишают нас слов. «Сикстинская Мадонна» Рафаэля, вне всяких сомнений, одна из самых прекрасных картин в мире, и я смотрел на нее с, как говорили наши дедушки и бабушки, «возвышенным

чувством» день за днем на протяжении нескольких месяцев, но тех считанных банальностей, которые родились в моей голове за это время, не хватило бы заполнить открытку. Чтобы такого не случилось, выбирая темы для эссе, я должен был быть уверен, что каждая из картин подходит для того, чтобы о ней что-то могло быть сказано без лишней «воды», пустых разглагольствований и фантазий. Возникли и другие ограничивающие факторы. Пришлось обойти выбором тех художников – в частности, Пьеро делла Франческа, – о ком я уже много писал до этого; по той же причине я не взял ни одной картины ню¹, лишившись удовольствия написать о Рубенсе. К некоторым произведениям живописи, вызывающим мое глубокое восхищение, я не имел доступа; некоторые, подобно фрескам Джотто из Капеллы дель Арена, не имеет смысла рассматривать отдельно от контекста. Выбор пал только на картины с сюжетом; вероятно, это было неизбежно, ибо что, в конце концов, можно сказать, не имея возможности видеть при этом оригинал, о натюрморте Сезанна, в основе благородства которого – точность тона и характер каждого мазка. Боюсь, что в результате приведенная в книге иллюстрация обретет бóльшую значимость, чем она имеет на самом деле, – просто потому, что ее куда легче «пересказать» словами.

Все эти эссе, за исключением одного, уже были опублико-

¹ В 1956 году вышла в свет книга Кеннета Кларка «The Nude: a study in ideal form», существующая в русском переводе под названием «Нагота в искусстве». – *Здесь и далее примеч. перев.*

ваны в *The Sunday Times*, редактору которой я выражаю благодарность за разрешение напечатать их снова. Все они были написаны с тем расчетом, чтобы уместиться на одной полосе и быть достаточно содержательными и лаконичными, чтобы не противоречить остальным материалам газеты. Почему-то текст, который производил вполне солидный эффект на газетной полосе, вдруг будто бы съеживается под книжной обложкой. Эти эссе сейчас кажутся куда короче, чем когда они были со всех сторон стиснуты рекламными объявлениями, хотя на самом деле теперь почти все они существенно удлинены.

Книга посвящена памяти Роджера Фрая². Он не согласился бы с большей частью сказанного мной и был бы слегка шокирован, обнаружив, что я поместил в ней эссе о Тёрнере и Делакруа – художниках, творчество которых он решительно не признавал. Но я помню его как внимательного слушателя даже самых скандальных мнений; а еще именно после его магических рассказов о «Триумфе Давида» Пуссена и «Компотье» Сезанна я впервые узнал, сколь многое можно увидеть на картине после того, как пройдет любительский восторг.

² Роджер Фрай (1866–1934) – английский художник и художественный критик.

Тициан

«Положение во гроб»



Тициан. Положение во гроб. Ок. 1520

Едва картина возникает в поле зрения, я получаю сильнейший удар по эмоциям. Такой же прямой наводкой быют по мне начальные строки Мильтона: «О первом преслушание, о плоде запретном...» или «Воззри, Господь, на кровь

твоих святых»³. В своем возбужденном состоянии я не могу отделить – как не мог и сам Тициан – драму сюжета от драмы светотени. Его замысел вбирает в себя и то и другое: бледное тело Христа, которое ученики несут на белой пелене, должно как бы повиснуть в темном омуте или гроте из людских фигур. По сторонам от грота – два контрфорса насыщенного, живого цвета. Красный плащ Никодима и уравновешивающий его темно-голубой покров Богородицы не только акцентируют по контрасту драгоценность бесцветного тела Христа, но и наполняют нас чувством гармонии, смягчая непереносимость трагедии.

Все это я ощущаю в первую же секунду – исполин Тициан предпочитает лобовую атаку: он не скрывает своих главных намерений, не заставляет вас бесконечно теряться в догадках. Но постепенно, вглядываясь в композицию более пристально, я начинаю понимать, как искусно воплощена эта грандиозная очевидность генеральной идеи. Я замечаю, к примеру, что собственно тело Христа – форма, по определению здесь присутствующая, – играет незначительную роль в общей схеме. Голова и плечи тонут в глубокой тени, и в центре внимания оказываются только колени, ступни и кусок пелены, обвернутой вокруг ног, – узкие неправильные треугольники наподобие обрывков бумаги, которые тянутся от ткани под телом до покрывала Богородицы или, точнее, до

³ Начальные строки поэмы Джона Мильтона «Потерянный рай» (опубл. 1667) и сонета XVIII («На недавнюю резню в Пьемонте», 1655; опубл. 1673).

всей группы слева.

Никогда не знаешь наверняка, насколько осознанно художник развивает ту или иную форму. На ум приходит сравнение с композитором, который строит одну из частей большого сочинения на разработке одной-единственной ритмической фразы. Искусство живописи намного менее рассудочно – нередко рука начинает действовать сама по себе и, не сообразуясь с интеллектом, задает некий ритм. И пока у меня в голове проносятся подобные мысли, я вспоминаю, как описывал Тициана за работой его ученик Якопо Пальма Младший, пользовавшийся особым доверием мастера: сперва Тициан энергично, крупными массами намечал всю композицию – и тут же поворачивал холст лицом к стене; потом, под настроение, вновь набрасывался на него с прежним азартом – и снова на время откладывал. Таким образом Тициан до конца сохранял инстинктивные ритмы первого эскиза, страстность и свободу выражения, а на завершающем этапе, по свидетельству Пальмы, вообще писал больше пальцами, чем кистью. Уже в «Положении во гроб» (созданном задолго до Пальмы) есть места – например, подкладка облачения Никодима, – где Тициан общается с нами непосредственно движениями кисти, или такие, где тон, вне всякого сомнения, рождается интуитивно, а не умозрительно. Скажу больше: ощущение живого цвета, превращающее эти драпировки из декорации в декларацию веры, одним лишь техническим мастерством недостижимо.

В мои размышления о характере живописных средств вторгается рука Иосифа Аримафейского – какая-то очень живая, почти агрессивно плотская. Резким диссонансом этой загорелой руки и лунного тела Христа Тициан отвлекает меня от созерцания цвета, тени и формы и возвращает к самим фигурам. Мой взгляд поднимается к голове Иоанна на вершине композиционной пирамиды и на мгновение замирает, очарованный романтической красотой молодого ученика Христа; и мне приходит в голову, что его облик навеян воспоминаниями о товарище Тициановой юности – великолепном Джорджоне, чей автопортрет дошел до нас в копиях. Однако полный сострадания взор Иоанна уводит меня от центральной группы к фигурам Богородицы и Марии Магдалины. Здесь торжественная драма несущих тело Спасителя мужчин сменяется иной, болезненно-острой эмоцией. Мария Магдалина в ужасе отшатывается, хотя не в силах отвести глаз от Христа. Богородица, стиснув руки, неотрывно смотрит на мертвого сына. Это одно из тех прямых красноречивых воззваний к нашим чувствам, которыми великие итальянцы от Джотто до Верди умели пользоваться как никто. И увы тому, чье сердце не откликнется: он лишает себя редчайшей возможности разделить эстетическое переживание с большинством людей на планете.

Способность тронуть, а не ранить сердце зрителя требует от великого художника особых человеческих качеств. Что общего у Генделя и Бетховена, Рембрандта и Брейгеля – что

есть у них, чего недостает другим, почти столь же гениальным художникам? Вопрос разрастается в моем сознании, выводя его из эмоционального шока, вызванного полотном Тициана, и я перебираю в уме все, что помню о его жизни и личности.

В самом начале XVI века он приехал из горной деревни Кадоре в Венецию с твердым намерением добиться успеха. Как многие гениальные живописцы, Тициан не укладывается в наше представление о том, каким надлежит быть художнику. Ему в высшей, почти отталкивающей степени была присуща сомнительная добродетель расчетливости, *prudentia*. Первые из его сохранившихся писем представляют собой попытку убедить Большой совет Венецианской республики отстранить от работы его досточтимого наставника Джованни Беллини, невыносимо затянувшего оформление Дворца дожей, и передать заказ ему, Тициану. Последующая корреспонденция, где адресатами выступают главным образом разные правители или их уполномоченные, выдержана в подобострастном стиле, который он перенял у своего друга Пьетро Аретино. Как повелось у художников (зачем еще им отвлекаться на письма?), вся переписка Тициана вертится вокруг денег; уникальность ей придает лишь тот факт, что он всегда получал желаемое. Тициану платили. Его жизнь — это долгая (очень долгая!) история успеха. К слову, она была все-таки не столь долгой, как он порой изображал: в 1571 году, желая разжалобить Филиппа II, Тициан называет себя

девяностопятилетним стариком, хотя теперь мы почти наверняка знаем, что ему было тогда на десяток лет меньше. Впрочем, он действительно дожил до девяноста с лишним и до самого конца работал в полную мощь. О его сверхчеловеческой жизненной силе ходили легенды, одна невероятнее другой. Чего в них больше – правды или выдумки, не столь важно: они не много добавляют к тому, что мы и сами понимаем, глядя на его живописную манеру. Витальность Тициана ощущается также в его жадном, почти толстовском интересе к людям, ярко проявившемся в портретах. «Ненасытное чудовище!» – воскликнул Норткот⁴, стоя перед одним из портретов, в которых художник, аки тигр, бросается на модель и вцепляется в нее мертвой хваткой.

⁴ Джеймс Норткот (1746–1831) – английский художник, автор книги о Тициане.



Копия утраченного автопортрета Джорджоне

Как ни удивительно для нашего протестантского ума, нут-

раяная сопричастность физическому миру вполне уживалась в нем с истовой, ортодоксальной христианской верой. Одной из первых крупных работ Тициана (известной нам по ксилографии) была композиция «Триумф веры», и на протяжении всей жизни мастер оставался набожным католиком, для которого все разговоры о ценности индивидуального сознания – просто шелуха и безвкусица. Со временем он стал не только любимым художником, но и личным другом Филиппа II. Нам так долго внушали, будто религиозное чувство – верный симптом невроза или неприспособленности, что нас не может не смущать, когда во всех отношениях состоявшийся могучий самец воспринимает Страсти Господни или Вознесение Богородицы как реальные факты истории – события, вызывающие слезы горя или радости. Однако религиозные картины Тициана рассеивают все сомнения. Как и его мифологические сюжеты, они предельно конкретны, но в них намного сильнее выражена внутренняя убежденность автора.



Тициан. Положение во гроб. Деталь с изображением Девы Марии и Марии Магдалины

Попытка задержаться на жизни Тициана неизбежно возвращает к его творчеству, и я уже готов вновь обратить взгляд на «Положение во гроб» – и заново восхититься. На этой стадии изучения картины я испытываю дополнительное удовольствие, если могу сказать, к какому этапу творческой биографии художника она принадлежит, и хотя полотно не датировано и не документировано, можно с большой долей уверенности определить время его создания: не ранее огромного «Вознесения» в церкви Фрари⁵, работа над которым началась в 1518 году. Однако святой Иоанн Богослов так напоминает апостолов, воздевших взор на Богородицу, что эти две композиции определенно не разделены долгим временным интервалом. Далее: «Положение во гроб» принадлежало герцогу Мантуанскому, а в деловые отношения с ним Тициан вступил в 1521 году, и, вероятно, это один из первых заказов герцога.

«Вознесение Богородицы» как эмоционально, так и композиционно предвосхитило барочный стиль Контрреформации; «Положение во гроб», по крайней мере композиционно, возвещает возврат к классицизму. Не столь откровен-

⁵ *Фрари* – обиходное название базилики Санта-Мария Глорियोза деи Фрари, построенной в Венеции монахами-францисканцами во славу Пресвятой Девы Марии.

ный любитель Античности, как Рафаэль, Тициан тем не менее внимательно изучал античную скульптуру, и отправной точкой композиции ему послужил какой-нибудь эллинистический саркофаг на тему смерти Гектора или Мелеагра. Об этом мне говорит поза Христа с безжизненно повисшей рукой, а также общая организация фигур в одной плоскости при максимальном заполнении пространства – в точности как на античных рельефах. Десятью годами раньше Рафаэль, вдохновленный древним похоронным рельефом, написал для Аталанты Бальони свое «Положение во гроб». Не исключено, что Тициан, ни в чем не желавший уступать кому бы то ни было, вознамерился превзойти великий образец, чья слава, надо думать, не давала ему покоя. Если так, то он преуспел: его «Положение во гроб» не только значительнее и темпераментнее, но и ближе по духу к греческому искусству, чем несколько манерный шедевр Рафаэля. Классическая заполненность изобразительного пространства настолько претитла барочному вкусу, что один из последующих владельцев, вероятнее всего Карл I, купивший картину из собрания герцога Мантуанского, надставил холст и теперь, чтобы верно понимать оригинальный замысел Тициана, нужно мысленно срезать около восьми дюймов сверху.



Тициан. Вознесение Богородицы. 1518

Моя догадка – что Тициан заимствовал композицию античного рельефа – помогает четче охарактеризовать его стиль. Более, чем кто-либо из великих живописцев, Тициан сочетал в себе желание передать тепло плоти и крови с необходимостью следовать канонам идеала. Его художественное видение устанавливает баланс между свободой воли и детерминизмом. Наглядный пример в его «Положении во гроб» – левая рука Христа. Ее место в композиции, даже сам ее строгий контур заданы идеальным прототипом, но собственное живописное исполнение демонстрирует непревзойденное чувство правды. Тот же баланс мы видим в «Любви небесной и любви земной», где обнаженная дева подобна античной Венере, которая под действием волшебных чар вновь обрела живую плоть.



Тициан. Положение во гроб. Ок. 1559

Современники Тициана, привыкшие ко всему прикладывать мерку «разбавленного» платонизма, воспринимали его способность наделять образ чертами идеального как нечто само собой разумеющееся и куда больше удивлялись его таланту «оживлять» фигуры людей. Но мы, чье зрение обусловлено фотокамерой, как правило, оцениваем его способности в обратном порядке. Лишь некоторые из его персонажей заставляют нас задуматься прежде всего о реальной модели; и часто, как в случае «Венеры с органистом», присущая

художнику потребность соблюдать законы формы ведет к результату, который кажется нам не вполне правдоподобным. «Положение во гроб» для нас убедительно, тем не менее оно остается художественной конструкцией, в некотором смысле столь же искусственной, как оперный квинтет, и я невольно ловлю себя на том, что, забыв о благочестии, назначаю каждому из пяти персонажей вокальную партию: бас, баритон, тенор, сопрано, контральто. Они прекрасно «ложатся» на действующих лиц этой сцены, лишней раз доказывая, что условные оперные герои вовсе не такая абстракция, как может показаться; скорее, это итог длительных поисков упрощенной схемы столкновения людских эмоций. Так или иначе, оперная аналогия подразумевает некую тягу к спектаклю, которую Тициан позже преодолел. Никаких мыслей о квинтете не возникает перед его позднейшим «Положением во гроб», хранящимся в Прадо, в Мадриде: фигуры словно подхвачены единым могучим порывом ветра – ветра эмоций; и в этом отношении мадридская картина превосходит луврскую.

Возможно, само совершенство стиля зрелого Тициана, с его сбалансированностью средств и целей, искусственности и жизненной правды, делает некоторые его шедевры чуждыми современному вкусу. Уж слишком они безупречны, слишком благополучны для нашей расщепленной цивилизации. Нам милее угловатая искренность более ранней эпохи или бурная риторика барокко, а из творений Тициана

мы предпочитаем работы последних лет – «Благовещение» в Сан-Сальваторе⁶ или «Святого Себастьяна» в Эрмитаже, где кисть художника вольно летала по холсту, а краски дышат такой неукротимой страстью, что от ее накала картина того и гляди воспламенится.

⁶ Церковь Христа Спасителя в Венеции.



Тициан. Благовещение. Ок. 1565

Тициан переживет любые перемены вкуса. Он как Шекспир: его наследство столь велико, что каждое поколение, при всем различии исторических приоритетов, не чувствует себя обделенным. Каковы бы ни были наши предпочтения, я не поверю, что настоящий любитель живописи может остаться равнодушным перед Тициановым «Положением во гроб» – полотном, которое задевает сердца людей со дня своего появления на свет. И пусть от века к веку зрители по-разному объясняют причину своих чувств, суть остается неизменной, одна для всех.

Тициан (Тициан Вечеллио; ок. 1487–1576).
Положение во гроб. Холст, масло. 1,48 × 2,05 м

Продана из коллекции герцога Мантуанского английскому королю Карлу I в 1628 году. При распродаже коллекции Карла I республиканским правительством Кромвеля за нее выручили 120 фунтов; впоследствии Ябах⁷ продал ее Людовику XIV за 3200 франков; в составе французской королевской коллекции картина была передана в Лувр.

⁷ Эберхард Ябах (1618–1695) – коллекционер произведений искусства и директор Французской Ост-Индской компании.

Веласкес «Менины»



Наше первое ощущение: мы не снаружи, а внутри этой сцены, чуть правее королевской четы, чье отражение смотрит на нас из зеркала в глубине. С нашего места хорошо виден строгий интерьер (единственное украшение – копии с картин Рубенса работы дель Масо) в покоях дворца Алькасар, где и разворачивается повседневная сценка из жизни королевской семьи. Инфанта, донья Маргарита, не хочет позировать художнику: Веласкес пишет ее с тех пор, как она научилась держаться на ногах, а сейчас ей уже пять, и с нее довольно! Однако нынче особый случай: прямо на полу стоит холст гигантского размера, и, значит, на портрете инфанта будет изображена вместе с венценосными родителями, так что девочку любыми способами нужно уговорить. Ее фрейлины, которых по традиции называют португальским словом *meninas*

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.