

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

Л. Д. Райгородский

УМЕНИЕ ВИДЕТЬ

БЕСЕДЫ
ОБ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ
ИСКУССТВЕ



ИЗДАТЕЛЬСТВО САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОГО УНИВЕРСИТЕТА

УДК 7.01
ББК 85.14+87.8
Р18

Рецензенты: д-р ист. наук, проф. А. Я. Массов (СПбГМТУ);
проф. С. М. Сими́на (СПГХПА им. А. Л. Штиглица)

*Рекомендовано к печати
Учебно-методической комиссией факультета искусств
Санкт-Петербургского государственного университета*

Райгородский Л. Д.
Р18 Уменье видеть. Беседы об изобразительном искусстве. —
СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2016. — 88 с.
ISBN 978-5-288-05668-0

Книга посвящена рассмотрению проблем восприятия зрителем произведений изобразительного искусства. На целом ряде примеров демонстрируются возможности их понимания. При этом удается показать, что чем богаче внутренний мир зрителя, чем глубже он способен проанализировать произведение, тем полнее он воспринимает его суть, тем эмоциональнее переживает увиденное. Кроме того, полноценное восприятие зрителем предмета искусства во многом зависит от способности конкретного человека активно взаимодействовать с произведением, становясь в какой-то степени соавтором его творца.

Поскольку зритель должен иметь хотя бы поверхностное представление о весьма разнообразных выразительных приемах, использующихся мастерами изобразительного искусства, здесь обсуждаются также основные художественные средства, которые применяют создатели произведений для передачи нам содержания этих творений.

Книга адресована студентам гуманитарных специальностей, а также широкому кругу лиц, интересующихся изобразительным искусством.

ББК 85.14+87.8

ISBN 978-5-288-05668-0

© Санкт-Петербургский
государственный
университет, 2016

ПРЕДИСЛОВИЕ

Цель этого пособия — научить студентов глубоко воспринимать произведения искусства, прежде всего живописи, анализировать и понимать их смысл, оценивать их уровень.

Картины по тому содержанию, которое в них вложено, можно классифицировать в широчайшем диапазоне — от самых простых и неприятных до чрезвычайно глубоких по смыслу и духовному заряду. При этом уровень их исполнения может быть очень и очень разным.

Однажды выдающийся российский искусствовед Ирина Владимировна Линник, указав на одну из картин в зале Эрмитажа, сказала: «Это — клеенка», а потом, подойдя к другой, произнесла с уважением: «А вот это — картина!» Картина, которую Линник назвала клеенкой, написана превосходно, если говорить только о технике исполнения. Но это и всё, что есть в этом произведении. Глядя на эту картину, мы не можем узнать, какие мысли были у автора, когда он ее писал, что он чувствовал, что он переживал во время работы над ней и что он хотел сказать своим произведением зрителю. Что же касается собственно живописи, то никаких формальных возражений не возникает. И композиция, и цвет не выходят за рамки привычных или принятых норм. Картину написал человек, хорошо владеющий кистью, но перед нами работа всего лишь ремесленника, вполне овладевшего техникой живописи. А о самой картине приходится сказать самое неприятное — она не интересна, она никак не затрагивает ни наших нервов, ни нашего ума.

Человек, имеющий хороший почерк, еще не писатель. Мы можем восхититься красотой письма, любоваться каллиграфией и даже почувствовать, что перед нами произведение особого искусства, которое, однако, не является произведением художественной литературы.

К сожалению, очень часто многие картины оцениваются зрителями и даже некоторыми критиками только по уровню техники их исполнения. Иногда это оправдано. Например, при знакомстве

с картиной, написанной в эпоху становления изобразительного искусства, когда сама методика и техника живописи только разрабатывались и осваивались, или начинали применяться новые краски либо новые инструменты письма. Однако в самом общем случае настоящая ценность картины определяется теми переживаниями, которые она вызывает у зрителя, формированием нового понимания мира, людей, самого себя. Подлинное произведение искусства расширяет наш кругозор, обогащает наш внутренний мир. Картина-«клеенка» может украсить стену, как настоящая клеенка может сделать симпатичной поверхность обеденного стола. Для этого, конечно, желательно хорошее исполнение украшающего клеенку узора, но никакого духовного внутреннего содержания не подразумевается и не требуется.

Умению видеть, читать и чувствовать картины нужно учиться. Это большая и сложная работа. Но она оправдается тем результатом, который получит человек, преодолевший все трудности на таком пути.

Внутренний мир человека — огромное поле знаний, которые состоят из фактов, логических построений, образов самых разных предметов и событий, норм, их связывающих, и множества других элементов. Искусство может обогатить этот мир, поскольку передает нам те переживания, те знания, те представления о мире и о человеке, которые сложились у художника ко времени творения им его произведения. То, что может быть названо языком искусства, не всегда поддается переводу на разговорный язык. Язык искусства богаче, сложнее и выразительнее, он наднационален и обращен к самым тонким и самым чувствительным клеткам нашего духовного организма. Например, бессмысленно смотреть на картины Ван Гога, если наши нервы не будут вздрагивать в резонанс с импульсивными движениями кисти этого мастера. Безнадежно и даже бестактно пытаться передать словами те переживания, которые ударами кисти отпечатывались на холсте; их можно только почувствовать, духовно поднявшись до сопереживания.

Создано множество повествовательных произведений искусства, где важен смысл и содержание того, чему эти произведения посвящены. И здесь необходимо уметь «читать текст» художественных произведений, например картин. Нельзя пропустить ни одного «слова», т. е. никакой детали картины, нельзя не учитывать характера и свойств ее композиционного и колористического построения.

И только в этом случае можно приблизиться к пониманию содержания и особой логики того, с чем мы познакомились. Причем под «логикой» мы здесь подразумеваем всю сеть ассоциаций, которую породило в нашем сознании данное произведение искусства. Сама же сеть ассоциаций, ее сложность и ее способность расширяться, т. е. потенциал, зависит от объема знаний и переживаний, которыми обладает наш внутренний мир.

Восприятие зрителем произведения искусства представляет собой чрезвычайно сложный и неоднозначный процесс. Это своего рода двусторонний экзамен.

Во-первых, «экзамену» может быть подвергнуто само произведение. Имеется в виду поиск ответов на следующие вопросы: каковы объективные характеристики или достоинства рассматриваемого произведения — его смысл, глубина его содержания, уровень исполнения?

Ответы на данные вопросы не могут, строго говоря, быть однозначными, т. е. тем, что мы называем объективными оценками, потому что они складываются из впечатлений зрителей, а значит, варьируются в широком диапазоне. Но даже если основываться только на мнениях людей, обладающих специальной подготовкой и претендующих на независимую оценку, то и в таком случае их суждения зависят от множества факторов, прежде всего от вкуса и от взглядов, которые сложились в обществе к тому времени, когда вновь обсуждается уровень и значимость памятника искусства.

И с этим связан другой «экзамен» — экзамен, которому подвергается сам зритель: достаточны ли уровень его знаний, багаж его эмоциональных и духовных ресурсов, глубина его интеллекта для того, чтобы во всей полноте понять и оценить произведение? Ситуация осложняется тем, что критерии оценки не остаются постоянными во времени.

Первое, с чего начинается знакомство с произведением изобразительного искусства, — сугубо зрительное впечатление от него.

Следующий этап — обдумывание и переживание человеком увиденного — зависит не только от того, что и как изображено, но и от его культурного и эмоционального багажа, который обеспечивает соответствующий «перевод» зрительного впечатления в элемент духовного, внутреннего мира воспринимающего произведение.

Знакомство с картиной, даже на уровне первого впечатления, не говоря уже об ее анализе и изучении, является творческим актом

зрителя, в основе которого лежит творчество художника, написавшего картину. Однако бывают случаи, когда творчество зрителя обогащает материал, который вложил в картину ее автор. Это означает, что художник, сам того не осознавая, написал кистью больше, чем он предполагал и что мог бы выразить или объяснить словами. Зритель способен дополнить произведение художника новыми ассоциациями, которых могло не быть у художника или не могло возникнуть в то время, когда создавалась картина.

В этой небольшой книге мы рассмотрим некоторые важные вопросы, связанные с восприятием живописных произведений.

1. ИЗОБРАЖЕНИЕ ПРОСТРАНСТВА МИРА НА ПРОСТРАНСТВЕ КАРТИНЫ

Понятно, что творчество любого художника вольно или невольно должно прежде всего учитывать свойства и возможности зрительного восприятия человека.

Одна из важнейших проблем в истории живописи связана с изображением на плоскости доски, стены или холста пространства, в котором находятся написанные предметы и существа.

Здесь следует сказать, что, анализируя процесс зрительного восприятия картины, нужно иметь в виду: в этом процессе подспудно соотносятся два пространства — пространство картины и пространство зрителя. Это можно представить так, как показано на рисунке 1, где условно изображены картина и зритель, «увиденные сверху», — *пространство картины и пространство зрителя*.

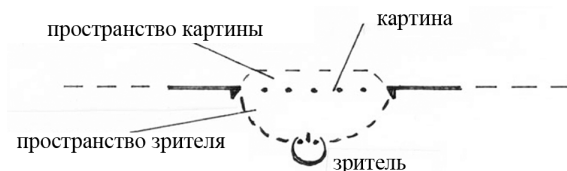


Рис. 1. Пространство картины и пространство зрителя (схема)

Долгое время в изобразительном искусстве Европы пространство на картине обозначалось условно. В Византии, а позже и в Древней Руси на иконах символическое пространство изображалось в обратной перспективе. В Западной и Центральной Европе эпохи Средневековья пространство в картинах и фресках практически было двухмерным — плоским, с некоторыми изобразительными нюансами, порожденными попытками передать объемность предметов и условную пространственную глубину. Благодаря этому у людей формировалась привычка видеть и принимать такое обозначение пространства в произведениях изобразительного искусства.

Новую эпоху в изобразительном искусстве открыл великий итальянский художник Джотто ди Бондоне (1267–1337), творчество которого во многом определило пути развития европейской живописи в последующие века.

В связи с этим показательно сравнить византийскую или древнерусскую икону «Воскрешение Лазаря» с фреской того же содержания, написанной Джотто в капелле Скровеньи (капелле дель Арена) в Падуе в 1303–1305 гг. Иконография (схематическое построение, композиция) этих произведений практически одинакова. Авторитет Византии в те времена был еще чрезвычайно высок, и многие византийские иконы служили образцами для европейских художников при написании религиозных картин. И на иконе, и на фреске Джотто слева мы видим подошедшего к месту погребения Лазаря Иисуса Христа, сестер Лазаря Марфу и Марию, склонившихся к ногам Иисуса, а также человека, снимающего каменную крышу (или дверь) гробницы, в которой находится спеленутое тело самого Лазаря, людей, стоящих рядом (некоторые из них зажимают нос платком, ибо Лазарь «четырёхдневен» и уже смердит).

На иконе видны равномерно освещенные традиционные иконные горки, которые условно обозначают пространство, и тело Лазаря в темном обрамлении, символизирующем ад. На фреске Джотто изображен холм, в пещере которого было погребено и восстало тело Лазаря. Есть здесь и *пейзаж*, где на фоне темно-голубого неба на холме находятся деревья с зелеными кронами. Джотто отказался от традиционного золотого фона. Он попытался отобразить реальную обстановку происходящего, глубокое пространство и далекие, находящиеся в нем деревья.

То, что создал Джотто, уже никак нельзя назвать иконой. Это — картина. И на картине этой художник стремился правдоподобно представить пейзаж. В том, как воспроизведен здесь пейзаж, зарождается нечто, что станет развиваться в европейском изобразительном искусстве и спустя века будет названо реализмом.

Вместо того чтобы представлять святых, как это было принято, в виде торжественных, статуарных, тяжелых, неподвижных фигур, написанных в фас, лицом к зрителю, Джотто стал изображать их без идеализации, как людей, движущихся в обычном, настоящем земном пространстве и живущих в земном времени. Прекрасным примером этого является фреска «Святой Франциск проповедует птицам» (рис. 2).



Рис. 2. Фреска Джотто «Святой Франциск проповедует птицам». Ассизи, церковь Сан Франческо, ок. 1295–1230 гг.

Святой Франциск виден нам сбоку. Он склонился, а его лицо и взгляд обращены к птицам, которые находятся перед ним на земле. Это *живой человек*, внимание которого сосредоточено не на зрителе, а на предмете его сегодняшней заботы — птицах. Примечательно, что Джотто удалось показать, как внимательно птицы слушают Франциска. Поза святого Франциска естественна, его руки в движении — он жестикулирует, убеждая слушающих его птиц. Такое изображение святого было очень смелым и новаторским.

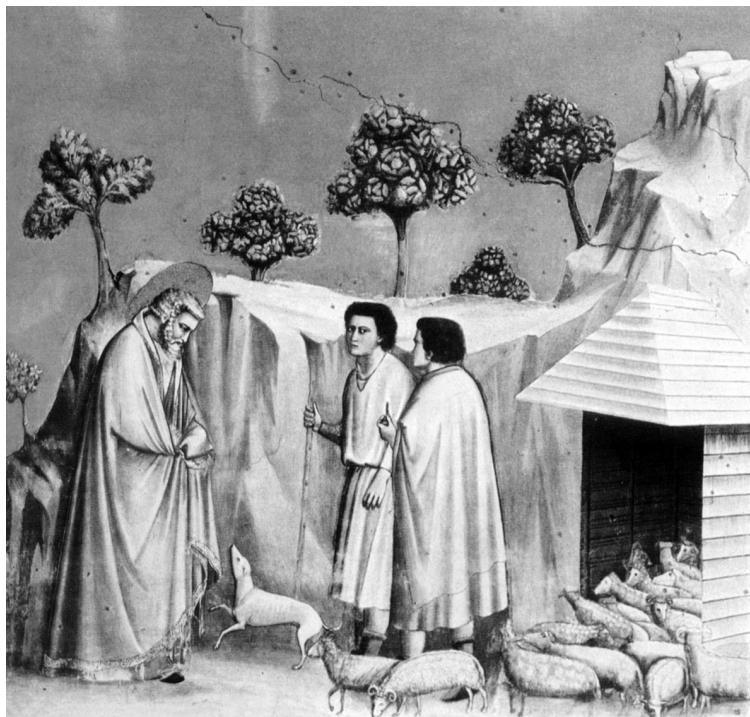


Рис. 3. Фреска Джотто «Возвращение Иоакима к пастухам». Падуя, капелла дель Арена, 1303–1305 гг.

Еще более сильное впечатление в этом отношении производит фреска «Возвращение Иоакима к пастухам» (рис. 3). Сюжет фрески основан на одном из преданий, которые изложены в «Золотой легенде», составленной Иаковом Ворагинским примерно в 1260 г. и чрезвычайно популярной в Европе. Многие рассказы «Золотой легенды» почерпнуты из апокрифических евангелий (см., например, [1, с. 117]).

Бездетный Иоаким, дары которого в храме были отвергнуты, потому что он не дал потомства, не пошел домой к своей жене Анне, а вернулся на пастбище. На фреске Джотто Иоаким, удрученный и подавленный, не смотрит на встречающих его пастухов. Голова его опущена — он весь в горестной печали. Потрясающая деталь — изображение подбежавшей к Иоакиму собачки. Преданная хозяину,

она радостно подскакивает к нему. Движения ее переданы с поразительным мастерством. Снабдить живописный рассказ об эпизоде из жизни святого такой «бытовой мелочью» было большой смелостью.

Скала, овцы за спинами пастухов размещены и написаны так, что мы ощущаем глубину *трехмерного пространства*. Это, конечно же, зрительная иллюзия: картина (фреска) двухмерна, и кажущееся нам трехмерное пространство на ней — результат применения найденного способа изображения предметов, их размеров и их относительного расположения на плоскости. «Даже нимб над головой Иоакима воспринимается трехмерным» [2, с. 35].

Впечатление объемности человеческих тел и предметов достигается применением техники *светотеневой моделировки*, которая передает распределение освещенности предметов, зависящее от их форм, размеров и от условий освещения. Эта техника в те времена только начала осваиваться.

Чрезвычайно важно и значительно также и то, что сюжет из жизни святого Иоакима написан на фреске Джотто как *жанровая бытовая сцена*. Жанровая живопись возникнет и утвердится в европейском искусстве спустя столетия. Джотто смело опередил свое время.

На другой фреске того же мастера — «Сон Иоакима» (1305–1313; Падуя, капелла дель Арена) — замечательно передана поза Иоакима, который заснул, сидя у своего временного шатра на пастбище. Естественность его несколько неуклюжей позы, в которой нет никаких элементов величия и торжественности, характерных для искусства готики, поражает. Глядя на эту фреску, мы видим, что Джотто хорошо знал строение, движение и изгибы всех частей человеческого тела. Фигура Иоакима массивна и объемна. На лице застыла печать горечи (тонкий психологический нюанс в искусстве Джотто). Но уже сейчас его судьба станет иной — ангел приносит благовест о том, что Иоаким станет отцом.

Благодаря Джотто в европейском искусстве зародилась свобода в изображении поз людей и животных в их естественном движении.

На фресках на плоскости стены, т.е. на *двухмерном пространстве*, Джотто сумел убедительно показать *трехмерное пространство* мира, в котором протекает земная жизнь. Таким образом, *пространство картины* стало глубоким, *трехмерным пространством* (рис. 4). Особое значение в этом смысле имеет фреска «Благовещение святой Анне» (рис. 5).

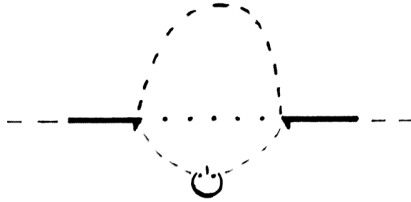


Рис. 4. Пространство картины и пространство зрителя. Джотто воспроизвел на плоскости глубокое трехмерное пространство

На фреске показан интерьер дома Анны. Это примечательно и важно, потому что в европейском искусстве того времени сцены в интерьерах изображать было не принято. Как правило, персонажи изображались на фоне тех строений, в которых протекает действие, и художником, а следовательно и зрителями, подразумевалось, что



Рис. 5. Фреска Джотто «Благовещение святой Анны». Падуя, капелла дель Арена, 1303–1305 гг.

действие разворачивается «внутри» строения. Интерьер дома Анны изображен геометрически правильно, «в аксонометрии» (мы применили здесь современную терминологию).

Вместе с тем Джотто не позволил себе отказаться от изображения строения — дом, в котором происходит благовещение, тоже написан. Но для того чтобы показать и дом, и интерьер, художнику пришлось «отрезать» лицевую (ближайшую к зрителю) стену дома — открыть интерьер. Особо следует отметить то, что *по размерам изображенных предметов — скамейки, сундука и других — мы можем судить о размерах комнаты*. Эта картина Джотто дала начало важнейшему методу в истории искусства и науки — *арифметизации пространства* [3, с. 17]. Квадраты, на которые разделен потолок, усиливают впечатление глубины трехмерного пространства помещения. В изобразительном искусстве, а позже и в научной графике стало применяться деление изображенного на плоскости трехмерного пространства на равные «единичные» доли. Здесь уместно вспомнить художника и ученого Пьеро делла Франческа (ок. 1420–1492), в трудах и картинах которого приемы построения трехмерного пространства на двухмерном пространстве картины были научно обоснованы и получили широкое развитие. Его справедливо считают отцом начертательной геометрии. Изображение на картине Пьеро делла Франческа строил как «пересечение конуса видимости с картинной плоскостью». На «картинной плоскости» в живописи трехмерное пространство воспроизводится изображаемыми предметами и их относительными размерами.

Возвращаясь к фреске Джотто «Благовещение святой Анне», интересно обратить внимание на то, что ангел, приносящий благовест, буквально протискивается в окно. Однако поскольку считается, что ангелы являются бестелесными существами, необходимости «протискиваться» куда бы то ни было у них нет. Джотто как бы «заземляет» чудо. И это найдет продолжение в следующие века развития европейской живописи, которая будет стремиться к реализму в передаче всех сюжетов и всех их деталей. Этот европейский реализм представляется оправданным назвать *прагматическим реализмом*.

При изображении сцен с людьми в Европе стало обычным использовать такое построение композиции, в котором лица и взгляды изображенных в пространстве картины людей обращены либо в сторону зрителя, либо параллельно плоскости картины. Схемати-



Рис. 6. Направление взглядов зрителя и персонажей картин (схема)

чески это показано на рисунке 6. Встреча взглядов воспринимается нами как встреча двух пространств: пространства зрителя и пространства картины. Взгляд зрителя и взгляды персонажей картины направлены в противоположные стороны, поэтому пространство зрителя и пространство картины воспринимаются как два разных, отдельных пространства.

Здесь необходимо указать, что и в этом аспекте Джотто нашел совершенно новый, необычный и смелый прием в изобразительном искусстве.

Посмотрим на фреску «Оплакивание Христа» (рис. 7). Мы видим Мадонну, склонившуюся к лицу мертвого сына, и многих других, скорбящих у тела Христа. Поразительно то, что двое на этой фреске изображены спиной к зрителю. Это производит на нас совершенно особое впечатление. *Изображенные спиной к нам смотрят туда же, куда смотрим и мы.* Таким образом, в пространстве фрески и в пространстве зрителя все взгляды согласованы и объединены в *круговой обзор*. Психологически, подсудно, благодаря этому *мы чувствуем себя не только зрителями, но и соучастниками происходящего.* Это иллюстрирует упрощенная условная схема обсуждаемой фрески, приведенная на рисунке 8. Направления взгляда зрителя и взглядов людей, изображенных спиной к нам, одинаковы. Пространство картины и пространство зрителя становятся в нашем восприятии общим *единым пространством!*

Найденный Джотто прием построения композиции фрески «Оплакивание Христа», который позволил зрителю чувствовать себя находящимся в том же пространстве, что и персонажи картины, добавляет еще одну грань к богатому находками и открытиями творчеству этого величайшего живописца-новатора и дает основания



Рис. 7. Фреска Джотто «Оплакивание Иисуса Христа». Падуя, капелла дель Арена, 1303–1306 гг.

назвать его гениальным художником-драматургом. К построению в изобразительном искусстве единого пространства, объединяющего пространство картины и пространство зрителя, будут стремиться

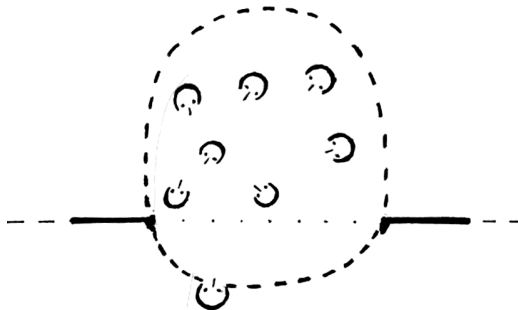


Рис. 8. Упрощенная схема фрески «Оплакивание Иисуса Христа». Пространство зрителя и пространство картины — единое пространство

многие художники последующих эпох. Теоретики искусства станут искать и обосновывать соответствующие художественные приемы.

Необычайно эффектно было построено пространство картины «Явление Христа народу» («Явление Мессии», 1837–1857; Москва, Государственная Третьяковская галерея) русским художником Александром Андреевичем Ивановым (1806–1858). На переднем плане картины написаны Иоанн Креститель и люди, которых он призывает креститься, очиститься от скверны суетной жизни и приготовить себя к приходу Мессии — Спасителя. Изобразив этих людей, Иванов создал своеобразную зрительную энциклопедию человеческих характеров и темпераментов.

Пространство картины открыто. Берег реки, фигуры и позы людей написаны так, что *зритель исподволь может почувствовать себя одним из них*, стоящим недалеко от Иоанна Крестителя, и может мысленно принять участие в омовении и очищении от житейской скверны. Пространство картины оказывается продолжением пространства, в котором находится зритель. Протянутая рука Крестителя указывает *нам* на идущего креститься Иисуса Христа, ступающего спокойными, но твердыми шагами, в которых, однако, не чувствуется тяжести тела. Он не идет. Он является. Поражает пространство за спиной Иисуса. Оно символизирует обновленный мир, с особой атмосферой духовной чистоты и свободы. На Руси Христа именовали *начальником тишины* («начальник» понимается здесь как начало или источник). Тишиной и покоем одарил Христос мир, изображенный за его спиной. Тонкая творческая интуиция сделала возможным воплотить на полотне картины это удивительное чувство *пространства тишины*. Вдохновение художника достигло здесь высочайшего уровня.

Еще одним замечательным примером построения единого пространства является картина Николая Николаевича Ге (1831–1894) «Голгофа» (рис. 9). В центре картины изображена маленькая группа людей. Один из них вскинул голову, прижав кисти рук к вискам. Это Иисус Христос. Выражение его лица очень неоднозначно. Здесь некоторые видят отчаяние. Но можно увидеть и глубокое проникновение в трагический и высокий смысл приносимой Богом жертвы. Жесты рук Христа замыкают пространство Его переживаний. Само время остановилось в этом переживании. Каждый из нас, зрителей, не способен хоть сколько-нибудь полно проникнуть в то, что Он сейчас чувствует. Рядом с Христом — разбойники. А слева протя-



Рис. 9. И. И. Репин. «Голгофа». Москва, Государственная Третьяковская галерея, 1893 г.

нута указующая рука — приговор к распятию вынесен. Чья это рука, не ясно, но она принадлежит и пространству картины, и пространству зрителя. Мы зрительно входим в картину слева направо, и вместе с нашим взглядом к центру картины протягивается рука. Она протянута из пространства зрителя, т. е. из нашего пространства. И поэтому этот страшный беспощадный жест — это *наш* жест. Тем самым картина провозглашает, что каждый из нас до сих пор несет ответственность за то, что произошло много веков назад, и за то, что происходит и сейчас.

Мы с благодарностью и благоговением вспоминаем Джотто как того, кто открыл столь замечательный способ изображения общего пространства — пространства зрителя и пространства картины.

Творчество Джотто знаменует собой эпоху, которая получила название «Предвозрождение». Осмысление и освоение открытых Джотто возможностей искусства продолжались в течение многих десятилетий, а первая половина XV в. относится уже к Раннему Возрождению.

Мы рассмотрели становление способа изображения глубокого трехмерного пространства на плоскости стены, доски или холста. Мастерами Возрождения была разработана теория линейной перспективы. Были освоены правила изображения предметов и существ в глубоком (трехмерном) пространстве, и картина стала восприниматься как окно, глядя в которое, можно увидеть, что происходит там, куда оно обращено. Линейная перспектива прочно утвердилась в изобразительном искусстве.

Значительный вклад в формирование нового изобразительно-го искусства был сделан талантливейшим художником Флоренции Мазаччо (1401–1428). Вероятно, самое сильное влияние на развитие европейской живописи оказала фреска Мазаччо «Троица» (Флоренция, церковь Санта Мария Новелла), написанная между 1425 и 1428 г. Под сводом арки изображен Бог-Отец, поддерживающий крест с распятым Христом — Богом-Сыном. Над головой Иисуса написан голубь, Бог — Святой Дух. Так представлена Троица.

На фреске линейная перспектива соблюдена так четко и убедительно, как до этого искусство живописи еще не знало. Светотеневая моделировка уже столь совершенна, что все изображенное воспринимается объемным и реально существующим. Фигуры Мадонны, Иоанна Богослова, стоящих у распятия, донатора и его супруги, изображенных ниже у колонн, кажутся фигурами живых людей. Впечатление глубокого пространства под аркой усиливается благодаря тому, что свод арки разбит на ячейки (вспомним потолок в комнате Анны на фреске Джотто «Благовещение святой Анне»). Тень, отбрасываемая Иоанном Богословом (слева от него), дает почувствовать, *где находится источник света*. Этот прием будет воспринят и освоен художниками Возрождения. Светотеневая лепка колонн совершенна — их выпуклость ощущается почти физически.

Под фреской «Троица» привлекает внимание ниша, на внутренней стене которой выполнен рельеф — скелет первого человека,

Адама. Однако, подойдя вплотную к стене, на которой находится эта ниша, с удивлением обнаруживаешь, что как «ниша», так и «рельеф» на самом деле — живописные изображения. (Над скелетом Адама сделана надпись: «Я был тем же, что и вы, но и вы станете тем же, чем стал я».)

Теперь обратим внимание на чрезвычайно важное обстоятельство: в Европе рассматривают картины и рисунки так же, как пишут и читают тексты, т.е. *слева направо*. А представители тех народов, где читают и пишут справа налево, так же — *справа налево* — «пишут и читают» изображения. В качестве примера рассмотрим мусульманскую миниатюру, представленную на рисунке 10.



Рис. 10. Мусульманская миниатюра

Входим нашим взглядом в миниатюру и ведем его справа налево. Мы видим шею и поднятую голову первого в нашем «прочтении» верблюда. Он идет. Следующего верблюда останавливает и побуждает сесть человек. Третий верблюд садится, а четвертый уже сидит

и отдыхает. Таким образом, мы видим, что караван идет, приходит и останавливается.

Если же попытаться просмотреть эту миниатюру слева направо, то никакой объяснимой и правильной последовательности в положении и движении верблюдов мы не найдем, а значит, и правильно понять изображенное мы не сможем.

Учитывая сказанное, вновь обратимся к фреске Джотто «Возвращение Иоакима к пастухам» (рис. 3). Рассматривая фреску так, как это принято у европейцев, первое, что мы увидим, — это Иоаким, идущий туда, где находятся пастухи и стадо. Он изображен движущимся от левого края фрески направо. Входит в картину наш взгляд и *входит* Иоаким. Его *встречает* выбежавшая ему навстречу — *навстречу нашему взгляду* — собачка. Встречают его и пастухи, их лица обращены к нему. Так построена композиция этой фрески.

Чтение изображений слева направо определяло то, как строили художники композицию своих картин, нередко делая это автоматически. Отход от сформировавшейся традиции построения композиции был редким.

Сказанное следует учитывать при анализе произведений изобразительного искусства. Например, европейцам для более очевидной и естественной интерпретации арабских миниатюр может помочь их разглядывание в зеркальном отражении.

2. О НЕКОТОРЫХ СИМВОЛАХ КАРТИН ИЕРОНИМА БОСХА

Теперь необходимо указать, что содержание и смысл многих картин может быть понят достаточно полно и адекватно, только если нам известны сложившиеся в стране, где жил художник, представления о мире и находящихся в нем предметах и существах в то время, когда он работал. Яркой иллюстрацией сказанного являются попытки интерпретации картин и алтарей, созданных Иеронимом Босхом.

Иерун Антонисон ван Акен (Jeroen Anthoniszoon van Aken) родился в Херцогенбосе (Брабант) примерно в 1450–1453 г., умер в 1516 г. «Хиеронимус-живописец» впервые упомянут в документе 1480 г. Став самостоятельным мастером, он взял себе псевдоним из сокращенного наименования города, в котором родился, — Босх.

И под этим именем художник Иероним (Иеронимус) Босх известен всему миру.

В то время, когда жил и творил Босх, богатая, но маленькая страна Нидерланды подвергалась насилию со стороны соседей. Борьба и сопротивление были уделом народа на протяжении десятилетий. Страна была порабощена Испанией. пытки и казни стали повседневными явлениями. В Нидерландах свирепствовала испанская инквизиция, которая присвоила себе право судить о том, насколько верно верует во Христа каждый человек. Кроме того, в это время Европа жила в ожидании надвигающегося конца света, который, как предполагалось, наступит в 1500 г. Ожидание этого ужасного события выразилось, в частности, в том, что в те годы особую популярность во всех слоях населения приобрело Откровение Иоанна Богослова (Апокалипсис) — книга сложного и грозного содержания. Ожидание Страшного суда было тревожным и мучительным. Когда же конец света не состоялся, люди впали в растерянность. Неоправдавшееся ожидание вызвало очень болезненную реакцию многих европейцев. Это была сложная эпоха пророчеств и колдовства.

В 1484 г. папа Иннокентий VIII провозгласил колдовство самой серьезной и страшной ересью, а в 1486 г. был написан труд «Молот ведьм» (*Malleus Maleficarum*), авторами которого были Генрих Крамер и Яков Шпренгер (вклад последнего в работу над сочинением вызывает сомнения многих исследователей). В этом труде колдовство определяется как зло, исходящее от дьявола и принимаемое некоторыми людьми, прежде всего женщинами. К колдовству, как утверждалось, склонны в первую очередь те, кто подвержен испытаниям плотскими прихотями. Давались рекомендации по допросу (пыткам) и осуждению подозреваемых. Началась охота на ведьм. Сотни людей были осуждены инквизицией как колдуны и казнены.

Сейчас трудно представить себе, как глубоко европейцы того времени верили в разного рода чудеса и в колдовство. Чудеса и колдовство были в представлении людей того времени событиями повседневной жизни. Очень ярким и убедительным подтверждением этого служит запись, сделанная выдающимся немецким художником и ученым Альбрехтом Дюрером (1471–1528): «Самое большое чудо, какое я видел за всю свою жизнь, случилось в 1503 году, когда на многих людей стали падать кресты, и особенно много на детей. Из них я видел один, такой формы, как я затем нарисовал. И упал он на служанку Эйера... прямо на рубашку, на льняную ткань. И она

была так огорчена этим, что плакала и очень жаловалась, ибо она боялась, что умрет от этого» [4, с. 59]. Эта запись поражает, поскольку Дюрер был человеком рационального и трезвого мышления. Она дает нам представление о том, что чудеса воспринимались как нечто удивительное, но естественное.

Запись Дюрера о чуде с падающими крестами дает основания думать, что образы Босха не следует расценивать просто как плоды его безудержной фантазии. Это творческое воплощение глубокой веры и духовного проникновения в тайны мироздания. Это своего рода откровение.

Творчество Босха принадлежит и Средневековью (по образному мышлению), и Возрождению (по характеру живописной техники). Можно сказать, что оно олицетворяет осень Средневековья.

Греховность жизни людей и грядущие наказания — адские мучения — стали предметом искусства Босха. Картины Босха интересны, таинственны и загадочны. В них можно увидеть массу странных и страшных предметов и существ, многие из которых являются символами и метафорами живописного языка Босха. Символика в произведениях Босха разгадана и интерпретирована лишь фрагментарно. Многие исследователи связывают его символику с алхимией. Однако такой подход помогает небесспорной расшифровке лишь некоторых символов. Поэтому, когда мы смотрим на картины Босха, мы заглядываем в неизвестный нам интересный, страшный и странный мир. «Кто был бы в состоянии рассказать о всех тех, бродивших в голове Иеронима Босха удивительных и странных мыслях, которые он передавал с помощью кисти, и о тех привидениях и адских чудовищах, которые часто более пугали, чем услаждали смотревшего!» — так писал о картинах Босха нидерландский художник и историк искусства Карел ван Мандер (1548–1606) [5, с. 98].

Интереснейшими произведениями Босха являются алтари — триптихи.

Здесь мы рассмотрим три алтаря: «Воз сена» (1516; варианты его находятся в Мадриде, в Прадо и Эскориале), «Сад земных наслаждений» (1500–1505; Мадрид, Прадо) и «Искушение святого Антония» (1505–1506; Лиссабон, Национальный музей старинного искусства). Левая створка этих алтарей посвящена творению мира и человека. Господь подарил жизнь Адаму и из его ребра создал Еву. Первые люди оказались и первыми грешниками, они нарушили Божий за-

прет и вкусили с древа познания. Они были изгнаны из рая, после чего сами они и их потомки построили «человеческую жизнь». Но прежде чем оторвать взгляд от левой створки алтаря «Сад земных наслаждений», заметим, что уже здесь, в прекрасном мире, сотворенном Богом и изображенном Босхом, живут странные и страшные существа: собака с двумя, а не с четырьмя лапами, крылатое чудище с тремя головами на длинных шеях, некое животное, пожирающее лягушку, и множество других жутких тварей. Вероятно, Сатана успел напакостить в только что сотворенном мире. Покоя и безопасности уже нет: мы видим кошку, захватившую зубами мышь, которую она сейчас съест, найдем и других зверей, пожирающих только что сотворенных животных. Началась борьба и уничтожение одних особей другими.

Средняя створка посвящена жизни людей, или тому, во что они ее превратили. В алтаре «Воз сена» смысл жизни людей показан как стремление и попытки урвать с воза как можно больше охапок сена. Алчность людей не знает границ. Кто-то уже успел утащить и припрятать приобретенное, а некоторые за клочок сена заплатят сейчас своей жизнью — они будут раздавлены колесами воза. Заметим, что воз сена символизировал в те времена суету и тщеславие.

Потрясает фигура Иисуса Христа в верхней части центральной створки. Он парит в облаке над землей и смотрит на то, что происходит на ней, и в трагической растерянности раскинул руки.

В алтаре «Сад земных наслаждений» жизнь людей — это похоть и ее удовлетворение. Человеческая плотская страсть как двигатель жизни показана как бы в круге сменяющих друг друга времен и поколений.

Люди отвернулись от Господа и предали Сатане. Внешне они выглядят вполне обычно, но их поступки ужасны. А слуги дьявола приняли человеческий облик, и угадать, кто есть кто, невозможно. Суккубы и инкубы в виде мужчин и женщин вошли в супружеские спальни и осквернили их. Мир и смысл жизни в нем для многих и многих похотливых пар замкнулся в прелюбодеянии. Эти пары изображены находящимися в шарах или между створками раковины. (Шар в эпоху Средневековья символизировал Вселенную.) Земные плотские утехи написаны яркими светлыми красками — таков их обманчивый облик в глазах грешников.

Правая створка изображает возмездие, которое ждет грешников. Поскольку мы рассматриваем картины слева направо, то, глядя на

алтари Босха, мы как бы прочитываем историю человечества от начала и до конца.

Правые створки алтарей Босха более других заполнены изображениями символических предметов и существ. Экстатическая пронительность Босха скрыта в символах и иносказаниях. Алтари его работы заполнены своего рода тайнописью, которую многие исследователи и искусствоведы [6–10], а также психиатры [11] до сих пор пытаются раскрыть. Например, считается, что сова символизирует неверие и несчастье, зимородок — гордость и тщеславие, улетающая стая птиц — расточительность и разруху, волынка — похоть и плотские грехи и т. д. Однако необходимо отметить, что расшифровка и интерпретация приведенных только что символов небесспорна и признается отнюдь не единодушно. Смысл таких символов, как кувшин, дятел, лебедь, жаба и многих других, окончательно еще не выяснен.

Несколько изображений жабы встречается на правой створке алтаря «Сад земных наслаждений», а также на левой и правой створках алтаря «Искушение Святого Антония». Предлагаемая ниже интерпретация символа жабы может дополнить наше представление об этих алтарях и о той духовной атмосфере, в которой они были созданы.

Согласно народной традиции жаба считалась носителем злого духа, но инквизиторы, допрашивая и пытая подозреваемых в колдовстве, получили гораздо более важные сведения о жабе и ее свойствах. Об этом можно узнать из документов, которые были составлены следователями в ходе допросов. Многие из таких документов приведены в книге Хуана-Антонио Льоренте «Критическая история испанской инквизиции». В разделе, посвященном секте колдунов, читаем [12, р. 436–439; 13, с. 264–272]: «Их показания были откровенны и пространны... Они называли свое собрание... словом, обозначающим Козлиный луг, потому что собрание происходило на лугу, где дьявол обыкновенно показывался им в виде этого животного. Мужчина или женщина, пригласившая кого-нибудь стать колдуном, приводит его на первое собрание». Дьявол метит прозелита фигурой жабы, «которая служит всем колдунам знаком для узнавания, и передает ему... жабу, приказывая ему заботиться о ней, кормить ее, часто ласкать ее, стараться особенно о том, чтобы никто не видел ее, не обижал ее, не овладевал ею, чтобы ее убить, ввиду того что все его благополучие зависит от нее, потому что он дарит ему в виде

этого маленького животного могущественный дух, при помощи которого он может летать по воздуху, переноситься в короткий срок и без усталости в самые отдаленные местности... причинять зло тому, кто ему не нравится. <...> До отбытия на собрание колдун старательно намазывает свое тело жидкостью, которую извергает жаба. <...> Колдун сохраняет ее в бутылке и пользуется ею для нагирания ступней ног, ладоней рук, лица, груди и детородных частей, чтобы быть в состоянии потом улететь с животным, которое он носит при себе». Таким образом, в ту эпоху считалось, что жабы играют огромную роль в жизни колдунов.

Посмотрим теперь на правую створку алтаря «Сад земных наслаждений». На ней изображена таверна. Она имеет форму желудка или яйца, снабженного двумя опорами — «лапами» или «ногами», «ступнями» которых являются два плывущих корабля. У этой таверны есть



Рис. 11. И. Босх. «Сад земных наслаждений». Фрагмент

и голова, увенчанная диском, на котором дьявольские существа — монстры и люди-сатанисты — совершают танец вокруг волынки — символа похоти. В самой же таверне можно увидеть одного из посетителей, сидящего на жабе, которая принесла его сюда (рис. 11).

Справа, недалеко от таверны, мы видим лежащего рыцаря, окруженного псами, которые готовы в него вцепиться. (Быть может, собаками обозначены «псы господни» — *domini canes*, как именовали себя доминиканцы, члены ордена святого Доминика (1170–1221), который был основателем инквизиции.) На штандарте рыцаря метка дьявола — жаба (рис. 12). Жабу можно увидеть также на груди женщины, обнимаемой чудовищем, и на плече одного из людей в нижней части этой створки.

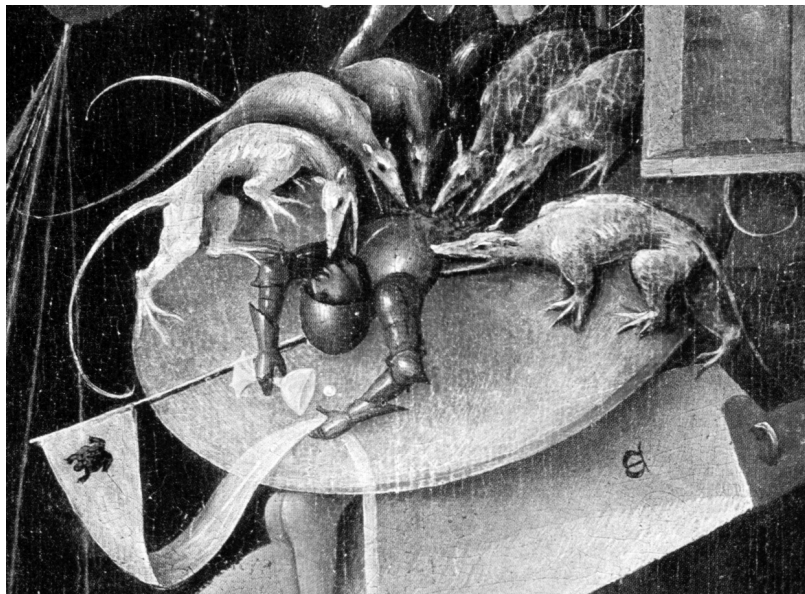


Рис. 12. И. Босх. «Сад земных наслаждений». Фрагмент

На нижней части правой створки алтаря «Искушение Святого Антония» изображена обнаженная женщина, стоящая в расщелине треснувшего дерева. Тонкие нити тянутся от ее тела к лапе жабы. Тем самым однозначно указано, что женщина подпала под власть Сатаны. Сильное впечатление производит фрагмент верхней части

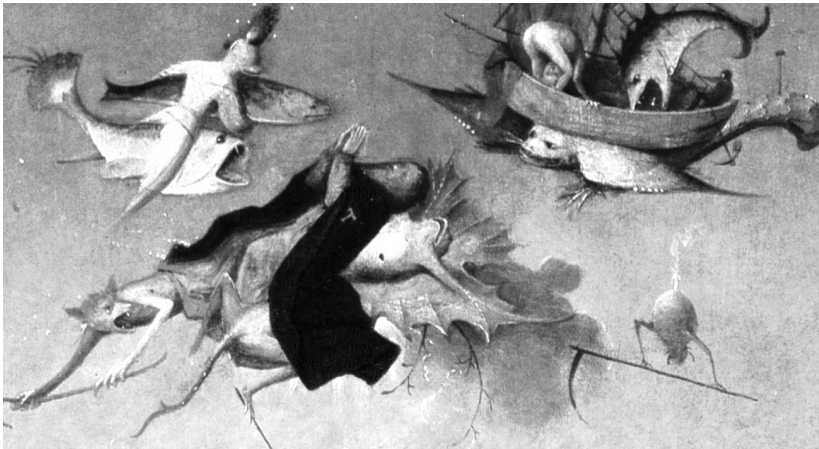


Рис. 13. И. Босх. «Искушение Святого Антония». Фрагмент

левой створки этого алтаря. Вызывает ужас сцена в искушениях святого Антония: его куда-то уносит летящая жаба (рис. 13), рядом с которой парят дьявольские монстры.

Жабу можно увидеть и на картине Босха «Несение креста» (1490–1500; Вена, Музей истории искусств; другой вариант этой картины — в Генте, в Музее изящных искусств). Жаба сидит на щитке за спиной человека в белом, с плеча которого свисает веревка, привязанная к поясу Иисуса Христа, несущего крест и согнувшегося под его тяжестью (рис. 14). Будучи ярким белым пятном, этот человек сразу же бросается в глаза. Он слуга Дьявола, а окружающие Христа люди подпали под власть Сатаны, который лишил их человеческого сострадания и сочувствия, превратив в жестоких и тупых тварей. Они идут на Голгофу, чтобы посмотреть на казнь — смерть осужденных. Страшная духовная слепота этих людей ошеломляет.

Жаба дважды изображена также на творении Босха «Семь смертных грехов и Четыре последние вещи» (1475–1480; Мадрид, Прадо) в левом нижнем тондо (тондо — круглая по форме картина). Плотская греховность женщины, низвергнутой в ад, показана весьма откровенно (рис. 15).

Таким образом, мир в картинах и алтарях Босха заполнен символами и чудовищами. Таинственный смысл его символики еще далек от расшифровки и интерпретации.



Рис. 14. И. Босх. «Несение креста». Фрагмент



Рис. 15. И. Босх. «Семь смертных грехов и Четыре последние вещи». Фрагмент

Из вышесказанного ясно: для того чтобы приблизиться к пониманию творений Босха и некоторых других художников того времени, нужно знать, какова была в ту эпоху духовная обстановка в обществе, а также внимательно и вдумчиво знакомиться с каждой деталью этих картин. Так, многие картины соотечественника Босха Питера Брейгеля могут быть верно поняты только при подробном ознакомлении *со всеми их деталями*, даже самыми мелкими. Попытаемся с учетом этого проанализировать некоторые его картины, а также творения других мастеров.

3. НЕЗАМЕТНЫЕ ГЕРОИ И ДЕТАЛИ КАРТИН

Имя великого нидерландского художника Питера Брейгеля Старшего (ок. 1525–1569) широко известно во всем мире. Признание, уважение и славу Брейгель заслужил не только как гениальный художник и смелый новатор, опередивший свое время, но и как выдающийся мыслитель и философ, чей пронизательный и скептический взгляд глубоко проник в суть человеческой природы, в характер взаимоотношений людей друг с другом и с окружающим их миром.

Начнем с рассмотрения картины Питера Брейгеля «Детские игры» (1560; Вена, Музей истории искусств). Эту картину нередко, и совершенно справедливо, называют энциклопедией детских игр. По ней можно составить весьма полный перечень детских игр в Европе в середине XVI в. и разгадать их содержание и смысл.

Детские игры происходят на двух пересекающихся улицах, одна из которых, застроенная двухэтажными домами, протянулась от нас в далекую даль. Дом, смотрящий прямо на нас, имеет странный вид. Его архитектура парадоксальна. Грузная деревянная пристройка выглядит нелепой и грубой рядом с легкой стрельчатой аркадой. Бурое или коричневое строение на первом плане слева не менее странно. И очень верно заметил С. Львов: «При всем впечатлении жизненности, которое производит вид города и окружающего пейзажа, это один из самых фантастических городов, которые когда-либо изображались в мировом искусстве» [15, с. 123]. Вот в таком городе и происходят детские игры.

Название картины навеивает зрителю предчувствие чего-то веселого, ясного и бесхитростного. Нередко это предчувствие коварно подводило историков искусств и критиков, которые хотели увидеть

и видели «в шутиливой, полной веселых мыслей картине “Детские игры” светлый и уравновешенный мир» [15, с. 10] и полагали, что Брейгель «стремится передать детский характер игры и шалостей, беззаботного веселья этой шумной ватаги, заполнившей городскую площадь» [16, с. 30]. «Все эти человечки резвятся, бегают, хлопочут, — словом, живут своей веселой и деятельной жизнью. Их нужно подробно рассматривать одного за другим, не пропуская никаких подробностей, никаких мелочей» [17, с. 11].

Последуем высказанному совету и посмотрим сами на эту картину, «не пропуская никаких подробностей, никаких мелочей». При внимательном рассмотрении деталей картины ожидаемого радостного настроения отнюдь не возникает. Вглядимся в позы и лица детей (рис. 16, 17). Какие странные дети! В них нет ни доброты, ни веселья, ни свойственной их возрасту наивности. Ни одного привлекательного лица!

Вот, например, игра в свадьбу. Мы видим свадебное шествие, в центре которого находится девочка, играющая роль невесты. Ее круглая мордашка застыла и превратилась в ханжескую маску:

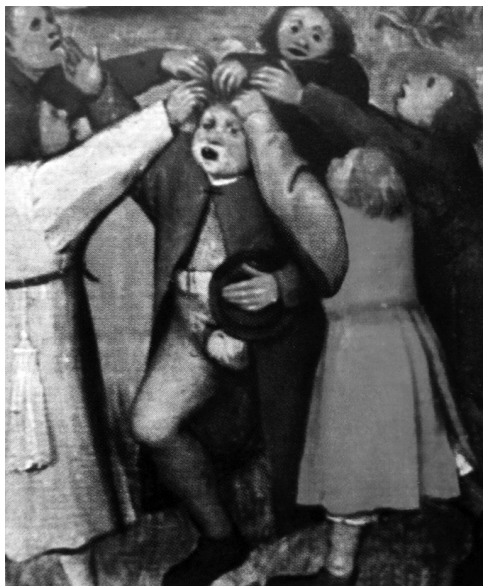


Рис. 16. П. Брейгель. «Детские игры». Фрагмент



Рис. 17. П. Брейгель. «Детские игры». Фрагмент

скромно потуплен взор (притворно!), на щеках стыдливый румянец (лживый!). А вместе с тем как точно сыграно! Девочка-«невеста» — копия «всамделишной» невесты, со всеми атрибутами ее фальшивых добродетелей. Это же лицо — лицо настоящей невесты, демонстрирующей целомудрие, скромность и застенчивость, — мы можем найти в картине «Деревенская свадьба». Сравнив «невесту» с картины «Детские игры» с настоящей взрослой невестой, поймем, что роль невесты в «Детских играх» сыграна девочкой безупречно: та же осанка, та же прическа, тот же румянец на щеках, так же смиренно сложены руки!

Посмотрим теперь на «жениха» в «Детских играх». Вглядимся, и увиденное нами вызовет оторопь: это не ребенок, это не взрослый, это — истукан. А за женихом-истуканом увидим существ с недобрыми, мрачными, размытыми лицами.

Станем рассматривать одну за другой группки играющих детей. Вот дети, играющие в торговлю: они заключают сделки, продают и покупают. Девочка с весами за прилавком деловито готовится про-

давать муку из толченого кирпича. Один кулечек уже готов. А вот девочка палочкой размешивает кучку нечистот. Рядом с ней застыл (застыл, а не скачет!) мальчик верхом на деревяшке, конец которой — голова коня...

Глядя на физиономии этих детей, не находишь ни одного радостного, ни одного привлекательного — наивного или милого — личика. Нет ни одной теплой улыбки или усмешки. На всех лицах этих детей маски — маски деловой озабоченности, расчетливости и даже злобы... Но выражение любого из этих лиц-масок какое-то размытое, неоднозначное. Поэтому само словосочетание «выражение лица» здесь не кажется применимым. Более того, между детьми нет никакого живого контакта. И нет никакой непринужденной веселости в их движениях и играх.

Разглядывая одно за другим лица детей, понимаешь вдруг, что лица эти совсем не детские. И закрадывается подозрение: может быть, участники «детских игр» вовсе и не дети, а взрослые карлики, разыгрывающие какой-то неведомый спектакль. «Дети» играют друг с другом, смотрят друг на друга, но явно друг друга не видят. В их играх царит поразительная разобщенность. Застывшие глаза детей незрячие. В таких «глазах» не фокусируется образ того, что перед ними.

Движения «детей» лишены ребячьей мягкости, и возникает ощущение, что вместо суставов у них шарниры. И если попытаться мысленно озвучить картину «Детские игры», то услышим резкий костяной стук. Это не игры детей. И это не дети. И даже не карлики. Это куклы-марионетки, которыми кто-то изображает детские игры.

Такая вот странная энциклопедия детских игр, преподнесенная во всей полноте марионетками. Нелепый и страшный театр, где марионетки изображают детей, а те, в свою очередь, изображают взрослых.

Но неожиданно в массе незрячих недетских лиц мы можем увидеть на этой картине одно-единственное привлекательное и умное лицо — лицо взрослого человека, с горечью и болью смотрящего на детские игры и видящего истинный смысл происходящего (рис. 18). Трагическая улыбка застыла на лице этого человека. Он наблюдает за детьми сверху из чердачного окна дома, расположенного на переднем плане картины, у ее левого края. Всмотриваясь в это мудрое печальное лицо, мы вдруг понимаем, что это не лицо, а маска — на этот раз маска в прямом, буквальном смысле слова! (Маску держит

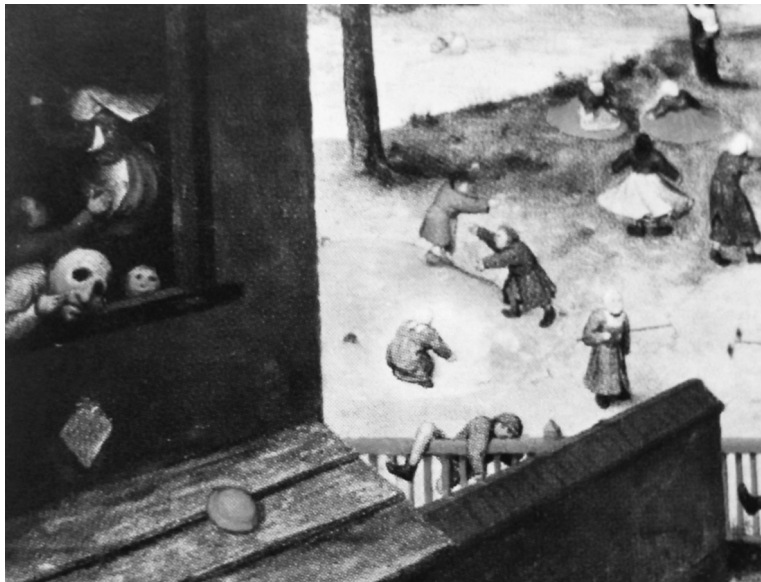


Рис. 18. П. Брейгель. «Детские игры». Фрагмент

маленькая рука, прикрывая ею невидимую «детскую» физиономию.) Маска — ненастоящее лицо — наделена настоящими переживаниями, настоящим пониманием происходящего.

Эта маска обычно остается незамеченной. Но если ее увидеть и сравнить с лицами «детей», то мы почувствуем, что Брейгель тонко и деликатно указывает нам на условность, «ненастоящность» всего изображенного и на его собственное отношение к тому, что изображено как детские игры. Так как мы смотрим на картину последовательно, слева направо, то первое, что мы можем увидеть, — это маска, взгляд и выражение «лица» которой являются как бы эпиграфом ко всему живописному рассказу.

Дырки в маске, обозначающие глаза, вопреки всему наделены способностью видеть и понимать, наделены тем, чем не обладают глаза «детей». Гений художника одарил маску парадоксальным умением смотреть, в то время как глаза на лицах живых людей часто мертвы в пуговичной слепоте, а сами лица, приняв нужное и удобное выражение, застыли и утратили жизнь, превратились в маски — ширмы, за которыми находится то, что тщательно утаивается от

всех. Впрочем, за этими масками-ширмами зачастую и вовсе ничего нет... И сами «детские игры» — это тоже маска, за которой прячется настоящая жизнь взрослых. Это мы и наша жизнь, увиденная со стороны и воспроизведенная марионетками.

Вот мы надуваем щеки, чтобы казаться солиднее, потупляем лукавые и лживые глаза, чтобы выглядеть скромными и честными, многозначительно молчим, чтобы казаться мудрыми, погруженными в глубокие мысли, которых на самом деле нет. Мы хвастаемся и лжем — чтобы самоутвердиться, ходим на ходулях высокомерия, смотрим на мир, встав вверх ногами, играем в работу, но ничего не делаем, и суетимся — чтобы выглядеть деятельными и энергичными. Играем! И принимаем правила игры, потому что мы, как и дети на картине «Детские игры», зачастую просто марионетки: марионетки внешних обстоятельств, марионетки условностей, марионетки начальства, марионетки собственных прихотей и стремлений. Нас дерут за волосы — мы терпим и молчим, молчим, потому что сопротивляться опасно, а кроме того, может быть, придет и наш черед драть кого-то за волосы, а уж тогда...

Разнообразны игры взрослых — настоящим детям до них далеко!
Но настанет момент, когда кукловоду все это надоест.

Что останется? Что будет?

Останется ворох лоскутьев и грязь...

Посмотрев на «Детские игры», мы можем перефразировать приведенные выше слова Сергея Львова, отнеся их к детям: при всем впечатлении жизненности, которое производят играющие дети, это самые фантастические дети, которые когда-либо изображались в мировом искусстве.

Завершая анализ картины «Детские игры», отметим одну интересную деталь. В литературе нередко можно встретить указания на то, что здесь изображены только играющие дети, а взрослых нет. Но это не так! На темной стороне дома с деревянной пристройкой из дверей высунулась женщина в белом платке и чем-то обливает из ведерка мальчишек, сцепившихся и борющихся на земле у стены этого дома, — чтоб им неповадно было. Один взрослый человек все-таки нашелся! Нашелся и по-своему отреагировал на «детские шалости».

Свое отношение к «Детским играм» Брейгель выразил на лице трагической маски — лице незаметного, даже ненастоящего, но тем не менее чрезвычайно важного героя этой картины, который призывает нас трезво посмотреть на нее живыми глазами.

(Отметим, что Брейгель прекрасно умел изображать детей. Замечательно и трогательно изображен ребенок, сидящий на полу и слизывающий с пальца еду, в картине «Деревенская свадьба». Мало кому из художников удавалось разглядеть и запечатлеть такое естественное и непринужденное занятие ребенка.)

Обратимся теперь к картине «Несение креста» (1564; Вена, Музей истории искусств). Трагическое событие библейской истории — шествие Христа на Голгофу — разворачивается на фоне тревожного весеннего пейзажа. Прошел дождь, и небо над Иерусалимом, стены которого виднеются вдали, расчистилось. Тяжелые тучи сместились к Голгофе, где на затоптанном невысоком холме около места казни в тесное кольцо собираются люди.

На переднем плане картины изображены Дева Мария, Иоанн Богослов и жены-мироносицы. Группа этих людей бросается в глаза сразу же благодаря не только крупному размеру фигур, но и своей неподвижности. Все детали переднего плана недвижны и отмечены вневременною статичностью: в них навсегда застыла безысходная печаль... А на втором плане, за спиной Богородицы, кипит и бушует суетный мир людей. За застывшей группой первого плана бурлит человеческая каша. Мальчишки с шестами перепрыгивают грязные лужи, мужчины и женщины несут мешки и корзины кто куда, спорят, ругаются, тащат за собой и на себе детей...

В кажущейся беспорядочной сутолоке спящих, стоящих, бегущих, кричащих, оглядывающихся людей угадывается, однако, направление их движения — его указывает пунктир красных плащей кавалеристов. Из глубины, от самых ворот Иерусалима, слева направо и вверх он тянется вдали к Голгофе.

Здесь мы встречаемся с удивительной манерой и техникой Питера Брейгеля: поразительно ярко показан кусок огромного мира, и вместе с тем внимательному взгляду адресованы все его детали: и стена, и ворота Иерусалима, и Голгофа с уже установленными двумя крестами, и масса людей — человеческий муравейник, текущий к Голгофе. Удивительно, но с каждым из этих людей можно зрительно познакомиться.

В людском потоке бросается в глаза неожиданно возникшая заминка. Заминка образовалась вокруг какого-то человека, которого тянут солдаты и которого у них яростно отбивает женщина (рис. 19). Куда его влекут? Если проследить направление усилий солдат, то оно укажет нам на человека, упавшего под тяжестью креста. Это Иисус



Рис. 19. П. Брейгель. «Несение креста». Фрагмент

Христос, надрываясь, тащит крест, на котором его распнут, на Голгофу...

В Евангелии от Марка (15, 20–21) читаем: «И повели Его, чтобы распять Его. И заставили некоего Кириянина Симона... идущего с поля, нести крест Его». Человек, влекомый солдатами, и есть Симон Кириянин, а женщина, которая вцепилась в него, — его жена. Потрясающая деталь: к поясу жены Симона подвязан шнурок с четками и крестиком. Некоторые исследователи считают, что здесь художник допустил анахронизм. Другие полагают, что этой деталью Брейгель намекнул на мир, в котором все устроено «наоборот». Однако более вероятным представляется, что в образе жены Симона Кириянина Брейгель показал нам облик самого лицемерия и лживости во всей их гнусной сути. Эта женщина, не желающая отпустить своего мужа помочь Христу нести крест, уже ухитрилась достать крестик — символ распятия Христа, который еще не распят (!), и нацепила на свой пояс. Она уже «верная христианка». Инстинкт

хваткой, расторопной, практичной женщины подсказал ей, что это будет выгодно, и она опередила всех!

Столь удивительно выразительный облик человеческого лицемерия, который так ярко воплощен Брейгелем в образе этой женщины, не имеет себе равных. Безупречно точно передал Брейгель ее характер в позе, в чертах лица, которые утверждают, что ничего своего она отдать не согласна.

Рассматривая картину «Несение креста», эту сцену, а тем более маленькую деталь, крестик, можно не заметить. Брейгель учит нас чуткости: тончайшие детали дают нам подсказку в попытке разгадать характер каждого изображенного человека — одного из многих десятков написанных на этой картине, которую можно назвать психологическим портретом человечества.

Примечательно, что почти незаметная фигура Господа, упавшего под тяжестью креста, дана в геометрическом центре картины: он — центр картины, он — центр мира. Однако отыскать фигуру Христа непросто — она опять-таки в буквальном смысле «не бросается в глаза». И, как мы видим, здесь выявляется часто применявшийся Брейгелем способ изображения главного героя картины: внешне он ничем не примечателен, и его надо уметь найти, а способствовать этому может только особая зрительная и эмоциональная чуткость. Да и в самом пространстве картины, в кишасщем человеческом месиве, никто не видит Христа. Даже те, кто находятся близ него, на него не смотрят. Люди, стоящие рядом с упавшим Христом, казалось бы, хотят помочь, но если внимательно всмотреться, то можно увидеть, что вся их суета нелепа, а один из них даже наступил на крест. Люди слепы. Но их слепота какая-то странная, ведь устремились-то они к Голгофе *смотреть* казнь.

Осужденные на распятие находятся рядом со всеми спешащими, в гуще толпы. Иисуса Христа мы уже «нашли», а двух разбойников, которые будут распяты рядом с ним, можно разглядеть в телеге, везущей их на казнь. Если взглядеться в лица и глаза тех, кто смотрит на разбойников, то мы увидим нечто поразительное — *слепое любопытство*. Брейгель воспроизвел на картине самое страшное: взгляды без понимания, без сочувствия или осуждения, взгляды мимоходом, «между прочим», каждый взгляд — просто случайная зрительная заминка в пути на Голгофу, на *зрелище*. Осужденные на распятие привлекают внимание обывателей лишь как лицедеи, которые сами по себе малоинтересны, интересен будет «спектакль» — казнь, где они

станут главными действующими лицами. Для того чтобы зрение прорезалось, нужны очень грубые возбудители. Осужденных заметят лишь тогда, когда казнь начнется. Но и тогда увидят не самих казнимых, а призрак Смерти за их спинами, и проснется не сочувствие, а инстинктивные страхи и животный восторг острых ощущений: жизнь каких-то людей на твоих глазах кончается, и нет более великого, непостижимого таинства, к которому ты сейчас прикоснулся — таинства смерти. Прикоснулся, но тебя-то оно не задело. И вместо сочувствия приходит подлое удовлетворение: «это не меня».

Один из разбойников держит небольшой крест. Этим Брейгель указал нам того из них, который уверовал в Христа.

В картине есть важная и интересная деталь: над морем людей возвышается скала, на вершине которой установлена ветряная мельница. Мельница была символом круговращения и символом изменений — основного атрибута времени, в котором ничто не постоянно. Но если продуктом реальной ветряной мельницы является мука, из которой выпекают хлеб — главную пищу людей, то что же является продуктом символической мельницы? Мельница времени перемалывает всё происходящее, а ее главным продуктом является историческая память — трезвая и объективная память, та «мука», из которой «выпекается» история человечества.

Но кто же даст мельнице времени зерно для переработки, если все в этом человеческом месиве слепы? Оказывается, в этой толчее слепцов есть все-таки один зрячий. Он видит, он понимает, он всем своим существом сочувствует и страдает. Именно благодаря ему дойдет до нас правда о том, как всё это было. Этот незаметный чуткий наблюдатель изображен у самого края картины, справа (рис. 20). Он стоит, вжавшись в ствол мертвого дерева — столба для колесования. Он единственный, чьи глаза и ум не поразила слепота тупости, подлого любопытства и равнодушия, чей мозг не оцепенел от страха и ужаса, а мысли не спугались в истерике. Единственный — он все-таки есть!

Нередко мы самоуверенно полагаем, что мы-то в сложной жизненной ситуации в отличие от других не окажемся слепцами, увидим и поймем суть происходящего. На самом деле это совсем не просто, но именно к этому и призывает нас незаметный герой картины «Несение креста».

Нелегко найти героя и в картине Брейгеля «Обращение Павла» (1567; Вена, Музей истории искусств). Сюжет ее взят из библейской новозаветной книги «Деяния апостолов».



Рис. 20. П. Брейгель. «Несение креста». Фрагмент

Человек по имени Савл был известен как яростный гонитель учеников и последователей Иисуса Христа. Однажды на пути в Дамаск, куда он направлялся для очередной расправы с христианами, «внезапно осиял его свет с неба. Он упал на землю и услышал голос, говорящий ему:

Савл, Савл, что ты гонишь меня?

Он сказал: Кто Ты, Господи?

Господь же сказал: Я Иисус, которого ты гонишь...» (Библия, Деяния апостолов, 9, 3–5).

С этого момента Савл не только уверовал в Господа, но и стал сам страстно проповедовать учение Иисуса Христа. Апостол Павел — это он, духовно преобразившийся Савл.

Как же показано обращение Савла на картине? По крутой извилистой горной дороге поднимается армия. Трудный и опасный путь преодолевают пешие воины и всадники. Композиция построена таким образом, что мы, рассматривая картину слева направо, видим сразу как бы весь путь войск из очень далекой долины через ущелье к перевалу, мимо горного озера. В картине показан тот момент, когда армия проходит ущелье, стиснутое массивом скалистых

гор. Природа предстает здесь в своей грозной впечатляющей мощи. Точна и выразительна живопись картины. Круто вздымаются вверх скалы. Их цвет опалает. Мы чувствуем, какими горячими стали их освещенные и нагреваемые солнцем каменные своды. Тяжело дышать — такой горячий здесь воздух. Беспощадной безжизненности горных уступов противостоят деревья-исполины, чьи корни мертвой хваткой вцепились в каменные глыбы. Сюда ветер надувает земную пыль, назло и вопреки каменной жестокости образуется почва, и меж темными сильными стволами деревьев, под покровом их крон находит в себе силы и живет зеленая трава...

Точка обзора выбрана так, что нам кажется, будто и мы сами поднялись в это ущелье. Прямо перед нами остановился для короткой передышки грациозный кавалерист в ярком желтом платье, сидящий на красивом сером коне. Чуть дальше и выше стал белый конь с массивным крупом, верхом на котором грузный всадник в темном одеянии. С трудом сюда взбираются усталые пешие воины, несущие за спиной и в руках тяжелые доспехи и оружие. Проделан нелегкий переход из долины в горы, а впереди еще длинная дорога...

А где же Савл? Всмотритесь. Он — в глубине картины. Он — вот этот упавший с коня всадник в синей одежде (чуть правее ближайшего к нам горного дерева). Осиявший Савла луч света с неба почти незаметен. Его может увидеть только очень внимательный зритель. Случившееся вызвало лишь короткую заминку в движении воинов. Почему озирается и что-то ищет устремленным вверх взглядом упавший с коня Савл, никто не понял. Армия продолжает неуклонно подниматься вверх, как бы влекомая неумолимым роком. Происшедшее с Савлом — обычная и нередкая мелкая деталь похода. Смысл заявлен откровенно и прямо: суть происходящего — в глубине, на поверхности — лишь незначительное, крупное — еще отнюдь не великое. Великое же может явиться в мир невидимкою. Значительно то, что произошло с Савлом! В духовной слепоте он гнал и избивал христиан. Но вот пал на него луч Божьего света, на время лишил его «плотского» зрения, одарив, однако, прозрением духовным. Физическое зрение потом тоже вернулось, но уже к другому, новому человеку — апостолу Павлу: «как бы чешуя отпала от глаз его, и вдруг он прозрел». Но прозрел только Савл. Некоторые воины, стоящие рядом с Савлом, заметив, куда он направил свой взор, тоже подняли глаза вверх, но не увидели ничего. На их лицах читается растерянность и недоумение. Поза и лицо Савла написаны очень вы-

разительно — он чутко, с удивлением и волнением внимает голосу, идущему к нему сверху. Осиявший Савла луч света никого больше не просветил. «Свидетели» случившегося остались слепы, как слепы были бы, вероятнее всего, и мы, если бы не название картины. И как нелепо мы по привычке называем стоящих рядом с Савлом воинов *свидетелями*. (Каждый день в мире что-то происходит. Мы видим это, но свидетелями чаще всего не являемся.) Несмотря на то что крупные туловища коней и фигуры всадников на первом плане картины выделены «ярким цветовым аккордом», не они «господствуют» в картине. Картина Брейгеля призывает нас уметь видеть и учит осторожности в оценке видимого, так как во внешне неприметном событии может содержаться то, что чревато великими последствиями для мира... Именно поэтому главный персонаж картины — Савл. Он, прозрев, стал апостолом Павлом, тем человеком, которому открылось, что «нет ни Еллина, ни Иудея, ни обрезания, ни необрезания, варвара, Скифа, раба, свободного; но всё и во всё Христос» (Библия. Послание к колоссянам апостола Павла, III, 11). Результатом этого откровения явилось то, что христианство стало не ветвью религии иудеев, а мировой религией, и культура мира стала иной.

Значительна и интересна деталями картина того же художника «Перепись в Вифлееме» (1566; Брюссель, Королевский музей изящных искусств). На картине изображен нидерландский городок, улицы и крыши домов которого покрыты снегом. Множество людей заполнили улицы. Цепочкой по льду переходят замерзшую реку люди, несущие грузные котомки. Плотники сколачивают остов сарая или стропила крыши. Кто-то разметает или выравнивает снег. Обычный будничный день. Взрослые заняты своими делами, дети играют. Некоторые из них катаются сидя на специальных подкладках по льду замерзшего пруда, отталкиваясь палками, зажатыми в кулаках. Кого-то сидящего на опрокинутой табуретке волокут по льду. К табуретке привязана веревка, перекинутая через плечо тянущего табуретку человека. Сидящий на берегу пруда мальчишка, сняв варежки, привязывает к башмакам коньки, прибитые к плоским деревяшкам. Некоторые дети копаются в снегу, другие лепят снежки. У стены дома в центре картины разожгли костер, вокруг которого столпились и согреваются люди. А правее, над огромным дуплом или широкой и глубокой трещиной в толще высохшего дерева, козырьком сделан навес. Внутри этого дупла находится что-то вроде харчевни, где, наверное, угощают чем-то теплым.

Изображенный нидерландский городок условно представляет Вифлеем. Перепись происходит в доме, написанном слева на переднем плане. Перед столом, за которым сидит переписчик, собралась толпа людей. По их одеждам видно, что они — представители самых разных народов. Ожидание будет долгим, а сама перепись закончится не скоро. И поэтому здесь же, у этого дома, выводят на убой свинью, а из мяса другой уже готовят еду. Таким образом, эта картина представляет собой замечательный городской пейзаж и подробное изображение быта небольшого нидерландского городка.

Мы задаемся вопросом: в чем же смысл написания этой картины, ведь перепись в Вифлееме, согласно Новому Завету (Евангелие от Луки II, 1–6), замечательна и чрезвычайно важна тем, что сюда вместе с Иосифом вынуждена была прибыть Дева Мария, которой пришло время рожать.

Почему ее нет или почему ее не видно?

Она здесь. Вот она, на переднем плане, на ослике, за которым написан вол. А перед осликом усталой походкой бредет обручник Марии Иосиф-плотник с орудием своего труда — пилой, что и позволяет нам узнать его.

Деву Марию мы не увидели, потому что она показана как бы между прочим или между прочими. Наш взгляд привлекает толпа стоящих у окна переписи людей в пестрых одеждах, людей, фигуры которых написаны на ярком белом снежном пространстве. Дева Мария незаметна. И это оправданно. Ведь сегодня она еще не Богородица. Она станет Матерью Сына Божьего завтра.

Нужно учиться видеть. Надо свой взгляд сделать внимательным, вдумчивым и чутким. Иначе наше зрение погрязнет в быту, с его хотя и интересными, но заурядными мелочами. Невнимательный взгляд делает нас незрячими.

Вместе с тем мы можем рассмотреть, как устроены коньки, которые привязывает к ногам мальчишка, сидящий на заснеженном берегу речки, — любопытная деталь. Таких деталей здесь, как и на многих картинах Брейгеля, немало. Они обогащают наши знания истории и культуры. Пренебрегать ими, конечно же, не стоит. Подробная детализация не только не нарушает целостности любого произведения этого мастера, а напротив — каждая деталь необходима и естественно функционирует в сложном живом организме картины. Поэтому приблизиться к пониманию глубокого и широкого смысла картин Брейгеля можно, лишь тщательно и детально изучая

не только общие принципы их построения, но и буквально каждый элемент — как сам по себе, так и во взаимодействии со всеми другими.

Обратимся теперь к картине Брейгеля «Сенокос» (1565; Вена, Музей истории искусств). Картина довольно большая — 114×158 см. И это позволяет увидеть огромное пространство мира.

Множество людей занято сельским трудом. На переднем плане слева написан сидящий на земле крестьянин, правящий косу. А правее написаны три идущих и несущих грабли женщины. Они очень разные. Глядя на их лица, мы можем установить их возраст: средняя — молодая, за ней — пожилая и усталая, а перед ней — женщина средних лет с озабоченным и напряженным выражением лица. В лице молодой ни озабоченности, ни усталости мы не видим. В написании этих лиц Брейгель проявил себя как тонкий, наблюдательный и чуткий психолог. И, разумеется, нельзя не заметить, с каким уважением написаны эти женщины. Посмотрим и на их одежду. Это простая, но добротная одежда людей труда. Их крепкие башмаки исходили множество дорог и тропинок.

Здесь же изображены крестьяне, которые несут и везут плоды урожая. Можно разглядеть даже стручки гороха в корзине.

На втором плане написаны собственно сенокос и уборка сена. На телегу наваливают сено, а две лошадки, запряженные в нее, склонив головы к большой корзине, едят траву. По всему полю во всех направлениях движутся крестьяне и докашивают неубранные остатки сена. За этим полем можно увидеть сельские дома и церковь, написанные тщательно и подробно. Дальше, слева, возвышается мощная скалистая гора, на которой построен замок. Ниже видна дорога, с левой стороны которой стоит дорожный крест. По дороге скачут всадники. Правее горы изображена сельская площадь, где собралось множество людей вокруг высокого шеста. Здесь же можно разглядеть домашнюю птицу. Еще правее и чуть дальше стоит ветряная мельница, а перед ней — человек верхом на лошади. Еще дальше видна широкая полноводная река, на левом берегу которой расположен окруженный стенами город.

Но это, конечно же, не всё, а лишь краткий обзор богатой своим содержанием картины.

Мы поражаемся технике Брейгеля, кисть которого творила чудеса. Даже очень мелкие предметы на его картинах выписаны столь искусно, что их можно рассмотреть в деталях. Например, кроны ку-

стов и деревьев написаны так, что, глядя на них, можно определить сезон года, когда происходят события, которым посвящена картина.

На картину можно просто взглянуть, посмотрев мельком в течение минуты, но и этого будет достаточно, чтобы необъятность просторов земного мира поразила, хотя изображен всего лишь маленький кусочек планеты. Однако и это не всё. Мы сможем почувствовать воздух этого уголка земли и подышать им.

Но можно рассматривать картину подробно. И тогда мы разглядим все детали этого мира — его организм. Увидим людей, незамеченных нами при беглом взгляде на картину, героев живописного повествования, людей, которые живут, работают и преобразуют мир. Увидим дома, ими построенные, в которых они живут. Увидим окна, ворота, колодцы, тропинки, все «мелочи» вселенной. И как захватывающе все это написано!

Картина Брейгеля «Сенокос» — это подробный живописный рассказ с интересными и тонко подмеченными деталями жизни и труда крестьян в пору сенокоса. Но это не просто рассказ. Живопись картины превосходна — она передает и погоду, и настроение того времени года, в которое происходит написанное на картине. Это живописное, красочное повествование о том, какой видел и какой хотел показать Брейгель жизнь своей страны. Живопись картины определяет и наше настроение, возникающее при знакомстве с ней, и наше отношение к тому, что написано и о чем рассказано на ней. Пересказ ее содержания словами — всего лишь *словесная схема* этой живописной поэмы.

Некоторые историки искусства считают, что в творчестве Брейгеля сказался кризис былой веры в человека. Вместо человека субъектом искусства стал мир, человек же уменьшился до микроскопических размеров и затерялся в великих просторах Земли.

С этим вряд ли можно согласиться. Знакомясь с картинами и рисунками Брейгеля, мы видим, с каким уважением и чуткостью художник показал, как человек живет и трудится в этом мире, умея не только подчиняться природе, но нередко и обуздывать ее мощь. Соединенными усилиями люди преобразуют земной мир и в этом состоит величие каждого человека. И потому он — герой картины. Его малость всего лишь физическая, но он велик своим трудом и плодами своего труда.

Анализ и синтез деталей происходящего и наблюдаемого являются важнейшим принципом и достоинством творчества Питера

Брейгеля, и это то, что мы можем видеть и чему можем учиться, глядя на картины великого мастера.

В предпоследний год жизни Питер Брейгель Старший создал одну из самых значительных своих картин, которая известна как «Притча о слепых». Эту картину иногда называют просто «Слепые», реже — «Падение слепых».

Сюжет картины соотносится с притчей о слепых, содержащейся в Евангелии от Матфея (15.14). Имея в виду фарисеев, Иисус Христос сказал:

«Оставьте их: они слепые вожди слепых; а если слепой ведет слепого, то оба упадут в яму».

Посмотрим на картину (рис. 21). Шесть слепых вереницей бредут мимо деревни или по окраине небольшого селения. Направление их движения — нисходящая (падающая) линия, опускающаяся слева направо к ручью или пруду. Их слепой поводырь упал в неглубокую воду. В нелепой позе, с беспомощно раскинувшимися в стороны руками и ногами, он напоминает упавшее на спину насекомое. Его лицо — комок плоти. Ведомые им слепые тоже обречены упасть один за другим. Ситуация непоправима и трагична.

Композиция картины построена так, что слепые движутся слева направо, а потому, разглядывая картину традиционным образом — тоже слева направо, — мы входим в пространство, представленное



Рис. 21. П. Брейгель. «Притча о слепых». Неаполь, Национальные музей и галереи Каподимонте, 1568 г.

на картине, вместе со слепыми. Неторопливо рассматривая их по очереди, мы сможем познакомиться с каждым из слепых и проследить, как они ведут себя и как изменяется их состояние.

Вот крайний левый слепой — последний в их цепи, но первый в нашем «прочтении». Его лицо спокойно. Он бредет автоматически, в привычной безмятежной задумчивости, почти полудреме. Его плащ запахнут. Он неторопливо, равномерно отмеряет шаги. Глядя на его лицо, мы понимаем, что в таком состоянии он пребывает всегда — изо дня в день на протяжении многих, многих лет. Вероятно, он слеп от рождения. Его правая рука легко, спокойно и привычно поддерживает посох, который несет ступающий перед ним слепой. Такими посохами передается движение от одного слепого к другому. А в левой руке этого слепого есть еще и палка, которая поддерживает его равновесие и дает бóльшую уверенность в устойчивом положении тела.

Состояние слепого, идущего перед ним, уже другое. Его лицо выражает нарастающее внимание. Чуткие пальцы руки, которыми он касается плеча предшествующего, быть может, уловили сбой в ритме шагов. Но возможно, это ему только показалось. Темный плащ этого слепого слегка распахнулся...

Третий явно встревожен. Голова его приподнята. Рот приоткрыт. Брейгель с потрясающим мастерством и тонким пониманием передал выражение его лица. Глядя на это лицо, мы ощущаем, с каким напряженным вниманием слепой вслушивается в то, что говорят ему его чуткие пальцы, лежащие на плече идущего перед ним, который выпустил связывавший их посох. И поэтому всё, что сейчас происходит впереди, можно попытаться узнать только пальцами руки. Всеми силами своего опыта хождения вслепую он пытается понять, что они почувствовали. На лице застыл тревожный вопрос. Какой ответ получит слепой? Жилы на его шее вздулись. Он приостановился. Но поза его еще устойчива. Нарастание тревоги и опасения подчеркивается широко распахнувшимися полами его плаща.

Обратим внимание на то, как Брейгель написал ноги слепых. Глядя на них, мы понимаем, что такими ногами не ходят, ими переступают. Свои ноги слепые переставляют. У слепых нет походки, есть дробная поступь. Обувь на ногах мягкая, благодаря чему подошвами ступней слепые как бы охватывают неровности поверхности земли и потому более надежно опираются на них. Характер изображения ног каждого слепого позволяет нам заметить, как сбивается ритм их

движения по мере приближения нашего взгляда к упавшему поводому.

Посмотрим теперь на четвертого слепого. Он уже понял, что происходит! Его левая рука резко вывернулась ладонью вверх, но рефлексивно удерживает посох. Полы его плаща скомкались. Ноги подогнулись. Замечательно его лицо. Губы плотно сжаты. Черты заострились и затвердели. Внутренне он весь собрался...

Отметим замечательную находку Брейгеля: плащ каждого следующего слепого распахнут тем шире, чем ближе к упавшему он находится, и это показано как бы «кадр за кадром», что создает очень сильный зрительный, почти кинематографический эффект.

Пятый... Пятый уже падает. Его рот сведен страшной гримасой. Голову этого слепого Брейгель написал повернутой так, что лицо и пустые глазницы обращены в сторону зрителя картины, т. е. к нам. Пустыми глазницами этот человек смотрит на нас! Глазницы выглядят как какие-то неведомые локаторы. Их мощное излучение пронизывает насквозь. Брейгель — глубокий знаток основ внутреннего мира людей, тонкий мастер условного и иносказательного живописного рассказа — сумел постичь и передать главное: в этом человеке открылось зрение иной природы. Он духовно прозрел! Выразительность его лица ошеломляет. Среди памятников мирового искусства мало что может сравниться по силе выразительности с этим брейгелевским образом духовно прозревшего слепого.

Предоставленные самим себе, отторгнутые миром, глубоко несчастные слепые обречены. Они бредут мимо селения, и это шествие мимо — их удел. Они — изгой. Изуродованные несчастьем люди бредут на фоне прекрасного пейзажа.

В картине есть удивительная по силе деталь. Над посохом, которым еще связаны четвертый и пятый слепые, между цепью слепых и церковью, Брейгель поместил безлистное, т. е. «слепое», дерево. Ведь листья деревьев — это, конечно же, их «глаза», которыми они смотрят на Солнце! «Безглазое» дерево, оказавшееся между слепыми и храмом, доводит остроту композиционной оркестровки трагедии до предела.

Слепые. Они ничего не видят. И их не видит никто.

Во многих исследованиях этой картины указывается, что кроме слепых других людей здесь нет. Например: «Нигде не видно ни одного человека, — только корова спокойно пасется на берегу пруда, в который падают слепые» [18, с. 256].

Картина дошла до нашего времени с утратами. Но если внимательно и подробно рассмотреть всё, что написано на ней, то можно заметить сохранившуюся верхнюю часть фигуры человека в синей шапке с палкой, перекинутой через плечо, у стены церкви — за «слепым деревом» (рис. 22).

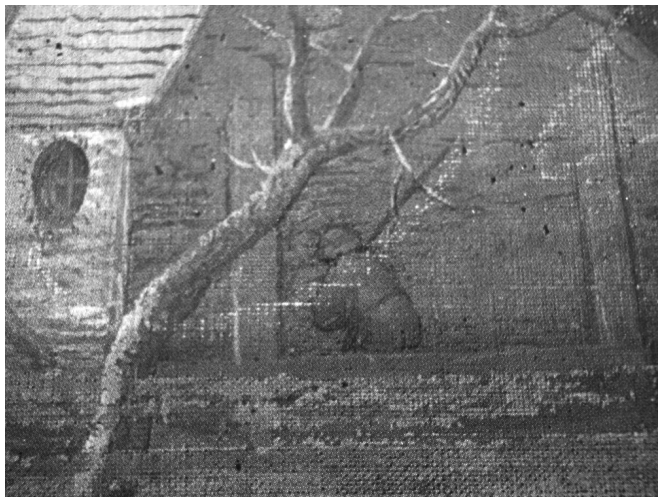


Рис. 22. П. Брейгель. «Притча о слепых». Фрагмент

По оставшимся очертаниям можно увидеть трех коров, мордами склонившихся к траве и воде. С трудом, но можно угадать фигуру пасущего коров пастуха. (Фигура пастуха видна на сделанной сыном Брейгеля — Питером Брейгелем Младшим — копии этой картины, находящейся в Лувре. Репродукция упомянутой копии есть в одной из книг, посвященных творчеству Брейгеля [19, с. 233].)

Таким образом, есть два «свидетеля» того, что происходит. Но эти «свидетели» слепых не видят, потому что не хотят видеть. Слепые никому не нужны. Они лишние в этом мире.

«Безжалостность картины определяется прежде всего тем, что изображенные на ней страдальцы не вызывают ни у кого сочувствия — ни у самого художника, ни у зрителей... Они не только физически ущербны, неполноценны, потому что слепы; они страшны, безобразны, отталкивающие настолько, что не возбуждают сочувствия» [20, с. 252]. Как это ни удивительно, подобные высказыва-

ния можно встретить довольно часто. Если видеть слепых такими, какими их увидел на картине Брейгеля автор приведенных слов, то понятно, почему они отторгнуты зрячими и могут искать помощи только друг у друга. Но нельзя согласиться с тем, что они не вызывают сочувствия у художника. Брейгель написал слепых так, что невозможно не почувствовать его сострадания. Лицо рыдающего человека некрасиво. Но мы терпим и прощаем ему эту некрасивость, потому что она временна. Слепота же изменяет, калечит и уродует лицо навсегда. Но можно и нужно уметь за внешней непривлекательностью увидеть человека, пережившего большое несчастье — утрату способности видеть свет, людей и предметы окружающего мира, несчастного человека, обреченного жить в темноте. Ведь став слепым, он не перестал быть человеком!

К сожалению, людям чаще всего гораздо удобней не видеть чужого горя, страдания и боли, не видеть людей, отягощенных внешней непривлекательностью. Брейгель откровенно и безжалостно показал это на своей картине. Мы видим группу слепых, и, несмотря на то что они товарищи по несчастью и по взаимопомощи, каждый из них страшно одинок в этом мире. Их одиночество — особый вид одиночества, разрушить его могли бы только зрячие, которым открыт окружающий мир. Но зрячие оправдывают свое нежелание помочь слепым и войти с ними в контакт, лицемерно ссылаясь на слова Христа: «Оставьте их». Такие оправдывающие ссылки на высказывания авторитетных людей нам всем хорошо известны, причем мы не только их знаем, но и используем.

Слепые на картине очень разные.

Первый — слепой от рождения или с младенчества. Он подетски беспомощен, беззащитен, но другой жизни не знает. Его спокойствие является спокойствием безнадежного, бесцветного, привычного бытия. Нам трудно представить себе его внутренний мир. Он идет туда, куда ведут, и весь его мир — это мир ограниченных размышлений и фантазий слепого, который так мало знает об окружающем многоцветном и богатом событиями внешнем мире. Но его внутренний мир, хоть и ущербен, но существует, и он в нем живет.

Второй слепой наделен сложным и сравнительно богатым внутренним миром. По-видимому, он много повидал и познал, до того как ослеп. Жизненные впечатления и размышления оставили характерные следы на его лице.

О третьем сказать что-либо трудно, он так встревожен, что черты его лица сильно искажены. Его лицо — это воплотившийся нервный вопрос, хотя и в этом частично просвечивает его личность.

Четвертый сдержан и скуп в проявлении чувств. Потери и беды закалили его, сделали выносливым. Он сейчас весь сосредоточился, готовясь или как-то удержаться, или упасть как можно мягче.

Каков пятый — неизвестно, он сейчас «не от мира сего». Он, как некогда Савл, прозрел! Все слепые этой цепочки искали ответ на вопрос, что происходит. Ответ нашел он один. И трагический пафос прозрения — это цена следования за слепым поводырем. Всё вдруг открылось его внутреннему взору, и спала пелена заблуждений: он увидел правду, и для него стала ясна бессмысленность поиска безопасного пути в сложном и ненадежном пространстве жизни (рис. 23). И в этот последний миг перед падением он своими пустыми глазницами направляет — почти выталкивает — пришедшую к нему истину нам... Пронзителен, требователен и выразителен взгляд его пустых глазниц.

Это гениально найденный и воплощенный Брейгелем символ духовного прозрения, и в нем нашло свое выражение отношение художника к написанным им слепым. Брейгель был величайшим представителем эпохи Возрождения, того времени, когда у творчески мыслящих людей утвердилось уважение к человеку и к его внутреннему миру. Поэтому в достоверном, правдивом изображении внешности слепых не следует усматривать неприязни к ним.



Рис. 23. П. Брейгель. «Притча о слепых». Фрагмент

Пустые глазницы слепого, как и дырки в маске на картине «Детские игры», благодаря таланту Брейгеля обрели способность видеть. Но просветит ли прозревший слепой своим взглядом-призывом темноту *нашей* духовной слепоты и жестокости? Станем ли мы зрячими? Сможем ли мы видеть и понимать собственно человека за его, быть может, некрасивой или изуродованной внешностью? Увидим ли мы глубокий символический подтекст этой картины? Не мы ли в нашей обывательской духовной слепоте цепляемся друг за друга, придавая огромное значение «доброму мнению» о нас, добиваясь его нередко недостойными путями, держась за соединяющие нас, как палки слепых, обязательства, привычки, косные обычаи и условности? Не изображена ли в картине Брейгеля судьба всех тех, кто не может вырваться из рутины общего марша — марша вслепую?

К прозрешему слепому Брейгель шел на протяжении всей своей творческой жизни. Он пришел к этому образу и к этой идее, досконально изучив природу слепоты людей, в том числе духовной и нравственной слепоты людей, наделенных физическим зрением, — слепоты, порожденной равнодушием, себялюбием, глупостью или ленью ума, высокомерным отношением к людям, лишившимся физической полноценности.

Многие персонажи на картинах Брейгеля вместо глаз имеют точки — «точки зрения». Это куда-то смотрящие, но незрячие пуговичные глаза. Зрение съела кислота суетности и алчности. Бельмо сомнения заслонило весь мир... Духовно слепым людям **противопоставлен** прозревший слепой, который пронзительно смотрит на «зрячих» своими физически пустыми, но наполненными огромной духовной энергией глазницами. В этом взгляде слепого читается призыв к зрителям, т. е. к нам, прозреть, посмотреть правде в глаза. *Глаза правды* — это особый орган зрения. Столкновение взгляда наших глаз со взглядом глаз правды — тяжелое для нас испытание. Можно внезапно увидеть самого себя таким, каков есть — без прикрас, без «прибыли» от несправедного торга со своей совестью. Чаще всего мы предпочитаем уклониться от такого удара истины.

Цепочка слепых, ведомая слепым поводырем, есть и в картине Брейгеля «Нидерландские пословицы» (1559; Берлинская картинная галерея). Этих слепых Брейгель написал у самого верхнего края картины. Они вытолкнуты из пространства жизни, они последние, кого мы увидим, рассматривая эту картину.

И боюсь я подумать,
Что где-то у края природы
Я такой же слепец
С опрокинутым в небо лицом.

(Отрывок стихотворения Н. А. Заболоцкого «Слепой» [21 с. 208].)

На примере сложных и очень глубоких по характеру исполнения и по содержанию картин Питера Брейгеля мы старались показать, как важно анализировать произведения искусства, не пренебрегая малейшими деталями, которые дают возможность помочь понять содержание художественных произведений.

Но конечно же, не все картины разных художников обладают таким сложным построением, обилием деталей и богатым смыслом. Тем не менее, пропустив детали, мы рискуем ошибиться или обеднить наше впечатление и оскорбить само произведение.

Посмотрим на знаменитую картину итальянского художника Раннего Возрождения Сандро Боттичелли (1445–1510) «Рождение Венеры» (1482–1485; Флоренция, галерея Уффици). Картина прекрасна, и ей посвящено множество исследований и высказываний самого широкого круга ученых и зрителей. Поэтому обсуждать все версии, связанные с тем, как Боттичелли воплотил известный миф, мы не будем. Отметим лишь некоторые интересные и важные детали. Венера стоит на раковине, которая подплывает к берегу моря. Легкая рябь на море не воспроизведена художником тщательно, а *обозначена* V-образными тонкими белыми «галочками». Обратим внимание на апельсиновые деревья, написанные на правой стороне картины. Если смотреть только на стволы деревьев, не глядя на их кроны, то мы увидим красивые позолоченные колонны, от которых отразился солнечный свет. Таким образом, Боттичелли не стремился к тому, что казалось обязательным мастерам Возрождения — максимально точному и правдоподобному изображению всех предметов картины. Он был художником-поэтом и показал этим своим произведением, что живопись может быть свободной от обязательного следования реализму, может стать поэтическим сочинением и музыкой в красках. Рифма у Боттичелли — гармония и согласие всех деталей картины. «Галочки» на морской воде и угловатые выступы берега справа задают ритм нашего вхождения в пространство картины. В воздухе парят цветы, и мы чувствуем их аромат. Волшебная фантазия художника! Картина «Рождение Венеры» воспринимается

как чудесное лирическое стихотворение. Ничего подобного в работах других художников того времени мы не найдем.

Очень интересную и выразительную деталь можно обнаружить в картине «Святое семейство» (1594–1604; Мадрид, Прадо), написанной испанским художником, греком по происхождению, Эль Греко (Доменико Теотокопулос, 1541–1614). Анна, младенец Иисус, Дева Мария, Иосиф изображены без нимбов. Но над головой каждого из этих персонажей можно увидеть разрыв в облаках. В таких разрывах открывается и сияет голубое небо. Так тонко художник указал связь членов Святого семейства с неземным, небесным миром.

Теперь обратимся к картине гениального испанского художника Франсиско Гойи (1746–1828) «Расстрел повстанцев в ночь на 3 мая 1808 года» (рис. 24).

На картине показан расстрел солдатами французской оккупационной армии испанцев, поднявших восстание против захватчиков.



Рис. 24. Ф. Гойя. «Расстрел повстанцев в ночь на 3 мая 1808 года». Мадрид, Прадо, ок. 1814 г.

С правой стороны изображены приготовившиеся к стрельбе французские солдаты. Они лишены индивидуальности. Их одинаковые твердые позы с широко разведенными для упора ногами, одинаковые шапки, одинаковая форма их мундиров, одинаково наведенные на повстанцев мушкеты обезличили их и превратили в детали лишенного разума автомата — многоствольной машины убийства.

Предыдущая группа повстанцев уже расстреляна, и мы видим их окровавленные тела, лежащие на земле. Сейчас будет расстреляна еще одна, а ей на смену подводят следующую. Автомат смерти, в который превратили французских солдат спесь и наглость правителя их страны, будет работать до тех пор, пока «подается рабочий материал».

Группа тех, кого расстреляют сейчас, состоит из людей, которые очень по-разному готовятся к смерти: один закрыл глаза, другой молится, еще один смело смотрит в наведенные на них стволы. Центральной фигурой является, конечно же, человек в белой рубахе, широко раскинувший руки и освещенный огромным фонарем, поставленным перед обреченными. Фигура этого человека символична. На ладони его правой руки видна рана, такая же рана, но не очень четко показанная, есть и на ладони левой руки. Такие раны могут появиться, если пробить кисти рук гвоздями. Поэтому мы понимаем, что Гойя отметил этого человека стигматами (подобием тех ран, которые были нанесены Иисусу Христу при распятии). Тем самым показано, что в этом человеке сейчас воплотился Сын Божий — защитник свободы и независимости людей. А значит, вот кого сейчас казнят «героические» солдаты наполеоновской армии! С французскими солдатами Гойя связал мрак, с группой казнимых испанцев — свет. Этот свет стал в картине символом мужества и героизма, и мы с сочувствием и симпатией запоминаем яркий образ человека в белой рубахе.

Но есть одна деталь, упоминания о которой мы, как правило, не встречаем. Более того, во многих альбомах, посвященных творчеству Гойи, в репродукциях картины «Расстрел повстанцев» левая ее часть не воспроизводится полностью (частично обрезается при воспроизведении как несущественная).

В левой части картины при взгляде «мельком» мы увидим лишь тень расстреливаемых на поверхности крутого холма. Но если всмотреться внимательней, то в этой тени мы сможем разглядеть фигуру и лицо Богородицы с младенцем! И мы вдруг понимаем, кто стоит

за повстанцами и кого они укрывают и защищают своими телами, своими жизнями. Таков живописный подтекст этого произведения Гойи. Следует оценить, как доверительно в этом трагическом рассказе поведал художник о том, что за спиной обреченных на смерть стоит Мадонна с сыном. Гойя адресовал эту деталь, сообщая ее как бы тихим доверительным шепотом, только внимательному и чуткому собеседнику — тому, кто умеет видеть не только глазами, но и сердцем. Так почти незаметная деталь поднимает сюжет картины до уровня христианского мученического подвига.

Выразительная живопись Гойи соединилась здесь с этой тонкой, но сильной смысловой деталью. Испытания, выпавшие на долю испанского народа, привели к тому, что он поднялся на борьбу за свободу, и Гойя символически воплотил в одном из восставших испанцев жертву, которую приносит сам Бог, отдавая на смерть своего Сына. А его сподвижники-повстанцы становятся в глазах тех, кто смотрит на картину, новыми апостолами.

Замечательна и техника исполнения этой картины. Всматриваясь в нее, мы увидим, что она писалась Гойей не кропотливыми, мелкими и потому трудоемкими движениями кисти, а легкими, свободными, крупными, энергичными мазками, которые делают живопись этого великого художника особенно выразительной. Необычайно смело построена композиция картины: силу и величие мы видим не в ряду вооруженных французских солдат, а в кучке испанцев, которых сейчас расстреляют, — простых людей, так естественно ставших героями.

Говоря о деталях картин, необходимо подчеркнуть, что сами детали могут быть совершенно разными по своему характеру. Они могут не уточнить нашего понимания содержания и смысла картины, а, скажем, позволить увидеть новый или необычный прием живописи. Замечательным примером этого служит картина выдающегося художника венецианского Возрождения Тициана (1485/90–1576) «Кающаяся Мария Магдалина» (рис. 25).

На этой картине мы видим женщину, с мольбой обращающуюся к небу. Ее состояние выражено виртуозно. Тонкими, точными мазками Тициан написал влажные глаза Марии Магдалины, покрасневшие и набухшие от слез веки, припухлые губы приоткрытого в безгласной молитве рта, выразительно, с просьбой и обещанием, прижатую к груди руку. Кающаяся грешница! И вместе с тем перед нами красивая и сильная женщина, образ которой совсем не соот-



Рис. 25. Тициан. «Кающаяся Мария Магдалина». Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж, ок. 1565 г.

ветствует традиционным церковным догмам. Тициан, несомненно, любовался написанной им Магдалиной, ее прекрасной женственностью, ее телом, потоком ее прекрасных волос.

А вот теперь посмотрим на левый нижний угол картины. Там мы увидим наполненный водой стеклянный графин. Он изображен одними бликами — импульсивными мазками белил. Замечательно сказала об этом тонкий и глубокий искусствовед Нина Александровна Дмитриева: «Так мог бы написать импрессионист. Несколько отрывистых энергичных ударов кистью по темному лессированному фону передают форму и прозрачность сосуда» [22, с. 217].

Нельзя не заметить колоссальной разницы в том, как написано лицо и тело Магдалины и как написан графин. О том, что слева стоит графин, мы *догадываемся*. Эта догадка формируется нашим

зрительным опытом. Написанные же Тицианом глаза Марии Магдалины воспроизводят их реальный и точный вид во всех деталях. Глядя на лицо Магдалины, зритель может узнать, как выглядят глаза человека, даже если до этого он никогда их не видел. Если же зритель никогда не видел световых бликов на стеклянном сосуде, то догадаться, что здесь изображен стеклянный графин, он не сможет. Тициан прерывистыми белыми мазками дал лишь живописный намек, достаточный для того, чтобы на основе бытового опыта, нашей зрительной памяти мы смогли угадать в игре белых мазков графин с водой. При взгляде на картину он всего лишь мелькнет перед нашими глазами как второстепенная деталь, поскольку главное для нас — образ Марии Магдалины. Тем не менее то, как написан графин, замечательно обогащает впечатление от всего произведения.

Тициан предвосхитил найденное и освоенное художниками лишь спустя века — условность живописного письма. Такие, казалось бы, небрежные мазки, но столь точно передающие игру световых бликов на неровном стекле, могут быть нанесены только кистью мастера, который понимает, что зритель видел и помнит нечто подобное тому, что так «небрежно» изображено на картине, а потому способен понять и увидеть условно написанный предмет. Подобная «небрежность» под силу лишь очень смелым и талантливым художникам.

Достаточность «живописного намека», адресованного опытному взгляду, была понята и использована еще Брейгелем. На картине «Возвращение охотников» (1565; Вена, Музей истории искусств) слева, у гостиницы *Dit is inden Hert* («У оленя»), разжигают костер. Женщина у дверей несет охапку хвороста или соломы. Но посмотрим, как она написана. В белом пятне мы *угадываем* платок, прикрывающий голову, розовым пятнышком под ним *обозначено* лицо. Никаких черт этого лица мы разглядеть не сможем — их просто нет. «Сквозь» тело женщины видны края досок дверей дома. Но даже это не мешает нам беглым взглядом увидеть женщину. Такой прием оправдан, ведь мы, начав рассматривать картину слева направо, замечаем эту женщину лишь на мгновение. И именно такова ее крошечная роль в этой картине. Главное же в картине «Возвращение охотников» — величественный и прекрасный зимний пейзаж с массой замечательных деталей огромного пространства, схваченного взглядом художника. Этот пейзаж — один из лучших в мировом изобразительном искусстве.

4. ПРИЕМЫ И ТЕХНИКА ЖИВОПИСИ НОВОГО ВРЕМЕНИ

Живописные намеки и весьма условное письмо, предложенные и освоенные художниками во второй половине XIX в., легли в основу нового художественного стиля.

Замечательно сказал об этом французский художник Эжен Делакруа (1798–1863): « Сотню раз говорил я себе, что живопись... дает только намек, является лишь мостом между душой художника и душой зрителя. Холодная точность в передаче изображения — не искусство» [22, с. 408]. Еще более жестко высказался по этому поводу замечательный французский художник Анри Матисс (1869–1954): «Точность не есть правда» [23, с. 69].

Яркой иллюстрацией живописи мазками-намекami является картина французского художника Эдуарда Мане (1832–1883) «Мостильщики, улица Монье» (1878; Филадельфия, Университет Пенсильвании, Галерея Артура Росса).

Посмотрим на картину. В правой ее части — довольно четко написанные стена здания и тротуар. Значит, изображена улица, и это становится основой нашего понимания изображенного на картине. Поэтому, посмотрев налево, мы увидим стоящую на мостовой лошадь, запряженную в коляску. Но мы только в силу привычки использовали слово «увидим», которое, строго говоря, здесь может быть употреблено лишь с оговорками: о том, что «стоит лошадь», мы разве что догадываемся. Ее морда — это узкий мазок белой краски, без каких-либо деталей. Над ним видны два других крошечных мазка, в которых мы *угадываем* уши лошади. Еще два узких длинных мазка под мордой лошади обозначают ее ноги. А мостильщики изображены так: розовые пятна — лица, темные пятна — волосы, очень условно написанные линии — тела.

Мы воссоздали в своем видении картины образ улицы, предметов, на ней находящихся, мостильщиков, работающих на ней, из тех условных мазков и красочных пятен, которые нанес на холст художник. В этой интерпретации мы неявно опираемся на наш зрительный опыт, на память о чем-то подобном, что мы уже когда-то видели и запомнили. Сопоставляя то, что мы видим на картине, с образами предметов, хранимыми нашей памятью, мы понимаем и принимаем увиденное. И этого оказывается достаточно для того, чтобы мы по-

чувствовали воздух и свет на улице Монье, на которой стоят экипажи и работают мостильщики. Вот такое легкое, казалось бы, мимолетное настроение и впечатление останутся у нас надолго.

Слово «впечатление» здесь более чем кстати. Импрессионизмом (от франц. *impression* — впечатление) был назван новый художественный стиль, родившийся во Франции в 70-е годы XIX в. (Сам Мане себя к импрессионистам не относил, хотя именно его творчество стало импульсом к рождению этого направления в искусстве.)

Проходя по улице, мы часто замечаем множество людей, дома и разные предметы. Мы видим их мельком, но общий характер того, что было перед нами, фиксируется нашей памятью. Поэтому для написания картины, которая воспроизведет только то, что скользнув перед нашими глазами, осталось в багаже нашего внутреннего мира, достаточно лишь живописных мазков-намеков. Прекрасным примером этого может служить, например, картина Клода Моне (1840–1926) «Бульвар капуцинок в Париже» (1873; Москва, ГМИИ им. Пушкина). Эта картина отличается прекрасной живописью и создает у нас светлое и теплое настроение. Мы видим ветви деревьев, освещенные солнцем, людей, идущих по бульвару. Фигуры людей мы угадываем во множестве вертикальных «черточек», нанесенных преимущественно темной краской, в нижней части картины. Несмотря на условность письма, движение, воздух, свет, перспектива переданы виртуозно. И сама картина — праздник для глаз.

Нужно напомнить, что повод назвать новый стиль *импрессионизмом* дала картина Клода Моне «Впечатление. Восход Солнца» (1872; Париж, музей Мармоттан-Моне). Картина, наряду с произведениями большой группы художников, была выставлена в 1874 г., и журналист Л. Леруа в своей статье «Выставка импрессионистов», опубликованной в том же году в газете *Le Charivari*, написал: «Обои, и те смотрелись бы более законченно чем это “Впечатление”» [Ревалд Дж. История импрессионизма. Л., М.: Искусство, 1959. С. 219]. Это с иронией примененное Леруа в названии его статьи слово «импрессионисты» вошло в употребление и закрепилось. Многие критики и зрители воспринимали выставленные художниками картины как мазню. Тем не менее скоро этот новый стиль был принят, оценен и обрел множество последователей. Сами же импрессионисты завоевали всемирную славу.

Картина «Впечатление. Восход Солнца» замечательна. Дробными мазками ярко-оранжевого цвета Моне сумел передать пуль-

сирующие на воде блики отраженных лучей восходящего Солнца. Чувствуется прохлада еще не согретого солнечным светом воздуха. Ночь отступила, и приходит день.

Начиная с эпохи Предвозрождения, и особенно во времена Ренессанса, под смыслом изобразительного искусства подразумевалось изображение пространства в линейной и воздушной перспективе, максимально точное воспроизведение находящихся в нем предметов и существ, анализ и передача на картине происходящих с ними событий. Теперь же, в конце XIX в., утвердилось мнение: представить себе и почувствовать то, что хотел поведать художник, должен зритель, основываясь не на буквальных и точных образах предметов, а на данных ему художником живописных подсказках или намеках. Зритель сам как бы дорисовывает, дописывает увиденное. И результат этого процесса в значительной мере зависит не только от таланта художника, но и от широты кругозора зрителя, от богатства его внутреннего мира, от силы его воображения. *Картина становится результатом творчества не только художника, но и зрителя.*

Надо, однако, отметить, что возможность, а иногда и настоятельная необходимость «дорисовывать» своим воображением увиденное возникла уже очень давно при знакомстве с незаконченными произведениями искусства. Например, великий итальянский скульптор, художник, архитектор и поэт Микеланджело Буонарроти (1475–1564) предоставил зрителю в некоторых своих скульптурах возможность собственными переживаниями и воображением «доделать» изображенное. Замечательным примером этого является скульптура «Пьета с Никодимом» во Флорентийском соборе, созданная в 1547–1555 гг.

Лицо стоящего Никодима — это автопортрет Микеланджело. Явное сходство Никодима с самим автором объясняют тем, что эту скульптуру он задумал как свое надгробие. Лица Никодима, Мадонны и Иисуса Христа не закончены, и это, как ни странно, обогащает произведение. Мы сами своим воображением «дорабатываем» лица, а поскольку наше настроение не бывает всегда одним и тем же, то и впечатление от этих лиц оказывается различным. Благодаря этому, а также тому, что каждое лицо в обсуждаемой скульптуре видится по-разному в зависимости от точки обзора, выражение лиц меняется, и они выглядят живыми. Таким образом, глубокое, трепетное сопереживание зрителя может обогатить не только его самого, но и художественное произведение.

Здесь представляется уместным вспомнить слова Эжена Делакруа: «Эскиз картины или незаконченный памятник, подобно руинам и вообще подобно всякому созданию человеческого воображения, которым не хватает некоторых частей, должен сильнее действовать на душу, так как воображение зрителя прибавляет кое-что от себя, к тому впечатлению, которое вызывается незаконченным произведением» [22, с. 408].

Тонкий психолог, великий русский писатель Антон Павлович Чехов (1860–1904) заметил: «Когда я пишу, я вполне рассчитываю на читателя, полагая, что недостающие в рассказе субъективные элементы он подбавит сам» [24, с. 522].

Утвердившееся в импрессионизме широкое использование мазков-намеков стало характерной чертой искусства. Такая техника письма была оправдана желанием художников-импрессионистов передать мимолетное впечатление от увиденного, сиюминутные, преходящие явления или состояния изображаемого человека, природы или предмета.

Новое понимание возможностей, задач и техники живописи раскрепостило изобразительное искусство. Творчество художников стало свободным.

Множество самых разнообразных факторов повлияло на становление нового искусства. Их анализу посвящены специальные исследования. Здесь мы лишь отметим, что одним из важных факторов стало использование масляных красок в оловянных тюбиках, которые были изобретены американским портретистом Джоном Гоффом Рэндом в 1842 г. Их применение дало возможность художникам писать картины не только в мастерской, но и на открытом воздухе — пленэр (франц. *plein air* — открытый воздух). Работа на открытом воздухе позволила более чутко ощущать и передавать на полотнах свет, воздух и цвет.

В 1886 г. состоялась последняя из восьми выставок импрессионистов. Многих художников и зрителей перестала удовлетворять сиюминутность и неустойчивость зрительных впечатлений, передаваемая импрессионистами. Возникло стремление запечатлеть на картине сущностное содержание предметов в их бытии во времени и в пространстве, материальную и духовную жизнь изображаемого. Во Франции возникло несколько направлений в развитии живописи. Собирательное название для них — *постимпрессионизм* — дал в 1910 г. английский художественный критик Роджер Элиот Фрай

(1866–1934), организовавший в Лондоне выставку, названную «Мане и постимпрессионисты».

Свобода в творчестве постимпрессионистов выразилась в том, что многие из них создали свои собственные характерные художественные стили. Писать в каждом из этих стилей могли только их авторы. Нельзя писать «под Ван Гога», «под Гогена», «под Тулуз-Лотрека» или «под Сезанна» — настолько индивидуальны выработанные ими приемы и техника письма, настолько самобытно они видели окружающий мир.

Когда мы смотрим на картины Ван Гога, то замечаем, что каждый мазок — это нервный импульс, а каждая картина выражает острые, нередко болезненные переживания автора. Ветви деревьев, их листья струятся вверх пламенеющими мазками. Солнце и Луна на картинах Ван Гога горят. Писать, как Ван Гог, кто-либо другой не сможет.

Ван Гог считается предтечей *экспрессионизма*. Термин «экспрессионизм» (от лат. *expressio* — выражение) ввел чешский историк искусств Антонин Матейчек в 1910 г. Он утверждал: «Экспрессионист, прежде всего, желает выразить себя. Он отказывается от мгновенного, непосредственного восприятия и опирается на более сложные структуры психики» [25, с. 110].

Произведением, утвердившим экспрессионизм как мощное направление в искусстве, стала картина норвежского художника Эдварда Мунка (1863–1944) «Крик» (разные версии картины находятся в музее Мунка (Осло), Национальном музее искусства, архитектуры и дизайна (Осло) и в частном владении; рис. 26), первый вариант которой был создан в 1893 г.

На картине мы видим человека, идущего по мосту. Он охватил и сжал руками голову. Его рот раскрыт, а глаза в иступлении застыли. И лицо, и фигура человека написаны очень и очень условно, но чрезвычайно выразительно. За головой человека идет вверх и изгибается мощная струя темно-синей краски, над которой бьются красные, голубые и оранжевые волны. Страшный, истощенный, пронзительный крик исходит из этой картины. Кто кричит — изображенный человек, или, наоборот, он, закрыв уши, пытается спастись от этого жуткого крика, который звучит и оглушает весь мир? Внимательный взгляд заметит, что слева за спиной этого человека, изображенного на переднем плане, видны фигуры двух людей. Они идут спокойно, никакой реакции на крик их позы не выражают. Значит,



Рис. 26. Э. Мунк. «Крик», ок. 1893 г.

этот страшный крик слышит только главный герой картины. Лишь его нервы, его внутренний мир охвачены этим «звуковым ужасом». Краски картины ошеломляют. Пейзаж, написанный на картине, в таком цвете в земной природе существовать не может. Краски и линии призваны выразить и выражают чудовищную силу крика. Крик на картине — это нечто страшное, непостижимое и непреодолимое. Глядя на картину, хочется закрыть уши, чтобы не слышать этот жуткий крик, который заполнил все пространство мира.

Эта гениальная картина стала прелюдией искусства XX столетия и в значительной мере определила его характер. Искажение форм предметов и их цвета ради максимальной выразительности изображения стало возможным и оправдало себя во многих и многих произведениях искусства. Экспрессионизм заявил о себе и был принят не только в живописи, но и в скульптуре, архитектуре, литературе, музыке, театре и кино.

Стало ясно, что выразительность в передаче, например, нервного напряжения или какого-то своеобразного, необычного видения мира может потребовать полного отхода от реализма. Это привело к появлению совершенно разных приемов и стилей в искусстве. К сожалению, свобода в искусстве позволила абсолютно не одаренным людям считать себя талантливыми художниками, оригинальное творчество которых может быть понято лишь немногими. Бездарные картины провозглашались их авторами, и даже некоторыми критиками, значительными произведениями, в которых в особой форме выразились переживания и мысли их творца, «непонятные обывателям».

И, конечно же, возникает естественный вопрос: есть ли граница или мера свободы творчества? Этот вопрос не должен вызывать недоумения или возражения в самой постановке, так как свобода нередко понимается как вседозволенность, которая разрушает основы культуры и художественной нравственности. Только ли предметным должно быть искусство живописи? Не могут ли сами мазки красок, нанесенные на холст, их сочетания и цветовая композиционная взаимосвязь стать самодостаточными предметами изобразительного искусства?

В 1909 г. русский художник Василий Васильевич Кандинский (1866–1944) написал первую абстрактную картину (Тбилиси, Музей Грузии им. Симона Джанашия). Возникла и живет до сих пор *абстрактная живопись*. Оценивать произведения абстрактной живописи очень трудно. От зрителя требуется особая чуткость, подобная музыкальному слуху, без которого невозможно воспринять и оценить какое-либо музыкальное произведение. В 1919 г. в немецком журнале *Der Sturm* появился термин «*абстрактный экспрессионизм*». В 1929 г. это название было отнесено к произведениям Кандинского американским историком искусств Альфредом Барром (1902–1981), который стал первым директором Музея современного искусства в Нью Йорке.

К направлению абстрактного экспрессионизма в полной мере могут быть отнесены работы известного американского художника Пола Джексона Поллока (1912–1956). В 1947 г. Поллок начал использовать совершенно необычную технику письма. Он говорил: «Моя живопись никак не связана с мольбертом. <...> Я предпочитаю прибить холст к стенке или полу. <...> Я чувствую себя ближе к живописи, ее частью, я могу ходить вокруг нее, работать с четырех сторон и буквально быть *внутри* нее. Я продолжаю отходить от обычных инструментов художника, таких как мольберт, палитра и кисти. Я предпочитаю палочки, совки, ножи и льющуюся краску или смесь

краски с песком, битым стеклом или чем-то еще. Когда я *внутри* живописи, я не осознаю, что я делаю. Понимание приходит позже. У меня нет страха перед изменениями или разрушением образа, поскольку картина живет своей собственной жизнью. Я просто помогаю ей выйти наружу» [Википедия. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Поллок,_Джексон].

Можно признать, что такая техника позволяла воплотить в живописи спонтанное, неконтролируемое выражение эмоций и подсознательных импульсов. Логической организации творчества в картинах Поллока нет. И надо сказать, что картины этого художника порождают у многих чутких зрителей не подчиняющиеся сознанию, подчас очень сильные переживания и эмоции.

Здесь же стоит вспомнить, что палочками, грубыми кистями, а нередко даже просто пальцем писал картины Тициан. Он обладал способностью буквально физически чувствовать краски.

В новом искусстве предметная живопись сохранилась, но картины с повествовательными сюжетами стали редкими. Многие картины дают возможность видеть только предметы, но зато во всей полноте их материальной, пространственной, временной, а иногда и духовной сущности.

Уместно процитировать в связи с этим замечательное высказывание Анри Матисса: «В облике предмета есть какая-то внутренняя, присущая ему правда, которую должно открыть нам его изображение. Это единственная правда, имеющая значение» [20, с. 70].

Особая роль стала отводиться цвету. Матисс утверждал: «Цвету свойственно выражать свет не как физическое явление, а как единственно существующий в действительности свет — свет мозга художника» [там же, с. 44]. Например, переход в творчестве Пабло Пикассо (1881–1973) от «голубого периода» к «розовому» соответствует происшедшим изменениям в его настроении в самом глубоком смысле этого слова.

Вновь вернемся к Матиссу: «В “Натюрморте с магнолией” я написал зеленый мраморный стол красным. Это побудило меня передать отражение солнца в море черным пятном. Все эти метафоры ни в коем случае нельзя считать продуктом случайности или каких-то фантазий. Напротив, они — результат ряда исследований, на основании которых именно эти цвета оказались необходимыми, чтобы в сочетании с другими элементами картины создать нужное впечатление» [23, с. 92].

«Я написал зеленый мраморный стол красным» — это может вызвать недоумение или даже протест: разве допустимо зеленое сделать красным? Но надо учитывать, что в картине художник выразил свое настроение и свои *переживания*, которые были у него и *преобразовали* то, что он тогда видел и *изобразил*. Эти преобразования возрождают настроение, которое было тогда у художника, и производят «нужное впечатление». Обратим внимание на то, что в словах «преобразовали» и «изобразил» один и тот же корень — «образ». Поэтому следует понимать, что художник не воспроизвел буквально увиденное, а создал обновленные его творчеством *образы* тех предметов, какие он видел. В этих образах воплотились чувства, владевшие мастером в то время. Краски и цвет предметов — это «слова», которыми он стремился передать то, что чувствовал, «рассказать» увиденное, а приданная им предметам форма — это «интонации», которыми он передал свой живописный рассказ. Сам художник сказал об этом так: «Всё, и даже цвет, — это творчество. Прежде чем перейти к объекту, я описываю мои ощущения. Все нужно создавать заново — и объект, и цвет» [23, с. 44].

Из жизненного опыта мы знаем, что, например, об одном и том же человеке, увиденном разными людьми, можно услышать совершенно разные отзывы. Кто-то скажет: «Это был высокий блондин», а другой вспомнит: «Я видел грустного человека с мрачным лицом». И тот и другой сказали правду. Но каждый увидел то, что было тогда открыто глазам его внутреннего мира. Так и художник творит, переживая по-своему увиденное, в котором любая деталь может вызвать у него неожиданные ассоциации, переводимые им на язык красок, т.е. в цвет. И потому в творчестве живописца отражаются и его темперамент, и то настроение, которое было у него тогда, когда он работал. И для того чтобы увидеть картину, зритель должен уметь *сочувствовать* и *сопереживать*. Произнося здесь эти слова, мы не подразумеваем, что сочувствие означает непременно переживание чего-то печального. Сочувствие в данном случае — это просто (хотя и непросто в действительности) *сочувствование* того, что показал на своей картине художник, *чувствование вместе с автором* в одной тональности. Сочувствование — это состояние, объединяющее зрителя и художника. Когда зритель смотрит на картину, он эмоционально может стать соавтором произведения. Умению сочувствовать и сопереживать учит живопись Матисса.

О картинах Матисса можно сказать его же словами: они одарены внутренним трепетом жизни и умудряющей красотой. «Цвет и ли-

ния — это силы, и в игре этих сил, в равновесии их скрыта тайна творения» [23, с. 94]. Чувственным восторгом цвета и красок окружающего мира веет от картин Матисса.

Многие картины Матисса обладают особой силой. Представьте себе (пусть вас не покоробит такая фантазия), что какую-то его картину вы приобрели и повесили у себя дома. Сразу же станет ясно, что дивану, который давно стоит в этой комнате, теперь здесь не место. Шкаф и стол тоже придется вынести. В комнате останется только картина. Такой самодовлеющей сущностью она является! Она — яркая художественная индивидуальность и не может жить «в коммуналке» рядом с другими случайными предметами-«соседями».

Во многих своих картинах Матисс интуитивно или сознательно использовал то, что может быть названо «цветовой перспективой»: написанное красным, оранжевым или желтым кажется близким, тогда как написанное синим или зеленым представляется отдаленным. Например, в картине «Красная комната» (1908; Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж) в написанном слева окне доминируют зеленый и синий цвета, потому что там изображено то, что видится вдали — за окном. Но там же, за окном, вспыхивают светлые, почти белые кроны деревьев — такой сильный, выразительный живописный цветовой «жест».

Некоторые исследователи видят в цветовой перспективе «дитя» «воздушной перспективы»: далекие от нас предметы, например строения или горы, приобретают голубоватый цвет благодаря воздуху, находящемуся между нами и этими предметами. Здесь мы коснулись очень важной проблемы, связанной с перспективой. Рассмотрим ее более подробно.

5. ПЕРСПЕКТИВА

В изобразительном искусстве используется линейная перспектива. Что такое линейная перспектива, хорошо известно, поэтому здесь объяснять ее принципы мы не будем. Отметим лишь, что попытки изображать предметы, удаленные от зрителя на разные расстояния, предпринимались еще во времена античности. Но первое серьезное представление о перспективе было дано в сочинении «Сокровища оптики» арабского ученого Ибн аль Хайсама (965–1039), который признан отцом оптики как науки. В Европе его учение стало извест-

ным благодаря труду Эразмуса Целика Витело (ок. 1225–1275/1280) *Perspectiva* («Перспектива») в десяти книгах, в основу которого были положены исследования и теория, содержащиеся в указанной работе Ибн аль Хайсама (европейцы называли его Альхазен (*Alhazen*)). Заметим, что слово «перспектива» происходит от латинского *persipere* — внимательно рассматривать, правильно видеть.

Предполагается, что впервые линейная перспектива, еще не очень убедительно, была применена итальянским художником Амброджо Лоренцетти (ок. 1295–1348) в картине «Принесение во храм» (Флоренция, галерея Уффици), написанной в 1342 г., т. е. в эпоху Предвозрождения. (Слова «впервые сделано» часто приходится предварять словами «вероятно» или «предположительно», поскольку может существовать еще неизвестный более ранний памятник, в котором то, о чем идет речь, уже было сделано.)

Строгая теория линейной перспективы была построена, а техника ее применения была освоена учеными и художниками Возрождения.

Убедительного изображения на плоскости картины расположенных в трехмерном пространстве предметов и существ удалось добиться не только благодаря применению линейной перспективы, но и за счет использования приемов тональной и воздушной перспективы, первооткрывателем которых был Леонардо да Винчи (1452–1519). Он учил, что удаленные предметы утрачивают четкие очертания и интенсивность цвета. Границы предмета как бы размываются. Когда контуры и детали удаленных предметов плохо видны, зрительное восприятие упрощает их форму. Леонардо привел в качестве примера изображение нескольких деревьев, каждое из которых отстоит все дальше и дальше от зрителя (рис. 27). Крона ближайшего дерева (*a*) видна и нарисована подробно, с деталями; крона дерева в середине ряда (*b*) видна не так четко, а потому изображена упрощенно; кроне же самого удаленного дерева (*c*) придана на рисунке простейшая форма — почти круг. В этом наглядно продемонстрированы основные принципы воздушной перспективы.

Здесь, однако, необходимо отметить, что размытость очертаний предметов применялась Леонардо не только для усиления впечатления удаленности изображенного предмета. Он разработал особую технику *sfumato* (от итал. *sfumato* — затуманенный, подобный дыму) для смягчения очертаний предметов и придания им некоторой расплывчатости, неясности и загадочности. Это видно на пор-

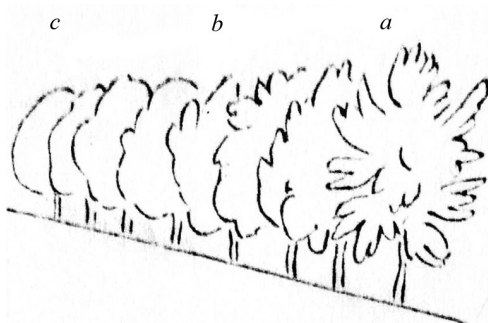


Рис. 27. Леонардо да Винчи. «Деревья» (схема воздушной перспективы)

трете Моны Лизы. Веки и губы на ее лице написаны не четко, а как бы смягченно, с некоторой неопределенностью. Благодаря этому улыбка Моны Лизы и выражение ее лица варьируются даже при небольшом смещении точки наблюдения. При одной фокусировке взгляда ее улыбка может показаться доброй, а при другой — скептической или даже хищной усмешкой.

Леонардо разработал и теорию воздушной перспективы. «Горы вследствие большого количества воздуха, находящегося между твоим глазом и горою, кажутся синими, почти цвета воздуха», — писал Леонардо да Винчи, и в этом можно усмотреть основы воздушной перспективы.

Применение в живописи приемов линейной, тональной и воздушной перспектив привело к тому, что картины стали восприниматься как окна, глядя в которые мы видим пространство и предметы реального, а не призрачного или символического мира.

Однако неуклонное следование этим принципам построения образа глубокого пространства уже во второй половине XIX в. стало ощущаться многими художниками как обуза, ограничивающая автора в его стремлении передать чувства, эмоции, которые вызывает в нем то, что он видит и хочет изобразить на картине. Опять обращаясь к картинам Матисса, можно заметить, что пространства, построенного по законам линейной перспективы, в них нет. Но есть ощущение пространства. Перспектива в картинах Матисса, как он говорил, это *перспектива ощущений*.

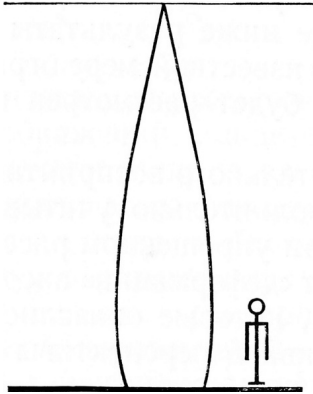


Рис. 28. Б. В. Раушенбах.
Перцептивная перспектива

Во второй половине XX в. была открыта перцептивная перспектива, т. е. действительное постепенное изменение положения и размеров тел в реальном зрительном восприятии человека по мере их удаления от него. Это отразилось в названии «перцептивная» (от лат. *perceptio* — восприятие). Убедительную и наглядную теорию перцептивной перспективы разработал выдающийся российский ученый Борис Викторович Раушенбах (1915–2001). Оказывается, пространство ближнего плана, предметы в нем воспринимаются человеком в обратной перспективе, пространство «среднее» — в аксонометрии, а далекое — в прямой линейной перспективе (рис. 28). Поэтому изображение, построенное с использованием линейной перспективы, заметно отличается от изображения, построенного в перцептивной перспективе, т. е. в той перспективе, которая в действительности реализуется в зрительном восприятии художника. Раушенбах дал возможность сравнить изображение условного пейзажа в системе линейной перспективы (рис. 29) с изображением того же пейзажа в системе перцептивной перспективы (рис. 30).

Художника Поля Сезанна современники упрекали в том, что он в своих пейзажах не соблюдает законы линейной перспективы, не владеет ею. Высказывались даже предположения, что у него дефект зрения. По этой причине многие художники и зрители с негодованием отвергали его искусство. Раушенбах доказал, что Сезанн писал так, как действительно видел: « Живопись Сезанна оказалась более реалистичной (более близкой к естественному зрительному восприятию), чем полотна художников, приверженцев классической системы линейной перспективы» [26, с. 232]. Нужно заметить, что натюрморты были написаны Сезанном в обратной перспективе, т. е. в соответствии с перцептивной перспективой ближнего плана.

Византийские и древнерусские иконы писались с использованием обратной перспективы. Икона мыслилась как окно в священный (сакральный) мир, и мир этот распаивается перед человеком, смотрящим на икону, раздается вширь — простирается (именно этот

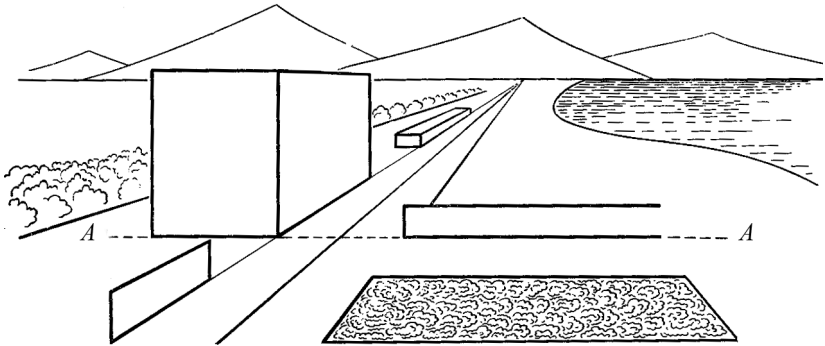


Рис. 29. Б. В. Раушенбах. «Изображение условного пейзажа в системе линейной перспективы»

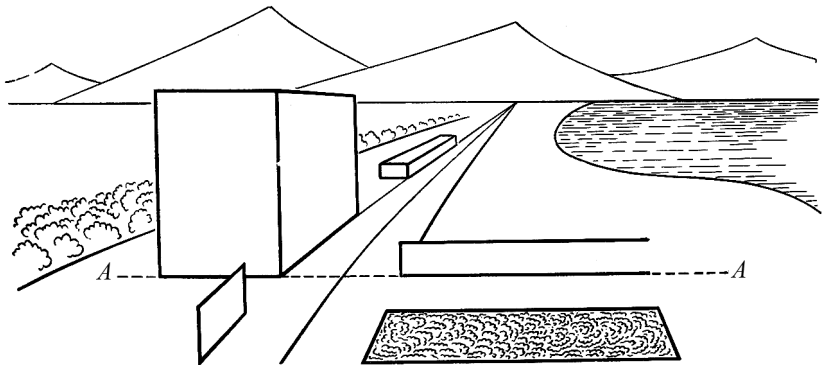
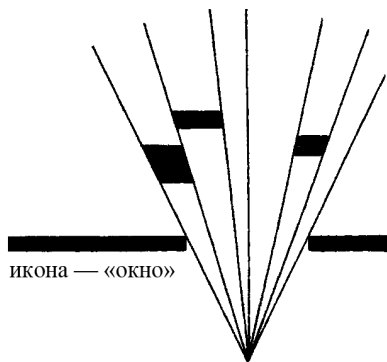


Рис. 30. Б. В. Раушенбах «Изображение условного пейзажа в системе перцептивной перспективы»

смысл и содержится самом слове «пространство») (рис. 31). Пространство «не от мира сего» обладает свойствами, отличными от свойств земного пространства, недоступными телесному зрению и необъяснимыми логикой земного мира. Строгого следования приведенной схеме, очевидно, не могло быть — ведь мир на иконах лишь обозначался и атрибутировался символами (предметов, людей и т. д.). И конечно же, опыт зрительного восприятия неизбежно прорывается, то и дело давая о себе знать в «ошибках» изображения.

На некоторых иконах Древней Руси можно увидеть и нечто совершенно потрясающее — не одно, а два пространства. Например,



Обратная перспектива (схема)

Рис. 31. Икона — «окно» в пространство «не от мира сего»

на иконе «Успение Богородицы» изображена Богородица, лежащая на одре, и апостолы, явившиеся проститься с нею. Они находятся в обычном земном пространстве. А за одром стоит Иисус Христос, фигура которого окружена ореолом (*мандорлой*). Мандорла первоначально символизировала только «славу» — сияние «светоносной благодати», а позже стала обозначать еще и пространство не от мира сего, заполненное «невидимыми» силами небесными — ангелами. Рассматривая икону, мы замечаем, что апостолы не видят Христа: он находится в пространстве не от мира сего. И поэтому нас может озадачить то, что мы, глядя на икону, видим и Христа, и «невидимых» ангелов. Это обусловлено тем, что, когда мы смотрим на икону, у нас благодаря общению с ней открывается духовное зрение. И на иконописца, когда он писал икону, т. е. творил молитву в красках, сниходило откровение. Благодаря этому он видел невидимое и мог делать невидимое видимым на иконе.

6. ИСКУССТВО ПОРТРЕТА

Исследование наскальных изображений дает основание считать, что древнейшее изображение человеческого лица было сделано примерно 27 тысяч лет назад. Высокого качества искусство портрета достигло в Древнем Египте. Характерной чертой древнеегипетского

искусства было то, что изображенные люди принадлежат вечности, а не времени. Взгляд их глаз не фокусируется на земных образах, а устремлен в бесконечность. Даже их движения, например походку, нельзя соотнести с земной динамикой, это движение вне времени!

В Древней Греции, где искусство развивалось чрезвычайно плодотворно и подчинялось принципу «человек — мера всех вещей», скульптурное изображение даже какого-то конкретного человека давало скорее лишь его обобщенный образ.

Высочайшего уровня изображение человека достигло в римском скульптурном портрете (I в. до н. э. — IV в. н. э.). Портрет человека здесь — отображение его индивидуальности с характерными, только ему присущими чертами лица, которые выражают характер, т. е. главный «стержень» внутреннего мира человека. Индивидуализм, возможно, был основной характеристикой личности древних римлян. Это проявилось, в частности, в том, что именно у них возникла целая система имен человека: *преномен* — личное имя, *номен гентиле* — родовое имя (имя семьи), *когномен* — прозвище. Индивидуализм ярко проявился в скульптурном портрете. Римский скульптурный портрет был исключительно реалистичен, отображал даже непривлекательные особенности лица человека, поскольку римлянин требовал, чтобы изображен был именно он, причем максимально точно и правдиво. Так, например, глядя только на затылок одного из «мраморных людей», представленных в прекрасной коллекции римского скульптурного портрета в Эрмитаже, можно догадаться о том, что это грубый человек.

Замечательными произведениями этого жанра изобразительного искусства были *фаюмские* портреты. Такое название эти портреты получили по месту, где они впервые были найдены в 1887 г., — на территории Фаюмского оазиса в Египте. Фаюмские портреты заменили собой погребальные маски, которые накладывались на мумии. Время их создания — I–III вв. н. э. Эти живописные портреты, исполненные восковыми красками в технике энкаустика, делались на тонких дощечках и накладывались на лицо мумии. Фаюмские портреты поражают своей выразительностью.

С завершением античности, в период Средневековья, искусство портрета пришло в упадок. Достоверное изображение индивидуума не входило в круг интересов мастеров того времени. Восстановление этого жанра искусства произошло в эпоху Предвозрождения и во время Возрождения. Искусство скульптурного портрета воскресил

итальянский скульптор Донателло (Донатто ди Никколо ди Бетто Барди; ок. 1386–1466).

Слово «портрет» (франц. *portrait* от *portraire* — изображать, воспроизводить) было введено французским историком искусств Андре Фелибьеном (1619–1695).

В Европе портретное искусство достигло высокого уровня. В портрете предполагалось не только сходство изображенного лица с оригиналом, но и передача социального статуса человека, его настроения и т. д. В самых совершенных по исполнению портретах можно увидеть или угадать характер человека и то, что отпечаталось на его лице в ходе жизненных испытаний.

Портретное искусство очень сложно по своей сути. Способен ли зритель по чертам лица человека, изображенного на портрете, определить, умный он или нет, волнует его что-либо или он спокоен, много ли ему пришлось перенести на жизненном пути? С другой стороны, смог ли художник, глядя на лицо портретируемого, разгадать его внутреннюю сущность, его темперамент, его переживания, а если смог, то удалось ли передать все это в живописном изображении?

Например, французский художник и историк искусств Эжен Фромантен (1820–1876) так отзывался о знаменитом фламандском художнике Питере Пауле Рубенсе (1577–1640): «Итак, разбирая Рубенса исключительно как портретиста, можно сказать, что он... обладал взглядом исключительно метким, но мало проникающим в глубь. При этом он был чудесно приспособлен к тому, чтобы исключительно схватывать оболочку вещей... Вот почему, наконец, его портреты... лишены своей жизни и тем самым духовного сходства и глубины» [27, с. 83]. Портрет, в котором художнику удалось передать только внешний облик человека, не является полноценным произведением искусства.

Гениальным портретистом был великий голландский художник Рембрандт Харменс ван Рейн (1606–1669). Как никто другой, он умел выразить в портрете внутренний мир человека. В Эрмитаже можно увидеть замечательную работу Рембрандта «Портрет старика в красном» (1652–1654). Глядя на этот портрет, мы видим человека, который прошел нелегкий, долгий жизненный путь. Следы его забот и переживаний отпечатались на его лице, в задумчивом взгляде. Глубокие морщины на лбу, мешки под глазами, узловатые кисти рук написаны широкими сильными мазками. Кропотливо написанных



Рис. 32. Миниатюра «Князь Святослав с семьей» из «Изборника Святослава», 1073 г.

мелких деталей нет, им не может быть места в изображении человека, который подвергся таким тяжелым жизненным испытаниям. Со стариком в красном можно долго общаться. В ходе этого общения мы можем получить урок проникновения во внутренний мир человека через его внешний облик. Перед нами портрет-биография, возможность читать которую дал нам Рембрандт.

В русском искусстве к первым портретам можно отнести миниатюру «Князь Святослав с семьей» в третьей по древности (после Новгородского кодекса и Остромирова евангелия) книге «Изборник Святослава» (рис. 32). Автор этой миниатюры неизвестен. Посмотрев на лицо князя, стоящего справа, мы увидим, как автор миниатюры старался передать его характерные черты, и потому можно говорить о том, что здесь создан миниатюрный портрет.

Но в Древней Руси портретное искусство не получило развития. Однако хочется сказать, что древнейшим русским портретом в самом полном смысле этого слова является образ Кирилла Белозерского (1337–1427), написанный в виде иконы (рис. 33) Дионисием Глушицким (1363–1437). Заметим, что Кирилл Белозерский был причислен к лику святых лишь в 1547 г. Поэтому творение Дионисия назвать иконой, строго говоря, нельзя. Глядя на лицо старца, мы видим характерные индивидуальные черты очень пожилого человека,

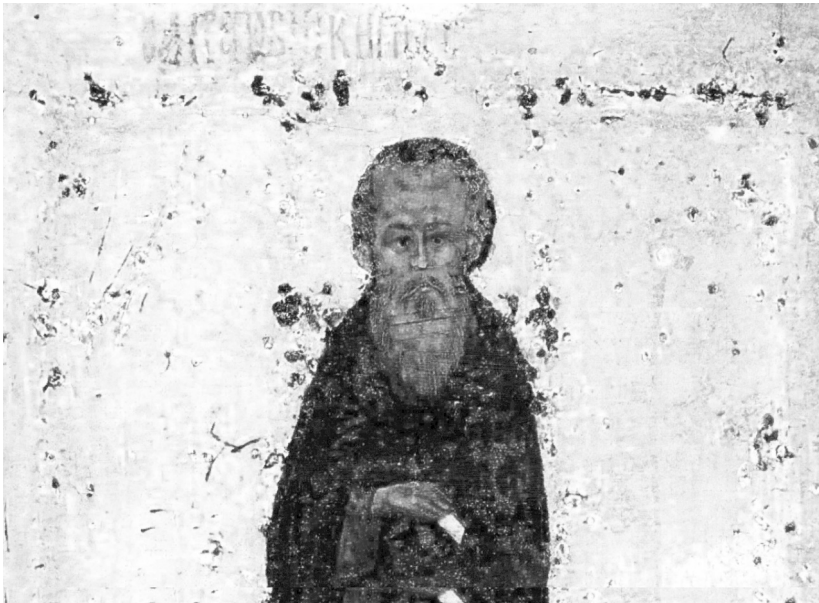


Рис. 33. Дионисий Глушицкий. Портрет Кирилла Белозерского, ок. 1424 г.

отрешившегося от суетных забот и посвятившего свою жизнь служению Богу. Поэтому это творение Дионисия безусловно является достоверным изображением Кирилла Белозерского — портретом.

К изображению лица конкретного человека — персоны на Руси пришли в конце XVI в. «Парсуны» (искаженное «персоны») писались под сильным влиянием иконописи. Только лицам с помощью элементов светотеневой моделировки пытались придать объемность. Вероятно, первой парсуной был образ Ивана Грозного, написанный в конце XVI в. (рис. 34). Сейчас эта парсуна находится в Копенгагенском национальном музее. Глядя на нее, можно вспомнить, как об этом царе сказано в «Летописной книге» 1626 г.: «Царь Иван образом нелепым, очи имея серы, нос протягновен и поклеп». Таким мы его и видим на парсуне.

Искусство портрета стало бурно развиваться в России с начала XVIII в., в годы правления Петра Великого, когда в стране начало создаваться светское искусство. И тогда же слово «портрет» вошло в русский язык.

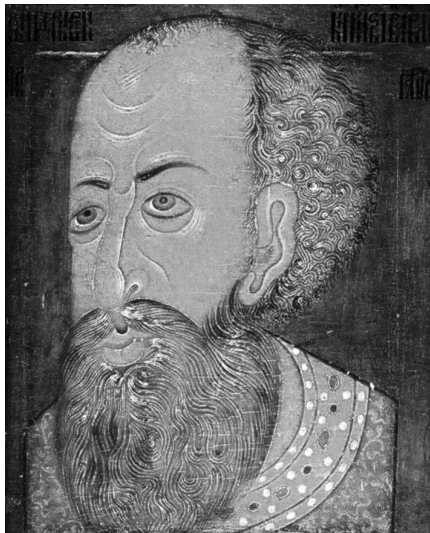


Рис. 34. Парсуна Ивана IV (Ивана Грозного), конец XVI в.

XVIII в. был в истории русского искусства веком ученичества. На протяжении семи столетий на Руси писали только иконы, в результате чего сложились особые каноны, устойчивые традиции и особый взгляд на искусство. А в эпоху Петра I началась новая эра. Было велено жить по-новому, учиться новой жизни и новому искусству. Это было очень и очень трудно. Но русские оказались одаренными и самобытными учениками европейских художников. Ученики имели свой взгляд на мир и на живущего в нем человека. И поэтому уже в эпоху ученичества начали прорисовываться основные вопросы, которые задавали русские художники своим творчеством самим себе и зрителям их картин: *зачем, почему и для чего*. В век XIX уже обретавшее зрелость русское искусство вошло с попыткой ответить на эти вопросы. Художники стали видеть в картине не просто нечто красивое, а произведение, общение с которым призывает задуматься о том, какую роль, какой смысл или какое место в мире имеют изображенные событие, предмет и человек. И в этом состояла огромная новаторская, духовная, нравственная и воспитательная роль русского искусства. Эта идея эпохи Просвещения отразилась

в портретном искусстве. В России XIX в. заявила о себе большая группа великих портретистов.

Во второй половине XIX столетия была освоена фотография и появилось множество фотографических портретов. Возникло убеждение, что искусство живописного портрета обречено. Фотография давала точный, не искаженный личным впечатлением мастера, портрет человека. И совершенно естественно встали принципиальные и тонкие вопросы: что есть правда портрета? Достаточно ли только точность в воспроизведении черт лица портретируемого?

Живопись сумела ответить на эти вопросы. Художник может подметить в лице портретируемого какую-то черточку, которая несет на себе отпечаток некоторых нюансов его внутреннего мира. Живописец в портрете подчеркивает эту черточку, усиливает ее, делает заметной, тогда как фотографический снимок этого сделать не может. Таким образом, право живописного портрета на существование было восстановлено, а сам этот вид искусства поднялся на до-толе невиданную высоту.

Одним из тех, кто своим творчеством доказал великий смысл и ценность живописного портрета, был Иван Николаевич Крамской (1837–1887). Портреты работы Крамского почти монохромны (и в этом, конечно же, проявилось влияние фотографических портретов). Какие-либо бытовые детали в написанных им портретах практически отсутствуют, все внимание художника, а значит и зрителя, сконцентрировано только на личности изображенного человека. Великое достоинство портретов Крамского — поразительно глубокое проникновение во внутренний мир человека, переданный выражением лица портретируемого.

Пронзительный, пронзительный и пытливый взгляд Льва Николаевича Толстого с портрета, написанного Крамским (1873; Москва, Государственная Третьяковская галерея), производит очень сильное действие. На зрителя обращен взгляд сильного мыслителя, глубокого философа и проповедника. Глядя на лицо Толстого, можно испытывать преклонение перед ним, но трудно почувствовать себя собеседником этого человека.

Чтобы составить более полное представление о портретном искусстве России того времени, необходимо обратиться к портрету работы Крамского «Полесовщик» (1874; Москва, Государственная Третьяковская галерея). Это не просто портрет лесника, а целый ступок самых разных черт характера, переживаний, надежд, сомнений

и намерений. Это портрет человека из народной гущи, т. е. портрет самого народа как исторической и культурной личности, со всеми сложностями и неоднозначностями его характера.

Упомянем и о написанном Николаем Николаевичем Ге (1831–1904) портрете Льва Николаевича Толстого (1884; Москва, Государственная Третьяковская галерея). И. Е. Репин об этом портрете отозвался так: «Портрет Ге Л. Толстого очень похож, очень похож, художественная вещь, и, несмотря на плохую технику, крупное произведение» [28, с. 119]. О технике исполнения портрета сказано верно, если качество техники понимать в узком, буквальном, академическом смысле. Но в более широком понимании техника должна подчиняться той задаче, которую ставит перед собой живописец, и потому может широко варьироваться. Толстой изображен за работой, и мы видим лицо человека, полностью погруженного в нее. Некоторые детали, такие как листы бумаги, чернильница, пресс-папье, написаны как бы «между прочим», не отвлекая на себя внимания, а лишь дополняя впечатление о процессе работы писателя. Примечательно, что ручка с пером в руке Льва Николаевича изображена чуть-чуть «небрежно», ее очертания не вполне четкие. Но благодаря этому мы чувствуем, как движется перо, как пишет Толстой. Сам Николай Николаевич Ге сказал о своей работе следующее: «В этом портрете я передавал все, что есть самого драгоценного в этом удивительном человеке» [28, с. 118].

7. ЖАНРОВАЯ ЖИВОПИСЬ

Жанровая живопись (от франц. *genre* — манера, стиль) посвящена изображению сцен повседневной жизни, отчего ее нередко называют бытовой живописью.

Уже в искусстве Древнего Египта можно найти сцены пахоты, сбора урожая, игры на музыкальных инструментах, помощи слуганок госпоже и др. Фрески с изображением этих сцен были созданы примерно за две тысячи лет до н. э. Изображения бытовых сцен встречаются и в вазописи Древней Греции V–IV вв. до н. э.

Элементы бытовой живописи попадают в европейские картины эпохи Возрождения, когда многие произведения религиозного содержания включали массу деталей повседневного быта. К числу ранних памятников бытовой живописи можно причислить картину великого

нидерландского художника Яна ван Эйка (1385/1390–1441) «Портрет четы Арнольфини» (1434, Лондонская национальная галерея).

Как самостоятельный вид жанровая, или бытовая, живопись утвердилась в XVII в. в Голландии. В 1609 г. семь провинций Нидерландов освободились от гнета Испании и образовали Республику Соединенных Провинций. По названию самой крупной провинции это государство стали называть Голландией. Республиканский строй, доминирование кальвинистской религии, а также то, что Голландия была страной, в которой (впервые в Европе) городское население преобладало над сельским, оказали определяющее влияние на живопись. Придворные круги и церковь перестали быть основными заказчиками картин (кальвинисты не одобряли живописного убранства храмов). Живопись практически полностью сделалась светской, а ее главными заказчиками стали горожане-бюргеры и состоятельные жители сел. Они заказывали или покупали картины для своих домов, а потому картины должны были быть небольшого размера — «малыми». Это привело к формированию особого вида картин, которые стали называть «малыми голландцами». Это название закрепилось и за их авторами — художниками. Излюбленными сюжетами в живописи малых голландцев стали бытовые сцены. В их картинах изображалась жизнь Обывателя (обывателя с большой буквы), т. е. обычного простого человека в его повседневных заботах и делах. И, глядя на такие картины, можно увидеть, как из жизней этих «заурядных» людей складывается жизнь целой страны, а по характеру занятий ее граждан, по виду их жилищ и интерьеров можно судить о ее культуре.

Картины стали товаром. Они продавались в уличных лавках, на рынках, и ими даже нередко расплачивались. Несмотря на это, а также на то, что в Голландии тогда работали более двух тысяч художников, живопись малых голландцев достигла очень высокого уровня. Их искусство оказало огромное влияние на европейских живописцев. «Жанр» как самостоятельный подвид живописного искусства благодаря голландским мастерам утвердился, распространился и стал чрезвычайно популярным во всех странах Европы.

В России жанровые картины появились во второй половине XVIII в. Одной из первых была написанная художником Иваном Ивановичем Фирсовым (ок. 1733 — после 1785) картина «Юный живописец» (вторая половина 1760-х годов; Москва, Государственная Третьяковская галерея). В XIX в. жанровая живопись широко рас-

пространилась в России и стала чрезвычайно выразительной, сильно воздействующей на зрителей. Один из первых русских мастеров бытового жанра — замечательный художник Алексей Гаврилович Венецианов (1780–1847). Он написал много картин со сценами жизни крестьян. Очень ярким его творением явилась картина «Утро помещицы» (1823; Санкт-Петербург, Государственный Русский музей).

Многие жанровые картины русских мастеров оказались живописными проповедями новых идей, новых духовных ценностей. Одним из самых значительных представителей бытового жанра был Павел Андреевич Федотов (1815–1852). С его творчеством связано становление критического реализма в русском искусстве.

8. ПЕЙЗАЖ

Французское слово *paaysage* (от *paays* — страна, местность) дало название живописному жанру *пейзаж*. Картина этого жанра представляет собой живописное изображение выбранного художником уголка природы.

Пейзаж как самостоятельный жанр изобразительного искусства появился в очень давние времена в Китае (не существует единого мнения о том, каким веком можно датировать его возникновение). Пейзаж можно найти также в памятниках искусства Древней Греции и Древнего Рима.

В Европе в эпоху Предвозрождения пейзаж служил фоном, на котором изображались сцены из Священного Предания. Мы видели пейзаж, на фоне которого изображен Иоаким, возвращающийся к пастухам, на фреске Джотто. Пейзаж можно видеть и на его фресках «Воскрешение Лазаря» и «Святой Франциск проповедует птицам».

Замечательные миниатюры с изображением пейзажа, созданные братьями Лимбургскими, помещены в «Великолепном часослове герцога Беррийского» (1416). На многих из них авторы уже приблизились к правильному построению линейной перспективы. На миниатюрах можно видеть крестьян, занятых своим трудом, причем они изображены не «на фоне пейзажа», а как его органичные живые детали. Красота и поэтичность этих миниатюр завораживают.

В эпоху Возрождения искусство пейзажа получило дальнейшее развитие. Примечательно, что одна из самых ранних известных работ Леонардо да Винчи — рисунок, на котором изображен пейзаж

долины реки Арно (1473; Флоренция, галерея Уффици). Это пейзаж «сам по себе», т. е. он не играет роли фона, как это продолжало бытовать в европейском искусстве еще долгое время.

Одним из родоначальников жанра пейзажа был нидерландский художник Иоахим Патинир (1475/1480–1524), автор величественных, полуфантастических, грандиозных изображений природы.

Прекрасные пейзажи в технике акварели написал великий немецкий живописец и ученый Альбрехт Дюрер (1471–1528).

Очень сильный по выразительности пейзаж «Вид Толедо» (1596–1600; Нью Йорк, музей Метрополитен) был создан Эль Греко. Под мрачными грозными облаками видна зелень травы и деревьев, покрывающих поверхность горы. И тонкими белыми линиями на ней «с упорством прочерчиваются» колокольня, замки и здания города, который готов противостоять грозе. Это единственный «чистый» пейзаж Эль Греко.

Важное место в искусстве пейзажа занимает творчество выдающегося нидерландского художника Якоба Исаакса ван Рёйсдала (1628/1629–1682), который сумел в пейзаже передать переживания и эмоции человека. Пейзаж в его картинах наделен характером и темпераментом. Ван Рёйсдал создал нечто особое — одухотворенный пейзаж. В некоторых его картинах, таких как «Мельница в Вейкбей-Дюрстед» (1670; Амстердам, Рейксмузеум), «Пейзаж с дюнами и кустарником» (вторая треть XVII в.; Мюнхен, Старая пинакотекa), «Вид на Харлем» (1665; Амстердам, Рейксмузеум), чувствуется малость всего земного, человеческого и огромность, властность неба. Наверное, самым сильным произведением ван Рёйсдала является картина «Еврейское кладбище» (1657; Дрезден, Картинная галерея; другой вариант — Детройт, Институт искусств). Сумрачный колорит, руины, надгробья, сломавшееся и рухнувшее дерево вызывают печаль и грусть. Проложивший себе путь среди могил ручей символизирует утекающее время.

Пейзаж стал портретом уголка мира и природы. Когда мы говорили о портрете человека, то отмечали, что передать его чувства, его состояние можно, например, чуть заметно подчеркнув напряжение взгляда, углубив складки губ и т. д. На вопрос о том, как создать «психологический портрет» пейзажа, конкретно ответить невозможно. Это доступно только чутким и талантливым художникам. Каждый из них «ухитряется» увидеть лишь ему одному заметную грустную или теплую улыбку природы.

Величайшие произведения пейзажного жанра были созданы в XIX в. в России. Скромную, но выразительную красоту русского пейзажа одним из первых передал А. Г. Венецианов в картине «На пашне» (вторая половина 1820-х годов; Москва, Государственная Третьяковская галерея). Удивительно тонко, с мягким лиризмом передано величие русского простора.

Известны слова основателя галереи произведений русского искусства Павла Михайловича Третьякова (1832–1898): «Дайте мне хотя лужу грязную, да чтобы в ней правда была, поэзия...» Эти слова вполне могут быть отнесены к картине, написанной замечательным пейзажистом Алексеем Кондратьевичем Саврасовым (1830–1897) «Проселок» (1873; Москва, Государственная Третьяковская галерея).

Величайшим в мировом искусстве мастером пейзажа был ученик Саврасова гениальный художник Исаак Ильич Левитан (1860–1900). Он в своем творчестве поднялся на непревзойденный уровень, создав шедевры «пейзажа настроения». Например, его полотно «Над вечным покоем» (1894; Москва, Государственная Третьяковская галерея) писатель В. М. Михеев назвал симфонией, картиной души человеческой.

Однако читать или слушать суждения о пейзажах Левитана бесполезно — на них надо смотреть...

9. ОФОРМЛЕНИЕ КАРТИНЫ

Здесь мы очень кратко обсудим два атрибута картин — их названия и размеры.

Прежде всего отметим, что очень многие дошедшие до нашего времени картины имеют ныне не то название, какое им было дано художниками-авторами. Это обусловлено тем, что подлинные названия произведений по тем или иным причинам были утрачены и новые дали им те люди или галереи, которые эти картины приобрели.

Некоторые картины в названии не нуждаются: то, чему они посвящены, т.е. их содержание и смысл, можно «прочесть», рассматривая их. А какие-то другие трудно понять, не зная их названия. Вспомним, например, картину Брейгеля «Обращение Павла», о которой шла речь выше.

Название картины может носить «провокационный» характер. Представим себе, что художник написал совершенно черную карти-

ну и назвал ее «Безлунная ночь». Такая картина покажется банальной и не вызовет интереса. А вот если он дал ей название «Она от меня ушла», то мы почувствуем тоску и печаль и, с грустью глядя на картину, будем сочувствовать художнику. Иногда в названии заявлена претензия автора на глубокий смысл картины, которого в ней, быть может, и вовсе нет. Некоторым картинам, например абстрактным, их авторами вместо названия был дан только номер, что нередко было вполне оправданно.

Теперь несколько слов о размерах картин.

Большую картину могут рассматривать одновременно много людей. При этом они могут ее сразу же и обсуждать. Большая картина нередко представляет собой смелое заявление художника. Например, именно так была воспринята картина Эдуарда Мане «Олимпия» (1863; 130,5 × 190 см; Париж, музей д'Орсей) многими и многими зрителями, которые о ней бурно (с возмущением) отзывались.

А вот небольшая картина в этом смысле является более скромным творением, на нее могут одновременно смотреть совсем немного людей, и, что тоже важно, — с довольно близкого расстояния. Скажем, картина Поля Сезанна «Новая Олимпия» (1872–1873; 46 × 55 см; Париж, музей д'Орсей) может рассматриваться как некое «примечание» ее автора к «Олимпии» Мане. Сезанн здесь как бы отметил, что Олимпию можно увидеть «вот так» и написать ее можно «вот в такой технике».

В небольших картинах не очень смелые художники могли пытаться применить новые художественные приемы, и это не воспринималось в качестве вызова, как это бывало с картинами больших размеров.

И совершенно особым качеством наделены миниатюры. Они адресуются прежде всего одному зрителю: художник-миниатюрист своим произведением ведет личную беседу с тем человеком, который сейчас это произведение рассматривает. И в такой личной беседе художник готов рискнуть «высказать» красками то, о чем еще никто не говорил.

Всё это надо иметь в виду и учитывать при общении с произведениями изобразительного искусства.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Книга, с которой здесь было предложено познакомиться, не является учебником. Это всего лишь подспорье тем, кто хочет достичь плодотворного восприятия произведений изобразительного искусства. Мы стремились побудить зрителей таких произведений к самостоятельному обдумыванию увиденного и самостоятельной его оценке, потому что только личное проникновение в любое произведение искусства обогащает наш внутренний мир и приносит свои плоды. Здесь рассмотрено, конечно же, не всё, что составляет каркас изобразительного искусства. Рассмотреть и обсудить всё невозможно. Каждый видит по-своему, но иногда необходим «микроскоп» или какой-либо другой инструмент. Вот таким вспомогательным инструментом может послужить эта книжка.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Апокрифы древних христиан: исследование, тексты, комментарии* / под ред. А. Ф. Окулова и др. М.: Мысль, 1989. 336 с.
2. *Вольф Н. Джотто ди Бондоне, 1267–1337: возрождение живописи.* М.: Арт-Родник, 2007. 96 с.
3. *Райгородский Л. Д.* Беседы о русских иконах. СПб.: Глаголь, 1996. 124 с.
4. *Бенеи О.* Искусство Северного возрождения. М.: Искусство, 1973. 222 с.
5. *Ван Мандер К.* Книга о художниках. М.; Л.: Искусство, 1940. 380 с.
6. *Tolnay Ch. de.* Hieronimus Bosch. London: Methuen, 1996. 451 p.
7. *Franger W.* The Millennium of Hieronimus Bosch. Chicago: The University of Chicago Press, 1952. 164 p.
8. *Fraenger W.* Hieronimus Bosch. Dresden: VEB Verlag der Kunst, 1975. 516 S.
9. *Calas E.* Boschs Garden of Delights: a Theological Rebus // *Art Journal.* 1960/70. Vol. XXIX, N 2. P. 184–199.
10. *Hemphill R. E.* Hieronimus Bosch — visionary artist // *Abbotempo.* 1968. Vol. 5. P. 24–29.
11. *Machek V.* Studie o tvoreni vyrazu expresivnich. Praha: Filos. Fak. Karlovy University. 1930. N 27. 56 s.
12. *Llorente J.-A.* Histoire critique de L' Inquisition d' Espagne. Vol. I–IV. Paris: Treuttel et Wurtz, 1817–1818. Vol. I–IV.
13. *Льоренте Х.-А.* Критическая история испанской инквизиции: в 2 т. Т. II. М.: Соцэкгиз, 1936. 559 с.
14. *Львов С. Л.* Питер Брейгель Старший. М.: Искусство, 1971. 203 с.
15. *Селлеши Ева.* Брейгель. Будапешт: Корвина, 1964. 38 с.
16. *Алпатов М.* Питер Брейгель Мужичкий. М.: ОГИЗ, 1933. 40 с.
17. *Климов Р.* Питер Брейгель Старший. М.: Искусство, 1954. 51 с.
18. *Дворжак Макс.* Очерки по искусству Средневековья. М.: ОГИЗ, 1934. 272 с.
19. *Roberts — Jones Philippe and Francoise.* Pieter Bruegel. New York: Harry N. Abrams (Inc.), 2002. 351 p.
20. *Гершензон-Чегодаева Н. М.* Брейгель. М.: Искусство, 1983. 412 с.
21. *Заболоцкий Н. А.* Избранные произведения: в 2 т. Т. I. М.: Художественная литература, 1972. 399 с.
22. *Дмитриева Н. А.* Краткая история искусств. М.: Галарт, 2000. 623 с.
23. *Матисс* / под ред. В. В. Фрязинова. М.: ИИЛ, 1958. 126 с.
24. *Чехов А. П.* Собр. соч.: в 12 т. Т. 6. М., 1962. 522 с.

25. *Gordon D. E.* Expressionism: Art and Ideas. New Haven: Yale University Press, 1987. 263 p.
26. *Раушенбах Б. В.* Пространственные построения в живописи. М.: Наука, 1980. 288 с.
27. *Фромантень.* Старинные мастера. СПб.: Грядущий день, 1913. 303 с.
28. *Николай Николаевич Ге.* Письма, статьи, критика, воспоминания современников / сост. Н. Ю. Зограф. М.: Искусство, 1978. 380 с.

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие.....	3
1. Изображение пространства мира на пространстве картины.....	7
2. О некоторых символах картин Иеронима Босха.....	20
3. Незаметные герои и детали картин.....	29
4. Приемы и техника живописи Нового времени.....	58
5. Перспектива.....	67
6. Искусство портрета.....	72
7. Жанровая живопись.....	79
8. Пейзаж.....	81
9. Оформление картины.....	83
Заключение.....	85
Литература.....	86

Научное издание

Райгородский Леонид Дмитриевич

УМЕНИЕ ВИДЕТЬ.

БЕСЕДЫ ОБ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

Редактор *Г. Б. Ерусалимский*

Корректор *Е. В. Величкина*

Компьютерная верстка *А. М. Вейшторг*

Подписано в печать 19.04.2016. Формат 60 × 84 ¹/₁₆.

Усл. печ. л. 5,1. Тираж 1000 экз. (1-й завод — 300 экз.). Заказ № 76

Издательство СПбГУ. 199004. С.-Петербург, В.О., 6-я линия, д. 11

Тел./факс (812) 328-44-22. E-mail: publishing@spbu.ru publishing.spbu.ru

Типография Издательства СПбГУ. 199061, С.-Петербург, Средний пр., 41

Книги Издательства СПбГУ можно приобрести

в Доме университетской книги

Менделеевская линия, д. 5

тел.: +7 (812) 329-24-71

часы работы 10.00–20.00 пн. — сб.,

а также в интернет-магазине OZON.ru