

Верьте искусству, а не художнику.
Художник забывает, но искусство помнит все.

Джулиан Барнс

Открой глаза

Великолепное чувство стиля, эрудиция и юмор, сарказм и лиризм, тонкие и неожиданные наблюдения настоящего знатока искусства — все это в семнадцати коротких эссе, способных оправдать любые читательские ожидания!

Джулиан Барнс

Открой глаза (сборник)

«Азбука-Аттикус»

2015

УДК 7.01
ББК 85.1

Барнс Д. П.

Открой глаза (сборник) / Д. П. Барнс — «Азбука-Аттикус», 2015

ISBN 978-5-389-14080-6

Лауреат Букеровской премии Джулиан Барнс – один из самых ярких и оригинальных прозаиков современной Британии, автор таких международных бестселлеров, как «Шум времени», «Предчувствие конца», «Артур и Джордж», «История мира в 10 1/2 главах», «Попугай Флобера» и многих других. Своим первым опытом в жанре эссе об искусстве Джулиан Барнс называет главу напумевшего романа-антиутопии «История мира в 10 1/2 главах» (1989), посвященную картине Теодора Жерико «Плот „Медузы“». Именно поэтому, уже как самостоятельное произведение, в сборнике «Открой глаза» она оказывается первой из семнадцати увлекательных коротких историй о художниках и их работах, приглашающих читателя проследить путь изобразительного искусства от начала XIX века до современности. В этих эссе есть все, что традиционно присуще прозе Барнса: великолепное чувство стиля, виртуозное равновесие едкой иронии и утонченного лиризма, сарказма на грани цинизма и веселого озорства. Но еще это собрание тонких, остроумных и порой неожиданных наблюдений, дарящих не только литературное удовольствие, но и богатую пищу для ума.

УДК 7.01
ББК 85.1

ISBN 978-5-389-14080-6

© Барнс Д. П., 2015
© Азбука-Аттикус, 2015

Содержание

Предисловие	8
Жерико	13
Конец ознакомительного фрагмента.	22

Джулиан Барнс

Открой глаза

Julian Barnes
KEEPING AN EYE OPEN

Copyright © Julian Barnes 2015

All rights reserved

© В. Бабков, перевод, 2017

© А. Борисенко, перевод, 2017

© Д. Горянина, перевод, 2017

© М. Давыдова, перевод, 2017

© И. Мокин, перевод, 2017

© А. Савиных, перевод, 2017

© М. Сарабьянова, перевод, 2017

© В. Сонькин, перевод, 2017

© Издание на русском языке, оформление. ООО «Издательская Группа „Азбука-Аттикус“», 2017

Издательство АЗБУКА®

* * *



Посвящается Пат

Предисловие

Несколько лет назад мой друг-журналист, живущий в Париже по заданию редакции, произвел на свет одного за другим двоих детей. Как только они научились фокусировать взгляд, он стал брать их в Лувр, нежно направляя младенческие глаза на шедевры мирового искусства. Не знаю, развлекал ли он их в материнской утробе классической музыкой, как иные будущие родители. Но иногда я задаю себе вопрос, какими вырастут эти дети: смогут руководить МоМА или будут лишены всякой способности к визуальному восприятию и возненавидят художественные галереи?

Мои собственные родители никогда не пытались пичкать меня культурой в раннем (как и в любом другом) возрасте, но и не стремились от нее отвести. Оба работали учителями в школе, так что к искусству – или, точнее, идее искусства – у нас дома относились с почтением. На полках стояли какие надо книги, в гостиной даже было пианино, – хотя, сколько я себя помню, на нем ни разу не играли. Его подарил маме ее отец, души не чаявший в дочери. Тогда она была юной, способной, подающей надежды пианисткой. Однако в двадцать с небольшим, столкнувшись с трудным произведением Скрябина, она перестала играть. После нескольких безуспешных попыток его освоить она поняла, что достигла некоего уровня, выше которого ей не подняться. Она бросила играть резко и навсегда. И все-таки избавиться от пианино было нельзя; оно переезжало вместе с мамой из дома в дом и было ей верным спутником в замужестве и материнстве, в старости и вдовстве. На его крышке, с которой регулярно стирали пыль, лежала стопка нот, в том числе и тот самый опус Скрябина, брошенный ею десятки лет назад.

Живопись у нас дома была представлена тремя полотнами. Два сельских пейзажа с видами Финистера, написанные одним из французских *assistants* отца, были, в общем, таким же обманом, как и пианино, потому что «дядя Поль», как мы его звали, не писал их *en plein air*, а скопировал – приукрасив – с открыток. Оригиналы, с которых он работал (один измазан настоящей краской), я до сих пор держу на столе. Третья картина, висевшая в холле, была несколько более подлинной. Обнаженная маслом в золоченой раме представляла собой, вероятно, неизвестную копию XIX века со столь же неизвестного оригинала. Родители купили ее на аукционе в пригороде Лондона, где мы жили. Я помню ее главным образом потому, что находил совершенно антиэротичной. Это было странно, ведь большинство других изображений неодетых женщин оказывали на меня, так сказать, здоровое воздействие. Казалось, в этом и есть смысл искусства: своей торжественностью оно лишает жизнь радости.



Открытка. Кемперле (Финистер). Пон-Флери (Цветущий мост) (Editions d'Art «Yvon»).

Было еще одно доказательство того, что цель и следствие искусства именно таковы: скучные любительские спектакли, на которые нас с братом ежегодно водили родители, и тоскливые дискуссионные передачи об искусстве, которые они слушали по радио. К двенадцати или тринадцати годам я был здоровым маленьким мещанином того сорта, который процветает в Британии, любителем спорта и комиксов. Я пел мимо нот, не владел никаким инструментом, не изучал искусство в школе и не играл на сцене после того, как в семь лет исполнил эпизодическую роль третьего волхва (без слов). Хотя я был знаком с литературой по школьным урокам и даже начинал понимать, как она может быть связана с жизнью, но думал о ней преимущественно как о чем-то, что придется отвечать на экзамене.

Однажды родители привели меня в лондонское Собрание Уоллеса: снова золоченые рамы и антиэротичные обнаженные. Мы немного постояли перед одной из самых знаменитых картин музея – «Смеющимся кавалером» Франса Хальса. Я, хоть убей, не понимал, чему ухмыляется дядька с дурацкими усами и что интересного в этой картине. Вероятно, меня водили и в Национальную галерею, но я ничего об этом не помню. И только летом 1964 года, когда между школой и университетом я жил несколько недель в Париже, я начал смотреть на картины по собственной воле. И хотя я, должно быть, ходил и в Лувр, самое сильное впечатление на меня произвел большой, темный, непопулярный музей – возможно, потому, что там не было ни души и я не чувствовал обязанности реагировать каким-то определенным образом. Музей Гюстава Моро возле вокзала Сен-Лазар после смерти художника в 1898 году отошел французскому государству, и, судя по тому, каким мрачным и запущенным он выглядел, с тех пор на его содержание особенно не тратились. На верхнем этаже располагалась огромная, высокая мастерская Моро – настоящий сарай, слабо отапливаемый приземистой черной печкой, которая, видимо, грела еще самого художника. В полумраке от пола до потолка висели картины, а в ящиках больших деревянных шкафов, которые разрешено было выдвигать, хранились сотни эскизов. До того я не видел ни единой картины Моро и ничего о нем не знал (и уж точно не знал, что он был единственным современным художником, которым всей душой восхищался

Флобер). Я не представлял, как оценивать такое искусство: экзотичное, изукрашенное, поражающее темным великолепием, странное сплетение авторской и всеобщей символики, которое я едва ли мог распутать. Возможно, меня привлекла эта таинственность, а может, я так восхищался Моро, потому что никто не велел мне этого делать. Но, несомненно, в этот момент я, по собственным воспоминаниям, впервые сознательно смотрел на картины, а не пассивно и послушно находился в их присутствии.

А еще я полюбил Моро за то, что он такой странный. Пока я не набрал зрительского опыта, искусство, чтобы меня привлечь, должно было как можно сильнее преобразовывать реальность, – вообще-то, я думал, что в этом и состоит его суть. Берешь жизнь и неким богоданным тайным способом превращаешь во что-то иное, связанное с жизнью, но более сильное, напряженное и желательнее более странное. Из старых мастеров меня притягивали Эль Греко и Тинторетто с их текучими удлинненными формами, Босх и Брейгель с их невообразимыми фантазиями, Арчимбольдо с его остроумными эмблематическими конструкциями. А художников XX века – модернистов, значит, – я обожал всех, ведь они нарезали унылую реальность кубами и ломтиками, превращали в первобытные извивы, яркие кляксы, мудреные решетки и загадочные конструкции. Если бы я знал Аполлинера не только как поэта (модернистского, следовательно восхитительного), мне бы понравилась его похвала кубизму за то, что он являет собой «благородную» и «необходимую» реакцию на «современное легкомыслие». Что касается более обширной, долгой истории живописи, то я, конечно, понимал, что Дюрер, Мемлинг и Мантенья гении, но склонялся к ощущению, что реализм для настоящего искусства – своего рода установка по умолчанию.

Это – нормальный, обычный романтический подход. Мне понадобилось много смотреть, чтобы понять, что реализм вовсе не базовый лагерь для высокогорных экспедиций других стилей, что он может быть столь же правдивым и даже столь же странным, что он тоже требует волевых решений, организации и воображения, и может быть по-своему таким же преобразующим. Мне предстояло постепенно узнавать, что бывают художники, из которых вырастаешь (например, прерафаэлиты), художники, до которых дорастаешь (Шарден), художники, к которым всю жизнь остаешься тоскливо равнодушным (Грёз), художники, которых внезапно замечаешь после того, как годами игнорировал (Лиотар, Хаммерсхёй, Кэссет, Валлоттон), художники несомненно великие, к которым ты относишься слегка пренебрежительно (Рубенс), и художники, которые, сколько бы тебе ни было лет, остаются неизменно, неопровержимо великими (Пьеро, Рембрандт, Дега). А затем – это далось, пожалуй, труднее всего – я разрешил себе думать или, скорее, увидеть, что не весь модернизм целиком прекрасен. Что кое-что в нем лучше остального, что Пикассо бывал тщеславным, Миро и Клее – приторными, Леже мог повторяться и так далее. Постепенно я понял, что у модернизма есть сильные и слабые стороны и изначально заложенное устаревание, как в любом течении. От этого, как часто бывает, он стал не менее, а более интересным.

Но все же в 1964-м я знал, что это «мое» течение. И считал, что мне повезло застать в живых некоторых великих. Брак умер годом раньше, но Пикассо, великий соперник (в жизни и в искусстве), был с нами, как и учтивый мистификатор Сальвадор Дали, как и Магритт, и Миро (а также Джакометти, Колдер и Кокошка). Пока представители модернизма продолжают работать, его нельзя отдать на откуп музейщикам и ученым. К другим видам искусства это тоже относилось: в 1964-м были живы Т. С. Элиот и Эзра Паунд, а также Стравинский, выступление которого я однажды видел: он дирижировал в лондонском Королевском фестиваль-холле. Ощущение пересечения моей и их жизней оказалось важным, хотя тогда я этого не понимал, поскольку не знал еще, что стану писателем. Но всем, кто решал заняться каким-либо искусством во второй половине XX века, приходилось пропустить через себя модернизм: понять его, переварить, осознать, как и почему он изменил мир, и решить, что это означает лично для вас как потенциального художника эпохи, следующей за модернизмом. Вы могли

(и должны были) идти своим путем, но невозможно было попросту игнорировать это течение, притворившись, что его нет. Кроме того, к 60-м в игру вступило новое поколение, а за ним еще и еще – настал постмодернизм, позже постпостмодернизм и так далее, пока ярлыки не кончились. Один нью-йоркский литературный критик позже назвал меня «предпостмодернистом», и смысл этого прозвища я пытаюсь разгадать до сих пор.

Хотя тогда я этого не понимал, теперь вижу, что осмыслял модернизм – и любил его, и упивался им – не столько через литературу, сколько через изобразительное искусство. Оказалось, что уходить от реализма проще по холсту, чем по книжным страницам. В музее ты переходишь из зала в зал, следуя ясному и последовательному повествованию: от Курбе к Мане, Моне, Дега, к Сезанну и затем к Браку и Пикассо – и ты у цели! В литературе путь сложнее, не столь прям, шаг вперед – два назад. Если первым великим европейским романом мы считаем «Дон Кихота», то благодаря странному сюжету, озорству и осознанию собственной литературности он относится к модернизму, постмодернизму и магическому реализму – одновременно. Аналогично, если первый великий модернистский роман – это «Улисс», то как вышло, что в лучших своих частях он реалистичен и правдиво изображает обычную жизнь? Я не понимал – еще не мог увидеть, – что во всех видах искусства присутствовали одновременно две вещи: желание создать новое и непрерывный диалог с прошлым. Все великие новаторы смотрят на предыдущих новаторов, которые разрешили им делать все иначе. В живописи оммажи предшественникам встречаются сплошь и рядом.

В то же время идет и прогресс, часто неуклюжий, всегда необходимый. В 2000 году Королевская академия организовала выставку под названием «1900 год – искусство на перепутье». На ней без какой-либо иерархии в развеске и кураторских намеков экспонировалось то, чем восхищались и что покупали на рубеже прошлого века – независимо от школы, принадлежности или последующих вердиктов критики. Бугро и лорд Лейтон висели рядом с Дега и Мунком, инертный академизм и занудная повествовательная живопись соседствовали с воздушной вольностью импрессионизма, старательный и дидактичный реализм – с пылающим экспрессионизмом, прилизанная порнушность и наивно неосознанные эротические мечтания – с новейшими размашистыми попытками правдиво передать человеческое тело. Откройся такая выставка в самом 1900 году, посетители, как легко представить, были бы сбиты с толку и оскорблены представшей их глазам эстетической сумятицей. Такова была какофоническая, многогранная, противоречивая действительность, которую затем в спорах сгладили, превратив в историю искусства, развесив ярлыки «порок» и «добродетель», вычислив победителей и проигравших, осудив дурной вкус. Эта выставка, намеренно избегавшая поучений, четко донесла до зрителей одно: «благородную неизбежность» модернизма.

Флобер был убежден, что невозможно рассуждать об одном виде искусства в терминах другого и что великие полотна не нуждаются в объяснении. Брак думал, что идеал будет достигнут, когда мы вообще ни слова не скажем перед картиной. Но нам до этого очень далеко. Мы неискоренимо вербальные создания и любим все объяснять, составлять мнения, спорить. Поставь нас перед картиной – мы примемся болтать каждый о своем. Пруст, обходя картинную галерею, любил рассуждать о том, кого из знакомых ему напоминают люди на картинах, – возможно, это был ловкий способ избежать открытого эстетического противостояния. Но редко какая картина повергнет нас в молчание. Да и то ненадолго – нам вскоре захочется объяснить и понять самое молчание, в которое мы погрузились.

В 2014 году я впервые за прошедшие полвека снова попал в Музей Гюстава Моро. Во многом он оказался именно таким, каким его рисовала память: похожим на пещеру, мрачным и плотно увешанным картинами. Старую чугунную печь отправили на пенсию, оставив ей только декоративные функции. Я же успел за то время забыть, что Моро, проектируя свой дом, устроил целых две гигантские мастерские, одну над другой, и соединил их винтовой чугунной лестницей. Музей уверенно держится в хвосте списка парижских достопримечательностей.

Тем временем мне попало мнение Дега об этом доме. Он и сам планировал устроить свой посмертный музей, но после визита на рю де Ларошфуко передумал. Выйдя оттуда, он заметил: «Поистине зловеще... Как в фамильном склепе... Эти притиснутые друг к другу картины напомнили мне страницы словаря».

В этот визит я отчасти восхитился самим собой в юности: тем, что я не дал деру. Я убеждал себя, что насмотренное за пятьдесят лет позволит мне лучше оценить Моро, чем в первый раз. Но я снова видел тот же киношный размах и скучные оттенки техникolorа, то же высокоумие, скудость тем и серьезную целеустремленную сексуальность. (Моро однажды спросил Дега: «Вы действительно хотите оживить живопись средствами танца?» Дега ответил: «А вы действительно хотите обновить ее ювелирными изделиями?») Хотя меня восхищали отдельные технические приемы – в особенности то, как Моро придумал добавлять чернильный контур и отделку поверх красочного слоя, – к концу второго часа я по-прежнему пытался проникнуться и по-прежнему не мог. Флобер, восхищавшийся Гюставом Моро, – это скорее автор «Саламбо», чем автор «Мадам Бовари». Его творчество было и осталось книжным: взяв начало из академических штудий, оно теперь и само стало достойным объектом академических штудий, а средняя стадия – период полнокровной, пламенной и страстной жизни, – кажется, вовсе его миновала. Несмотря на то что раньше оно было мне интересно своей странностью, теперь я находил его недостаточно странным.

Писать об искусстве я начал с главы о картине Жерико «Плот „Медузы“» в романе «Мировая история в 10 1/2 главах» (1989). Я не руководствовался никаким определенным планом, но, собрав свои тексты воедино, обнаружил, что непреднамеренно следовал тому самому сюжету, который начал неуверенно разматывать еще в 1960-х: истории движения искусства (в основном французского) от романтизма к реализму и к модернизму. Средняя часть этого пути – приблизительно с 1850-го до 1920-го – продолжает меня завораживать. Это время, когда великое правдорубство сочеталось с фундаментальным пересмотром форм искусства. Я думаю, нам еще многому можно поучиться у того времени. И если в детстве я справедливо считал скучной ту обнаженную у нас дома, то вывод насчет холодной торжественности искусства был ошибочным. Искусство не только схватывает и передает страсть, нерв жизни. Иногда все серьезнее: оно и есть сам нерв.

Жерико

От катастрофы к искусству

I

Все началось с дурного знака.

Когда они обогнули мыс Финистерре и шли на юг, подгоняемые свежим ветром, к фрегату приблизилась стая морских свиней. Люди заполнили полую и сгрудились у поручней, дивясь способности этих животных кружить около судна, уже набравшего хороший ход в девять-десять узлов. В то время как они любовались играми морских свиней, поднялся крик. Корабельный юнга выпал в один из передних орудийных портов по левому борту. Был произведен сигнальный выстрел, сброшен спасательный плотик, и судно легло в дрейф. Однако с этими действиями замешкались, и к моменту спуска шестивесельного баркаса место происшествия осталось далеко позади. Не удалось найти даже плотик, тем более юнгу. Ему было только пятнадцать лет, и знавшие его утверждали, что он хороший пловец; они полагали, что он, скорее всего, достиг плотика. Если так, то он, без сомнения, погиб на нем, претерпев жесточайшие муки.

Экспедиция в Сенегал состояла из четырех судов: фрегата, корвета, флейта и брига. Она отправилась с острова Экс 17 июня 1816 года, имея на борту 365 человек. Теперь, потеряв одного члена команды, она держала курс на юг. Моряки запаслись провизией на Тенерифе, взяв в дальнейший путь тонкие вина, апельсины, лимоны, плоды баньяна и всевозможные овощи. Здесь они отметили развращенность местных жителей: женщины Санта-Круса стояли у своих дверей и заманивали французов внутрь, уверенные, что ревность их мужей будет излечена монахами инквизиции, кои неодобрительно отзывались об одержимости брачными узами как об ослеплении, посылаемом Сатаной. Вдумчивые путешественники приписали сии нравы влиянию южного солнца, чья сила, как известно, сокрушает и физические, и моральные препоны.

С Тенерифе отправились на юго-юго-запад. Вследствие свежих ветров и некомпетентности командного состава флотилия распалась. Фрегат в одиночестве пересек тропик и миновал мыс Барбас. Он шел в виду берега, иногда приближаясь к нему на расстояние в пол пушечного выстрела. Море было усеяно скалами; бригантины нечасто посещали эти места при низкой воде. Когда обогнули мыс Бланко – или то, что моряки за него приняли, – судно очутилось на мелководье; лот бросали каждые полчаса. На рассвете мсье Моде, вахтенный прапорщик, произвел счисление на клетке с курами и определил, что они находятся у кромки Аргенского рифа. Его советами пренебрегли. Но даже те, кто был несведущ в морском деле, заметили изменение цвета воды; у борта корабля виднелись водоросли, и было выловлено великое множество рыбы. При тихом море и ясной погоде фрегат сядил на мель. Лот показал восемнадцать саженей, вскоре после этого – шесть саженей. Судно, приведенное к ветру, почти немедленно дало крен; потом еще и еще один. Промером определили глубину в пять метров и шестьдесят сантиметров.

К несчастью, они наткнулись на риф, когда вода стояла высоко; и при поднимающемся на море волнении попытки освободить корабль потерпели неудачу. Фрегат был, несомненно, потерян. Поскольку имеющиеся на нем лодки не могли забрать всю команду, решено было сложить плот и поместить на него остальных. Затем плот предполагалось отбуксировать к берегу; таким образом, все были бы спасены. Этот план казался непогрешимым; но, как заявляли позже двое очевидцев, он был построен на песке, развеянном дуновением эгоизма. Плот был сложен, и сложен хорошо, места в лодках распределены, провизия заготовлена. На рассвете,

при двух метрах семидесяти сантиметрах воды в трюме и сломанных помпах, был отдан приказ покинуть корабль. Однако нарушения сразу же расстроили безупречный план. Распределение мест было забыто, с припасами обращались небрежно; часть оставили на судне, а часть потопили. Плот предназначался для ста пятидесяти потерпевших: ста двадцати военных, включая офицеров, двадцати девяти моряков и пассажиров-мужчин, одной женщины. Но едва на эту платформу – которая была двадцати метров в длину и семи в ширину – спустились пятьдесят человек, как она ушла в воду по меньшей мере на семьдесят сантиметров. С плоты были сброшены запасенные ранее бочонки с мукой, и он заметно поднялся; на него спустились оставшиеся люди, и он снова ушел под воду. Полностью загруженная, платформа оказалась в метре под поверхностью воды, а те, кто был на ней, из-за тесноты не могли ступить ни шагу; сзади и спереди они стояли в воде по пояс. Они страдали от ударов незакрепленных бочонков с мукой, которые швыряло волнами; им сбросили двадцатипятифунтовый мешок с галетами, и вода тут же превратила их в тесто.

Предполагалось, что один из морских офицеров примет на себя командование плотом; однако этот офицер не согласился спуститься туда. В семь часов утра был дан сигнал, и маленькая флотилия двинулась прочь от потерпевшего крушение фрегата. Семнадцать человек отказались покинуть корабль или не вышли к отплытию и, таким образом, остались ждать своей участи на борту.

Плот буксировали четыре лодки, развернутые в ряд; флотилию возглавлял полубаркас, который делал промеры. Когда лодки разошлись по местам, на плоту закричали: «Vive le roi!»¹ – и подняли маленький белый флаг на конце мушкета. Но именно в этот момент величайших для всех людей на плоту надежд и ожиданий к обычным морским ветрам присоединилось дуновение эгоизма. Один за другим, в силу своекорыстия, некомпетентности, несчастного стечения обстоятельств или кажущейся необходимости, буксирные концы были отданы. Не отойдя от фрегата и на две мили, плот лишился помощи. У тех, кто был на нем, имелось вино, толика бренди, малый запас воды и немного подмокших галет. Их не снабдили ни компасом, ни картой. Без весел и руля было невозможно управлять плотом и почти невозможно помочь находящимся на нем людям, которых постоянно сталкивало друг с другом, когда волны перекачивались через платформу. В первую же ночь разразился шторм, и плот едва противостоял его свирепому натиску; крики покинутых мешались с ревом валов. Некоторые привязались к бревнам веревками; все были нещадно избиты. Рассвет огласился жалобными криками, люди возносили к Небесам обещания, которым суждено было пропасть втуне, и готовились к надвигающейся смерти. Всякое представление об этой первой ночи бледнеет перед реальностью.

На следующий день море было спокойно, и у многих вновь затеплилась надежда. Однако двое юношей и пекарь, убежденные, что избежать смерти не удастся, распрощались с товарищами и добровольно отдались в объятия стихии. Именно в этот день у потерпевших крушение стали появляться первые галлюцинации. Кому-то мерещилась земля, иные замечали суда, идущие спасать их, и эти обманчивые надежды, разбиваясь о скалы, порождали еще большее отчаяние.

Вторая ночь была ужаснее первой. Волны походили на горы и постоянно грозили перевернуть плот; собравшись у короткой мачты, офицеры командовали перемещениями солдат с одного края платформы на другой, дабы скомпенсировать качку. Несколько человек, уверенные в своей гибели, вскрыли бочонок с вином, желая облегчить последние мгновения жизни путем помрачения рассудка; в чем они и преуспевали, покуда морская вода, проникнув в бочку через сделанное ими отверстие, не испортила напиток. Засим, вдвойне обезумев, эти несчастные решили подвергнуть все полному разрушению и с этой целью принялись за веревки, связывавшие плот. Мятежникам воспрепятствовали, и среди волн и ночной тьмы разыгралась

¹ «Да здравствует король!» (фр.)

беспощадная битва. Вскоре порядок был восстановлен, и в течение часа на роковом плоту царило спокойствие. Но к полуночи солдаты взбунтовались опять и атаковали своих командиров с ножами и саблями; те, у кого не было оружия, настолько потеряли разум, что пытались загрызть офицеров зубами, и последние претерпели множество укусов. Людей бросали в море, избивали, закалывали; за бортом исчезли два бочонка с вином и единственный бочонок воды. К моменту подавления мятежа плот был усеян трупами.

Во время первой стычки один из примкнувших к мятежникам членов команды, по имени Доминик, был выброшен в море. Услышав жалобные вопли своего предателя-подчиненного, судовой механик кинулся в воду и, схватив негодея за волосы, с огромным трудом втащил его обратно на плот. Голова Доминика была рассечена ударом сабли. В темноте рана была перевязана и несчастный глупец возвращен к жизни. Но не успел он толком оправиться, как, проявив черную неблагодарность, вновь примкнул к мятежникам и ввязался в схватку. На сей раз он нашел менее удачи и сострадания: той ночью его убили.

Теперь уцелевшим грозила гибелью начинающаяся горячка. Иные бросились в море; иные впали в оцепенение; иные несчастные кидались на товарищей, обнажив саблю, и требовали куриного крылышка. Механику, чье мужество спасло Доминика, чудилось, будто он путешествует по прекрасным равнинам Италии, а один из офицеров говорит ему: «Я помню, что лодки нас бросили; но вы ничего не бойтесь; я только что написал губернатору, и через несколько часов мы будем спасены». Механик, и в бреду сохранивший трезвомыслие, отвечал офицеру: «Разве у вас есть голуби, способные доставлять депеши с такой скоростью?»

На шестьдесят человек, сохранивших жизнь, остался лишь один бочонок вина. Они кое-как смастерили из солдатских жетонов крючки для рыбной ловли; они взяли штык и согнули его, надеясь поймать на него акулу. После чего акула действительно появилась, и схватила штык, и одним мощным движением челюстей снова совершенно выпрямила его, и уплыла прочь.

Дабы продлить свое жалкое существование, они нуждались в дополнительных ресурсах. Некоторые из уцелевших после ночных мятежей набрасывались на трупы и отрубали от них куски, пожирая эту плоть в мгновение ока. Большинство офицеров отказались от такой пищи, хотя один из них предложил завялить мясо убитых, чтобы сделать его более удобоваримым. Кое-кто пробовал жевать португели и патронташи, а также кожаную отделку на своих шляпах, однако от этого было мало проку. Один матрос пытался есть собственные экскременты, но потерпел неудачу.

На третий день погода была тихой и ясной. Они надеялись отдохнуть, однако наряду с голодом и жаждой их мучили жестокие видения. Плот, облегченный теперь более чем вдвое, поднялся из воды – непредвиденная польза, которую принесли ночные мятежи. Но вода доходила людям до колен, и они могли отдыхать лишь стоя, сбившись в одну плотную массу. На четвертое утро они обнаружили, что с десятков их товарищей умерли ночью; тела были преданы морю, за исключением одного, предназначенного для утоления голода. В четыре часа пополудни им встретился косяк летучих рыб; многие рыбы, перепрыгивая плот, запутались в снастях. Этим же вечером они разделили добычу, но их голод был столь силен, а доля каждого столь ничтожна, что многие из них увеличили свои порции за счет человеческого мяса; в сочетании с рыбой оно сделалось менее отталкивающим. В таком виде его начали есть даже офицеры.

С этого дня употреблять в пищу человеческое мясо научились все. Следующей ночью его запасы пополнились. Несколько испанцев, итальянцев и негров, во время первых мятежей сохранявших нейтралитет, договорились сбросить командиров за борт и достичь берега – по их мнению, до него было рукой подать – вместе со всем имуществом и ценностями, которые были сложены в мешок и подвешены к мачте. Снова разгорелась жестокая битва, и снова роковой плот был омыт кровью. Когда этот третий мятеж наконец удалось подавить, на борту осталось

не более тридцати человек, и плот опять поднялся из воды. Едва ли хоть один человек на нем лежал без ран, которые постоянно окатывала соленая вода, и пронзительные крики не утихали.

На седьмой день двое солдат спрятались за последним бочонком с вином. Они проделали в нем дыру и стали тянуть вино через соломинку. По обнаружении, согласно заключенному ранее уговору, не допускавшему никаких поблажек, эти двое нарушителей были сразу же сброшены в воду.

Теперь подошло время принять самое ужасное решение. Сочли уцелевших; их оказалось двадцать семь. Пятнадцать еще могли прожить несколько дней; остальные, страдающие от глубоких ран и большей частью лежащие в бреду, имели ничтожные шансы на выживание. Однако за тот срок, что отделял их от смерти, они наверняка заметно уменьшили бы ограниченный запас продовольствия. Было подсчитано, что они могут выпить добрых тридцать-сорок бутылок вина. Держать больных на половинном пайке значило лишь убивать их постепенно. И вот после дебатов, тон которым задавало самое беспросветное отчаяние, пятнадцать здоровых людей сошлись на том, что ради общего блага еще способных уцелеть их больные товарищи должны быть сброшены в море. Эту жуткую, но необходимую экзекуцию совершили трое матросов и солдат, чьи сердца были ожесточены постоянным соседством со смертью. Здоровые были отделены от больных, как чистые от нечистых.

После этого страшного жертвоприношения пятнадцать уцелевших утопили все свое оружие, оставив лишь одну саблю на случай, если понадобится перерезать какую-нибудь веревку или перепилить дерево. Припасов должно было хватить на шесть дней, занятых ожиданием смерти.

В это время произошло маленькое событие, к которому каждый отнесся согласно своему характеру. Над их головами появилась порхающая белая бабочка, каких много во Франции, и села на парус. Некоторые моряки, обезумевшие от голода, и в этом узрели возможность добыть себе на ужин лишнюю кроху. Другим, измученным и лежащим почти неподвижно, показалась настоящим оскорблением та легкость, с которой порхала над ними их гостья. Иные же увидели в этой обыкновенной бабочке знамение, вестницу Неба, белую, как Ноев голубь. Даже скептики, не верящие в Божий промысл, осторожно согласились с тем обнадеживающим соображением, что бабочки недалеко улетают от твердой земли.

Однако твердая земля так и не появилась. Палимых солнцем людей изводила свирепая жажда, и они стали смачивать губы собственной мочой. Они пили ее из маленьких жестяных кружек, предварительно опуская их в воду, чтобы скорее охладить жидкость. Случалось, что у кого-нибудь похищали кружку и затем возвращали, но уже без ее содержимого. Был человек, который не мог заставить себя проглотить мочу, как ни страдал он от жажды. Один из них, врач, заметил, что у некоторых моча более пригодна для питья, нежели у других. Еще он заметил, что непосредственным результатом приема мочи внутрь был позыв к тому, чтобы произвести ее снова.

Один армейский офицер обнаружил лимон и хотел приберечь его для себя; бурная реакция остальных убедила его в том, что эгоизм чреват фатальными последствиями. Были также найдены тридцать долек чеснока, которые, в свою очередь, послужили предметом спора; не будь все оружие, кроме единственной сабли, выброшено в море, кровь могла бы пролиться еще раз. На плоту имелись два пузырька со спиртовой жидкостью для чистки зубов; одна-две капли этой жидкости, с которой ее обладатель расставался весьма неохотно, вызывали на языке чудесное ощущение, на несколько секунд прогонявшее жажду. Оловянная посуда, помещенная в рот, позволяла насладиться прохладой. Уцелевшие пускали по кругу флакончик из-под розового масла; они вдыхали остатки аромата, и это действовало на них успокаивающе.

На десятый день, получив свою долю вина, несколько человек решили довести себя до состояния опьянения и затем покончить счеты с жизнью; их с трудом уговорили не делать этого. Плот окружили акулы, и некоторые солдаты, уже почти лишившись разума, открыто

купались в непосредственной близости от этих гигантских рыб. Восемь человек, полагая, что земля не может быть далеко, сложили второй плот и хотели уплыть на нем. У них получилась узкая платформа с короткой мачтой и куском дерюги вместо паруса; но, опробовав это хлипкое сооружение, они убедились в безрассудности своей затеи и отказались от нее.

На тринадцатый день пытки солнце взошло в абсолютно безоблачном небе. Пятнадцать несчастных вознесли молитвы Всемогушему Господу и поделили между собой очередную порцию вина; и вдруг капитан от инфантерии, обозревая горизонт, заметил корабль и громким возгласом оповестил об этом товарищей. Все возблагодарили Бога и дали волю изъяслениям радости. Они распрямили обручи с бочек и привязали к ним платки; один из них взобрался на мачту и замахал этими самодельными флажками. Все следили за судном на горизонте и пытались понять, куда оно идет. Некоторые полагали, что оно приближается с каждой минутой; другие утверждали, что оно движется в противоположном направлении. Полчаса надежда боролась в них со страхом. Затем корабль исчез.

Их радость сменилась горем и отчаянием; они завидовали участи товарищей, погибших прежде их. Потом, дабы найти частичное забвение во сне, они растянули над плотом кусок материи для защиты от солнца и легли под ним. Было предложено составить отчет об их злоключениях, всем подписать его и прибить к верхушке мачты в надежде, что он каким-нибудь образом достигнет их семей и правительства.

Они провели два часа в самых мрачных размышлениях; затем артиллерийский сержант, желая попасть на край плота, выбрался из-под навеса и увидел «Аргус», идущий к ним на всех парусах; их разделяло всего пол-лиги. У него перехватило дыхание. Он протянул руки к морю. «Спасены! – сказал он. – К нам идет бриг!» Все возликовали; даже раненые, дабы лучше видеть приближающихся спасителей, кое-как доползли до конца платформы. Они обнимались друг с другом, а когда обнаружили, что обязаны своим избавлением французам, их восторг удвоился. Они замахали платками и возблагодарили Провидение.

«Аргус» взял паруса на гитовы и лег в дрейф по их правому борту, на расстоянии в пол пистолетного выстрела. Пятнадцать уцелевших, самые сильные из которых не прожили бы более сорока восьми часов, были подняты на борт; капитан и офицеры брига своей неусыпной заботой снова раздули тлеющую в них искорку жизни. Двое, позднее написавшие отчет о своих испытаниях, заключают, что спасение показалось им истинным чудом и что в сем благополучном исходе была заметна рука Высших Сил.

Путешествие фрегата началось с дурного знака, а закончилось оно эхом. Когда лодки-буксиры потащили роковой плот в открытое море, на нем не хватало семнадцати человек. Оставшись на корабле по своей воле, они незамедлительно осмотрели его в поисках того, что не взяли с собой уплывшие и не испортила морская вода. Они нашли галеты, вино, бренди и бекон; какое-то время на этом можно было продержаться. Сначала они не слишком беспокоились, поскольку их товарищи обещали вернуться за ними. Однако, когда минули сорок два дня, а на помощь так никто и не явился, двенадцать из семнадцати решили искать спасения самостоятельно. Выбрав из корпуса корабля несколько брусьев и скрепив их прочными канатами, они построили второй плот и отплыли на нем. Подобно своим предшественникам, они не имели ни весел, ни иного мореходного оснащения, кроме примитивного паруса. С собой они взяли небольшой запас провизии и остатки надежды. Но много дней спустя обломки их плота были обнаружены живущими на побережье Сахары маврами, подданными короля Саида; они принесли эту весть в Андар. Скорее всего, люди с этого второго плота сделались добычей морских чудовищ, которые в таком множестве водятся у берегов Африки.

И наконец, словно в насмешку, за эхом последовало еще одно эхо. На фрегате оставались пятеро человек. Через несколько дней после отбытия второго плота матрос, отказавшийся плыть на нем, также решил достичь земли. Неспособный построить третий плот в одиночку, он пустился в море на клетке для кур. Возможно, это была та самая клетка, на которой роковым

утром в день кораблекрушения проверял курс корабля вахтенный офицер мсье Моде. Однако клетка для кур пошла ко дну, и матрос погиб не более чем в полукабельтове от «Медузы».

II

Как воплотить катастрофу в искусстве?

Теперь это делается автоматически. Взрыв на атомной станции? Не пройдет и года, как на лондонской сцене будет поставлена пьеса. Убит президент? Вы получите книгу, или фильм, или экранизированную версию книги, или беллетризованную версию фильма. Война? Шлите туда романистов. Ряд кровавых убийств? И сразу слышен топот марширующих поэтов. Конечно, мы должны понять ее, эту катастрофу; а чтобы понять, надо ее себе представить, – отсюда и возникает нужда в изобразительных искусствах. Но еще мы стремимся оправдать и простить, хотя бы отчасти. Зачем он понадобился, этот безумный выверт Природы, этот сумасшедший человеческий миг? Что ж, по крайней мере, благодаря ему родилось произведение искусства. Может быть, именно в этом главный смысл катастрофы.

Перед тем как начать картину, он обрил себе голову; мы все знаем это. Обрил голову, чтобы ни с кем не видеться, заперся у себя в студии и вышел, только когда закончил свой шедевр. Так вот как это было?

17 июня 1816 г. экспедиция отправилась в путь.

2 июля 1816 г., после полудня, «Медуза» села на риф.

17 июля 1816 г. уцелевшие были сняты с плота.

В ноябре 1817 г. Савиньи и Корреар опубликовали свой отчет о путешествии.

24 февраля 1818 г. был куплен холст.

28 июня 1818 г. холст был перенесен в более просторную студию и заново натянут.

В июле 1819 г. картина была закончена.

28 августа 1819 г., за три дня до открытия Салона, Людовик XVIII посмотрел картину и обратился к художнику со словами, которые *Moniteur Universel* назвала «одним из тех изящных замечаний, кои служат оценкой работе, а равно и воодушевляют художника». Король сказал: «Мсье Жерико, ваше кораблекрушение никак нельзя назвать катастрофой».

Все начинается с верности правде жизни. Художник читал отчет Савиньи и Корреара; он встречался с ними, беседовал с ними. Он составил из найденных материалов досье. Он отыскал спасенного плотника с «Медузы», и тот сделал для него модель своего оригинального сооружения. На ней Жерико поместил восковые фигуры уцелевших. Чтобы пропитать атмосферу мастерской духом бренности, он окружил себя собственными творениями, изображающими рассеченные конечности и отрубленные головы. На картине в ее последнем варианте можно узнать позировавших ему Савиньи, Корреара и плотника. (Что они чувствовали, имитируя пережитые страдания?)

Во время работы он был абсолютно спокоен, сообщает Антуан Альфонс Монфор, ученик Ораса Верне; движения тела и плеч были едва заметны, и только легкий румянец на щеках выдавал его сосредоточенность. Он писал сразу на белом холсте, и ориентиром ему служили лишь приблизительно намеченные контуры. Он работал дотемна с упорством, продиктованным также технической необходимостью: густые, быстро сохнущие краски, которыми он пользовался, требовали, чтобы каждый фрагмент, раз начатый, был закончен в этот же день. Как мы знаем, он сбрил свои светло-рыжие кудри, не желая, чтобы его беспокоили. Но он был не одинок: натурщики, ученики и друзья по-прежнему посещали дом, который он делил со своим молодым ассистентом Луи-Алексисом Жамаром. Среди его натурщиков был юный Делакруа – с него написана фигура мертвеца, лежащего лицом вниз с вытянутой левой рукой.

Давайте начнем с того, чего он не изобразил. Опущено было следующее:

- 1) столкновение «Медузы» с рифом;
- 2) момент, когда буксирные концы были отданы и плот брошен на произвол судьбы;
- 3) ночные мятежи;
- 4) вынужденный каннибализм;
- 5) совершенное ради самосохранения массовое убийство;
- 6) появление бабочки;
- 7) сцены с людьми по пояс, или по колено, или по щиколотку в воде;
- 8) самый момент спасения.

Иными словами, задуманная им картина не должна была быть: 1) политической; 2) символической; 3) театрально-драматической; 4) шокирующей; 5) рассчитанной на дешевый эффект; 6) сентиментальной; 7) документальной или 8) недвусмысленной.



Теодор Жерико. Каннибализм. Эскиз к картине «Плот „Медузы“». Ок. 1818–1819. Лувр, Париж. Фото © RMN-Grand Palais (Musée du Louvre) / Thierry Le Mage.

Примечания

1) «Медуза» была кораблекрушением, газетной сенсацией и картиной; она была также и поводом. Бонапартисты нападали на монархистов. Поведение капитана фрегата стало иллюстрацией: а) некомпетентности морских офицеров и коррумпированности Королевского флота; б) бессердечного отношения представителей правящего класса к тем, кто стоит ниже их. Параллель с государственным кораблем, садящимся на мель, была бы и примитивна, и тяжеловесна.

2) Савиньи и Корреар, двое уцелевших, которые составили первый отчет о кораблекрушении, пытались добиться от правительства компенсации для жертв и наказания виновных офицеров. Отвергнутые официальным правосудием, они апеллировали с помощью своей книги к более широкому суду общественного мнения. Корреар постепенно сделался издателем и

памфлетистом; его заведение, названное «У обломков „Медузы“», стало местом сборищ политических оппозиционеров. Мы можем представить себе изображение момента, когда отдают буксирные концы: занесенный топор, сверкнувший на солнце; офицер, сидя спиной к плоту, небрежно распускает узел... получился бы превосходный живописный памфлет.

3) Мятаж был сценой, которую Жерико чуть было не изобразил. Осталось несколько предварительных зарисовок. Ночь, шторм, бушующие волны, порванный парус, поднятые сабли, тонущие люди, рукопашный бой, обнаженные тела. Что здесь неладно? Самое главное, что это похоже на типовую салунную драку в третьеразрядном вестерне, где участниками являются все до единого: кто-то бьет кого-то кулаком, кто-то ломает стул или разбивает бутылку о чужую голову, кто-то в тяжелых ботинках раскачивается на люстре. Чересчур много действия. Можно сказать больше, изобразив меньше.

Уцелевшие наброски сцены мятежа считаются напоминающими традиционные эпизоды Страшного суда с его отделением праведников от грешников и обречением мятежников на вечные муки. Такая аналогия была бы несправедлива. На плоту торжествовала сила, а не добродетель, милосердия же выказывалось очень мало. Подтекст этой версии говорил бы о том, что Бог держал сторону офицерства. Возможно, в ту пору так оно и было. Принадлежал ли к офицерству Ной?

4) В западном искусстве очень мало каннибализма. Ханжество? Едва ли: ханжество не мешало западным художникам изображать выдавленные глаза, отрубленные головы в мешках, жертвенное отсечение груди, обрезание, распятие. Более того, каннибализм был языческой практикой, что давало возможность благочестиво заклеить его в красках, исподволь воспаляя зрителя. Но некоторые сюжеты вообще почему-то использовались реже других. Возьмите, например, представителя офицерства Ноя. Изображений его ковчега поразительно мало. Есть странный, забавный американский примитив и мрачный Якопо Бассано в музее Прадо, но больше на память почти ничего не приходит. Адама и Еву, изгнание из рая, Благовещение, Страшный суд – все это крупные художники писали. Но вот Ноя и его ковчег? Ключевой момент в истории человечества, шторм на море, живописные звери, Божественное вмешательство в дела человека – здесь явно имеется все необходимое. Чем же объяснить этот пробел в иконографии? Возможно, отсутствием достаточно знаменитого изображения ковчега, которое дало бы толчок развитию этого сюжета и превратило бы его в популярный. Или чем-то, кроющимся в самой этой повести: может быть, художники сошлись на том, что потоп характеризует Бога не с лучшей стороны?

Жерико сделал один набросок, темой которого является каннибализм на плоту. Высвеченная им сцена антропофагии изображает мускулистого моряка, гложущего локоть мускулистого трупа. Это выглядит почти комично. В подобных случаях всегда непросто найти верный тон.

5) Картина есть мгновение. Что мы подумали бы, стоя перед полотном, на котором три матроса и солдат сбрасывают людей с плота в море? Что жертвы уже бездыханны? Или что их убивают ради их драгоценностей? Карикатуристы, затрудняясь объяснить смысл своих шуток, часто рисуют нам продавца газет рядом с афишей, где красуется какой-нибудь удобный заголовок. Нужную для понимания этой картины информацию можно было бы передать таким текстом: «УЖАСНАЯ СЦЕНА НА ПЛОТУ „МЕДУЗЫ“, В КОТОРОЙ ОТЧАЯВШИЕСЯ МОРЯКИ, МУЧИМЫЕ СОВЕСТЬЮ, ПРИХОДЯТ К ВЫВОДУ, ЧТО НА ВСЕХ ПРОВИЗИИ НЕ ХВАТИТ, И ПРИНИМАЮТ ТРАГИЧЕСКОЕ, НО НЕОБХОДИМОЕ РЕШЕНИЕ ПОЖЕРТВОВАТЬ РАНЕНЫМИ, ДАБЫ УВЕЛИЧИТЬ СВОИ ШАНСЫ НА ВЫЖИВАНИЕ». Прямо скажем, длинновато.

Между прочим, «Плот „Медузы“» называется не «Плот „Медузы“». В каталоге Салона полотно именовалось «Scène de naufrage» – «Сцена кораблекрушения». Осторожный полити-

ческий ход? Может быть. Но тут есть и полезная подсказка зрителю: вам предлагают картину, а не мнение.

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.