

К 47

Кларк К.

Пейзаж в искусстве / Пер. с англ. Н. Н. Тихонова. — СПб.: Азбука-классика, 2004. — 304 с.: ил.
ISBN 5-352-00566-6

Шесть книг, которые составляют серию «Художник и знаток», выходящую в издательстве «Азбука-классика», знакомит читателя с памятниками мирового классического искусствознания.

Книга К. Кларка «Пейзаж в искусстве» переведена на русский язык впервые. Это блистательное эссе, дающее представление о развитии пейзажной живописи от ее истоков до творчества таких великих художников, как Констебл и Коро, Тёрнер и Ван Гог, Сезанн и Сёра, и по сей день не имеющее аналогов в отечественном искусствоведении. Книга отличается изяществом толкования и ясностью изложения материала, сочетающихся с широкой эрудицией и неординарностью мышления автора, что делает ее необычайно интересной как для специалистов, так и для самого широкого круга читателей. Текст сопровождают более 100 иллюстраций.

КЕННЕТ КЛАРК

Пейзаж в искусстве

Ответственный редактор АННА ОБРАДОВИЧ

Редактор АННА ТОЛСТОВА

Художественный редактор ВАДИМ ПОЖИДАЕВ

Технический редактор ТАТЬЯНА ТИХОМИРОВА

Корректоры ИРИНА КИСЕЛЕВА, ЕЛЕНА ГУЛЯЕВА

Верстка АНТОНИА ДЗЯКА

Директор издательства МАКСИМ КРЮТЧЕНКО

Подписано в печать 11.02.2004.

Формат издания 75×100¹/₃₂. Печать офсетная.

Тираж 5000 экз. Усл. печ. л. 13,4. Над. № 566. Заказ № 1846.

Издательство «Азбука-классика».

196105, Санкт-Петербург, а/я 192.

www.azbooka.ru

Отпечатано с диалектизов в ЧГУП «Печатный двор»

Министерства РФ по делам печати, телерадиовещания
и средств массовых коммуникаций.

197110, Санкт-Петербург, Чкаловский пр., 15.

Серия
«ХУДОЖНИК И ЗНАТОК»

Генрих Вёльфлин
Ренессанс и барокко

Кеннет Кларк
Нагота в искусстве

Кеннет Кларк
Пейзаж в искусстве

Эрвин Панофский
Перспектива
как «символическая форма»
Готическая архитектура
и схоластика

Николай Певзнер
Английское
в английском искусстве

Умберто Эко
Эволюция
средневековой эстетики

Кеннет Кларк

Пейзаж в искусстве

Перевод Н. Н. Тихонова



Санкт-Петербург
«Азбука-классика»
2004

УДК 7.0
ББК 85.103(3)
К 47

Перевод сделан по изданию:
Kenneth Clark. Landscape into Art.
London, 1956.

Серия «Художник и знаток»

Автор проекта и научный редактор
И. А. ДОРОНЧЕНКОВ

Перевод с английского
Н. Н. ТИХОНОВА

Оформление серии и макет
А. В. ДЗЯКА

Подготовка иллюстраций
В. А. МАКАРОВА

В марке серии использован рисунок
Питера Брейгеля «Художник и знаток»

© Н. Н. Тихонов, перевод, 2004
© С. Л. Сухарев, перевод стихов, 2004
© А. В. Дзяк, оформление серии, 2004
© «Азбука-классика», 2004

ISBN 5-352-00566-6

СОДЕРЖАНИЕ

Об авторе этой книги	7
Предисловие автора	11
I. Пейзаж символов	14
II. Пейзаж реальности	48
III. Пейзаж фантазии	92
IV. Идеальный пейзаж	132
V. Естественное видение	170
VI. Северные огни	212
VII. Возвращение к порядку	240
Эпилог	272
Список иллюстраций	293
Указатель имен	299

КЕННЕТ КЛАРК (1903–1983) родился в Лондоне, образование получил в Тринити-колледже в Оксфорде, где познакомился со своим первым учителем Чарльзом Беллом, хранителем отдела изобразительного искусства музея Эшмолеан. Дружба с ним имела большое значение для Кларка. Благодаря Беллу во время их совместной поездки в Италию он получил начальные знания итальянского искусства, затем Белл предоставил ему возможность работать с коллекцией рисунков Рафаэля и Микеланджело в музее Эшмолеан, он же определил тему первой книги Кларка «Готическое возрождение», которую тот написал в возрасте 22 лет. Чарльзу Беллу Кларк обязан также знакомством с Беренсоном, пригласившим его участвовать в издании своего труда «Флорентийский рисунок». Позднее Беренсон привлек его к работе над каталогом рисунков Леонардо да Винчи в Виндзорском замке, что способствовало утверждению Кларка в официальных искусствоведческих кругах. В 1931 году он сменил Чарльза Белла в музее Эшмолеан, но проработал в Оксфорде недолго. Уже через три года, перед самым своим тридцатилетием, он стал директором лондонской Национальной галереи. Его деятельность здесь была очень успешной. В эти годы приобретены для музея такие значимые произведения, как картины Сассетты, Джованни ди Паоло, Босха, Рембрандта, Энгра, Сезанна. Но

особое уважение и благодарность общественности Кларк заслужил успешным проведением эвакуации собрания Национальной галереи во время войны, а также осуществлением своей идеи устройства дневных концертов в пустых экспозиционных залах музея, что стало большим событием в жизни Лондона военной поры.

В 1945 году Кеннет Кларк оставил пост директора Национальной галереи и целиком окунулся в общественную, преподавательскую и писательскую работу. С 1946 по 1950 год он занимал почетную должность профессора Школы изящных искусств Слейда в Оксфордском университете, а в конце 1961 года возобновил эту деятельность. Со дня основания Независимой телевизионной компании, с 1953 по 1960 год, Кеннет Кларк являлся ее председателем. Там же он проводил беседы об искусстве, пользовавшиеся большой популярностью у самой широкой аудитории в Англии и США.

Кеннет Кларк обладал редким талантом излагать мысли просто и доступно. Наверное, никто со времени Рёскина не умел так ясно доносить свои знания до публики. Обычно лекции основываются на публикациях того или иного автора. В случае с Кларком происходит обратное: большинство его книг написано по материалам прочитанных им циклов лекций. Таковы издания «Пейзаж в искусстве», «Нагота в искусстве», «Моменты видения», «Рембрандт и итальянское Возрождение». Все эти работы отличает способность автора находить точки соприкосновения искусства с повседневной жизнью человека, что и определяет их большой успех у читателей.

Идеальным средством для пробуждения у людей интереса к искусству Кларк считал телевидение. Самой популярной среди его последних книг была «Цивилизация», созданная на основе телевизионных передач. На презентации этой книги в Национальной галерее в Ва-

шингтоне он был окружен таким вниманием, какого удостоивались в США лишь звезды Голливуда.

Кеннет Кларк был прежде всего поклонником искусства итальянского Возрождения; маньеризм не вызывал у него расположения, а век Ватто и Тьеполо был, по его мнению, «зимой воображения». Не пользовалось его симпатией и искусство конца XX века. Его взгляды были несколько старомодными, что иногда давало повод для неоправданных обвинений в его адрес. Идеалом Кларка был человек эпохи Возрождения, и, насколько это возможно в наше время, он являл собой именно такой тип людей, сочетая высокий интеллект и чувство личной ответственности перед обществом.

В книге «Пейзаж в искусстве» прослеживается развитие пейзажной живописи как самостоятельного жанра от изображений символов в раннем Средневековье до произведений таких великих художников, как Констебл и Коро, Тёрнер и Ван Гог, Сезанн и Сёра. Основной вопрос, которым задается автор в этой работе, — имели ли средневековый образ «огороженного сада» шансы на выживание сегодня, в век «логарифмической линейки и токарного станка». Кларк выражает надежду на то, что никакие точные знания и технические усовершенствования «не смогут окончательно уничтожить человеческий дух, и он всегда сумеет найти для себя зримую форму». Книга подкупает изяществом толкования и ясностью изложения материала, широкой эрудицией и тонкостью мышления автора.

Предисловие автора

Нижеследующие главы основаны на лекциях, прочитанных мною в первый год преподавания в качестве профессора Школы изящных искусств Слейда в Оксфордском университете. Школа Слейда — это особый институт, программа которого по своему замыслу сильно отличается от курса истории искусства, обычно преподаваемого в университетах Америки и Европы, но за единственным исключением не существующего в Англии. Разработавшие ее Рёскин и Генри Аклэнд не ставили перед преподавателем задачу предлагать студентам подробный обзор истории искусства и делать их знатоками таких ее областей, как стилистический анализ и иконография. По словам Рёскина, преподаватель «должен привить молодым англичанам интерес к искусству».

Искусство, интересующее молодых людей, пробуждает их любопытство и вызывает споры, это искусство их времени, и я полагал, что в первом курсе лекций профессор Школы Слейда обязан уделить достаточное внимание прошлому, чтобы наметить четкую перспективу и в то же время затронуть и, если возможно, разгадать загадки современной живописи. Я выбрал тему пейзажа, поскольку он в гораздо большей степени, чем думал Рёскин, является главным художественным достижением XIX века, а без ясного понимания искусства этого столетия невозможно оценить современную живопись. Тот, кто никогда

об этом не задумывался, склонен считать, что восприятие красоты природы и пейзажная живопись являются естественной и постоянной частью нашей духовной деятельности. На самом же деле в эпохи, когда человеческий дух горел, как нам кажется, особенно ярко, пейзажная живопись как таковая не существовала и была просто немыслима. Рёскин осознал это, подойдя к третьему тому своего труда «Современные художники», и написал раздел, озаглавленный «О новизне пейзажа», где он утверждает, что человечество приобрело едва ли не новое чувство. Характерен вывод, к которому он приходит: «Тот простой факт, что мы неким странным образом отличаемся от всех великих народов, живших до нас, нельзя считать доказательством нашего величия; равно как отнюдь не бесспорно и наше право на законную гордость тем, что мы руководствуемся чувствами, каковые ни в коей мере не могли бы разделить Мильтиад, Черный Принц, Гомер, Данте, Сократ и св. Франциск».

Для того чтобы подробно проанализировать это высказывание, необходимо основательное знакомство с историей идей. В этой книге я избрал более ограниченную тему, хотя и старался не забывать об основном принципе. В первой ее части говорится о том, как, несмотря на классические традиции и единодушное сопротивление теоретиков, пейзажная живопись стала самостоятельным видом искусства. Не проследивая все этапы ее исторического развития, что в таком кратком курсе свелось бы к простому скольжению по поверхности имен и дат, я предлагаю четыре способа осмысления пейзажа как средства живописной выразительности. Во второй части я соотношу эти способы с живописью XIX века. Здесь я смещаю фокус и более подробно рассматриваю творчество отдельных художников как потому, что пейзажная живопись стала в то время основным видом искусства, так

и потому, что эта часть книги подводит непосредственно к живописи нашего времени. В «Эпилоге» я делаю попытку приложить то, что, как мне кажется, я постиг, к специфическим трудностям, с которыми столкнулась живопись за последние двадцать пять — тридцать лет.

Позвольте мне повторить, что того, кто рассчитывает увидеть в этой книге трактат по истории пейзажной живописи, ждет разочарование. Избранная мною форма вынудила меня исключить нескольких художников, занимающих внимание историков, но едва ли внесших свой вклад в творческий опыт человечества. История пейзажной живописи — тема, безусловно вызывающая интерес, но по объему она должна раз в пять превышать настоящий том и строиться на иных принципах.

Прежде всего, она не может быть построена в форме лекций. А эти страницы, несмотря на усердное переписывание, остаются именно лекциями. Слова «Следующий слайд, пожалуйста» можно убрать из текста, но не из последовательности мысли. Публикация лекций — хорошо известная форма литературного самоубийства. Именно этим я сейчас и занимаюсь, поскольку студенты, которые их слушали, терпеливо переносили неудобства, связанные с жарой и холодом. Единственный способ, коим я могу выразить свою благодарность, это дать им в руки текст, чтобы они смогли вынести суждение о нем в более благоприятных условиях.

К. К.

Май 1949

1. ПЕЙЗАЖ СИМВОЛОВ

Нас окружают вещи, созданные не нами, их жизнь и строение отличны от наших: это деревья, цветы, травы, реки, холмы, облака. Веками они пробуждали в нас любопытство и благоговение. Они были объектом восхищения. Мы воссоздавали их в воображении, чтобы найти поддержку своему настроению, и наконец стали видеть в них слабые понятия, которое назвали «природа». Пейзажная живопись отражает этапы нашего понимания природы. Ее возникновение и развитие со времен Средневековья — это одна из попыток человеческого духа достичь гармонии с окружающим миром. Предшествующий этап, проходивший в Средиземноморье во времена античности, корнями своими настолько глубоко уходил в греческое понимание человеческих ценностей, что восприятие природы играло в нем второстепенную роль. Эллинистический художник с его обостренным видением окружающего мира создал школу пейзажной живописи, но, насколько мы можем судить по сохранившимся фрагментам, его мастерство в передаче освещения служило главным образом декоративным задачам. Только Ватиканский цикл об Одиссее дает основание предположить, что пейзаж стал средством поэтического выражения, но и здесь он является лишь фоном, отступлением, как и описание природы в самой «Одиссее» (ил. 1).



1. *Эллинистическая фреска. Лестригоны, бросающие камни в корабли Одиссея. Фрагмент росписи из дома на Эсквилинском холме в Риме. 50–40-е гг. до н. э.*

И тем не менее импрессионистический стиль античной живописи прекрасно подходил для изображения природы, и черты его проявляются всякий раз, когда возникает потребность в пейзаже, даже после того как другие признаки классического стиля исчезают. В драгоценном свидетельстве пересечения двух миров, в Венской Книге Бытия, выполненной в Антиохии около 560 года, художник, известный нам под именем Иллюзионист, сумел правдиво передать единую атмосферу пейзажа даже в тех случаях, когда фигуры трактованы в условной манере, называемой византийской. И в IX веке Утрехтская псалтирь еще полна пейзажных мотивов, заимствованных из эллинистической живописи, ее импрессионистиче-



2. Утрехтская псалтирь. Иллюстрация к псалму «Usquequo Domine». 816–830-е

ские штрихи так же создают ощущение света и пространства. Простейший способ показать торжество символа над чувственным восприятием в Средние века — это сравнить страницы Утрехтской псалтири со страницами «копии», сделанной в середине XII века монахом Эдвином для монашеского дома в Кентерберии (ил. 2, 3).

Все искусство до некоторой степени символично, и готовность, с какой мы принимаем символы как реальность, в известной мере зависит от нашего знакомства с ними. Но необходимо признать, что символы, посредством которых в искусстве раннего Средневековья обозначались природные объекты, имели очень мало общего с действительностью. Возникновение этих символов — тема слишком обширная для данной, а возможно,

и для любой другой книги. Но почему они удовлетворяли средневековое сознание — вот вопрос, на который мы должны так или иначе ответить, если хотим понять истоки пейзажной живописи. В чем-то символы эти являются плодами средневековой христианской философии. Если наша земная жизнь — не более чем краткая и убогая интерлюдия, то и окружающий ее мир не должен привлекать наше внимание. Если идси божественны, а ощущения низменны, то создаваемые нами образы должны быть как можно более символичны; воспринимаемая же чувствами природа становится безусловно греховной. В начале XII века св. Ансельм утверждал, что пагубность вещей пропорциональна числу чувств, на которые они воздействуют, и посему почитал опасным сидеть в саду с розами, услаждающими зрение и обоняние, или внимать песням и рассказам, радующим слух.

3. Кентерберийская псалтирь. Иллюстрация к тому же псалму. Ок. 1150



Разумеется, подобные суждения выражают ригористический монашеский взгляд. Простой мирянин не нашел бы ничего предосудительного в наслаждении природой, он бы просто сказал, что в ней нет ничего приятного. Поля напоминали только о тяжелом труде (сегодня сельскохозяйственные рабочие — чуть ли не единственная социальная группа, которая равнодушна к красоте природы), морской берег означал опасность шторма и пиратских набегов. А за пределами этих более или менее полезных частей земной поверхности простирались бесконечные леса и болота. Олдос Хаксли однажды заметил, что если бы Вордсворт хорошо знал тропические леса, то придерживался бы менее благосклонного взгляда на свою богиню. В самом характере бескрайних лесов, говорил он, есть нечто чуждое, утраченное и неизменно враждебное вторгающейся в них жизни. Неудивительно, что в раннем эпосе, в сагах и в англосаксонской поэзии немногочисленные упоминания природы так кратки и исполнены враждебности или же сосредоточены на ужасном, как в описании болота Гренделя в «Бсовульфс», где поэт стремится заставить и нас разделить его страхи.

Этому недоверию к природе соответствовала способность к символизации в средневековом сознании. Нам, наследникам трехвекового развития науки, недоступно восприятие всех материальных объектов как символов духовных истин или эпизодов из Священной истории. И если мы не призовем на помощь воображение, то не поймем средневековое искусство, а предписания Дюрана по украшению церкви покажутся нам полнейшей бессмыслицей. Именно великий дар мгновенного замещения предмета идеей или иди предметом позволил человеку Средневековья безоговорочно принять такие неубедительные изображения деревьев и гор в псалтири



4. Мозаика в капелле Палатина, Палермо. XII в.

Эдвина. И хотя подобное отношение к природе не могло способствовать появлению пейзажной живописи в ее современном понимании, оно подготовило путь для развития того вида искусства, которое я назвал пейзажем символов.

Чем менее интересен нам артефакт как подражание природе, тем больше он радует наш глаз как узор, — искусство символов всегда порождает декоративность. Обращение к природе в таких чисто символических работах, как мозаики Сан Марко или капеллы Палатина в Палермо (ил. 4), вносит в их общий замысел новый драгоценный элемент. Еще важнее то, что, когда люди с удовольствием смотрят на фрагменты живой природы, склонность ума к символизации сообщает их взгляду необычайное напряжение — ведь в цветах и деревьях они видят не только предметы, вызывающие восхищение, но и прообразы божественного.



5. Готическая скульптура. Резные капители с листовым орнаментом в зале капитула при Саутуэллском соборе. Ок. 1293

Именно это и придает раннему натурализму Средних веков такую красоту. Листья, цветы и завитки соборов в Реймсе и Саутуэлле, которые в XIII веке пробиваются сквозь лед монашеских страхов, обладают чистотой первозданности (ил. 5). Сама скрупулезность исполнения и отсутствие отбора служат доказательством того, что их увидели впервые.

И на лугах, и в низинах
Все было свежесть утренней зари*.

Цветы Реймса и Саутуэлла распустились слишком рано, их побил холодный ветер доктрины. Однако в XIII веке растительный орнамент стал постепенно появляться на капителях колонн, на полях рукописей, и последователи св. Франциска уже могли относиться к эпизодам его жизни как к *fioretti***.

* Цитата из поэмы Уильяма Вордсворта «Прелюдия» («The Prelude»), кн. 4. — *Прим. ред.*

** Цветочкам (*ит.*).

Таким образом, люди впервые начали воспринимать объекты природы индивидуально, как то, что способно радовать глаз само по себе и символизировать божественные начала. Следующий шаг к пейзажной живописи был сделан, когда в этих объектах увидели части, образующие некое целое, входившее в пределы воображения и являвшее собой символ совершенства. Это произошло с открытием сада. «Открытие», в некотором смысле, неслучайное слово, поскольку зачарованный сад — будь то Эдем, сад Гесперид или Тирнагор — один из самых устойчивых, широко распространенных и утешительных мифов человечества, и его возвращение в XII веке было лишь частью пробуждения общего дара воображения. Ту самую множественность чувств, которую св. Ансельм считал столь опасной, церковь теперь признала предвкушением рая. Персидское слово «парадиз» означает «огороженное стенами место», и вполне возможно, что особая ценность, придававшаяся саду в позднем Средневековье, является наследием крестовых походов. Во всяком случае, идея цветущего луга, огражденного от мира жестоких случайностей, где любовь, божественная и земная, могла найти самое полное выражение, появляется в провансальской поэзии одновременно с другими дарами Востока. Нам рассказывают, что в самом волшебном из садов — в том, где разворачивается действие «Романа о Розе», — росли деревья, привезенные из земли сарацинов. Любовь к садам не была уделом одних поэтов. Альберт Великий, самый энциклопедичный философ Средневековья, в «*De Vegetabilibus*» описывает парк или фруктовый сад с растущими в мягкой траве виноградными лозами и плодовыми деревьями и добавляет: «За лужайками во множестве растут пахучие травы, чей аромат услаждает обоняние, а также цветы: фиалки, водосбор, лилии, розы и ирисы, которые своим разнообрази-

ем чаруют взгляд». Монашеский аскетизм св. Ансельма остался далеко позади.

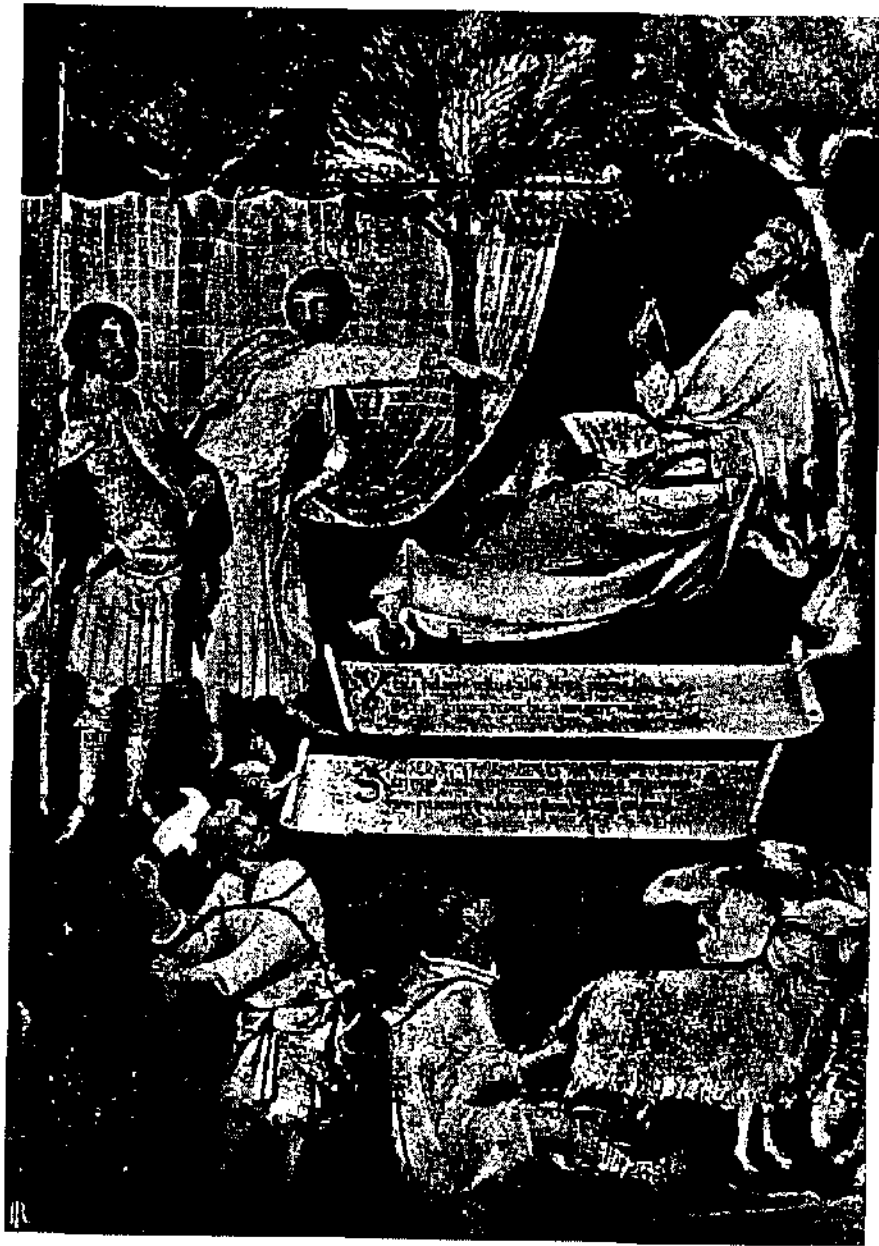
Как и все остальное в Средневековье, этот новый дух обретает самое концентрированное воплощение у Данте. В XIX веке исследователи «Божественной комедии» приложили немало труда, чтобы отметить в ней каждое упоминание природы, и открыли прекрасные образы, такие же ясные, как резьба капителей XIII века. Несомненно, в сознании Данте красота природы играет бесконечно меньшую роль, чем божественная красота теологии. Но, читая поэму, мы чувствуем, как пугающий мир раннего Средневековья постепенно сменяется более благостным миром *microthcos*, когда Бог уже мог проявиться в природе. Свое путешествие Данте начинает в дремучем лесу (единственное, что помнят почти все); оно близится к концу, когда лес редет и поэт видит на противоположном берегу ручья даму, поющую и собирающую цветы, растущие под ее ногами («Чистилище», XVIII, 40–60). Через сорок лет сад даст приют очаровательным компаниям Боккаччо — они удалятся на «лужайку, усыпанную тысячами цветочков», чтобы рассказывать свои истории, в то время как чума свирепствует за стенами. Возможно, именно эта чума увековечена на фреске в Кампосанто*, одном из первых изображений группы людей в саду, которая в XIX веке была известна как работа Орканьи, но в действительности была выполнена неизвестным пизанским последователем Лоренцетти (ил. 6). На ней представлена компания гуляк, сидящих под деревом, перед ними раскинулся ковер из живых цветов. Они музицируют и бросают друг на друга влюбленные взгляды, кото-

* Чума 1348 года. Существуют документы, не позволяющие датировать фреску столь ранним временем, но они не убедительны. С точки зрения стиля, эта дата вполне возможна, хотя, судя по некоторым признакам, было бы правильнее говорить о чуме 1368 года, во время которой Петрарка потерял многих друзей.



6. Неизвестный художник. Триумф смерти. Фрагмент фрески в Кампосанто, Пиза. Ок. 1360

рым многочисленными реставрациями придали легкую гротескность. Не приходится сомневаться, что молодые люди наслаждаются радостями, доставляемыми всеми пятью чувствами, но дабы лишний раз подчеркнуть это, над их головами помещены два амура: так и кажется, что они слетели с античных саркофагов, стоявших (как и сейчас) вдоль стен Кампосанто. Эта фреска — ответвление сисинского искусства. В традиции флорентийской живописи пейзаж не играл практически никакой роли. Голые скалы, которые в работах Джотто выполняют функцию фона, великомерно поддерживают равновесие каждой группы; но Джотто, этот великий наблюдатель человеческих жестов и лиц, не снизошел до фиксации своих наблюдений растительного мира. В какой степени эта традиция монументального искусства определила его стиль, мы поймем, если вспомним, что Джотто был живописцем жития св. Франциска. Если бы он включил в свои произведения побольше цветов, с какой благодарностью



7. Симоне Мартини. Апофеоз Вергилия. Фронтиспис книги сочинений Вергилия из библиотеки Петрарки, 1340

историки искусства приводили бы цитаты из кантов св. Франциска, дабы показать, что дух единения с природой присущ творчеству этого художника.

Итак, именно в сиенской живописи следует искать ощущение красоты природы, которое мы открыли у поэтов начала XIV века. И мы находим его в творчестве Симоне Мартини и братьев Лоренцетти. Самые ранние из дошедших до нас пейзажей в современном понимании этого жанра мы находим на фресках Амброджио Лоренцетти «Аллегории доброго и злого правления». Они настолько реалистичны, что едва ли относятся к пейзажу символов и почти целое столетие остаются единственными в своем роде. Симоне, напротив, был прирожденным интерпретатором небесной красоты в ее чувственном выражении. Его золотые ткани под стать тем, что устилают небеса для благословенных, а ритмично ниспадающие драпировки вторят ангельскому пению. Во всем этом он был близок прекрасному готическому искусству Франции и отнюдь не случайно в 1339 году отправился в Авиньон.

Полагают, что именно в Авиньоне Симоне встретился с Петраркой, человеком, чье имя стало символом соединения двух миров — Средневековья и Нового времени. Должно быть, они подружились, ведь Петрарка не только называет художника «il mio Simone»*, но и упоминает в сонетах, что Симоне написал портреты его и Лауры, а нам известно, что в зрелом возрасте поэт произносил имя этой женщины только в кругу самых близких друзей. Портреты эти утрачены, и я могу назвать очень мало произведений искусства, которые мне хотелось бы разыскать так же сильно. Каким-то чудом (библиотека Петрарки испытала множество превратностей судьбы) сохранился его любимый экземпляр Вергилия, где есть не только сведения о смерти Лауры, но и фронтиспис работы Симоне (ил. 7).

* Мой Симоне (ит.).

На фронтисписе поэт изображен в цветущем саду, а стоящие рядом пастух и виноградарь символизируют «Экюги» и «Георгики». Здесь впервые со времен античности будни сельской жизни представлены в произведении искусства как источник счастья и поэзии.

Во всех исторических трудах Петрарку называют первым человеком современности. И это вполне справедливо, ведь по своему скептицизму, любознательности, неутомимости, честолюбию и чувству собственного достоинства он действительно один из нас. Но всякий, кто по прочтении его писем обратится к странному, основанному на самоанализе произведению, которое он назвал «Моя тайна», обнаружит, что над этими признаками современности все еще преобладает монашеская философия. То же можно сказать и об отношении Петрарки к природе. Пожалуй, он первым выразил душевный порыв, от которого зависит существование пейзажной живописи, — стремление бежать от суматохи городов в умиротворенность сельской жизни. Он укрылся в Воклюзе, где жил уединенно, но не с целью отречься от земной жизни, как сделал бы цистерцианец, а чтобы еще больше ею насладиться. «Знал бы ты, — писал он одному из своих друзей, — с какой радостью брожу я в одиночестве среди гор, лесов и водных потоков, упиваясь свободой». В этом признании звучит совсем иная нота, нежели в описаниях страшных лесов и ужасных гор у средневековых поэтов, в том числе и у самого Данте. Петрарка был еще и садоводом в современном смысле: он не просто восхищался декоративным богатством и разнообразием цветов, но изучал их особенности и ежедневно отмечал в своем журнале все стадии развития и роста отдельных растений. Наконец, как известно, он был первым, кто поднялся на гору просто так, чтобы полюбоваться открывающимся с вершины видом. После нескольких минут восторженного



В. Ловцы птиц. Фреска в Папском дворце в Авиньоне. 1343

созерцания далекой панорамы Альп, Средиземного моря и Роны он решил наугад раскрыть «Исповедь» Блаженного Августина. Его взгляд упал на следующий фрагмент: «И люди ходят туда и сюда, чтобы подивиться высоте гор, и мощи волн морских, и широкому разливу рек, и крутовращению океана, и движению звезд, но в самих себя не обращают взоров своих». «Я пришел в смущение и по-

просил брата (желавшего слушать дальше) не докучать мне, я закрыл книгу, досадуя на то, что нахожу удовольствие в земных вещах, я, который мог бы давно понять даже по трудам языческих философов, что только душа достойна удивления, и если это великая душа, то вне себя она не находит ничего великого. Но воистину я был доволен, что вдоволь насмотрелся на гору. Я обратил внутренний взор в себя самого, и, пока мы спускались к подножию, с уст моих не слетело ни слова». Ничто не может дать более полного представления о сознании, породившем пейзажную живопись позднего Средневековья. Природа в целом по-прежнему волнует, она необозрима, опасна и будит множество беспокойных мыслей. Но в этой дикой стране человек может огородить сад.

Весьма естественно, что именно в Авиньоне, в пейзаже фресок, украшающих Tour de la Garde-Robe Папского дворца (ил. 8), мы находим первое живописное воплощение этого нового чувства. Фрески датируются 1343 годом, но по многим признакам можно заключить, что они представляют уже утвердившийся стиль, не оставивший о себе никаких других упоминаний. По-моему, они относятся к тому виду композиции, который уже существовал в шпалерах, но это мнение не более чем гипотеза, поскольку из всех прекрасных серий шпалер, созданных в Париже и Аррасе в течение XIV века, до нас дошел только «Анжерский Апокалипсис». Почти так же полностью утрачен декор светских интерьеров: внутреннее убранство замков переделявалось, они оставались владельцами или разрушались гораздо чаще, чем церкви. В результате мы имеем далеко не полное представление о ранних этапах развития светского искусства и допустили бы ошибку, рассматривая декоративную живопись в Авиньоне как нечто исключительное в чем бы то ни было, кроме факта ее сохранности.



9. Французская шпалера. Дама с единорогом. Ок. 1510

Авиньонские фрески — первые законченные образцы пейзажа символов, и по сюжету, и по стилю. Изображенные на них люди безмятежно предаются радостям жизни на лоне природы: удят рыбу в садовом пруду, охотятся с соколом и хорьком. От символического видения Средневековья фрески эти сохранили совершенное декоративное мастерство. Деревья расставлены с точным соблюдением интервала, листва образует узор, по богатству



10. Стефано да Дзевин (Стефано да Верона). Мадонна в беседке
из роз. Ок. 1420

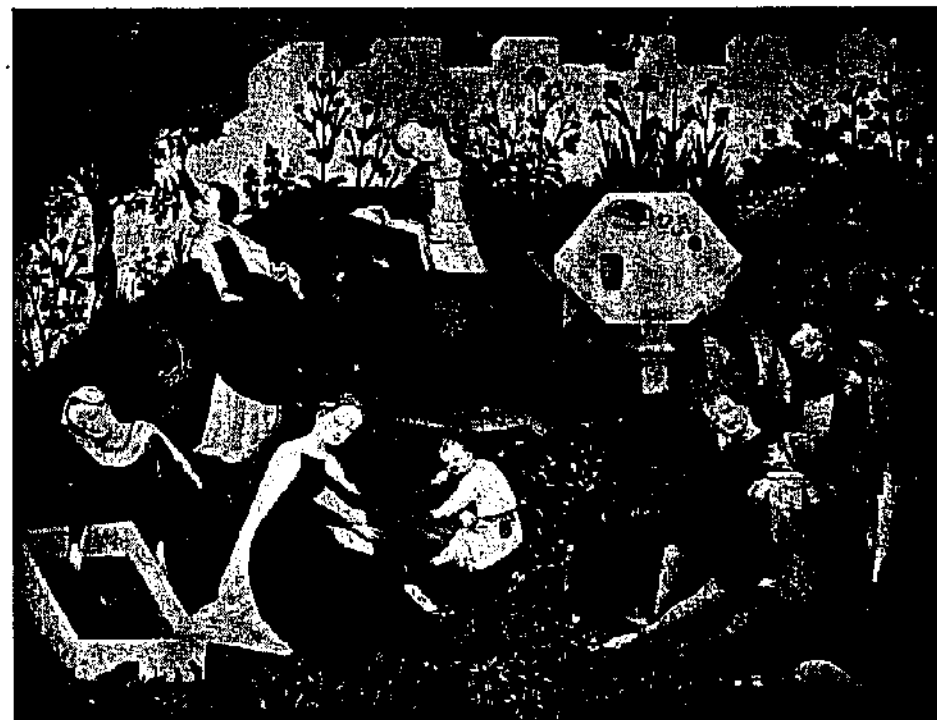
сравнимый со стенкой покрытого эмалью реликвария. Натурализм детали еще не уничтожил чувство фактуры — последние византийского искусства. Стремление к декоративному богатству, впервые проявившееся в авиньонских фресках, напоминающих шпалеры, особенно явственно в самих шпалерах XV века, значительное число которых дошло до нашего времени. На этих шпалерах дремучие леса Средневековья будто созданы для того, чтобы заполнить прекрасными узорами из листьев и ветвей верхнюю часть композиции, тогда как нижняя часть щедро усыпана цветами, как луга Боккаччо. Каждый квадратный дюйм является восхитительным напоминанием о видимом мире, все обращено в поэзию более реальную и вместе с тем более формализованную, чем Спенсеров «Королева фей». Из сотни примеров первой на память приходит серия «Дама с единорогом» из музея Клуни, где сам сюжет символизирует торжество утопичности над дикими проявлениями природы (ил. 9).

В религиозном искусстве тема серии шпалер на сюжет о единороге, как и идея приукрашенной природы в целом, находит свое выражение в «Hortus Conclusus»*. Как ни странно, происхождение этой темы неизвестно: существует очень мало образцов, созданных до 1400 года, тогда как изображение Девы Марии с единорогом появилось в XIII веке. Знаменательно, что на одной из первых картин «Hortus Conclusus» — из веймарского музея, датированной примерно 1400 годом, — единорог, войдя в сад, преклонил колена перед Богородицею. Этот вариант был слишком неортодоксален, чтобы выжить, но прекрасный сюжет огороженного сада, где Богородица может сидеть на земле, а ее сын играть с птицами, был популярен на протяжении всего XV века. Вначале сад был невелик по размерам — не более чем символ огороженного про-

* Запертом саду (лат.).

странства, как на приторных рождественских открытках Стефана Лохнера. Но иногда он представляет собой довольно обширное пространство, как фруктовый сад, описанный Боккаччо и Альбертом Великим. Такой цветущий сад можно увидеть у Стефано да Дзевиио в Вероне (ил. 10); и здесь, как мне кажется, нет ни малейшего сомнения в том, что источником вдохновения для автора послужила персидская миниатюра. Большинство персидских рукописей с иллюстрациями, изображающими сады, относятся к XV и XVI векам, но сохранилось и несколько рукописей XIV века; должно быть, некоторые из них попали в Европу либо через испанских мавров, либо через Венецию. Из всех райских садов ценнейшее сокровище короны — маленькая картина из франкфуртского музея* (ил. 11), ибо она действительно подобна украшенной эмалью короне работы готического ювелира. Она содержит элементы пейзажа позднего Средневековья в их самой совершенной форме и передает мир тонкого чувственного восприятия, где цветы существуют для того, чтобы радовать зрение и обоняние, фрукты — услаждать вкус, а звуки цитры, смешанные с журчанием падающей воды, — волновать слух. И тем не менее все эти ощущения еще нематериальны, поскольку мыслятся как свидетельства небесной радости; картина изобилует христианскими символами: фонтаны, птицы на зубчатых стенах, музицирующий Святой Младенец и лежащий кверху брюхом дракон, воплощение зла. Век спустя в Венеции эти радости уже не проецировались на мир иной. Одних лишь чувств, настроенных на непревзойденный по утонченности лад, оказалось недостаточно, чтобы установить гармонию с природой. Но на

* Здесь и далее сохранены авторские названия музеев и частных коллекций. В списке иллюстраций приводятся современные названия музеев и собраний, указывается современное местонахождение произведений. — *Прим. ред.*



11. Верхнерейнский мастер (Кёльнская школа). Райский сад. Ок. 1410

Севере, где болезнь веры сделала подобное видение счастья неприемлемым, райские сады вскоре исчезли и примерно через сто лет возродились в страшном и гротескном варианте у Иеронима Босха, который использовал «неоготический» стиль в качестве наилучшего средства для выражения своего всеобъемлющего отвращения к всему человеческому.

За стенами сада высились горы и простирался лес; для того и другого Средние века изобрели символы. Горы готического пейзажа, эти причудливо перевитые скалы, круто вздымающиеся над долиной, есть не что иное, как часть древней изобразительной традиции. Разумеется, они восходят к эллинистической живописи и сохраняют-



12. Герардо Старнина. Фиваида. Ок. 1410

ся в тех рукописях, которые, подобно Утрехтской псалтири, основаны на античных образцах. Эти мотивы были широко распространены в византийском искусстве, каким оно дошло до нас в мозаиках и книжных миниатюрах, и стали основными в иконах с изображением Синайской пустыни*. Подобные формы гор оказались растиражированными в различных изображениях Фиваиды — византийская тема ожила с новой силой в начале XV века. Чрезвычайно любопытный пример этого сюжета находится в Уффици (ил. 12) — это первая пейзажная панорама со времен Лоренцетти; в ней фантастические скалы весьма достоверны и убедительны. То, что они представляют мир за пределами сада, становится ясно при взгляде на прекрасную миниатюру «Изгнание из рая» в «Роскошном часослове» (ил. 14) или на картину Джованни ди Паоло «Св. Иоанн Креститель в пустыне» (ил. 13). Но горы сохранились не только в качестве символа пустынного места. Когда Петрарка хочет напом-

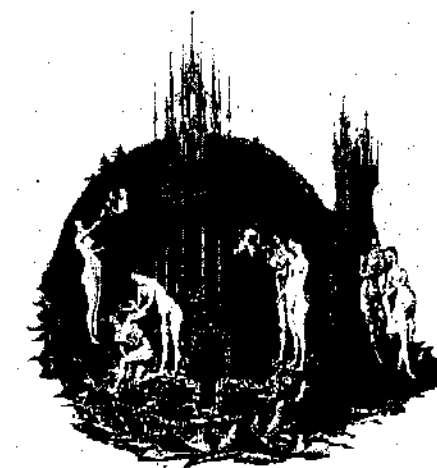
* Лимбургги использовали такую икону в своем «Роскошном часослове» в качестве фона миниатюры, представляющей ад. Синай изображен также на самой ранней из дошедших до нас картин Эль Греко (см. ил. 61).



13. Джованни ди Паоло.
Св. Иоанн Креститель
в пустыне. 1453

нить о своем любимом Воклюзе и истоках Сорги, он рисует на полях условную византийскую гору и подписывает под ней: «Место моего восхитительного заальпийского уединения». Горы сохранились просто потому, что представляли собой удобный символ, и если мы спросим, почему нужно было обозначать их некоей идеограммой, тогда как другие природные объекты получали реалистическую трактовку, то ответ будет один: горы были слишком огромны и непостижимы.

Искусство живописи на ранних стадиях развития имеет дело с вещами, к которым можно прикоснуться, по-



14. Братья Лимбург.
Грехопадение
и изгнание из рая.
Страница из
«Роскошного часослова
герцога Беррийского».
1413–1416

держат в руках или же мысленно отделить от всего, что их окружает. Именно этим объясняется совет Ченнино Ченнини, последнего глашатая живописной традиции Средневековья: «Если ты хочешь изобразить горы хорошим способом и чтобы они казались естественными, возьми большие камни, грубые и неотесанные, и рисуй их с натуры, придавая им свет и тень, как позволяют условия»⁴. Следует признать, что изображения гор, в которых так преуспели современники Ченнини, были гораздо дальше от натуры и куда больше противоречили здравому смыслу, чем все, что было до и после них. Это, конечно, объясняется тем, что в их непроизвольных формах был обретен превосходный материал для демонстрации фантастических ритмов стиля поздней готики. Заостренные выступы, как зубья пилы встающие над горизонтом или уходящие вдаль гигантскими пересекающимися спиралями, соответствуют пинаклям и вздымающимся ввысь контрфорсам пламенеющей готики; они, как и на задних планах Лоренцо Монако, часто играют важную роль в композиции. Когда несколько позднее в этом же столетии подобные формы появляются в более классических произведениях, то становится очевидным, что они пришли из другого стиля. Такие же скалы вырываются из плоских, прозаичных пейзажей Патинира; а Брейгель, этот мастер наблюдения природы, помещает на заднем плане «Проповеди Иоанна Крестителя» скалу столь же безумно неправдоподобную, как в византийских мозаиках, но моделированную так достоверно, словно художник сознательно наслаждается, рассказывая выдуманную

⁴ Однако совет Ченнини имеет под собой еще и натуралистическое основание. Луссен и Гейнсборо следовали той же практике. Дега пошел еще дальше и говорил, что если он хочет написать облако, то ему достаточно скомкать носовой платок и поднять его к свету. — *Прим. авт.*

Цит. по: Мастера искусства об искусстве. Т. 1. М., 1965. С. 256. Пер. А. Губера. — *Прим. пер.*



15. «Книга об охоте» Гастона Феба. Кролики в лесу. Ок. 1400

историю. Эта скала — одна из последних, оставшихся от пейзажа символов.

Горы в готическом пейзаже далеки от реальности еще и потому, что средневековый человек их не изучал. Они его просто не интересовали. Альпинистская экспедиция Петрарки оставалась единственной в своем роде, пока Леонардо не поднялся на Момбозо. Иное дело леса, лежавшие за пределами сада. Дремучие леса всегда глубоко волновали воображение людей Средневековья, и начиная

с XIV века человек стремился в них проникнуть. Прежде всего, он охотился. Авиньонские фрески запечатлели охоту — в том числе соколиную — и рыбную ловлю, а самые ранние изображения, где все внимание сосредоточено на наблюдении природы, мы встречаем в рукописях об охоте, рыбной ловле и прочих спортивных забавах. Небольшая картинка с изображением кроликов в лесу (ил. 15) из «Книги об охоте» Гастона Феба (около 1400 года)* выполнена с неподдельной любовью и подтверждает известный литературный парадокс: человек приобщается к жизни природы главным образом благодаря инстинкту убивать.

Охота — традиционное (часто единственное) занятие феодальной знати, и стиль живописи, избравший охоту одним из основных сюжетов, был аристократическим стилем. Он сложился при дворах Франции и Бургундии около 1400 года, и лучшее его выражение из того, что сохранилось (многие шпалеры и стенные росписи, без сомнения, утрачены), миниатюры рукописей, иллюминированных для великого библиофила — герцога Беррийского. Одна из них — «Роскошный часослов», в создание которого между 1409 и 1415 годами внесли свою лепту братья Лимбург, — имеет определяющее значение в истории пейзажной живописи, поскольку стоит на полпути от символа к реальности. Перед священным текстом помещен календарь. На протяжении всего Средневековья календари с изображением сезонных занятий являются лучшими иллюстрациями повседневной жизни, и новое светское искусство XV века увидело в них готовую форму для выражения новых интересов. В календаре «Рос-

* Париж, Национальная библиотека. На примере этих охотничьих манускриптов мы еще раз затрагиваем вопрос о восточных влияниях, поскольку некоторые из рукописей копировались с персидско-арабских оригиналов, таких как книга Моамына о соколиной охоте.

кошного часослова» есть несколько охотничьих эпизодов: в августе шествие изысканно одетых дам и кавалеров отправляется на охоту, дамы держат соколов на запястье (ил. 16); в сентябре собаки задирают в лесу дикого кабана (ил. 17). Но как свидетельство нового, доверительного отношения к природе замечательнее всего май, где изображена кавалькада дам и кавалеров с венками из листьев на голове, выезжающих из города Риом, чтобы на природе насладиться радостями весны. Все эти сцены сельской жизни выполнены в изысканной декоративной манере, чем-то напоминающей сказочную атмосферу райских садов. Но Поль Лимбург и все остальные художники, создавшие этот стиль, хоть и выполняли заказы принцев, были выходцами из буржуазных Нидерландов — земли труда и реальности. Более половины месяцев «Роскошного часослова» представляют полевые работы, и эти картины отмечены такой острой наблюдательностью, что наследие символики Средних веков оказывается почти забытым. На картине, иллюстрирующей октябрь, крестьяне, занятые посевными работами почти под стенами Лувра, огородное пугало, ивы у берега Сены и маленькие фигурки напротив трактованы с объективностью и верностью тона, которые сумеет превзойти только Питер Брейгель.

Аристократическая пейзажная живопись родилась при дворах Франции и Бургундии, но она сразу получила широкое распространение в Италии, где Джентиле да Фабриано придал интернациональному готическому стилю полноту, а Пизанелло — гораздо большую, чем иллюстраторы герцога Беррийского, завершенность. По рисункам Пизанелло можно увидеть, что он отличался почти леонардовской любознательностью по отношению к природе, а одна из немногих сохранившихся картин Пизанелло — «Видение св. Евстафия» из Национальной галереи — говорит о его интересе к жизни леса. В лесу так



16, 17. *Братья Лимбург*. Сцены из календаря «Роскошного часослова герцога Беррийского». 1409–1415



18. Паоло Уччелло. Охотники в лесу. 1465-1470. Фрагмент

темно, что лишь через несколько минут нам удастся разглядеть всех животных. Эта темнота была частью образного восприятия того времени, о чем можно судить еще по нескольким *sous bois** XV века, прежде всего по превосходной охотничьей картине Паоло Уччелло из музея Эшмолеан (ил. 18), раньше считавшейся ночной сценой. На ней изображена группа молодых флорентийцев, гибких и энергичных, подобных фигурам на греческой вазе, которые вторглись в лес и своими криками нарушили его вековую тишину. Нам известно, что Пизанелло выполнил в Палаццо Дукале в Мантуе и других местах множество стеновых росписей с небольшими фигурками в пейзаже; стиль календаря Лимбурггов получил здесь дальнейшее развитие. Сохранилось лишь несколько подготовительных рисунков к этим работам, но о них, видимо,

* Букв.: подлескам (фр.).

можно судить по фрескам в Торре дель Аквила Трентского замка (ил. 19). Они написаны художником, чье имя, годы жизни и национальность нам неизвестны, но его можно считать ярким представителем интернационального готического стиля периода около 1420 года. Как и в календаре, на них изображены сезонные занятия: крестьяне трудятся в полях в то время, как господа развлекаются пикниками, амурными делами, охотой и даже игрой в снежки. Неудивительно, что такие сцены земных радостей были излюбленной темой светского декоративного искусства XV века и появились снова и снова на тарелках, сундуках и стеновых росписях, подобных тем, какие можно увидеть в Каза Борромео в Милане.

19. Неизвестный художник. Сезонные занятия. Ок. 1420



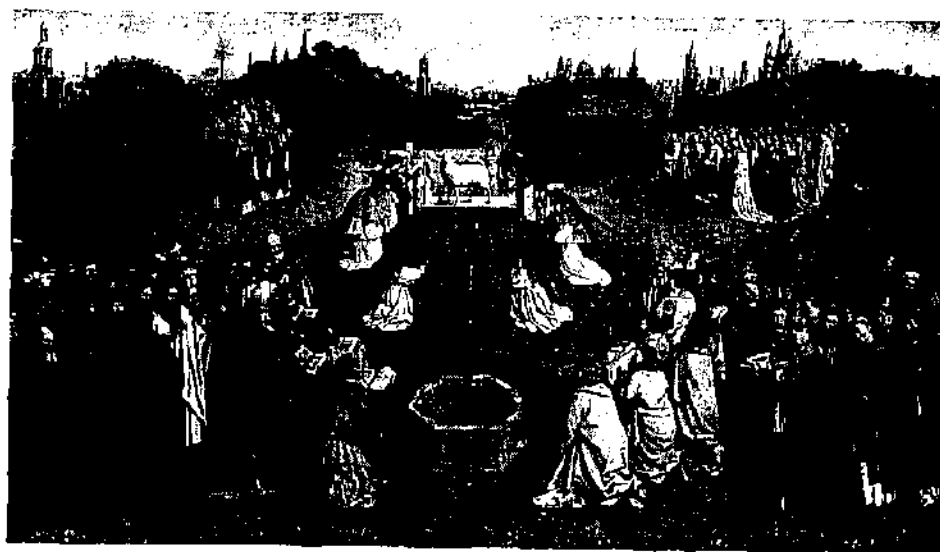
Однако самые сложные и детально разработанные пейзажи символов идут не от рукописей, а от традиции шпалерного ткачества. В «Шествии волхвов» Бенотцо Гоццолли в Палаццо Риккарди (ил. 20) все элементы позднеготического пейзажа — цветочные ковры, небольшие рощи, фантастические скалы, деревья и кипарисы, стилизованные самой природой, — объединяются с целью украшать и услаждать. Процессия, которая, петляя, проходит через долину Арно, суждено прибыть в Hortus Conclusus, заполняющий весь алтарь капеллы. Сказка, пожалуй, слишком длинна, и ее трактовка весьма нерешительна, но к 1459 году, когда была написана эта фреска, пейзаж символов уже перестал соответствовать творческим импульсам времени.

Но почему люди прекратили довольствоваться соединением драгоценных фрагментов природы в некое декоративное целое? Ответ таков: причина в новом понимании пространства и новом восприятии света. Объединяющим моментом в пейзаже символов была плоская поверхность стены, доски или шпалеры. В таком способе фиксации увиденного нет ни инфантильности, ни алогичности, ведь наш взгляд не останавливается на одной точке, а движется, как и мы сами, и перед ним проходит целая череда предметов. Но около 1420 года некоторые изменения в человеческом сознании потребовали нового объединяющего момента — замкнутого пространства. В широком смысле слова это новое мировоззрение можно назвать научным, так как оно включает в себя понятия соотношения, сравнения и измерения, на которых основывается наука. Но проявляется оно за два века до рождения подлинной науки, и мы обнаруживаем его в работах художников, которые вообще не интересовались математикой перспективы, — у Беато Анджелико и у миниатюристов Севера. И потому



20. Бенотцо Гоццолли. Шествие волхвов. Фреска в Палаццо Медичи-Риккарди, Флоренция. 1459

оно связано с другим объединяющим средством — светом. Часто говорят, что солнце впервые засияло в пейзаже «Бегства в Египет», который Джентиле да Фабриано написал на пределье своего «Поклоения волхвов» 1423 года. Стиль художника еще во многом символичен: само восходящее солнце представляет собой золотой диск, а свет, который оно проливает на склон горы, передан с помощью просвечивающего сквозь красочный слой золотого грунта. Но благодаря своему безошибочному чувству валеров Джентиле объединил этот



21. Хуберт ван Эйк. Поклонение агнцу. Фрагмент центральной части Гентского алтаря. Ок. 1432

золотистый свет с остальным пейзажем: с тенями, отбрасываемыми оливковыми деревьями, с холодным тоном долины на теневой стороне холма. Здесь детали пейзажа впервые объединены светом, а не только декоративным расположением. Такой же красотой утреннего или вечернего света проникнуты пейзажные фоны картин Беато Анджелико. Их элементы так же немногочисленны, как состав действующих лиц классической драмы: покрытый цветами задний план, голый холм, несколько кипарисов, городская стена, — но все они составляют одно целое благодаря чистоте тона, достойной Коро.

Но, несмотря на все эти моменты очарования, не в итальянском искусстве свет стал *primum mobile** живописи. Еще в 1410 году Поль Лимбург, движимый стремлением к достоверности в изображении сельской жизни, добился нового единства тона. А пятнадцать лет спустя

* Перводвигателем (*лат.*).

Хуберт ван Эйк в своем «Поклонении агнцу» (ил. 21) впервые написал пейзаж по-новому. С одной стороны, эту прекрасную работу можно рассматривать как кульминацию пейзажа символов. Она все еще напоминает райский сад, в центре которого стоит фонтан жизни. Трактовка листьев и цветов, понимание их индивидуальности и декоративных возможностей остаются готическими. Сад по-прежнему окружен готическим лесом — чащобой плотно стоящих деревьев. Но сам сад не перегружен ни деревьями, ни розовыми кустами. Как в пейзаже Лоррена, наш взгляд проносится над цветистой лужайкой вдаль к золотому свету. Мы вырвались из Средних веков и вступили в новый мир восхищенного восприятия, что станет предметом следующей главы.

II. ПЕЙЗАЖ РЕАЛЬНОСТИ

Любовь превращает обыденность в искусство, обобщая ее и возводя в более высокую степень реальности. В пейзаже средством выражения этой всеобъемлющей любви является свет. Не случайно ощущение насыщенности светом восходит к иллюминированным рукописям и впервые появляется в миниатюрах. В таких небольших работах гораздо легче добиться единства тона и придать всей сцене ослепительную яркость, подобную отблескам хрусталя. Пейзажи, отражающие реальность, всегда были невелики по размерам. Большие пейзажи при всей их композиционной изощренности писались в мастерской художника. Импрессионисты редко выходили за пределы пространства, которое можно охватить одним взглядом. Когда последователи импрессионистов в Англии и других странах забывали об этом, их картины утрачивали цельность. Первые пейзажи Нового времени были чрезвычайно малы — не более трех дюймов на два. Они появляются между 1414 и 1417 годами в рукописи, известной под названием «Туринский часослов», выполненной для графа Голландского, и, по моему убеждению, у нас достаточно оснований считать, что их автор — Хуберт ван Эйк. С исторической точки зрения, эти небольшие пейзажи, безусловно, относятся к числу самых удивительных произведений искусства, поскольку, несмотря на все изыскания искусствоведов, ни одному из них не удалось найти их



22. Хуберт ван Эйк. Высадка на берег графа Вильяма Баварского. Из Туринского часослова. Начало XV в. Не сохранилась

действительных предшественников. В развитии искусства Хуберт ван Эйк одним махом покрыл расстояние, на преодоление которого осторожный историк отвел бы несколько веков. К несчастью, прекраснейшие страницы рукописи погибли во время пожара в 1904 году, всего через несколько лет после того, как она была обнаруже-

на. Уцелела лишь одна страница — из библиотеки Три-вульцио, и по ней можно судить, каким образом ван Эйк цветом добился ощущения интенсивности света. Общий тон пейзажа отличается утонченной изысканностью, какую вряд ли возможно хоть раз увидеть вплоть до XIX века, а отражение вечернего неба в воде создает именно тот эффект, которому суждено было стать распространенным приемом в пейзаже последних ста лет.

Смутное представление о погибших страницах рукописи можно получить по двум старым фотографиям. На одной из них видна лодка, плывущая по озеру, покрытому мелкими волнами, поблескивающими в лучах света, — к такому приему ван Эйки, возможно, прибегали и в других, ныне утраченных работах, поскольку ему весьма часто подражали в XV веке. Это чистый пейзаж: Хуберт ван Эйк настолько любил световые эффекты, что фигуры имеют здесь сугубо подчиненную функцию, изображенный сюжет — не более чем предлог. На второй фотографии виден песчаный берег, на котором высадился граф Голландский, возвратившись из Англии в 1416 году (ил. 22). Фигуры на переднем плане выполнены в куртуазном стиле братьев Лимбург, но пейзаж морского берега позади них выходит за уровень восприятия, характерного для XV века, и ничего подобного мы не увидим вплоть до появления прибрежных видов Якоба Рейсдала в середине XVII столетия.

Если допустить, что миниатюры «Часослова» — работа ван Эйка, и признать справедливость надписи на Гентском алтаре, согласно которой в значительной степени это его произведение, то придется поверить, что именно ему мы обязаны божественными даями в «Поклонении агнцу», где пейзаж растворяется в свете совсем как у Лоррена. Заметим, что на картинах, созданных после

смерти Хуберта в 1416 году и, вне всякого сомнения, написанных Яном ван Эйком, пейзаж более конкретный, более урбанистичный и менее образный.

Те, кто отрицает сам факт существования Хуберта, могут объяснить это обстоятельство тем, что Ян, как и все мы, с годами стал менее поэтичен. Но им придется признать, что в более ранних произведениях, — а я убежден, что написаны они Хубертом, — есть поразительное ощущение нашего присутствия в пейзаже: так и кажется, будто мы можем плавно переместиться с переднего плана в глубину. В то же время в картинах, где авторство Яна бесспорно, возможно за исключением «Св. Франциска» из Турина, композиция делится на передний план с фигурами и очень далекий, обычно городской, пейзаж, отрезанный от переднего плана парпетом и большим промежуточным пространством. «Мадонна канцлера Ролена» из Лувра, написанная, вероятно, около 1430 года, самый яркий тому пример (ил. 23). Пейзаж, в который мы «попадаем», просто чудесен, трактовка света поразительно тонка.

В нидерландской живописи пейзаж имеет такое же значение, что и передача движения в живописи флорентийской. Обостряя наше физическое восприятие, он поддерживает и укрепляет в нас ощущение благоденствия. Он дает нам волшебные очки. Но в своих крошечных перспективах Ян ван Эйк не окрашивает наше видение переживанием, внезапным осознанием того, что запечатленное мгновение благословенно и вечно, — и, значит, ему в меньшей степени, чем Хуберту, современный пейзаж обязан своим рождением.

Однако позднее, в 1437 году, Ян действительно начал работу над произведением, которое могло бы стать прекраснейшим из написанных им пейзажей, над пей-



23. Ян ван Эйк. Мадонна канцлера Ролена. Ок. 1430

зажем, наиболее зримо предвосхищающим появление величайшего пейзажиста Нидерландов — Питера Брейгеля. Я имею в виду картину «Св. Варвара» из Антверпена (ил. 24), которая не завершена и представляет собой лишь подготовительный рисунок. Возможно,



24. Ян ван Эйк. Св. Варвара. Незаконченная работа. 1437

брейгелевский снежный эффект здесь не более чем случайность, обусловленная тем, что уже подцвеченное небо оттеняет белый грунт, но ощущение движения вокруг башни и способ размещения всех этих маленьких фигурок в пространстве свидетельствует о мастер-

стве, с которым никто не мог сравниться до начала 1550-х годов.

Еще одна традиция нидерландской живописи — та, что восходит к Турне и к художнику, которого историки искусства называют либо Кампен, либо Мастер из Флемалля, — тоже связана с реальностью пейзажа, хотя и остается ближе к традиции братьев Лимбург. Фоны у Кампена по четкости и ясности подобны изображению на оборотной стороне объектива телескопа, однако в них почти нет ван-эйковского восторга перед обогащающей и всеохватывающей силой света. Порой, как, например, в дижонском «Рождестве», в его фонах присутствует своеобразная поэзия зимы, гармонирующая с жесткой скульптурностью фигур. Рождество, конечно же, зимняя сцена, но мы вправе предположить, что была и сугобо живописная причина тому, что художники этой группы предпочитали изобразить время года, когда формы природы приобретают угловатость и четкость линий, свойственные исполненному глубокомыслию стилю поздней готики. Самый прекрасный из всех этих зимних пейзажей — задний план алтаря Портинари (ил. 25) Гуго ван дер Гуса, где строгие силуэты деревьев, настолько декоративные по рисунку, будто писал их Таможенник Руссо, ритмично уходят вдаль.

Неустанные поиски правды в ранних нидерландских пейзажах, страстность, с какой глаз художника схватывает каждый объект, подводят нас к вопросу о том, как они создавались. Едва ли их писали по памяти, но складывались ли они из разрозненных зарисовок или представляют собой «портреты» подлинных мест? Миниатюры Хуберта столь убедительно передают ощущение валеров, что непременно должны были опираться на этюды с натуры, выполненные, скорее всего, акварелью. Прибреж-



25. Гуго ван дер Гус. Алтарь Портинари. 1476–1478. Фрагмент



26. Конрад Виц. Чудесный улов рыбы. Обратная сторона створки алтаря собора Св. Петра. 1444

ная сцена в туринской миниатюре, несомненно, являет собой изображение существующего в действительности места. Городские пейзажи Яна, по-видимому, основывались на рисунках серебряным карандашом; некоторое представление о них может дать «Св. Варвара». Однако сами рисунки делались с натуры, о чем можно судить по тому, что на заднем плане картины «Мадонна с младенцем и святыми» из собрания Ротшильда мы видим точное воспроизведение старого собора Св. Павла. В то время никто не мог передать в распоряжение художника такой рисунок. Но первый бесспорный образец топографической точности в искусстве мы находим у последо-

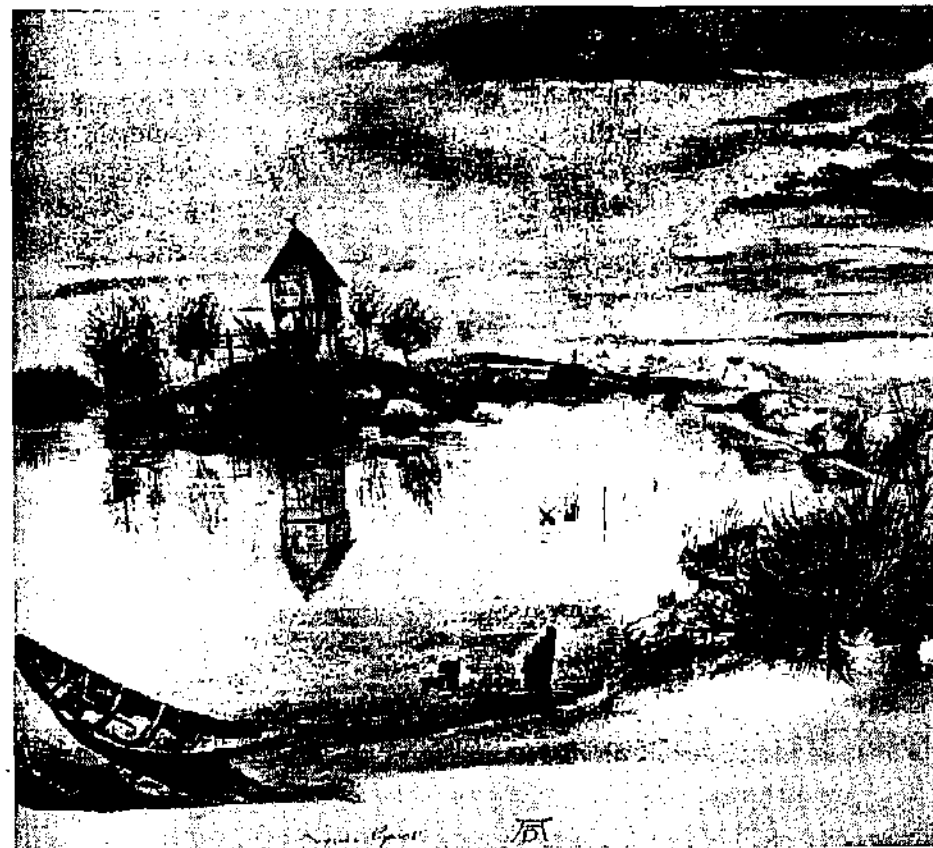
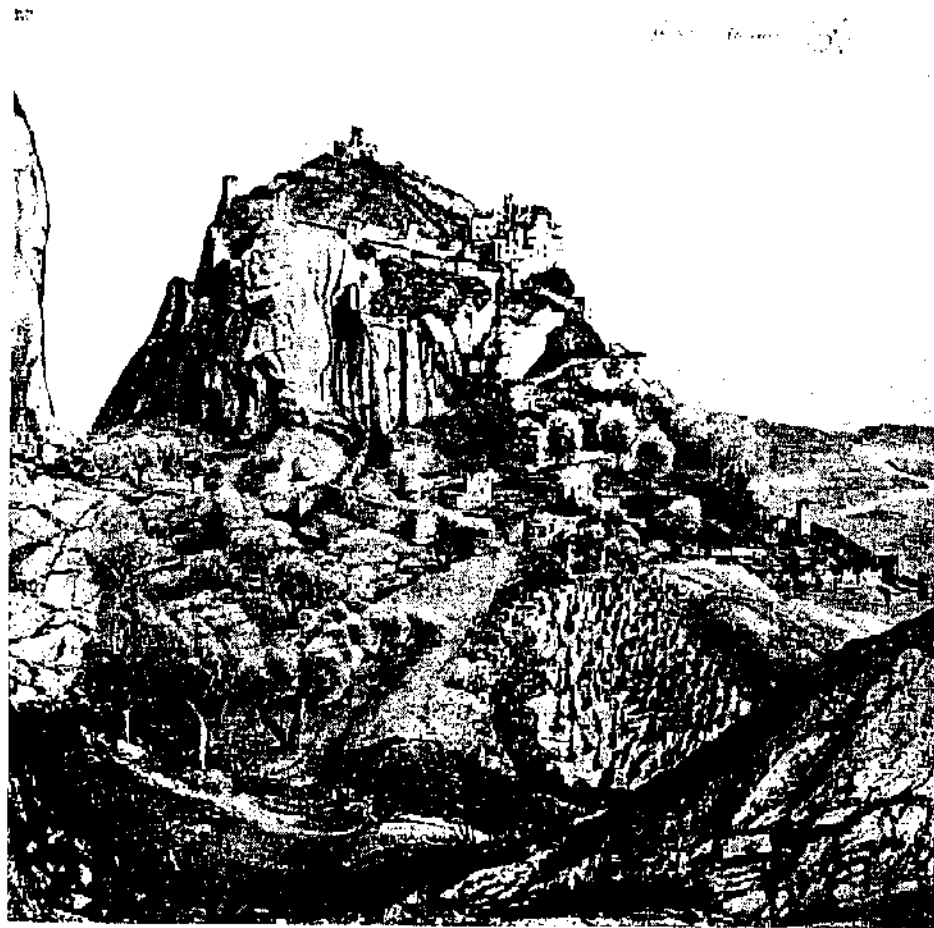
вателя Кампена, швейцарца Конрада Вица. Это задний план его картины «Чудесный улов рыбы» из Женевского музея (ил. 26), датируемой 1444 годом, где с прерафаэлитской детальностью изображен берег Женевского озера. На протяжении пятидесяти лет этот пейзаж оставался единственным, и по другим работам Конрада Вица видно, что он, подобно Стенли Спенсеру, был одним из тех художников, чье воображение постоянно преследует та или иная причудливая форма и, дабы избавиться от навязчивых видений, они целиком отдаются их скрупулезному воспроизведению.

Интерес к характерным особенностям конкретного места — составная часть общей любознательности, свойственной XV веку, — наиболее полно проявляется в топографических акварелях Альбрехта Дюрера. В 1494 году появились несколько первых рисунков, которые сквозящим в них искренним желанием изобразить все, что доступно глазу, напоминают работы «воскресного художника». Через несколько месяцев Дюрер написал акварельный пейзаж Инсбрука, ныне находящийся в Альбертине, который не только являет собой первый «портрет» города, но и говорит о тонком чувстве света, присущем художнику. Выполненные тогда же рисунки Инсбрукского замка сугубо топографичны. По существу, большинство пейзажей Дюрера замечательны скорее отраженной в них любознательностью и сноровкой, чем достоинствами, называемыми в наше время эстетическими. И тем не менее эта любознательность в силу своей предельной концентрации производит почти гипнотическое впечатление. «Он держит нас своим сверкающим взглядом»^{*}. Ведомые уверен-

^{*} В оригинале: «He holds us with his glittering eye». Неточная цитата из поэмы Самюэля Тэйлора Колриджа «Сказание о старом мореходе» («The Rime of the Ancient Mariner»). — *Прим. ред.*

ной рукой Дюрера, мы идем через оливковую рощу и поднимаемся к вершине Арно (ил. 27). Порой, как в акварели, изображающей рыбацкий домик возле заросшего озера (ил. 28), пристальный взгляд художника сосредоточивается на виде и эффекте освещения из тех, что мы привыкли считать поэтическими. В этих рисунках Дюрер почти случайно создал первые сентиментальные пейзажи Нового времени (приблизительно 1496 год).

27. Альбрехт Дюрер. Вид на долину Арно. 1495



28. Альбрехт Дюрер. Домик у пруда. Акварель. Ок. 1496

Я уже говорил, что одним из условий, необходимых для появления пейзажа реальности, было новое ощущение пространства. Оно возникает одновременно и в нидерландском, и в итальянском искусстве, но, приведя к сходным результатам, разнится средствами и намерениями. У ван Эйка ощущение пространства интуитивно, производно от ощущения света; и во всей истории нидерландской живописи ощущение пространства остается эмпирическим. В наше время подобная эмпирическая

передача пространства (ранее для этого использовался метод обводки на прозрачном экране) отвечает потребностям натуралистической живописи. Такой подход не мог удовлетворить флорентийцев с их математическим складом ума. Говоря словами Луки Пачоли, они настаивали на том, что искусство должно сосредоточиться на *certezze*^{*}, а не на *opinioni*^{**}, и полагали, что *certezze* достигается только математикой. По их определению, реально лишь то, что способно занять определенное место в пространстве. Результатом стремления флорентийцев к достоверности явилась научная перспектива, как говорят, изобретенная Брунеллески, впервые сформулированная Леоном Баттистой Альберти и наиболее полно воплощенная Пьеро делла Франческа. Как геометрическая теорема перспектива Брунеллески истинна, но ее приложение к искусству живописи связано с рядом условий, которые редко сходятся вместе, — вряд ли научная перспектива полностью применялась кем-либо, кроме ее изобретателя. Биограф, современник Брунеллески, рассказывает, что тот написал площадь Сан Джованни, уменьшив все линии в соответствии с выведенными им математическими правилами, а затем, чтобы определить положение зрителя, проделал в картине отверстие в точке схода: Зритель смотрел в это отверстие с обратной стороны и видел картину, отраженную в зеркале, помещенном художником на точно таком же расстоянии, какое отделяло изображаемое от художника во время работы. Таким образом, перспектива достигла *certezze*. Но в пейзаже отсутствовал один элемент, не поддающийся контролю, — небо. Бесперывно изменяющееся небо можно представить себе только по памяти, а не определить математически. И Брунеллески, прекрасно

* Достоверности (*int.*).

** Мнения (*int.*).

понимая ограниченность своего метода, даже не пытался изобразить небо над площадью, а вместо этого поставил лист полированного серебра^{*}.

Чисто научная перспектива не основание для натурализма, и тот факт, что ее продолжают преподавать давно забывшие о ее целях профессора и изучать ученики, никогда не применяющие ее законов, — наглядный пример врожденного платонизма всего академического обучения. Даже во Флоренции XV века не совсем поняли ее абстрактный характер, и сам Альберти разрывался между математическим и реалистическим подходами к видимым явлениям, не сознавая того, что эти два подхода несовместимы. Как и многие блестящие умы того времени, он стал находить наслаждение в созерцании природы. В автобиографии он рассказывает, что вид полей и стройных деревьев вызывал у него на глазах слезы, а друг Альберти Пий II с таким же чувством делился своим восхищением виноградниками и дубовыми рощами Сиены.

С целью свести зрительные впечатления воедино Альберти изобрел новое приспособление, нечто вроде *camera obscura*, а получаемые в нем изображения назвал «чудесами живописи». Он описал огромные и чрезвычайно разнообразные панорамы, получившиеся в его волшебном ящике, и мы видим, что такое понимание пейзажа имело прямое отношение к первым реалистическим задним планам в итальянском искусстве. Они появились около 1460 года в работах Бальдовинетти и братьев Поллайоло. Прием панорамного вида с террасы в известной мере обязан своим появлением нидерландскому влиянию, но буквальная точность, с какой названные худож-

* Демонстрационное полотно Брунеллески утрачено, но оно ввело моду на перспективные виды идеальных городов: по крайней мере четыре из них дошли до нашего времени. Три вышли из мастерской Пьеро делла Франческа и вдохновлены архитектурой Альберти; четвертый, возможно, выполнен Франческо ди Джорджо.



29. Антонио Поллайоло. Мученичество св. Себастьяна. 1475



30. Антонио Поллайоло. Похищение Деяниры. Ок. 1465

ники изображают свою родную Val d'Arno^{*}, наводит на мысль о том, что ими руководил научный натурализм. Фон «Рождества» Бальдовинетти в церкви Аннунциата сильно поврежден, «Подвиги Геракла» (1460) Поллайоло утрачены и известны лишь по авторским копиям, выполненным в миниатюре. Но, к счастью, сохранился написанный им позднее «Св. Себастьян» (1475) с пейзажем, поразительным по размаху и достоверности (ил. 29). Это топография высшего разряда, основанная на столь сильной любознательности и остроте видения, что пейзаж становится таким же важным элементом картины, как и нагое тело. Но как бы ни был мастерски написан пейзаж Поллайоло, художник не преодолел той трудности плавного перехода в глубину, которую инстинктивно разрешил Хуберт ван Эйк. У Поллайоло все еще заметен скачок от переднего плана к заднему, и, поскольку он отка-

^{*} Долину Арно (ит.).



31, 32. Пьеро делла Франческа. Триумф герцогов Урбинских. Обратные стороны портретов герцога и герцогини Урбинских. 1460-е. Фрагменты

зался от испытанного приема размещения фигур на плоской возвышенности или террасе, у нас возникает неловкое чувство, будто со средним планом картины что-то не в порядке. То же самое имеет место в первой итальянской картине, где пейзаж не является побочным, а играет самостоятельную роль, — «Похищении Деяниры» Поллайоло из собрания Джарвса в Нью-Хейвене (ил. 30). Здесь есть свежесть взгляда и острая наблюдательность, но трактовка пространства отличается гораздо меньшей последовательностью, чем в нидерландских работах, созданных пятьюдесятью годами ранее, и мы видим, насколько трудно — как по практическим, так и по теоре-



тическим соображениям — было флорентийцам совместить математическую и реалистическую позиции. Для панорамы *camera obscura* требовалась высокая точка зрения, а перспектива Брунеллески была применима лишь в том случае, если дальний план картины размещался под нужным углом к плану, на котором находился предполагаемый зритель. В двух прекрасных пейзажах с перспективной панорамой 1460-х годов это обстоятельство принято во внимание — там применен традиционный прием высокой площадки. Я имею в виду обратные стороны портретов герцога Урбинского и его жены работы Пьеро делла Франческа (ил. 31, 32). Пьеро был величайшим мастером перспективы, к тому же другом Альберти и наверняка знал его *camera obscura*. Но когда ему понадоби-

лось передать средствами живописи свет, он понял превосходство Севера и разумнее любого из своих современников использовал моду позднего кватроченто на живопись Нидерландов. Пьеро в совершенстве усвоил ее приемы. Озеро, сверкающее за белыми конями герцога, вызывает в памяти речные перспективы ван Эйка, но характер пейзажа и качество света чисто умбрийские; все это можно увидеть там и по сей день.

Именно этот свет, эти мягкие холмы продолжали вдохновлять Перуджино, когда его флорентийские современники уже давно перестали делать вид, будто пишут окружающий их пейзаж, и, следуя модным вкусам, послушно украшали задние планы своих картин округлыми пригорками и пышными деревьями в манере Роггера ван дер Вейдена. Ведь натурализм волшебного ящичка Альберти и панорам Поллайоло был причудой, беспочвенным экспериментом, как и многое в искусстве и мысли этого чересчур любознательного века. И не в Тоскане, а в Венеции суждено было понять и развить открытие ван Эйка.

Мы говорим «в Венеции», а имеем в виду — в искусстве Джованни Беллини. Ни одна школа живописи не является до такой степени творением одного человека; и венецианцы никогда не смогли бы отличиться в пейзаже, не будь Беллини по природе своей одним из величайших пейзажистов всех времен. В какой мере он испытал непосредственное влияние нидерландского искусства, определить невозможно. В портретной живописи он, несомненно, много взял от ван Эйков и даже Мемлинга; возможно, не избежал воздействия такой загадочной и мощной личности, как Антонелло да Мессина, который в 1475 году находился в Венеции и через Петруса Крестуса был прямым наследником традиции ван Эйка. Пейзажам Антонелло присуща бесстрастная точность нидерландских мастеров, и по крайней мере



33. Антонелло да Мессина. Распятие. 1460–1465

в одной из его сохранившихся работ — в «Распятый» из Херманштадта (примерно 1460–1465) — мельчайшие детали дальнего плана сплавлены в единое целое, производя впечатление подлинной красоты (ил. 33). Вид темного моря и неровного, гористого берега представляет собой не что иное, как пейзаж его родной Сицилии. Антонелло был не только мастером нидерландского реализма, но и мастером систематической перспективы. В «Св. Иерониме» из лондонской Национальной галереи он пользуется ею для создания иллюзии пространства, а в дрезденском «Св. Себастьяне» мы находим идеально строгую перспективу в уникальном сочетании с поразительно точной передачей солнечного света. Нам слишком мало известно об этом периоде творчества Беллини, чтобы сказать, повлиял ли на него Антонелло, или их обоих вдохновлял пример Пьеро делла Франческа; во всяком случае, чувствительность Беллини к природе не требовала никакого давления извне. Он был рожден с величайшим даром пейзажиста — эмоциональным восприятием света. Чтобы в этом убедиться, достаточно прибегнуть к неизменно дающему прекрасный результат сравнению двух картин на один сюжет: «Моление о чаше» Беллини и Мантеньи. Даже в то время, когда мастерство и твердые убеждения его грозного шурина казались Беллини величайшими достижениями искусства, он делает главной воздействующей силой своей картины эффект света. Дабы подчеркнуть символическое значение сюжета, он выбирает момент, когда равнина еще погружена в тень, но восходящее солнце уже касается горных вершин. При всей своей поэтичности этот эффект абсолютно правдив, являясь результатом бесстрастной наблюдательности, и это подтвердит каждый, кто бывал в окруженных высокими стенами городках Венеции. Пейзажи Беллини — величайший образец реальности,



34. Джованни Беллини. Воскресение. 1475–1479

преображенной любовью. Не многие художники были способны на столь всеобъемлющую любовь к каждой лозе, каждому камню, самой ничтожной детали и самой грандиозной панораме, — любовь, прийти к которой можно лишь путем глубочайшего смирения.

В главе о трогательном заблуждении из третьего тома книги «Современные художники» Рёскин выделяет три



35. Джованни Беллини. Св. Франциск в пустыне. Ок. 1480

типа восприятия: «Человек, чье восприятие истинно, ибо он не способен на переживание и для него примула всего лишь примула, поскольку он не любит ее. Человек, чье восприятие ложно, ибо он способен чувствовать и для него примула есть все, что уютно, кроме примулы: солнце, щит эльфа или покинутая девушка. И наконец, человек, чье восприятие истинно, несмотря на его переживания, и для него примула есть примула — маленький цветок, понимаемый как самое обычное явление, какие бы ассоциации и чувства оно ни вызывало».

Беллини относился к третьему типу, а к нему, по словам Рёскини, принадлежат поэты высшего порядка. В ранний период творчества он любил слепящий свет при восходе и заходе солнца и всегда изображал эти моменты сильного душевного волнения, если они могли придать более глубокий смысл сюжету, как, например, в «Воскресении» из берлинской галереи (ил. 34). Со свойственной ему щедростью Беллини изображает свет, исходящий от Спасителя, уже распространившимся за пределы гробницы и омывающим тела спящих воинов. Но с годами Беллини больше полюбил яркий дневной свет, с помощью которого все предметы могут полностью раскрыться. Именно это чувство пронизывает картину «Св. Франциск» из Собрания Фрик (ил. 35). Здесь мы наконец-то видим правдивое живописное воплощение гимна св. Франциска солнцу. Наверное, ни в одной другой большой картине нет такого множества фрагментов природы, подмеченных и изображенных с таким невероятным терпением, ведь никакой другой художник не был способен придать скоплению многообразных форм то единство, достичь которого можно только любовью. «Как воздух заполняет все вокруг, а не сосредоточен в одном месте, — говорит мистик XVI века Себастьян Франк в своих «Парадоксах», — как свет Солнца заполняет всю Землю и, не принадлежа ей, заставляет все на Земле зеленеть, так и Бог пребывает во всем, и все пребывает в Нем».

При том, что картина «Св. Франциск» полна света, в ней точно передано индивидуальное своеобразие форм; однако во многих более поздних произведениях Беллини формы растворяются в общей атмосфере. Особенно любил он нежный, осязаемый воздух летнего вечера, когда предметы будто бы возвращают накопленный за день свет. Беллини умел найти отклик на самые разные состояния природы. В «Мадонне в лугах» из лондонской На-



36. Джованни Беллини. Мадонна в лугах. Ок. 1505

циональной галереи (ил. 36) изображен холодный осенний день; предметы уже начали принимать строгие зимние очертания, и только тополя в левой части картины слегка клонятся под порывами ветра, секущего одинокого пастуха. Высокие башни освещены бледными лучами солнца, но большая часть каменистого переднего плана уже погружена в тень. Едва заметная разница в освещении зафиксирована с такой уверенностью и простотой, что камень приобретает вид несокрушимого греческого мрамора.

Пейзажи Пьеро делла Франческа датируются 1460-ми годами, «Св. Себастьян» Поллайоло — 1475-м, «Св. Фран-

циск» Беллини написан десятью годами позже. Вскоре после этого пейзаж реальности исчезнет из Италии и, за одним великим исключением, из Северной Европы. Он не появится вновь до середины XVII века. Разумеется, действительность находит отражение в пейзаже: многие детали дальних планов у Джорджоне, Тициана и Паоло Веронезе отличаются удивительной точностью. Но ни один из этих художников не считал, что фиксация зрительного впечатления от природы имеет самостоятельную ценность. Пейзажу надлежало вызывать литературные ассоциации, усиливать некий драматический эффект. Стиль Высокого Возрождения — его начало приходится на первые годы пребывания в Риме Рафаэля и Микеланджело — основывался на изучении античной скульптуры, сделавшей человеческое тело всемогущим средством выражения. Все теории искусства — а теоретиков в ту пору было великое множество — утверждали, что достоинство картины зависит от нравственной или исторической значимости ее сюжета. Было признано, что радость узнавания ничего не стоит, и даже портретная живопись обратилась к героике. Возможно, одни лишь теории не изменили бы ход развития искусства, но в течение пятидесяти лет они пользовались поддержкой всепокоряющего гения Микеланджело. Теперь Микеланджело отчетливо видел, что пейзаж не отвечает его идеалу искусства, видел он также и то, что пейзаж был нидерландским изобретением.

«Во Фландрии, — говорил он Франсиско де Ольянда, — пишут лишь затем, чтобы обмануть внешнее зрение, пишут вещи, которые радуют вас и о которых вы не можете говорить дурно. На их картинах, каковы бы они назывались пейзажами, изображены строительные материалы, известь, кирпичи, полевая трава, тени деревьев, мосты и реки да маленькие фигурки здесь и там. Все это, хотя на чей-то взгляд и может показаться вполне достойным,

в действительности сделано без всякого смысла, без симметрии и пропорций, без заботы о том, что взять, а что отвергнуть». Микеланджело обратился к неоплатонизму и упорно сражался за художественный идеал такой силы и величия, что простое наслаждение искусством казалось ему достойным всяческого презрения; он с полным правом мог полагать, что усыпанные цветами луга Герарда Давида и панорамы Патирира годятся лишь для «молоденьких женщин, монахов, монахинь да особ благородного происхождения, лишенных понимания истинной гармонии».

Когда нидерландская живопись стала робкой и шаблонной, а манера изображения пейзажного фона стала тяготеть к маньеризму, появилась одна из самых мятежных фигур в истории искусства — Иероним Босх. Разумеется, он был одним из величайших гениев фантазии и как таковой вновь появится в следующей главе. Но одна из причин, делавших его бессознательные фантазии столь убедительными, даже когда вдохновлявшие их народные мистические небывлицы забылись, заключалась в том, что основаны они были на чрезвычайно тонком восприятии природы. Среди дальних планов картин Босха можно найти несколько самых правдивых пейзажей реальности, написанных в Нидерландах после ван Эйка, и в них, как и во многом другом, Босх осознанно обращался к искусству начала XV века. Видимо, он еще в молодости понял, что искусство его времени — то есть конца 1470-х годов — пассивно и условно в сравнении с тем, чем оно было пятьдесят лет назад, и всматривался в работы иллюстраторов позднего Средневековья в поисках как их старинной образной системы, так и их изумленного восхищения перед всем, что открывается взору. О результатах можно судить по сотням деталей картин Босха и по таким пейзажам, как тот, что служит фоном «Поклонения



37. Иероним Босх.
Поклонение волхвов.
1510. Фрагмент

волхвов» из Прадо (ил. 37). Чувствительность мазка, с какой художник передает мельчайшие градации тона, ближе к Гварди, чем к нидерландским современникам Босха; в этом он превосходит даже своего великого последователя Питера Брейгеля, чья живопись более корпусна.

Разумеется, Брейгель — а он и есть исключение, о котором я говорил выше, — тот мастер реалистического пейзажа, что стоит между Беллини и XVII веком. Родился он, видимо, в 1520-х годах, уже после смерти Босха, но ни одно его произведение, предшествующее гравю-

ре, выполненной в Риме в 1553 году, нам не известно. В то время в итальянской пейзажной живописи господствовали изощренные фантазии маньеризма, где, как мы увидим в следующей главе, важными составляющими были высокая точка зрения, гряда скалистых гор и отдаленная панорама реки или морского берега. Брейгель овладел маньеристическим стилем, ставшим основополагающим для значительной части его творчества. И действительно, многие его работы безоговорочно подпадают под мое определение фантастического пейзажа. Но он постоянно испытывал волнение от всего увиденного и отличался такой поразительной наблюдательностью и памятью, что настоящее его место — среди мастеров реалистического пейзажа; к тому же изучение Босха открыло ему, что любовь и правда способны выдержать и неумную раблезианскую изобретательность, и тяжесть анекдота и народной мифологии — иными словами, все то, что художника менее даровитого утянуло бы в болото тривиальности.

Насколько мы можем судить по краткой творческой биографии Брейгеля, ему больше удавалась скрытая, а не явная критика жизни. Начав с пословиц и аллегорий, где пейзаж не более чем оправа и невольный участник, Брейгель приходит к пейзажам, в которых эпизоды человеческой жизни, погода и времена года составляют единое целое. Немногие произведения искусства нуждаются в толковании меньше, чем эти. Подобно «Мессии» Гисделя и «Пути паломника» Беньяна, картины Брейгеля относятся к числу тех редких работ высшего разряда, которые сразу находят отклик у самого широкого круга людей. Его «Охотники на снегу» сейчас занимают в массовом сознании почти такое же место, какое полтора века назад занимали Мадонны Гвидо Рени и Сассоферрато; в зимнюю стужу можно услышать, как люди бор-



38. Питер Брейгель Старший (Мужицкий). Зима, темный день. 1565

мочут имя Брейгеля, подобно тому как в XVIII веке путешественники взывали к имени Сальватора Розы, и, надо заметить, с гораздо большим основанием.

Однако даже творения зрелого Брейгеля соответствуют маньеристической манере, ведь она с присущей ей претензией на космичность и впрямь очень подходила ему. И в то же время его пейзажи полны реминисценций ранней нидерландской живописи: например, деревья в январском пейзаже (ил. 38) сразу напоминают нам Пито ван дер Пуса и его алтарь Портинари (ил. 25), хотя по композиции работа Брейгеля ближе к Никколо дель Аббате. Когда приемы примитивов сообщали дополнительную непосредственность его живописи, Брейгель становился беззащитным архаизатором, и, должно быть,

многие его картины казались современникам старомодными. Всадник в левой части «Избиения младенцев» сошел прямо со страницы готической иллюминированной рукописи. Но Брейгель был не из тех арханстов, что прибегают к упрощению только из желания избежать трудностей. Если в картине «Перепись в Вифлееме» одни детали, как-то: повозки, деревья, отличаются архаической упрощенностью, то другие, например группа у окна, невероятно сложны и свидетельствуют о высоком уровне иллюзорной живописи. И если Брейгель иногда напоминает нам ван Эйка своими видами городов в отдалении или даже братьев Лимбург — снегом и полями, то многое в его работах предвосхищает также ван Гойсена и ван де Велде. Так, крестьянский дом в левой части «Разорителя гнезд» вполне мог быть написан в конце XVII века. Такие пейзажи, как те, в которые Брейгель помещает «Слепых» и «Мизантропа», вневременны.

Уверенность, с какой Брейгель оглядывается на прошлое, смотрит в будущее и использует все возможные средства, сродни шекспировской и служит той же цели — выражению всеобъемлющей любви и человечности. Порой кажется, что брейгелевские персонажи с их упрощенными лицами-кругами утрачивают индивидуальность и становятся частью вселенского механизма, но ведь, в сущности, именно их труд, их горести и мелкие животные удовольствия поглощают все мысли художника и диктуют характер его пейзажей. Творчество Брейгеля остается единственным в своем роде. При том что у него было много подражателей, ни один из них не сумел приспособить его стиль для решения новых творческих задач. Пейзажная живопись развивалась в сторону единства впечатления, отказываясь от фиксации множества жизненных ситуаций, наполнявших пейзажи Брейгеля. Но в наше время, когда импрессионизм завершил свой

путь, иной художник, считающий, что жизнь человеческая связана с природой, в поисках вдохновения может вновь обратиться к Брейгелю.

Вот мы и подошли к пейзажу реальности, непосредственно повлиявшему или даже сформировавшему видение XIX века, — к голландскому пейзажу XVII столетия. Он ничем не напоминает пейзажи Брейгеля, а его сходство с фонами Беллини и Поллайоло объясняется единственно общностью цели, ибо эти ранние итальянские пейзажисты были абсолютно неизвестны в Голландии. В чем здесь причина? На этот вопрос не существует однозначного ответа, и даже целый ряд убедительных на первый взгляд соображений игнорирует существенный принцип, в зависимости от которого находится все направление в искусстве. Но все же можно предложить три модели, способствующие пониманию ситуации.

Первая модель — социологическая. Пейзаж реальности, как и портретная живопись, — буржуазная форма искусства. В Голландии XVII век был великой, можно даже сказать, героической эпохой буржуазии, и искусство отразило всеобщее желание увидеть запечатленную узнаваемую действительность. Фактически голландская буржуазия имела гораздо лучших художников, чем того заслуживала: она растрачивала свои богатства на Доу и Мириса и в то же время позволила Хальсу уйти в богадельню, Рембрандту — разориться, Рейсдалу и Геркулесу Сегерсу — голодать, Хоббеме, который, подобно Руссо, был таможенником, — бросить живопись. Но гораздо большее влияние, чем степень и форма покровительства, оказывало на искусство бытовавшее в те времена сознание того, что именно от искусства требуется. Голландцы испытывали острую потребность в узнаваемых, неидеализированных видах своей страны, независимость которой они совсем недавно так упорно отстаивали.

Вторая модель — философская. То был век, когда люди вновь почувствовали свободу задавать вопросы о механизмах природы. Контрреформация подавила, но не уничтожила любознательность Ренессанса. Теперь, когда закончились — по крайней мере, в Голландии — религиозные войны, стало возможным возрождение науки. Это был великий век ботаники, именно в это время Кристиан Гюйгенс изучал и классифицировал природные формы. В Италии Милетон встретил тосканского мастера, при помощи оптического стекла открывающего новые миры; в Англии Ньютон развил свою теорию света. И, как это часто случается, искусство интуитивно предвосхитило то, что наука только начинала формулировать.

Думаю, что помимо всего прочего пейзажную живопись можно рассматривать еще и как некий симптом квинтизма. После безумия религиозных войн и сумятицы пьес Бена Джонсона людям была необходима передышка. Голландские пейзажисты, подобно Исааку Уолтону, на многое не претендуют. Но их искусство, по крайней мере, способствует «досугу склонного к размышлению человека»^{*}. А после периода войн, как мы знаем, это именно то, что требуется людям.

Третья модель — сугубо художественного порядка. К 1600 году традиция маньеристического пейзажа исчерпала себя. По привычке она еще признавалась крупными коллекционерами, и, судя по картинам, изображающим их галереи, что так часто писали в XVII веке, в те времена модный вкус так же благоволил к посредственному искусству, как сегодня. Тем не менее давняя любовь нидерландцев к изображению видимого не прошла

^{*} В оригинале: «the contemplative man's recreation». Часть названия книги Исаака Уолтона «The Compleat Anger, or the Contemplative Man's Recreation» («Искусный рыболов, или Досуг склонного к размышлению человека»), 1653. — *Прим. ред.*

окончательно и вспыхнула с новой силой, как только ослаб диктат моды. Но было бы ошибкой предположить, что очарование голландской пейзажной живописи пропорционально степени ее реалистичности. Самые натуралистичные художники, такие, как Адриан ван де Велде, — без сомнения, и самые вдохновенные, а слишком детальные подробности их картин часто обнаруживают преемственную связь с живописью миниатюристов. С другой стороны, некоторые величайшие картины этого периода представляют собой идеальные пейзажи. Таковы «Мельница» Рембрандта и горный вид Геркулеса Сегерса из Уффици. И действительно, Сегерса-живописца следует признать одним из крупнейших мастеров пейзажа фантазии, хотя его рисунки и офорты говорят о том, что именно он был первооткрывателем голландского ландшафта: его дубовых рощ с поросшими травой тропинками и просторов его равнин. Тридцатью годами позже Хоббемс и Конинку предстояло перенести это открытие в живопись.

Такая разница между рисунками и живописными работами подтверждает огромный престиж идеального пейзажа и нигде не проявляется более ярко, чем в творчестве Рембрандта. Вот кто был одним из самых чутких и точных наблюдателей реальности всех времен, кто мог мгновенно найти графический эквивалент всему увиденному. В пейзажных рисунках Рембрандта 1650-х годов каждая точка, каждый штрих служат усилению пространственного и светового эффекта; для него не существовало проблем, с которыми сталкивались ранние пейзажисты, — например, трудности среднего плана, плавного «входа» в картину с низкой точки зрения. Белая бумага между тремя росчерками пера кажется заполненной воздухом (ил. 39). Рембрандт лю-



39. Рембрандт Харменс ван Рейн. Канал с лодкой. Рисунок. 1650-е

бил конкретные элементы пейзажа: подобно Констеблу, он питал неутолимую страсть к покачиванию камыша, отражению в каналах, теням на старых мельницах. Но, берясь за кисть, он чувствовал, что для искусства все эти наблюдения — не более чем сырой материал. Для него, как и для Рубенса, пейзажная живопись означала сотворение воображаемого мира, более обширного, драматичного и полного ассоциаций, чем тот, который мы можем воспринять. Глядя на рисунки и офорты Рембрандта, остается лишь сожалеть, что столь высокие устремления лишили нас шедевров, соответствующих нашему собственному способу видения. Но в конечном счете великолепные пейзажи Рембрандта с их торжественной атмосферой легенды могут доставить больше удовольствия, чем банальные фиксации наблюдений при всей их удивительной точности и изысканности.

Попытка Брунеллески отобразить природу путем измерений потерпела неудачу, когда он принялся за небо; и именно небо вдохновляло тех голландских художников, которые первыми избрали предметом изображения общее впечатление от ландшафта. Голландия — страна бескрайних небес, и под влиянием того, что Констебл назвал «важнейшим органом чувств», голландские художники преобразовали манерную живописность Брейгеля Бархатного и де Момпера в подлинную школу пейзажной живописи. Ян ван Гойен, старший из этого поколения, унаследовал этот искусственный стиль, но любовная нежность, с какой он переносил на холст все нюансы облаков, постепенно распространилась на всю композицию. При написании отраженного в воде неба достигалось то единство насыщенного светом воздуха, которое является одним из основных качеств Кейпа и главным достоинством ван де Капелле и ван де Велде. Нас может очаровать любой второразрядный художник, писавший небо и море, а такой искусный мастер, как Хоббема, быстро утомляет по той причине, что тщательно выписанные деревья в его лесных пейзажах не подчинены общему принципу освещенности. Здесь есть одно исключение — Якоб Рейсдал: его следует признать величайшим мастером естественного видения до Констебла. Рейсдал, этот суровый одинокий человек, был, очевидно, подвержен приступам депрессии, во время которых он работал без малейшего проблеска чувства и жизненной силы. Но когда чувства вновь вспыхивали в нем, он ощущал величие и пафос природы с силой, достойной Вордсворта (ил. 40). И, как все великие пейзажисты, чувство это он выражал масштабным распределением света и тени, отчего, еще не приблизившись к его картинам, мы угадываем их драматический смысл, и только подойдя ближе, находим множество тонко подмеченных деталей. И вновь свет



40. Якоб ван Рейсдал. Берега реки

поднимает обыденные факты на новый уровень реальности, однако здесь он приобретает совершенно иной характер. Свет уже не статичен и не интенсивен, как у Беллини. Он пребывает в постоянном движении. Облака громятся в небе, тени плывут по равнине. Констебл говорил, что лучший урок мастерства, какой он когда-либо получал, заключается в словах: «Запомните, свет и тень никогда не стоят на месте». До Констебла урок этот нигде не был столь блистательно продемонстрирован, как в полотнах Рейсдала (ил. 40, 41), которому действительно суждено было стать образцом для всей школы пейзажной живописи Восточной Англии.

В середине XVII века голландская школа обратилась также к качественно новым живописным изображениям

городов и зданий. То был элемент странного и, полагаю, необъяснимого возрождения классических принципов композиции в противовес маньеристическим принципам жанровых живописцев более раннего периода. Самым выдающимся и последовательным представителем этого возрождения был Вермеер, какое-то время к нему примыкали Питер де Хох, Терборх, Метсю и даже Ян Стен; оно же породило такие упражнения в перспективе, как архитектурные пейзажи Сапредиама, Беркхейде и де Витте. В ясную геометрическую структуру Брунеллески и Альберти голландцам удалось ввести столько деталей, сколько им хотелось, причем их тривиальность отнюдь нас не смущает. Им также удалось, в большей или мень-

41. Якоб ван Рейсдал. Вид в окрестностях Харлема. 1665–1670



шей степени, передать воздушную среду. У Санредама воздушная среда используется как декорация (ил. 42); у Беркхейде она неприятно напоминает о самега lucida, у ван дер Хейдена перегружена восточным пристрастием к мелочам. Но в одном случае трактовка атмосферы достигла совершенства, которого в плане абсолютной точности никто не превзошел. Это «Вид Делфта» Вермеера (ил. 43). Несомненно, это уникальное произведение ближе к цветной фотографии, чем любое другое произведение живописи. Вермеер не только обладал сверхъестественно острым чувством тона, но и воспользовался им с почти нечеловеческой отрешенностью. Он не позволил ни одной детали завладеть своим вниманием и

42. Питер Санредам. Старая ратуша в Амстердаме. 1657



43. Ян Вермеер Дельфтский. Вид Делфта. Ок. 1660

все зафиксировал с одинаковой сосредоточенностью. Таково, по крайней мере, первое впечатление от картины и причина ее популярности среди тех, кто живописью по-настоящему не интересуется. Но чем внимательнее мы рассматриваем «Вид Делфта», тем более искусным он видится: композиция кажется более выверенной, детали — еще более согласованными друг с другом. Достоверность тона, несомненно, усиливает наше восхищение, но одно это не смогло бы надолго удержать внимание зрителя и, возможно, без других достоинств не подняло бы картину до такой степени совершенства — ведь повышенная восприимчивость, необходимая для

его достижения, неотделима от душевного напряжения, которое только и приводит к созданию прекрасного произведения искусства.

К концу XVII века живопись света перестала быть проявлением любви и превратилась в обычный прием. Camera lucida уже не вызвала изумления — она стала привычной спутницей художника. Ощущение важности природы в повседневной жизни, придававшее такую ценность точным изображениям природных явлений, исчезло. В это своеобразное бабье лето гуманизма человек был так доволен своими собственными деяниями, что не желал смотреть на что-либо другое. Среди его недавних созданий была механическая Вселенная, но и та из волнующего открытия уже успела превратиться в простую банальность. Природа, по словам Карлейля, сделалась старыми часами с восьмидневным заводом, и часы эти можно было с легкостью разобрать и вновь собрать по своему вкусу. Неудивительно, что пейзажная живопись превратилась в изготовление картин по известным формулам, и изображение реальности было низведено до обыкновенной топографии.

Но если топограф оказывался художником, что случилось не так уж часто, то он не мог подавить в себе интерес к красоте атмосферы, и пейзаж реальности вновь поднимался до уровня искусства. Так новизна зрительных впечатлений побудила Каналетто выйти за пределы его обычного стиля. «Двор каменотеса» был написан потому, что этот вид нашел отклик в душе художника, а не потому, что он хотел продать его какому-нибудь английскому путешественнику; в первых видах Темзы выражено восхищение новым, непривычным характером освещения. Затем, по мере того как на него сыпалось все больше заказов, воздушность стала исчезать и из его картин, и в конце концов он опустился до уровня прилежного топо-

графа, наделенного необычайным даром расположения больших участков света и тени. Его соперник, Франческо Гварди, обладал быстротой глаза истинного импрессиониста. Он улавливал мельчайшие оттенки тона паруса на фоне неба, самый трепетный отсвет, брошенный водой канала на поблекшую штукатурку венецианского дворца. Как говорят певцы, он всегда в полутоне. Но в композиции он явно тяготел к приемам рококо, а в рисунке — к блестящему каллиграфическому стилю, который при всем своем очаровании относится к области ремесла.

Для того чтобы понять невозможность натуралистической живописи в XVIII веке, достаточно обратиться к творчеству Гейнсборо. В самом начале карьеры радость от увиденного вдохновляла его на создание в картинах отмеченных тонкой наблюдательностью фонов, например хлебное поле, куда он поместил мистера и миссис Эндрюс (ил. 44). Это очаровательное произведение написано с такой любовью и мастерством, что следовало бы ожидать движения Гейнсборо в том же направлении, но он отказался от живописи с натуры и занялся изготовлением картин в нежном стиле, чем и прославился. Биографы Гейнсборо пришли к выводу, что писание заказных портретов не оставляло ему времени на этюды с натуры, и в подтверждение того, что Гейнсборо, имея он возможность, был бы натуралистическим пейзажистом, цитировали его знаменитое письмо, в котором говорится, что «его тошнит от портретов, и ему хочется взять виолу-да-гамба и пешком отправиться в какую-нибудь прелестную деревушку, где можно заняться пейзажами». Однако письмо о виоле-да-гамба — не более чем проявление руссоизма Гейнсборо. Его истинное мнение на сей счет выражено в письме к одному из его покровителей, который оказался настолько простодушен, что обратился к



44. Томас Гейнсборо. Портрет четы Эндрюс. 1750-е.

художнику с просьбой изобразить на холсте его парк. «М-р Гейнсборо выражает низжайшее почтение лорду Хардвику и почтет за честь выполнить любое поручение его светлости; что же до *подлинных видов с натуры*, то он берет на себя смелость заметить, что не видел в этой стране ни одного места, которое давало бы тому, достойную самых жалких подражаний Дюге или Лоррену. Он полагает, что Пол Сэндби — единственный гениальный человек, посвятивший свой карандаш сему предмету. Мистер Г. надеется, что лорд Хардвик не поймет его превратно, но если его светлость желает иметь нечто сносное, подписанное именем Г., то тема, равно как и фигуры, долженствует быть плодом воображения последнего; в противном случае лорд Хардвик заплатит за поощрение художника в отказе от избранного им самим пути, и посему его светлости следовало бы приобрести картину одного из добрых старых мастеров».

Несколько лет спустя Фюзели, хранитель Королевской Академии, чьи лекции были образцом самого просвещенного преподавания того времени, упоминает «последним из разряда неинтересных тем тот вид пейзажа, который является лишь бесстрастным изображением конкретного места». Это высказывание следует зачислить в категорию «последних слов», ведь когда они произносились, Констебл уже был учеником Академии, а Вордсворт уже опубликовал свои «Лирические баллады». Взаимоотношения человека с природой вступали в стадию большей близости, для которой любовь Беллини ко всему сущему стала новой религией — искренней, догматичной, нравственной.

III. ПЕЙЗАЖ ФАНТАЗИИ

Уже в XV веке художники почувствовали, что пейзаж становится слишком банальным и привычным, и занялись исследованием таинственного и дикого. Художники эти происходили из городской среды и работали для городского населения, к тому времени уже давно научившегося усмирять силы природы. Поэтому они могли взирать на опасности, таящиеся в лесах и разливах вод, с некоторой отрешенностью. Они могли сознательно использовать их с целью пробудить в зрителях ужас, приятно щекочущий нервы. В этом смысле их вполне справедливо называют романтиками. Но было бы ошибкой полагать, что они ничем не отличались от авторов готических романов или от людей 1830-х годов. Гораций Уолпол писал в Твикенхеме, где ничто не угрожало его покою и безопасности; для Грюневальда, Альтдорфера и Босха жизненные опасности все еще были реальностью. Они видели деревни, сожженные наемниками, на себе испытали варварскую жестокость Крестьянской войны и последовавших за ней религиозных войн. Они знали, что разум человеческий темен, полон заблуждений, неистов, и лик природы, запечатленный в их картинах, выражал метания духа, как до них фоны Пьеро дела Франческа выражали ясность и чистоту интеллекта. И несомненно, поступая так, они сознательно употребляли определенные формы и символы, вызывающие ужас и смутнение.

Они были тем, что сейчас мы называем «экспрессионистами», — термин далеко не столь пустой, как кажется, ведь символика экспрессионизма удивительно последовательна, и в работах пейзажистов начала XVI века мы обнаруживаем не только тот же дух, но те же формы и иконографические мотивы, которые вновь возвращаются в произведениях таких экспрессионистов недавнего прошлого, как Ван Гог и Макс Эрнст, Грэм Сазерленд и Уолт Дисней. В основе своей экспрессионизм — северная и антиклассическая форма; он продолжает (как в образной системе, так и в усложненных ритмах) беспокойное, органическое искусство периода великого переселения народов. Экспрессионизм родился в лесу, и, даже когда ели и подлесок не являются непосредственным предметом изображения — что почти всегда бывает в немецкой живописи, — их сучковатые, ветвистые формы доминируют в рисунке. Последний символ навязчивых древнегерманских страхов, укрощенный и одомашненный веком материализма, — это рождественская елка. Первый или один из первых мы находим в отрывке из «Беовульфа», где описывается болото Гренделя; этот фрагмент стоит привести здесь, ибо он включает в себя почти все элементы, из которых состоит пейзаж фантазии.

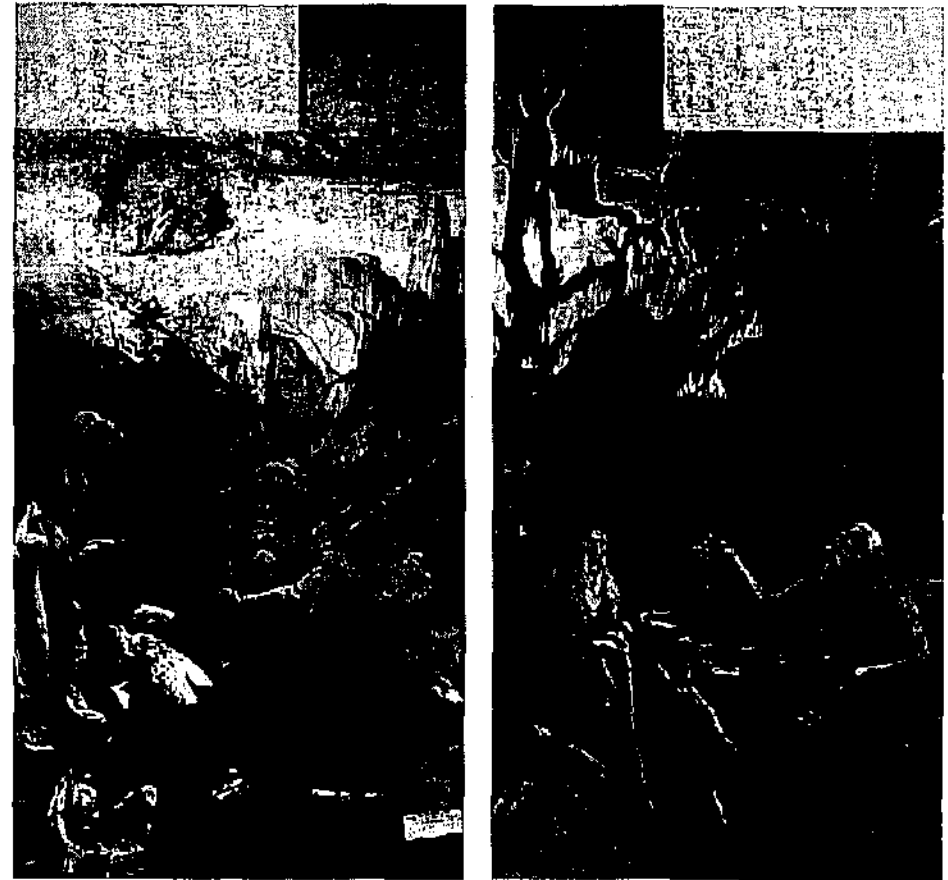
...И где их жилище —
люди не знают;
по волчьим скалам,
по обветренным кручам,
в тумане болотном
их путь неведом,
и там, где стремнина
гремит в утесах,
поток подземный,
и там, где, излившись,

он топь образует
на низких землях;
сплелся корни
заиндевелая
темная чаща
над теми трясинами,
где по ночам
объявляется чудо —
огни болотные;
и даже мудрому
тот путь заказан*.

Два художника, выразившие такое отношение к природе в наиболее чистой форме, вышли из лесов, подступавших к берегам Рейна и Дуная. Их имена Грюневальд и Альтдорфер. Из них двоих Грюневальд более велик, более тревожен, и его Изенгеймский алтарь, возможно, самая феноменальная из всех когда-либо написанных картин. О жизни Грюневальда нам почти ничего не известно, как и о жизни Брейгеля и Сегерса. Но по его работам видно, сколь сильное влияние на него оказали мистические сочинения того времени и формы протестантизма, предшествовавшие и сопутствовавшие лютеровской реформации. Как и в протестантском искусстве в целом, в картинах Грюневальда все рассчитано на самое сильное и непосредственное эмоциональное воздействие.

Пейзаж Изенгеймского алтаря, на фоне которого изображена Мадонна с младенцем, представляет собой выходящую на крутых скалах заснеженную Вальгаллу с низвергающейся на нее лавиной огненных ангелов. Здесь чувствуется поистине тёрнеровское наслаждение контрастом теплых и холодных тонов; запавшие в память наблюдения природных явлений с тёрнеровской мощью

* Беовульф, ст. 1357–1367. Пер. В. Тихомирова — Прим. пер.



45, 46. Матиас Грюневальд. Боковые створки Изенгеймского алтаря. Ок. 1513

поставлены на службу полету фантазии. Еще более необычны пейзажи на боковых створках алтаря, где изображены приход св. Антония к отшельнику Павлу и св. Антоний, искушаемый демонами (ил. 45, 46). Эти пейзажи производят устрашающее впечатление. Пустыня, в которой св. Павел укрылся от мира, являет собой ужасную картину запустения, не имеющую аналогий в живописи: в косматых прядях мха, свисающего с оголенных ветвей,

Грюневальд увидел идеальный символ разрушения. Их повторяющиеся вертикали усиливают ощущение злоеющей тишины, лишь изредка нарушаемой хрустом падающей гнилой ветки. Пейзаж, на фоне которого св. Антоний подвергается страшному испытанию, слишком неординарен и потому производит менее гнетущее впечатление. В своем стремлении использовать всю машинерию ужаса Грюневальд, как второстепенные елизаветинцы, балансирует на грани вульгарности, всегда сопровождающей любую избыточность. То, что это поразительно произведение было написано около 1513 года и представляет собой большую историческую редкость, не должно удерживать нас от критических замечаний: разглядывая отдельные детали, мы чувствуем, что только своеобразие стиля и колорита Грюневальда не позволяет сравнить его с Уолтом Диснеем.

Альтдорфер хоть и уступает по масштабу творчества Грюневальду, в большей степени является выразителем немецкого духа. В сущности, это самый немецкий из художников, и, несмотря на то что его взгляд проникает в самую гущу северного леса с его причудливо переплетающимися ветвями, болотцами и светящимися эмалевым блеском мхами, он видит во всем этом известную *Gemütlichkeit*, уютность, словно смотрит в окно загородного дома, тогда как Грюневальд с широко раскрытыми глазами размашисто шагает среди своих кошмаров.

Небольшая картина Альтдорфера «Св. Георгий» (ил. 47), написанная в 1511 году, представляет собой полную противоположность огромным многофигурным полотнам, создававшимся в то время в Италии. В ней человек, будь он даже св. Георгием, почти теряется в роскошном убранстве леса. Каждый дюйм картины заполняют деревья — не декоративные, правильной формы, щедро усыпанные



47. Альбрехт Альтдорфер. Св. Георгий в лесу. 1511

плодами и цветами, как на пейзаже шпалеры, но грозная естественная растительность, готовая опутать и задушить незваного гостя. Кто же был природным обитателем этого девственного леса? В маленькой картине из Берлинской галереи, изображающей семейство сатиров, Альтдорфер

показывает нам *fête champêtre**, датируемый почти тем же временем, что и картина Джорджоне из Лувра, но совершенно иной по характеру. Сатиры и прежде не были в новинку: гравюра Дюрера с семейством сатиров относится к 1505 году, но в ней заметен явный след его пребывания в Венсции, а классические пропорции дюреровской сатирессы не имеют ничего общего с первобытной жизнью. Сатиры Альтдорфера пребывают в большей гармонии со своим лесным окружением и имеют гораздо меньше общего с классическим сатиром, нежели с такими излюбленными образами позднего Средневековья, как дикарь или избушка в лесу. Быть может, художником владела еретическая мысль о том, что наша жизнь началась в каком-нибудь столь же диком месте, а не в золотом веке и не в саду Эдема? Не осмеливаясь громко говорить об этом, некоторые из наиболее проницательных умов того времени обнаружили, что история про Эдем в равной мере не удовлетворяет как их воображение, так и научную любознательность. Грюневальд как будто движим некими интуитивными представлениями о первобытной слизи, и мы с удивлением обнаруживаем отсутствие динозавра в компании двух святых отшельников.

Пейзажи Альтдорфера пробуждают в нас то же ощущение первозданности изображаемого мира. Так и кажется, будто горы в его рисунке Сармингштайна вырастают из кратера вулкана, совсем как в диснеевских картинах к «*Sacre du Printemps*»** Стравинского: глядя на задний план «Двух Иоаннов» из музея Регенсбурга, трудно избавиться от чувства, что пары и пузыри времен сотворения мира все еще висят над вскипающей землей.

Подобный интерес к происхождению человека не ограничивался Севером. Истоки его восходят к литерату-

* «Сельский концерт» (фр.).

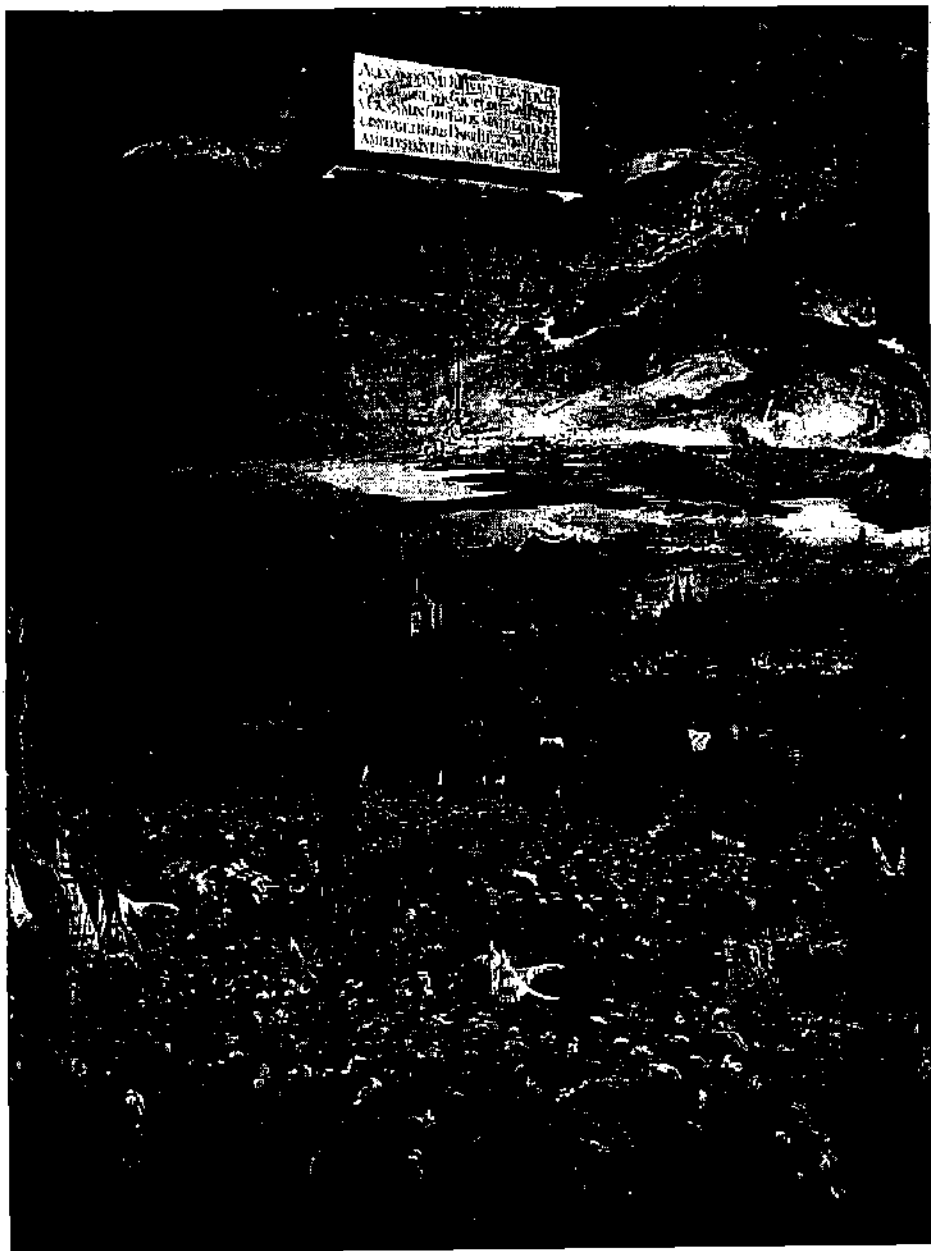
** «Весне священной» (фр.).



48. Пьеро ди Козимо. Пожар в лесу. Ок. 1480

ре классической древности, к Лукрецию и Витрувию*, и гравюра на дереве из «*Como Vitruvius*» 1521 года представляет собой научную попытку проиллюстрировать эту тему. Обнаженные люди сбились в кучу, чтобы согреться; они не умеют пользоваться полыхающим на заднем плане огнем. Частично такое представление основано на отчетах путешественников, которые, как, например, Андреа Корсали, друг Леонардо, недавно привезли в Европу сведения о примитивных народах. Тут можно еще раз вспомнить о том, что именно флорентинец дал свое имя Новому Свету. И опять-таки флорентинец Пьеро ди Козимо предложил самую образную интерпретацию первобытной жизни в серии декоративных картин; одна из них, «Пожар в лесу» из Музея Эпмолеан в Оксфорде, — первый пейзаж в итальянской живописи, где человек не имеет значения (ил. 48). Мощный пожар, вспыхнувший в лесу, сродни описанному в пятой книге Лукреция, где он объясняет открытие огня случайным

* Значение пробудившегося интереса к первобытной жизни и его реализации в работах Пьеро ди Козимо были впервые рассмотрены в блестящем эссе Панофского, воспроизведенном в «*Studies in Iconology*» («Исследованиях по иконологии»). Однако в нем ничего не говорится о влиянии реальных исследований. Колумб вернулся из Америки до того, как Пьеро ди Козимо написал свои картины.



49. Альбрехт Дюрер. Битва Александра Македонского с Дарием.
1529

трением двух ветвей друг о друга. Среди спасшихся от огня животных двое имеют человеческие лица, что подтверждает теорию Демокрита, согласно которой в первые дни творения природа еще не решила, как распределить разнообразные внешние черты животного мира. В этой серии способ изображения деревьев и гор взят из нидерландских образцов, но одинокий и невзрачный Пьеро ди Козимо, в минуты депрессии впадавший в крайнюю условность, все же обладал даром превращать эти формулы в личные символы. Его преследовали образы отвесных скал и луковичевидных деревьев, паразитично ясно и непосредственно выражающих подсознательные движения души и делающих их притягательными для всех, кто ценит подобные проявления.

Путешествия и исследования расширили границы мира, а спустя несколько лет Коперник раздвинул границы Вселенной, которые с тех пор отступают все дальше и дальше. Результаты всех этих открытий можно увидеть в фантастических панорамах, преобладающих в пейзажной живописи на протяжении всего XVI столетия. Они ничем не напоминают реалистические панорамы Поллайоло: на смену подлинным видам долины Арно, знакомым каждому, кто поднимался на окрестные холмы, пришли пейзажи, откровенно созданные воображением, призванные возбуждать чувства, а не удовлетворять любознательность. Мы уже видели подобный образец в «Двух Иоаннах» Альбрехта Дюрера. Есть более поразительный пример — панорама мюнхенской «Битвы Александра Македонского с Дарием» (ил. 49), где Альбрехт Дюрер символически показал размах завоеваний Александра, простиравшихся далеко за пределы того, что было известно человечеству ранее. Неудивительно, что эту картину так любил Наполеон: он вывез ее из Мюнхена и велел повесить в своей ванной комнате в Сен-Клу.



50. Исахим Патинир. Ладья Харона. Ок. 1510

Помимо всего прочего, «Битва Александра» демонстрирует сознательно романтический характер такого рода пейзажа, поскольку изображает искусственную, квазиантичную рыцарственность Лагерь Золотой Парчи (Field of the Cloth of Gold). Но самое главное здесь — странные пертурбации, происходящие в воздухе: искрение, кипение, конвульсии света, столь характерные для пейзажей фантазии, особенно когда они передают неземное сияние на небесах. Беллини использовал восход и закат солнца, чтобы создать настроение своих картин, но у него не было самоуверенности и буйства северных экспрессионистов. Огни болотные — величайшее проявление неукротимости природы и запечатленный ужас в описании жилища Гренделя. Во всей истории пейзажа фантазии свет остается самым мощным оружием живописца; его использование достигает предела в восхити-

тельных, но перенасыщенных световыми эффектами полотнах Тёрнера (ил. 107).

Видимо, эмоциональное воздействие пламенеющего света или настоящего огня было открыто в 1490-х годах и входило в число приемов Иеронима Босха. В этом, как и во многом другом в своем творчестве, художник мог быть вдохновлен средневековыми миниатюрами или, что более вероятно, многочисленными изображениями ада в миражах. Однако я не знаю примеров более ранних, чем картины Босха из Венецианской Академии и Эскориала, датируемые примерно 1495 годом. Эстетическое воздействие неожиданно появляющегося в море тьмы красного и оранжевого цвета сделало этот эффект еще более популярным, и в течение следующих тридцати лет босховское пламя разгорается почти в каждом пейзаже. В частности, в группе картин, которые мы приписываем Патиниру и которые составляют первую серию чистых пейзажей, этот огонь поднимает их несколько прозаическое настроение. Но однажды этот прием позволил художнику добиться подлинной поэтичности: в пейзаже, где Харон ведет свою ладью между небесами и адом и языки пламени подземного мира контрастируют с сияющей белизной озер Елисейских полей (ил. 50). Самая фантастичная из таких огненных картин изображает Лота с дочерьми и восходит к композиции Лукаса ван Лейдена. Образчик такой композиции, находящийся в Лувре, хотя, возможно, и не принадлежит самому Лукасу, служит примером того, как распространен был в то время этот безнравственный сюжет (ил. 51), и наводит на мысль, что объяснялась эта популярность широкими возможностями, которые он открывал для использования самых сильных световых эффектов. Это один из многих примеров, подтверждающих, что иконографию создают эстетические устремления, а не наоборот; об этом полезно вспомнить



51. Антверпенская или Лейденская школа (школа Лукаса ван Лейдена).
Лот с дочерьми. 1500–1550

сейчас, когда исследования в области иконологии почти так же модны, хоть и не так прибыльны, как интерес к искусству лет двадцать назад.

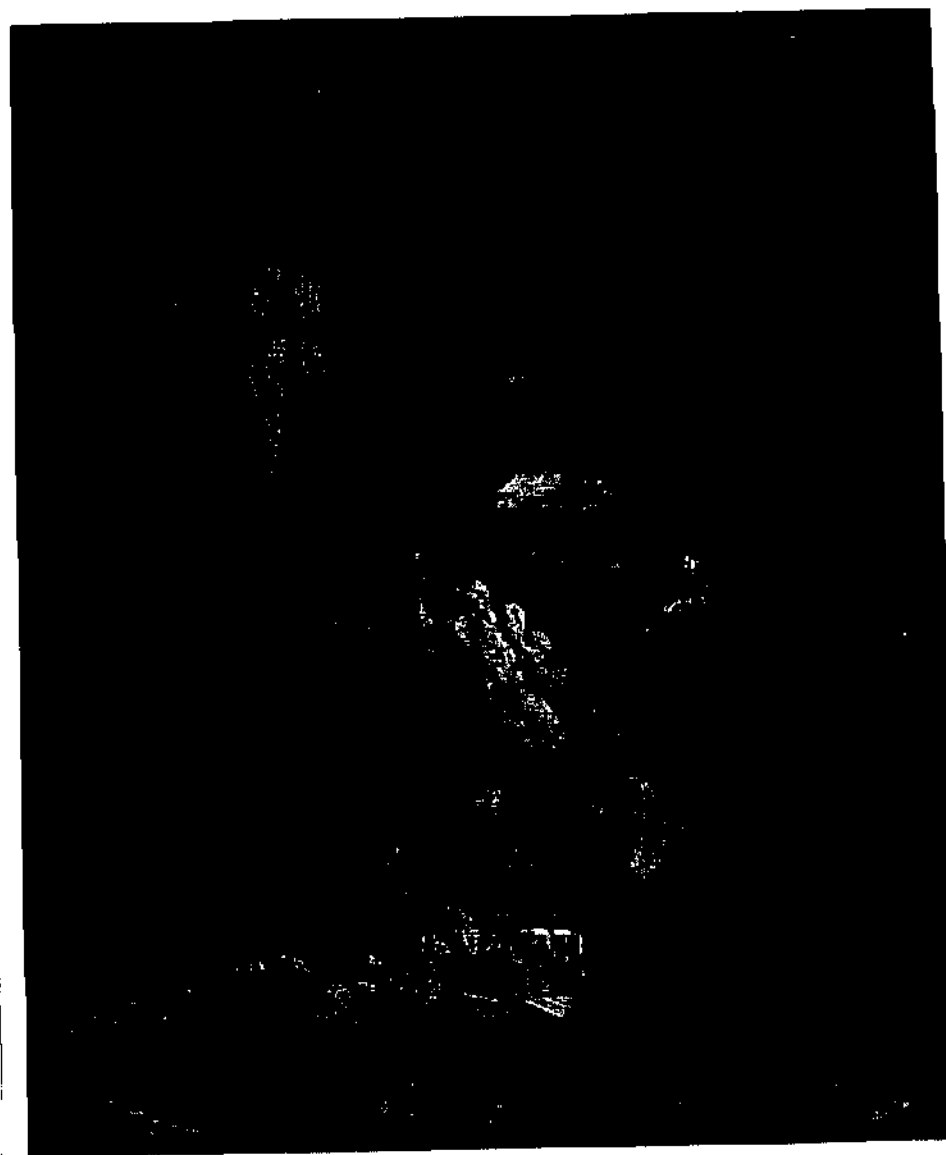
Этот огонь распространился так же рано и на Италию. В своем трактате о живописи Леонардо с явным удовольствием описывает, как надо изображать ночную сцену: «Фигуры, находящиеся перед огнем, кажутся темными на светлом [фоне] этого огня, так как те части их, которые ты видишь, окрашены мраком ночи, а не светлотою огня; те же, которые находятся по сторонам, должны быть наполовину темными и наполовину красноватыми; а те, которые можно разглядеть за краями пламени, будут целиком освещены красноватым светом на черном фоне. Что же касается движений, то пусть ближайшие защищаются руками и плащами от излишнего жара, повернувшись лицом в противоположную сторону, как если бы они собирались убежать. Более далеких сделай большей частью предохраняющими руками глаза, ослепленные излишним блеском»*. Здесь, как это вообще свойственно Леонардо, его любовь к фантастическим эффектам неотделима от научного стремления дать точное описание подлинного места действия. Но в большинстве случаев появление огня в итальянской живописи объясняется непосредственным влиянием Босха. Нам известно, что в итальянских собраниях находилось несколько его картин, прежде всего в собрании кардинала Гримани в Венеции. Там их увидел пылкий молодой романтик Джорджоне. И пламя мгновенно вспыхивает на дальних планах его картин, при этом художник выбирает сюжеты, оправдывающие его появление. История Орфея и Эвридики, предполагающая присутствие волшебных сил, пред-

* Цит. по: Леонардо да Винчи. Избранные произведения: В 2 т. М.; Л.: Academia, 1935. Т. 2. Фрагмент № 783. Пер. А. Губера. — *Прим. пер.*

шествовавших более разумным божествам античности, давала дополнительную возможность ввести в картину изображение адской пасти. На бергамской копии с утраченной картины Джорджоне мы видим, как он изобразил ее в виде пылающего горнила, используя, что часто бывает при взлете воображения, вполне конкретное впечатление для выражения в высшей степени поэтической идеи.

Другая композиция Джорджоне, несущая в себе следы явного влияния Босха, дошла до нас только в виде гравюры Маркантонио. Эта мрачная работа известна под названием «Сон Рафаэля». Две обнаженные женщины, исполненные венецианской чувственности, спят у самой кромки озера. За ними видны грозное небо и объятый пламенем замок. Сон женщин безмятежен, но вскоре им суждено стать жертвами отвратительных чудовищ, приближающихся к ним по берегу озера. Здесь величайший интерпретатор гармонии человека и природы напоминает нам, что злобные таинственные силы — а в нашем сознании их не меньше, чем в самой природе, — всегда ждут своего часа, чтобы отравить наши полные эпикурейского спокойствия сны*. Самый странный отклик Джорджоне на подобного рода романтизм — произведение настолько необычное, что историки искусства попытались проигнорировать его, — «Кораблекрушение» из Скуола ди Сан Марко. Оно дошло до нас в виде большой темной, сильно поврежденной картины, сшитой из нескольких кусков и написанной разными художниками. Но существуют неопровержимые доказательства того,

* Связь «Сна Рафаэля» с утраченной композицией Джорджоне общепризнана после исследования Вихофа. Те же фигуры повторяются на гравюрах Джулио и Доменико Кампаньола, которые использовали произведения Джорджоне. Было предпринято несколько попыток объяснить изображенную сцену ссылками на классическую литературу, однако более вероятно, что, как и «Гроза», они являются вольной фантазией. В собрании Гримани среди картин Босха была una tela delli sogni (картина снов).



52. Лоренцо Лотто. Св. Иероним в пустыне. 1500

что замысел и частично исполнение принадлежат Джорджоне; и, как в случае с Хубертом ван Эйком, мы умалчиваем перед пророческой силой гения: ведь это одно из тех произведений, которые предвосхищают и превосходят весь романтизм XVI века и указывают прямо на Жерико и Тёрнера. Я говорю «предвосхищают», ибо уверен, что картина Джорджоне вдохновляла таких маньеристических романтиков, как Лоренцо Лотто, Доссо Досси и даже Беккафуми, игравших с огнем с 1520 по 1550 год. Однако нет сомнений в том, что Лотто непосредственно соприкасался с немецкими художниками. В самой ранней его картине — «Сон девушки» из ватиканской Национальной галереи, созданной около 1498 года, — деревья и их соотношенность с отдаленным пейзажем, несомненно, указывают на влияние Дюрера, жившего в 1494–1495 годах в Венеции, и предвосхищают лесные пейзажи, которые в течение следующих пяти лет так будоражили воображение Альтдорфера и Кранаха. В луврском «Св. Иерониме», датированном 1500 годом (ил. 52), изображены скалы и деревья, поразительно похожие на рисунки Дюрера, выполненные в 1495 году по пути из Италии домой*. Эти две ранние работы Лотто дают основание предположить, что он мог бы стать одним из величайших пейзажистов XVI века. Но его утрюмый, непостоянный характер и гений портретиста держали его в плену заказов, и пейзажи появляются у него от случая к случаю, как, например, широкая панорама, образующая нижнюю часть алтарного образа «Св. Николая» в церкви Кармине.

В возродившемся классицизме конца XVI века на огненные пертурбации наложен запрет. И как и прежде,

* В том, что существовала еще некоторая связь между Лотто и Грюневальдом, может убедиться всякий, кто сравнит ранние алтарные образы Лотто со св. Себастьяном в Изенгеймском алтаре. Очевидно, Лотто поддерживал отношения с протестантами, поскольку писал портреты Лютера.



53. Питер Брейгель Старший (Мужицкий). Падение Икара. 1567

единственное исключение — Брейгель. Он не мог, столь много взыв у Босха, преисбречь его пожарами: помещая огонь в снежное поле, он достигает новой резкости контраста, как в цвете, так и в воображаемом противопоставлении жара и холода. В «Падении Икара» из брюссельского музея (ил. 53) Брейгель еще более архаичен, поскольку возвращается к таким редкостям книжной миниатюры XV века, как «*Livre du Coeur d'Amour Epris*»*. Результат — чудо поэзии, где свет, подобно музыке слов, обостряет наши чувства и делает нас более восприимчивыми к образу.

От фантастического света мы перейдем к фантастической форме. Если в искусстве Севера преобладали замысловатые очертания деревьев, то в Средиземноморье

* «Книга сердца, объята любовью» Мастера короля Рене. — *Прим. ред.*



54. Якопо да Валенсия. Св. Иероним

аналогичные формальные устремления выражались в использовании старой византийской традиции изображения зубчатых скал. Рушащиеся готические горы Брудерлама и Лоренцо Монако перешли в кватроченто. Св. Иоанн Джованни ди Паоло уходит в пустыню, которая представляет собой не что иное, как высеченный с готической четкостью Синай византийской иконографии. В период своего упадка эта традиция достигла непревзойденного по сей день предела нереальности. Фантастической свободе, с какой скалистая *mise en scène** Якопо да Валенсия попирает закон гравитации и тает в пространстве, мог бы позавидовать сам Сальвадор Дали (ил. 54). Столь безответственная условность не удовлетворяла такого серьезного художника, как Мантенья, и в его «Мадонне в скалах» мы встречаем одну из самых ранних попыток сохранить иконографический мотив фантастических скал, но оправдать его языком науки и разума. Кульминация такого союза науки и фантазии — творчество Дюрера и Леонардо да Винчи.

Сколь ни неприятна эта идея тем, кто вслед за Валери рассматривает Леонардо только как интеллект, я думаю, можно наглядно продемонстрировать, что направление научных изысканий Леонардо диктовалось прежде всего его эстетическими пристрастиями. Он любил определенные формы, он хотел рисовать их и в процессе работы задавался вопросами: почему у них именно такой облик, каковы законы их роста? Этим объясняется и его интерес к фантастическим скалам. Вначале он допускал вполне условные их изображения («Благовещение» из Уффици и «Мадонна Бенуа»). В одном из самых ранних датированных рисунков (1473) он уже зарекомендовал себя внимательным наблюдателем скальных образований, но это отнюдь не научный рисунок: деревья, например, выполнены импрессионистическими штрихами.

* Мизансцена (*offr.*).



55. Леонардо да Винчи. Св. Анна с Марией и младенцем Христом. Ок. 1510. Фрагмент

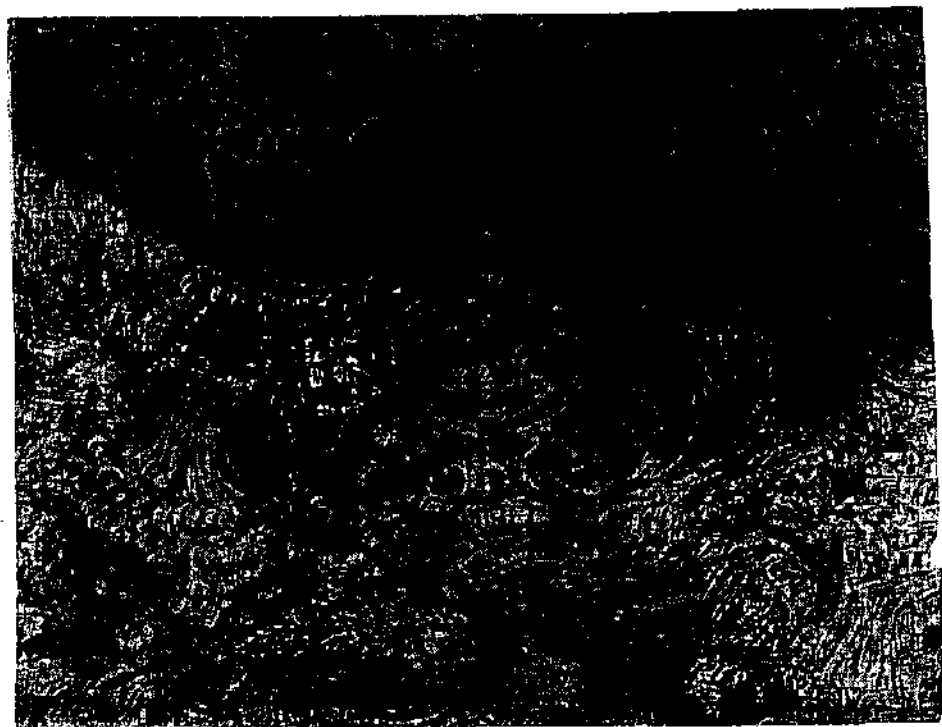
В 1483 году любовь к фантастическим скалам приводит Леонардо к такому иконографическому капризу, как «Мадонна в скалах». Возможно, изображенная на картине пещера иллюстрирует какую-нибудь апокрифическую легенду, хотя многочисленные сочинения Леонардо об искусстве говорят о том, что мысль его работала в ином направлении. Более вероятно, что, будучи склонным к готике, он был взволнован видом, открывающимся из одной из каменоломен на горе Кекери, и решил сделать его основным компонентом своего замысла. В то время Леонардо еще не проявил особого интереса к науке: первые научные пометки в его записных книжках появляются несколькими годами позже. Но с течением времени ненасытная любознательность заставила его задавать все больше и больше вопросов о природе и происхождении скал, пока изыскания в геологии наконец не привели его к самой оригинальной из выдвинутых им научных гипотез. Если Петрарка был первым человеком, поднявшимся на гору, то Леонардо первым осуществил ее тщательное научное исследование. Его отчет о подъеме на гору романтизирован, что вообще характерно для литературных трудов Леонардо, но рисунки горных цепей являются результатом пристального изучения, как чувственного, так и научного, а исследование геологических пластов говорит о глубоком понимании тех сил, которые приводят к их формированию.

Все эти знания реализованы в более поздних пейзажах Леонардо, но поставлены они на службу воображению. Как высоко ценил Леонардо свободную игру воображения, видно по знаменитому отрывку из его «Трактата о живописи», где он говорит, что не преминет «поместить среди этих наставлений новоизобретенный способ рассматривания; хоть он и может показаться ничтожным и почти что смехотворным, тем не менее он весьма поле-

зен, чтобы побудить ум к разнообразным изобретениям. Это бывает, если ты рассматриваешь стены, запачканные разными пятнами, или камни из разной смеси. Если тебе нужно изобрести какую-нибудь местность, ты сможешь там увидеть подобие различных пейзажей, украшенных горами, реками, скалами, деревьями, обширными равнинами, долинами и холмами самым различным образом; кроме того, ты можешь там увидеть разные битвы, быстрые движения странных фигур, выражения лиц, одежды и бесконечно много таких вещей, которые ты сможешь свести к цельной и хорошей форме; с подобными стенами и смесями происходит то же самое, что и со звоном колокола, — в его ударах ты найдешь любое имя или слово, какое себе представишь*». Позднее он повторяет свой совет в несколько иной форме, предлагая живописцам посмотреть не только на пятна на стене, но и «на пепел огня, или на облака, или на грязь, или на другие такие же места, в которых, если ты хорошенько рассмотришь их, ты найдешь удивительнейшие изобретения... так как неясными предметами ум побуждается к новым изобретениям. Но, — добавляет он, — научись сначала хорошо делать все части тех предметов, которые ты собираешься изображать, как части животных, так и части пейзажей, то есть скалы, деревья и тому подобное**». Я процитировал этот известный пассаж целиком, поскольку он поясняет важный элемент пейзажа фантазии: его возникновение из хаоса форм, из мелкошесья, из света камина или облаков через взаимодействие сознания и подсознания. Задние планы «Моны Лизы» и «Св. Анны» полностью соответствуют этой особенности. Они представляют собой ландшафты первозданного мира, в котором человек едва

* Цит. по: Леонардо да Винчи. Избранные произведения: В 2 т. М.: Л.: Academia, 1935. Т. 2, Фрагмент № 519. Пер. А. Губера. — Прим. пер.

** Там же.



56. Леонардо да Винчи. Потоп. Рисунок. 1510-е

начал утверждаться. В «Св. Анне» нет и следа человеческого присутствия, и горы погружены в лунное мертвое безмолвие (ил. 55). К тому же эти пейзажи тяготеют к экспрессионистичности. Патер был прав, увидев в фоне «Моны Лизы» отражение характера самого Леонардо, он запечатлен также и в этом непроницаемом лице со странной смесью готической тайны и современной любознательности.

Несколько позже научным объектом, который так занимал мысли Леонардо, что со временем превратился в навязчивую идею, стало движение воды. И вновь ритмические свойства движущейся воды зачаровали его сперва в чисто эстетическом плане и лишь затем в науч-

ном. И вновь результаты своих исследований он в конце концов использовал в интересах фантазии. Рисунки «Потопа» (ил. 56), где Леонардо сконцентрировал все свои знания о форме скал и гидродинамике, — самая волнующая точка пересечения миров Средневековья и Нового времени. В них фантастический пейзаж — не природа, еще не укрощенная человеком, а силы природы, восставшие против человека и его абсурдных попыток их игнорировать или поставить себе на службу. Пятьдесят лет назад мы бы не поняли значение этих рисунков. Теперь же понимаем его слишком хорошо. Нам известно, что отправной точкой Леонардо были апокалиптические теории, имевшие широкое хождение около 1500 года, те самые, под влиянием которых Дюреру приснилась аналогичная космическая катастрофа, запечатленная им в рисунке, датированном 1525 годом. Но научные знания Леонардо о природе и еще более поразительная интуиция относительно скрытых возможностей материи позволили ему шагнуть в другой мир, отличавшийся от старого средневекового Апокалипсиса с его запутанной восточной символикой, и создать видение разрушения, где символ и реальность сливаются воедино.

Двадцать лет спустя прозрение Леонардо получило гротескное, но значимое выражение во фресках Джулио Романо в Палаццо дель Те (ил. 57). Религиозные и научные рассуждения возвращаются к классическому мифу, Апокалипсис становится падением гигантов, и буйство стихий, которое Леонардо некогда сконцентрировал на нескольких квадратных дюймах, разрастается в огромную роспись. Фантазия Джулио захватывает своей мощью, особенно в тех панно, где формы тел гигантов срастаются со скалами, что напоминает двойственные образы Челищева. Но ощущение независимости бытия природы, которым был движим Леонардо, в маньеризме уже утрачено.



57. Джулио Романо. Падение гигантов. Фрагмент фрески в Палаццо дель Те. 1532–1534

Пора рассмотреть этот термин, обозначающий стиль барокко, — своеобразное «Сезам, откройся» всех историков искусства. Не претендуя на полноту определения, мы можем сказать, что маньеризм XVI века пользуется будоражащими приемами создания картины, не учитывая их соответствия природе или уместности, и, насколько это возможно при широком использовании форм классицизма, в акцентах и ритме демонстрирует



58. *Никколо дель Аббате. Пейзаж с Эвридикой и Аристеом. Иллюстрация к «Георгиям» Вергилия. Ок. 1550*

явный налет готицизма, который Ренессансу так и не удалось вытеснить из итальянского искусства. Весьма характерно, что на своих картинах маньеристы с удовольствием изображают фантастические скалы, распространенные в готической живописи, но объясняют это заимствованием из декоративных пейзажей античности. Эти пейзажи так называемого эллинистического стиля дошли до наших дней в гораздо меньшем количестве, чем их можно было увидеть в эпоху Возрождения; и я уверен, что именно на их основе возникла композиционная схема маньеристического пейзажа с его высокой точкой зрения, дальними перспективами гор и холмов,

сбегающихся к одной стороне картины, и морским берегом или устьем реки на другой. Мы уже видели, что именно эту схему предугадал Альтдорфер в «Двух Иоаннах» (готика и маньеризм, как обычно, подают друг другу руки); она же предстанет в откровенно антикизирующих росписях Полидоро да Караваджо в Сан Сильвестро аль Квиринале. Чтобы увидеть чисто маньеристический пейзаж с полным арсеналом ловких приемов и минимумом непосредственного наблюдения, можно обратиться к Никколо дель Аббате. Его пейзаж из лондонской Национальной галереи, иллюстрирующий четвертую книгу «Георгии» (ил. 58), датируется примерно 1550 годом, то есть несколькими годами раньше пейзажей Тинторетто и Паоло Веронезе, и в нем уже все подчинено идеалу изящной мастеровитости, художник с завидной легкостью уходит от всех трудностей. Вполне естественно, что этот поверхностный стиль оказался наиболее уместен там, где его использовали в целях, для которых он и был рожден, — для украшения интерьеров, и нигде он не выглядит так очаровательно, как в пейзажном зале виллы Палладио в Мазере, которую Паоло Веронезе расписал около 1560 года. В большинстве пейзажей он следовал античной модели с ее замысловатой архитектурой, мостами, пристанями и темным деревом на переднем плане, но он позволил себе изобразить пепельное небо, озаряющее всю работу. Позднее Веронезе напишет самую прекрасную картину неба и моря в искусстве Италии XVI века — «Св. Антоний, проповедующий рыбам» (Галерея Боргезе), где поэзия света заставляет нас забыть об искусственности маньеризма. Чтобы увидеть этот стиль в его наиболее характерных проявлениях, следует посмотреть работы посредственностей, таких, как соотечественник Паоло — Брузасорчи, чьи фрески в епископском дворце в Вероне

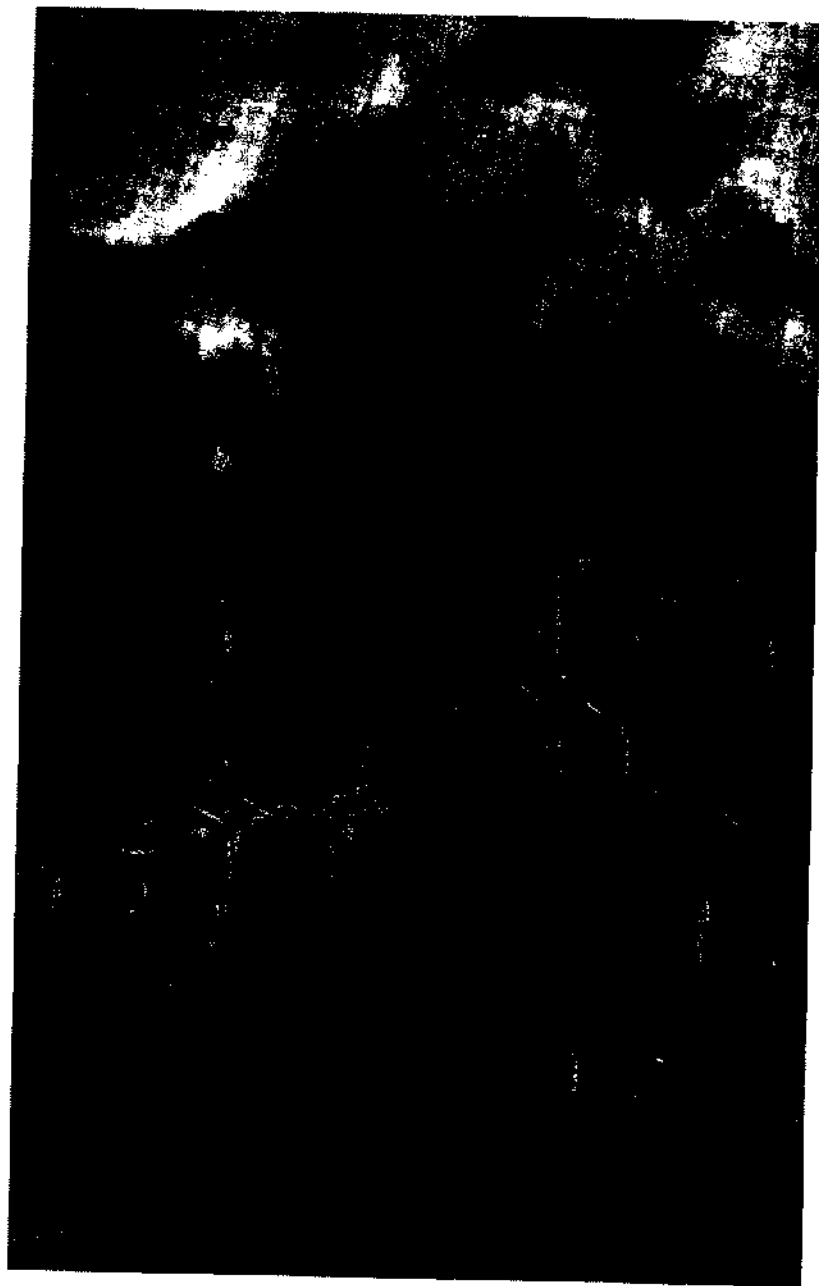


59. Тинторетто. Св. Мария Египетская. Фреска. 1577–1588

явно восходят к античным росписям наподобие цикла об Одиссее в Ватикане.

Декоративное использование пейзажа — самая безобидная форма настенной живописи из всех когда-либо изобретенных; она и по сей день остается в моде. Но именно такой подход к пейзажу бесконечно далек от подхода Беллини, Констебля, Сезанна и других терпеливых исследователей природных явлений. Фактически только два великих маньериста создали сколько-нибудь значительные пейзажи. Это Тинторетто и Эль Греко. У Тинторетто природа вовлечена в головокружительный вихрь его гения и поставлена на службу колоссальной изобретательности. Задний план «Бегства в Египет» — драма света и тени, такая же волнующая, как у Альтдорфера; пейзажи пустынь, где расположились две Марии (ил. 59), состоят из переплетенных извивающихся форм, передающих творческую энергию художника через изображение жизни природы. Отключите этот поток энергии, оставьте только нервную жесткую регуляцию и получите второстепенных художников-пейзажистов Мола, Теста, Маньяско, чьи пещеры, ущелья и вздыбившиеся берега находят забавными во времена декаданса.

Эль Греко оставил нам один незабываемый пейзаж — «Вид Толедо» (ил. 60) из музея Метрополитен в Нью-Йорке. Это подлинно экспрессионистическая работа, картина состояния души самого Эль Греко, который к моменту ее написания настолько сроднился с этим городом, что становится понятным, почему Баррес считал ее выражением духа Толедо, хотя нам и ясно, что художник другого темперамента, но столь же сильного воображения сумел бы убедить нас в подлинности совершенно иного по характеру Толедо. Это удивительное произведение — исключение из всех правил, оно чуждо духу искусства Средиземноморья, чуждо пейзажу XVII века. Оно гораздо



60. Эль Греко. Вид Толедо. 1610–1614



61. Эль Греко. Гора Синай. Ок. 1570

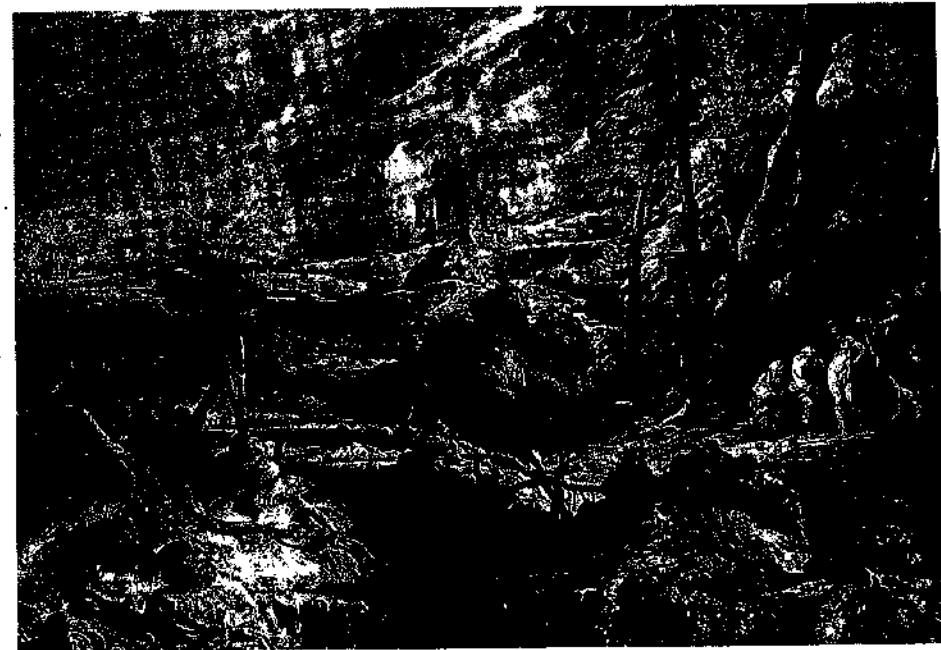
ближе романтизму XIX столетия, при том что Тёрнер не столь болезненно впечатлителен, а Ван Гог менее изобретателен, и в поисках аналогии следует обратиться к музыке романтиков — к Листу и Берлиозу. И все же пейзажи Эль Греко, как и все его творчество, представляют собой сложное сочетание византийских традиций и машинерии маньеризма. Одна из самых ранних его картин (около 1570) — пейзаж, в котором он откровенно использует стилизованные скалы византийской иконографии (ил. 61). Одна из последних (около 1610) — панорама Толедо в Casa Greco*, представляющая собой типичный образец романтической картографии маньеризма,

* Доме Эль Греко (ист.).

вплоть до таких атрибутов, как речное божество и карта, хотя художник и придал картине всеохватывающую ритмическую жизнь, отличающую ее от работ Эйтенса и прочих топографов-поденщиков того времени.

Композиционная схема маньеризма подготовила почву для одного из величайших пейзажистов — Питера Пауля Рубенса. Разумеется, его нельзя ставить в один ряд с художниками, которых мы только что рассматривали. Тинторетто едва ли стал бы тратить время на точную зарисовку формы одного-единственного листа, тогда как рубенсовские рисунки с натуры — в ряду самых чутких и внимательных штудий, когда-либо созданных. Куманика, покрывающая мертвый ствол и прорисованная до мельчайших подробностей, причудливо переплетенные заросли ивняка — все это передано с большой достоверностью и выглядит очень естественно. Среди рисунков Рубенса есть такие, что по тонкости передачи атмосферы могли бы встать в один ряд с рисунками Тёрнера, Моне и с живописью династии Сун; их отличает лишь большая жизненная энергия. И хотя эта изумительная мощь в фиксации деталей природы часто передавалась и в картинах Рубенса, его нельзя назвать живописцем реальности. Конечно, его пейзажи не подпадают под обвинение в «банальности изображения конкретного места», высказанное Фюзели. Нет в них ни литературности, ни оглядки на золотой век, который я назвал «веком Вергилия». Поэтому они и появляются в настоящей главе, при том что слово «фантазия» слишком слабо для описания их образного богатства и теплоты.

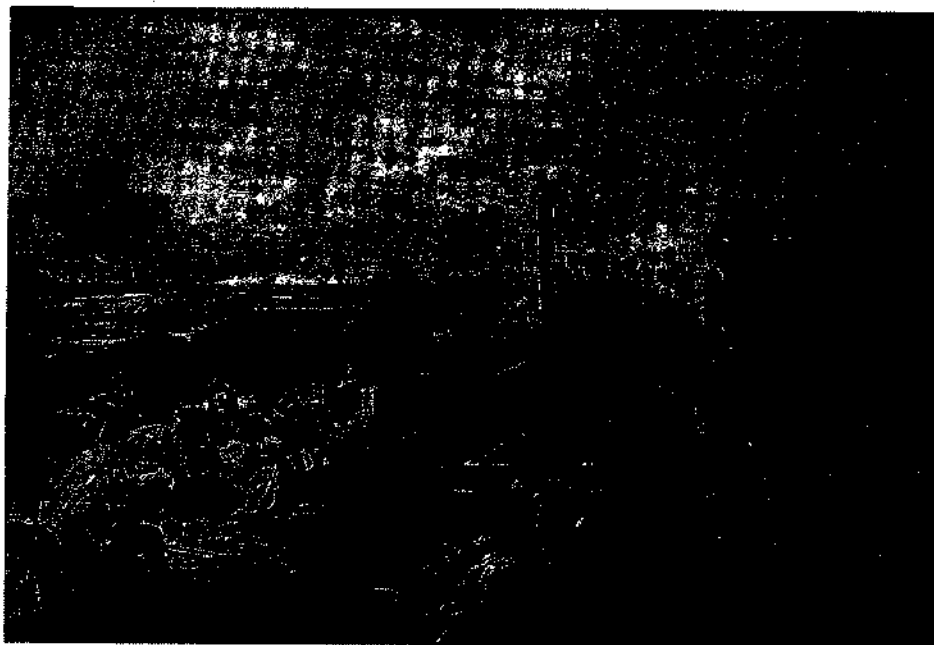
Как Шекспир переработал избитые темы елизаветинской драмы, так и Рубенс пылкостью воображения, неутомимой жизненной энергией и богатством живописного языка придал изношенной схеме маньеристического пейзажа новый блеск. Его ранние пейзажи — такие, как



62. Питер Пауль Рубенс. Юпитер и Меркурий в гостях у Филемона и Бавкиды. 1620-е

«Кораблекрушение Энея» из Берлина или «Филемон и Бавкида» из Вены (ил. 62), — по внешним признакам соответствуют модели, встречающейся, например, в гравюрах Брейгеля, но модель эта стала более сложной и динамичной. Ни в одном пейзаже страстное желание маньеристов удержать все формы в потоке постоянного движения не было столь блистательно реализовано, как в «Филемоне и Бавкиде». Но арки и спирали, при виде которых захватывает дух, подчинены рассчитанному с классическим чувством ритму горизонталей.

«Водопои» из лондонской Национальной галереи представляет другую схему. Он написан с низкой точки зрения, и форма громоздящейся в центре массы — есть совершеннейший образец барокко. Ей приданы широкие размеренные колебания, изгибы и контризигибы, пред-



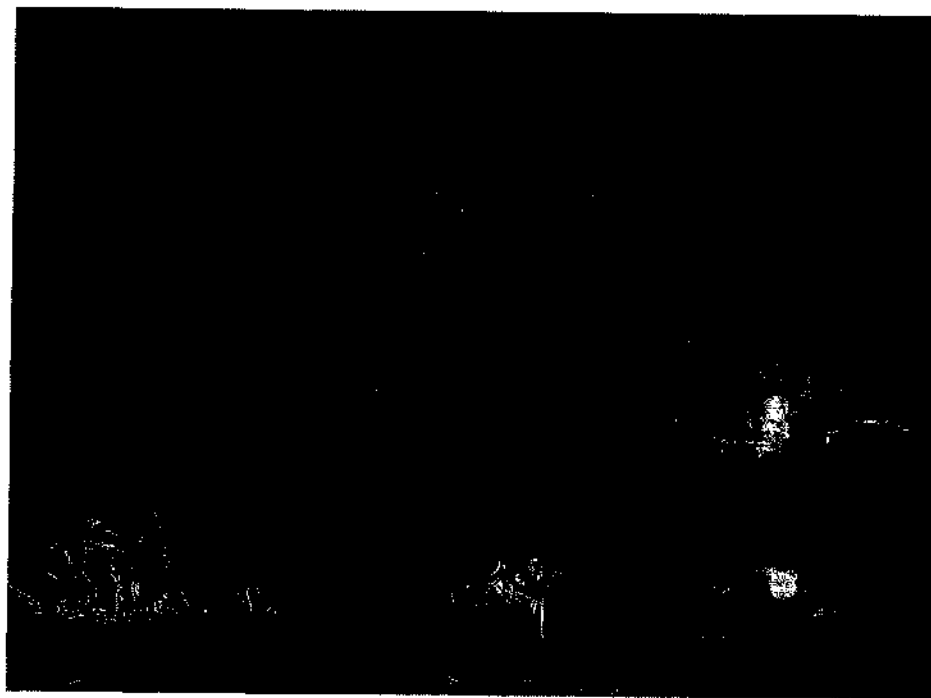
63. Питер Пауль Рубенс. Турнир у замка Стен. 1638–1640

ставляющие собой квинтэссенцию барочной архитектуры и сообщающие ей единство и силу, намного превосходящие капризные ритмы предшествующего стиля. Но в плане прочтения природы эта картина все еще принадлежит романтической традиции Севера. Деревья и подлесок изображены с невероятной пышностью. Они переплетаются и вздымаются, как некие чудовища; они — часть первобытного леса. Рубенс и сам распознал характер своего романтизма и выразил его в находящейся ныне в Лувре картине «Турнир у замка Стен» (ил. 63). Как и Альтдорфер, он видел связь между пейзажем фантазии и готическим прошлым и заполнил передний план картины рыцарями в доспехах. Глядя на любую из готических церквей Рена, можно подумать, что это либо конец рыцарской традиции — поэтического духа Ариосто, —

либо первый пример готического возрождения; поразительное сходство картины Рубенса с Бонингтоном и Делакруа наводит на мысль, что второе толкование правильно. Над пейзажем позади замка повисло большое красное солнце, что характерно для более поздних работ Рубенса. До Тёрнера больше никто не писал таких богатых и разнообразных по цвету закатов: от огненно-оранжевых до таинственно-молочных, как в луврском «Пейзаже с сетью птицелова». Рубенс был большим мастером писать разъяренное небо. В «Филемоне и Бавкиде» собирающиеся тучи предвещают бурю; в «Кораблекрушении Энея» пылающий на далеком мысе маяк делает темные тучи еще более мрачными; самый яростный шторм изображен на картине из собрания Нойсберга*, где одни лишь устрашающие вспышки молнии освещают темный пейзаж. Здесь и в пейзаже в лунном свете из собрания Зейлерна Рубенс возвращается к тем ночным сценам, что так тревожили воображение Альтдорфера, Леонардо и Джорджоне.

Ночь — не тема для натуралистической живописи. «Картина мистера Уистлера, — сказал Берн-Джонс на суде над Рёскиным, — всего лишь одна из тысячи неудачных попыток написать ночь». Большое пространство, покрытое темной краской, нельзя сделать убедительным только при помощи оптических приемов; его необходимо преобразовать в средство выражения поэтического вымысла. Около 1600 года, когда темнота была в большой моде, в Риме появился пейзажист с причудливым мироощущением поэта — уроженец Франкфурта Адам Эльсхеймер. Подобно Эдгару Аллану По, он был одним из тех художников, чье влияние на совре-

* Я не видел оригинала и по цветной репродукции в «Die Landschaften von Peter Paul Rubens» Глюка (№ 17) не могу судить о его подлинности. Деревья вызывают слишком явные ассоциации с Сальватором Розой.



64. Адам Эльсхеймер. Бегство в Египет. 1606-1610

менников намного превосходит их собственные достижения. Рубенс, Рембрандт и Лоррен — каждый взял от него нечто такое, что определило их развитие, и, самое удивительное, каждый взял что-то свое. Эльсхеймер умер в Риме в 1610 году, проработав там последние десять лет своей жизни. Поэтому он освоил общепризнанный стиль римского пейзажа — стиль Бриля и Доменикино, но дух его — дух Альтдорфера. Он пишет классический ландшафт, но со странной, сугубо немецкой эмалевостью и интенсивностью света, чем возвращает нас во времена доальтдорферские — к Лукасу Мозеру, в Тифенбронн. Именно Эльсхеймер открывает новый этап в воплощении ночных фантазий столетней давности. В мюнхенской картине «Бегство в Египет» (ил. 64) эти

фантазии подходят настолько близко к пределам достоверности, насколько это возможно в подобных сюжетах без жертвования элементом декоративности, который должен присутствовать в каждой картине. Тем, кто изучает английскую поэзию, нет нужды напоминать, что в начале XVII века она часто обращается к теме волнующей красоты ночи. В «Ромео и Джульетте», в «Сне в летнюю ночь» и даже в «Венецианском купце» есть поэтические сцены, которые венецианцы обычно называли *potte*^{*}, подобно тому как Геррик и другие лирики для определения поэтического сюжета пользовались выражением «a night piece»^{**}. В декорациях, выполненных Иниго Джонсом для маски сэра Уильяма Давенанта «Luminalia, или Праздник света», представленной перед Карлом I в феврале 1638 года, есть много общего с ночной лирикой и Эльсхеймером. Эскизы к этим декорациям сейчас находятся в Чатуорте; на одном из них изображена ночная сцена, которую исследователи творчества Иниго Джонса обычно связывают с посещением Рубенсом Лондона в 1629 году. В то время пейзажи Рубенса были выдержаны в явно маньеристическом стиле, и это, вне всякого сомнения, говорит о влиянии Эльсхеймера, чьи картины, офорты и рисунки уже имелись в кабинетах английских коллекционеров.

Если в XVIII веке, в эпоху зимней спячки воображения, пейзаж реальности вырождается в топографию, то пейзаж фантазии приобрел живописность, точнее, тот вид живописности, который происходит от Сальватора Розы. Сегодня, когда позади остался целый век напряженного романтизма, трудно понять, почему мир вкуса так долго обольщался второсортным талантом Сальватора. Однако нам следует осознать, что, пусть и в более

* Ночь (*ит.*).

** Ночная сцена (*англ.*).

скромных масштабах, он был чем-то вроде Байрона. Он открыл новый оттенок чувства и изобрел риторическую форму, в которую его можно облечь. То, что чувства его были преувеличены, а средства их выражения банальны, и стало одной из причин его популярности. Живописцу, изобретающему реквизит, который можно употребить с пользой для себя, успех обеспечен; и средней руки художники XVIII века привыкли полагаться на *banditti** и ветвистые ели Сальватора, как их приемники в 1930-х годах полагались на арлекинов и гитары Пикассо. Ни те ни другие не получили бы такого распространения, если бы не отвечали полусознанным мечтаниям времени. Как сказал доктор Джонсон про Стерна: «Его нелепости соответствовали их нелепостям»**. Нелепости, в которых нуждался XVIII век, были своего рода бегством от гнетущего рационализма, этим веком порожденного.

«Пропасти, горы, стремительные потоки, волки, грохот камней — Сальватор Роза». Это письмо молодого Юрация Уолпола, где он описывает свой переход через Альпы, часто цитируется как пример одной из начальных вех романтического движения. И совершенно справедливо цитируется, ведь хоть Сальватор Роза и был источником всяческих живописных нелепостей, он же вдохновлял и на подлинную поэзию. Без него Александр Козенс не обрел бы стиля для изображения дикой природы в странных рисунках, напоминающих как Геркулеса Сегерса, так и художников эпохи династии Южной Сун. Александр Козенс был наставником романтика из романтиков Уильяма Бекфорда, а его сын Джон Роберт какое-то время

* Разбойников (*ит.*).

** Сэр Эдвард Марш любезно указал на то, что это замечание, часто приписываемое доктору Джонсону, в действительности было произнесено Карлом II.

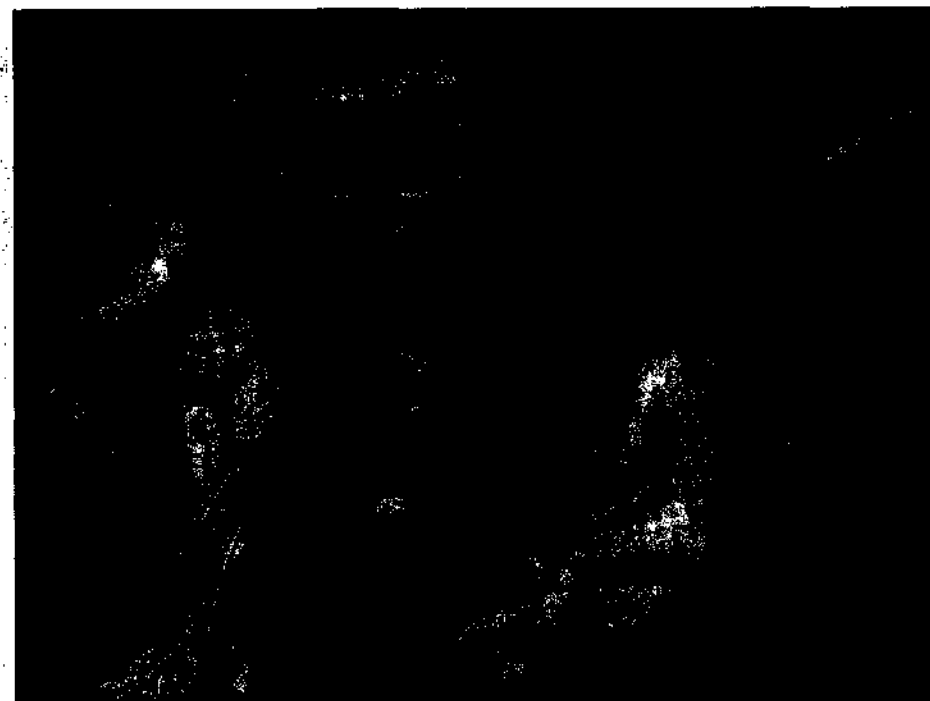
состоял при Бекфорде личным художником. Так вот, именно швейцарские акварели Джона Роберта познакомили Тёрнера с альпийским ландшафтом. Благодаря Козенсу Тёрнер начал писать ущелья, ледники, лавины и снежные вершины задолго до того, как увидел их собственными глазами. Так величайший мастер буйного пейзажа оказывается связанным с романтическими маньеристами XVI века и завершает цикл, начатый Альтдорфером и Грюневальдом.

IV. ИДЕАЛЬНЫЙ ПЕЙЗАЖ

Прежде чем пейзажная живопись сделалась самостоятельным видом искусства, необходимо было выработать идеальное представление, под которым могли бы подписаться художники и теоретики искусства, жившие на протяжении трех столетий, следовавших за эпохой Возрождения. Радость подражания, которой довольствовались Альберти и Беллини, не удовлетворяла Ломатто и братьев Карраччи. Пейзаж, как по содержанию, так и по композиции, должен подниматься до более высоких видов живописи, иллюстрирующих религиозные, поэтические или исторические сюжеты. А этого нельзя достичь элементарным введением небольшой группы фигур, разыгрывающих бегство в Египет или историю Эвридики: здесь необходимо передать настроение и характер всей сцены. Как поэтический язык происходит от обычной речи, так и составляющие картину черты следует искать в природе, руководствуясь их изысканностью, ассоциациями с древностью и способностью образовывать гармонические сочетания. *Ut pictura poesis**.

Два поэта античности — Овидий и Вергилий — давали пищу для воображения художников Возрождения. Овидий с его четким, подробным мифологическим описанием пользовался особой любовью авторов многофигурных композиций; Вергилий был вдохновителем пейзажа.

* Как живопись поэзия (поэзия подобна живописи) (лат.).



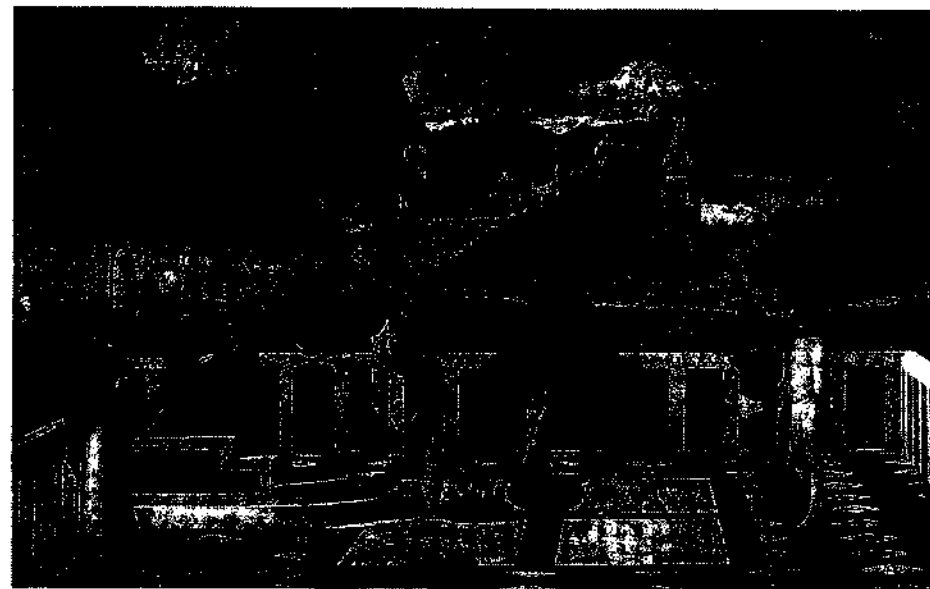
65. Джорджоне. Сельский концерт. Ок. 1508

Объясняется это как едва уловимым присутствием ландшафта в «Энеиде», так и мастерски сотворенным мифом об идеальной жизни на лоне природы. Его произведения демонстрируют непосредственное знание деревни, и многие гуманисты, начиная с Петрарки, управляли своими именами, следуя советам, почерпнутым из «Георгик». Но этот элемент реализма соединяется с самым чарующим сном, какой когда-либо утешал человечество, — мифом о золотом веке, когда люди жили плодами земли, мирно, благочестиво, в первобытной простоте. Такое понимание ранней истории человечества является полной противоположностью тому, что породило пейзаж фантазии, и, если не ошибаюсь, определяется социологами как «мягкий примитивизм» в противоположность «жесткому

примитивизму». Мы бы не устояли перед искушением назвать это поэтической правдой в противоположность правде научной, если бы не то обстоятельство, что представление об эволюционном характере нашего происхождения вдохновляло поэзию Лукреция и живопись Альбдорфера.

Хотя сон о золотом веке был наполнен формами и образами классической древности, он имеет нечто общее со снами позднего готического периода. В конце концов, был же Вергилий проводником Данте. Если бы тому, кто никогда не видел франкфуртский «Райский сад» (ил. 11), довелось прочитать описание этой картины с ее сидящими на траве фигурами, с ее цветами, с ее женщинами, склонившимися, чтобы набрать воды из колодца, и словно звучащей в ней музыкой, он вполне мог бы предположить, что речь идет о «Сельском концерте» Джорджоне (ил. 65). Огромная, почти шокирующая разница между этими картинами заключается в степени изменения чувства формы, которое произошло менее чем за сто лет; она демонстрирует неразрывную связь формы и содержания, поскольку изучение античной скульптуры, чему эти новые ритмы обязаны своим появлением, изменило настроение, можно даже сказать, философию всего произведения.

Итак, вергилиевский пейзаж — это, по существу, воскрешение античного мира с присущими ему полнотой жизни и культом тела, но его отличают и некоторые черты, древности не свойственные: полутона, робость взгляда. Предтеча такого пейзажа, прекрасная «Священная аллегория» Джованни Беллини (ил. 66) — потомок райского сада, но потомок весьма осязаемый, фигуры в этом саду дышат воздухом теплого летнего вечера. На переднем плане помещены святые, но амур (хоть и христианизированный) играет вокруг Древа Жизни, а в пейзаже, од-



66. Джованни Беллини. Священная аллегория (Озерная мадонна).
Ок. 1500

ном из прекраснейших пейзажей кватроченто, за крестом притаился кентавр. Несмотря на священную тему, это действительно первый пример живописи, которую венецианцы называли *poesie**; и картины такого рода должны были оказать решающее влияние на юного Джорджоне.

В эпоху расцвета материализма историки искусства, заявлявшие, что Хуберта ван Эйка не существовало, то же самое говорили про Джорджоне. При таком наукообразном подходе здравый смысл мог благополучно отрицать и существование вдохновения. Даже самые ранние пейзажи Джорджоне (ил. 67) — задние планы религиозных картин, написанных, когда он был почти мальчиком, — говорят об удивительном мастерстве. Задний план притягивает взгляд властно, прямо, но не прямолинейно.

* Поэзия (ит.).



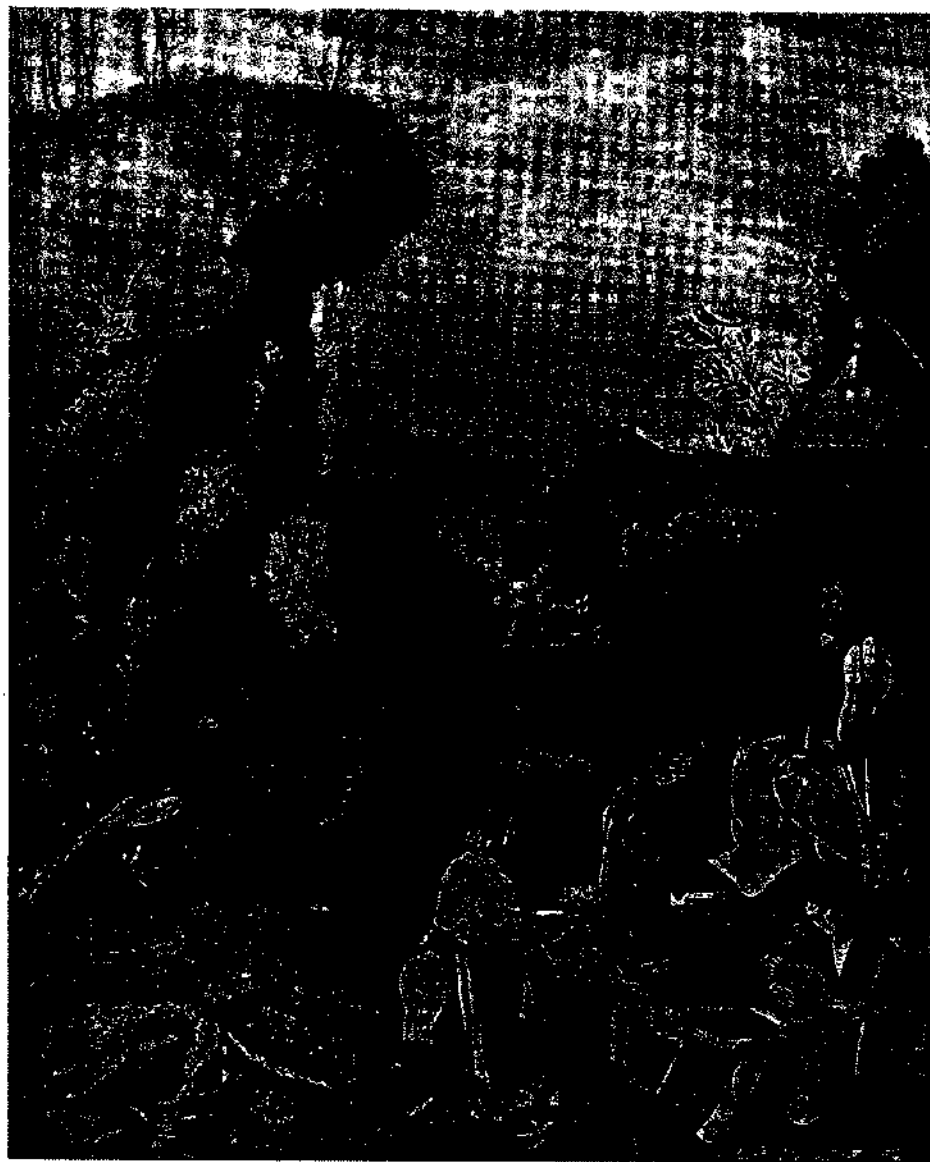
67. Джорджоне. Испытание огнем младенца Моисея. Ок. 1505

Природные объекты, листья и камни переданы с необычайной точностью, здесь есть беллиниевское чувство драгоценности света. Но это уже не пейзаж реальности. Ландшафт, как говорил Патер, «тот, какой в Англии мы называем парковым ландшафтом, с едва уловимым изяществом сельских построек, ухоженной травой, с купами деревьев, с точно рассчитанной грациозной волнообразностью. Вот только в Италии природные объекты пронизаны золотой нитью, которая различима даже в клубящейся черноте кипариса». Именно этот золотистый свет и плавный ритм в очертаниях деревьев делает ранние пейзажи Джорджоне такими поэтичными. Развитию его природного лиризма способствовала близость к группе поэтов так называемого аркадского направления при дворе Катерины Корнаро в Азоло, расположенном недалеко от его родного Кастьельфранко, и особенно знакомство с таким арбитром классической элегантности, как Пьетро Бембо. Аркадский дух присутствует в Италии уже во времена Боккаччо, но своей наибольшей популярностью он обязан Саннадзаро и его «Аркадии», появившейся в 1490-х годах. Так, например, при входе в храм Палеса помещена одна из тех композиций, которыми пятнадцать лет спустя Джорджоне и Тициан украсят стены венецианских дворцов. «Над дверью, — говорит Саннадзаро, — мы увидим изображенные с редкостным мастерством необычайной красоты леса и горы с деревьями, густо покрытыми листвой, и множеством разнообразных цветов; среди них на зеленых лугах пасутся стада, охраняемые собаками числом около десяти; следы их различимы в пыли, на вид чрезвычайно достоверной. Что до пастухов, то одни доят коров, другие стригут овец, третьи играют на свирелях, а некоторые, кажется, поют, стараясь не разойтись с музицирующими. Но что мне было всего приятнее рассматривать, так это обнаженных нимф, по-

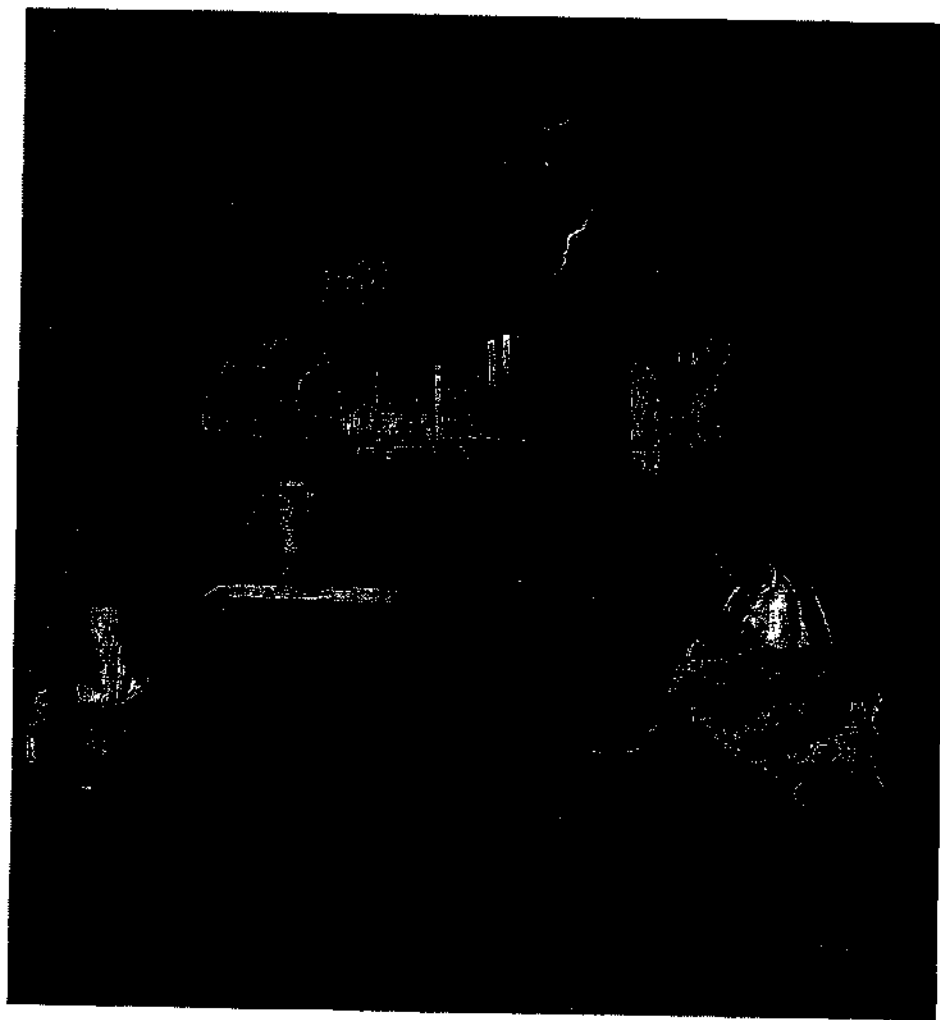
лускрытых стволом каштанового дерева и смеющихся над бараном, забывшим про траву, что растет вокруг него, в неукротимом желании обглодать нависшую над ним дубовую ветку. И в этот момент появляются четыре рогатых и козлоногих сатира; они крадутся тихо, очень тихо, чтобы застать дев врасплох». Вот сюжет, который в течение последующих пятидесяти лет будет приводить в восторг венецианских художников. Саннадзаро предвосхищает сам колорит венецианских картин. «Был час, — пишет он, — когда закат украсил весь запад облаками тысячи цветов: одни из них фиолетовые, темно-синие, алые; другие — от желтых до черных; некоторые пылают огнем отраженных лучей и похожи на полированный диск чистейшего золота».

На картине из Национальной галереи кисти не самого Джорджоне, а одного из его ближайших последователей аркадский поэт восседает на троне (ил. 68). Он сидит подле лаврового куста, над ним, как над королевской особой, — балдахин. Музыкант на ступенях трона своей игрой вторит его песням, ученик держит традиционные подношения из фруктов и цветов. Перед ним «поэтические» звери: леопард и павлин. Они написаны в геральдическом стиле — на цветочном ковре, напоминающем пейзажи Пизанелло и показывающем, насколько такое поэтическое настроение близко рыцарственному духу бургундской готики.

Прямая связь с этим кругом поэтов сохраняется в четырех небольших сценках, иллюстрирующих одну из эклог феррарца Тебальдео и написанных под непосредственным влиянием Джорджоне. Тебальдео был близким другом Бембо и в Венето соперничал в популярности с Саннадзаро. В этой эклоге рассказывается традиционная история безответной любви Дамона к Амариллис,



68. Последователь Джорджоне. Почести поэту. XVI в.



69. Джорджоне. Гроза. 1505–1510

которую художник изображает с поразительной *païeté** и сосредоточенностью. Свет индивидуальности Джорджоне настолько озарил этого ремесленника, что в украшение небольшой шкатулки он включил чистейшие образы пасторальной поэзии. Кроме того, эти картины в

* Наивностью, простодушием (*фр.*).

упрощенной форме демонстрируют принципы нового аркадского пейзажа. По обеим сторонам находятся темные массы деревьев и скал, подобные театральным кулисам, оставляющим центр картины свободным. Даже фигуры, существующие как единое целое с пейзажем, иногда помещены сбоку; главное внимание уделено небу и далям. Эта композиция, совершенствуясь с каждой новой вариацией, стала отправной точкой искусства Лоррена. Известно, что она встречается и в одном из ранних произведений Джорджоне, в утраченном «Нахождении Париса», она же лежит в основе «Грозы» (ил. 69), квинтэссенции поэтического пейзажа, одного из самых показательных творений, несомненно принадлежащих Джорджоне.

«Гроза» относится к тем произведениям искусства, перед которыми ученым остается лишь смолкнуть. Никто не знает, что изображено на этой картине; даже Микель, писавший почти во времена Джорджоне, не сумел придумать ничего лучшего, как назвать ее «Солдат и цыганка»; и я считаю, у нас нет оснований сомневаться, что это вольная фантазия, разраставшаяся по мере работы над ней, нечто вроде «Кубла Хана»: исследование картин Джорджоне в рентгеновских лучах показало, что он импровизировал, внося в процессе работы изменения в свои произведения, и что в эту композицию первоначально была включена другая обнаженная женщина, моющая ноги в ручье. Подобная импровизация, столь отличная от практики более ранних художников, является характерной чертой искусства, которое сродни лирической поэзии. Если мы не можем сказать, каков смысл «Грозы», то в еще меньшей степени можем объяснить, каким образом она магически воздействует на наши умы. Ассоциативные ряды и композиционные находки этой картины чрезвычайно туманны, почувствовать их сможет лишь тот, кто целиком отдастся во власть ее настроения. С точ-

ки зрения здравого смысла в ней можно обнаружить столько же погрешностей, сколько шотландский обозреватель обнаружил в «Анадиомене», но, конечно, частично ее колдовская сила обусловлена отрицанием логики, странной разобщенностью фигур — кажется, они не замечают ни друг друга, ни приближающейся бури — и необъяснимым характером руин на среднем плане, которые просто не могли быть частью реально существовавшего здания. Все это несообразности сна, и если наш просыпающийся рассудок не отвергает их, то этому может быть лишь одно объяснение: предгрозовое освещение пейзажа ввергло нас в состояние повышенного возбуждения, в каком можно принять все, что угодно. По работам художников круга Джорджоне* можно судить о том, что мысли автора «Грозы» часто обращались к традиционной магии, игравшей столь странную роль в позднем кватроченто, к языческой магии «Золотого осла» и безумной антикизирующей фантазии «Сновидения Полифила». Этот факт отнюдь не лишает смысла мой термин «вергилиевский», поскольку Вергилий и сам не был чужд колдовству и в эпоху Возрождения сохранял свою славу искусного волшебника, закрепившуюся за ним во времена Средневековья. Возможно, без этого ощущения опасности Джорджоне не удалось бы придать такую остроту своему видению абсолютной гармонии с природой — луврскому «Сельскому концерту». Это наивысшее выражение драгоценнейшего момента в истории европейского духа, момента, который, к нашему счастью, трактуется в шедевре художественной критики — эссе Патера о школе Джорджоне. Извлечение отдельных цитат из этой работы нарушает общую красоту ее поэтической ткани,

* Ср. дрезденский «Гороскоп», «Астролог», гравированный Джулио Кампаньолой, и «Сон», на который я уже ссылался. Возможно, венские «Три философа» Джорджоне имеют магическое значение.

но я должен напомнить, с какой интуицией Патер проводит связь между Джорджоне и подъемом итальянской музыки и показывает, в сколь многих картинах художников его школы присутствуют музыкальные темы. «Музыка, доносящаяся с берега пруда во время рыбной ловли, или сливающаяся со звуком кувшина, опущенного в колодец, или слышная вблизи журчащей воды и среди стад; настраивание инструментов; люди с внимательными, сосредоточенными лицами, похожие на тех, что описаны в остроумном фрагменте платоновской «Республики», — они словно прислушиваются, чтобы различить малейшие интервалы в музыкальном звучании, почти неуловимые колебания воздуха; или мысленно проигрывают мелодию на инструменте без струн, когда ухо и палец сливаются воедино в бесконечном томлении по сладостным звукам; мимолетное прикосновение к инструменту, когда в сумерках проходишь через незнакомую комнату в случайной компании».

По-моему, именно эта музыкальность, это чувство, эта, говоря словами Патера, «жизнь, понимаемая как вид слушания», и отличает Джорджоне от его младшего современника Тициана. В юности плененный искусством Джорджоне Тициан предпринял попытку проникнуться его настроением и написал эклогу дивной красоты — «Три возраста человека» из коллекции Эльсмера. В восторженном взгляде девушки, смотрящей на своего обожателя, звучит отголосок музыки Джорджоне, и сначала он вводит нас в заблуждение. Однако неизбежное сравнение с «Сельским концертом» обнаруживает более внешний и материальный характер чувственности Тициана.

Самые законченные и совершенные из ранних пейзажей Тициана те, что простираются по обеим сторонам картины «Любовь земная и небесная» (ил. 70). Но в лицах двух Венер (а это именно Венеры) мы видим гордое,



70. Тициан. Любовь земная и небесная. Ок. 1515

чувственное выражение, абсолютно не похожее на чистое, нежное, задумчивое выражение лиц на картинах Джорджоне. Это уже произведения честолюбивого, энергичного человека, короля живописцев, как справедливо называли Тициана старые критики. Своей притягательностью эта картина прежде всего обязана настроению пейзажа, которое достигается красотой вечернего света. До какой степени настроение пейзажа является главенствующим в живописи этого времени, показывает тот факт, что скопление зданий, идентичное виднеющемуся за земной Венерой, появляется на двух других полотнах этой группы и всякий раз задает тон всей картине. Однако в обеих картинах выбран скорее час восхода, чем заката, и здания изображены в зеркальном отражении. Одна из этих работ — дрезденская «Спящая Венера» Джорджоне, которая, без сомнения, была бы самой прекрасной картиной в мире, если бы не пострадала во время пожара и не подверглась значительной реставрации. Вторая — прекрасно сохранившаяся «Noli me tangere»* из Национальной галереи. Я придерживаюсь еретического мнения, что это одна из картин, начатых Джорджоне и после его

* «Не тронь меня» (лат.).

смерти законченных Тицианом; я не могу отделить изображенный на ней пейзаж от пейзажа «Сельского концерта», а вся картина отличается нежностью, какой я не нахожу у Тициана. Для неоплатонических доктрин того времени характерно, что пейзаж, создающий общее настроение картины, без каких-либо изменений переходит из языческого сюжета в сюжет священный*.

При том что Тициан был прежде всего портретистом и автором многофигурных композиций, деревья и горы, которыми он обогащал фоны своих картин, имеют огромное значение в истории идеального пейзажа, поскольку они представляют виды растительности, впоследствии используемые Лорреном и Пуссеном. Всякий, кто побывал в Кадоре, согласится, что Тициан до конца жизни сохранил память о местах, где прошло его детство. Скалистые холмы с массивными купами деревьев, стремительные ручьи, окутанные голубой дымкой горные дали — все это, запечатленное с присущей Тициану силой чувств, громоздится на небольшом заднем плане портрета. Изредка ему отводится больше места, и тогда мы понимаем, где берут свое начало пейзажи Карраччи. Большие охотничьи пейзажи Карраччи в Лувре — всего лишь более свободные и более насыщенные фигурами версии «Венеры дель Пардо», висящей напротив них; от утраченного «Мученичества св. Петра», наиболее часто копировавшейся картины в мире, происходит целая серия пейзажных композиций, наводнивших XVII столетие. Страсть Тициана к природе придает его пейзажам великолепную наполненность. Никто не мог превзойти его в изображении деревьев с их тяжелыми кронами и

* Исследование рентгеновскими лучами показало, что в первоначальном рисунке этой картины Христос стоял в позе, взятой непосредственно от античной скульптуры Амура, ныне находящейся в венецианском Археологическом музее, а во времена Джорджоне бывшей в одном из венецианских частных собраний.

округлыми стволами, и неудивительно, что Пуссен и Рубенс, Констебл и Тёрнер видели в нем источник своего вдохновения. Но в отличие от Джорджоне, он не расширил протяженность пейзажной композиции. Его равнины по-театральному простираются одна за другой, его не слишком интересует тон, хотя в поздних работах, таких как «Похищение Европы», дали написаны с поистине восхитительной свободой. Чтобы понять титиановскую схему идеального пейзажа, нам следует рассмотреть многочисленные рисунки и гравюры, приписываемые Кампаньоле и подводящие нас ко времени Карраччи. На них в не меньшей степени, чем на картины самого Тициана, опирались болонские мастера, непрерывно продолжавшие традицию первых идеальных пейзажей.

Лучшие пейзажи Аннибале Карраччи, такие как в тимпанах Галереи Дориа, представляют собой замечательные произведения живописи, где удачно стилизованные части образуют гармоническое целое. Нетрудно распознать умение, с каким сооружен замок в центре картины «Бегство в Египет». В «Положении во гроб» даже различима нога подлинной поэзии, пусть едва слышная и несравнимая с той, которой почти в то же самое время Эльсхеймер умел наполнить аналогичные по стилю работы. Но в конце концов эти эклектические пейзажи представляют интерес только для историков искусства. Вся несправедливая критика, которую Рёскин напрасно обрушил на Лоррена, может быть с большим основанием отнесена к пейзажам Бриля и Доменикино. Они лишены радости восприятия реальности и поэтического чувства мощи и загадочности природы, но прежде всего в них отсутствует понимание объединяющей роли света; а без этих животворных качеств никакая идеализация не дает оснований признать пейзажную живопись самостоя-

тельной художественной формой. Именно эти качества в не меньшей степени, чем тонкое чувство аркадской поэзии, помогли Лоррену донести до нас формальный язык своих предшественников во всей его свежести и живости.

Клод Желле, истинный наследник поэтичности Джорджоне, был по достоинству оценен при жизни и с тех пор пользуется заслуженным признанием, но он никогда не был легкой добычей для критика, и ни об одном другом великом художнике не написано так мало. Роджер Фрай, чье эссе в «*Vision and Design*»^{*} до сих пор остается лучшей после Хэзлитта работой, посвященной Лоррену, видел в нем простака, случайно добившегося успеха; и эта точка зрения сложилась, видимо, благодаря Пуссену, жившему в Риме одновременно с Лорреном и почти за сорок лет, проведенных в этом городе, ни разу не упомянувшему своего соотечественника, хотя благодаря Зандрарту нам известно, что они вместе работали. В отношении великого художника теория вдохновенного идиота почти никогда не бывает верна; рассматривая поразительные по своему разнообразию рисунки Лоррена, где в полной мере проявилась его тонкая наблюдательность, и понимая, что он был способен использовать весь этот материал, поставив его на службу поэтическому замыслу пейзажа, по-своему почти столь же идеальному, как у Пуссена, нам становится ясно, что Лоррен, несмотря на его бессловесность, не был обделен интеллектом.

Клод родился в 1600 году в Лотарингии и отправился в Рим в качестве кондитера. Нам известно, что в 1619 году он состоял помощником при живописце по имени Тасси. После краткой и неудачной поездки во Францию он возвратился в Рим, где и прожил безвыездно до смерти,

* «Видение и композиция» (англ.).

последовавшей в 1682 году. Он имеет такое же право называться французским художником, как Сислей — английским. В отличие от Пуссена, о жизни Лоррена и датировке его ранних картин нам известно крайне мало, но мы располагаем краткой биографической справкой, оставленной его товарищем художником Зандрартом, который сопровождал его в ранних вылазках на этюды. Зандрарт рассказывает, что в то время изучение природы ограничивалось для Лоррена созерцанием восхода и захода солнца. «Впервые он встретил меня, — добавляет Зандрарт, — среди скал Тиволи. Я держал в руке кисть. Видя, что я пишу с натуры, он стал поступать так же и в результате создал работы поистине замечательные». Далее Зандрарт дает понять, что Лоррен не только рисовал, но и писал маслом с натуры, особенно дали. Как это непохоже на то, что нам говорят о пейзажах старых мастеров, да и первое знакомство с их картинами не создает впечатления работы с натуры; только внимательное изучение произведений Лоррена дает возможность увидеть то, что вряд ли можно было написать по памяти.

Ни один великий художник не был настолько самодостаточен в своих средствах, как Лоррен. В отличие от работ таких щедрых расточителей, как Рубенс, в его картинах всегда заметна тактичная и предусмотрительная экономия. На первый взгляд их чрезвычайную простоту можно принять за ограниченность творческих возможностей, и лишь познакомившись с ними ближе и сравнив их с работами подражателей, мы понимаем, какая острая наблюдательность заключена в каждой ветке, как нежна и неуловима тональность передних планов, как изящно и тонко очерчены волны и водная зыбь, отражающие свет золотого неба. За кажущейся простотой этих картин стоит огромная подготовительная работа. Сначала эскизы с натуры. По ним видно, какая пропасть отделяет Лоррена



71. Клод Лоррен. Деревья. Рисунок. Ок. 1640

от братьев Карраччи, — они демонстрируют зрительную чувствительность, почти неотличимую от импрессионистической. Иногда они представляют собой внимательные штудии детали, иногда совершенно импрессионистичны по чувству света; порой в них есть китайская изысканность акцента (ил. 71). Все они отличаются мастерски широким расположением масс; никто не станет отрицать их восхитительную красоту, свежесть и разнообразие. Но важно помнить, что эскизы никогда не были для Лоррена самоцелью. Он предвидел, как будет использовать их при создании композиции; и параллельно с этюдами наблюдений он делал наброски идей, которые могли

стать основой его картины. Именно этими рисунками Лоррена восхищались и им подражали первые английские акварелисты, особенно Александр Козенс и Гейнсборо, так же как поэты XVIII века обращались к Горацию за образцами для од, а музыканты — к Баху в поисках возможных вариаций для фути. Затем наступал черед эскизов, максимально приближенных к окончательному варианту композиции, а в некоторых случаях, как, например, в эшмолеанском эскизе к картине «Асканий и олень» (ил. 72), выполненном Лорреном, когда ему было восемьдесят два года, целиком ее воспроизводящих. Эти эскизы Клод ценил выше всего, их усиленно собирали его современники, и если мы изучим их с тем же терпением, что

72. Клод Лоррен. Асканий и олень. Рисунок. 1682



73. Клод Лоррен. Храм Аполлона. 1650

требовалось для их создания, поэтичность этих работ окажется чрезвычайно впечатляющей.

Наконец мы подошли к картинам, про которые почти нечего сказать, ибо всякий, кто смотрит на них в необходимом для восприятия произведений искусства настроении, не останется равнодушным к их утонченному образному строю. Они являют совершенный пример того, что старые авторы, писавшие об искусстве, называли «согласованностью». Все согласовано; ни одной фальшивой ноты. Лоррен сумел подчинить всю свою творческую энергию, все знания природных явлений поэтическому чувству целого. Мир его воображения чист и последователен, в нем нет ничего лишнего, ничего банального; ничто (и это самое главное) не делается ради внешнего

эффекта. Как и в пьесах Расина, которые производят то же впечатление подчиненности идеальному целому, это не столько результат самодисциплины (волевого акта), сколько естественная привычка ума. Однако следует отметить, что как Расин соблюдал правила трех единств и строгие требования просодии александрийского стиха, так и Лоррен почти всегда сообразовывался с композиционной схемой, лежащей в основе картины. Эта схема (ил. 73) включала в себя темную кулису с одной стороны (очень редко с двух), тень от которой протягивалась через первый план; средний план с центральным элементом пейзажа (обычно группой деревьев) и, наконец, два расположенных один за другим плана (второй из них — та самая светящаяся даль), которыми так славился Лоррен и которые, как мы уже видели, он писал непосредственно с натуры. Чтобы вести взгляд от плана к плану, требовалось незаурядное мастерство, и Лоррен использовал мосты, реки, стада, вброд переходящие водные потоки, и другие подобные приемы, но гораздо большее значение имеет безошибочное чувство тона, позволявшее ему даже в картинах, где все планы параллельны, добиваться эффекта глубины. Естественно, он использовал самые разнообразие варианты такой композиционной схемы. Часто он обходился без центрального элемента, как в той пленительной работе, само название которой — «Упадок Римской империи»* — пробуждает в памяти дух Лоррена. Гораздо реже он отказывается от кулис, как в «Утре» из Эрмитажа или «Иакове и Лаване» из Далвич-колледжа. Этот метод компоновки последовательными планами, которые иногда с первого взгляда кажутся не более чем силуэтами, отводил форме темных масс необычайно важную роль. Поиск этих грациозных и харак-

* Вероятно, имеется в виду картина «Capriccio avec Ruines du Forum Romain» (Спрингфилд, Музей изящных искусств). — *Прим. пер.*



74. Клод Лоррен. Пейзаж с Ацисом и Галатеей. 1657

терных силуэтов, как я уже сказал, был одной из основных задач его рисунков с натуры, и, как бы изысканны и тщательно сбалансированы ни были формы деревьев и скал в окончательном варианте картины, они всегда сохраняют свою индивидуальность. Несмотря на крайний формализм, ничто у Лоррена не является формулой.

Мое сравнение композиционной схемы Лоррена с одой и правилом трех единств в некотором смысле может ввести в заблуждение, поскольку предполагает, что художник принимал господствующий в его время классический метод, тогда как в действительности он складывался в мыслях Лоррена параллельно с постепенным развитием поэтического чувства. Только когда Лоррен был уже пожилым человеком, дух и форма получили в его ра-

ботах наиболее совершенное выражение. Его величайшие поэмы — «Времена суток» из Эрмитажа и «Ацис и Галатея» из Дрездена (ил. 74) созданы, когда ему было за шестьдесят. Именно эти поздние работы, каков бы ни был заявленный в них сюжет, исполнены вергилиевского духа. Морские гавани, написанные в 40-х годах, напоминают нам тот момент, когда Эней оставляет роскошь и надежность Карфагена ради сияющих под солнцем неведомых далей. Но у Лоррена вергилиевский дух — это, прежде всего, его личное ощущение золотого века, пасущихся стад, гладких вод, спокойного, залитого светом неба; это образы совершенной гармонии человека с природой, но они окрашены моцартовской грустью, словно ему известно, что подобное совершенство не может длиться больше одного мгновения, на которое они завладевают нашей душой (ил. 75).

Великие исторические фигуры имеют странное обыкновение появляться парами, дополняя друг друга. Дополнением к нежному, неуловимому Лоррену был суровый картезианец Пуссен. О нем мы знаем гораздо больше, чем о Лоррене, и, пожалуй, больше, чем о любом жившем до него художнике, кроме Микеланджело; и все, что нам известно, говорит о том, что интеллектуальное содержание его картин невозможно преувеличить. Каждый эпизод в не меньшей степени, чем расположение каждой формы, является результатом глубоких раздумий. Что может быть дальше от вдохновенной импровизации и лирического излияния Джорджоне! Однако ранние пейзажи Пуссена, фоны его «Вакханалий» возвращают нас к мифологическим сценам Тициана в феррарском дворце, с которых, как говорят, он делал копии. Чистые пейзажи Пуссен начал писать не ранее 1648 года, когда ему было уже за пятьдесят, и остается удивляться, почему, придер-



75. Клод Лоррен. Пейзаж со сценой бегства в Египет. 1647

живаясь мнения, что живопись по своему существу нравоучительна, он вообще взялся за них. Но, несмотря на свои теоретические воззрения, Пуссен неодолимо тянулся к природе; можно предположить, что он не был чужд честолюбивого стремления одержать еще одну интеллектуальную победу, снабдив логической формой даже беспорядочность естественного ландшафта.

Стоит ненадолго остановиться и рассмотреть средства, при помощи которых Пуссен решил эту проблему, ибо они оказали немалое влияние на живописцев, пытавшихся впоследствии придать пейзажу вид упорядоченности и неизменности (ил. 76). Без знакомства с ними нельзя понять Сезанна и Сёра. Итак, Пуссен считал, что



76. Никола Пуссен. Св. Иоанн на острове Патмос. 1644

основа пейзажной живописи — это гармоничный баланс горизонтальных и вертикальных элементов композиции. Он признавал, что размещение горизонталей и вертикалей и их ритмическая связь друг с другом могут иметь тот же эффект, что и ритмичность пролетов или другие гармонические приемы в архитектуре, и располагал их в соответствии с так называемым золотым сечением. Главная сложность приложения этой геометрической схемы к природе объясняется прежде всего отсутствием вертикалей. Пейзаж по сути своей горизонтален, и существующие вертикали не всегда находятся под прямым углом к земле. Для того чтобы обойти эту сложность, Пуссен в наиболее схематичные свои композиции любил вводить

архитектуру, что помогало решить еще одну задачу — придать сюжету аромат античности. Группы зданий на картинах Пуссена выполняют важную функцию — они служат модулем, или ключом, к системе пропорций, на которой строится композиция, и иногда, изображая блоки каменной кладки, сохранившейся от разрушенного храма, ему удается провести эту чистую геометрию через всю композицию. Существенной чертой композиции Пуссена является то, что вертикали и горизонталы непременно должны сойтись под прямым углом; и действительно, если любая идущая вверх линия слегка отклоняется от вертикали, можно не сомневаться в том, что линия, слегка отклонившаяся от горизонтали, образует с ней прямой угол. Такое упорство в поисках прямого угла возможно лишь в том случае, когда главная ось композиции параллельна плоскости изображения, и именно в этом причина фронтальности пуссеновского пейзажа — свойства настолько же далекого от нашего обычного видения, как и от маньеристических извилистых уходов в глубину. Но поскольку сущность пейзажа — проникновение в пространство, Пуссену пришлось изобрести средства, с помощью которых можно увести наш взгляд внутрь картины. Разумеется, наиболее близким его математическому уму способом была центральная точка схода перспективы, но он понимал, что такое решение слишком прямолинейно и искусственно и прибегать к нему можно лишь время от времени*. Поэтому он применил к своим горизонталям вспомогательную схему диагоналей, плавно и ритмично уводящих взгляд к заднему плану; особенно

* Кажется, в чистом пейзаже Пуссен использовал его лишь однажды — в так называемом «Пейзаже с римской дорогой», лучшая копия с которого находится в Далвич-колледже. Однако в многофигурных композициях Пуссена этот прием встречается весьма часто (например, в «Похищении сабинянок»).

любил он диагональную тропинку, которая, проделав две трети пути, ни с того ни с сего поворачивает обратно.

Невольно задумываешься, в какой степени эта замечательная концепция пифагорейского пейзажа является изобретением самого Пуссена. В ней нет ничего от Тициана или Джорджоне (в других отношениях оказавших на Пуссена огромное влияние), совсем немного от братьев Карраччи. Думаю, что в построении пейзажа истинным предтечей Пуссена был Джованни Беллини. Хотя Пуссен ни разу не упоминает Беллини, он выполнил полноразмерную копию беллиниевского «Пира богов» — картины, которая в течение долгого времени считалась одной из основополагающих в формировании его стиля. Стоит обратиться к «Вознесению» Беллини, и мы увидим, что оно строится на только что описанных мною геометрических принципах. Нас поражает огромный прямоугольник гробницы — соотношение пустоты и плотности подчинено золотому сечению и ритмичному движению горизонталей. Еще более важен угол, образуемый древком стяга Христа в месте пересечения с грядой облаков; нельзя не заметить, что линия древка продолжена вниз, минуя фигуру спящего воина, и доходит до упавшей двери гробницы. Мы привыкли считать, что искусство Беллини обращено скорее к сердцу и зрению, чем к рассудку, и нас не могут не удивить подобные интеллектуальные упражнения. Но и в фоне «Мадонны в лугах» (ил. 36), и в «Аллегии» из Галереи Уффици (ил. 66) мы видим то же самое.

В живописи Пуссена эти принципы наиболее полно разработаны в героических пейзажах, созданных около 1650 года, особенно в тех, что иллюстрируют историю Фокиона. Они демонстрируют глубокое внутреннее единство формы и содержания в идеальном пейзаже — суровый рассказ Плутарха вдохновил Пуссена на создание самых строгих его композиций (ил. 77). Они призва-



77. Никола Пуссен. Вдова Фокиона, собирающая золу. 1648

ны символизировать опасность, которой чревато непостоянство черни, приговорившей к смерти великого предводителя единственно на том основании, что он не искал ее расположения и отличался вызывающей раздражение способностью всегда быть правым; по замыслу Пуссена декорации, на фоне которых разворачивается эта история, должны быть предельно простыми. Никакой красоты освещения, никаких пленительных перспектив — только насыщенная, логично построенная бескомпромиссно фронтальная композиция. Прочность этих огромных масс, уверенность, с какой взгляд зрителя уходит вдаль и останавливается евклидовой завершенностью храма, производят впечатление несокрушимой логики. Но в прекрасных мифах, написанных Пуссеном между 1658 и 1665 годами, геометрический пыл остывает

или, по крайней мере, маскируется. Эти произведения по-прежнему представляют собой в полном смысле идеальные пейзажи. Как сказал Хэзлитт, «в них реализуется заранее принятое решение. Пуссен использует природу в своих собственных целях, разрабатывает ее образы в соответствии с собственными интеллектуальными критериями... здесь дается основная идея художественного замысла, все остальное вырастает из нее и уподобляется ей благодаря неустанной работе прилежного воображения». Но в том же фрагменте Хэзлитт справедливо замечает, что Пуссен «мог бы придать ландшафту, на фоне которого разворачиваются его героические сюжеты, вид живой природы в ее нетронутой первозданности и полноте, основательной, щедрой, пышной, изобилующей жизнью и силой». И именно это чувственное понимание как органических, так и абстрактных форм делает последние пейзажи Пуссена бесконечно убедительными.

При том что их сюжеты заимствованы из античных мифов — Орфей и Эвридика, Полифем, гигант Орион — и, вне всякого сомнения, навеяны прилежным чтением классических авторов, они, по-моему, ничем не напоминают воображаемые миры Овидия и Вергилия. Они слишком серьезны, слишком отягчены мыслью и осознанием первородного греха. Царство Сатурна закончилось. Глядя на эти долины с таинственными лесами и беззвучными потоками «вдали от пламенной луны», нельзя не вспомнить первые строки «Гипериона» и то, что Китс, который, как правило, искал вдохновения в произведениях искусства, наверняка был знаком с поздними пейзажами Пуссена — теми, что так любили Хэзлитт и Лэм. «Гиперион» — последнее и величайшее произведение в духе Мильтона, и, когда размышляешь о Пуссене, прежде всего вспоминается именно Милтон. И хотя ему был чужд крайний рационализм Пуссена, у обоих мы находим тот

же восторг перед языческим богатством цвета и образности — в молодости; те же напряжение и дидактичность — в зрелые годы; а в старости — те же самоотречение и отрешенность от мира, придающие новую глубину их поэтическому видению.

Самые «мильтоновские» пейзажи Пуссена — четыре пейзажа с изображением времен года — были написаны по заказу герцога Ришелье в годы, когда создавался «Потерянный рай». Бриенн оставил нам отчет о том, какой прием был им оказан: «Nous fûmes une assemblée chez le duc de Richelieu où se trouvèrent tous principaux curieux qui furent à Paris. La conférence fut longue et savante... Je parlai aussi et je me déclarai pour le "Déluge". M. Passart fut de mon sentiment. M. Le Brun qui n'estimait guère le "Printemps" et "l'Automne", donna de grands éloges à "l'Eté". Mais pour Bourdon, il estimait le "Paradis terrestre" et n'en démordit point»^{*}.

Даже под слоем грязи и потемневшего лака эти благородные произведения по сей день являются предметом восхищенных споров любителей живописи, и я, как и их первые поклонники, не знаю, какое предпочтение. Иногда, как и Бурдону, мне кажется, что лучшее из них «Весна» — прекрасная иллюстрация к «Потерянному раю», где искусством композиции нашим прародителям отводится причитающееся им место в природе. Иногда, как Лебрен, склоняюсь к тому, что ничто не может превзойти «Лето» (ил. 78), в котором настроение «Георгик» поднято до торжественной серьезности; думаю, здесь меня поддержал бы Сезанн, ведь на композиционное решение его работ

* «Мы собрались у герцога Ришелье, где встречались все самые интересные <люди>, что были в Париже. Обсуждение было долгим и ученым... Я тоже говорил и высказался за "Потоп". Месье Пассар согласился с моим суждением. Месье Лебрен, которому совсем не нравились "Весна" и "Осень", весьма хвалил "Лето". Что же до Бурдона, он восхищался "Земным раем" и не желал уступать» (фр.).



78. Никола Пуссен. Лето, или Руфи и Вооз. Из цикла «Времена года». 1660–1664

во многом повлияли параллелизм «Руфи и Вооза» и высокое дерево в левой части этой картины. И все же самое удивительное доказательство мощи Пуссена — «Зима», где художник придал романтическому сюжету логику и последовательность своих лучших классических композиций, не жертвуя при этом драматической силой.

Пуссен — один из немногих художников, чье влияние было абсолютно благотворно. А это далеко не всегда говорит о величии: творцы, подобные Рафаэлю и Микеланджело, как правило, исчерпывают возможности избранного ими стиля. Это также отнюдь не обязательный признак художника-классициста: если влияние Энгра было в целом пагубным, то ученики Рембрандта писали картины, которые трудно отличить от работ их учителя. Влия-

ние Пуссена благотворно, ибо он в полной мере соединил в себе идеальное и реальное. Его безупречное чувство композиции воспитано наблюдением, а его самые восторженные видения всегда остаются конкретными. Без его чувства формы Гаспар Дюге сделался бы чем-то вроде Шарля Жака. Но оба они создавали прекрасные пейзажи; Гаспар Дюге в тех работах, где его авторство не вызывает сомнений, таких как фрески в Палаццо Колонна или пейзажи из Национальной галереи (ил. 79), предстает перед нами одним из самых недооцененных художников в истории живописи. Он обладал даром откровенного натуралиста, что делает его прямым предшественником художников барбизонской школы, хотя Руссо так и не удалось приблизиться к его композиционной

79. Гаспар Дюге (Гаспар-Пуссен). Дорога в окрестностях Альбано



ясности. Даже романтическая сторона Пуссена нашла продолжение в работах Франсиска Милле: в его «Разрушении Содома» присутствует нечто вроде альпийской панорамы, которую Рёскин считал изобретением Тёрнера. Вполне закономерно, что во времена рококо влияние Пуссена пошло на убыль, а в эпоху героического классицизма возродилось. Через Пьера Анри Валансьена оно переходит в работы раннего Коро, и, хотя впоследствии Коро станет гораздо ближе Лоррен, тень Пуссена осеняла пейзажи Милле и Писсарро задолго до того, как Сезанн демонстративно вернулся к его принципам.

Мысль о том, что подлинное понимание природы может сочетаться со стремлением к интеллектуальной упорядоченности, в Англии поддержки не нашла. Несмотря на все красноречие Хэзлитта, среди английских художников мы почти не находим последователей Пуссена. Тёрнер считал «Зиму» вялым произведением, и только Констебл попытался извлечь некоторую пользу из его открытий. Лоррен же, напротив, создал более простую основу для появления английской национальной школы живописи. В нежной поэтичности Клода, в его грустном взгляде на исчезнувшую цивилизацию, в его уверенности в том, что всю природу, подобно английскому парку, можно возделывать на радость человеку, было что-то находившее отклик в душе английских собирателей XVIII века. Иногда его композиционные принципы с их кулисами и театральными деревьями выражались излишне упрощенной формулой, но Уилсон в лучших своих произведениях усвоил два главных урока Лоррена: что центр пейзажа — это участок света и что все должно быть подчинено единому настроению. Поэтому Уилсон, художник несомненно одаренный, является весьма посредственным поэтом, чем-то вроде



80. Джон Роберт Козенс. Вид озера Альбано. Акварель

Уильяма Коллинза, пишущего свою «Оду к вечеру» классическим метром, но с новым мироощущением.

Джон Роберт Козенс слабее, но оригинальнее. Это глубоко английский художник. Он писал только в излюбленной технике англичан — акварели, и его работы принадлежат тому типу поэзии в живописи, который вызывает такое раздражение у французов. Но не надо лишать себя наслаждения, доставляемого этими ностальгическими видениями, где кристаллизуются все наши грезы об Италии, все, что мы читали о ней от Вергилия до Шелли и Китса. В акварелях Альбано, Кастиль-Гандольфо или Евганейских холмов (ил. 80) Козенс создает то ощущение романтического благочестия, которое занимает одно из первых мест среди удовольствий культурного человека.

Вновь и вновь мы осознаем, что жили некогда люди, озарившие и нашу жизнь случайным отблеском своего духовного величия. Бледные, лунные тона акварелей Козенса — правдивое отражение утреннего света, и не первого света золотого века, воспетого Вергилием, но вновь открытого в XVII столетии.

Я начал с того, что идеальный пейзаж тесно связан с пейзажем символов. И тот и другой вдохновлялись мечтой о земном рае, стремились к гармонии человека с природой. Пейзаж символов начинается с фронтисписа Симоне Мартини в томе Вергилия из библиотеки Петрарки; соответственно концом идеального пейзажа могут служить иллюстрации Блейка к эклогам в издании доктора Торнтона. Это было очень скромное издание, ставившее перед собой цель облегчить молодому человеку понимание текста при помощи многочисленных иллюстраций, в числе которых доктор Торнтон поместил семнадцать гравюр на дереве работы «знаменитого Блейка». Сделал он это не без опаски, понимая, что «они демонстрируют не столько искусство, сколько одаренность». Эти маленькие грязноватые изображения вновь подтверждают природу вдохновения: на нескольких дюймах в них сфокусирована поэзия, и по сей день не утратившая своей радиоактивности. Первым почувствовал ее лучи Сэмюэл Палмер, странный гений, чье творчество, заново открытое нынешним поколением, как и поэзия Гёльдерлина, оказало всестороннее влияние на современную английскую живопись. Многие, помимо Блейка, сформировало его стиль: Дюрер, Брейгель, Эльсхеймер, Лоррен, но именно Блейк дал Палмеру силы выразить свое видение символическим языком, гораздо более бескомпромиссным, чем у названных художников. В пейзажах, созданных между 1825 и 1830



81. Сэмюэл Палмер. Долина с ярким облаком. Рисунок. 1825.

годами, это видение своей интенсивностью близко к галлюцинациям. В эти годы Палмер в компании нескольких друзей, удалившись от света, жил в Шорхеме; время они проводили за чтением Вергилия и Мильтона, «Преданной пастушки» Флетчера и «Духовного земледелия» («Husbandry Spiritualized») Флэйвела. Палмер в не меньшей степени, чем Вордсворт, видел в природе духовное начало; но если Вордсворт за отправную точку брал чувства и на основании собственного восприятия делал вывод о бытии Бога в природе, то Палмер как ученик Блейка воспринимал окружающее прежде всего духовным зрением и постепенно обнаружил, что каждая травинка и лист, каждое облако созданы в соответствии с Божественным замыслом. То было видение мира, характерное для Средних веков, и потому оно породило

стиль, очень близкий к пейзажу символов (ил. 81). Но в отличие от иных форм эскапизма, свойственных XIX веку, в этом стиле не было антикварного привкуса. Художнику редко удается плыть против течения своей эпохи и при этом избежать искусственности и аффектации; на такой подвиг способен лишь тот, кто не просто обращается к прошлому, но наделен пророческим пониманием потребностей будущего. Если в одних рисунках Палмера использованные им декоративные символы напоминают вердюры, то в других свобода изобразительных средств предвосхищает Ван Гога. В этом он превосходит Каспара Давида Фридриха, другого романтического пейзажиста, чье вдумчивое отношение к природе во многом напоминает самого Палмера. При всей напряженности воображения Фридрих работал в холодной манере своего времени, которая вряд ли могла бы вдохновить школу современной живописи.

Палмер остается последним автором вергилиевских пейзажей. Его стада и снопы пшеницы, его «луны урожая» и гнущиеся под тяжестью плодов фруктовые деревья символизируют страстную убежденность в том, что достойная жизнь возможна лишь в условиях пасторальной простоты. Принятие билля о реформе парламента (против которого Палмер страстно возражал), туман, стущавшийся над XIX столетием, были причиной того, что художник постепенно утратил почву под ногами. Вергилий по-прежнему оставался для него источником вдохновения, но образы его становились все более безыскусными, а стиль все более банальным. С Палмером завершился прекрасный эпизод в истории европейского искусства, который с эпохи Джорджоне до XIX века служил источником очарования и утешения. Я не думаю, что со времен Возрождения многие серьезно верили в реальность золотого века и

в совершенство пасторальной жизни, но ни то ни другое не умерло в сфере воображения, достаточно конкретного, чтобы вызывать к жизни изобразительное искусство и поэзию. К 1850 году Мальтус и Дарвин превратили эти идеи в пустую болтовню. С исчезновением идеального прошлого ушла в небытие и концепция идеального пейзажа. Композиционные принципы, при помощи которых Пуссен воплотил свои возвышенные фантазии, вновь получают должную оценку. Но ощущение того, что «Бог в своих небесах» и что Он дал природе ни с чем не сравнимое совершенство, было утрачено наряду с другими, менее приятными атрибутами классической живописи и вряд ли возродится вновь.

V. ЕСТЕСТВЕННОЕ ВИДЕНИЕ

В начале XIX века было признано, что статус пейзажной живописи меняется. Изменение произошло достаточно быстро. Между провалом Уилсона и баснословными успехами Тёрнера прошло всего тридцать лет, и в течение века пейзажи, претендовавшие не более чем на точное воспроизведение природы, стали пользоваться у публики гораздо большей популярностью, чем все другие виды искусства. Мирная сцена, на переднем плане вода, отражающая святающееся небо и окаймленная темными деревьями, — все согласилось с тем, что это красиво, подобно тому как в предшествующие века все единодушно восторгались обнаженным атлетом и святой со скрещенными на груди руками. Что до обширного вида — с тех пор как Петрарка поднялся на гору Венту, многое изменилось, и, за исключением любви, пожалуй, не осталось ничего, что могло бы объединить самых разных людей, кроме удовольствия от созерцания приятного ландшафта.

Как правило, все изменения массового вкуса диктуются представлениями того или иного великого художника или группы художников, которые порой быстро, порой постепенно, но всегда — бессознательно принимаются безразличными к искусству людьми. Всеобщее признание пейзажа объяснялось целым рядом причин и сопровождалось успешными начинаниями множества второразрядных художников. Работы Колкотта, Коллинза, Пикерс-

гилла и других посредственностей, использовавших популярные мотивы, в течение долгого времени представлялись столь же значительными, как и картины Констебла. И все же именно гений Констебла впервые открыл и до сих пор подтверждает право на существование искусства безоговорочного натурализма. В отличие от Гейнсборо, заявившего, что за пределами Италии нет пейзажей, которые стоило бы писать, Констебл говорил, что предмет его искусства можно найти под каждым забором. Это стремление было не менее революционным, чем цель, которую преследовал Вордсворт.

Разумеется, ни один художник не бывает совершенно оригинальным. Когда Констебл еще учился, Гёртин уже написал несколько пейзажей в духе Вордсворга, повлиявших на работы вроде «Малверн Холла». Уроженец Восточной Англии, Констебл, без сомнения, видел в местных собраниях пейзажи голландских мастеров. Его чувство движущегося света, тени, отбрасываемые бегущими по просторному небу облаками, подсказаны скорее всего Рейсдалом, а не только собственным наблюдением. Ведь Констебл, как и все революционеры, внимательно изучал традицию. Он обладал присущей только великим художникам способностью понимать совершенно чуждую ему живописную манеру и извлекать из нее элементы, питающие его творчество. Он умел впитывать, при этом не подражая. По письмам Констебла можно судить, как глубоко понимал он Тициана, Лоррена, Уилсона и Гаспара Дюге; будучи уже пожилым человеком, он мог отказаться от любого заказа, чтобы написать копию с Пуссена или Лоррена. Широко известен рассказ Лесли о том, как Констебла, совсем еще мальчика, представили сэру Джорджу Бомонту, который показал ему свою любимую картину Лоррена «Агарь и Измаил», ныне находящуюся в Национальной галерее. «Констебл, — пишет Лесли, — сказал,

что день, когда он увидел эту замечательную картину, знаменовал собой начало новой эпохи в его жизни»^{*}. Невольное воспоминание о ней чувствуется в первой датированной работе маслом, где Констебл уже вполне узнаваем: это «Дедхемская долина» 1802 года. Лучшим доказательством того, насколько глубоко запечатлелась в его сознании работа Лоррена, служит тот факт, что даже в 1828 году Констебл использовал аналогичную композицию в картине, находящейся сейчас в Национальной галерее Шотландии. Теперь дистанция между ними огромна. Задний план картины включает в себя множество натуральных наблюдений, которые Лоррен не смог бы вместить в свою идеальную схему. Происхождение этой композиции заслуживает особого внимания, поскольку глубокое понимание традиции европейского пейзажа и есть одна из причин, объясняющих, почему Констебл сумел так широко использовать обыкновенные наблюдения, не впадая в болезненную банальность позднейших реалистов.

Еще одна причина — это значение, которое он придавал тому, что называл «*chiaroscuro* природы». Это выражение постоянно встречается в его письмах, и из контекста понятно, что он употребляет его для обозначения двух весьма несхожих эффектов. Во-первых, он имел в виду игру света: «капли росы — дуновения ветра — цветение и свежесть... ничто из этого пока не стало совершеннее на полотне ни одного художника в мире». Именно эта сторона его творчества обычно считается наиболее оригинальной, а технические средства, которыми он пользовался, — отрывистые мазки, удары чистого белого, наносимые мастихином, — оказали решающее влияние на французскую живопись. Под

^{*} Цит. по: Лесли Ч. Р. Жизнь Джона Констебла, эскизы / Пер. Р. С. Сефры и Л. И. Мирцовой. М., 1964. С. 32. — *Прим. пер.*

«*chiaroscuro* природы» Констебл имел в виду еще и то, что в основе любого пейзажа должна лежать драматургия света и тени, задающая основную тональность данной сцене. Он писал о модном пейзажисте Ли: «Я не считаю, что его вещи настолько плохи. Они не претендуют ни на что, кроме подражания природе, но природе самой холодной и убогой. Все абсолютно лишено сердца». Именно чувство драматического единства, равно как и непосредственное восприятие природы, отличает Констебла от его современников. Он твердо верил, что искусство должно опираться на единую основополагающую идею и что мерилом таланта художника является его способность выразить эту идею, расширить и обогатить, никогда не теряя ее из виду и никогда не включая в свое произведение пусть даже самые соблазнительные частности, если они не оправданы его основной концепцией. Такая задача сравнительно легка для классической пейзажной живописи, где использование идеальных форм давало возможность избежать отвлекающих внимание деталей. Но она резко усложняется в открытом Констеблом натуралистическом пейзаже, где отправной точкой служит впечатление от реальности и где, грубо говоря, средства упрощения еще не были оформлены вкусом и стилем, выработанными поколениями. Пожалуй, ни одному художнику, кроме Рубенса, не удалось в такой степени, как Констеблу, подчинить бесчисленные составляющие пейзажа единой живописной идее. Впоследствии художники либо убивали эту идею, обогащая ее, либо предлагали первое ощущение, не осмеливаясь сколько-нибудь его развить. Второй путь, хотя он и породил многие прекрасные живописные произведения XIX века, ведет к уменьшению масштабности и чувства неизменности.



82. Джон Констебл. Лошадь, берущая препятствие. Эскиз. Ок. 1825

Констебл оставил нам полный набор своих ощущений в эскизах маслом, которые из всех его работ ныне вызывают наибольшее восхищение (ил. 82). Но он прекрасно понимал, что борьба начинается тогда, когда приходит время превратить первые впечатления в большие картины. В отношении нескольких его работ мы можем проследить этот процесс шаг за шагом: мы располагаем самыми первыми крошечными этюдами маслом, где выстраиваются светотеневые отношения; карандашными набросками, начинающими определять форму; детальными рисунками с натуры; более крупными эскизами маслом. Затем Констебл берет шестифутовый холст, но пишет на нем не ту картину, которую собирается выставить. Непосредственный переход от собственного способа чувствования (то есть от ощущений, выраженных в

цвете) к завершенности в общепринятом понимании (то есть к совокупности представлений, воплощенных в картине независимо друг от друга) был бы слишком резким рывком. Прежде всего он должен написать большую картину в своей собственной манере. Таково происхождение так называемых «полноразмерных эскизов» — наивысшего достижения Констебла. Трудно сказать, насколько высоко ценил их сам художник. Вполне возможно, он видел в них лишь подготовительный материал для экспонируемых картин; вне всякого сомнения, он высоко ценил дополнительные уточняющие мотивы, которые могли быть включены в окончательный вариант. Мы знаем

83. Джон Констебл. Ивы у ручья. 1829



об этом не только из его писем, но и по таким небольшим полотнам, как «Ивы у ручья» (ил. 83) и «Деревья в Хэмстеде», — они говорят о безоговорочномприятии всех увиденных в природе сюжетов, еще никогда не становившихся предметом искусства. Показательно, что Королевская Академия отвергла первую из названных картин, усмотрев в ней слишком банальное изображение конкретного места, в том же году, когда приняла «Телегу для сена». Можно с уверенностью предположить, что из всех произведений Констебла этой картине сразу после ее появления было обеспечено признание в течение последующих пятидесяти лет, тогда как «Хэдлейский замок», скорее всего, не заслужил бы одобрения.

Среди больших картин Констебла «Телега для сена» ближе всех к общепринятому видению. Хотя ее основные мотивы перекочевали в сотни тысяч календарей, я убежден, что она выдержала столь убийственную популярность и по сей день остается одним из самых трогательных выражений безмятежности и оптимизма. Порой даже пылкая страсть Констебла к природе не способна оживить такое количество обыденных наблюдений, как в «Хлебном поле», работе, которая после смерти художника была удостоена того, чтобы представлять его творчество в Национальной галерее. Однако скучен Констебл только в своих завершенных картинах. В эскизах сила чувства всегда достаточно сильна, чтобы поднять их над обыденностью. В «полноразмерном эскизе» к «Телеге для сена» взволнованность Констебла позволила ему добиться свободной, истинно живописной трактовки, что, в свою очередь, изменило его видение. В лучших произведениях Констебла натурализм поднимается на более высокий уровень благодаря вере художника в то, что, поскольку природа есть высочайшее проявление Божественной воли, создание пейзажа,



84. Джон Констебл. Вид Стюра. 1810–1811

понимаемого как простая истина, может стать средством выражения нравственных идей.

Мы подошли к последней стадии в развитии взаимоотношений человека и природы, начавшихся с робкой доверчивости Средневековья; и если предыдущую главу можно было бы назвать «Вергилиевский пейзаж», то эта глава могла бы быть названа «Вордсвортовский пейзаж», при том что сознательным выразителем мыслей поэта был только Констебл. И поэта, и художника окружала природа, которую философия XVIII века превратила в механистический мир, функционирующий по законам

здорового смысла; но и тот и другой были уверены, что деревья, цветы, луга и горы исполнены Божественного начала и, если принимать природу с должным благочестием, она откроет свою нравственную и духовную сущность. У обоих эта вера зиждилась на «страсти и влечении», которые Вордсворт с присущим ему догматизмом, отчего многие читатели и не принимали его поэзию, поднял до уровня философии. Но при всей нудности и логической несубедительности некоторых его теорий предисловие к «Лирическим балладам» издания 1802 года с предельной полнотой выражает убеждения, послужившие источником живописи Констебла. Возьмем, к примеру, неприязнь Констебла к пейзажным паркам и любовь, с какой он писал сельскую жизнь, и приведем цитату из Вордсворта: «...в этих условиях наши простейшие чувства выявляют себя с большей ясностью и, соответственно, могут быть точнее изучены и более ярко воспроизведены». Или еще один довод Вордсворта в пользу того, что писать надо на простые темы: «...в этих условиях человеческие страсти приобщаются к прекрасным и вечным формам природы»^{*}. Вот прекрасный комментарий к констебловским большим пейзажам Стура (ил. 84).

Поэта и художника роднит еще и то, что оба они черпали эмоциональные силы из воспоминаний детства. Констебл чувствовал — и мы вполне можем с ним согласиться, — что картины с изображениями Дедхема, Стура и их окрестностей более эмоциональны, чем другие его произведения. Солсбери и Хэмстед вдохновляли Констебла на создание нескольких самых популярных его картин; многие превосходные виды побережья (ил. 85), самые «импрессионистичные» из его работ, определенно предвосхищают пейзажи Мане, Уистлера и Уилсона Сти-

^{*} Цит. по: Зарубежная литература XIX века. Романтизм. М., 1990. С. 197. Пер. А. Н. Горбунова. — *Прим. пер.*



85. Джон Констебл. Брайтон-Бич. Ок. 1824

ра. Но в отличие от видов Стура они создавались без полной отдачи. Сам Констебл пишет о своих видах побережья едва ли не с презрением; они лишены страсти, в них нет, как сказал бы он, нравственности, под которой он подразумевал ощущение человеческой драмы. С другой стороны, в одном из самых знаменитых своих писем он пишет про Стур: «Журчание воды под мельничным колесом, ивы, старые сгнившие доски, покрытые слизью свай, кирпичная кладка... как я люблю все это. Такие сцены сделали меня художником, и я благодарен им за это».

Больше всего Вордсворта и Констебла объединял восторг перед всем сотворенным миром. «Ни разу в жизни, — говорил Констебл, — я не видел уродливой вещи». Подобные высказывания и описанная Лесли экстагическая любовь Констебла к деревьям приводят на память фрагмент из Траэрниа, часто цитируемый, но так и не утративший актуальности: «Вы не насладитесь миром

по-настоящему до тех пор, пока само море не потечет по вашим жилам, пока не облачитесь в небеса и не корнуетесь звездами... и еще, вы не насладитесь миром по-настоящему до тех пор, пока не возлюбите радость наслаждения им настолько, что искренне взалкаете убедить и других им наслаждаться».

Именно такой восторг и позволил Вордсворту заставить нас наслаждаться столь обыденными зрелищами, как маргаритки и жуки-светляки, а Констеблу — такими почти по-детски тривиальными сценами, как «Ивы у ручья» или «Хижина в поле». То, что эти песни невинности позднее превратились в запутанные, рассеянные бурей песни опыта, видимо, было неизбежно. Напряженная радость предполагает огромные затраты нервной энергии и у всех, кроме самых выносливых, уравнивается столь же великим отчаянием. Констебл не был из числа выносливых. В отличие от Колриджа, он не утратил чувства природы, не подавил его ортодоксальностью в отличие от Вордсворта. Однако он облек природу в такой мрак собственных переживаний, что в конце концов так же далеко ушел от нормального, реалистического видения «Телеги для сена», как Ван Гог в Овере или Сезанн в Бибемю.

Хотя величие Констебла во многом определяется его вордсвортовским отношением к природе, не следует забывать, что значение художника для современников объясняется скорее живописными, чем философскими причинами. В Англии, стране философского натурализма, влияние Констебла практически равнялось нулю, тогда как во Франции оно было огромно. Под влиянием Констебла Делакруа не стал писать ивы и сельские домики, но переписал «Хиосскую резню» в более свободной, более колористической манере. Современные искусствоведы говорят о его влиянии на школу французских пейзажистов, однако подтверждений тому до появления в кон-



86. Теодор Руссо. Дубы, летний день. 1852

це тридцатых годов барбизонской школы почти не сохранилось. Возможно, пейзажи à la Констебл, вызывавшие в 1826 году такое осуждение Делеклюза, ветшают во французских провинциальных галереях, *dons de l'État*^{*}, но я не видел ни одного из них. Однако несомненно влияние Констебла на Теодора Руссо, который видел «Телегу для сена» и еще несколько его работ в доме своего друга меcье Бурсо.

Руссо преследовал ту же цель, что и Констебл. Он хотел создавать большие композиции на основе наблюдений реальной жизни и говорил: «J'entends par composition ce qui est en nous, entrant le plus possible dans la réalité extérieure des choses»^{**}. Однако его чувствительность к

* Дары государства (фр.).

** «Я понимаю под композицией то, что есть в нас, когда мы по возможности входим во внешнюю реальность вещей» (фр.).

природе была совершенно иной, чем у Констебла: его привлекала не динамика, а статика; самые искренние чувства пробуждало в нем полное спокойствие летнего дня (ил. 86). Этот покой, трактованный с известной архаической прямолинейностью, на первый взгляд делает большие композиции Руссо скучными, а его восприятие банальным. В итоге современные искусствоведы не сумели по достоинству оценить значение этого мастера. Он создал академизм в натуралистической пейзажной живописи, который после заката романтизма Тёрнера стал стандартным стилем серьезных выставочных полотен. Все почитаемые Королевской Академией второразрядные пейзажисты конца XIX века обращаются к Руссо, а не к Констеблу, — да и непочитаемые тоже. Справедливости ради следует добавить, что мы знаем Руссо только по его большим произведениям, слишком напоминающим о мастерской художника или музея. Возможно, если бы нам было больше известно о его этюдах с натуры, мы ценили бы его более высоко. Но как бы то ни было, он был лишен дара самозабвенного погружения в природу, который обуславливал новое видение и которым был в полной мере наделен Коро.

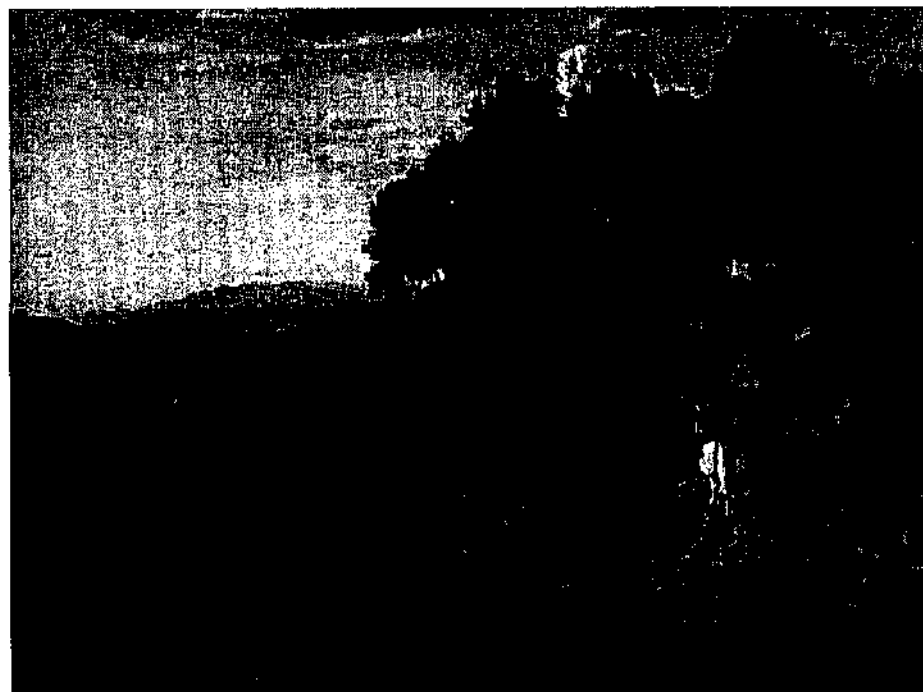
В 1825 году, через год после триумфа Констебла в Салоне, Коро учеником приехал в Рим. Видимо, он не разделял всеобщего энтузиазма и в дошедших до нас высказываниях ни разу не ссылается на Констебла*. И действительно, можно не сомневаться, что Констебл шокировал Коро, поскольку он сам признается, что только в зрелом возрасте смог «проглотить» Делакруа. Его вкус был полностью классицистическим, и в Рим он при-

* Тем не менее несколько его эскизов говорят о влиянии Констебла, например «Robaut, 40», датированный примерно 1825 годом. А в одной законченной картине «Брод», выставленной в 1833 году, Коро объединяет реминисценции из Констебла и голландских художников.

ехал с намерением пойти по стопам Пуссена и современного мастера классицистического пейзажа Пьера Анри Валансьена. Этюды с натуры служили Коро не более чем материалом для дальнейшей работы. Не следует забывать, что подобные этюды писали все пейзажисты-классицисты того времени — этюды самого Валансьена отличаются поразительной красотой, — но для них они представляли исключительно личный либо профессиональный интерес и, как правило, впоследствии уничтожались. Сохранилось несколько этюдов, выполненных Мипаллоном, образцом для Коро в Риме, и по ним можно судить, в какой мере последний использовал общепринятую форму. Но он с самого начала привнес в нее то, чего не было у его коллег-учеников. Коро обладал природной способностью к упрощению, благодаря чему его эскизы никогда не становились обычной топографией. Он облегчал себе задачу отбора, попросту избирая основным мотивом довольно отдаленные объекты, как поступал и Лоррен. Но это не привело бы к значительным результатам, если бы не подкреплялось безошибочно точным чувством тона. Как абсолютный слух в пении, так и чувство тона в живописи — почти физическое свойство и, вне всякого сомнения, всегда говорит о других качествах, нравственных или интеллектуальных. Однако трудно поверить, что правдивость тона в картинах Коро не является подлинным отражением его открытой, благородной натуры, тем более что она связана почти с таким же точным чувством композиции. Во время первого посещения Рима структура и колорит классицистического пейзажа были страстно восприняты художником: он смог впитать в себя те принципы композиции, с которыми впоследствии не расставался всю жизнь. Эскизы, сделанные во время этого первого путешествия, в некотором отношении лучшие из всех когда-либо созданных Коро: ведь волнение давало ему свободу трак-

товки, какую он не позволял себе потом. В последующие присзды в Италию наблюдательность его обострилась, мазок стал более отрывистым, цвета менее рефлексирующими. Вероятно, серые и серебристые тона французских этюдов Коро прочно закрепились в его палитре, и только посещение Венеции смогло их рассеять.

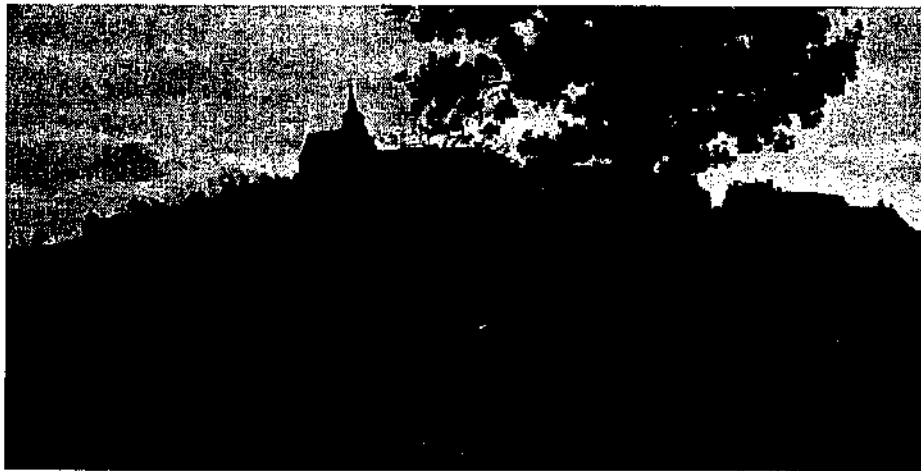
Когда смотришь на эти словно мерцающие видения, трудно поверить, что при жизни Коро они были практически неизвестны и служили рабочим материалом для больших композиций, которые — по иронии истории — сегодня никто не видит, да и следы их трудно отыскать. Этюды Коро во многих отношениях более совершенны, чем этюды Констебла. Будучи в сущности художником-классицистом, он подсознательно мыслил обобщенными формами, что позволяло ему превращать эскизы в более крупные и простые композиции. Но в окончательном варианте картины он, в отличие от Констебла, редко добивался успеха. Большие композиции Коро не имеют ничего общего с его эскизами. В качестве примера обычно приводят «Мост в Нарни» (главным образом потому, что это одна из немногих выставленных работ Коро, которые были сфотографированы). Этюд из Лувра отмечен той же свободой, что и самые энергичные этюды Констебла; законченная картина из Оттавы банальней самой банальной имитации Лоррена. Еще большее удивление вызывают работы вроде «Торговой набережной в Руане» (выставлена в Салоне в 1831 году), где Коро не стремится к классическому подобию, а пишет, руководствуясь собственным видением. Но то обстоятельство, что ему пришлось писать на холсте большого размера и довести работу до официально признанной степени завершенности, сыграло настолько сдерживающую роль, что картина лишилась двух главных достоинств Коро — правдивости тона и равновесия композиции. Объекты, абсолютно



87. Камиль Коро. Вид в окрестностях Вольтерры. 1838

не связанные друг с другом, погружены в вату, словно на плохо оформленной витрине. Такая работа не может не вызвать у нас еще большего уважения к Констеблу. «Вид в окрестностях Вольтерры» из собрания Честер Дэйла (ил. 87) — единственная итальянская картина Коро, сохранившая достоинства рабочих этюдов, но в полотнах, написанных во Франции, особенно в Морване (ил. 88), художник пришел к компромиссу — они имеют средний размер, крепко выстроены и выглядят абсолютно естественно, что делает все пейзажи, созданные до и после них, несколько искусственными.

В 1840-х годах Коро постепенно нашел способ полное проявить свою индивидуальность в картинах, предназначенных для Салона. В «Лощине» 1855 года (ил. 89)



88. Камиль Коро. Сент-Андре-ан-Морван. 1842

ощущается новое видение художника, достигаемое соединением чувства композиции и тона с некоей лирической струей, наполнившей затем его более поздние работы; тогда же он начинает серию нимф, танцующих среди пушистых деревьев, которая послужит резкому увеличению числа его поклонников. Нельзя обвинять Коро в выборе жанра, отвечавшего как модному, так и критическому вкусу. Поль де Сен-Виктор писал в 1855 году: «Фламандскому пруду с плещущимися в нем утками мы предпочитаем священную рощу, через которую фавны пробираются к лесу, где трудятся дровосеки, и зеленые источники, в которых купаются нимфы». Вкус Коро тоже склонялся к этому. Он с юности был большим поклонником театра. Из его альбомов для зарисовок мы знаем, что причудливые фигуры на его картинах списаны с этюдов балетных танцовщиков, и нет ничего странного в том, что со временем в его представлениях об идеальной картине на смену воспоминаниям о Лоррене и Пуссене пришли театральные декорации. Неудивительно и то, что

работы Коро вдохновляли создателей декораций к «Сильфидам». Следует признать, что некоторые из поэтизирующих картин Коро изумительно красивы. «Воспоминания о Мортфонте» (1864) — шедевр, идущий от народной живописи, равно как лирика Бёрнса или Гейне берет начало в народной песне. Со временем Коро пришел к тому, что из огромного спектра своего изощренного визуального опыта выбрал лишь один мерцающий свет, отраженный водой и пронизывающий нежные листья ив и берез. Он сосредоточил внимание на нем потому, что любил его, и тем самым еще раз подтвердил свое редкое простодушие. Ведь он открыл один из неизменно популярных природных эффектов, который простые люди до сих пор считают образцом визуальной красоты.

Но хоть Коро и открыл формулу, удовлетворяющую и его самого, и его публику, он продолжал писать, основываясь на естественном видении, поскольку прекрасно по-

89. Камиль Коро. Лощина. 1855





90. Камиль Коро. Вид Сент-Ло. 1850–1855

нимал, что именно в нем сущность его искусства. Ему даже удалось выставить несколько таких картин в Салоне, обозначив их в каталоге этюдами, — возможно, на это его подвигнул пример Шопена. В записи, сделанной в альбоме для зарисовок в 1856 году, Коро советует студенту всегда следовать своему первому ощущению: *«N'abandonnons jamais cela et, en cherchant la vérité et l'exactitude n'oublions jamais de lui donner cette enveloppe qui nous a frappés. N'importe quelle site, quel objet; soumettons-nous à l'impression, première. Si nous avons été réellement touchés, la sincérité de notre émotion passera chez les autres»*^{*}.

^{*} «Давайте же никогда не отказываться от этого и, в поисках истины и точности, не забывая облечь его в поразившую нас оболочку. Каким бы ни было место или предмет, *давайте подчинимся первому впечатлению*. Если мы действительно были тронуты, то искренность нашего чувства передастся другим» (Фр.).

Любопытно заметить, что, отнюдь не отличаясь философским складом ума, Коро инстинктивно воспринял эстетическую философию своего времени и вполне допускал, что задача искусства состоит в том, чтобы передать ощущение, а не в том, чтобы убедить нас признать истину. Разумеется, он гораздо ближе к чистому эстетизму, чем Констебл. Констебл выбирал свои сюжеты, исходя из осознания их нравственного величия, и работал над ними, дабы сделать их еще более благородными и драматичными. Коро была чужда протестантская озабоченность вопросами нравственности, зато он верил, что если с искренним смирением подчиниться своим ощущениям, то *le bon Dieu*^{*} сделает остальное. Их обоих объединяла безоговорочная вера в естественное видение как основу искусства.

К середине века эта вера получила широкое распространение. В критической статье о Салоне 1859 года Бодлер пишет: *«Le credo actuel des gens du monde est celui-ci: Je crois à la nature et je ne crois qu'à la nature. Je crois que l'art est, et ne peut être qui la reproduction exacte de la nature»*^{**}.

С присущим ему презрительным пессимизмом Бодлер, без сомнения, припичкал уровень общественного вкуса; по крайней мере, в работах, выставленных в Салоне, слепая вера в природу не нашла отражения. Но в это время она получила поддержку в лице такого прирожденного популяризатора, как Курбе.

Взгляды Курбе на искусство принято считать нелепыми, однако лично мне его дошедшие до нас высказывания представляются не более глупыми, чем чьи-либо дру-

^{*} Боженька (Фр.).

^{**} «Настоящее кредо светских людей таково: я верю в природу и ни во что, кроме природы, не верю. Я верю, что искусство может быть лишь точным воспроизведением природы, и ничем более» (Фр.).

гие. Он был весьма вызывающей личностью, и всякий вздор говорили о нем и за него. В 1850-х годах слово «реалист», как впоследствии «импрессионист», «футурист» и «сюрреалист», стало всего лишь сигналом опасности, выражением всеобщего недовольства современным искусством. Его применяли даже по отношению к Вагнеру, совсем так же, как двадцать лет назад люди старомодные называли Пикассо «импрессионистом». Курбе часто говорил, что ему силой навязали это определение. «*Faire de l'art vivant; tel est mon but**». Однако в 1861 году он открыто сформулировал свои задачи и высказал свойственное эстетике XIX века отношение к природе, что мы находим в письмах Констебла и в советах Рёскина прерафаэлитам. Здесь особенно ценно освобождение от абстрактного понятия «прекрасного», которое, вне зависимости от его философской обоснованности, давно стало благодатной почвой для различных заблуждений. «*Le beau est dans la nature, et s'y rencontre dans la réalité sous les formes les plus diverses. Dès qu'on l'y trouve, il appartient à l'art, ou plutôt à l'artiste que sait l'y voir. Dès que le beau est réel et visible, il a en lui-même son expression artistique. Mais l'artiste n'a pas le droit d'amplifier cette expression. Il ne peut y toucher qu'en risquant de la dénaturer, et par suite de l'affaiblir. Le beau donné par la nature est supérieur à toutes les conventions de l'artiste***». Это ли не развитие мысли Констебла «ни разу в жизни я не видел уродливой вещи»!

* «Творить живое искусство — вот моя цель» (фр.).

** «Прекрасное заключается в природе и встречается в действительности в разнообразнейших формах. Поскольку прекрасное обнаруживают в природе, оно принадлежит искусству или, точнее, художнику, который умеет его увидеть в природе. Поскольку прекрасное реально и видимо, в нем самом заложено его художественное выражение. Но художник не вправе усилить это выражение. Он может касаться его лишь с опасностью исказить, а значит, ослабить его. Данное природой прекрасное выше всех условностей» (фр.).

В течение последних шестидесяти лет на этих высказываниях, как на шаблонных заготовках, строилось преподавание искусства. Но в 1860 году Салон и все знаменитые художественные школы целиком подчинились ухищленной форме академического искусства, основной принцип которого состоял в том, что природу следует улучшать во имя идеала. Рисовать и писать то, что видишь, считалось вульгарным.

Широкое использование этого слова лишний раз доказывает, что конфликт реализма с академизмом, как и большинство конфликтов XIX века, имел социальную основу. Граф Ньюверкерк, глава государственного попечительского совета по делам искусства времен Второй империи, так высказался о художниках барбизонской школы: «Это живопись демократов, тех, кто не меняет белья, кто желает поставить себя выше людей света. Это искусство вызывает у меня неприязнь и отвращение». Портрет графа, один из наименее привлекательных рисунков Энгра, подкрепляет и даже усиливает это знаменитое суждение, однако, наслаждаясь выражением несказанного презрения на физиономии графа, не забудем о том, что на этом глупце лежит ответственность за полуголодное существование почти каждого великого художника его времени. Это извиняет высокомерие и упрямство Курбе, чья клетчатая рубашка и толстая трубка были единственно возможным ответом на спортук, булаву-камею и изысканно напмаженную бороду графа Ньюверкерка.

Ответом Курбе на неприятие его картин Салоном была огромная персональная выставка 1855 года. На ней экспонировались четырнадцать пейзажей, самый ранний из которых датирован 1841 годом. Это в полном смысле народная живопись. Здесь мы не чувствуем изучения пейзажной традиции, как у Констебла; еще меньше здесь того восхищения Лорреном, что позволило Коро вводить



91. Гюстав Курбе. Скалы в Этрета после шторма. 1870

классицистический акцент даже в его грезы времен Второй империи. Курбе выбирает сюжеты, крайне привлекательные для большинства, и буквально смакует их в процессе работы; его трава очень зеленая — зеленее, чем в хорошей живописи до или после него, — закатное небо очень розовое, море очень синее. И своеобразное соотношение тонов неба, моря и скал испостижимым образом предвосхищает цветные почтовые открытки (ил. 91).

Лучшие пейзажи Курбе — великая живопись не только благодаря его невероятному мастерству, но и потому, что еще не схлынула волна всеобщей веры в природу. Мы наблюдаем процесс создания популярных мотивов,



92. Гюстав Курбе. Снежный пейзаж. 1868

которые будут актуальны в течение почти ста лет. Когда Курбе остается верен своему манифесту, когда не усиливает экспрессию, как в нескольких зимних сценах небольшого размера (ил. 92), он остается великим пейзажистом. Но порой его соблазняют более экстравагантные природные эффекты, и тогда лишь сдержанность позволяет ему не утратить убедительности. Иногда, как в вызывающей чувство неловкости серии картин с умирающими на снегу оленями, он полностью забывает свои принципы, довольствуясь достижением чисто эмоционального воздействия. Глядя на такие картины, трудно не согласиться с графом Ньюверкерком. Они вуль-

гарны — иначе не скажешь. Но что значит это слово применительно к пейзажу?

Все формы выражения содержат в себе зерно саморазрушения: как классицизм неизбежно ведет к пустоте и безжизненности, так и натурализм неизбежно приходит к вульгарности. Это популярный стиль, который можно понять без усилий, без образования; как все виды роскоши, экономия интеллектуальных и духовных усилий разжигает аппетит. Любое искусство узнавания избавляет от усилия сосредоточения на отношениях форм, но само узнавание весьма скоро становится усилием, и народный вкус начинает требовать для своих излюбленных тем шаблонных соответствий. Связь между большими популярными картинами, такими как «Телега для сена» или прекрасные виды побережья Курбе, и их вульгаризированными заменителями примерно та же, что между «*Voilà que sapete*»^{*} и «Ах, если б девушкой единственной вы были в мире»^{**}; мы знаем, что во втором случае каждая модуляция будет следовать уже принятой формуле. Этюды с натуры у Коро никогда не бывают вульгарны, поскольку каждая модуляция тона в них искренна и точна. Но Курбе, хотя и был одарен острым зрением художника, порой более гордился своей производительной мощью, чем пронизательностью. В таких случаях он беззаботно подменял подлинное ощущение поддельным, и (поразительная вещь!) поддельные чувства — это именно то, что до сих пор удовлетворяет неискушенный глаз.

Это подводит нас к еще одному любопытному факту, уже затронутому мною, когда я говорил о позднем творчестве Коро. Видимо, существуют определенные природ-

^{*} «Вы, которые знаете» (*ит.*) — слова арии Керубино из оперы Моцарта «Свадьба Фигаро». — *Прим. пер.*

^{**} Слова из популярной песенки Ната Айера и Клиффорда Грея (1916). — *Прим. пер.*

ные явления, которые находят мгновенный отклик в душе западного европейца. Они появляются в первых пейзажах Хуберта ван Эйка, и иногда их можно связать с простейшими биологическими потребностями: например, весенние краски напоминают нам о возрождении и надежде, вечернее небо ассоциируется с окончанием работы. Но в основном популярные пейзажи — это пейзажи, мгновенно воздействующие на ленивый и равнодушный глаз резонирующим контрастом тона или цвета. Это целиком относится к приведенному мною примеру — полоске воды, освещенной вечерним небом и обрамленной темными деревьями, или вершинам холмов, залитым оранжевыми лучами вечернего солнца. Эти сильные эффекты — обычный материал тех пейзажистов, которых я назвал живописцами фантазии. Но именно ввиду грубости этих эффектов пейзажисту-натуралисту чрезвычайно трудно создать из них подлинное произведение искусства. Они не оставляют возможности для тонкости восприятия, для любви, питающей пейзаж реальности. Более того, близкие друг другу тона обладают особой красотой — они подобны слегка приглушенным гласным звукам, которые так часто оказывают воздействие на магию стиха. «*La vérité est dans une nuance*»^{*}. Курбе мог проглотить и заставить нас проглотить все, что угодно, но даже он избегал изображать оттенки осени; однако для художника с менее здоровым аппетитом популярный эффект представляет большую опасность. Рассмотрим пример Добиньи.

В историческом плане Добиньи очень значительный художник. Он начал выставляться в Салоне в 1838 году и едва ли не первым посвятил всю свою жизнь естественному видению пейзажа. Он не превратил его в средство самовыражения, как Констебл, не разрывался

^{*} «Истина в нюансе (оттенке)» (*фр.*).



93. Шарль Франсуа Добиньи. Запруда в Олтево. 1859

94. Шарль Франсуа Добиньи. Этрега



95. Клод Моне. Побережье в Сент-Адрессе. 1867

между ним и поэтическими фантазиями, как Коро. Думаю, он был первым художником, чьи работы сам Теофиль Готье осудил как простые «впечатления»; он оказал огромное, решающее влияние на Моне. Тем не менее его картины принимались в Салон и пользовались успехом (ил. 93). Именно это им и вредило: у Добиньи, живописца одаренного и достойного, естественное видение слишком часто является обыденным видением. Сюжеты, композиции, тональные соотношения такого рода принимались без усилия, без удивления и продолжают приниматься так и по сей день*.

* Честно говоря, в творчестве Добиньи немало неожиданностей. В частности, его, как и молодого Ван Гога, отличала мрачная страстность, которой он и сам, похоже, боялся.

Чтобы понять, насколько этот шаблонный натурализм развращает глаз, достаточно взглянуть на раннюю историю импрессионистов. До 1869 года они были обычными натуралистическими художниками (ил. 95). Сислей и Писсарро являлись верными последователями Коро — подлинного Коро, конечно, а не его салонного двойника; Моне, как я уже говорил, был вдохновлен Добиньи, хотя прежде других испытал освежающее влияние Будена. Глядя на ранние работы этих прекрасных художников, трудно поверить, что когда-то они казались оскорбительными. Разумеется, можно усомниться в самом принципе, которому эти живописцы следовали в своем творчестве. Странно, что Салон, тридцатью годами раньше присудивший золотую медаль Констеблу, последовательно отвергал их; еще более странно, что после сетований Бодлера на популярность природы обыватель упорно не желал понять, что это именно те картины, которые ему нужны. Но буржуазный вкус был уже настолько развращен псевдонатурализмом, что его неприятно шокировало свежее видение Писсарро и Моне.

В какой степени эта свежесть и этот шок объяснялись тем, что художники работали на пленэре? На сей счет мнения расходятся. В свое время большое значение придавали процедуре; и в ответ Сиккерт и некоторые другие искусствоведы недавнего прошлого пытались утверждать, что хорошая живопись создается только в мастерской. Дело в том, что если художник выработал свой собственный неизменный стиль, то весьма сложно понять, когда он писал непосредственно с натуры, а когда нет. Совершенно очевидно, этюды Коро и Констебла создавались тут же, на месте; нас не удивляет, что Добиньи писал, сидя в лодке особой конструкции. Но нам также доподлинно известно, что Лоррен писал на природе и что самые поздние, абстрактные, пейзажи Сезанна писа-

лись *sur le motif*^{*}. Таким образом, именно способ видения, а не то обстоятельство, что они работали на натуре, сделал импрессионистическую гамму оттенков столь ошеломляющей.

Несомненно, в 1860-х годах импрессионисты достигли той правдивости тона, которую, как правило, называют фотографической. Современные историки искусства сфотографировали многие места, написанные Моне и Писсарро, и фотографии подтверждают, с какой точностью эти художники могли передавать оптические явления. Однако трудно сказать, в какой степени повлияло на них искусство фотографии. Ранние пейзажные фотографии с длительной экспозицией давали совершенно иную, чем моментальные снимки, тональную гамму, больше похожую на Мэдокса Брауна, чем на Моне. В привычный обиход моментальная пейзажная фотография вошла только в шестидесятые годы, и неизвестно, много ли таких снимков видели художники-импрессионисты; возможно, достаточно для того, чтобы укрепиться в своей вере в беспристрастный взгляд, но недостаточно для формирования стиля. В глазах современников подобное доказательство их правоты не имело ни малейшего веса, поскольку во все времена «художественная» фотография искажается в угоду общему вкусу, и в 1870-х годах тона пейзажных фотографий смягчали и сглаживали, чтобы они походили на позднего Коро, Добиньи и даже на более безликих фаворитов Салона.

В работах, созданных в течение 1860-х и до 1874 года, Моне, Сислей и Писсарро достигли самого полноценного натурализма, какого когда-либо добивались в искусстве. Сомневалось, что существует хоть одна картина, более верная зрительному впечатлению, со всеми

* На мотиве (*фр.*).



96. Камиль Писсарро. Снег в нижнем Норвуде. 1870

полунамеками света и тона, чем изображения Хэмптон Корта у Сислея и Норвуда у Писсарро (ил. 96). Чтобы увидеть разницу между истинным натурализмом и натурализмом ложным, их стоит сравнить с такой картиной, как «Февраль. Распутица» Лидера (ил. 97), долго принимавшейся публикой за образец абсолютной верности природе. Всю силу контраста можно понять только по оригиналам; ведь прежде всего именно цвет Лидера — фальшив и скверен. Фотография ему льстит, но даже по репродукции видно, что здесь нет и намека на то единство атмосферы, на ту общую световую «оболочку» (пользуясь выражением Коро), которая и есть сущность подлинного натурализма. Впрочем, здесь вообще нет ка-

кого бы то ни было единства. Природа не воспринимается как целое, а описывается фрагмент за фрагментом. Лидер все еще представляет мир сотворенным из определенного числа «вещей», которые следует изображать по отдельности. Подобный подход к сочинению пейзажа заслуживал всяческого уважения в эпоху, выражавшую себя посредством символов; он также мог служить отправным пунктом для великих архитекторов в живописи, подобных Пуссену. Но он неприемлем в пейзаже, имеющем целью передать подлинность зрительного впечатления. Современники Лидера считали, что его пейзажи так же правдивы, как фотографии. Насколько это жалкое утверждение несправедливо, можно убедиться, сравнив «Февраль» с этюдом Жюзефа Коро, датированным 1841 годом, когда пейзажной фотографии еще не существовало.

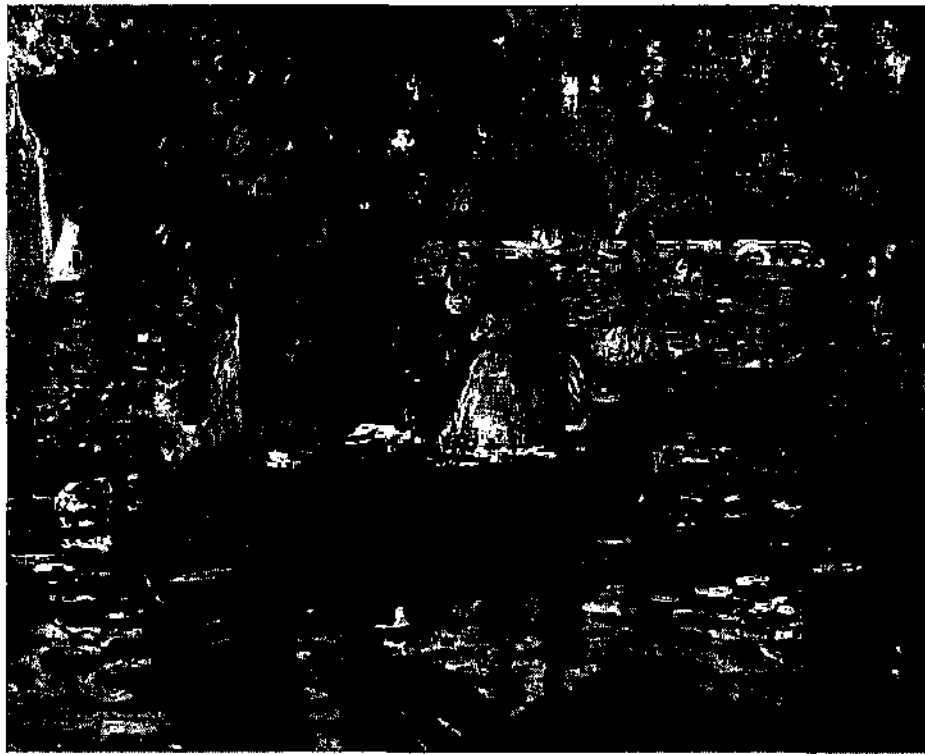
97. Бенджамен Уильям Лидер. Февраль. Распутица



Звездный час импрессионизма, породивший «Хэмптон Корт» Сислея, подобно всем периодам равновесия в истории искусства, не мог длиться долго. Примерно через десять лет импрессионисты пришли к кризису естественного видения, к той точке, после которой оно либо вырождается в банальность, либо перестает удовлетворять творческие запросы художника. Классический пример такого кризиса — Констебл. Его собственный натурализм, зависевший от его душевного спокойствия, длился десять лет: от женитьбы до болезни жены. До женитьбы чувствительность Констебла к природе ослаблена чувством безысходности; после смерти жены им овладевает мрачное беспокойство, его картины становятся все менее зеркалом природы и все более выражением страдания, пока не превращаются в такие же вымученные и манерные, как картины Ван Гога. Но, оставив в стороне личные горести, надо сказать, что для того, чтобы продолжать создавать ясные объективные копии природных явлений, постепенно не утрачивая свежест, требуется редкий дар простодушия и спокойствия; есть ли хоть один крупный художник, кроме Коро, который в этом преуспел? Реалистический пейзаж, который люди невежественные считают одним из простейших видов живописи, на самом деле — один из самых непостижимых, где успех чрезвычайно редок и случаен. Даже такой одаренный художник, как Сислей, пережил постепенное ослабление восприимчивости и убедительности. Моне и Писсарро, лучше понимая вставшую перед ними дилемму, избрали другой путь. Они заставили себя увидеть в природе то, что обыкновенный глаз не способен увидеть или, по крайней мере, проанализировать, — паутину чистого цвета, из которой состоит свет. Теоретически они всего лишь следовали принципам натурализма или даже подняли его на новую ступень; однако на практике они

отвергли ограничения естественного видения в пользу перемещения, которое должно было дать им большую творческую свободу.

Стадии этого развития четко разграничены. Оно началось в 1869 году, когда между Моне и Ренуаром установились более тесные дружеские отношения, как у Колриджа и Вордсворта; это был один из тех творческих союзов, из каких часто рождаются новые направления в истории искусства. Моне всегда безоговорочно доверял зрительным ощущениям и не придавал особого значения традициям европейской живописи. Тогда как его сподвижники упорно изучали старых мастеров — Мане и Сезанн создавали превосходные копии, а Дега, возможно, был лучшим копистом всех времен, — Моне не мог найти в Лувре ничего, что бы его заинтересовало. В Лувр его почти насильно приводил Ренуар, считавший, что, обладая достаточным мастерством и прилежанием, он вполне может продолжить традиции Ватто и Фрагонара. Уже ранние портреты Ренуара свидетельствуют о большом мастерстве, а занятия живописью по фарфору позволили ему выработать свежую, филигранную технику. В фарфоре невозможны ни грязные цвета, ни темные тепы, ни наложение красок густым слоем. Вначале Ренуар был слишком увлечен XVIII веком, чтобы приблизиться вплотную к природе. Его ранние пейзажи ближе к Диазу, чем к Добиньи. Но в 1869 году он стал работать вместе с Моне, на тех же «мотивах», и из этого союза родился импрессионизм. Вкладом Моне было безоговорочное доверие к зрительному восприятию природы и восхитительное умение «схватить» тон, вкладом Ренуара — блистательная фактура и радужная палитра. Их объединяла одна тема — сверканье и отражение света в воде. Стоявшее на берегу реки кафе «Лягушатник» — место рождения импрессионизма (ил. 98).



98. Пьер-Опост Ренуар. «Лягушатник», 1869

В 1870 году Франко-прусская война разбила это партнерство. Моне, Писсарро и Сислей нашли прибежище в Англии; Ренуар вступил в ополчение и остался во Франции.

Как мы уже видели, именно в Англии Писсарро и Сислей написали свои самые «естественные» картины, но это не более чем совпадение. Время войны и Коммуны совпало с натуралистическим периодом их творчества, а Англия, как впоследствии понял Моне, в гораздо большей степени дает почву для романтической, чем для реалистической живописи. Похоже, Констеблом они не интересовались; в то время его картины не пользовались при-

знанием, а эскизы были абсолютно неизвестны. Из писем Писсарро мы знаем, что на них произвел сильное впечатление Тёрнер. Но не следует забывать, что видели они только большие полотна Тёрнера и что многие картины, которые мы ценим наиболее высоко, например «Вечерняя звезда», были извлечены из подвалов Национальной галереи лишь в 1906 году. Когда в 1871 году Моне вернулся во Францию и вновь стал писать с Ренуаром, его палитра приобрела еще больший блеск; то же можно сказать и о Ренуаре. Сравнение картин, писавшихся в Аржантее, показывает, что Моне все еще передает сверкание через контраст света и тьмы, тогда как Ренуар растворяет всю сцену в прерывистых мазках чистого цвета и от этого утрачивается достоверность тона, превосходно передаваемого Моне. Впрочем, Ренуар не видел ни Тёрнера, ни Констебла, и посему я склонен думать, что эта критическая фаза импрессионизма не испытала на себе английского влияния. Однако данные проблемы носят сугубо умозрительный характер и, в сущности, довольно надуманны, ибо мысли подобны тем мельчайшим семенам, что разносятся водами Тихого океана и прижи-ваются на самой непредсказуемой почве.

В картинах, написанных Моне и Ренуаром в Аржантее между 1871 и 1874 годами, живопись ощущений принесла совершенные плоды. Эти работы дышат бесконечным упоением видимым миром и безусловной верой в то, что только новая техника способна его выразить. Равновесие между сюжетом, видением и техникой было таким полным, что не только покорило сочувствующих, вроде Сис-лея и Писсарро, но и произвело сильное впечатление на художников, совершенно им чуждых. Например, Мане, чье восприятие тона и света подобно гойевскому (или еще мрачнее), был так очарован, что решился попробовать свои силы в картине à la Аржантей. Даже Юген и

Ван Гог, которым предстояло убить импрессионизм, написали в этом стиле несколько прекрасных полотен.

Мало что вносит в искусство более свежую струю, чем восторг овладения новой степенью мастерства. Волнение, с каким импрессионисты покорили своей власти изображение света средствами радужной палитры, подобно волнению, с каким флорентийцы XV века покорили изображение движения при помощи текучей пластической линии. Но искусство, слишком зависящее от радости открытия, неизбежно угасает, когда мастерство перестает вызывать сомнения. В течение жизни (и творчества) Филиппино Липпи стиль кватроченто вырождается в маньеризм. К середине 1880-х годов высший момент импрессионизма уже принадлежал прошлому. Поначалу Ренуар и Моне пытались поддерживать свою восторженность, выбирая все более и более яркие сюжеты. Ренуар писал сады, что создавало дополнительную проблему ярких локальных цветов; Моне писал побережья с самым интенсивным освещением, какое только можно перенести на холст. Несколько позднее он отправился на Французскую Ривьеру, где под палющим солнцем этого доселе обойденного вниманием живописцев района растворяются не только формы, но и тона раскаленных добела предметов (ил. 99). То был кризис живописи ощущений, и каждый участник группы реагировал на него по-своему. Ренуар с его сугубо классическими взглядами искал вдохновения в античной живописи Неаполя и в ватиканских фресках Рафаэля, чтобы вновь овладеть четким контуром; с тех пор он окончательно отказался от натуралистической пейзажной живописи. Писсарро, всегда больше других уделявший внимание архитектуре в композиции своих картин, присоединился к движению, ратуяшему за возвращение порядка, речь о чем пойдет в одной из следующих глав. Сислей, наименее интеллектуаль-



99. Клод Моне. Антиб. Деревья у Средиземного моря. 1884

ный и самокритичный из всей группы, продолжал писать в прежней манере, постепенно утрачивая былую уверенность. Его последние картины — предупреждение о том, что простое восприятие природы это еще далеко не все.

Только Моне, истинному изобретателю импрессионизма, достало мужества довести свои доктрины до логического конца. Не удовлетворенный сверканием в видах Ривьеры, он взялся доказать, что изображаемый объект не имеет никакого значения; единственный подлинный сюжет — это ощущение света. Своему американскому ученику он сказал, что «хотел бы родиться слепым и затем неожиданно обрести зрение, чтобы начать пи-

сать, не зная, что представляют собой находящиеся перед ним предметы». Это самое категоричное, самое абсурдное заявление в эстетике ощущения. В действительности техника Моне ставила его в полную зависимость от природы выбранных сюжетов; и их число было весьма ограничено. Только солнце на воде и солнце на снегу могло дать полный простор призматическому видению и сверкающему мазку. В таких картинах Моне не знает равных. Но для того чтобы доказать свою правоту, в качестве сюжетов для экспериментов он выбирал соборы и стога. Без сомнения, он делал это намеренно, дабы показать, что для художника света с живописной точки зрения равно значимы как самые сложно организованные, так и самые бесформенные творения человека. Но этот выбор, особенно выбор соборов, имел губительные последствия: ведь готические фасады не сверкают. Пытаясь сделать их носителями света, Моне писал их то розовыми, то розовато-лиловыми, то оранжевыми; и совершенно очевидно, что даже он, при его удивительной способности видеть дополнительные цвета тени, в действительности не перил, что соборы похожи на тающее мороженое. В этих приглушенных, упрямых картинах импрессионизм полностью отошел от породившего его естественного видения и превратился в такую же абстракцию, как живописность Гилпина. Произвольно выбранные цвета соборов гораздо менее красивы, чем верно воспринятый колорит видов Аржантея: диалектическая основа, на которую они опираются, не позволила Моне предаться поэтическим фантазиям или музыкальным гармониям цвета, как это делал Тёрнер, скажем, в картине «Интерьер в Петворте». Если декаданс в любом виде искусства заявляет о себе превращением средства в цель, то последние работы Моне можно привести в качестве его хрестоматийных примеров.

В истории искусства импрессионизм лишь краткий и ограниченный эпизод, он уже давно утратил связь с творческим духом времени. Поэтому мы можем с известной долей беспристрастности провести краткий обзор достижений и просчетов этого движения.

Среди достижений — светлая тональность. С тех пор как Леонардо предпринял попытку на научной основе добиться рельефности введением темных теней, картина все чаще становилась темным пятном на стене. Тот, кто посетил неаполитанскую галерею, помнит, с каким облегчением, пройдя через три столетия и около тридцати залов с черными картинами, выходишь в залы античной живописи, все еще свежей и радостной по тону. Это не более чем работы ремесленника, по исполнению они гораздо слабее великих полотен Риберы и Станционе, но какое это наслаждение для глаз! Импрессионисты вновь уловили эту тональность*. Мы благодарны им за то, что картины на наших стенах (а им, разумеется, и следует висеть здесь, а не на стенах картинных галерей) доставляют удовольствие не только когда вглядываешься в них, но и когда просто на них смотришь. Высветление тона было связано с окончательным освобождением цвета. Читая о том, что говорили о цвете Энгр, Глейр, Жером и другие великие учителя XIX века, можно предположить, что это некий опасный и постыдный недостаток. То был арьергардный бой идеалистической философии, согласно которой форма есть функция интеллекта, цвет — функция чувства. Это философски несостоятельное убеждение на протяжении столетий было непродолимым препятствием на пути искреннего и свободного выражения. Его устранение принесло новую свободу человеческому духу.

* Строго говоря, светлую тональность первым вновь уловил Тёрнер (см. с. 212). Но его последователи неправильно ее поняли, и, как я уже говорил, трудно сказать, оказал ли Тёрнер влияние на импрессионистов.

Кроме того, импрессионизм дал нам то, что всегда было одним из величайших достижений искусства: он расширил диапазон нашего видения. Удовольствием, с каким мы смотрим на мир, мы во многом обязаны великим художникам, смотревшим на него до нас. В XVIII веке джентльмены носили с собой устройство, называвшееся очками Лоррена, чтобы с его помощью увидеть пейзаж в золотистых тонах, характерных для картин Лоррена — или, скорее, для лака на его картинах. Импрессионисты делали абсолютно противоположное. Они учили нас видеть цвет в тенях. Каждый день мы радостно замираем при виде того или иного светового эффекта, на который иначе не обратили бы ни малейшего внимания. Импрессионизм достиг большего, чем просто прогресса в технике живописи. Он выразил подлинную и исключительно важную этическую позицию. Как правильно заметил граф Ньюверкерк, он был живописью демократов. Импрессионизм — совершенное выражение демократического гуманизма, достойной жизни, до недавнего времени считавшейся возможной для всех. Это вера, последними выразителями которой, видимо, были картины Боншара и ранние фильмы Рене Клера. Существуют ли радости более простые и вечные, чем те, что изображены в «Завтраке гребцов» Ренуара? Существуют ли образы земного рая более убедительные, чем белые паруса в речных устьях Моне или розы в саду Ренуара? Эти картины лишней раз подтверждают, что главное в искусстве — это всепобеждающая вера, а не личные обстоятельства художника. Писавшие их люди были невероятно бедны, по их письмам мы знаем, что им часто было не на что поесть. И все же их картины полны веры в природу и человека. Все, что они видят, существует для восхищения, даже наводнения и туман.

Спустя шестьдесят лет может показаться, что эта вера в физический мир и была их основной слабостью. Искусство имеет отношение ко всему, чем мы живем: нашим знаниям, воспоминаниям, ассоциациям. Сводить живопись к чисто зрительным ощущениям значит касаться лишь поверхности нашего духа. Возможно, идеалистическая теория все-таки верна: мысли производят на нас большее впечатление, чем ощущения, что подтверждает любой детский рисунок. Высочайшее творение искусства — непостижимый образ. Образ есть «вещь», а импрессионисты ставили своей целью устранение вещей. Простейшие и самые устойчивые образы — это вещи, обведенные линиями, а импрессионисты устранили линии.

Сказать, что импрессионизм не вызывает к воображению, — не более чем красивая фраза. Мы не можем назвать его искусством материалистическим (это слово имело бы слишком большую смысловую нагрузку), не можем назвать и языческим (как то делали многие критики), поскольку с язычеством связаны представления о суевериях далекой сельской старины, весенних празднествах и дионисийских обрядах. В язычестве есть именно тот элемент магии, который импрессионизм исключал. Такова цена, какую нам приходится платить за сияющее счастье, на котором он основан.

VI. СЕВЕРНЫЕ ОГНИ

Видя блистательное шествие натуралистических художников, проходящее через весь XIX век от Констебла до Писсарро, можно подумать, что на протяжении целого столетия пейзажная живопись не принимала иных форм. На самом же деле два гениальных художника — один в начале, а другой в конце века — показывают, что пейзаж фантазии по-прежнему оставался действенным и могучим средством выражения. Эти художники — Тёрнер и Ван Гог. Оба по сути своей северные художники, живописцы полярного солнца и северного сияния. И тем не менее их обоих вдохновлял ландшафт средиземноморских стран, ибо лишь там они могли найти исступление света, дававшее выход их чувствам.

Именно эта страсть связывает пейзаж фантазии с историей живописи XIX века. В начале XVI столетия великие живописцы воображения сделали эффекты пламени и заката главным орудием воздействия на наши чувства и благодаря своей поразительной памяти и наблюдательности передали эффекты света, которых невозможно добиться при чисто фактографическом подходе. Поэтому неудивительно, что в погоне за светом, достигшей кульминации в импрессионизме, решающий шаг сделал автор пейзажа воображения — романтик, а не реалист. Именно Тёрнер настолько осветлил цветовую гамму, что его картины не только изображали свет, но и символизиро-

вали его природу. Среди многих достижений Тёрнера именно это связывает его с великими живописцами, пришедшими ему на смену, его одного достаточно для того, чтобы опровергнуть утверждение французов, будто Тёрнер — это странный художник местного значения.

Тёрнер один из немногих художников, чье раннее творчество ничего не говорит об истинной природе его гения (здесь можно отметить некоторое сходство с Вагнером, что порой приходит на ум, когда видишь картины Тёрнера). Талант Тёрнера достиг зрелости поразительно рано, и уже в начале 1790-х годов он сделал себе имя, приспособив стиль других знаменитых живописцев к романтическим вкусам того времени. Он создавал переживания Лоррена, Козенса, Уилсона, ван де Велде, Кейпа, Тенирса, отмеченные усиленной драматичностью и подчеркнутым мастерством. В отличие от спокойной ассимиляции Констебла, это было открытое соперничество. На наш взгляд, эти картины тем удачнее, чем дальше отходит от оригинала. «Мол в Кале» и «Морозное утро», где нет практически ничего общего с голландскими оригиналами, — прекрасная народная живопись; но когда Тёрнер обращается к классическому стилю, к которому не имел особой склонности, его картины становятся вульгаризацией в худшем значении этого слова. Современники с одинаковым восторгом принимали и то и другое, и это был период наибольшего успеха Тёрнера. В 1802 году, когда Академия признала первую картину Констебла, Тёрнер, который был всего на несколько месяцев его старше, стал полным академиком. Опеломившие публику работы этого времени — ураганы, лавины, казни египетские, строительство Карфагена — кажутся нам слишком большими, темными и надуманными. В них нет и намека на его будущие открытия в области тона и цвета, и мы с удивлением читаем, что уже в 1806 году сэр Джордж

Бомонт выразил недовольство светлыми тонами Тёрнера и назвал художника и его подражателей «белыми живописцами».

Несмотря на многочисленные описания, мы не можем сказать, как выглядели его наиболее амбициозные картины. Он был безрассудным виртуозом техники, использовавшим любой прием, чтобы мгновенно произвести впечатление; он любил удивлять тем, что за день до открытия выставки полностью переписывал свои картины, уже висевшие в Королевской Академии. Эти паганиниевские приемы немало повредили его репутации в глазах потомков: почти все выставленные картины Тёрнера теперь потемнели, к тому же они написаны такой испорченной техникой, что их опасно чистить. Более того, многие из них годами висели в собственной галерее Тёрнера, где протекала крыша, и холсты подгнили и сползли с подрамников.

С другой стороны, эскизы Тёрнера хорошо сохранились, и по ним можно проследить его развитие. В 1806–1807 годах он писал с натуры эскизы маслом, которые по непосредственности и живости изображения почти на десять лет опережают Констебла (ил. 100). В основном они делались в долине Темзы и, подобно пейзажам Добиньи и Моне, писались в лодке. Они принадлежат к числу тех немногочисленных работ Тёрнера, которые без взаимного смущения можно показать французскому критику. Как и у Констебла, свет еще передается контрастом, сверкающие луга оттенены темно-зелеными кустами, силуэты деревьев выделяются на фоне неба. Но в этих эскизах есть изысканность и изобретательность, отсутствующие у Констебла; мы понимаем, что это работа живописца, привыкшего полагаться на память и находившего графический эквивалент любому явлению. И в то же время заметно влияние моря на цвет и тональность



100. Уильям Тёрнер. Темза у Уолтон-бридж. 1806–1807

его эскизов. Рёскин справедливо указывает, что устье Темзы предоставило Тёрнеру возможность приобрести тот первый опыт работы над пейзажем, который глубоко проник в его систему. Когда Констебл во все глаза смотрел на дубы и вязы Ист-Бергхолта, Тёрнер проводил время в «таинственном лесу под Лондонским мостом», в лесу мачт и развевающихся парусов, населенном «славными существами, краснолицыми моряками, показывающимися над планширами, — самыми ангельскими созданиями в пределах всего лондонского мира». Море не только завладело воображением Тёрнера, оно предоставило ему сюжет, в котором отсутствует элемент статичной осязаемой формы, в котором весь мотив есть цвет, движение и свет.

По воспитанию и склонностям Тёрнер был художником-акварелистом. Это одна из многих черт, вызывающих отчужденность по отношению к нему на континенте: классическая традиция никогда не рассматривала акварель как технику серьезной живописи. В годы своего наибольшего успеха Тёрнер сосредоточился на живописи

си маслом, но он никогда не переставал пользоваться акварелью как в качестве помощника своей цепкой памяти, так и для многочисленных гравированных книжных иллюстраций, над которыми постоянно работал. А ведь в акварели, если она применяется надлежащим образом, неизбежна светлая тональность, и нет сомнений, что с течением времени Тёрнер, как и Сезанн, и в технике масляной живописи начал использовать свой опыт акварелиста. Во многих поздних картинах Тёрнера масло применяется почти как акварель, так что по репродукциям невозможно определить, какими красками пользовался художник. В оригинале эти светлые картины богаче, чем любая акварель, ибо чудесная телесная перламутровая цвета заполняет то, что на рисунке было бы белой бумагой. Но ведь именно годы экспериментов с белой бумагой позволили Тёрнеру писать в таких тонах.

С 1815 по 1818 год Тёрнер почти не выставлялся в Академии. Эпоха великих подражаний, наполеоновских побед над самыми великими пейзажистами прошлого миновала, и он вступил в пугающий «средний период», когда бывшие свершения перестали приносить удовлетворения, а новое видение еще не обрело четких очертаний. Не исключено, что он мучительно работал над перенесением в выставляемые картины того интенсивного цвета, которого добился в эскизах. В этот период, осенью 1819 года, Тёрнер впервые посетил Италию.

В течение двадцати лет Тёрнер писал предполагаемые виды Италии, но то были копии с рисунков Козенса или пастиши, основанные на работах Лоррена. Увидев Италию собственными глазами, он вполне мог бы сказать то, что сказал Энгр, оказавшись в Риме: «Comme ils m'ont trompé»*. Слово в противовес формальному мрачному видению своих предшественников, он прежде всего ощу-

* «Как они меня обманули» (фр.).

тил жару, блеск и изобилие. Тёрнер сделал множество детальных рисунков и акварелей — в одном только Риме тысячу пятьсот за три месяца, — в которых запечатлел свой восторг перед классическим ландшафтом почти с такой же, как у Коро, простотой. Но когда он вернулся домой и начал воссоздавать свои впечатления в мастерской, воспоминания об Италии превратились в его воображении в некое подобие винных паров и пейзаж словно поплыл перед его глазами в море света. Тени сделались алыми и желтыми, дали перламутровыми, деревья лазуритовыми, а фигуры, будто прозрачные тропические рыбы, растворились в знойном мареве. Профессиональные поклонники Тёрнера обычно рассматривали эти итальянские пейзажи как явное отклонение от нормы, и даже Рёскин отзывался о них как о «бредовых картинах». С позиций натурализма, которому Рёскин, к сожалению, был привержен, они действительно вздорны, равно как с точки зрения логики вздорна поэзия Шелли. Но как форма выражения особого видения Тёрнера, они намного выше картин, сделавших ему имя, потому что наконец-то написаны им самим.

Посещение Тёрнером Италии имело одно парадоксальное последствие: усиление антиклассицистического элемента в его искусстве. С тех пор он перестает рядиться под Лоррена или Пуссена; из его композиций исчезают претензии на классическое построение. Теперь они основываются на расширенной маньеристической схеме, довольно близкой к схеме Брейгеля, и часто включают в себя разбегание спиралей на внутреннем и наружном круге, что для глаза, воспитанного на классике, представляется некоей *mal de mer**. Антиклассицистичны они и по стаффажу — монахи, юные девы, трубадуры, балконы, гитары и прочие атрибуты в стиле кипсеков, напомина-

* Морской болезнью (фр.).

ющие о том, что античный пейзаж Коро — это и Италия «Чайльд Гарольда». По этой причине самые счастливые часы Тёрнер провел не на классической земле Неаполя и Кампаньи, а в романтической обстановке Венеции.

В Венеции воображение Тёрнера окончательно вырвалось на свободу. В «Современных художниках» нет ничего более пронизательного, чем знаменитая глава в конце пятой книги, в которой Рёскин противопоставляет воспитание Тёрнера воспитанию Джорджоне и после богатого подробностями описания красот Венеции 1500 года в следующих словах представляет читателю дом Тёрнера: «Неподалеку от юго-восточного угла Ковент Гардена находится квадратной формы кирпичный колодец, образуемый несколькими подпирающими друг друга домами, к внутренним окнам которых с трудом пробиваются редкие лучи света. Проникнуть на дно этого колодца можно с Мейден-лейн через низкий сводчатый проход и железные ворота; и если вы ненадолго задержитесь, чтобы дать глазам привыкнуть к темноте, то по левую руку от себя сможете увидеть узкую дверь, что прежде открывала доступ в лавку достойного цирюльника; ее переднее окно, выходящее на Мейден-лейн и сохранившееся доныне, в этом (1860) году заставили рядом бутылок, связанных с давно отошедшим в небытие пивоваренным промыслом». Тому, кто вырос в таком окружении, Венеция представлялась подтверждением закатно-облачной архитектуры, выстроенной мысленным взором из глубины кирпичного квадратного колодца. И следовательно, Тёрнер мог писать ее так, как видел, без риторики, которой считал необходимым украшать менее призрачные сюжеты. Трудно поверить, но Тёрнер побывал в Венеции только дважды и останавливался там ненадолго. В Риме он заполнил свой альбом точными и очень красивыми акварелями. Все картины были написаны по возвращении,

и, пока розовый и белый камень, полные света тени и фантастическая игра неба и воды были свежи в его памяти, он мог сделать убедительным все, что угодно. Следует также признать, что скрупулезно завершенные виды Венеции, написанные после слишком долгого отсутствия, приводят в смущение как неудачный обман.

Связь между опытом и воображением в живописи Тёрнера действительно имеет очень тонкий характер. Если мы сравним одну из версий «Вокзала Сен-Лазар» Моне 1877 года (ил. 102) и «Дождь, пар и скорость» 1843 года (ил. 101), то придем к неизбежному выводу: Моне гораздо ближе к тому, что все мы можем увидеть. Право же, это делает картину Тёрнера некоей поэтической фантазией, не имеющей никакого отношения к опыту. Однако этому противоречит свидетельство миссис Саймон. Ее очень удивило, когда добродушного вида пожилой джентльмен, сидевший в поезде напротив нее, во время проливного дождя высунул голову в окно и держал ее так минут десять, после чего вернулся, насквозь промокший, на свое место и четверть часа сидел с закрытыми глазами. Тем временем сгоравшая от любопытства молодая дама тоже высунула голову в окно, изрядно промокла, но зато приобрела незабываемый опыт. Вообразите ее восторг, когда в следующем году на выставке в Академии она оказалась перед картиной «Дождь, пар и скорость» и, услышав, как кто-то говорит слащавым голосом: «Совсем как Тёрнер, не так ли? Ну и кто же хоть когда-нибудь видел такую испанину?» — смогла ответить: «Я видела». И действительно, всякий, кто имел несчастье попасть в такую же бурю, как Тёрнер, подтвердит, что его наблюдение было удивительно точным. Но когда он сталкивался с банальными ландшафтами Дела или Маргита, раздражение их несоразмерностью требуемому, как заметил Рёскин, вело его к преувеличениям, искажающим все впечатление.



101. Уильям Тёрнер. Дождь, пар и скорость. 1843

чатление и создающим суинберновскую избыточность «Южного берега».

Неудивительно, что в 1830-х годах живопись Тёрнера впадает в немилость. И напротив, удивления достойно, что картины Тёрнера, ежегодно выставившиеся в Королевской Академии, не вызвали тех взрывов благородного негодования, каким в 1867 году будут встречены гораздо более понятные произведения импрессионистов. За Тёрнером стояла накопленная годами доброжелательность к его картинам и популярность его гравюр. И еще: от Тёрнера как от признанного романтика можно было ожидать чего угодно, тогда как импрессионисты претендовали на право писать то, что может увидеть каждый.



102. Клод Моне. Вокзал Сен-Лазар. 1877

Подобным же образом картины Монтичелли коллекционировались шотландскими деловыми людьми, которые, разумеется, поостереглись бы покупать Сезанна. Еще один пример того, что «то, что слишком глупо в речи, всегда ведь можно спеть». Критики, разумеется, были шокированы. Они предостерегали публику против соблазнительного влияния тёрнеровского цвета, они называли его картины «портретами ничего отличного сходства», а Хэзлитт с присущей ему находчивостью изобрел выражение «подкрашенный пар». Видимо, Тёрнера все это мало беспокоило. Во времена своих успехов он скопил значительное состояние, он по-прежнему продавал свои работы нескольким старым друзьям и покровителям,

по большей части таким же чудакам, как и он сам. Одного из них, лорда Эгремонта, следует назвать по имени, ведь, гостя у него в Петворте в начале 1830-х годов, Тёрнер был совершенно самим собой. Красота парка и дома, прекрасная коллекция, дружелюбие и непринужденность, царившие в этом холостяцком жилище, дали полную свободу чувству цвета Тёрнера, что подтверждает связь между цветом и вольностью, причинившей столько беспокойства наиболее суровым критикам XIX века.

В парке и его окрестностях Тёрнер написал несколько своих самых чрезмерных и восторженных закатов, но еще более замечательна серия этюдов, которую он сделал в доме и которая представляет собой как бы живописную стенографию событий тех восхитительных дней. В этих этюдах видна уверенность, с какой к тому времени Тёрнер мог находить цветовой эквивалент для каждой формы. Кульминационная точка этих этюдов — работа, известная как «Интерьер в Петворте» (ил. 103). Хотя это и не пейзаж, но остановимся перед ней на минуту, поскольку здесь мы встречаем первую попытку сделать свет и цвет единственной основой композиции. В этом отношении Тёрнер идет дальше любого импрессиониста: ведь если импрессионисты, взяв за отправную точку естественное видение, постоянно возвращаются к нему, то Тёрнер сохранил лишь те элементы, какие были необходимы для его нового творения.

Нет необходимости лишний раз говорить о мужестве и убежденности Тёрнера, которые позволили ему написать такую картину в 1830-х годах. И эта картина — не результат безответственности, не работа безумного англичанина, фигуры весьма популярной в XIX веке. В этих картинах Тёрнер отлично знал, что делает. Теория цвета занимала его мысли с тех пор, как он перестал раскрашивать топографические виды, и не случайно, что одну



103. Уильям Тёрнер. Интерьер в Петворте. 1830–1837

из его величайших картин «Баттермир с радугой» (1797–1798) в каталоге Академии сопровождается пространная цитата из «Времен года» Томсона, предвосхищающая теории импрессионистов:

Из облака восточного, что землю
Объемлет, время — главное в году —
Наделило бесплотный дуг и каждый
Оттенок спектра, точной чередой
Сменяясь, утасует на закате.
Здесь тучи, загораживая солнце,
Твою, о Пьютон, образуют призму:
Для взора умудренного являя
Различные переплетенья красок,
Где белое смещение скрывает
И фиолетовый, и красный цвет.*

На протяжении всей жизни Тёрнер продолжал изучать этот предмет с прилежанием, подтверждающим, что, хотя он и не владел словом, его интеллектуальные способности (как говорил Рёскин) были самого высокого порядка. Сохранился экземпляр гётевского трактата о цвете с пометками Тёрнера, а альбомы художника заполнены совершенно абстрактными цветовыми комбинациями, которыми он проверял свои теории. В эссе о Делакруа, самом значительном произведении художественной критики XIX века, Бодлер пишет: «Совершенно очевидно, что искусство колориста в некотором отношении связано с математикой и музыкой»**. То был одинокий путь, которым Тёрнер следовал после 1822 года, и лишь помня

* Перевод С. Сухарева.

** Доказательством того, что одна и та же идея одновременно и самостоятельно появляется в разных местах, служит тот факт, что работа Шварцля «De la loi de contraste simultanée des couleurs» («О законе одновременного контраста цветов»), где приведено первое систематическое описание применения этих теорий на практике, была написана в 1838 году.

об этом, мы поймем в его творчестве то, что в противном случае навсегда останется для нас тайной.

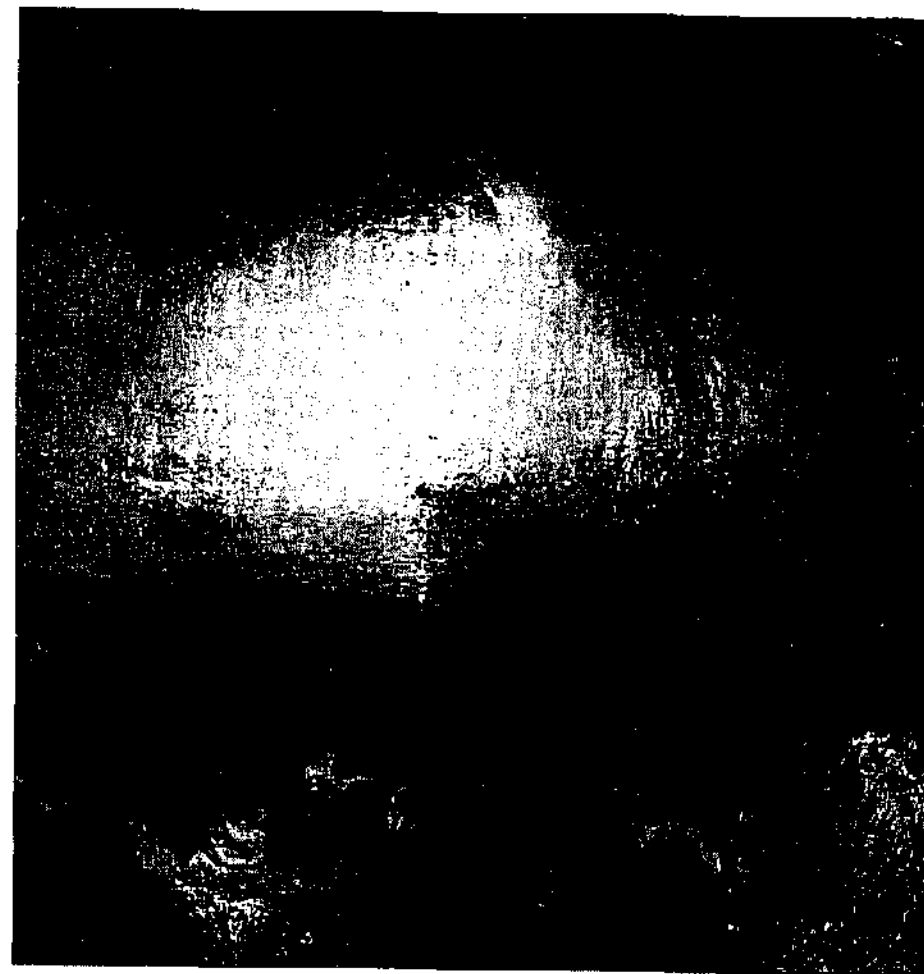
О Тёрнере, как и о Коро, следует судить по картинам, никогда не экспонировавшимся. Они весьма многочисленны и часто в высшей степени выразительны; слово «эскизы» дает о них превратное представление. Да, действительно, во многих из них нет определенности форм, а иногда они не содержат ни одного узнаваемого предмета. «Вещи» полностью исчезли, если не считать случайный красный парус или те необъяснимые концентрации цвета, которые составители каталогов в отчаянии описали как «Морские чудовища» или «Суда, терпящие бедствие». Но это не означает, что такие работы слабы или не закончены; напротив, краска, покрывающая эти большие полотна, накладывалась с величайшей скрупулезностью и точностью. У позднего Тёрнера модуляции цвета так же тщательно обдуманы, как модуляции формы у Пуссена, и так же отражают единство мысли, чувства и воображения. Но в то время как пуссеновские композиции формы задумывались как литература и были подчинены некоему литературному или дидактическому замыслу, тёрнеровские композиции цвета существовали самостоятельно. Тёрнер был абсолютно лишен литературного чувства, и его выставочные картины всегда портят надуманный сюжет. Для критики они представляют не меньшую проблему, чем безвкусные нимфы Коро на мерцающих полянах. Тёрнер не просто воспринимал сюжет как общепринятую условность, но обдумывал его и весьма гордился результатом. Подобно Вагнеру, он писал собственные «либретто» и в качестве подзаголовка к своим картинам использовал строки или строфы из фрагментарной поэмы эпической длины, которую он озаглавил «Обманчивость надежды». Поскольку эти вирши в поэтическом плане невероятно плохи, их принято счи-

тать не имеющими значения в изучении Тёрнера. Но это единственный письменный документ, дающий возможность взглянуть на ту сторону характера Тёрнера, которую его письма и беседы умышленно скрывают. Один из примеров — картина, выставленная в 1843 году (урожаем для поэзии Тёрнера) под названием «Свет и цвет (теория Гёте) — Утро после Потопа — Моисей пишет Книгу Бытия». Далее приводится следующий фрагмент из «Обманчивости надежды»:

Ковчег твердо стоял на Арарате, и вернувшееся солнце выпаривало влажные пузыри земли, и ревнивый свет отражал ее последние формы, каждую в призматической форме, предвестник надежды, эфемерный, как легкий мотылек.

Несмотря на отсутствие у Тёрнера литературного чувства, мы ощущаем, какое огромное место занимало в его воображении символическое и экспрессивное значение цвета. Как полно могли бы эти строки описать картину Альтдорфера! Но, увы, в сравнении с Альтдорфером тёрнеровский Моисей (к немалому нашему удивлению, превращенный в современника Ноя) будет столь же абсурден, как и тёрнеровская версификация.

Отсутствие у Тёрнера дара создавать человеческие образы проявляется особенно ярко в его неспособности нарисовать фигуру в традиционной манере, при том что иногда он мог слегка наметить ее. Многие формы у Тёрнера в высшей степени безобразны, поэтому старое обвинение в том, что картины его похожи на яйца-пашот с сосисками, не совсем лишено основания. Рёскин, признававший уродство фигур Тёрнера, относил это на счет полного отсутствия грации и изящества во всех предметах, окружавших художника в юности, за исключением мачт и оснастки судов на Темзе. Тёрнер мог копировать изысканные формы деревьев и перистых облаков, одна-



104. Уильям Тёрнер. После Потопа. Ок. 1843

ко все формы, созданные им самим, напоминают мешки с картошкой, груды корзин, телеги, ведра и прочие далекие от изящества атрибуты Ковент-Гарденского рынка.

Примером неустойчивости творческого воображения Тёрнера в его последних экспонировавшихся работах могут служить две парные картины, написанные в 1842 году. Одна из них, известная под названием «Веч-

ный покой. Похороны в море» и, по-видимому, изображающая погребение сэра Дэвида Уилки, — популярная, но прекрасная картина. Центральное место в ней занимает оснастка корабля, то есть то, что давно вошло в систему Тёрнера, и контраст между горячим светом огня и холодным светом неба в не меньшей степени, чем черный силуэт и готическая диагональ дыма, напоминает нам Брейгеля. Написанная в пандан картину «Война. Изгнание. Скала. Лимпет» — очень уродливая и абсолютно нелепая вещь. На ней представлена фигура Наполеона, жалкая и скверно нарисованная, в сопровождении английского стражника на фоне ужасающе красного заката. Под названием картины были помещены несколько строк из «Обманчивости надежды»:

О! Твоя раковина в форме палатки похожа
На ночной бивуак солдата, одинокий
Среди моря крови...
...но ты можешь присоединиться к своим товарищам.

Однако при отсутствии в картине человеческого или исторического элемента Тёрнер был способен извлекать из света и цвета поэзию, достойную Шелли. Таковы бледные, светящиеся опаловым блеском видения рек, выпадающих в море, и прекраснейшие из них, пожалуй, те, что навеяны замком Норэм (ил. 105). Сказать, что на них изображен замок Норэм, было бы таким же заблуждением, как заявить, что картина Брака изображает женщину за роялем. Логическая связь между тем, что мы могли бы увидеть, если бы там оказались, и едва уловимыми мазками розового, голубого и желтого, которыми Тёрнер покрыл свои полотна, разумеется, существует — в ней и состоит их красота, — но она крайне сложна, и обнаружить ее можно, лишь заново переживая опыт Тёрнера. Она неотделима от техники, посред-



105. Уильям Тёрнер. Замок Норэм. 1835–1840

ством которой он окутывает свои полотна легкой цветной дымкой, — техники, хранимой им в строжайшей тайне, не раскрытой и по сей день.

С точки зрения колорита эти пейзажи так же абстрактны, как великие произведения классической архитектуры абстрактны с точки зрения формы. И все же неким непостижимым образом их наполняет более живое чувство природы, чем ранние работы Тёрнера, где формы и краски природы переданы с такой скрупулезностью. Как грамматика всегда одерживала верх, когда Тёрнер брался за перо, так и четкость стиля, похоже, препятствовала тому чистому синтезу, которого он достиг в своей поздней живописи. В последние годы жизни Тёрнер вполне мог бы повторить за Сезанном: «Je deviens, comme



106. Уильям Тёрнер. Берег моря в шторм. 1835

peintre, plus lucide devant la nature»^{*}. В частности, это относится к серии картин с изображением берегового шторма, которые он писал из окна своего дома в Маргите (ил. 106). В этих картинах нет ни одной отчетливой формы, но они поразительно правдивы, и мы в конце концов вынуждены согласиться с Рёскином: правда Тёрнера — вот что важнее всего, именно это выделяет его среди современников.

Позднее творчество Тёрнера не внесло непосредственного вклада в развитие искусства. Так называемые эскизы не были известны до 1906 года, когда их впервые выставили. Экспонировавшиеся картины были слишком далеки от робкой описательности, чтобы оказать влия-

^{*} «Как художнику, природа становится мне все более понятной» (фр.).

ние на английскую живопись того времени, и слишком иррациональны, чтобы произвести впечатление во Франции. Более того, их гротескные сюжеты и плохо нарисованные фигуры оскорбляли вкус французов. Все, что Вольтер сказал о Шекспире (и даже больше), вполне резонно можно было бы отнести и к таким картинам Тёрнера, как «Невольничий корабль»; и люди, чей вкус сформировался на классических образцах, от сэра Джорджа Бомонта до Роджера Фрая, продолжали находить его вульгарным и беспорядочным. При жизни Тёрнера его покровителями, за единственным исключением, были выходцы из нового среднего класса, а не знатоки в традиционном понимании; благодаря своим гравюрам в количественном отношении он пользовался гораздо большей популярностью, чем любой великий художник, живший до или после него. Пятьдесят лет назад гравюры Тёрнера, как экземпляр «Эноха Ардена», можно было найти в каждом доме. Но в то время волна творчества пошла в противоположном направлении и подготовила господство французского искусства, которое до недавнего времени считалось совершенным. Если бы немецкое или фламандское искусство в XIX веке оставалось таким же живым, как в XVI, Тёрнер был бы лучше понят.

В обширном диапазоне своего творчества Тёрнер выполняет практически все задачи, predeterminedенные ранними романтиками. Он проникнут сознанием необузданности и разрушительности сил природы. Если перед его огромными произведениями нам трудно удержаться от мысли, что все эти ураганы и лавины не более чем риторика, то поздние картины, такие как «После Потопа» (ил. 104) и «Невольничий корабль», доказывают, что мы ошибались: потопа так же правдиво выражают дух Тёрнера, как в свое время выражали дух Леонардо. Безмерный пессимизм, диктовавший, возможно, неадекватно,

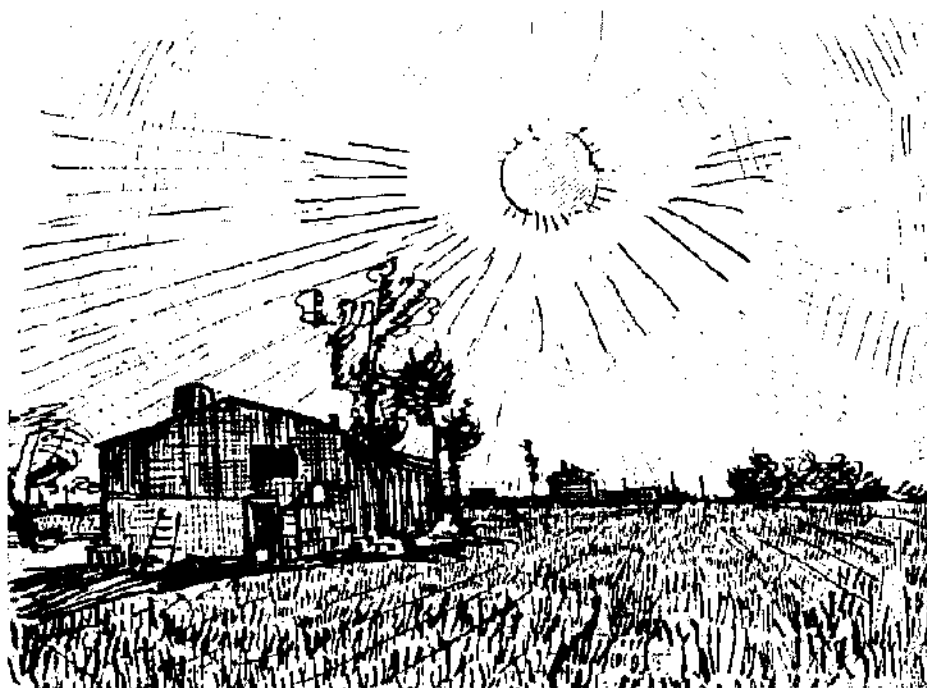


107. Уильям Тёрнер. Пожар на море. 1835

«Обманчивость надежды», объяснялся чувством беспомощности человека перед этими слепыми, враждебными силами. Тёрнер писал природные стихии, которые поддерживали это убеждение, и оно практически ничем не отличалось от убеждения, вылившегося в романтические страхи XVI века: утесы, бури и «огни болотные». Именно преданность последнему мотиву доказывает близость Тёрнера к Грюневальду, Альтдорферу и Босху. Еще в 1814 году, движимый глубоким чувством, он написал «Извержение вулкана на острове Сен-Винсент в полночь», ныне, к сожалению, утраченное, — «огни болотные» для уничтожения всех соперников. Тот же сюжет имеет одна из величайших поздних, никогда не выставлявшихся при

жизни Тёрнера картин «Пожар на море» (ил. 107), где в первый и последний раз удалась даже группа фигур и рисунок и цвет сплавлены восдино жаром тёрнеровского воображения. Мне кажется, что в романтической живописи нет ничего более захватывающего дух, чем переход от грозного свинцового неба в левой части картины к ливню золотых искр, обрушивающемуся на нас как восхитительная финальная часть симфонии, в правой, — так и хочется зааплодировать и затопать ногами.

После смерти Тёрнера могло показаться, что романтическое восприятие природы, навязчивые страхи и неожиданная красота исчезли из пейзажной живописи и не появятся вновь в этом мире. Но когда в конце века волна натурализма начала уходить, появился художник, претворивший в жизнь все порывы Грюневальда, Альтдорфера и Губера. Я с некоторой неохотой применил к этим живописцам слово «экспрессионисты», поскольку оно уже превратилось в штамп, но все же этот термин обладает известной долей точности, так как в своем творчестве они использовали множество тех же элементов, что и художник, для которого он был изобретен, а именно Ван Гог. Ван Гог был истинно северным художником. Через все его творчество проходит беспокойная текучая линия, свивающаяся и развивающаяся в бесконечных трепещущих спиралях, как в ранних орнаментах эпохи великого переселения народов или в извилистых драпировках немецкой готики. Этот линейный характер лучше всего виден в изумительных пейзажных рисунках Ван Гога, где он использует стиль Альтдорфера и Губера, но с большей достоверностью и богатством (ил. 108, 109). Нас ослепляет цвет и насыщенность света, которые он способен передать неким подобием града из точек и штрихов. Что касается конкретных образов, то мы находим у Ван Гога огромные солнца, сучковатые пустотелые деревья, рез-

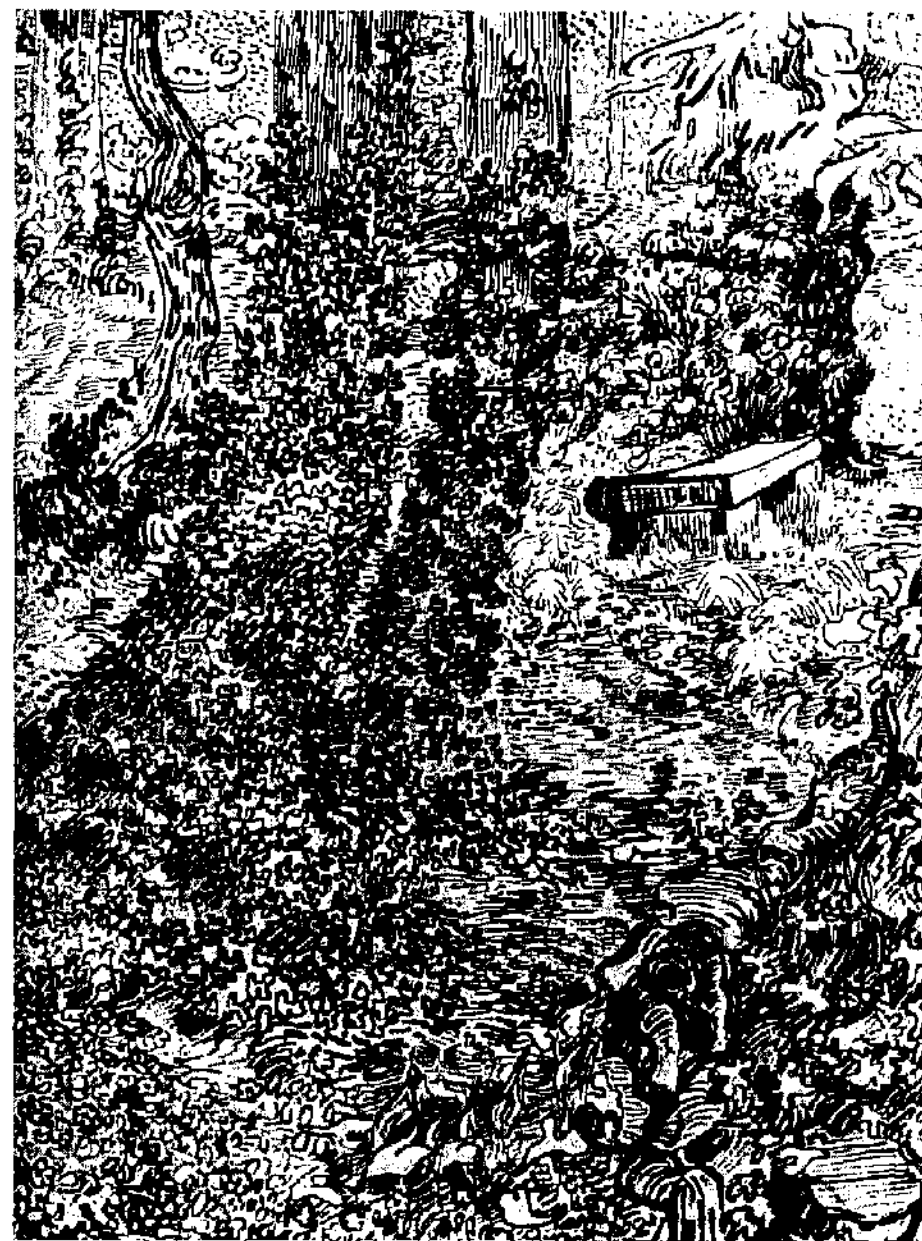


108. Винсент Ван Гог. Солнце над домом. Рисунок. 1888

кие искривленные скалы; и поскольку он ничего не знал о ранних экспрессионистах* и черпал вдохновение из совершенно иных источников, вроде Милле и Хирсиге, можно предположить, что эти образы — не что иное, как часть извечного содержания подсознательного**. Кроме того, Ван Гог, как и Тёрнер, обладал северным пониманием света как источника волшебства.

* Он, разумеется, не знал Аляддорфера и Грюнвальда и вряд ли когда-либо видел картины Эль Греко. Тёрнер тоже не знал немецких пейзажистов и всегда выказывал неприязнь к Рубенсу. Похоже, что художникам-экспрессионистам в качестве отправной точки нужна некая классическая основа. Даже Мунк был многим обязан Сёра.

** Тот факт, что они появляются в творчестве Грэма Сазерленда, ни о чем не говорит, поскольку он, конечно, знал Ван Гога и Грюнвальда. Однако он не использовал бы их в столь ярко выраженной индивидуальной манере, не будь они частью его душевного опыта.



109. Винсент Ван Гог. Каменная скамья в госпитальном саду Сен-Рем. Рисунок. 1889

Ван Гог начал как «темный» художник, создававший почти такие же страстные пародии на Мауве и Израэlsa, какие Сезанн делал в подражание Делакруа. Интерес к свету и цвету также заставил его выучить язык импрессионизма, хотя образцом для него служил скорее Ренуар, чем Писсарро. Картины, написанные Ван Гогом в немногие месяцы парижской жизни, с их прерывистыми мазками сиреневого, говорят как о его живописном таланте, так и о возможности уже в 1887 году приспособиться к стилю импрессионизма. Однако импрессионизм мог принести ему лишь временное удовлетворение. В действительности Ван Гог всю жизнь оставался страстно влюбленным в видимый мир. Он говорил: «Je mange de la nature»*, совсем как Рёскин, которого он чем-то до странности напоминает, сказал о своем рисунке: «Я съел бы эту Верону штрих за штрихом». Его ранние пейзажи Прованса — рапсодии во славу света; подобно Тёрнеру, он использовал все более светлые цвета и закончил почти монохромным желтым. В письмах Ван Гога можно прочесть о том, что значил для него этот цвет: «Un soleil, une lumière, que, faute de mieux, je ne peux appeler que jaune soufre pâle, citron pâle, or. Que c'est beau le jaune»**. Такой монолог мы могли бы произнести перед картиной позднего Тёрнера. И все же цвет Ван Гога очень отличается от тёрнеровского жемчужного сияния. У Ван Гога свет яростный, порывистый, приводящий в смятение (и вновь мы видим аналогию между светом и любовью); он доводит до безумия, и изгнать его, как нечистую силу, можно лишь при помощи самых сильных символов — огненных колес и снопов — самыми яркими, самыми грубыми красками, какие только можно выдавить из тюбика

* «Я пощаю натуру» (фр.).

** «За неимением лучшего я могу назвать цвет солнца и света лишь желтым, бледно-сернистым, бледно-лимонным, золотым. Как прекрасно желтое!» (фр.).

в неистовой спешке. Так, несмотря на страсть к природе, Ван Гог был вынужден вплетать то, что он видит, в выражение своего собственного отчаяния.

Я уже говорил, что импрессионизм — это живопись счастья. Эта особенность хоть и очаровывает нас, но в то же время обуславливает его ограниченность, поскольку тем самым импрессионисты были лишены глубочайших интуитивных прозрений человеческого духа, особенно тех, к которым великие художники приходят лишь в последние годы жизни. Некогда существовала утешительная вера в то, что, старея, великие художники начинают излучать всеобщую благожелательность, но теория, неприменимая к Данте, Шекспиру, Мильтону, Толстому, Бетховену, Микеланджело и Рембрандту, едва ли многого стоит. История искусства показывает, что умы, не отказавшиеся от борьбы, кончают дни свои в возвышенном отчаянии от зрелища судеб человеческих. Так вот, экспрессионистическое искусство по сути своей трагично, именно сознание убогости и тщеты существования придает экспрессионистический характер позднему творчеству Констебла и Сезанна и даже некоторым из поздних рисунков Дега. Но в 1880 году Сезанн и Дега все еще оставались художниками-классиками, а в импрессионистах все было солнце и радость. Ощущение трагедии вернул в современное искусство Ван Гог; подобно Ницше и Рёскину, в безумии нашел он единственно возможный способ бегства от материализма XIX века.

Когда Ван Гог показал одну из своих картин Сезанну, тот с присущей ему резкостью сказал: «Sincèrement vous faites une peinture de fou»*, и, глядя на самые поздние «Кипарисы» (ил. 110) или «Овраг», нам приходится нехотя с ним согласиться. Искусство экспрессионизма предполагает опасное напряжение духа. Мы чувствуем, что

* «Право же, вы пишете, как сумасшедший» (фр.).



110. Винсент Ван Гог. Дорога с кипарисами. 1890

Грюневальд не мог быть полностью душевно здоровым. Но бешеные корчи и изгибы огненных колес Ван Гога куда меньше подвластны контролю рассудка, чем любые детали Эль Греко, и болезненно напоминают живопись настоящих сумасшедших. Возможно, именно в этом одна из причин того, что картины Ван Гога стали очень популярными. Их воздействие на наши чувства столь велико, что люди, которых обыкновенно ничто не трогает, понимают: здесь происходит нечто необычное. Те, для кого ритмы Сёра так же незыблемы, как музыка сфер, не могут не услышать голос Ван Гога, поднимающийся до крика восторга, скорби или отчаяния.

В результате цветные репродукции «Подсолнухов» и «Кипарисов» Ван Гога за последние двадцать лет получили такое же распространение, какое некогда имели гравюры тёрнеровских закатов. На них лежит ответственность за появление еще большего количества плохой живописи. Преданность действительности всегда приносит радость узнавания; приверженность правилам композиции — радость порядка и определенности. Плохая экспрессионистическая живопись вызывает чувство неловкости. Но не стоит в агонии хорошего вкуса отводить глаза от достоинств этого стиля в настоящее время. В век насилия и истерии, в век, когда нормы и традиции сознательно уничтожаются, когда — и это самое главное — мы утратили веру в естественный порядок, он может стать единственным средством, при помощи которого отдельная человеческая душа сумеет отстоять свое самосознание.

VII. ВОЗВРАЩЕНИЕ К ПОРЯДКУ

Импрессионизм, как и все подлинные формы искусства, создал собственную систему правил, основанную на соответствии видения и фактуры. Но это видение было сродни моментальному снимку. У картины импрессиониста нельзя размышлять, ее нельзя «поглощать с аплеститом». Просчитанная игра горизонталей и вертикалей, использование дома, окна, блоков каменной кладки как модуля пропорций, диагональ, которая, пройдя две трети пути, поворачивает обратно, арка, чей воображаемый центр является центральной точкой композиции, — все эти приемы, доведенные, как мы видели, до совершенства Пуссенom, были чужды импрессионистам и могли бы показаться несовместимыми с их техникой. В результате импрессионисты не смогли добиться ни размаха, ни ощущения неизменности своих великих предшественников. Исключение необходимо сделать для одного лишь Писсарро. Будучи учеником Коро, он постиг законы классической пейзажной живописи, что наглядно проявляется в деревенских видах, написанных Писсарро до 1870 года. Они различимы даже в чисто импрессионистической картине, изображающей въезд в деревню (ил. 111), датируемой 1872 годом, и неудивительно, что, когда группа распалась, Писсарро стал подражателем Сёра. С другой стороны, Моне был учеником Добиньи* и Будена,

* Обратите внимание на интересное сравнение двух видов Дюнкерка Коро и Добиньи, писавших бок о бок, приведенное в книге Жермена Базена «Коро».



111. Камиль Писсарро. Въезд в деревню Вуазен. 1872

двух художников, для которых правила построения мало что значили; и именно Моне оказался тем, кого стремление к полному погружению в пучину видимых явлений заставило покинуть твердую почву традиционной композиции. Его картины не были слабы по английским стандартам, но они отличались широтой исполнения и сердечностью — в Моне есть что-то от сердечности Брамса, — и к 1880-м годам в ряде случаев это выродилось в небрежность.

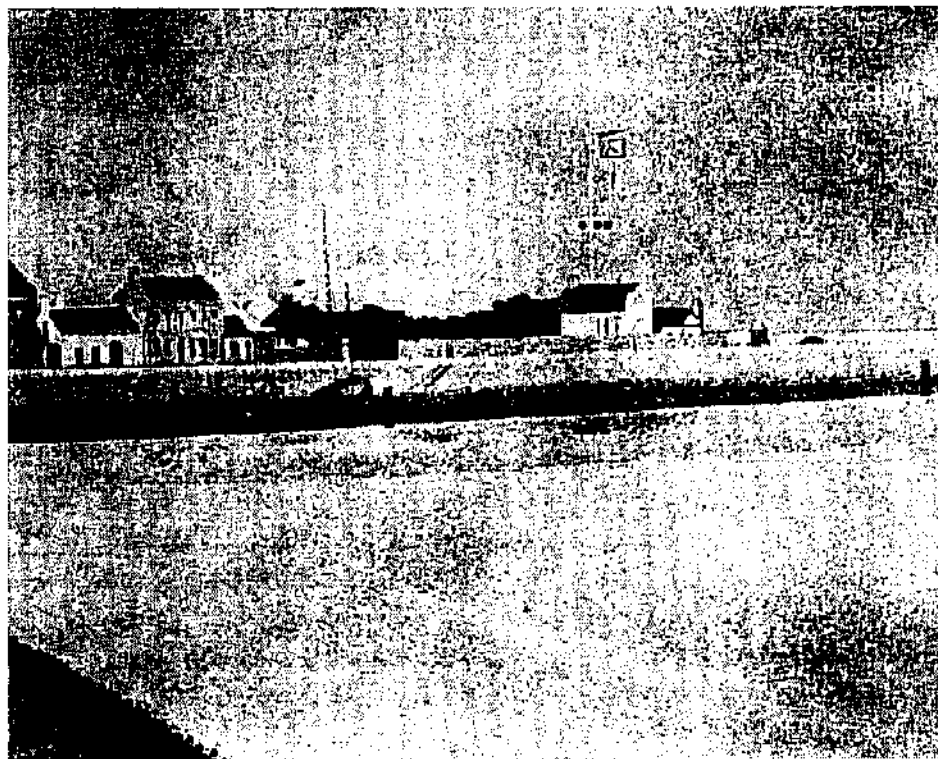
В этот момент появился Сёра. Я упоминаю вначале Сёра, а не Сезанна потому, что если Сезанн принадлежит всем временам, вне зависимости от моды и обстоя-

тельств, то Сёра являет собой ответ на молитву порядочного историка. Он один из тех хорошо знакомых исторических персонажей, которых, если бы они не существовали, следовало бы выдумать. Он концентрирует в себе все интеллектуальные течения времени: веру в науку, интерес к примитивному и восточному искусству, даже начало *art nouveau**. Кроме того, Сёра и Сезанн представляют две разные традиции во французской живописи XIX века. Богом Сезанна был Делакруа (в буквальном смысле: в течение многих лет он пытался написать апофеоз Делакруа), и его ранние работы — это нелепые подражания манере Делакруа, тогда как ранние работы Сёра — удивительно проникновенные копии Энгра. Мы видим, что в Энгре его привлекала завершенность композиции и то внимание к противопоставлению прекрасных форм в светлых и темных тонах, которое создало ранним работам Энгра репутацию примитивов. Портрет Грана в Эксе предвосхищает Сёра не только формой воротника, но и строгой фронтальностью пейзажа. После этих классицистических упражнений в карьере Сёра наступает перерыв на время военной службы. Служил он в Бресте, где в долгие часы дежурства разглядывал море, благодаря чему приобрел глубокое знание его освещения и цвета, ставшее впоследствии основой его самых прекрасных пейзажей. Принято говорить, что по возвращении Сёра испытал влияние Делакруа, и из его записных книжек известно, что он действительно изучал живопись Делакруа в Сен-Сюльписе и делал выписки по теории света из его дневников. И тем не менее это влияние сильно переоценивают. В творчестве Сёра ничто не напоминает подлинные картины Делакруа — ни техника, ни формы, ни даже колорит. Бледная тональность «Купания»

* Нового искусства (*фр.*) — ар-нуво, стиля модерн. — *Прим. ред.*

так же далека от богато рефлекслирующего цвета Делакруа, как его спокойные, статичные формы от диких искажений движения в работах Делакруа. Пейзажи Сёра этого периода, безусловно, говорят о том, что художник находился под влиянием тональности импрессионистов, и прежде всего Писсарро. Они говорят о том, что он был человеком, наделенным тонкой поэтической чувствительностью, но и типичной для французов интеллектуальностью, проявлением которой была также архитектура Сито и поэзия Малерба. Должно быть, Сёра с облегчением обратился от индийской роскоши поздних рисунков Энгра к суровой фронтальности фресковой живописи XV века и, хотя не упоминает этого (он был самым скрытным из людей), наверное, внимательно присматривался к батальной сцене Уччелло в Лувре, испытывая инстинктивную симпатию к одному из первых приверженцев теории. От Уччелло он воспринял идею распределения участков света и тьмы таким образом, что один всегда оттеняет или даже обрамляет другой*. Такой прием предполагал сведение к минимуму моделировки фигур и постановку их в профиль, чтобы они не нарушали равновесия композиции перемещением из одного плана в другой. Но эти упрощенные элементы были подчинены самым сложным законам композиции. Сёра был большим знатоком математических законов гармонии, посредством которых многие величайшие архитекторы и отдельные величайшие художники прошлого достигали успешных результатов. В распоряжении Сёра был весь

* В качестве прекрасного примера использования этого приема в живописи взглянем на копыта ведущего коня в «Битве при Сан Романо» Уччелло. Чтобы они воспринимались как составная часть композиции, их поместили на некое подобие каменного коврика. То обстоятельство, что такие необоснованные приемы были чужды натуралистическим условностям эпохи Сёра, значительно увеличивало сложность стоявшей перед ним задачи.



112. Жорж Сёра. Канал в Гравлине. 1890

арсенал геометрии, где золотое сечение — далеко не единственное оружие, и, возможно, ни один художник, за исключением Пуссена и Пьеро делла Франческа, не воспользовался им с большей точностью. И действительно, порой он вводил совершенно удивительные элементы, геометрические фантазии, как, например, шест справа в «Канале в Гравлине» (ил. 112), должно быть, заимствованный из произведений дальневосточного искусства; в более поздних работах определенное число математических выдумок используется как явная самоцель, хотя в целом они появляются преимущественно в многофигурных композициях.

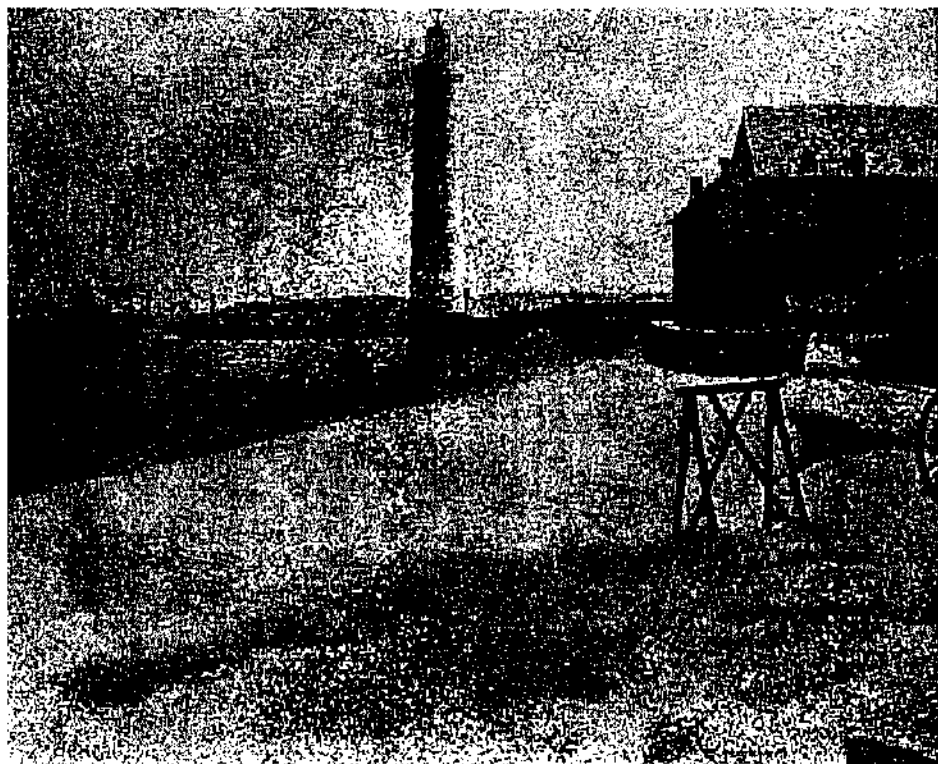
Может показаться, что мы далеко ушли от Кора с его «*Soumission-pous à l'impression première*»*. Но в действительности лучшие работы Сёра целиком зависели от его эмоционального отклика на то, что он видит. Особенно волновал его морской берег, бескрайняя белизна неба и воды, четкость прибрежной архитектуры, разрыв пропорций между небом и дамбой, морем и далеким парусом. По самым простым рисункам видно, что главнейшей потребностью духа для него было пространство одновременно безмятежное и полное движения, архитектурное и вибрирующее от света. Для этих морских пейзажей Сёра избрал типичный для импрессиониста сюжет — лодки под парусом на сверкающей воде — и использовал его в целях далеких от импрессионизма, разрабатывая каждый миллиметр поверхности с усердием насекомого и логикой математика.

Ожидание, ожидание,
Ожидание в голубом!
В каждом атоме молчания
Обещание стать плодом!**

В картинах, написанных в Онфлёре (ил. 113), Гранкане и Гравлине, поэтическое чувство Сёра и потребность в интеллектуальном порядке слились воедино, и как бы хотелось, чтобы он остановился на этой стадии совершенства! Но истинного совершенства достигают лишь те, кто готов его разрушить. Это побочный продукт величия. Сёра был очень честолюбив. Он хотел не только упорядочить импрессионизм, но и использовать его светоносную технику и современное видение для создания картин, которые были бы так же масштабны и вневре-

* «Давайте подчинимся первому впечатлению» (фр.).

** Из стихотворения Поля Валери «Пальма». Пер. С. Шервинского. — Прим. пер.



113. Жорж Сёра. Приют де ла Фар в Онфлёре. 1886

менны, как фрески Ренессанса. Достижение этой цели представляло тройную сложность. Первое — стиль: фрески XIV и XV веков создавались на основе безоговорочного признания концептуального и линейного стиля, который можно было легко приспособить для декоративных целей. Второе — масштаб: живописный метод, рождающийся из эскиза, столь подходящий для небольших «впечатлений», должен был быть применен к большим поверхностям без каких-либо ухищрений. Третье — видение: обычным людям, с которыми встречаешься каждый день, тем или иным способом следовало придать выражение неизменности, но так, чтобы они не казались са-

моуверенными или надменными, подобно фигурам в произведениях официальной живописи. Первая попытка оказалась успешной, и «Купание», помимо всего прочего, остается подлинным триумфом воли.

Как в случае с Констеблом, нам известны все этапы создания этой композиции. Вначале были небольшие картинки, прелестные кусочки импрессионизма, где Сёра определял тональность и искал мотивы, улавливая то одно, то другое, до тех пор пока вся сцена не получила ясные очертания; затем карандашные этюды, сделанные в мастерской, в которых фигуры и предметы приобрели окончательные формы: простые, четкие, запоминающиеся и величественные. И наконец, появилось одно из тех великих произведений, которые мгновенно убеждают нас в своей значительности и из которых каждая последующая эпоха делает собственные выводы. В первом положительном отзыве на «Купание», написанном Синьяком, основной акцент делается на «понимании законов контраста, на методичном разделении элементов (света, тени, локального цвета и взаимодействия цветов), их правильном сочетании и пропорциях, придающих полотну совершенную гармонию». Более позднее поколение может подчеркнуть близость этого произведения к *massif central** европейского искусства — итальянским фрескам XV века, и особенно к Пьеро делла Франческа. Монументальные фигуры в профиль, упрощенные и неподвижные, бледная тональность, в которой с такой уверенностью размещены темные массы формы, математическое распределение форм на горизонтальном заднем плане напоминают фрески в Ареццо. Долгое время оставалось загадкой, каким образом Сёра, никогда не бывавший в Италии, мог настолько приблизиться к почти неизвестным в то время работам. Ответ заключается в том, что копии двух фресок Пьеро работы

* Центральному массиву (фр.).

художника Луайо висели в капелле Школы изящных искусств. В 1870-х годах их заказал директор школы Шарль Блан, чья книга «Grammaire des arts du dessin»^{*} и особенно страницы, посвященные геометрическим основам композиции, оказали на Сёра огромное влияние, — так однажды историк искусства внес положительный вклад в художественное творчество.

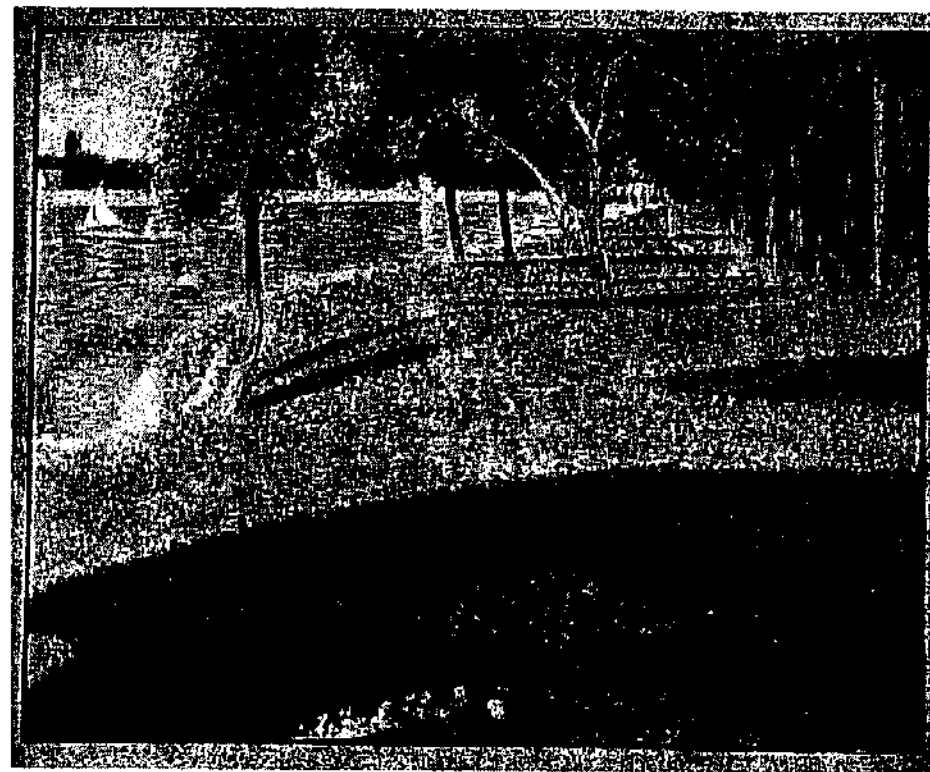
Техника, в которой написано «Купание», развивает технику импрессионизма, *balayé*^{**}, как называл ее Сёра, имея в виду мазки чистого цвета, нанесенные широкой кистью^{***}. По мере того как Сёра предъявлял все большие и большие требования к точности композиции, он чувствовал, что мазки, для того чтобы их легче было контролировать, должны быть мельче. Это совпадало с вынашиваемой в его сознании псевдонаучной теорией цвета. Намеки на такую теорию имелись в записных книжках Делакруа, но Сёра, при его любви к интеллектуальному порядку, разработал ее применительно к экспериментам Максвелла, измерениям Руда и, прежде всего, теориям Шеврёля. Из всего этого он создал некую догму, призванную поддержать его веру. Тем самым он поставил себя в ложное положение, ибо современники стали видеть в нем не великого художника, а теоретика.

Теория цвета вкупе со всеми принципами композиции, на которых было построено «Купание», нашла свое применение в следующей большой картине Сёра «Воскресная прогулка на острове Гранд-Жатт». Подготовительные этюды к ней даже более многочисленны и тщательны; помимо рисунков и небольших цветных эскизов, многие

* «Грамматика искусства рисунка» (фр.).

** Подметающую (фр.).

*** Как многие ранние работы Сёра, эта картина в некоторых местах переписана в пуантилистской технике, например шляпа «фигуры-эха» в правой части.



114. Жорж Сёра. Остров Гранд-Жатт. 1884

из которых отличаются поразительной красотой, Сёра выполнил несколько больших подготовительных картин. Одна из них, пейзаж — так сказать, сцена, где должна быть разыграна драма форм (ил. 114), — служит доказательством того, что Сёра настолько четко прорабатывал в сознании композицию картины, что, хоть окончательный ее вариант писался в течение двух лет, первоначальный пейзаж со всеми случайными изменениями света и тени практически не претерпел изменений. Единственное отличие — это отсутствие подчеркнутых вертикалей, поскольку он, разумеется, предвидел, что их восполнят фигуры. По рисункам и небольшим этюдам, на которых

в основном изображены *dramatis personae** картины, видно, что в отличие от «Купания», где каждая фигура рисовалась в мастерской с отдельной модели, все фигуры «Гранд-Жатт» рассматриваются в их отношении к целому. Сёра ставил перед собой задачу найти интересные силуэты, но при помощи тончайших градаций тона сохранить эффект моделировки, не нарушая общего единства планов. В этом он тоже следовал практике ранней итальянской живописи, к тому же на него повлиял низкий рельеф египетской скульптуры. Наконец, Сёра выполнил в масле большой эскиз целого, написанный с размахом и силой, которые он обычно сдерживал.

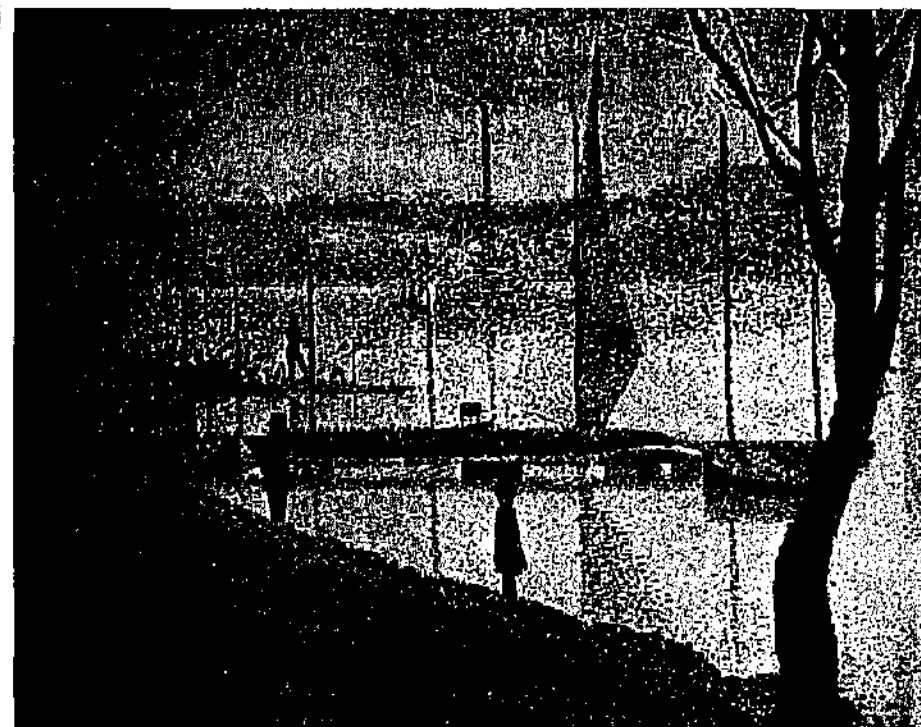
Знаменательно, что «Гранд-Жатт» должен был стать основным экспонатом последней выставки импрессионистов в 1886 году, — ничто не могло бы более четко обозначить конец их доктрины. Эта картина еще больше размежевала членов группы, имевших к тому времени уже далеко не лучшие взаимоотношения. Писсарро стал ее искренним поклонником и подражателем; он пресерьезно писал о Моне как о романтическом импрессионисте, противопоставляя его «научному» импрессионизму Сёра. Ученик Мане Джордж Мур был совершенно озадачен и отметил в своей «Исповеди молодого человека», что поначалу заподозрил мистификацию. Позвольте и мне признаться, что даже после долгого знакомства с оригиналом картина «Гранд-Жатт» по-прежнему приводит меня в недоумение. С точки зрения композиции здесь следует забыть об импрессионизме и думать скорее о «Битве при Сан Романо» Уччелло, чем о «Мулен де ла Галетт» Ренуара. Но это не устраняет моих трудностей: даже самая плоская фреска мыслится как форма, тогда как выразительные средства Сёра — только свет и цвет. Он пытался создать большие монумент-

* Действующие лица (*l'act.*).

альные формы средствами силуэта, что, несмотря на мастерство мелкой внутренней лепки, производит впечатление картонных фигурок кукольного театра. В «Купании» Сёра избежал этого раздражающего эффекта, поскольку его композиционные составляющие менее многочисленны и более монументальны, а контрасты светлого на темном и темного на светлом не так сложны и искусственны. Эта картина не столь удалена от импульса первого впечатления. Действительно, в «Гранд-Жатт» все было основано на некоем зрительном опыте; Ангран писал, что, когда трава на речном берегу вырастала слишком высокой и начинала нарушать определенные пропорции, друзья Сёра подстригали ее для него. Но то здесь, то там видны легкие намеки на ту декоративную геометрию, что сделала поздние произведения Сёра источником *art nouveau*. В качестве примера можно привести хвост обезьяны, который шокировал Джорджа Мура своей длиной, меня же он беспокоит слишком правильным изгибом. И правда, на превосходных эскизах этой обезьяны ее хвост либо опущен, либо имеет совершенно другой изгиб.

Гораздо более серьезным представляется влияние на эту картину теории цвета Сёра. Всякий, кто знает небольшие эскизы к картине с их поразительной верностью и свежестью тона, должен испытать потрясение, впервые увидев меланхолично-зеленые и пурпурные цвета оригинала; сравнение большого этюда ко всей композиции с оригиналом производит то же впечатление, что и сравнение «полноразмерного эскиза» Констебла к «Теллеге для сена» с завершенной картиной. Тот факт, что это различие заметно даже по черно-белым изображениям, показывает, что дело здесь не только в тоне: утрата свежести тональности усугублялась научным использованием дополнительных цветов. Дабы получить представ-

ление о том, что это значит, надо прочесть описание травы и тени на переднем плане «Гранд-Жатт», сделанное другом и верным почитателем Сёра — Феликсом Фенсопом. «Большинство мазков, — пишет он, — передает локальный цвет травы; другие, оранжевого оттенка и скупо разбросанные, отображают едва заметные солнечные блики; немного пурпурного цвета служит дополнением к зеленому; зелено-голубой, обусловленный близостью участка травы, освещенной солнцем, рассыпан щедрее по мере приближения к разделяющей эти участки линии и в этом месте постепенно ослабевает. В изображении участка травы под солнцем объединены только два цвета: зеленый и светло-оранжевый, под палящими лучами солнца невозможно никакое взаимодействие. Так как черное не есть свет, черная собака окрашена в противовес траве, ее доминирующий цвет — глубокий пурпурный, но на нее попадает и темно-синий, возникающий от соседних освещенных пространств. Обезьяна на поводке усеяна желтыми пятнами (ее собственный цвет) вперемежку с пурпурными и улыграмариновыми точками». Такой глубоко интеллектуальный подход к цвету основан не на ощущении, а на глубокой уверенности в том, что эффект цвета можно измерить научным путем. С классических времен все писавшие об искусстве считали цвет чувственным, эмоциональным элементом живописи; в связи с этим уместен вопрос: не противоречила ли попытка Сёра превратить его в элемент интеллектуальный основному закону искусства? Сёра ответил бы на это утверждением Сюттера, гласящим, что «законам эстетической гармонии цвета можно обучать так же, как правилам гармонии музыкальной». Но на мой взгляд, его наука производит то же впечатление, что и теории гармонии Шёнберга, где множество инструментов создают лишь беспорядочный шум, лишенный чистоты и резо-



115. Жорж Сёра. Мост Курбева. 1886–1887

нанса. Во всем исполнении чувствуется неловкость, которая охладила бы наши симпатии, если бы мы не помнили, что, когда Сёра писал эту картину, ему было только двадцать шесть лет.

Со времени создания «Гранд-Жатт» и до самой смерти в 1891 году Сёра отдавал все силы претворению своих теорий в больших композициях с фигурами. Но, к счастью для нас, в летнее время он продолжал писать пейзажи, чтобы, по его словам, «смыть с глаз свет мастерской». Хотя они лишены свежести его ранних пейзажей, точность наблюдения по-прежнему сочетается в них с поразительной чистотой и четкостью композиции. В таком произведении, как «Мост Курбева» (ил. 115), интер-

валы менее различимы и более убедительны, чем где-либо еще, и это служит окончательным оправданием математической *mystique**, средствами которой Сёра определял пропорции. Однако иногда в последних пейзажах композиция приобретает едва ли не излишнюю нарочитость, и мы видим, как они становятся началом нового академизма. Более того, разработанный Сёра пуантилизм привел к странной нейтрализации цвета: увеличение числа точек на расстоянии производит впечатление очень бледной акварели. И наконец, твердая решимость Сёра освоить самые малообещающие сюжеты и везде отыскать интересные его своеобразные формы привела к ослаблению того поэтического настроения, каким отличались его ранние марины. Именно этого Сёра и хотел. Когда друзья хвалили его картины, он говорил: «Они видят поэзию в том, что я сделал. НЕТ: просто я применяю свой метод, вот и все». Как тут не вспомнить Валери, который, написав свои первые стихотворения, заявил: «Je m'en fiche de la poésie»** и пятнадцать лет жизни посвятил математике. Не французам трудно понять, что подобные притязания решить все проблемы искусства только интеллектом действительно вполне искренни. Лично я уверен: когда истинные поэты, такие как Сёра и Валери, заявляют, что ищут вдохновения единственно в логике, тем самым они отдают дань уважения великому картезианскому идеалу и тому, что Озанфан однажды назвал «le sec de la grande tradition française»***. Однако возможно, что это не более чем предубеждение жителей Британских островов, и правы французы, когда говорят нам, что наше грубое небо никогда не ощутит подлинного вкуса этой благородной и изысканной сухости.

* Мистика (*фр.*).

** «Мне написать на поэзию» (*фр.*).

*** «Сухостью великой французской традиции» (*фр.*).

Сёра был настолько скрытен, что даже друзья и ученики ничего не знали о его личной жизни, им не разрешалось входить в его мастерскую; но по его поздним работам они могли прийти к заключению, что он стремился стать большим мастером композиции, а не просто дробильщиком цвета. К сожалению, Синьяк, Люс, Кросс и ван Риссельберг продолжали писать самые базисные пейзажи синими и оранжевыми точками, что полностью свело на нет влияние Сёра в то время, когда, несмотря на его раннюю смерть, оно могло бы быть весьма ценным; а Хуан Грис, заново открывший Сёра, сосредоточился лишь на одном аспекте его гения — мастерстве расположения и варьирования геометрических форм. Поступая так, Хуан Грис отвечал запросам времени, поскольку в столь же ограниченном объеме использовались и гораздо большие возможности Сезанна.

Не сравнивая этих людей как художников, можно с уверенностью сказать, что Сезанн обладал более пылким темпераментом. Художники, ставящие перед собой самые различные цели, могут обрести в нем вдохновение и поддержку своим начинаниям, вследствие чего Сезанна рассматривали, так сказать, по частям, то есть именно так, как его нельзя рассматривать. Мы рискуем тем же, трактуя пейзажи Сезанна как одну из тенденций возвращения к порядку, и, чтобы восстановить равновесие, следует начать с роскошных, мрачных пикников и купаний, несколько из которых находятся в собрании Поллерена. Эти бодлеровские оргии доказывают, что гений Сезанна в основе своей имел невероятную чувственность. В этих картинах делается попытка использовать тот единственный стиль, в котором пылкий молодой романтик мог выразить свои буйные чувства, — стиль Делакруа. Но специфическая ограниченность художнических возможностей Сезанна, его неспособность писать по памяти и пользо-



116. *Поль Сезанн. Дорога с горой Сент-Виктуар. 1870–1871*

ваться стилистическими ухищрениями других художников приводят его к пародированию образца. В частности, он не умел пользоваться традиционными приемами, при помощи которых постбарочные художники добивались иллюзии глубины. В пеллереновском «Купании» змеевидные углубления кажутся раскатанными на плоскости. С другой стороны, здесь в полной мере проявилась способность Сезанна превращать все, что он видит, в интересные формы; мы понимаем, что, по его глубокому убеждению, картина прежде всего должна существовать как композиция из плоских узоров, а затем уже создавать иллюзию глубины.

Из самых ранних значительных пейзажей Сезанна «Дорога с горой Сент-Виктуар» из Мюнхена (ил. 116) выявляет как сильные, так и слабые стороны его творчества в этот период. В сравнении с удивительно чет-

кими и ясными композициями Сёра это очень грубая работа. Однако в ней есть ошеломляющая смелость и широта видения. К тому же в ней предвосхищена одна из особенностей, отличающих Сезанна от импрессионистов, — «любовая атака», фронтальность наступления. Мощные горизонталы, идущие параллельно плоскости картины и поддерживающие упрощенные массы, мгновенно овладевают нашим взглядом; они отличаются и от продуманных «введений» барочного пейзажа, и от сбалансированной композиции пейзажа классического.

Заслуживает внимания еще один пейзаж, написанный в тот же период: «Набережная» — прекрасно скомпонованная картина, выполненная с характерным для Сезанна тонким чувством рисунка, но главное в ней — ее реализм. Я употребляю это слово в том смысле, какой вкладывал в него друг детства художника Эмиль Золя. Здесь мы впервые видим, как Сезанн сдерживает свое воображение в интересах реальности. Именно этот процесс будет занимать его на протяжении следующих двадцати лет. Подобная самодисциплина со всей очевидностью впервые проявляется в натюрмортах; легко понять, почему для своих технических и духовных упражнений он выбрал именно этот сюжет. Поскольку представляемые предметы неподвижны, их можно воспринимать с величайшей точностью; поскольку они поддаются произвольному расположению, то являют собой наиболее удобный сырой материал для архитектуры изображения. Не неся ни литературной, ни драматической нагрузки, они вынуждают художника для получения искомого эффекта полагаться только на изобразительные средства.

В течение этого периода Сезанн почти отказался от пейзажной живописи. Хотя он и поддерживал дружеские отношения с импрессионистами и интересовался их коло-

ристическими экспериментами, его настораживала изменчивость условий работы на пленэре. Большую часть времени он проводил в Лувре, копируя Рубенса и Делакруа и делая карандашные наброски античной и барочной скульптуры, которые, очевидно, были неизвестны критикам, привыкшим настаивать на том, что Сезанн не умел рисовать. По этим наброскам видно все возрастающее мастерство Сезанна в изображении формы без ущерба плоскостному рисунку; однако он еще не нашел способа применить его в живописи. Он уже осознал, что не может выразить свою грандиозную концепцию мира образами, изобретенными им самим и запомнившимися по работам старых мастеров; он мог это сделать только одним способом — предельно правдиво передавая зрительные ощущения от природных объектов. Техника его друзей импрессионистов предлагала ему средства для запечатления каждого оттенка зрительного ощущения, но Сезанн какое-то время считал, что они слишком сосредоточиваются на поверхности вещей. Это суждение не могло не пошатнуться после его знакомства с серьезным и вдумчивым творчеством Камилля Писсарро, который даже в 1872 году сохранил элементы классицистической композиции. Более того, Писсарро, старший из импрессионистов, усыпил подозрения Сезанна тем пониманием, с каким отнесся к его грубым ранним вещам. Итак, в 1873 году Сезанна убедили присоединиться к Писсарро в Овере.

Смирение, с каким Сезанн попытался изучить стиль импрессионистов, видно уже по тому, что он сделал точную копию с одной картины Писсарро; показательно, что примерно тридцать лет спустя, когда одна из картин Сезанна была наконец выставлена в Салоне, в каталоге после своего имени он написал: «élève de M. Pissarro»^{*}.

^{*} «Ученик месье Писсарро» (фр.).

Даже если бы оригинал Писсарро не сохранился, мы бы догадались, что картина Сезанна является копией: уж слишком ее композиция противоречит его обычной манере. Он следует перспективной схеме Писсарро с дорогой, по диагонали убегающей на задний план. То была общепринятая схема пейзажной композиции, которую преподавали в школах, но она была чужда непосредственному и фронтальному подходу Сезанна к природе, в чем можно убедиться, сравнив ее с оригинальной композицией Сезанна в пейзаже «Жа-де-Буффон зимой» из собрания Леконта, относящемся примерно к тому же времени. Линии заднего плана идут параллельно плоскости картины, композиция разбита в центре вертикальной линией, при этом эффект глубины достигается совершенным пониманием валеров.

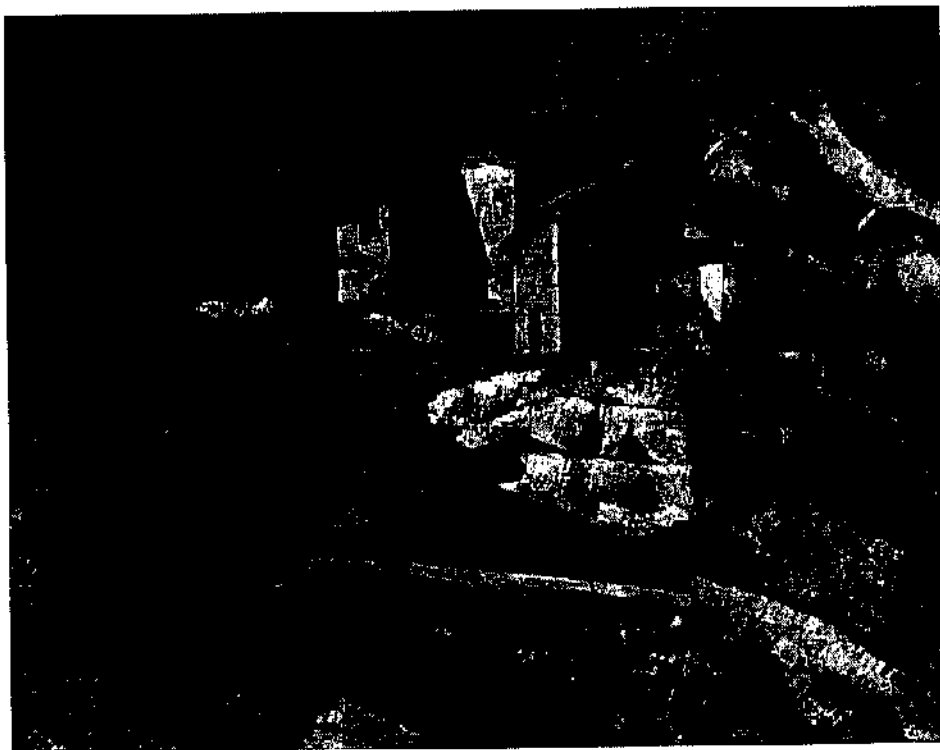
Как случается со всяким, кто осваивает новый стиль, первые импрессионистические картины Сезанна уступают тем, что написаны непосредственно перед ними. В знаменитом «Доме повешенного» из собрания Камондо краски несколько утратили силу и яркость, и не приходится сомневаться, что в Лувр картину взяли именно потому, что она менее всего похожа на работу Сезанна. В ней есть характерные для него массивные формы, но написаны они в палитре Писсарро, что и усыпило бдительность авторитетов. Однако Сезанн весьма быстро научился пользоваться новым для него языком импрессионистов в собственных целях. В «Каменной ограде» (одной из немногих картин, которые он считал достойными своей подписи), чтобы придать свету вибрацию, он использует прерывистые мазки, но архитектурная композиция могла бы принадлежать его работе любого периода. Это начало знаменитой попытки Сезанна «переделать Пуссена с натуры», и картина действительно весьма весьма похожа на композицию Пуссена в плане равновесия

вертикалей на фоне параллельного плоскости горизонта и использования отдаленных архитектурных сооружений в качестве ядра. Однако эта вещь менее крепка по композиции, чем его более поздние пейзажи, и менее тщательно написана. Десятью годами позже такая грубая деталь, как листва нависающей ветки, была бы непозволительна; и хотя на заднем плане правдиво передано ощущение света, Сезанн еще не способен создать на каждом дюйме холста красивую и живую фактуру.

Этого он добился после долгих усилий соединить свое природное чувство плоского узора с пониманием объемной формы, усилий столь упорных, что любой участок его картин производит впечатление напряженности. В результате изображенные объекты, так же как и мазки, начинают приобретать доминирующие формы: деревья на берегу, неизменно склоняющихся под порывами безжалостного ветра, или скал, сплетенных в едином ритме одним сейсмическим сдвигом. Подобные унифицирующие искажения характерны для любого искусства, но они обычно сглаживаются или маскируются, у Сезанна же они представлены с бескомпромиссной прямоотой. Критики расходятся во мнении относительно того, насколько такие искажения рассчитаны, насколько интуитивны; возможно, на этот вопрос вообще нельзя ответить. Любое искусство предполагает отбор и регулирование природных явлений, и в выборе основных форм Сезанн просто выражал свое видение природы. Но, используя эти формы, он прекрасно отдавал себе отчет в своих намерениях. Ведь этот странный человек, чьи взгляды на жизнь кажутся такими простыми и до абсурдности ортодоксальными, во всем, что касается искусства, был глубоким и оригинальным мыслителем; даже во времена господства натурализма у него достало проницательности определить живопись как гармонию, подобную природе.

Принципы композиции Сезанна проще всего изучать так, как он сам изучал их, — по его натюрмортам. Однако он весьма скоро сумел перенести их в более сложный и трудноуловимый жанр — пейзаж. По мере того как растет интеллектуализм композиций Сезанна, построение его работ все чаще основывается на прямых линиях, а не на изгибах. На картине «Деревянный мост» даже листва сведена к прямым линиям. Но эти прямые линии часто прерываются, например, в стволах деревьев. Создается впечатление, будто Сезанн возвел их как строительные леса, а затем испугался, что они замедлят динамику картины и приведут к излишнему акцентированию контуров. Он понял, что непрерывная линия предполагает точку фокуса на краю предмета и это делает невозможным любое движение вперед или в глубь пространства. Даже в первых карандашных набросках он всегда будет прерывать контур и снова начинать его чуть дальше или ближе.

Ярче всего интерес Сезанна к проблеме композиционного построения проявляется в тех пейзажах Прованса, где он придал ландшафту своих родных мест вечную гармонию классицистического пейзажа — Тосканы или Греции (ил. 117). Ландшафт Прованса действительно во многом напоминает греческий, но до Сезанна никто не догадывался о таящихся в нем изобразительных возможностях. Как Лоррен и Пуссен заставили поколения художников уверовать в то, что только в Кампанье можно найти ландшафт, достойный внимания серьезного пейзажиста, в результате чего, даже не имея возможности позволить себе поездку в Рим, они считали необходимым преобразовать свои родные места в некое подобие Альбанских холмов, так и созданные Сезанном образы Прованса в течение тридцати лет оказывали влияние на пейзажистов всего мира. Мне довелось видеть

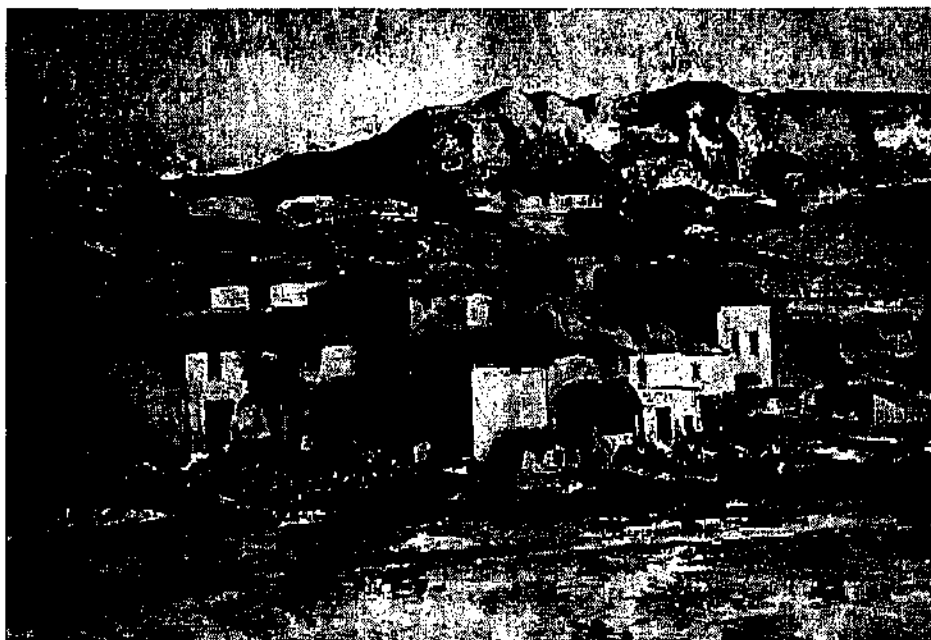


117. *Поль Сезанн. Дома в Эстаке. 1880–1885*

даже Японию, трактованную в манере Сезанна, с Фудзиямой, преобразованной в гору Сент-Виктуар.

Но подобное торжество видения неотделимо от торжества стиля. Пейзажи Эстака и фермерских домов у подножия горы Сент-Виктуар впервые показывают ту тенденцию, которой последует зрелый стиль Сезанна и которая после его смерти приведет к кубизму. Мотивы, побудившие его принять эту манеру живописи, крайне просты и в скрытом виде проявляются во всех его ранних работах. Он стремился передать объемность предметов, не обедняя цвет и не ослабляя рисунок непрерывным моделированием. Добиться этого можно лишь

одним способом — разбить плоскости на какое-то число мелких граней, каждая из которых своим цветом определяла бы новое направление плоскостей. Этот кубистический, можно даже сказать, призматический подход к отдельным формам присущ также композициям Сезанна как целому, его стратегии, равно как и тактике. Именно это отличает его от импрессионистов. Импрессионизм тоже предлагает средства для непрерывного моделирования цветом, разработанные Сёра. Однако если в основе импрессионизма лежит вера в то, что единство картины зависит от общей атмосферы, создаваемой непрерывным взаимодействием цветов, то Сезанн стремился к тому, чтобы формы сохраняли индивидуальность и объединялись архитектурными связями. Для достижения этой цели он начал с того, что стал выбирать сюжеты, где формы так или иначе поддавались такому упрощению (ил. 118). Картины, изображающие Гарданну, представляют собой явные образцы живописной архитектуры; именно они побудили многих художников уверовать в то, что самый надежный способ создать хорошо построенную картину — это написать провансальскую деревню на склоне холма. Почти все они потерпели фиаско, но не потому, что им не хватало мастерства в построении композиции, а потому, что они не обладали той исключительной правдой видения, какой отличался Сезанн. Эти художники никак не могли принять двух ветхих домишек в левой части вида Гарданны, и действительно сразу не скажешь, благодаря какому чуду искусства они вносят свою лепту в эту грандиозную композицию. Чтобы показать, насколько глубоко личным было это произведение для Сезанна, его следует сравнить с зимним пейзажем Жа-де-Буффон, к которому мы уже обращались. Мы обнаруживаем



118. *Поль Сезанн. Гора Сент-Виктуар, окрестности Гарданны. 1885–1886*

одну и ту же общую схему: низкая горизонталь, проходящая почти поперек картины, главная вертикаль почти в самом центре (что весьма предосудительно с академической точки зрения), та же арка, поднимающаяся справа, и тот же высокий контрфорс слева. И так, два ветхих домика существовали в воображении Сезанна задолго до того, как он посетил Гарданну, и при других обстоятельствах могли бы быть римскими сенаторами.

Мастерство Сезанна в использовании собственных выразительных средств освободило его от того, что можно назвать кубистическими сюжетами. Он мог приложить его и к таким мимолетным впечатлениям, как деревья на ветру, и при этом создать шедевр построения, в котором ощущение жизни и движения гораздо глубже, чем у Моне, ибо им проликинута вся композиция (ил. 119).

Несмотря на значительные упрощения — нет и попытки написать отдельный лист, — эти деревья поразительно верны природе в сравнении с неуклюжими работами подражателей Сезанна и даже с произведениями таких серьезных художников, как Дерен и Маршан.

Изменение видения у Сезанна всегда сопровождалось изменением техники. Первые пейзажи Прованса написаны густыми размеренными мазками, отчего вся поверхность имеет консистенцию эмали (ил. 117). Сезанн чувствовал, что слишком большая плотность ограничивает свободу, и после 1882 года стал писать более тонко, ограничив палитру относительно небольшим количеством

119. *Поль Сезанн. Большие деревья в Жа-де-Буффон. 1885–1887*



цветов: бледно-зелеными, земляными и той изумительной модуляцией синих, которая на всю жизнь осталась его любимым выразительным средством. Эта новая техническая свобода нашла отражение во все более частом обращении к акварели. Акварелью он писал с 1875 года, но впоследствии эта техника стала оказывать влияние на его живопись маслом.

Акварели Сезанна принадлежат к числу наиболее совершенных его произведений. И вновь приходится предположить, что они были неизвестны тем критикам, которые считали Сезанна неуловимым художником с тяжелой рукой. Действительно, его многофигурные композиции выдержаны в тяжелом, массивном стиле, но он был способен и на величайшую утонченность. Часто эти акварели кажутся почти по-уистлеровски элегантными, но принцип нанесения мазков у Сезанна совершенно иной. Их декоративный эффект является, так сказать, побочным продуктом. Эти мазки нужны, чтобы в соответствии с убеждениями Сезанна зафиксировать центральные точки композиции; под центральными точками я имею в виду места, где соединение плоскостей имеет наибольшее значение. Направление этих плоскостей он обозначает мазками чистого цвета: бледно-голубого, розового, сиены, зеленого; он настолько точно знает особенности их взаимодействия, что ему достаточно нескольких прозрачных мазков, чтобы создать впечатление объемности.

Именно в рисунках и акварелях наиболее ярко проявляется способность Сезанна видеть одновременно вглубь и вширь. Иногда в качестве юнцовой точки он выбирает фрагмент заднего плана, иногда внутреннюю плоскость, и тем не менее все соотносено в пространстве и подчинено композиции. Из самого сложного сюжета он умеет выбрать несколько прекрасных форм и изобразить их с такой уверенностью, что, пораженные

их гармонической связью друг с другом, мы забываем о белой бумаге между ними.

И все же именно в этот период желание Сезанна узнать порядок внешних явлений становится менее настойчивым. Более свободная техника вела к более непосредственному выражению ощущений, отчего структура его картин часто становится почти полностью скрытой. В 1890-х годах в живописи Сезанна вновь появляется элемент романтизма, который, став для художника отправным пунктом, казалось, был почти уничтожен долгим периодом классицистических построений. Такая картина, как «Мост над прудом» из Москвы, хоть в ней и сохраняется богатая фактура и жесткая конструкция 1880-х годов, показывает возвращение драмы. После двадцати лет воздержания этот чрезвычайно страстный человек почувствовал себя достаточно уверенным для того, чтобы высказаться откровенно.

Примерно в это время Писсарро, никогда не забывавший мощь ранних работ Сезанна, посоветовал своему молодому другу Воллару разыскать в Провансе старого отшельника и убедить его устроить выставку своих работ. Она состоялась в 1895 году в галерее Воллара, и великие французские художники того времени тут же признали неподимого товарища их юности своим учителем. Моне, Ренуар, Дега и, разумеется, сам Писсарро потратили то немногое, что могли себе позволить, на покупку его картин. Люди невежественные, те, кто не любят его творчество, иногда говорят, что восхищение Сезанном ввели в моду торговцы картинами; на самом деле все было как раз наоборот. Только после того как произведения Сезанна были открыты и стали покупаться художниками и их друзьями, торговцы и критики медленно, неохотно стали использовать его творчество в своих целях.

Но слава, к которой Сезанн так упорно стремился в юности, пришла слишком поздно, чтобы доставить ему удовольствие. Он до времени состарился и стал почти болезненно подозрительным. Борьба за решение стольких противоречивых проблем живописи, дававшее возможность самовыражения, стоила ему друзей и всех радостей жизни. Теперь, почти достигнув цели, он боялся, как бы какое-нибудь внешнее влияние не отклонило его в сторону.

Внутренняя жизнь Сезанна в то время была невероятно бурной, что проявлялось во взволнованной, поспешной манере, очень близкой к той, какая отличает его ранние работы и являет резкий контраст с изяществом и точностью среднего периода его творчества. Это видно в акварелях и еще более в картинах маслом, где краска накладывается с волнующей свирепостью. Предельная сосредоточенность предполагала узкий круг сюжетов. Пейзажи практически ограничивались карьером Бибемю — видимо, этот мотив приводил его в крайнее неистовство, — зданием, известным под названием Черный замок, где располагалась его мастерская, и горой Сент-Виктуар. Он выполнил бесчисленное множество этюдов этой горы, и мы чувствуем, что изображение этого мотива стало для него неким ритуальным действием, в котором он мог достичь абсолютного самовыражения (ил. 120).

В одном из писем Сезанн пишет, что, по его глубокому убеждению, если эти последние работы будут выставлены, то «дадут верное представление о ходе его исследований» и всякий, кто поймет его намерения, с ним согласится. Еще более удивительно, что это те самые работы, в которых, по его мнению, отражено самое полное понимание природы. В 1906 году он пишет:



120. *Поль Сезанн. Гора Сент-Виктуар. 1885–1887*

«Je deviens comme peintre plus lucide devant la nature»*. И действительно, в самых последних работах Сезанна уже нет былых бурных порывов, их сменяет спокойная ясность композиции. Но я не уверен, что именно это он имел в виду, когда писал: «...что же касается меня, то передача собственных ощущений всегда доставляет мне наибольшие мучения». Поверхностный критик мог бы предположить прямо противоположное: что Сезанн достиг совершенного мастерства в использовании выразительных средств, но видел в природе лишь предлог. Такой

* «Как художник, я становлюсь более трезвым перед лицом природы» (*фр.*).

взгляд полностью искажил бы суть искусства Сезанна. При том что он упорно стремился к порядку и долговечности старых мастеров, в письмах он постоянно ссылается на свое «petite sensation»^{*} и неоднократно повторяет, что основой искусства было «une sensation forte devant la nature»^{**}. На первый взгляд может показаться, что Сезанн подписывается под эстетикой импрессионизма, но это, разумеется, не так. Сезанн думает не только об оптическом ощущении, но, прежде всего, о реакции всего своего существа, о «tempérament»^{***}, слово, которое он произносил с раскатистым звуком «г».

Я думаю, что под «plus lucide devant la nature»^{****} он имел в виду, что буйная жизнь его собственного воображения, которую в молодости он старался выразить через создаваемые им фантастические образы, теперь могла быть раскрыта в каждом мазке, передающем его зрительные ощущения. Он свел в единый фокус свое внутреннее и внешнее видение. Если использовать другую метафору, то Сезанн дал свое собственное определение искусства; он создал гармонию, подобную природе. Объединяющим фактором здесь был его темперамент, но он мог проявиться только бессознательно на сыром материале видимых вещей, которые воспринимались как форма и цвет и с которыми Сезанн боролся во имя самого полного их воплощения. Если современное искусство предполагает готовность к поправлению природы, пренебрежение явлениями в угоду эмоциям, то Сезанн отнюдь не современен, поскольку ни один прерафаэлит не смотрел на природу более пристально. В этом он походил на великих пейзажистов прошлого: Беллини, Рубенса и Пуссена. Последователи Сезанна увидели только одну сторону

* «Маленькое чувство» (фр.).

** «Сильное чувство к природе» (фр.).

*** «Темпераменте» (фр.).

**** «Более трезвым перед лицом природы» (фр.).

его достижений — редкий дар использовать зрительные образы почти так же, как архитектор использует камни из каменоломни для создания гармонических сооружений. Своеобразный стиль, который Сезанн с такими муками разработал для того, чтобы выразить свое «petite sensation devant la nature», и который фактически был его убеждением в том, что предмет необходимо видеть одновременно как плоскость и как глубину, что форму следует передавать цветом, — этот волшебный стиль, созданный с терпением и самопожертвованием, достойным Милытона и Флобера, был вырван из контекста и стал орудием разрушения природы, о чем и пойдет речь в эпилоге.

ЭПИЛОГ

Эту книгу следует закончить вопросом: в какой степени способы видения, которые в ней рассматриваются, проливают свет на современную пейзажную живопись? Но прежде чем перейти шаткий мост из прошлого в будущее, надо оглянуться назад и вспомнить то, что мы видели. В западном искусстве пейзажная живопись имела краткую и прерывистую историю. В величайшие эпохи европейского искусства — в эпоху Парфенона, в эпоху Шартрского собора — пейзаж не существовал и не мог существовать; Джотто и Микеланджело он представлялся величайшей нелепостью. Только в XVII веке великие художники начинают обращаться к пейзажной живописи как таковой и пытаются систематизировать ее правила. И лишь в XIX веке пейзаж становится ведущим жанром искусства и создает свою собственную эстетику.

В ходе такого развития концепция пейзажа смещается от вещей к впечатлениям. Человек впервые проявляет свое осознание природы, когда искусство еще остается символическим; и, поскольку природа обширна и непостижима, он продолжает трактовать ее символически даже после того, как достигнут почти научный реализм в изображении растений и животных. Цветы, листья, отдельные деревья — все это «вещи», которые можно представить по отдельности. Гора — «вещь» лишь тогда, когда ее форма достаточно определена, чтобы выделить ее из

горного хребта. Из таких отдельных элементов и складываются первые пейзажи.

В пейзаже символов отдельные детали соединяются декоративно или в виде выразительного узора. Слияние этих элементов в общую картину достигается через восприятие света. Многие художники и критики от Леонардо до Сёра придерживались мнения, что трактовка света является частью науки живописи; однако работы Хуберта ван Эйка, Джованни Беллини, Лоррена, Констебла и Коро доказывают, что своей эстетической ценностью свет обязан тому, что он является выражением любви. «Как воздух заполняет все вокруг, а не заключен в одном месте, как свет Солнца заливает всю Землю, так и Бог пребывает во всем и все пребывает в Нем». Именно это мистическое ощущение единства творения, выраженное светом и атмосферой, послужило основой живописного единства для импрессионистов, хотя они этого и не сознавали; ссылки на науку, к которым они иногда прибегали с целью защитить свои интуитивные прозрения, — не что иное, как характерный для XIX века способ утверждения все той же веры, ибо тогда наука все еще базировалась на предположении о наличии некоего основополагающего естественного порядка, на вере в то, что, как говорил Пифагор, природа, несомненно, последовательна во всех своих действиях.

Итак, пейзажная живопись, как и все формы искусства, являлась актом веры; и в начале XIX века, когда более ортодоксальные и систематические верования приходили в упадок, вера в природу стала формой религии. Именно теория Вордсворта лежит в основе значительной части поэзии и почти всей живописи этого века, именно она вдохновила «Современных художников» — величайшее произведение художественной критики той эпохи. Вера в то, что присущая природе святость ока-

зывает очищающее и возвышающее воздействие на тех, кто открыл ей свое сердце, получила в этой работе наиболее полное выражение: занимающие сотни страниц подробные описания природных форм, листьев, ветвей, строения облаков, геологических образований казались современному читателю совершенно уместными, хотя веком раньше или позже они показались бы столь же далекими от художественной критики, как и от теологии.

Люди критического склада уже не принимают эту веру с такой готовностью, как раньше, но она по-прежнему вносит немалую лепту в тот комплекс воспоминаний и инстинктов, который пробуждается в душе среднего человека при слове «красота». Почти каждый англичанин на вопрос, что он понимает под красотой, примется описывать ландшафт: возможно, озеро и гору, возможно, сад при загородном доме, возможно, серебряную березовую рощу с колокольчиками, возможно, небольшую гавань с красными парусами и свежевывеленными домиками — иными словами, пейзаж. Даже те из нас, для кого популярные образы красоты потускнели от бесконечного повторения, по-прежнему видят в природе ни с чем не сравнимый источник радости и утешения. Если эта жажда все так же сильна и владеет столь многими, то имеем ли мы основания считать, что пейзажная живопись и в будущем останется преобладающей формой искусства? Этот вопрос влечет за собой еще один, более сложный: насколько та или иная форма искусства может сохранить свою жизнеспособность, если она опирается на пассивное согласие непродвинутого большинства, а не поддерживается активной убежденностью образованного меньшинства? Сложность этого вопроса объясняется тем, что никогда прежде не существовало такого разрыва между популярным и образованным вкусом. И хотя в

прошлом популярный вкус в конечном итоге всегда приспособлялся к вкусу меньшинства, сегодня может показаться, что чрезвычайно эзотерическое и специфическое произведение, встречающее одобрение немногих, настолько лишено человечности, что умрет от имбридинга. Это — устойчивое мнение, но я полагаю, что оно ошибочно. Вне зависимости от того, сохранят ли более специфические формы современного искусства свою действенность в будущем или нет, едва ли можно сомневаться, что живое искусство любого периода должно выражать идеи более активных умов, а не равнодушных масс, для которых искусство — это в лучшем случае социальная условность, приносящая тихую радость. Поэтому рассмотрим, насколько способны повлиять на искусство пейзажной живописи верования и способы выражения, проявившиеся за последние пятьдесят лет наибольшую жизнеспособность.

В первой главе я высказал предположение, согласно которому изменения в искусстве происходят в результате как внешних, так и внутренних причин. Кажется, что до определенной точки искусство следует своим собственным законам, зависящим от того, что можно назвать техническими соображениями в самом широком значении этого выражения; и отдельный гений всегда может повести его в новом направлении. Но кроме того, искусство всегда будет отражать основополагающие послышки — бессознательную философию своего времени. Вначале я обращусь к причинам, находящимся в самом искусстве, как менее умоизрядным. Пейзажную живопись нельзя рассматривать независимо от другого направления, далекого от подражания как *raison d'être** искусства. В известных, правда ограниченных, пределах это направление было реакцией. В течение

* Смысл жизни (*фр.*).

почти пяти столетий художники прилагали свое мастерство к подражанию природе. За это время были освоены и усовершенствованы многочисленные методы изображения, обретшие свою кульминацию в методе, который воспроизводил свет посредством нового сочетания науки и тонкости видения. К 1900 году наиболее склонные к риску и оригинальные художники утратили интерес к изображению реальности. В едином и энергичном порыве они отказались от имитации явлений природы.

Как я уже говорил, распространение фотографии, не способствовало рождению натурализма, вполне могло бы способствовать его кончине. Правда, к тому времени когда пейзажная фотография стала привычным явлением, практически все импрессионисты уже перестали писать в фотографической манере. И все же фотография поколебала общепринятое мнение, согласно которому искусство занимается прежде всего имитацией видимых явлений, а недостатки фотографии часто (хоть и не всегда честно) использовались апологетами абстрактного искусства. В определенном смысле фотография сыграла и более важную роль: она позволила художникам расширить сферу их эстетического опыта далеко за пределы непосредственного восприятия природы. Количество возможных решений стало значительно превосходить реальность. Так фотография способствовала появлению музейного искусства. Разумеется, еще со времен Ренессанса художники черпали вдохновение в музеях, но произведения, послужившие рождению великой традиции классицизма, были созданы в едином последовательном стиле. Они являлись частью признанного порядка, и зачастую именно их последовательность, а не красота отдельных вещей побуждала художников обращаться к ним. Но к концу XIX века музеи стали собирать произведения всех времен и стран; и художники, вместо того чтобы

находить в них преемственность языка, начали отыскивать в каждом стиле работы, доставляющие удовольствие, названное эстетическим. Таким образом, музейное искусство — в том смысле, какой я вкладываю в это понятие, — предполагает чисто эстетическое восприятие. Оно предполагает, что ценность искусства зависит от мистической эссенции или эликсира, каковой можно выделить, почти выжать из тела или скорлупы произведения; к отысканию этого эликсира и следует стремиться.

Как ни опасен пуризм для любого искусства, наибольшую угрозу он таит для пейзажной живописи, ибо она всецело зависит от бессознательного отклика всего существа человека на окружающий его мир. Любопытно, что еще в 1822 году величайший ученик природы предсказал опасность музейного искусства, — тогда Констебл писал Фишеру: «Если возникнет Национальная галерея (о которой поговаривают), в бедной старой Англии придет конец искусству. Причина проста: тогда критерием совершенства картин станут их производители, а не Природа». Заявление Констебла несколько преувеличено (недавно он посмотрел «Коронацию Наполеона» Давида) и окрашено свойственной ему упрямой предубежденностью. Мы можем немного поправить его и сказать, что, когда художники начинают развешивать у себя в мастерских фотографии романской каменной резьбы, испрятых масок и каталонских миниатюр, непосредственный отклик на природу становится крайне затруднителен. Если мы начинаем воспринимать резьбу как эстетическую сущность, то в самом чистом и концентрированном виде находим ее в раннем Средневековье или в творчестве первобытных народов; показательно, что первым из художников, заявивших о своем стремлении к чисто эстетическому восприятию, был Йоген. В одном из писем 1880-х годов он писал: «Беря в качестве предлога какой-

нибудь сюжет, заимствованный из человеческой жизни или из природы, я расположением линий и красок создаю симфонию, созвучия, которые не представляют собой ничего реального в общепринятом значении этого слова; они не выражают прямо никакой идеи, но, подобно музыке, должны заставить вас думать не идеями и образами, а посредством таинственных связей, существующих между нашим мозгом и именно таким расположением линий и красок». Именно Гоген придал экзотическому стилю жизнеспособность нового творения. Возможно, музейное искусство стало неизбежным еще со времени готического возрождения, но его ранние формы были сравнительно безобидны. Утонченные архаизмы Берн-Джонса были модны в слишком узком кругу, чтобы повлиять на ход развития искусства в лучшую или худшую сторону. Гоген не заимствовал средневековый реквизит, он заставил себя видеть символически. С каким трудом он этого добился, доказывает его бегство на Таити. Гогену пришлось предпринять далекое путешествие в пространстве, чтобы совершить путешествие во времени. Но он добился своего, и его таитянские пейзажи — подлинники преемники пейзажей шпалер XIV века (ил. 121).

Вскоре после того, как Гоген усилием воли воссоздал символический пейзаж, другой художник достиг того же, но двигаясь с другой стороны. Это был Таможенник Руссо, благодаря своему редкому простодушию бессознательно добившийся результата, к которому Гогена привел его беспокойный ум. Как видно по его эскизам, Руссо был прирожденным художником, но считал эти гармонические фиксации тона недостойными того, чтобы их выставляли, поскольку в них отсутствуют все те листья,

* Конечно же, это заявление развивает теорию, полувеком ранее сформулированную Эдгаром Алланом По в его знаменитом эссе «Поэтический принцип». Уистлер приблизился к аналогичной точке зрения в лекции «Тен о'юлок» (1885).



121. *Поль Гоген. Пейзаж с черными свиньями. 1891*

травинки, веточки, цветочки, камешки, которые он мог бы увидеть, хорошенько присмотревшись, и поэтому чувствовал себя обязанным включить все это в картину. Он также считал, что просто пейзаж не представляет интереса — он непременно должен содержать в себе какое-нибудь замечательное сооружение, вроде Эйфелевой башни, или какое-нибудь выдающееся событие, вроде 14 июля, а лучше всего — изобразить нечто такое, что обычный человек не может увидеть воочию, например джунгли, которые сам он видел, когда был в Мексике в 1860-х годах (ил. 122). В Средние века и даже в эпоху Возрождения взгляды Руссо на живопись встретили бы



122. Анри Руссо. Обезьяны в апельсиновой роще. 1907

большее сочувствие, чем взгляды Моне, но сам он, разумеется, этого не знал и считал себя абсолютно современным. Однажды он сказал Пикассо: «*Nous sommes les deux plus grands peintres de l'époque — toi dans le genre égyptien, moi dans le genre moderne*»^{*}. Несмотря на то что в последний период жизни Руссо не сумел приспособиться ко всем сложным условностям современного мира, никто из интересующихся живописью XV века не может не видеть, как не похож он на многочисленных воскресных художников, претендующих на признание с его времен. Он был не только прирожденным рисовальщиком узоров, но и человеком, который иногда мог про-

* «Мы два самых великих художника нашей эпохи — ты в египетском жанре, я в жанре современном» (фр.).

являть поистине грандиозное воображение. Сейчас две из больших картин Руссо, висящих в Лувре в отделе XIX века, занимают почетное место в зале шедевров. Как и Гоген, Руссо не имел предшественников в истории искусства. Насколько мне известно, ни один великий художник до Руссо не предавал столь полному забвению стиль или стили своего времени и не писал чисто интуитивно в манере четырехсотлетней давности. Только старинная система долгого ученичества у мастера могла бы сделать это возможным, но, даже если бы какой-нибудь художник и прошел через нее, никто не признал бы его достоинств. Ведь до тех пор, пока музеи и фотография не сделали всевозможные стили близкими и понятными нам, люди были настолько погружены в стиль своего времени, что любой другой казался им таким же нелепым, как шляпа, вышедшая из моды двадцать лет назад. Нежный Руссо — такой же симптом музейного искусства, как и дикий Гоген.

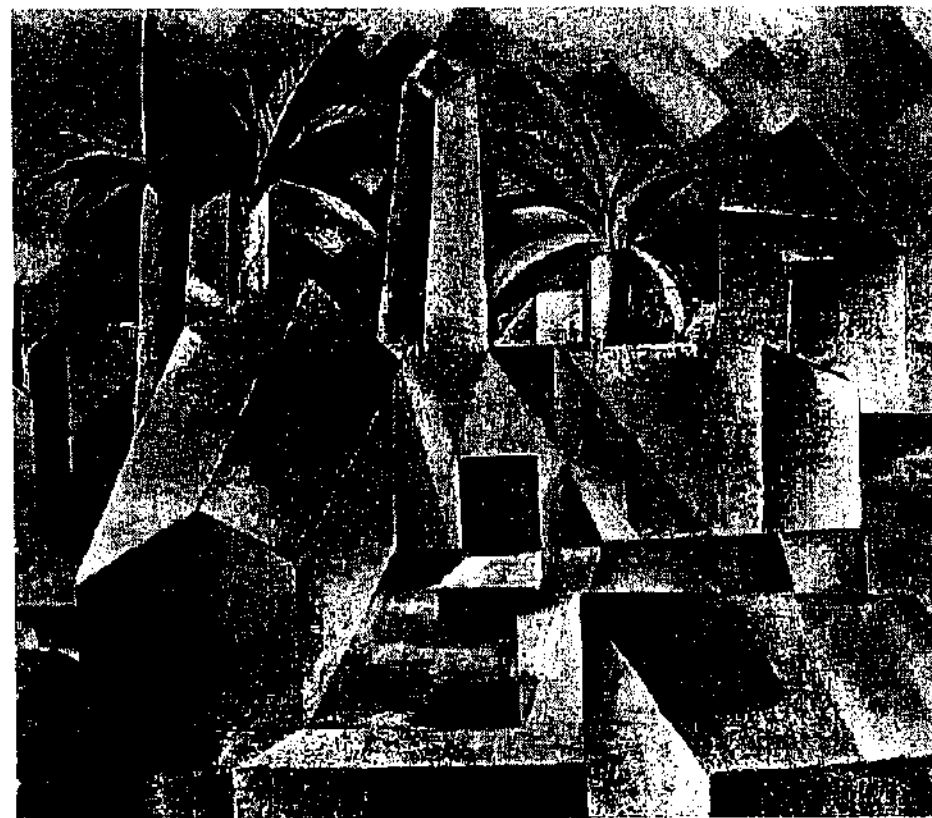
Влияние Сезанна ироничная судьба направила по тому же пути. Несмотря на высказываемое им желание создать искусство не менее долговечное, чем музейное, на практике он был самым искренним и скрупулезным последователем природы, а его метод, заключавшийся в разбивке плоскостей на грани и в построении композиции из ряда упрощенных — иногда прямоугольных — форм, являлся не самоцелью, а средством предельно точного воспроизведения зрительных ощущений. Действительно, в одном из писем Сезанна есть знаменитая фраза про конусы и цилиндры; ею-то и воспользовались Пикассо и Брак, чтобы доказать, что он поддерживал теорию кубизма. Но, как многие афоризмы, вдохновившие новую веру, это высказывание теряет силу, будучи приведенным в полном контексте: «*Tout dans la nature se modèle selon la sphère, le cône et le cylindre. Il faut s'apprendre à peindre*

sur ces figures simples, on pourra ensuite faire tout ce qu'on voudra»^{*}. Любопытно, что в этом краеугольном камне теории кубизма упоминаются отнюдь не кубы, а лишь те формы, которые дают возможность непрерывной моделировки и, таким образом, являются полной противоположностью кубизма. Однако вторая часть высказывания Сезанна проясняет, что он имел в виду. В его время на занятиях по основам композиции студента заставляли рисовать постановки из сфер, конусов и цилиндров. Меня этому методу обучал один престарелый джентльмен — отнюдь не кубист; — и, смею сказать, этим методом до сих пор пользуются в некоторых старомодных художественных школах.

Но хотя совершенно ясно, что Сезанн не имел в виду кубизм или какой-либо другой вид абстрактного искусства, нельзя отрицать, что его поздние работы приближаются к абстракции. В сериях видов Бибемю и Черного замка естественность композиции производит совершенно иное впечатление, чем в изображениях провансальского дома за елями. Признание упрощенных форм и граненых плоскостей Сезанна совпало с открытием негритянского искусства, в котором природа действительно сведена к цилиндрам, овалам и взаимодействию выпуклых и вогнутых поверхностей. Наблюдается даже любопытная близость в понимании характера плоскости у Сезанна и у негритянского скульптора. Так *petite sensation* Сезанна трансформировалось в самый рассудочный и музееведческий из стилей — кубизм.

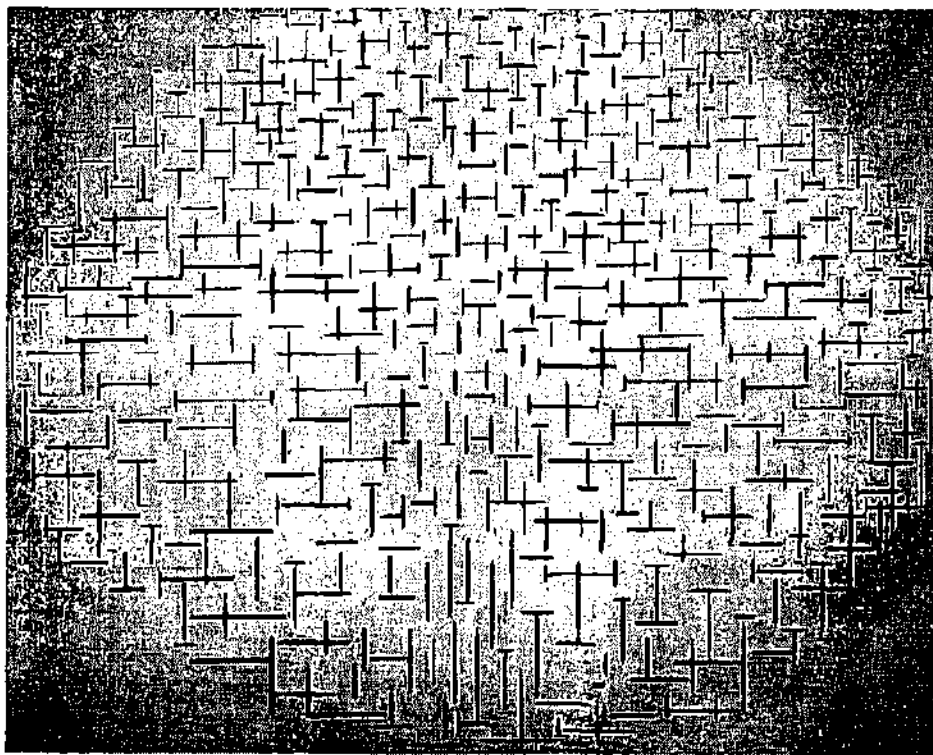
Каковы бы ни были достоинства кубизма, совершенно очевидно, что это не тот стиль, в котором пейзаж, как мы его определили, будет играть ведущую роль.

^{*} «Все в природе модулируется как сфера, конус и цилиндр. Сначала надо научиться рисовать эти простые фигуры, а потом можно делать все, что хочешь» (*фр.*).



123. Пабло Пикассо. Фабрика. 1909

Действительно, Пикассо (ил. 123) и Брак, вдохновившись сезанновскими изображениями городков Прованса, попытались написать несколько пейзажей, где дома упрощены до кубов. Если Пикассо вскоре отказался от пейзажа такого рода, то отчасти это объясняется тем, что кубизм должен быть последовательным средством искажения, применяемым повсеместно и независимо от отправного пункта; впечатление же от предмета, лишь наполовину отвечающего таким требованиям, было искусственным и неубедительным. Известную роль здесь



124. Пит Мондриан. Композиция. 1917

сыграло и то, что Пикассо был прежде всего мастером натюрмортов и многофигурных композиций, творцом больших форм, заполняющих его полотна, и ожидать от него пейзажа приходится не больше, чем от Энгра или Давида. То же относится и к Браку, чьи пейзажи чисто декоративны и как сюжет для композиции значительно уступают блюду с лимонами и кувшину. И пусть Мондриан, добившийся чистейшей из абстракций, говорит, что черпал вдохновение в волнах и пляжах (ил. 124), — мы не можем серьезно рассматривать более строгие формы абстрактного искусства в качестве основы для пейзажной живописи.

Говоря о специальных, или технических, причинах упадка пейзажа, я упоминал некоторые симптомы, определявшие общее духовное состояние того времени: ведь если присмотреться внимательно, то окажется, что технические проявления редко существуют сами по себе. Теперь я постараюсь определить некоторые общие причины, сыгравшие, по-моему, решающую роль в упадке пейзажа. Я делаю это с величайшей робостью и сознанием того, что вскоре утрачу способность что-либо понимать или, иначе говоря, вместе с нашими наиболее многословными философами стану плескаться на мелководье журналистики.

Позвольте мне прежде всего обратиться к идее чисто эстетического чувствования, которое я уже несколько раз упоминал. Совершенно очевидно, что она является составной частью общей тенденции, за последние пятьдесят лет проявившейся во многих областях жизни — от философии до системы делопроизводства; в зависимости от нашего подхода ее можно назвать теорией сущностей или дифференциацией функций. Не подлежит сомнению, что, как только рост населения и рост скорости транспорта усложнили круг жизненных проблем, специализация стала неизбежной. Но подлинный прародитель специализации — это, конечно, наука. Возьмем один пример из области самой науки. Примерно до 1820 года научные книги издавались просто великолепно, иллюстрации в них предназначались для того, чтобы радовать глаз, и для того, чтобы подкреплять аргументацию. Затем, по мере усложнения научных проблем, картинки постепенно сменились диаграммами. Книжные украшения, то, что радовало глаз, стали расцениваться как нечто лишнее и, следовательно, препятствующее научному подходу. Даже философия, которая по преимуществу должна иметь дело со всем человеческим опытом, под влиянием того

же импульса стала высокоспециализированным видом деятельности. В искусстве, особенно в архитектуре и музыке, где, как нам порой кажется, мы сумели выделить особое состояние восприимчивости, называемое эстетическим, теоретики неизбежно стремятся к тому же типу чистоты. По словам самого рассудительного и осведомленного историка современного искусства Альфреда Барра, «поскольку сходство с природой в лучшем случае излишне, а в худшем — мешает, его вполне можно устранить». Дialeктика абстрактного искусства чрезвычайно ясна и логична, гораздо яснее и логичнее любого объяснения традиционной живописи, и истоки ее в высшей степени почтенны. В платоновском «Филебе» Сократ говорит: «Под красотой очертаний я пытаюсь теперь понимать не то, что хочет понимать под ней большинство, то есть красоту живых существ или картин; нет, я имею в виду прямое и круглое, в том числе, значит, поверхности и тела, рождающиеся под токарным резцом и строяемые с помощью линеек и угломеров... я называю это прекрасным не по отношению к чему-либо, как это можно сказать о других вещах, но вечно прекрасным самим по себе, по своей природе и возбуждающим некие особые, свойственные только ему удовольствия, не имеющие ничего общего с удовольствием от цекотания. Есть и цвета, носящие тот же самый характер»*. Этот фрагмент часто цитировался сторонниками чистой абстракции; я повторяю его здесь, поскольку он являет собой звено между влиянием научного подхода на сугубо эстетическую идею и влиянием науки на реальные формы абстрактного искусства. Формы, которые Платон считает прекрасными по самой их природе, — это геометрические формы. Иными словами, вечно прекрасно то, что мо-

* Цит. по: Платон. Собр. соч.: В 4 т. М.: Мысль, 1994. Т. 3. С. 58–59 / Пер. Н. В. Самсонова. — Прим. пер.

жет быть измерено или, можно сказать, аналитически сформулировано. Естественно, это те формы, которые применимы в науке, и, поскольку наука является ведущим видом интеллектуальной деятельности последних ста лет, они влияли на искусство. То, что удивительные создания инженерии не оказали на искусство более глубокого влияния, может даже показаться недостатком. Такого мнения придерживались итальянские футуристы, и в первом «Манифесте футуристов», этом захватывающем документе, опубликованном в 1909 году, Маринетти заявил, что «мчащийся автомобиль, украшенный огромными трубами, подобными огнедышащим змеям, рычащий так, что кажется, будто он работает на шрапнели, прекрасней Ники Самофракийской». Согласны мы с этим или нет, картина, изображающая автомобиль, не обязательно будет прекрасной — автомобиль сам по себе, как заявляет Маринетти, есть произведение искусства. В этом, как мне кажется, причина того, что самые поразительные комбинации прямых линий и изгибов, конусов, сфер и цилиндров, из которых состоит мотор и которые, без сомнения, привели бы в восторг Сократа, оказали на искусство такое удручающее влияние. Все творческие силы, что отдаются на подобного рода конструкции, ушли в машиностроение.

Так вот, из всех видов искусства пейзажная живопись дальше всего как от платоновской геометрии, так и от инженерного искусства, каковое представляет собой тщательно продуманное приложение тех же принципов.

Но не могла бы пейзажная живопись существовать как некое дополнение к искусству логарифмической линейки и токарного станка? Как нечто такое, к чему стремились бы тем более жадно оттого, что она была бы исключена из платоновского подхода? Мне кажется, что и здесь вмешалась наука, коренным образом изменив наши пред-

ставления о природе. На протяжении всей этой книги, употребляя слово «природа», я имел в виду ту часть мира, что не создана человеком, которую мы можем воспринимать без посторонней помощи органами чувств. Еще лет пятьдесят назад такое антропоцентрическое определение представлялось вполне удовлетворительным. Но с тех пор микроскоп и телескоп настолько расширили диапазон нашего зрения, что уютная, разумная природа, которую мы можем видеть собственными глазами, перестала удовлетворять наше воображение. Теперь мы знаем, что по новым стандартам измерения самый большой пейзаж имеет практически тот же размер, что и отверстие, куда прячется от нашего взгляда муравей. Мы знаем, что каждая воспринимаемая нами форма состоит из мелких и мельчайших форм и каждая из них обладает свойствами, которые мы не можем постичь через опыт. И знания эти наложили отпечаток на современную пейзажную живопись. В творчестве Сазерленда среди прочего нас приводит в замешательство исчезновение гуманистической шкалы, то, как терновое дерево или засохший куст чертополоха вдруг приобретают колоссальные размеры; а многие акварели Пауля Клее напоминают жизнь под микроскопом, увеличенный кусочек стебля или какой-нибудь другой странный и прекрасный образ нашего зачарованного видения. Никто не обладал более длинной антенной, чем Клее, и художников, не довольствовавшихся исследованием музейных закоулков, приводили в трепет научные лаборатории. Интересующийся искусством ученый, который сумел бы проследить источники вдохновения Клее, внес бы ценнейший вклад в исследование модернистской образной системы. Я привожу пастель (ил. 125), выполненную в 1880 году мистером Андерхиллом, сотрудником лаборатории профессора Паултона, которая создавалась как документ по морской биологии. Увидев



125. Андерхилл. Морская биология. 1880

ее в оригинале, всякий сразу вспомнит Клее и Миро. Эти художники переоснастили свой репертуар формами, взятыми из лабораторий, что отнюдь не компенсирует утрату интимности и любви, с какими можно было созерцать старую антропоцентрическую природу. В действительности любовь к сотворенному миру не может распространяться ни на микробов, ни на те пространства, где свет, прежде чем достичь наших глаз, путешествовал с тех времен, когда человека еще не существовало. Глядя на прекрасную панораму, мы, конечно, можем постараться забыть эти фантастические, невероятные факты, как, сидя за обедом, забываем о существовании голода в мире. Но создание великих произведений искусства должно зиждиться на чем-то большем, нежели здоровое животное приспособление к потребностям времени.

В последние несколько лет природа представлялась не только слишком большой или слишком маленькой для воображения — казалось, что ей недостает еще и единства. Кроме специалистов по высшей математике, уже никому не кажется, что природа последовательна во всех своих проявлениях. За последние несколько лет мы даже утратили веру в то, что привыкли с такой надеждой называть «естественным порядком»; хуже того, мы знаем, что сами овладели средствами для уничтожения этого порядка. Леонардо да Винчи, имевший обыкновение подписываться словами «ученик опыта», оставил в одном из своих последних сочинений такое изречение: «Природа полна бесчисленных оснований, которые никогда не были в опыте»^{*}. И он проиллюстрировал свое осознание этих бесконечных, неведомых, разрушительных сил в серии пейзажных рисунков, уже упомянутых мною в одной из предыдущих глав.

^{*} Цит. по: *Леонардо да Винчи. Избранные произведения*: В 2 т. М.: Л.: Academia, 1935. Т. 1. Фрагмент № 25. Пер. В. Зубова. — *Прим. пер.*

Я говорил, что эти рисунки отражают не только душевное состояние Леонардо, но и всеобщий страх перед тем, что мир движется к концу, — страх, породивший Апокалипсис конца XV века и живопись Грюневальда. Похоже, что страх этот овладевает человеком Запада через каждые пятьсот лет и связан со вторым пришествием Христа; историки называют его хилиазмом. Наши хилиастические верования пришли на пятьдесят лет раньше; но ведь наша новая религия подготовила для них гораздо лучшую почву, чем религия старая.

Можем ли мы избавиться от нашего страха, вновь создав образ огороженного сада? Такой способ жизни возможен, но возможна ли такая основа для искусства? Нет. Художник может убежать от сражений и чумы, но не может убежать от идеи. Огороженный сад XV века давал убежище от многих ужасов, но он был основан на живой идее, гласившей, что природа дружелюбна и гармонична. Наука научила нас обратному; и мы не вернем природе своего доверия до тех пор, пока не познаем или не забудем бесконечно больше того, что знаем сегодня. Брамин, потрясший Кеннисона желанием уничтожить микроскоп, проявил не меньшую мудрость, чем китайцы, которые ограничивали использование пороха тем, что употребляли его для фейерверков.

В конце шестой главы я сказал, что существование пейзажной живописи связано с продлением трогательно-го заблуждения и с тем, что пейзаж является средоточием наших переживаний. Великие художники хилиазма, вроде Грюневальда, были экспрессионистами, и, возможно, чувства волнения и благоговейного страха, которые пробуждает в нас эта новая, внушающая ужас Вселенная, еще найдут свое выражение аналогично тому, как древние лесные страхи находили свое выражение в северном искусстве. В конце концов, наше расширенное представ-

ление о природе может даже обогатить наши души новыми прекрасными образами. Будем надеяться, что в новых религиозных войнах нам позволят другого Грюневальда или, по крайней мере, Босха. Но проявят ли к нему терпимость? Произведения Босха собирал Филипп II, а он был более терпим и располагал гораздо меньшими возможностями, чем наши новые тираны. Экспрессионизм — искусство отдельной личности, ее протест против принуждения со стороны общества. Может ли такое искусство существовать в будущем — это вопрос для экономистов, социологов, физиков и гадалок по магическому кристаллу. Я же, как старомодный индивидуалист, верю, что вся наука и бюрократия мира, все атомные бомбы и концентрационные лагеря не смогут окончательно уничтожить человеческий дух, и он всегда сумеет придать себе зримую форму. Но какую форму он примет — нам не дано предугадать.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

1. *Эллинистическая фреска*. Лестригоны, бросающие камни в корабли Одиссея. Фрагмент росписи из дома на Эсквилинском холме в Риме. 50–40-е гг. до н. э. Музеи Ватикана.
2. *Утрехтская псалтирь*. Иллюстрация к псалму «Usquequo Domine». 816–830-е. Библиотека университета, Утрехт.
3. *Кентерберийская псалтирь*. Иллюстрация к тому же псалму. Ок. 1150.
4. *Мозаика*. Капелла Палатина, Палермо. XII в.
5. *Готическая скульптура*. Резные капители с листовидным орнаментом. Ок. 1293. Зал капитула при Саутуэллском соборе.
6. *Неизвестный художник*. Триумф смерти. Фрагмент фрески. Ок. 1360. Кампосанто, Пиза.
7. *Мартини Симоне*. Апофеоз Вергилия. Фронтиспис книги сочинений Вергилия из библиотеки Петрарки. 1340. Пинакотекка Амброзиана, Милан.
8. *Фреска*. Ловцы птиц. 1343. Папский дворец, Авиньон.
9. *Французская италера*. Дама с единорогом. Ок. 1510. Музей Клюни, Париж.
10. *Стефано да Дзевико (Стефано да Верона)*. Малонна в беседке из роз. Ок. 1420. Кастелло, Верона.
11. *Верхнерейнский мастер (Кёльнская школа)*. Райский сад. Ок. 1410. Штеделевский художественный институт, Франкфурт.
12. *Старнина Герардо*. Фиваида. Ок. 1410. Галерея Уффици, Флоренция.
13. *Джованни ди Паоло*. Св. Иоанн Креститель в пустыне. 1453. Национальная галерея, Лондон.
14. *Братья Лимбург*. Грехопадение и изгнание из рая. Страница из «Роскошного часослова герцога Беррийского». 1413–1416. Музей Конде, Шантийи.
15. *«Книга об охоте» Гастона Феба*. Кролики в лесу. Ок. 1400. Национальная библиотека, Париж.

- 16, 17. *Братья Лимбург*. Сцены из календаря «Роскошного часослова герцога Беррийского». 1409–1415. Музей Конде, Шантийи.
18. *Уччелло Паоло*. Охотники в лесу. 1465–1470. Фрагмент. Музей Эшмолеан, Оксфорд.
19. *Неизвестный художник*. Сезонные занятия. Ок. 1420. Кастелло дель Буонконсильо, Тренто.
20. *Гоццолли Бенотто*. Шествие волхвов. Фреска. 1459. Палаццо Медичи-Риккарди, Флоренция.
21. *Ван Эйк Хуберт*. Поклонение агнцу. Фрагмент центральной части Гентского алтаря. Ок. 1432. Собор Св. Бавона, Гент.
22. *Ван Эйк Хуберт*. Высадка на берег графа Вильяма Баварского. Из Туринского часослова. Начало XV в. Не сохранилась.
23. *Ван Эйк Ян*. Мадонна канцлера Ролена. Ок. 1430. Лувр, Париж.
24. *Ван Эйк Ян*. Св. Варвара. Незаконченная работа. 1437. Королевский музей изящных искусств, Антверпен.
25. *Гус Луго ван дер*. Алтарь Портинари. 1476–1478. Фрагмент. Галерея Уффици, Флоренция.
26. *Виз Конрад*. Чудесный улов рыбы. Обратная сторона створки алтаря собора Св. Петра. 1444. Музей искусства и истории, Женева.
27. *Дюрер Альбрехт*. Вид на долину Арно. 1495. Лувр, Париж.
28. *Дюрер Альбрехт*. Домик у пруда. Акварель. Ок. 1496. Британский музей, Лондон.
29. *Поллайоло Антонио*. Мучничество св. Себастьяна. 1475. Национальная галерея, Лондон.
30. *Поллайоло Антонио*. Похищение Деяниры. Ок. 1465. Галерея Уффици, Флоренция.
- 31, 32. *Пьеро делла Франческа*. Триумф герцогов Урбинских. Обратные стороны портретов герцога и герцогини Урбинских. 1460-е. Фрагменты. Галерея Уффици, Флоренция.
33. *Антонелло да Мессина*. Распятие. 1460–1465. Музей искусств, Бухарест.
34. *Беллини Джованни*. Воскресение. 1475–1479. Государственные музеи, Берлин.
35. *Беллини Джованни*. Св. Франциск в пустыне. Ок. 1480. Собрание Фрик, Нью-Йорк.
36. *Беллини Джованни*. Мадонна в лугах. Ок. 1505. Фрагмент. Национальная галерея, Лондон.
37. *Босх Иероним*. Поклонение волхвов. 1510. Фрагмент. Прадо, Мадрид.
38. *Брейгель Питер Старший (Мужицкий)*. Зима, темный день. 1565. Художественно-исторический музей, Вена.

39. *Рембрандт Харменс ван Рейн*. Канал с лодкой. Рисунок. 1650-е. Собрание герцога Девонширского, Чатсуорт.
40. *Рейсдал Якобс ван*. Берега реки. Национальная галерея Шотландии, Эдинбург.
41. *Рейсдал Якобс ван*. Вид в окрестностях Харлема. 1665–1670. Национальная галерея, Лондон.
42. *Санредам Питер*. Старая ратуша в Амстердаме. 1657. Рейкс-музеум, Амстердам.
43. *Вермеер Ян (Делфтский)*. Вид Делфта. Ок. 1660. Маурицхейс, Гаага.
44. *Вейнборо Томас*. Портрет четы Эндрюс. 1750-е. Национальная галерея, Лондон.
45. *Грюневальд Матиас*. Испытание св. Антония. Правая створка Изенгеймского алтаря. Ок. 1513. Музей Унтерлинден, Кольмар.
46. *Грюневальд Матиас*. Беседа св. Антония со св. Павлом-отшельником. Левая створка Изенгеймского алтаря. Ок. 1513. Музей Унтерлинден, Кольмар.
47. *Альтдорфер Альбрехт*. Св. Георгий в лесу. 1511. Старая пинакотекка, Мюнхен.
48. *Пьеро ди Козимо*. Пожар в лесу. Ок. 1480. Фрагмент. Музей Эшмолеан, Оксфорд.
49. *Альтдорфер Альбрехт*. Битва Александра Македонского с Дарием. 1529. Старая пинакотекка, Мюнхен.
50. *Патинир Исаак*. Ладья Харона. Ок. 1510. Прадо, Мадрид.
51. *Антверпенская или Лейденская школа (школа Лукаса ван Лейдена)*. Лот с дочерьми. Ок. 1500–1550. Лувр, Париж.
52. *Лотто Лоренцо*. Св. Иероним в пустыне. 1500. Лувр, Париж.
53. *Брейгель Питер Старший (Мужицкий)*. Падение Икара. 1567. Королевский музей изящных искусств, Брюссель.
54. *Якопо да Валенсиа*. Св. Иероним. Пинакотекка, Болонья.
55. *Леонардо да Винчи*. Св. Анна с Марией и младенцем Христом. Ок. 1510. Фрагмент. Лувр, Париж.
56. *Леонардо да Винчи*. Потоп. 1510-е. Рисунок. Королевская библиотека, Виндзор.
57. *Джулио Романо*. Падение гигантов. Фреска. 1532–1534. Фрагмент. Палаццо дель Те, Мантуя.
58. *Никколо дель Аббате*. Пейзаж с Эвридикой и Аристеом. Иллюстрация к «Георгикам» Вергилия. Ок. 1550. Национальная галерея, Лондон.
59. *Тинторетто*. Св. Мария Египетская. Фреска. 1577–1588. Скуола Гранде ди Сан Рокко, Венеция.

60. *Эль Греко*. Вид Толедо. 1610–1614. Музей Метрополитен, Нью-Йорк.
61. *Эль Греко*. Гора Синай. Ок. 1570. Собрание барона Хатвани, Будапешт.
62. *Рубенс Питер Пауль*. Юпитер и Меркурий в гостях у Филемона и Бавкиды. 1620-е. Художественно-исторический музей, Вена.
63. *Рубенс Питер Пауль*. Турнир у замка Стен. 1638–1640. Лувр, Париж.
64. *Эльсгеймер Адам*. Бегство в Египет. 1606–1610. Старая пина-котска, Мюнхен.
65. *Джорджоне*. Сельский концерт. Ок. 1508. Лувр, Париж.
66. *Беллини Джованни*. Священная аллегория (Озерная мадонна). Ок. 1500. Галерея Уффици, Флоренция.
67. *Джорджоне*. Испытание огнем младенца Моисея. Ок. 1505. Галерея Уффици, Флоренция.
68. *Последователь Джорджоне*. Почести поэту. XVI в. Национальная галерея, Лондон.
69. *Джорджоне*. Гроза. 1505–1510. Галерея Академии, Венеция.
70. *Тициан*. Любовь земная и небесная. Ок. 1515. Галерея Боргезе, Рим.
71. *Лоррен Клод*. Деревья. Рисунок. Ок. 1640. Музей Тейлера, Харлем.
72. *Лоррен Клод*. Асканий и олень. Рисунок. 1682. Музей Эшмолеан, Оксфорд.
73. *Лоррен Клод*. Храм Аполлона. 1650. Галерея Дориа Памфили, Рим.
74. *Лоррен Клод*. Пейзаж с Адисом и Галатеей. 1657. Картинная галерея, Дрезден.
75. *Лоррен Клод*. Пейзаж со сценой бегства в Египет. 1647. Картинная галерея, Дрезден.
76. *Гуссен Никола*. Св. Иоанн на острове Патмос. 1644. Институт искусств, Чикаго.
77. *Гуссен Никола*. Вдова Фокиона, собирающая золу. 1648. Собрание лорда Дерби, Ноусли Холл.
78. *Гуссен Никола*. Лето, или Руфь и Вооз. Из цикла «Времена года». 1660–1664. Лувр, Париж.
79. *Дюге Гаспар (Гиспар-Гуссен)*. Дорога в окрестностях Альбано. Национальная галерея, Лондон.
80. *Козенс Джон Роберт*. Вид озера Альбано. Акварель. Городская художественная галерея, Лидс.
81. *Пальмер Самюел*. Долина с ярким облаком. Рисунок. 1825. Музей Эшмолеан, Оксфорд.

82. *Констебл Джон*. Лошадь, берущая препятствие. Эскиз. Ок. 1825. Музей Виктории и Альберта, Лондон.
83. *Констебл Джон*. Ивы у ручья. 1829. Музей Виктории и Альберта, Лондон.
84. *Констебл Джон*. Вид Стура. 1810–1811. Музей Виктории и Альберта, Лондон.
85. *Констебл Джон*. Брайтон-Бич. Ок. 1824. Музей Виктории и Альберта, Лондон.
86. *Гуссо Теодор*. Дубы, летний день. 1852. Лувр, Париж.
87. *Коро Камиль*. Вид в окрестностях Вольтерры. 1838. Национальная галерея искусств, Вашингтон.
88. *Коро Камиль*. Сент-Андре-ан-Морван. 1842. Лувр, Париж.
89. *Коро Камиль*. Лощина. 1855. Лувр, Париж.
90. *Коро Камиль*. Вид Сент-Ло. 1850–1855. Лувр, Париж.
91. *Курбе Гюстав*. Скалы в Этрета после шторма. 1870. Лувр, Париж.
92. *Курбе Гюстав*. Снежный пейзаж. 1868. Частное собрание, Париж.
93. *Добиньи Шарль Франсуа*. Запруда в Оттево. 1859. Лувр, Париж.
94. *Добиньи Шарль Франсуа*. Этрета. Собрание Баррелли, Глазго.
95. *Моне Клод*. Побережье в Сент-Адресс. 1867. Институт искусств, Чикаго.
96. *Писсарро Камиль*. Снег в нижнем Норвуде. 1870. Национальная галерея, Лондон.
97. *Лидер Бенджамин Уильям*. Февраль. Распутица. Городская художественная галерея, Бирмингем.
98. *Ренуар Пьер-Огюст*. «Лягушатник». 1869. Национальный музей, Стокгольм.
99. *Моне Клод*. Антиб. Деревья у Средиземного моря. 1884. Институт искусств, Чикаго.
100. *Тёрнер Уильям*. Темза у Уолтон-бридж. 1806–1807. Галерея Тейт, Лондон.
101. *Тёрнер Уильям*. Дождь, пар и скорость. 1843. Национальная галерея, Лондон.
102. *Моне Клод*. Вокзал Сен-Лазар. 1877. Институт искусств, Чикаго.
103. *Тёрнер Уильям*. Интерьер в Петворте. 1830–1837. Галерея Тейт, Лондон.
104. *Тёрнер Уильям*. После Потопа. Ок. 1843. Галерея Тейт, Лондон.
105. *Тёрнер Уильям*. Замок Норэм. 1835–1840. Галерея Тейт, Лондон.
106. *Тёрнер Уильям*. Берег моря в шторм. 1835. Галерея Тейт, Лондон.
107. *Тёрнер Уильям*. Пожар на море. 1835. Галерея Тейт, Лондон.

108. *Ван Гог Винсент*. Солнце над домом. Рисунок 1888. Собрание В. В. Ван Гога, Ларен.
109. *Ван Гог Винсент*. Каменная скамья в госпитальном саду Сен-Реми. Рисунок 1889. Собрание В. В. Ван Гога, Ларен.
110. *Ван Гог Винсент*. Дорога с кипарисами. 1890. Музей Крёллер-Мюллер, Оттерло.
111. *Писсарро Камилл*. Въезд в деревню Буазен. 1872. Лувр, Париж.
112. *Сёра Жорж*. Канал в Гравлине. 1890. Институт Курто, Лондон.
113. *Сёра Жорж*. Приют де ла Фар в Онфлёре. 1886. Собрание Честер-Битти, Лондон.
114. *Сёра Жорж*. Остров Гранд-Жатт. 1884. Частное собрание, Нью-Йорк.
115. *Сёра Жорж*. Мост Курбевуа. 1886–1887. Институт Курто, Лондон.
116. *Сезанн Поль*. Дорога с горой Сент-Виктуар. 1870–1871. Новая государственная пинакотека, Мюнхен.
117. *Сезанн Поль*. Дома в Эстаке. 1880–1885. Национальная галерея искусств, Вашингтон.
118. *Сезанн Поль*. Гора Сент-Виктуар, окрестности Гарданны. 1885–1886. Национальная галерея искусств, Вашингтон.
119. *Сезанн Поль*. Большие деревья в Жа-де-Буфхрон. 1885–1887. Институт Курто, Лондон.
120. *Сезанн Поль*. Гора Сент-Виктуар. 1885–1887. Институт Курто, Лондон.
121. *Дюген Поль*. Пейзаж с черными сплывами. 1891. Частное собрание, Нью-Йорк.
122. *Руссо Анри*. Обезьяны в апельсиновой роще. 1907. Музей Метрополитен, Нью-Йорк.
123. *Пикассо Пабло*. Фабрика. 1909. Эрмитаж, Санкт-Петербург.
124. *Мондриан Пит*. Композиция. 1917. Музей Крёллер-Мюллер, Оттерло.
125. *Андерхилл*. Морская биология. 1880. Собрание Т. Ф. Хайэма, Оксфорд.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- | | |
|---|---|
| Августин Блаженный, святой 27 | Блейк Уильям 166, 167 |
| Айер Нат 194 | Бодлер Шарль 189, 198, 224, 255 |
| Акланд Генри 11 | Боккаччо Джованни 22, 31, 32, 137 |
| Альберт Великий 21, 32 | Бомонт Джордж 171, 214, 231 |
| Альберги Леон Батиста 60, 61, 65, 66, 85, 132, 166 | Бонингтон Ричард Паркс 127 |
| Альтдорфер Альбрехт 92, 94, 96–98, 100, 101, 108, 119, 121, 126–128, 131, 134, 226, 232–234 | Боннар Пьер 210 |
| Ангран Шарль 251 | Босх Иероним 7, 33, 74–76, 92, 103, 105, 106, 109, 232, 292 |
| Андерхилл 288, 289 | Брак Жорж 228, 281, 283, 284 |
| св. Ансельм 17, 21, 22 | Брамс Иоганн 241 |
| Антонелло да Мессина 66–68 | Браун Форд Мэддокс 199 |
| Ариосто Лодовико 126 | Брейгель Питер Старший (Мужицкий) 36, 39, 52, 75–79, 94, 109, 125, 217, 228 |
| Базен Жермен 240 | Брейгель Ян Старший (Бархатный) 83 |
| Байрон Джордж Гордон 130 | Бриенн Ломени де 161 |
| Бальдовинетти Алессо 61, 63 | Бриль Пауэл 128, 146 |
| Барр Альфред 286 | Брудерлам Мельхиор 111 |
| Баррес Морис 121 | Брузасорчи Доменико 119 |
| Бах Иоганн Себастьян 150 | Брунеллески Филиппо 60, 61, 65, 83, 85 |
| Бенто Анджелико (Фра Анджелико да Фьезоле) 44, 46 | Буден Эжен 198, 241 |
| Беккафуми Доменико 108 | Бурдон Себастьян 161 |
| Бекфорд Уильям 130 | Бурсо Жан Франсуа 181 |
| Белл Чарльз 7 | |
| Беллини Джованни 66, 68–73, 75, 79, 84, 91, 102, 121, 132, 134, 135, 158, 270, 273 | Вагнер Рихард 190, 213, 225 |
| Бембо Пьетро 137, 138 | Валансен Пьер Анри 164, 183 |
| Беньян Джон 76 | Валери Поль 111, 245, 254 |
| Беренсон Бернард 7 | Ван Гог Винсент 9, 93, 123, 168, 180, 197, 202, 206, 212, 233–239 |
| Беркхейде Геррит 85, 86 | Ватто Антуан 203 |
| Берлиоз Гектор 123 | Вейден Рогир ван дер 66 |
| Берн-Джонс Эдуард 127, 278 | Велде Адриан ван де 78, 81, 83, 213 |
| Бёрнс Роберт 187 | Вергилий Марон, Публий 24, 25, 118, 124, 132, 134, 142, 160, 165–168, 177 |
| Бетховен Людвиг Ван 237 | |
| Блан Шарль 248 | |

Вермеер Ян Делфтский 85–87
Веронезе Паоло 73, 119
Виккоф (Виккоф) Франц 106
Витрувий Марк Поллион 99
Витте Эммануэль де 85
Вит Конрад 56, 57
Воллар Амбруз 267
Вольер (Мари Франсуа Аруз) 231
Вордсворт Уильям 18, 20, 83, 91,
167, 171, 177–180, 203, 273

Востон Феб, граф де Фуа
Варди Франческо 75, 89
Вейне Генрих 187
Вейнборо Томас 36, 89, 90, 150
Гёльдерлин Фридрих 166
Гендель Георг Фридрих 76
Геррик Роберт 129
Гертин Томас 171
Гёте Иоганн Вольфганг 226
Пилпин Уильям 208
Глейр Шарль 209
Влок Густав 127
Юген Поль 205, 277–279, 281
Гойен Ян ван 78, 83
Гомер
Гораций Флакк, Квинт 150
Готье Теофиль 197
Гоццолли Бенедикто 44, 45
Гримани Доменико
Грей Клиффорд 194
Грис Хуан 255
Грионелли Маттиас (Матис
Нитхарт Готхарт) 92, 94–96,
98, 108, 131, 232–234, 236,
239, 291, 292
Губер Вольф 233
Гус Луго ван дер 54, 55, 77
Гойгенс Кристиан 80

Давенант Уильям 129
Давид Герард 74
Давид Жак Луи 277, 284
Дали Сальвадор 111
Данте Алигьери 12, 22, 26, 134,
237
Дарвин Чарльз 169
Дега Эдгар 36, 203, 237, 267
Делакруа Эжен 127, 180, 182, 224,
236, 242, 243, 248, 253, 258
Делеклюз Этьен 181
Демокрит 101

Дерен Андре 265
Джентиле да Фабриано 39, 45
Джованни да Паоло 7, 34, 35, 111
Джонс Инниго 129
Джонсон Бен 80
Джонсон Сэмюэл 130
Джорджони 73, 98, 105, 106, 108,
127, 133–147, 154, 158, 168,
218
Джотто ди Бондоне 23, 272
Джулио Романо 116, 117
Дзевин Стефано да (Стефано да
Верона) 30, 32
Диаз де ла Пеня Нарсис Виржиль
203
Дисней Уолт 93, 96
Добиньи Шарль Франсуа 195–
199, 203, 214, 240
Доменикано (Доменико
Пампьерни) 128, 146
Досси Доссо (Джованни де
Лугеро) 108
Дру Герард 79
Дюге Писпар (прозванный Писпар
Пуссен) 90, 163, 171
Дюран Пийом 18
Дюрер Альбрехт 57–59, 98, 108,
111, 116, 166

Жак Шарль 163
Желле см. Лоррен
Жерико Теодор 108
Жером Жан Леон 209
[пробельная строка]
Зандарт Иоахим фон 147, 148
Золя Эмиль 257

Израэль Жозеф 236
[пробельная строка]
Кампаньола Джулио 106, 142, 146
Кампаньола Доменико 106, 146
Кампен Робер (Мастер из
Флемалия) 54, 57
Каналетто (Канале) Антонио 88
Капелле Ян ван де 83
Карл I 129
Карл II 130
Карлефель Томас 88
Карраччи, братья 132, 149, 158
Карраччи Аннибале 145, 146
Кейп Альберт 83, 213
Китс Джон 160, 165

Клее Пауль 288, 290
Клер Рене 210
Козенс Александр 130, 150
Козенс Джон Роберт 130, 131,
165, 166, 213, 216
Колкотт Огастес 170
Коллина Уильям, живописец 170
Коллинз Уильям, поэт 165
Колридж Сэмюэл Тэйлор 57, 180,
203
Колумб Христофор 99
Конинк Филип де 81
Констебл Джон 9, 81, 83, 84, 91,
121, 146, 164, 171–182, 184,
185, 189–191, 195, 198, 202,
204, 205, 212–215, 237, 247,
251, 273, 277
Коперник Николай 101
Корнаро Катерина 137
Коро Жан Батист Камиль 9, 46,
164, 182–189, 191, 194, 195,
198–202, 217, 218, 225, 240,
245, 273
Корсали Андреа 99
Крамах Лукас Старший 108
Кристус Петрус 66
Кросс Анри Эдмон 255
Курбе Постав 189–195

Лаура 25
Лебрен Шарль 161
Леонардо да Винчи 7, 37, 99, 105,
111–113, 115, 116, 127, 209,
232, 273, 290, 291
Лесли Чарльз Роберт 171, 179
Ли Фредерик Ричард 173
Лидер Бенджамен Уильям 200, 201
Лимбург, братья 34, 35, 38, 40, 42,
50, 54, 78
Лимбург Поль 39, 46
Липпи Филиппино 206
Лист Ференц 123
Ломатто Джованни Паоло 132
Лоренцетти, братья 22, 25, 34
Лоренцетти Амброжо 25
Лоррен (Желле) Клод 47, 50, 90,
128, 141, 145–155, 164, 166,
171, 172, 183, 184, 186, 191,
198, 210, 213, 216, 217, 261,
273
Лотто Лоренцо 107, 108
Локьер Стефан 32

Луайо Шарль Антуан Жозеф 248
Лукас ван Лейден (Лука
Лейденский) 103, 104
Лукреций (Тит Лукреций Кар) 99,
134
Лэм Чарльз 160
Люс Максимилиан 255
Лотер Мартин 108

Максвелл Джеймс Клерк 248
Мансерб Франсуа 243
Мальтус Томас Роберт 169
Мане Эдуард 178, 203, 205, 250
Маттея Андреа 68, 111
Маньяско Алессандро 121
Маринетти Эмилио Филиппо
Томмазо 287
Маркантонио см. Раймонди
Мартини Симоне 24, 25, 166
Марш Эдвард 130
Маршан Жан 265
Мастер из Флемалия см. Кампен
Мауве Антон 236
Мемлинг Гинс 66
Метсю Габриэль 85
Микеланджело Буонарроти 7, 73,
74, 154, 162, 237, 272
Микель Маркантонио 141
Милле Жан Франсуа 234
Милле Франсеск 164
Миллтон Джон 80, 160, 161, 167,
237, 271
Мирикс Франс ван 79
Миро Хуан 290
Миншаллон Ашнль Этия 183
Мозер Лукас 128
Мола Пьерфранческо 121
Момпер Иос де 83
Монако Лоренцо (Пьеро ди
Джованни) 36, 111
Мондриан Пит 284
Моне Клод 124, 197–199, 202–
208, 210, 214, 219, 221, 240,
241, 250, 264, 267, 280
Монтичелли Адольф 221
Мощарт Вольфганг Амадей 154,
194
Мунк Эдвард 234
Мур Джордж 250, 251
Наполеон Бонапарт 101, 228
Никколо дель Аббате 77, 118, 119

Нидше Фридрих 237
 Ньюверкерк Адольф Эмильен де 191, 193, 210
 Ньютон Исаак 80, 224
 Овидий (Публий Овидий Назон) 132, 160
 Озанфан Амеде 254
 Орканья Андреа 22
 Памидио Андреа 119
 Палмер Самюэл 166–168
 Панофский Эрвин 99
 Пассар Мишель 161
 Патер (Пейтер) Уолтер 115, 137, 142, 143
 Патинир Иоахим 36, 74, 102, 103
 Паултон 288
 Пачоли Лука 60
 Перуджино Пьетро 66
 Петрарка Франческо 22, 24–26, 34, 37, 113, 133, 166, 170
 Пизанелло 39, 42, 138
 Пий II (Энеа Сильвио Пикколомини), Папа 61
 Пикассо Пабло 130, 190, 280, 281, 283, 284
 Пикерсвилл Генри 170
 Писсарро Камиль Жакоб 164, 198–200, 202, 204–206, 212, 236, 240, 241, 243, 250, 258, 259, 267
 Пифагор 273
 Платон 143, 286, 287
 Плутарх 158
 По Эдгар Аллан 127, 278
 Полидоро да Караваджо 119
 Поллайоло (Бенчи), братья 61
 Поллайоло (Бенчи) Антонио 62–64, 66, 72, 79, 101
 Портинари Томмазо 54, 55, 77
 Пуссен Никола 36, 145–148, 154, 156–164, 171, 183, 186, 201, 217, 225, 240, 244, 259, 261, 270
 Пьеро делла Франческа 60, 61, 64–66, 68, 72, 92, 244, 247
 Пьеро ди Козимо 99, 101
 Раймонди Маркантиони 106
 Расин Жан 152
 Рафаэль Санти 7, 73, 162, 206

Рейсвал Якоб ван 50, 79, 83–85, 171
 Рембрандт Харменс ван Рейн 7, 79, 81, 82, 128, 162, 237
 Рен Кристофер 126
 Рени Гвидо 76
 Ренуар Пьер Огюст 203–206, 210, 236, 250, 267
 Рёскин Джон 8, 11, 69, 71, 127, 146, 164, 190, 215, 217–219, 224, 226, 230, 236, 237
 Рибера Хосе де 209
 Риссельберг Тео ван 255
 Ришель Арман Эммануэль дю Плесси 161
 Роза Сальватор 77, 127, 129, 130
 Рубенс Питер Пауль 82, 124–129, 146, 148, 173, 234, 258, 270
 Руд Огден 248
 Руссо Анри (Таможенник Руссо) 54, 79, 278, 280, 281
 Руссо Теодор 163, 181, 182
 Сазерленд Грэм 93, 236, 288
 Саймон 219
 Саннадзаро Якопо 137, 138
 Санредам Питер 85, 86
 Сассета (Стефано ди Джованни) 7
 Сассоферрато (Джованни Баттиста Сальви) 76
 Сегерс (Зегерс) Геркулес 79, 81, 94, 130
 Сезанн Поль 7, 9, 121, 156, 161, 164, 180, 198, 203, 216, 221, 230, 236, 237, 241, 242, 255–271, 281, 282
 Сен-Виктор Поль де 186
 Сёра Жорж 9, 156, 234, 239–255, 257, 263, 273
 Сиккерт Уолтер Ричард 198
 Синьяк Поль 247, 255
 Сислей Альфред 148, 198–200, 202, 204–206
 Слейд Феликс 8, 11
 Сократ 12, 286, 287
 Спенсер Стенли 57
 Спенсер Эдмунд 31
 Стационе Массимо 209
 Старинна Герардо 34
 Стен Ян 85
 Стерн Лоренс 130
 Стир Уилсон 178

Стравинский Игорь 98
 Сун, династия 124, 130
 Сэндби Пол 90
 Сюттер Давид 252

Таможенник Руссо см. Руссо Анри
 Тасси Агостино 147
 Тебальдео 138
 Тенирс Давид Младший 213
 Тениссон Альфред 291
 Терборх Герард 85
 Тернер Джозеф Уильям Маллорд 103, 108, 123, 124, 127, 131, 146, 164, 170, 182, 205, 208, 209, 212–234, 236, 239
 Теста Пьетро 121
 Тинторетто (Якопо Робусти) 119–121, 124
 Тициан (Тициано Вечеллио) 73, 137, 143–146, 154, 158, 171
 Толстой Лев 237
 Томсон Джеймс 224
 Торнтон Джон Роберт 166
 Траэри Томас 179
 Тьеноло Джованни Баттиста 9
 Уилан Дэвид 228
 Уилсон Ричард 164, 170, 171, 213
 Уистлер Джеймс Эббот Макнейл 127, 178, 278
 Уолпол Гораций 92, 130
 Уолтон Исаак 80
 Уччелло Паоло 42, 243, 250

Феб Гастон 37, 38
 Фенеон Феликс 252
 Филипп II 292
 Фишер Джон 277
 Флетчер Джон 167
 Флобер Гюстав 271
 Флэйвел Джон 167
 Фрагонар Жан Оноре 203
 Фрай Роджер 147, 231

Франк Себастьян 71
 Франсиско де Ольянша 173
 Франциск, святой 12, 20, 23, 25, 71
 Франческо Джорджо Мартини ди 61
 Фридрих Каспар Давид 168
 Фюэсли Генри (Иоганн Генрих Фюссели) 91, 124

Хаксли Олдос 18
 Хальс Франс 79
 Хардинг, лорд 90
 Хейден Ян ван дер 86
 Хирсиг 234
 Хоббсма Мейндерт 79, 81, 83
 Хох Питер де 85
 Хэзлитт Уильям 147, 160, 164, 221

Челишев Павел 116
 Ченнини Ченнино 36

Шеврёль Эжен 224, 248
 Шекспир Уильям 124, 231, 237
 Шелли Перси Биши 165, 217, 228
 Шёнберг Арнольд 252
 Шопен Фридерик 188

Эгремонт, лорд (Уиндсмор Джордж) 222
 Эдвин, монах 16, 19
 Эйк Хуберт (Губерт) ван 46, 47–51, 59, 63, 66, 74, 78, 108, 135, 195, 273
 Эйк Ян ван 50–53, 56, 66
 Эйтенс 124
 Эль Греко 121–123, 234, 239
 Эльсхеймер (Эльштеймер) Адам 127–129, 146, 166
 Энгр Жан Огюст Доминик 7, 162, 191, 209, 216, 242, 243, 284
 Эрнст Макс 93

Якопо да Валенсино 110, 111