

Наталья Рыжова

В ПОИСКАХ СМЫСЛА КРАСОТЫ

Annotation

Книга «В Поисках смысла красоты» — это не учебник истории искусств, а увлекательное путешествие в мир прекрасного. Автор книги — художник, видящий мир не обыденно (о чем свидетельствует ее собственное творчество) и умеющий открыть это видение другим. Автор воспринимает искусство не только как человеческую деятельность, но как язык богопознания. В книгу вошли очерки, опубликованные в разных журналах, и лекции, прочитанные в Общедоступном Православном Университете, основанном протоиереем Александром Менем. Автор преподает в этом учебном заведении уже 15 лет. Книга адресована всем, кто любит искусство и хочет понять его духовный смысл.

- [В ПОИСКАХ СМЫСЛА КРАСОТЫ](#)
 - [Предисловие. Можно ли научить видеть?](#)
 - [История искусства — история духа](#)
 - [Что нам делать с розовой зарей. Несколько замечаний по поводу истории искусства](#)
 - [Библейская символика в изобразительном искусстве](#)
 - [Пространство иконы Троицы Андрея Рублева как диалог](#)
 - [Русская религиозная и историческая живопись XIX века](#)
 - [Умозрение в красках](#)
 - [Гимн человеку — великая иллюзия Ренессанса](#)
 - [Портрет. В поисках своего лица](#)
 - [Пейзаж. Воспоминание об Эдемском саде](#)
 - [Натюрморт как изображение Евхаристии](#)
 - [Жизнь и смерть в восприятии художника и христианина](#)
 - [Молитва и творчество](#)
 - [Художник умер, да здравствует художник!](#)
 - [Пабло Пикассо и Сальватор Дали: эстетика распада](#)
 - [Марк Шагал. Автопортрет на фоне неба](#)
 - [Джорджо Моранди. На грани двух миров](#)
 - [Пирсmani. Между вывеской и иконой](#)
 - [О времени и о себе](#)
 - [Послесловие. Джазовые ангелы Л. Ратнер](#)

- [Народ Библии в Освенциме. О новой серии работ Лилии Ратнер](#)
 - [notes](#)
 - [1](#)
 - [2](#)
 - [3](#)
 - [4](#)
 - [5](#)
 - [6](#)
 - [7](#)
 - [8](#)
 - [9](#)
 - [10](#)
 - [11](#)
 - [12](#)
 - [13](#)
 - [14](#)
 - [15](#)
 - [16](#)
-

В ПОИСКАХ СМЫСЛА КРАСОТЫ

Предисловие. Можно ли научить видеть?

*Как сердцу высказать себя,
Другому как понять тебя?
Поймет ли он, чем ты живешь?
Мысль изреченная есть ложь.*
Ф. И. Тютчев

Как не согласиться с Тютчевым, тем более, когда речь заходит об искусстве. Живопись начинается там, где кончаются слова. Изобразительное искусство выработало тот язык, который существует вне слов, за словами, там, где слова бессильны. Кисть выражает чувства гораздо глубже, чем словесный дискурс. И, тем не менее, слова бывают необходимы, как необходимы слова переводчика для незнающих иностранный язык. Зритель нуждается в гиде, приходя в музей, как Данте нуждался в Вергилии, когда путешествовал в потустороннем мире. А постсоветский человек, не слишком обремененный культурным и духовным багажом, в этом нуждается тем более. Мир изобразительного искусства — огромен и разнообразен, для знатока или новичка он всегда — терра инкогнита, и путешествие по нему хорошо совершать не в одиночку. Ведь искусство — это пространство диалога, художника нет без зрителя, а зрителю тоже нужен кто-то, кому можно сказать: смотри, как это прекрасно! Или: надо же, а я так это никогда не воспринимал, как ты смог это увидеть!

Таким Вергилием в мир искусства для многих из нас стала Лилия Ратнер. Когда она ведет студентов по залам Третьяковки или Пушкинского, небольшая группка сразу обрastaет как снежный ком, потому что по ходу к ней присоединяются все новые и новые люди. Многие из них, случайно зайдя в музей, благодаря такой экскурсии навсегда влюбляются в искусство.

Но что ждет обычный человек от экскурсии по музею или от лекции об искусстве? Биографии художника и то, как судьба гения повлияла на его творчество? Или изложения сюжета понятным языком? Или расшифровки символов, которые не всегда прочитываются в картине? Но об этом написаны сотни книг, об этом говорят штатные экскурсоводы музеев и лекторы Общества «Знание» (хотя сегодня,

наверное, такого уже не существует). И все это ни на йоту не приближает к искусству. Лилия Ратнер говорит не об этом, избегая банальных истин, лишь по касательной затрагивая биографические моменты, она учит смотреть живопись и видеть ее. Она буквально открывает вам глаза, вводит вас внутрь полотна, заставляет почувствовать главный нерв произведения, его послание, которое касается, в первую очередь вас. И вы начинаете видеть то, чего раньше не видели, краски, линии, формы, знаки и символы начинают говорить с вами, раскрывая свой смысл, свое наполнение, передавая тот импульс, который сообщил им художник.

Но можно ли научить видеть? Ведь дар видеть это как музыкальный слух — или он есть, или его нет. И все же, как музыкальный слух можно развить, если не до абсолютного, то до определенного уровня, так и умение видеть с годами развивается, и количество насмотренного переходит в качество увиденного. Конечно, есть люди, которым медведь на ухо наступил, и они живут без музыки, есть люди, для которых закрыто изобразительное искусство, или вообще отсутствует какой-либо вкус. И живут себе эти люди спокойно и счастливо, не задумываясь о проблемах искусства и тайнах прекрасного. Но Лилия Ратнер убеждена в том, что понимать язык изобразительного искусства для человека также важно, как владеть своим собственным языком. Можно, конечно, прожить безграмотным, косноязычным или даже немым, но жизнь такого человека трудно назвать полноценной и счастливой, многое проходит мимо него. «Имеющий уши, да слышат», — говорил Спаситель. Но Он не только говорил притчами, пользуясь словами, Он обращался и к видимым образам, к притчам, используя окружающую действительность. Иисус говорил ученикам: «Посмотрите на лилии полевые, посмотрите на птиц небесных...». Он учил видеть. Так что: «имеющий глаза, да видит».

И этим видением обладает Лилия Ратнер. Конечно, секрет ее умения видеть кроется в том, что она — художник, и художник от Бога. Ее тонкая графика очень выразительна и глубока. И как художник она хорошо знает природу искусства, она понимает любого художника — современного или древнего — как родного брата, она знает, как рождается этот мир на холсте, на бумаге, в дереве или в глине. Художник отличается от любого другого человека тем, что он способен полностью отдаться духу творчества, стать кистью в руке Творца,

проводником, сосудом, наполняемым свыше, медиумом. Ведь творчество — это таинственный процесс, в котором человек перестает быть самим собой и становится больше себя, хотя бы на краткий миг. Самовыражения для настоящего творчества мало, нужно нечто иное, что и называется вдохновением. Помните, как у Ахматовой:

*Когда я ночью жду ее прихода,
Жизнь, кажется, висит на волоске.
Что почести, что слава, что свобода,
Пред милой гостьей с дудочкой в руке.*

Но чувствовать тайну творчества и даже уметь создать что-то, еще не значит уметь передать другому тот творческий импульс, который владеет тобой или владел кем-то, жившим много лет назад. Харизма Лили Ратнер в том, что она умеет этим огнем зажечь зрителя. После ее рассказа слушатель становится собственно зрителем: он начинает видеть. Смотреть и видеть — не одно и то же, согласитесь. Наш глаз так устроен, что мы можем долго смотреть на что-то и вдруг в одно мгновение увидеть то, чего не видели до этого. Словно с предмета, на который мы смотрели и не видели, кто-то снял покрывало. Но так устроены и наше сердце, и наш разум, которые часто сосредоточены не на главном, а на второстепенном, что и не дает нам увидеть мир, как он есть. А увидеть что-то мы можем, только открывшись ему, почувствовав, что это обращено лично к нам. Собственно в нашем смотре и видении участвуют не только глаза, но все наше существо. Рассказывая о чем-то, Лилия Ратнер пробуждает все существо человека, активизируя его глаза, его разум, его сердце, его волю. Собственно, настоящее искусство обращается именно к человеку в его целостности, оно собирает его, исцеляет (от слова «целый»). И это также имеет в виду Лилия Ратнер, когда читает свои лекции. Общение с искусством она относит в разряд духовного делания, воспитания души, даже некоторого аскетического упражнения. Ведь еще древние греки полагали, что подлинная цель искусства — катарсис, очищение. А для христианина это тем более важно, идет ли речь о «Троице» Рублева или «Гернике» Пикассо. Не случайно свои лекции она читает в христианском учебном заведении — Общедоступном Православном Университете, основанном о. Александром Менем.

Данный сборник родился, в основном, из лекций, прочитанных в ОПУ, но не только. Некоторые из представленных здесь статей были написаны для периодических изданий — альманаха «Христианос», журналов «Страницы», «Истина и Жизнь», «Решение», «Дорога вместе». Хотя в основе всех письменных текстов все равно лежат устные рассказы, потому что Лилия Ратнер — мастер рассказа, живого слова, когда контакт происходит непосредственно лицом к лицу со зрителем и с произведением. Положенные на бумагу, эти очерки даже, кажется, теряют что-то от непосредственного темперамента рассказчика. Но в них сохранена ее живая интонация, и в напечатанном виде они замечательны, потому что дают свежий взгляд на известные и малоизвестные вещи.

Эти очерки не претендуют на академизм, и в этом их положительная сторона, потому что они всегда остаются личным взглядом смотрящего. В них сохраняется та свобода и неангажированность, которой порой недостает умным, выверенным, но таким бесконечно холодным научным исследованиям, давно уже превратившимся в «игру в бисер», искусствоведение для искусствоведов. Жанр такого рода свободных и эмоциональных очерков был когда-то, в начале XX в. очень любим в России. Предшественниками Л. Ратнер можно назвать Муратова, Девилегова, Трубецкого. Много книг написано сегодня об искусстве, но мало какие из них могут заинтересовать простого неискушенного зрителя, научить его видеть, заставить открыть и полюбить искусство. Очерки Лилии Ратнер, я уверена, для многих станут открытием великого мира изобразительного искусства, как стали таким открытием для большинства слушателей ее лекции и беседы об искусстве.

Ирина Языкова

История искусства — история духа

Что нам делать с розовой зарей. *Несколько замечаний по поводу истории искусства*

*...Но что нам делать с розовой зарей
Над холодеющими небесами,
Где тишина и неземной покой,
Что делать нам с бессмертными стихами?
Ни съесть, ни выпить, ни поцеловать...*
Н. Гумилев. «Шестое чувство».

Мы живем в эпоху искусствовопочитания. Людям свойственно забывать, что все дары, данные нам Богом, даны взаймы, и их надо отдать с процентами. В наше время часто приходится слышать, что искусство это религия, вышедшая из-под влияния и контроля Церкви. А потому религия нашего времени — это искусство. Подмена произошла незаметно. Правда, людям древности было свойственно куда более благоговейное отношение к изображениям. Они создавали своих богов и не приписывали это своей творческой фантазии. Они видели в них самих богов. Конечно, это было язычество. Но и две тысячи лет христианства не излечили нас от болезни язычеством, поскольку теперь мы видим богами себя.

Сейчас в христианстве есть две взаимоисключающие точки зрения на искусство. Первая гласит: все, что талантливо, а тем более, гениально — от Бога. Вторая утверждает, что искусство — это духовная деятельность душевного человека и, следовательно, оно заражено грехом, право на существование имеет лишь церковная форма искусства, а все прочее — от лукавого.

Сторонники этой позиции, как правило, об искусстве не рассуждают, полагая, что оно лишь внешняя оболочка сакрального содержания. Вопрос творчества для них вторичен, художник не имеет права на отступление от общепринятого канона. Произведение оценивают не по художественным критериям, а в соответствии с идеологией. И это очень напоминает наше недавнее советское прошлое.

Сторонники первой точки зрения тоже где-то странным образом пересекаются с вполне атеистической позицией, стоящие на которой утверждают, что смысл развития человечества состоит в том, чтобы произвести на свет гения, выдающуюся личность. Массы могут жить, страдать и умирать лишь для того, чтобы время от времени на земле появлялись Гомер, Данте, Рафаэль и т.д., освящая своим гением смысл их существования.

Художников часто называют пророками, сейсмографами грядущих катастроф. Это верно в известной степени, но не менее верно и то, что своим искусством художники могут эти катастрофы приближать, призывать.

Талант, гений — это дар свыше, нечто человеку неподвластное, и, если душа не обращена к Богу, этими дарами может воспользоваться и управлять дьявол, сам не могущий творить, но паразитирующий на человеческом творчестве. Эти подводные камни человеческого творчества хорошо знали великие художники, и тому есть свидетельства, например, в русской поэзии. Вот строки М. Лермонтова из стихотворения «Молитва»:

*Не осуждай меня, Всесильный,
Не укоряй меня, молю,
За то, что мрак земли могильный
С его страстями я люблю,
За то, что мир земной мне тесен,
К Тебе ж приникнуть я боюсь,
И часто звуком грешных песен
Я, Боже, не тебе молюсь...*

Или у А. Блока в известном стихотворении «Муза»:

*Есть в напевах твоих сокровенных
Роковая о гибели весть,
Есть попоранье заветов священных,
Поругание счастья есть...*

Так что же воспевает поэт, художник? Какую красоту, какой идеал выражает искусство?

Откровение красоты было дано язычеству. Античный мир бессознательно почувствовал, что человек есть образ и подобие Бога, ему пока еще неведомого, что мир сотворен по законам гармонии, красоты, порядка. Классическое искусство Греции воспело человека — прекрасного, свободного, находящегося в гармонии с миром и с самим собой, неустрашимого перед лицом злого рока. Боги, герои и прекрасные женщины были идеалом античного искусства. Не случайно человечество постоянно обращается к бессмертному наследию античности, ищет и находит в ее шедеврах эталон прекрасного.



Агесандр. Венера Милосская. 2 в. до н. э. Лувр, Париж

Средние века были эпохой покаяния, эпохой встречи с Богом, сошедшим на землю, вочеловечившимся. Этому времени присуща детская вера и детская радость, детский страх и детская дерзость. Человек осмысляет Благоую весть и старается вчувствоваться в нее. Искусство создает уникальный язык — язык иконы — способный поведать о неизреченном, явить невидимое. Безусловно, этот язык создан с Божьей помощью и по Божьей воле.

Средневековая культура выражает великое противостояние плоти и духа. Если античность видела добродетель в красоте телесной, то христианское искусство утверждает примат духа. Искусство Средневековья глубоко проникает во внутренний мир человека, художника интересует не столько телесное совершенство, сколько нравственный облик героя. Средневековое искусство заряжено великой энергией преображения человеческой плоти и всего космоса.



Собор Парижской Богоматери, 1345 г.

Это давало возможность создавать гигантские художественные ансамбли, решать новые пластические задачи, находить оригинальные формы в живописи, архитектуре, скульптуре. Человек ощущал силу и величие Бога, красоту и грандиозность вселенной, а себя видел малой песчинкой, подвластной различным силам — божественным и дьявольским, и искал свой путь из мира дольного в мир горний.

В эпоху Ренессанса личность начинает чувствовать себя самодостаточной, она ищет творческого самовыражения, ее уже интересует не столько образ Царства Небесного, сколько мир земной, происходит постепенное переключение внимания с Творца на тварь. Давно замечено, что Возрождение было не просто поворотом к язычеству, но в известной степени бунт против Бога. Такое

отступничество даром не проходит. Человек искал счастья, а обрел муку.



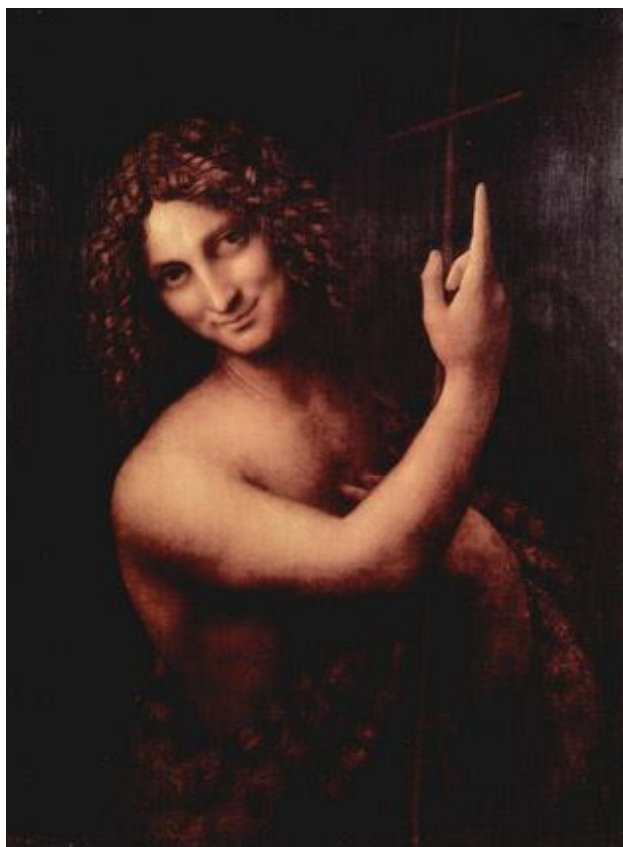
Микеланджело Буонаротти. Умиравший раб. Ок. 1513 г. Лувр, Париж

Герои Микеланджело — это могучие атлеты, титаны, но кажется, что их мускулы наполнены пустотой. Им тяжело в полусне-полуяви. Косная материя камня как бы снова их поглощает, затягивает. Кажется, что становой хребет их переломан, потому что нарушена связь с Богом. В искусстве Высокого Возрождения мы повсюду видим странные подмены.



**Леонардо да Винчи. Дама с горностаем. 1488-1490 гг.
Национальный музей в Кракове**

Например, знаменитая «Дама с горностаем» Леонардо да Винчи воспринимается как пародия на Богородицу, ибо на руках у нее вместо Младенца Христа — хищный зверек. «Иоанн Креститель» того же Леонардо загадочен и ироничен, он больше похож на изнеженного Вакха, чем на сурового аскета, Ангела пустыни. Человек эпохи Возрождения открыл самого себя и, как Нарцисс, загляделся на свое отражение. Этот долгий и соблазнительный путь исследования своего облика, своей души, быта, пола и т.д., начатый в эпоху Возрождения, продолжается до наших дней. Искусство, как океан, совершает приливы и отливы, то уходя от Бога, то пытаясь вновь приблизиться к Нему.



Леонардо да Винчи. Иоанн Креститель. Ок. 1513-1517. Лувр, Париж

Реформация, казалось бы, положила конец этому соблазну, очистив церкви от изображений, которые уводят человека с узкого крестного пути. Но изгнанное из протестантских церквей искусство не умирает. В XVII оно возрождается в новом светском обличье и продолжает свидетельствовать о жизни духа.



Виллем Класс Хеда. Натюрморт. 1637 г. Государственный музей, Берлин

Очень интересны в этом смысле голландские и фламандские натюрморты. Знаменитые «Завтраки» или «Десерты» — это, по сути, напоминание о священной трапезе, о Тайной Вечере. Но мир в них словно бы раздваивается: Здесь есть намек на Таинство Евхаристии, дающей жизнь, и образ Валтасарова пира, несущего смерть. Есть «десерты» совершенно евхаристические по духу — простой стол, хлеб и вино, нож как символ жертвы. Но человек бежит от этой простоты, он жаждет валтасаровой роскоши — на некоторых картинах мы видим ковровые, изящную утварь, серебро, перламутр, различные экзотические яства. Традиционное искусствознание трактует эти натюрморты как гимн, прославляющий новый образ жизни буржуазного класса. Но это слишком легкое объяснение, которое на самом деле ничего не объясняет.



**Антонио де Переда-и-Сальгадо Натюрморт с часами. 1652.
ГМИИ, Москва**

Эти натюрморты обычно называют «Stilleven» — «Тихая жизнь», на самом же деле здесь нет никакой тихой жизни, здесь идет жестокая духовная брань. Принять считать, что человек как бы незримо присутствует в этих композициях, что он где-то рядом, только вышел «из кадра». На самом деле все обстоит совершенно иначе. Человек здесь напрочь отсутствует. Бог приготовил трапезу, но человек не пришел. На некоторых натюрмортах видно, как бокал упал, вино пролилось (символ пролитой крови, жертвы), мир побеждает. И всюду напоминание: жизнь быстротечна.

Где-то появляются часы — механические или песочные, где-то расколотые орехи, полусрезанная кожура лимона и т.д. Явно в этих натюрмортах преобладает религиозный, а не светский смысл. Все это могло бы показаться натяжкой, если бы мне не удалось обнаружить на внешних створках некоторых складных алтарей XV века в Германии графически выполненные натюрморты, связанные с евангельскими сюжетами внутренних створок.



Франс Снейдерс Рыбная лавка. 1620-е. Дом Рококса, Антверпен

Голландия и Германия первыми откликнулись на реформаторские движения и перешли на светский язык проповеди. Но Фландрия оставалась католической. Ярчайшим выражением ее религиозного искусства является творчество Питера Пауля Рубенса, воздвигавшего тела своих героев как мощную силу, способную остановить поток духовного бунта, захлестнувшего Европу. Но вернемся снова к натюрмортам. Фламандские «Рыбные лавки», «Мясные лавки», горы дичи и проч., как они говорят нам о состоянии человеческого духа?

Фламандский натюрморт поражает жизнерадостностью красок. Не сразу осознаешь, что перед тобой грандиозная бойня, здесь горы трупов прекрасных животных, убитых исключительно по прихоти и похоти человеческой. Человек, призванный хранить все живое, живое уничтожает в угоду себе.

XVIII век — век Просвещения и гуманизма. Вся художественная система европейского искусства в который раз пересматривается. В искусство проникает скептицизм, ирония, культ наслаждения, придворная куртуазность, салонная манерность. Это век откровенного атеизма и торжества светского начала. Но все искусство пронизывает тайный страх, горечь, ощущение хрупкости жизни, растерянность перед смертью, предчувствие грядущих катастроф. Например, Антуан Ватто, художник, прославившийся как автор пасторалей, пикников на траве, маскарадов и проч.



Антуан Ватто. Жиль. 1718-1719 гг. Лувр, Париж

Но вот его «Пьеро» не по-маскарадному печален. Он стоит одинокий, с бледным лицом и печальными глазами, он растерян и с укором смотрит на зрителя. Клоун ощущает, что игра закончена, что жизнь готовит серьезный трюк.

Предчувствие катастрофы не обмануло. Катастрофа грянула. Ветер Французской революции смел как мусор утонченную, рафинированную, хрупкую и болезненную культуру и на ее месте воздвиг новое искусство — искусство «бури и натиска». Мы видим его на картинах Жерико, Давида, Делакруа. У последнего в церкви Сан Сюльпис в Париже есть росписи (само по себе знаменательно, что неверующий художник расписывает церковь!).



Теодор Жерико. Плот Медузы. 1818-1819 гг. Лувр, Париж

Среди этих росписей есть сцена на сюжет из Ветхого Завета — «Битва Иакова с Ангелом». В этом выражена главная идея этого времени — богоборчество.



Эжен Делакруа. Битва Иакова с ангелом. 1861 г. Лувр, Париж

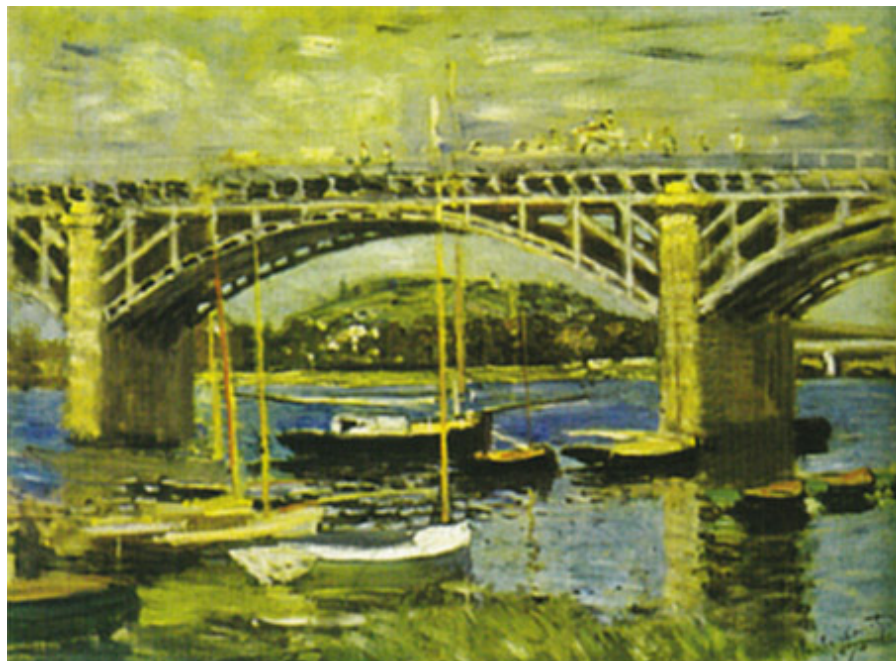
XIX век поражает разнообразием направлений и стилей. Если раньше стили в искусстве формировались и развивались веками, то теперь они сменяют друг друга, охватывая едва десятилетия. Время ускоряется. Классицизм и романтизм пытаются сочетать беспредельную фантазию и строгую форму. Новая эпоха не довольствуется верой, она хочет «знать» и «понимать». Белинский писал: «Нам мало наслаждаться искусством, мы хотим знать, без знания для нас нет наслаждения». Это время рационализма и скептицизма, веры в разум и здравый смысл. Но в искусстве все еще сохраняются понятия о добре и зле. По крайней мере вопрос: совместимы ли гений и злодейство, еще открыт. Однако ответ на него ищут, не поднимая взор к небу. Искусство как бы заземляется, его горизонт все ближе к земле. Шпенглер замечательно выразил это, сказав: «Ландшафты Рембрандта лежат где-то в мировом пространстве, а ландшафты Мане поблизости от железнодорожной станции».



Эдуард Мане. Завтрак на траве. 1863 г. Музей Орсе, Париж

Импрессионизм открыл красоту мгновенного, постоянно изменяющегося мира и приковал наш взгляд к сиюминутному. Художники-импрессионисты гонятся за ускользающей красотой, стремясь остановить прекрасное мгновение. Но наслаждение сиюминутным не может длиться долго. И в конце XIX века в искусстве

звучат нотки тревоги и страха, тоска по уходящему, ностальгические мотивы, поиски тихой гавани, приюта, где можно укрыться от грядущей бури.



Клод Моне. Мост в Аржентейле. 1864 г. Новая Пинакотека, Монако

В русском искусстве это наиболее ярко выразил Левитан, тема приюта, уединения у него сквозит во многих картинах — «Вечерний звон», «Тихая обитель», «Над вечным покоем» и т.д.



И. Левитан. Вечерний звон. 1892 г. ГТГ, Москва

Постепенно тема приюта, вполне реального на рубеже XIX-XX веков сменяется грезами о приюте несуществующем, пригрезившимся, явь и сон перемешиваются, их границы расплываются, скрывая реальные очертания лиц, фигур, предметов. Мрачный Беклин с его «Островом мертвых» или светлый Борисов-Мусатов с его «Весенней сказкой», «Водоемом» и др. работами — все это об одном: мир на холсте иной, чем вне его. Художники бегут от действительности в мечту, в игру, в прошлое, в будущее... куда угодно, лишь бы подальше от пошлости настоящего и ужаса грядущего. Наиболее ярко это проявилось в блистательном «Мире искусства», в творчестве Бенуа, Лансере, Сомова.



В. Борисов-Мусатов. Водоем. 1902 г., ГТГ, Москва



К. Сомов, Арлекин и смерть. 1907 г.

Они любили XVIII век, их влекло к маскам, к театру, к игре. Мир виделся как сцена, на которой действуют куклы, маски или люди, играющие в жизнь. Изображать жизнь слаще, чем жить в ощущении надвигающейся грозы.



Пабло Пикассо. Танец с покрывалами. 1907 г. Эрмитаж, Санкт-Петербург

И эти предчувствия оправдались. Гроза разразилась вскоре. Наступил XX век — век небывалых катастроф и катаклизмов. Искусство уже не просто грезит, обманывается, обольщается («тьмы низких истин нам дороже нас возвышающий обман», А. С. Пушкин), но обнаруживает повсюду ложь, измену, провалы в бездну. Праздничный балаган обернулся страшными буднями, красота и гармония превратились в хаос и безумие. Новое время породило новые формы. Но не сразу век расстался с иллюзиями. Отбросив туманные символы, художники провозгласили право конструкции на образ, затем они стали разлагать форму на составные части — как ребенок разбирает игрушку,

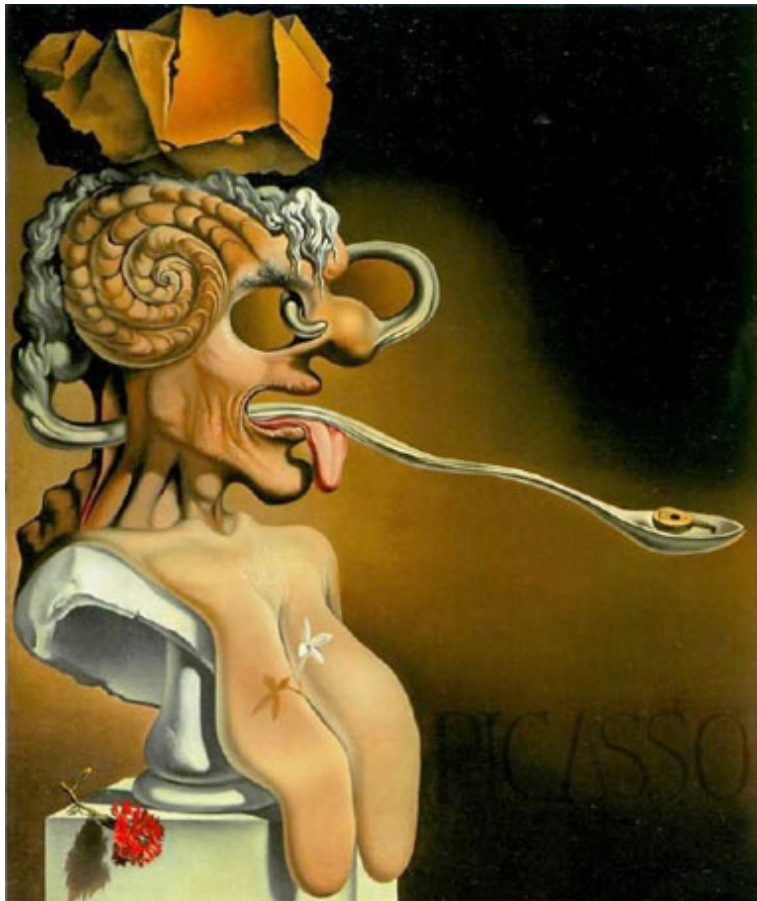
чтобы узнать, что у нее внутри. Сюжет, фабула отбрасываются, рождается абстракция — язык знаков, позволяющий зашифровывать любые тексты, которые будет бессознательно потреблять зритель. Кошмарные сновидения, монстры подсознательного, откровенный фрейдизм, самая жесткая порнография, снятие всех моральных табу, попытка отменить все заповеди — вот чем живет искусство , XX века.



Пабло Пикассо. Аккордеонист. 1911 г.

К концу века фантазия изнемогла. Концептуальное искусство, пришедшее на смену тотальной изобразительности (рисовали всем — кистью, ослиным хвостом, человеческим телом и т.д.), вообще отказывается от изображения, довольствуясь изложенной от руки или на машинке концепцией художника. (Яркий пример — творчество Ильи Кабакова). Мир развешествляется, дематериализуется, переходит в чистую сферу духа и мысли, которым не нужно воплощение. Если произведение есть в голове художника, оно уже живет во вселенной,

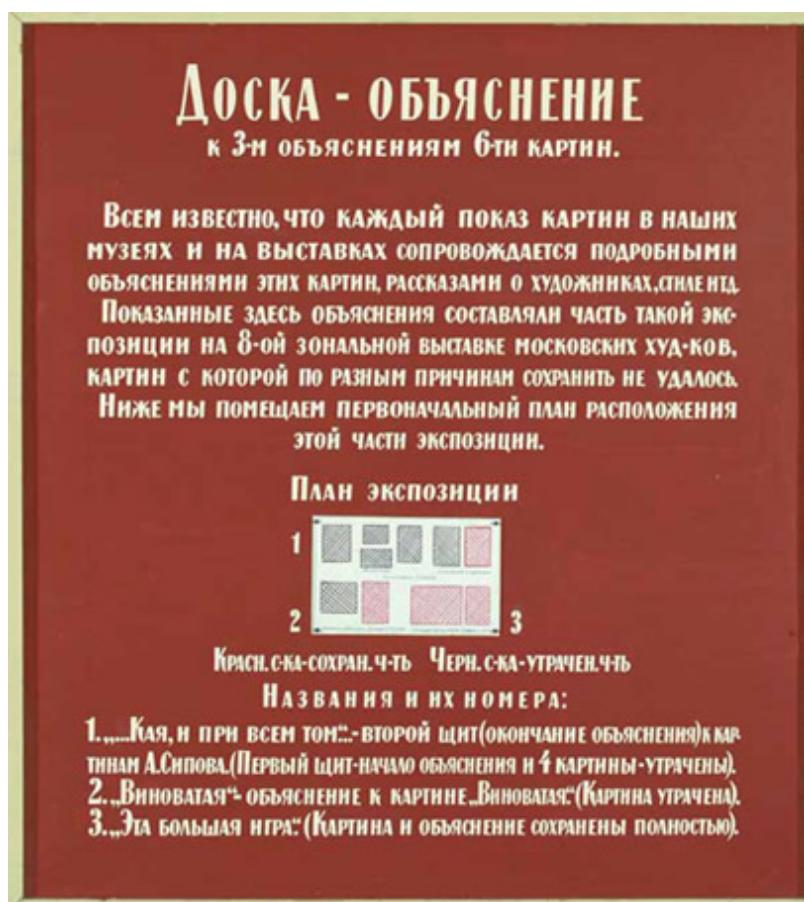
можно набросать нечто на обрывке бумаги, и зритель может воссоздать по этому плану произведение в своей голове.



Сальватор Дали. Портрет Пикассо. 1947 г. Фонд Гала-Сальватор Дали, Фигерас

Но маятник не перестает качаться из стороны в сторону и, как реакция на концептуализм, появляется поп-арт, искусство толпы, искусство откровенно плохого вкуса. Живопись демонстративно братается с рекламой. Банки из-под кока-колы или лейбл с джинсов становятся объектом искусства и, многократно помноженные, заполняют холсты. Энди Уорхолл был пионером этого направления. Мята и есть Бог, а смысл бытия — в потреблении. Искусство становится откровенно агрессивным, оно уже не намекает, оно бросает вызов и провоцирует. Причем агрессия переходит из области ноуменальной в феноменальную — в ранг искусства вводится членовредительство (так называемая «Венская школа аукционизма»). «Преступник как художник и художник как преступник» — так

называлась тема одной из конференций, посвященных современному искусству.



И. Кабаков. Доска-объяснение. 1984 г. Музей актуального искусства, Москва

Но что можно спросить со светского искусства, которое так безнадежно далеко ушло от Бога? Церковное искусство тоже не отстаёт от жизни. Бесчисленные лавки торгуют сегодня разнообразными предметами религиозного культа: бумажными и пластиковыми иконками, скульптурками, крестиками, подсвечниками и проч. Что здесь осталось от высокого некогда средневекового понимания образа? Слащавые красавицы, именуемые богородицами, картинки на сюжеты из Св. Писания, похожие на американские мультфильмы и комиксы, пошлые статуэтки и разукрашенные виньетки крестики и распятия. Священные сюжеты пихают всюду — на платки, скатерти, ковры, кружки, перечницы, солонки... Церковное и мирское, сакральное и

профанное — все перемешалось. Церковный поп-арт так же далек от Бога, как светский. И вопрос: что честнее?

*...«Господи!» — сказал я по ошибке,
Сам того не ведая сказать.
Божье имя, как большая птица,
Вылетело из моей груди.
Впереди густой туман клубится
И пустая клетка позади...*

Осип Мандельштам, поэт и мученик XX века (так жестокий век расправляется с непокорными художниками), гениально выразил наше мироощущение растерянности, пустоты, утраты Бога. На этом можно было и закончить эти беглые заметки, если бы в искусстве конца XX столетия не было бы чего-то обнадеживающего, свидетельствующего, что «дух дышит, где хочет», и искусство на любом повороте истории может говорить о вечном.



Энди Уорхол. Мэрилин. 1967. Портфолио с девятью шелковыми трафаретами. Частная коллекция

Советское искусство обычно представляют в виде официального соц-реализма и противостоящего ему андеграунда. Двойная жизнь советского человека, вынужденного подчиняться или противопоставлять свое «я» многотонному катку тоталитаризма, породила удивительное явление — андеграунд, который объединил самые разные направления: неорелигиозную живопись и кинетическое искусство, «суровый стиль» и концептуализм, соц-арт и абстрактный экспрессионизм и многое, многое другое, чему нет даже четкого названия и что явилось порождением этой уникальной, по своему трагизму, эпохи. Горькая ирония и откровенное ерничество, нарочитая «заземленность» и эзопов язык — все это противопоставляется лжи сталинского, брежневского и прочего «академизма» и официоза, с его натужным пафосом массового ликования. Часто андеграунд копировал язык официозной культуры, но с обратным знаком. Например, соц-арт использовал язык пропаганды, беря ее лозунги в кавычки, чтобы подчеркнуть политизированность советского человека и вывернуть ее наизнанку. Это была творческая оппозиция, вызревшая на кухнях и, наконец, вырвавшаяся на свободу из песен бардов, из строк поэтов.

Советский андеграунд — явление сегодня уже изученное (хотя и не во всей полноте), но все же мне хотелось бы остановиться на творчестве одного художника, увиденного мною сквозь призму христианского понимания мира. В той фантаσμαгории стилей, которой являлся советский андеграунд и постсоветское искусство (шагнувшее из подвалов в салоны и галереи) стоит одиноко и не вписывается ни в один поток фигура Эрика Булатова. Позволю себе остановиться на его творчестве чуть подробнее.

На первый взгляд искусство Булатова вполне вписывается в соц-арт. Нарочитая посредственность пластического языка, картины, напоминающие выцветшую советскую фотографию или репродукцию из журнала «Огонек», сознательный отказ от живописно-пластических задач, набор тривиальных советских штампов вместо сюжета, обилие лозунгов, политических эмблем и т.д. Все это кажется знакомым. Но это на первый взгляд. Очень скоро зритель начинает чувствовать и понимать, что перед ним своего рода «антииконы» — обратные

религиозному образу, но взывающие к нему, рвущиеся обрести небо и трагически являющие невозможность этого обретения. У художника нет ни иронии, ни сарказма, все очень серьезно и трагично.



Э. Булатов. Иду. 1975 г.



Э. Булатов. Небо-Море. 1984

Холсты Эрика Булатова при всей их простоте и незатейливости невозможно долго созерцать: они давят, в них нечем дышать. Например, его портрет Брежнева (1977 г.): генсек изображен со всеми регалиями без всякой деформации и окарикатуривания, вокруг головы, словно нимб, герб СССР и все флаги союзных республик. Все, как и было в жизни, но эта правда давит и угнетает душу. Мертвые глаза, мощные дуги бровей, каменный подбородок... все это воспринимается как воплощение гнетущей силы, исходящей от лика «соцреалистического бога».

Еще более мучительное действие оказывает картина Булатова «Горизонт». На первом плане — группа отдыхающих на Черноморской здравнице трудящихся, бодро шагающих к морю. Все как в жизни, только красная ковровая дорожка, закрывающая линию горизонта, перечеркивающая даль, где соприкасаются море и небо, создает невыносимое ощущение.



Э. Булатов. Слава КПСС. 1975

Картина «Слава КПСС» — на первый взгляд тривиальный агитплакат: на синем небе с легкими облаками все пространство закрывают огромные красные буквы «Слава КПСС», которые воспринимаются как удушающая тюремная решетка.



Э. Булатов. Русский XX век. 1991

Более литературна картина «XX век». В центре холста изображена колокольня с покосившимся куполом и без креста на фоне кроваво-красного неба и кровавой реки. Небо прорезано четырьмя белыми лучами прожектора, образующими цифры XX.

В работах Эрика Булатова нет никакого философского подтекста, но есть жажда прорваться к свету, к небу, тоска по Богу, которому нет места в этом мире. Один из исследователей искусства XX века точно обозначил искусство Булатова как «Социальную метафизику». Значение этого феномена посттоталитарного искусства еще предстоит оценить во всей его духовной глубине, понять, какое место занимает такое искусство в череде приливов и отливов, в человеческом богоискательстве.

Нам, христианам, вверен этот мир и дана способность к творчеству. Изобразительное искусство — это мощный язык, на котором мы можем говорить с Богом и о Боге. Этот ресурс еще не исчерпан, и нам рано от него отказываться. Современный православный богослов Оливье Клеман сказал на одной из конференций:

«Наша вера красива и полна, святость прекрасна, нам нужна красота, обращенная к святости. Задача искусства сегодня состоит в том, чтобы напитать людей красотой. В третьем тысячелетии проповедь христианства будет вестись на языке изобразительного искусства, так как слова стерты, красота мира, красота искусства, живописи, скульптуры скажет больше, чем слова...»

И мы верим, что Господь продолжает говорить с нами. Он будет говорить, в том числе, и через новые шедевры. И потому третья точка зрения на искусство (см. начало статьи, где о первых двух) состоит в том, что искусство — это язык, данный нам Богом для общения с Ним и друг с другом через Него. А Бог поругаем не бывает.

Еще хочется напомнить одну хасидскую притчу:

Однажды раввин спросил учеников:

— Где находится Бог?»

— Как где? Везде, вся земля полна славы Его, — ответили ученики.

— Нет, — сказал раввин, — Бог там, куда Его пускают.

Такой видится история искусства, если посмотреть на нее сквозь призму христианского откровения. *«Утратив после грехопадения яснovidение и духовную власть над природой, человек вынужден добывать не только хлеб насущный, но и духовные богатства напряженным усилием многих поколений»*, — пишет отец Александр Мень. Мы, люди, третьего тысячелетия, должны осознать эту задачу и вернуть искусству и всему человеческому творчеству его изначальное значение — впустить в него Бога, чтобы нам не заблудиться в густом тумане и не остаться с пустой клеткой в груди.

Библейская символика в изобразительном искусстве

Господь оставил нам две книги: Книгу Писания и Книгу Творения. Книга Творения — это все, что нас окружает, и ее надо уметь читать. Изобразительное искусство использует множество символов для передачи сложных и глубоких смыслов Ветхого и Нового Завета. Этот обычай восходит к глубокой древности. Есть мнение, что графический язык появился у человека задолго до языка вербального. Скорее всего,

наши пращуры обменивались какими-то знаками, символами, нацарапанными на обломках камня, песке или стене пещеры. Дошедшие до нас черепки сосудов несут на себе следы первых простейших орнаментов, которые были не просто украшениями, а своего рода молитвами, заклинаниями.

Что же такое «символ»? С греческого языка это слово переводится как знак, опознавательная примета. Художники прошедших эпох часто пользовались символами для передачи идеи произведения, и это было вполне понятно.

Атеизм привел к тому, что авторский замысел стал рассматриваться исключительно через сюжет. Символическое значение образа не раскрывалось более во всей его полноте. Между тем, хотя символ — это всегда определенный предмет, он интересен, прежде всего, скрытым в нем содержанием, которое раскрывается лишь в контексте конкретного художественного произведения и эпохи, когда оно было создано. Один и тот же символ в разные эпохи и у разных народов приобретал иногда прямо противоположное значение.



Фрагменты рисунков катакомб Рима. I в. н. э. Христианский музей. Ватикан, Рим

Ветхий Завет, как известно, строжайше запрещал всякое изображение Бога. Тем не менее, Ковчег Завета украшали изображения двух золотых Херувимов. В Библии есть описание скинии: все

материалы, из которых она и ковчег должны быть сделаны, их цвет, все детали в мельчайших подробностях оговорены Господом на горе Синай. Все цвета, материалы и формы символичны.



Фрагменты рисунков катакомб Рима. I в. н. э. Христианский музей. Ватикан, Рим

Вочеловечение Иисуса Христа сделало возможным изображение Бога. Римские катакомбы ошеломляют нас радостными и тоже символичными рисунками. Христиане, собравшись на первые богослужения в подземных многоэтажных кладбищах, украшали эти суровые стены удивительными рисунками. Это еще не иконы — это символы Иисуса Христа, условный язык которых прост и трогателен. Корабль (Иисус Христос ведет Свой народ в Царство Небесное), якорь (символ надежды), виноградная лоза (символ Евхаристии), гирлянды цветов (символ Царствия Небесного), бабочки (символ воскресения человеческой души, радости, способности к превращениям — из гусеницы в бабочку) и даже вполне реалистическая дверь («Я есмь дверь...»). Еще не создан язык, адекватный духовному смыслу Евангелия, и первые христиане охотно используют язык античности, изображая Христа, Марию, Апостолов в виде античных героев. Так, Христос изображается как Орфей, усмирявший животных пением, или как Гермес, Добрый Пастырь. Одиссей, привязавший себя к мачте, проплывая мимо острова с поющими сиренами, тоже символизирует Христа на кресте. Конечно, эти изображения — больше, чем символы. Радость о спасении переполняла наших праотцев по вере. Их не пугали ни мрачные стены подземных кладбищ, ни опасности быть брошенными на арены Колизея. Они видели небо открытым и по-детски славили Бога.



Фрагменты рисунков катакомб Рима. I в. н. э. Христианский музей. Ватикан, Рим

Использование символов активно началось с распространением христианства в языческом мире. Это было вызвано необходимостью узнавать единомышленников, а также скрывать от язычников тайны культовых обрядов. Постепенно христианское искусство наработало целую систему символов, причем в этот круг вошли не только античные сюжеты, но и различные образы из Ветхого и Нового Заветов.

Со временем круг символических предметов, связанных с христианским искусством, значительно расширился. Так в картинах, изображающих страсти Христовы, буквально каждый предмет несет символическую: прутья терновника, из которых был сплетен венец, обломок копья, которым пронзили Его сердце, крест, клещи, чаша (потир) и т.д. В картине нидерландского художника Иоса ван Клеве, изображающей Святое Семейство, событие раскрывается через предметы, образующие целый натюрморт: Иисус-Младенец стоит на виноградной лозе, здесь означающей грядущую смерть, разрезанный апельсин и нож символизируют предстоящую трагедию. Иосиф держит в руках раскрытую книгу, Богородица — красную гвоздику, символ страданий Христа. В иконах и картинах Дева Мария иногда изображается с прялкой, веретеном в руках — символом зарождающейся в Ней новой жизни.



Добрый пастырь. 2 в. н. э. Христианский музей. Ватикан, Рим

Средние века выковали великий язык иконы, вполне адекватный духу христианской веры, язык, в котором символично все, но наша тема иная. Так называемое «светское» искусство тоже глубоко символично, так как все жанры искусства вышли из иконы: пейзаж — это воспоминание о двух садах — Эдеме и Гефсимании. Портрет также родился из понятия «Лик», превратившись сначала в «лицо», а затем и в «личину», маску. Особенно увлекались символами голландцы.



Иос ван Клеве. Святое семейство, Эрмитаж, Санкт-Петербург

В XVII веке в эпоху Реформации родился жанр натюрморта, где символичен каждый предмет. Этот жанр появился после того, как Кальвин изгнал все изображения из церквей. Но потребности выразить веру через образы невозможно изгнать из человеческой культуры. И голландский натюрморт стал изображением Евхаристии. Ранние натюрморты просты: дощатый стол, хлеб (Тело Иисуса Христа), вино (Кровь Иисуса Христа), нож — символ жертвоприношения. Впоследствии натюрморты наполнились множеством предметов, тоже символических. Так, гранат — это символ Церкви, собирающей души воедино. Полуочищенный лимон — неутоленная жажда жизни, а также ложный друг, прячущий горечь предательства под кожурой. Орех — душа, закованная в скорлупу греха. Роскошная утварь и яства в более поздних натюрмортах говорят о суетности человека, об отступничестве. Это уже Валтасаров пир, ведущий в смерть, а не Евхаристия, дающая жизнь. И всегда, почти во всех натюрмортах, прячутся часы — напоминание о том, что жизнь быстротечна, а бытие бrenно.

Предметы-символы в натюрмортах разных эпох неоднозначны. Так, рыба — символ Божественной трапезы, а в раннем Христианстве — пароль христиан, находящихся среди язычников (Ἰχθύς, греч. — рыба — древний акроним, состоящий из начальных букв слов: Ἰησοῦς Χριστός Θεοῦ Υἱός Σωτὴς — Иисус Христос Сын Божий Спаситель). Тогда как в античности зеркальный карп, как и устрицы, символизируют эотику (Афродита родилась из раковины).



Корнелис де Хем. Десерт. 1659. Эрмитаж, Санкт-Петербург

В пейзажах и жанровых сценах Голландии и Фландрии XVII века мы можем найти также множество символов. Так, изображения мельниц восходят к представлению о Фортуне — вечном и циклическом движении. Иногда мельницы символизируют умеренность — одну из семи христианских добродетелей, как у Питера Брейгеля старшего. Его излюбленные крестьянские сцены говорят зрителю о том, что в природе существует извечный круговорот, и успешный помол зерна так же зависит от ветра, как жизнь человека — от Божьего Промысла. А у Питера Брейгеля младшего в его знаменитой «Зиме» конькобежцы символизируют скольжение по льду человеческой жизни. Прорубь, птичья западня — напоминание о всегда близкой смерти. Вороны на снегу — предвестники смерти. У Тенирса младшего шут есть воплощение суетности, глупости мира и, одновременно,

возможности говорить «истину царям». Его «Курильщики», такие мирные, есть изображение греха, порока.

У Яна де Хемы обезьяна есть символ греха сладострастия, а иногда она же в окружении различных плодов, — изображение времен года. В картинах Ван Гойена засохший дуб — это конец всего земного, своего рода *memento mori*. Ящерица и улитка — смертность всего живого. Тюльпан — быстро увядающая красота.



Давид Тёнирс-младший. Курильщик. 1637

Также и Питер Клас пользовался символами в своих картинах. У него море — это жизнь, корабль — церковь, сфера — хрупкость бытия, конечность мира.

Изображения лестницы тоже символичны. Этот символ имеет библейское происхождение — лестница в небо (сон Иакова, Быт 28:12). Поэтому в иконе деревянная лесенка, приставленная к кресту — это знаковое изображение: лестница, ведущая на крест — путь, дарующий спасение. В Богородичных иконах лестница в руках Богородицы — это символ «нисхождения» Бога через Нее в мир, в Его телесное

воплощение. В эпоху Возрождения лестница превращается в постамент, своего рода «пьедестал почета», приподнимающий героя над толпой. Пьедестал статичен, он никуда не ведет, он создан для театральных зрелищ. При построении пьедестала важна точка зрения на него: сверху или снизу. От того, как увиден автором его герой, зависит отношение к нему зрителя.

Вавилонская башня есть первая самонадеянная попытка человека построить свою лестницу, взойти на небо. Интересную роль играют фонтаны. Их появление в живописи тоже символично. Если в иконе фонтан — это источник жизни (Богородица — «Живородящий источник»), то в Западноевропейской живописи — иначе. Взлетающие вверх струи, как бы остановленные чьей-то рукой, низвергаются вниз — это, начиная с эпохи барокко (XVII в.) и до середины XIX в. было игровой моделью Вавилонской башни. В эпоху Северного Возрождения силуэт полуразрушенной горы — тоже память о разрушении Вавилонской башни.



Питер Брейгель Старший. Крестьянский танец. 1568. Музей истории искусств, Вена

Однако часто этот образ осмысливался как желание разговора с Богом «с глазу на глаз». Можно провести аналогию со Столпниками (Мандельштам: ангел на Александрийском столпе — «Мраморный Столпник»). Триумфальная колонна — это тоже развитие темы башни, но теперь уже как знака памяти земным добродетелям.



Ян ван Гойен. Пейзаж с двумя дубами. 1641. Рейскмузей, Амстердам

Вариант — башня в сценах Благовещения как крепость добродетели. Крепостные башни вдали — символ овладения пространством. Это излюбленный мотив эпохи Возрождения.



Питер Брейгель. Вавилонская башня. 1563. Музей истории искусств, Вена

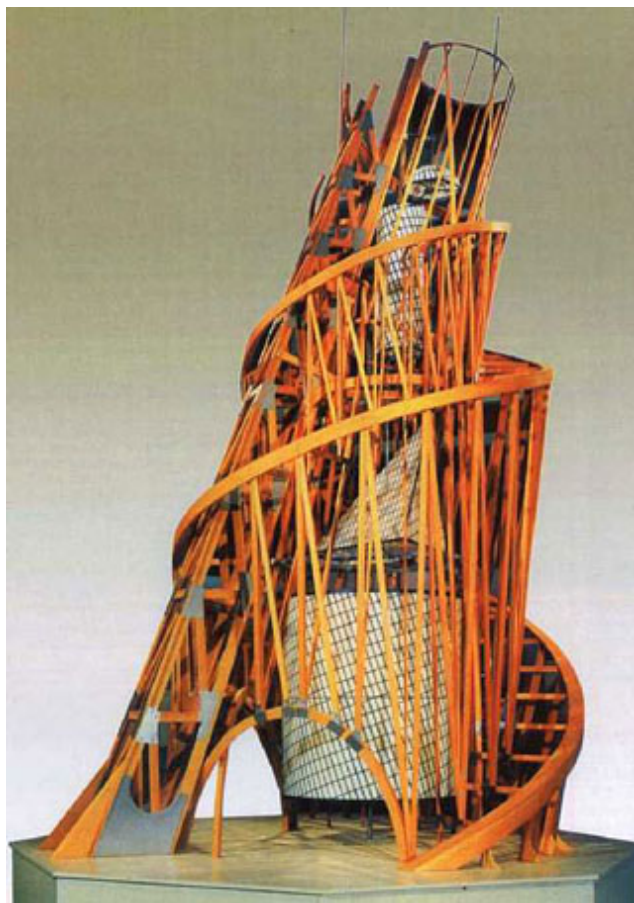
В поздние эпохи башня перестает быть символом молитвенного предстояния, а становится символом противостояния земли небесам. XIX и XX века принесли с собой совершенно новое отношение к «башне». Эйфелева башня — это современная реплика «вавилонской башнемании» в архитектуре XIX века.



Эйфелева башня. 1889, Париж

В XX веке несостоявшийся Дворец Советов — это тоже некая рухнувшая виртуальная башня, где Ленин должен был находиться выше облаков, то есть заменить собою Бога.

Татлин, автор «Башни III Интернационала» попытался воссоздать этот штурм небес, свойственный XX веку. Это хорошо иллюстрирует слова Маяковского: «Эй, вы, Небо, снимите шляпу, Я иду!...» и «Молот разгневанный небо пробьет...».



В. Татлин. Памятник III Интернационала. 1919 г. ГТГ Москва

Нью-Йоркские небоскребы и их трагическая судьба — это то же продолжение «завоевания небес» — «вверх по лестнице, ведущей вниз».

Тема «лестницы» в новое время утрачивает свое символическое значение, но получает новое осмысление. Средневековое противостояние земного и небесного теперь проецируется на одномоментное восприятие: чердак — подполье, рай и преисподняя, лестница одновременно восходящая и нисходящая (О. Домье «Прачка»).

От раннехристианских времен вплоть до XXI века вечными и незыблемыми символами остается гора Синай, где Моисей получил скрижали, Фавор, где Иисус Христос преобразился перед учениками, и многие другие бесконечно важные символы. И над всеми наш главный и вечный символ — Крест с распятым на нем Господом, водруженный на горе Голгофе и даровавший нам Спасение.

*Милый друг, иль ты не видишь,
Что все видимое нами —
Только отблеск, только тени
От незримого очами?*
В.С. Соловьев



Распятие. Икона. XVI в.

Пространство иконы Троицы Андрея Рублева как диалог

Трудно найти другую икону, о которой написано столько богословских, исторических и художественных трудов, как о «Троице» преподобного Андрея Рублева. Вместе с тем, мы почти ничего не знаем о его личности, т.к. древние летописи повествуют о нем только как об иконописце. Интерес к иконе объясняется тем, что она, будучи вполне традиционной по языку, совершенно уникальна по содержанию. Она, безусловно, несет в себе особое послание, которое раскрывается, когда мы проникаем в ее духовное пространство.

Исследование иконы «Троица» необходимо начать с того факта, что эта икона более, чем любая другая, связана с преп. Сергием Радонежским и основанным им Свято-Троицким монастырем. Она была написана «в память и похвалу преподобного Сергия» для Троицкого собора, где был погребен этот молитвенник Русской Земли.

Именно Тринитарная мистика преп. Сергия Радонежского и его школы послужила богословски-духовной основой иконы Троицы Андрея Рублева. Икона Троицы упоминается в документах Стоглавого Собора (1551 г.) как канонический образец для изображения Пресвятой Троицы.

В XIV веке мощное духовное возрождение было связано с духовно-мистическим движением, которое получило название «исихазм» (от греч. «исихия» — молчание). Исихазм — это учение св. Григория Паламы, которое заключалось в том, утверждении, что человек, будучи тварным, не может приобщиться к Божественной сущности, но приобщиться к Божественным энергиям может. Именно такой энергией является Фаворский свет, который видели апостолы исходящим от Иисуса Христа в момент Преображения на горе Фавор.

Как тварь получает возможность соучаствовать в «общей благодати» Пресвятой Троицы? Как человек получает доступ к Отцу, «Который обитает в неприступном свете, Которого никто из человеков не видел и видеть не может» (1Тим 6:16)? «Никто не знает Сына, кроме Отца; и Отца не знает никто, кроме Сына, и кому Сын хочет открыть» (Мф 11:27).

Поэтому «никто не приходит к Отцу, как только через Меня», — говорит Иисус (Ин 14:6). Отец же открывает Сына и привлекает людей к Нему через Духа Святого, Который исходит от Отца (Ин 15:26). Именно Он, Дух Святой, Утешитель «прославит Сына, будет свидетельствовать о Нем и напомним» ученикам все, что говорил Иисус (Ин 14:26). Сын посылает Духа от Отца вместо Себя, дабы Он пребывал с учениками вовек (Ин 14:16) и соединял их с Сыном, Который дает им доступ к Отцу.

Поэтому только получивший благодать Святого Духа становится живой «обителью Отца и Сына». В святом Крещении мы восприняли этого «Духа от Бога» и превратились из сыновей ветхого Адама в «детей Божиих во Христе и стали причастниками Божьего естества» (2 Пет 1:4).



Троица. Икона. Кон. XV в. - нач. XVI в. Псковская школа. ГТГ, Москва

Именно этого Духа принимает верующий при вступлении в Церковь во время Миропомазания. Этим Духом он питает свою душу, которая, однажды вкусив небесной пищи, будет жаждать ее всегда. Именно это и есть цель христианской жизни, по словам преп. Серафима Саровского — «стяжание Духа Святого».



Мозаика церкви Сан-Витале. Середина VI в. Равенна

Пространство, в котором особым образом постоянно осуществляется сошествие и действие Духа Святого, есть Божественная Литургия.

Свой монастырь преп. Сергей сделал «обителью Святого Духа» и привил эту мистику на русскую почву. Поэтому многочисленные церкви, возникавшие в это время на Руси, посвящались Троице, а сюжет «Гостеприимства Авраама» стал излюбленным на иконостасах и на отдельных иконах, вышивках, облачениях и крестах.

Андрей Рублев, безусловно, знал, что иконографическая традиция выработала два основных типа изображения Троицы. В наиболее древнем, «христологическом» типе средний Ангел отождествлялся с Иисусом Христом. Он всегда изображался фронтально по отношению к зрителю, взгляд Его был устремлен на молящегося. Фигуры двух других Ангелов изображались, как правило, меньших размеров и были, скорее, вторичны. По существу, это была икона Христа.

Второй, «тринитарный» тип изображал всех трех Ангелов похожими друг на друга, их движения: жесты, мимика — раскрывали взаимоотношения между ними.

В «христологическом» типе сохранялся библейский фон: в нем присутствовали изображения дома, дерева и скалы, тогда как в

«тринитарном» — эти изображения часто заменялись пышными декорациями.

Андрей Рублев создал свой иконографический тип Троицы. Композиция ее напоминает Тринитарный образ, но с некоторыми изменениями. Чтобы понять принцип изображения и богословие «Троицы» Рублева, необходимо сказать об обратной перспективе, применяемой древними иконописцами, так как знание этой системы составляет первый уровень анализа иконы. Об этой системе написано немало исследований такими авторами, как о. П. Флоренский, Л. Жегин, Б.В. Раушенбах. Но они отнесли к этому как к научной проблеме и не смогли многого объяснить, тогда как для иконы именно как моленного образа перспектива играет первостепенную роль.

Однако все эти авторы справедливо утверждают, что нельзя рассматривать отклонения от так называемой «прямой» перспективы как следствие неумения древнего художника.

Система прямой перспективы, очень распространенная со времени Возрождения, представляет собой проекцию, при которой все параллельные линии изображения сходятся в одной точке, лежащей на линии горизонта картины. Все предметы, удаленные от первого плана, уменьшаются в размерах, а находящиеся на первом плане изображаются крупно.

Перспектива, называемая обратной, имеет свои условности, но она вполне равноправна прямой и даже в каком-то отношении более естественна для человека. (Об этом говорит частое употребление ее в творчестве детей, которые знают, что удаляющиеся формы на самом деле не уменьшаются в размерах.)

Как известно, система обратной перспективы состоит в том, что параллельные линии должны расходиться к горизонту, а исходят они из одной точки, находящейся непосредственно перед иконой, там, где находится зритель. Другими словами, все параллельные линии в иконе исходят из сердца предстоящего и молящегося. Таким образом молящийся включается в пространство иконы, а не созерцает ее со стороны, и иногда может даже находиться внутри изображения. Использование обратной перспективы предполагает меняющуюся точку зрения или динамику зрительской позиции, тогда как прямая перспектива исходит из фиксированной точки зрения.

Все эти особенности обратной перспективы позволяют говорить об «активности» пространства древней иконы. То есть зритель видит изображение с разных сторон — справа и слева, сверху и снизу. Он как бы получает способность «облетать» иконное пространство, как его облетают ангелы или души во время молитвы, т.к. видит икону не только телесными, но и духовными очами. Это уже более сложное понимание «обратной» перспективы как символической, а не просто геометрической.

Вот этого и не поняли ученые-исследователи обратной перспективы.

Итак, древняя икона — это не окно в природу (как у художников Возрождения), не часть, механически отделенная от целого (как у импрессионистов), но особым образом организованное, замкнутое в себе пространство, своего рода «окно в вечность».

Эта система, безусловно, с Божьей помощью, была открыта древними художниками, как боговидцами, а они, в свою очередь, открывали это молящемуся. «Обратная» перспектива — это, по существу, есть молитвенная перспектива.

Вот как говорит об этом св. Макарий Великий. «Отверзаются перед ним, и входит он внутрь многих обителей; и по мере того, как входит, снова... отверзаются двери... и обогащается он; и в какой мере обогащается, в такой же показываются ему многие чудеса».

Христианин знает, что «перед человеком, вошедшим в узкие врата», открываются бесконечные перспективы, путь его не суживается, а все более расширяется, и исходит этот путь из одной точки, из глубины нашего сердца, той точки, начиная с которой вся наша перспектива должна стать обратной. Это и есть путь подлинного обращения» (о. Габриэль Бунге. «Другой Утешитель»). Благодаря принципу обратной перспективы — динамической зрительской позиции — мы можем увидеть изображенное на иконе еще и с другой точки зрения.

Мы говорили уже, что позиция зрителя в иконном пространстве меняется. Если предположить, что молящийся находится в глубине иконы, то можно предположить, что к нам (зрителям) обращена восточная сторона престола, обычно невидимая со стороны храма. Об этом говорит прямоугольное углубление на престоле, которое обычно бывает с восточной стороны его и где, по древней традиции,

помещались мощи святых. Тогда Христос находится перед престолом и, как Первосвященник и, одновременно, земной священник, принимает бескровную жертву.



А. Рублев. Троица. 1422-1427 гг. ГТГ, Москва

Итак, перед нами три Ангела. Язык иконописца предельно лаконичен. Трапезный стол Авраама превращен в престол, хозяева отсутствуют, нет и слуги, закалающего тельца. На столе только одна чаша с головой тельца. Но она напоминает уже не столько о гостеприимстве Авраама, сколько о жертве Иисуса. О том же напоминает силуэт, образованный коленями двух Ангелов — правого и левого — и похожий на чашу, а фигура среднего, Иисуса Христа, как бы помещена в эту чашу. Это и есть Агнец, приносящий Себя в жертву.

Диалог между Ангелами, изображенный посредством взглядов и жестов, совершается в тишине, в безмолвии. Сидящие за столом приближены друг к другу. Пространство между ними — золотая завеса из их собственных крыльев — отделяет их фигуры от второго плана —

дома, дерева и скалы. Последние изображения тоже становятся символичными: дерево — древо креста, авраамовы палаты — домостроительство Церкви, гора — символ Святого Духа. Следуя за жестами и взглядами, за наклоном голов Ангелов, мы убеждаемся, что и жестикуляция их связана не только с трапезой, а является характеристикой каждого из них, делая каждую Личность уникальной.

Взгляд среднего Ангела направлен не на зрителя, но на левого Ангела. Взгляды правого и левого Ангелов пересекаются на чаше, стоящей посреди стола, делая ее особенно значимой. Средний Ангел, облаченный в одежды Иисуса Христа, что соответствует иконе христологического типа, смотрит не на нас. Он указывает на чашу, левый благословляет чашу, а правый опускает руку на стол и, возможно, протягивает ее к чаше. Его голова смиренно склонена, как бы соглашаясь со своей миссией и принимая ее.

Средний Ангел, Сын, как трактует иконографическая традиция, наклоняется к Отцу и обращает к Нему Свой взгляд. Правая рука Его указывает на правого Ангела — Духа. (В процессе реставрации иконы было обнаружено, что первоначально все пальцы правой руки среднего Ангела, кроме указательного, были сжаты.) Отец же (левый Ангел) обращает Свой взор тоже на Духа, к Нему же обращена и правая Его рука в благословляющем жесте.

Мы присутствуем при безмолвной беседе Отца, Сына и Святого Духа, мы становимся свидетелями предвечного Совета, когда Отец принимает решение послать Сына Своего на жертву, ради нашего искупления с помощью Святого Духа.

Жесты Ангелов приводят нас к откровению Святого Духа как о явленной Пятидесятнице, т.е. в иконе изображена еще и прощальная беседа Иисуса с учениками, описанная Иоанном, в которой Он говорит: «И Я умолю Отца, и даст вам другого Утешителя, да пребудет с вами вовек, Духа истины, Которого мир не может принять, потому что не видит Его и не знает Его» (Ин 14:16-17).

В иконе Андрея Рублева Дух Святой является не только «силой Божьей», но и третьим Лицом Пресвятой Троицы. Богословская ценность иконы Андрея Рублева состоит в том, что она изображает три Божественные Ипостаси, Каждая из Которых находится в неповторимых отношениях к Другим Лицам. Эти отношения совершаются на наших глазах, в нашем присутствии. Неслышная

беседа как бы перетекает от Одного Лица к Другому. При этом не так важно, как идентифицируются Лица. Главное, что мы видим и Их единство, и безусловные различия Их индивидуальностей. И мы можем вместе с о. Павлом Флоренским сказать: «Есть Троица Рублева, значит, есть Бог». «И наше соучастие в Пятидесятнице Андрея Рублева делает нас учениками Их и соучастниками беседы Трех» (о. Габриэль Бунге «Другой Утешитель»).

До тех пор, пока мы сохраним способность быть в общении с Троицей Рублева, мы будем причастны к тому опыту, из которого она возникла. Внутренний сюжет иконы составляет это общение и нашей души с ней, т.к. беседа Трех словно перетекает в нас, вовлекая нас в беседу.

Троицу Андрея Рублева можно рассматривать как Благоую Весть, облеченную в образы, как соединение трех Ипостасей в Единую Сущность, и соучастие в ней человека. Это и есть диалог человеческого опыта и благословения Божия, длящийся издревле от Авраама и доныне.

Русская религиозная и историческая живопись XIX века

Мятущийся XIX век в российской духовной и творческой жизни можно считать началом философского пробуждения. Свойственные XVIII веку поклонение и подражание Западу вызвало к жизни естественный и мощный анти-импульс, выразившийся в подъеме национального самосознания, в стремлении осмыслить особый путь России. Начало столетия знаменуется пересмотром исторических событий прошлого, развитием философской критической мысли, рождением различных социальных теорий. Увлечение идеями западных философов — Шеллинга, Гегеля и других не было буквальным. Эти идеи скорее явились неким катализатором, ускоряющим процесс рождения русской философской мысли.

На протяжении XIX века происходит мучительный поиск самоидентификации русской культуры, поиск духовных путей выхода России из общественного и культурного кризиса. Рождаются разные понимания этих путей, ведутся споры «западников» и «славянофилов»,

появляются разного рода движения и объединения философского и социально-политического характера.

Споры о русской судьбе, месте народа в истории нашли отражение в религиозной и исторической живописи XIX века.

В первой трети XIX в. молодое русское искусство влилось в общеевропейское направление, получившее название «романтизм». Романтики жаждали решения глобальных проблем, таких, как Судьба, Рок, предназначение человека, гражданских подвиг. Искусство обрело новую роль, становясь своего рода культом. В обиход входят такие понятия, как «артистизм», «высокое творчество», «призвание».

«Чистое, непорочное, прекрасное как невеста» — вот определение искусства, данное Гоголем в рассказе «Портрет». «Скромно, божественно, и просто как гений возносилось оно надо всем», продолжает он. Подобные эпитеты присущи скорее религии, но искусство в сознании просвещенного общества XIX века и есть новая религия, где художник обретает статус пророка, ведущего за собой лишенную даров толпу.

Подобным образом мыслил и Пушкин. Его Поэт, Пророк, его импровизатор из «Египетских ночей» — вот истинные творцы, дар которых имеет божественное происхождение. Не он владеет даром, дар владеет им, он же полностью безответственен:

«Пока не требует поэта
К священной жертве Аполлон
В заботы суетного света
Он малодушно погружен.

.....
Но лишь божественный глагол
До слуха чуткого коснется,
Душа поэта встрепенется
Как пробудившийся орел».

Вне этого дара, поэт, художник может быть и мелок, и ничтожен. Пренебрежение к таланту рассматривается теперь как измена высоким божественным предначертаниям — и сурово карается Богом.

В русской живописи первой трети XIX века такой гений не замедлил появиться. Это был «блистательный Карл» — Карл Брюллов, чья написанная в Италии картина «Последний день Помпеи»

совершила триумфальное шествие по Европе в Россию и принесла автору небывалую славу. Не зря про нее было сказано современником:

«И был «Последний день Помпеи»
Для русской кисти первым днем».
(Е.А. Баратынский)



К. Брюллов. Последний день Помпеи. 1833. ГРМ, Санкт-Петербург

Картина посвящена, в сущности, маргинальному событию в истории человечества, а именно — гибели двух небольших городов в результате извержения Везувия.

Интересно отметить, что русский романтизм выдвинул на первый план не некоего героя, совершающего подвиги на фоне безликой и обделенной талантом толпы, что требовалось по канонам этого направления. Парадокс картины Брюллова заключается в том, что у нее вообще нет героя. Вернее, роль героя занимает толпа. Но это не просто толпа. Все человеческие добродетели представлены тут. Перед лицом смерти предстают достойно и сыновняя любовь, и материнская самоотверженность, и горе влюбленного, потерявшего невесту. Тут и сам автор, спасающий самое дорогое — орудия своего труда и зачарованно созерцающий грандиозную катастрофу. Здесь есть и

христианский священник, воспринимающий событие как кару Божью, и языческий жрец. Яркая вспышка молнии и багровый отсвет разливающейся лавы, скрещиваясь, на миг освещают мир, которому суждено навеки кануть в небытие.

Помпеяне Брюллова тоже своего рода «избранный народ», приговоренный неумолимым судом истории немедленно исчезнуть с лица земли. Образ небесного гнева, страшного суда, возникает как образ несправедливой, жестокой, но неотвратимой гибели.

Русская публика увидела в картине воплощение своего национального гения и своей национальной драмы. Это было прощание с миром классики, но, расставаясь с миром классических образов, культура словно бы нуждалась в «оправдании античности», причем в оправдании религиозном. Возвращение к Библии, только теперь не к Ветхому, а к Новому Завету было неизбежным. Классика вовлекается в мировое течение к Суду. И что особенно важно и характерно для этого времени — Суд этот не признаётся справедливым. Человек нравственно выше слепой стихии, он гибнет, но гибнет непобежденным. Это своего рода ответ на гибель Содомы и Гоморры, погрязших в грехе. По мысли Брюллова и его современников, человек достойно противостоит Богу, Который уже не воспринимается как Личность, а лишь как слепая и бездушная сила. Лучше всего это выразил Гоголь, сказав, что действующие лица картины «прекрасны в своем ужасном положении».

Все это льстило зрителю и пленяло его, разделявшего взгляды классицистов, что пластическое совершенство есть отражение совершенства нравственного.

Мы, люди XX века, пережившие кошмар коммунистической тирании, полное свое бесправие перед лицом персонифицированного зла, жестокие войны, ужасы концлагерей, атомные взрывы, СПИД, познавшие смерть унижительную, смерть как избавление от еще более унижительной жизни, — мы можем лишь с изумлением взирать на коллизии Брюлловской картины. Что это? Попытка самовнушения перед лицом грядущих катастроф или утверждение, что прав Пушкин и «тьмы низких истин нам дороже нас возвышающий обман»? Ясно одно: человек больше не желает видеть свою истинную, поврежденную грехом природу. Призывы к покаянию больше не достигают его души. Он самодостаточен.

Романтическое мировидение пронизывает не только искусство. Так, в декабрьском восстании 1825 года можно увидеть своего рода русскую Помпею, несбыточные мечты прекрасных героев, чья неизбежная и достойная гибель — вполне жизненная иллюстрация художественной концепции романтизма. Их самопожертвование, чувство чести и долга, их нежелание лгать перед судом, наконец, их героические жены (как бы ни пытались развенчать их некоторые современные историки) вызывают и глубокое уважение, и прямое восхищение у нас, потомков.

Александр Иванов тоже отдал дань романтизму, что выразилось у него в стремлении к теме «вселенского масштаба». «Нужно выбирать сюжеты из жизни народа, выше которых не существовало в истории», — так он думал и писал. И художник, наделенный высшей честностью, которая дается истинной верой, такой сюжет нашел.

Тут необходимо заметить, что А. Иванов был новатором не столько в нахождении сюжета, сколько в отношении к главному Герою картины — Иисусу Христу. Тематика и круг сюжетов, характерные для академической живописи XVIII — начала XIX века определялись образами историческими и мифологическими. В их число входили и библейские сюжеты. Образ Христа чаще всего воспринимался в ряду других, так называемых «исторических» персонажей. Грамотному построению композиции, отточенности художественного мастерства уделялось больше внимания, чем самому смыслу произведения.

А. Иванов же, блестящий выпускник Академии Художеств, отнесся к сюжету как к самой важной вехе в жизни не только одного народа, но всего человечества. Такой выбор и такое к ней отношение поражает смелостью. С другой стороны, после XVIII века — века Просвещения, века откровенного атеизма, породившего неизменные иронию и скептицизм по отношению к вере и Церкви, исповедовавшего культ наслаждения, — переход к романтизму был естественен. Но зачеркнуть прошлое, забыть разрыв с Богом невозможно.

В.Г. Белинский писал: «...нам мало наслаждаться искусством, мы хотим знать, без знания для нас нет наслаждения». Эпоха, поддавшись искушению рационализмом, хочет «знать» и «понимать». Хочет поверить алгеброй гармонию, сохранив природу гармонии.

И в это сложное время, в середине XIX века, А. Иванов создает поистине ренессансную картину, которой отдает практически всю свою

жизнь. Отдает ее величественной проповеди христианства, пытаясь познать то, что дается только верой. Этот подвижник и аскет создает произведение, которое, в отличие от «возвышающего обмана» брюлловской «Помпеи» было встречено современниками более чем холодно. Его блистательное мастерство, его удивительная честность, его жажда веры разбились о равнодушие зрителей. Сам А. Иванов ненадолго пережил свою картину. И только сейчас, мы, пережившие так много тяжелого, начинаем понимать тайну этого произведения, в котором есть откровения и о роли художника, и о его современниках, да и о нас, потомках.



А Иванов. Явление Христа народу. 1837-1857 гг. ГТГ, Москва

Картина кажется композиционно простой. На первом плане толпа, по-разному принимающая Мессию. В глубине — Он сам. Попробуем прочесть эту композицию как текст, как Слово, написанное на языке народа, к которому Мессия пришел, т.е. справа налево. Так не принято рассматривать произведения искусства, но эта картина допускает исключение, т.к. в ней разорвать Слово и Образ невозможно, а европеец не может забыть, что «В начале было Слово». Итак, справа толпа фарисеев, повернутых спиной к Иисусу. Их лица и позы

демонстрируют неприятие и осуждение. Кажется, что группа эта оползает вниз, словно наткнувшись на незримую преграду. Она немного уплощена, расплющена, и выглядит цельным монолитом, выражающим суровое отторжение Мессии.

Расположившаяся на первом плане картины группа образует как бы архитектурный фриз, справа и слева замкнутый как колоннами, группами из двух человек (справа — мужчина и мальчик, слева — старик и мальчик). Обе пары повернуты к зрителю и глаза их устремлены на Иоанна Предтечу. На лицах робкая надежда. Сидящий на корточках раб — ключевая фигура композиции толпы. Тут все многозначно: поза, свет, озаряющий лицо, улыбка безоговорочной радости. Его взгляд прямо приводит нас к могучей, больше натуральной величины фигуре Иоанна Предтечи, как бы раскрывающему объятия навстречу Христу. В левой руке Иоанна крест, правая указывает на Идущего, но по сути дела — на толпу фарисеев, обличая их неверие. Этот двойственный жест напоминает предсказание Предтечи о том, что за ним идет Тот, Чьи сандалии он не достоин развязать, и что потом из тюрьмы он пошлет учеников спросить: «Ты ли это, или ждать нам Другого?» Фигура Иоанна Богослова, следующего за Предтечей напоминает огненную птицу, распростершую крылья. Он, женственный и прекрасный, — сама любовь. Апостолы Андрей и Петр решительно устремляются к Идущему. Группа апостолов неожиданно завершается фигурой так называемого «сомневающегося», останавливающей это движение.

Необходимо сказать и о пейзаже, на фоне которого происходит действие. Природа тоже реагирует на чудо явления Мессии, а художник раскрывает нам смысл событий и через пейзаж. Действие происходит на берегу Иордана. Христос идет к толпе, как бы спускаясь с гор, подернутых любимой итальянскими живописцами голубоватой дымкой — «сфумато». Небо над головой Иисуса, явно утреннее, рассветное, тогда как в левом верхнем углу картины оно, скорее, закатное. И не только разные времена дня изображены в картине, но и разные времена года. В группе деревьев слева сухая ветвь оливы похожа на вскинутую в прощальном жесте руку, к людям же и Самому Христу обращена другая, молодая ветка, полная жизни — как полно жизни Его Пришествие. Собственно, это не только времена года, это еще и духовное событие: старое уходит, новое нарождается.



А. Иванов. Христос в Гефсиманском саду. Библейские эскизы. 1850-е. ГТГ, Москва

Взгляды А. Иванова претерпели сложную эволюцию в процессе работы над холстом. Желание «знать» и «понимать» было свойственно Иванову, как истинному сыну своего времени, когда умами владели Шеллинг и Гегель, а сам художник зачитывался Штраусом. Но эта эволюция шла в определенную сторону: хотя некоторый рационализм в картине ощутим, но вопреки влиянию немецкой философии, христианская идея, философия истинная побеждает, и это видно в трактовке А. Ивановым пространства картины.

На этом, чрезвычайно важном в каждом произведении изобразительного искусства решении пространства, надо остановиться особо. Собственно, пространств в картине два. Очень тонко трактует тему двух пространств исследователь творчества А. Иванова — искусствовед М. Алленов. Он разделяет их на сложное, сплетенное в смысловое и эмоциональное целое пространство, где обитают люди; и другое, недостижимое, где находится Мессия. Оно (это второе пространство) существует отдельно, как бы неслиянно с первым. Между Мессией и остальной группой существует незримая преграда. Христос кажется парящим над головами толпы. Он нисходит к ним, а они могут только смотреть. Эти два пространства невозможно объединить. «Смысл этой магии в том, что, рассматривая изображение, мы из близкого сразу шагаем в далекое — природа встает, возникает,

является сразу как далекий образ, остающийся за магической чертой недоступности... Фигура Христа кажется и близкой и далекой. Он «здесь» и «там» одновременно. Он «на пороге как бы двойного бытия» (Тютчев).

Далее Алленов пишет: «Расстояние, разделяющее зрителей «здесь» и Христа «там» невозможно мысленно измерить количеством шагов, пространство это поистине безмерно» (М. Алленов. Александр Иванов. — Москва: Трилистник, 1997).

Пророческое видение А. Иванова заключено в том, что эпоха хотела и не могла удержать живое чувство единения с Богом. Но Иванову удалось передать ощущение сакральности события, не прибегая к традиционным символам — нимбам, крыльям, свечению и пр.

По удивительно верному замечанию Виппера, «пространство картины является не местом действия, а временем пребывания». «Человечество на перепутье из физических сил в духовные», — так сам Иванов определил свое видение, и именно это — тема его картины. Сам А. Иванов считал, что утратил веру за 20 лет работы над холстом, но его «Библейские эскизы» говорят нам другое. Иванов потерял стереотипы веры XIX века, а на деле — он от них освободился.

Хочется остановиться еще на важном изображении, помещенном художником почти в центр группы людей — автопортрете, который Иванов расположил в тени фигуры Иоанна Предтечи. Одетый в европейское, а не в библейское платье, автор соединен в одну группу с Предтечей и Иоанном Богословом, составляет с ними своего рода триумvirат. Это, во-первых, Предтеча, последний пророк Ветхого Завета, Креститель, призывающий к покаянию. Во-вторых, Иоанн Богослов, символизирующий радостное приятие Благой Вести, дух Нового Завета. И сам автор, «всевидящее око», воплощающий честность, напряженную мысль, вопрошание, символизирующий новое время.

И ответ был получен в 50-е годы. Произошел глубокий перелом во взглядах художника. Это отразилось в серии так называемых «Библейских эскизов», предназначенных по замыслу А. Иванова украшать не церковь, а особое здание, что-то вроде храма мудрости. В серии Иванов задумал соединить Новый Завет и его ветхозаветные прообразы. Самозабвенно и свободно художник творит и одновременно

размышляет. В «Библейских эскизах» поражает необычайная свежесть, ощущается Присутствие и та самая радость, которая заставляла Давида плясать перед Ковчегом. Но тема «Библейских эскизов» — отдельная тема. Мы же вернемся к анализу больших картин и их роли и места в духовной и культурной жизни XIX века.

Жизнь и творчество А. Иванова были поистине подвигом веры, пусть подточенной рационализмом, но его живопись многих привела и сейчас приводит к вере. Иванов доказал, что все эпохи требуют от художника не только романтических порывов, не только исторической правды, но подвига духа. И такой прорыв к Богу Живому удалось другому выдающемуся художнику XIX века — Н.Н. Ге.



Н. Ге. Тайная вечеря. 1866. ГТГ, Москва

Н.Н. Ге в своих ранних композициях тоже отдал дань романтизму, но впоследствии ушел от этого направления культуры. Он, как это было свойственно романтикам, мучительно искал «идеального» героя в своих ранних исторических картинах, в замечательных портретах своих современников, и не находил.

«Пытался я взять просто человека... человека того или другого. Я увидел, что все это мелочь. Кто же из живших, живущих может быть всем, полным XIX века идеалом?» — пишет художник, почти цитируя 115 Псалом: «Я сказал в опрометчивости моей: всякий человек ложь».

Эти страстные и честные поиски должны были неизбежно привести к образу Христа. «Тайная вечеря», написанная в 1863 году, была поистине этапным произведением автора. Вот что сам художник писал о трагедии Тайной вечери: «Я увидел там горе Спасителя, теряющего навсегда Своего ученика, которого Он любил, который был рядом с Ним в Его странствиях. Здесь конфликт и конфликт внутренний, происходящий в душах каждого». В картине нет никакой археологической и исторической достоверности, но есть глубина психологической драмы, и Ге в этом истинный сын своего времени. Здесь нет загадки, как, скажем, у Леонардо да Винчи, где апостолы, поделившись на группы, встревоженно спрашивают друг у друга: «Кто предатель?». Иуда назван и признан сразу. Его изломанный, темный силуэт на первом плане не оставляет сомнений. Он, как бы, обречен на уход, он выталкивается из света. Художник придал ему даже некоторые черты героического трагизма. Он личность, действующая во имя «идеи». Вот как писал об этом Салтыков-Щедрин в журнале «Современник» в 1863 году: » Он (Иуда) видел Иудею поработенной и жаждал только одного: свергнуть чужеземное иго и возвратить отечеству его политическую независимость и славу». Цели Христа, по мнению Салтыкова-Щедрина — это общечеловеческие идеи справедливости, добра. Кстати, самого Христа Ге писал с Герцена, что поразительно и уже говорит о некоторой «приземленности идеала».

В 60-е гг. Ге еще далек от мистической тайны Евангелия. Идеи его еще вполне народнические. Салтыков-Щедрин далее пишет: «Фигура возлежащего за столом Спасителя поражает глубиной скорби. Это именно та, прекрасная, просветленная сознанием скорбь, за которой открывается вся великость предстоящего подвига».

Идея, которая как бы материализовалась в образе Иуды, трактовалась современниками по-разному. Были сторонники понимания замысла картины как символа «отступничества», политического предательства. Здесь есть и проблема индивидуализма, т.н. «наполеоновская идея» — противопоставление личности и общества. Герцен назвал 60-е гг. временем «концов и начал», предчувствуя перемены.

Чрезвычайно популярные в это время философы Карлейль и Штирнер утверждали, что «общество основано на почитании героев», и что «все соделанное в этом мире представляет, в сущности,

практическую реализацию и воплощение мыслей, принадлежащих великим людям».



Н. Ге. Совесть. Иуда. 1891. ГТГ, Москва

Но герою мешала стать таковым общественная мораль. Необходимо было сделать свое «Я» всемогущим. Вот что предлагал Штирнер: «Я занимаю его «мир» для себя, какими бы способами это ни случилось: насилием ли, последствием соглашения, просьбы, категорического требования или даже лицемерия, обмана».

Русская мысль не соблазнялась этим «евангелием чистого эгоизма». Достоевский развенчал этот принцип в «Униженных и оскорбленных» в образе кн. Волковского, чей лозунг гласил: «все для меня и весь мир для меня создан». В «Преступлении и наказании» крах терпит другой «Наполеон» — Раскольников. Толстой в «Войне и мире» развенчивает самого Наполеона. В. Соловьев утверждает, что индивидуализм нечто в корне разрушающее «само-бытие общества». Н.Н. Ге был солидарен с лучшими мыслителями своего времени: «Служить самому себе — это значит не видеть ничего вокруг и даже не знать самого себя. Ни одна вещь не создана специально для самой себя, а тем более человек, существо разума, обязанное найти причинную связь среди всех творений и «осмыслить все существующее».

Современники усматривали параллели между Иудой и Раскольниковым, который идет на преступление во имя жизни «тысячи

людей», а Синедрион решает «лучше нам, чтобы один человек умер за людей, нежели чтобы весь народ погиб».

Н.Н. Ге считал, что Иуда «предал не потому, что хотел 30 копеек, а потому, что не знал выхода в самом себе и думал сделать «доброе дело», уж очень много народу шло за Ним, ему казалось, что впереди их ожидает неминуемая гибель». Т.е. в трагедии предательства Иуды Н.Н. Ге видит иллюзию возможности сделать добро посредством зла, результат этого — неизбежный крах индивидуалистического бунта. В «Тайной вечере» Ге только ставит задачу, решает же ее почти 30 лет спустя в картине «Совесь». В ней поступок Иуды будет рассматриваться как неизлечимая болезнь, ведущая в смерть.



Н. Ге. Что есть истина? Христос и Пилат. 1890. ГТГ, Москва

Картина «Отшествие Иуды» («Тайная Вечеря») привлекла огромное внимание современников и критики. Сам же Ге выделил высказывание Салтыкова-Щедрина и очень его ценил. Салтыков-Щедрин видит в картине параллель с современной социально-

этической проблематикой. «Художник ... доказывает толпе, что мир, им изображенный может быть его собственным миром». Что же произошло с автором за 30 лет духовных и идейных поисков? Что представляла собой русская общественная мысль в это время «концов и начал»?

В картине «Совесть», законченной в 1891 году, изображено предсмертное одиночество Иуды. Автор отходит здесь от канонических традиций. Он создает свой сюжет, доказывая, что евангельские истины вечны и не зависят от настроений сегодняшнего дня. В картине поражает воплощенная глубина отчаяния, зримая, почти осязаемая богооставленность. Композиция вытянута по горизонтали. Ночь. На дороге, кажущейся нескончаемой, одинокая фигура, закутанная в плащ. Где-то в конце дороги люди, свет, тепло, но путнику туда не дойти. Он скован как цепями своей больной совестью, он бесконечно, беспредельно одинок в этой странной лунной ночи. Он влечется, весь облитый ядовито-фосфорным светом луны. Поистине это пейзаж после атомной катастрофы, хотя никаких видимых разрушений нет. Разрушения внутри. И зритель видит, ощущает этот распад души. Так ответил Ге на распространенные в то время индивидуалистические идеи Штирнера, утверждавшего, что необходимо сделать свое «Я» свободным от «стеснительной шелухи» общепринятого.

В России 1890-х гг. умами владел Ф. Ницше. В его трудах «По ту сторону добра и зла» и др. состраданию, любви к ближнему, равенству перед Богом противопоставлялись идеи антигуманистические: «человек по природе зол», «сострадание патологично», «падающего подтолкни» и т.д. Ницше воспевал сверхчеловека, который избрал своим оружием ложь, насилие и самый беззастенчивый эгоизм». Один из последователей Ницше в России журналист Минский утверждал, что совесть человека призрак, который ополчается на себялюбие не во имя нравственного идеала, а из страха смерти. «Будь человек бессмертен — он не имел бы даже отдаленного понятия о совести».

По мнению Н. Ге Иуда осужден на вечные муки совести, а значит на смерть. Так Ге одним из первых в русском обществе дал оценку ницшеанству и явил этим свое духовное родство с В. Соловьевым, поднялся, оторвавшись от идей современников, до истинно христианского понимания евангельского события, что было чуждо современникам в то время.

Что же произошло в душе художника между этими двумя веками: «Тайной вечерей» и «Совестью»? Все русское общество в последнюю четверть XIX в. переживало некий моральный «перелом». Возникла философия спасения мира от зла, путем его нравственного совершенствования. В чем же видели русские духовные лидеры средство «исправления» действительности? Громадное воздействие на умы оказало еще в 1880-гг. так называемое философско-нравственное учение Л.Н. Толстого. Его «вера» предлагала постижение смысла жизни не через нравственный абсолют Христа, а через себя самого, но усовершенствованного. Зло, считал Толстой, есть что-то мало действенное, что можно одолеть путем увещания. «Богословское творчество Толстого не создало сколько-нибудь прочного движения в мире. Отдельными положениями и умозаключениями его питались и пользовались лишь разрушители Христовой веры и Церкви. Русский народ не откликнулся на толстовство, ни как на социальное явление, ни как на религиозный факт». Но «незаметно для себя русское общество как лодка проникается водой, проникалось разлагающим и опустошающим духом толстовской религиозности», — пишет архиепископ Сан-Францисский Иоанн (Шаховской). Тем не менее, «пророчествующий голос яснополянского старца, возгремевший над Россией и над всем миром, стал слышаться в сознании русской и мировой интеллигенции как дух подлинного пророчества».

Далее архиепископ Иоанн пишет, что Толстой мог религиозно служить людям только в сфере художественного творчества. Но что-то постоянно мешало ему. Иоанн Шаховской считает, что Толстой не знал личного Бога, что он искал Бога помимо дверей Христа (через Индию, Китай). «Он не мог расстаться со своей мнимой свободой ума и сердца, стать рабом Христовым». Архиепископ Иоанн Шаховской справедливо заключает, что если в художественной литературе нет более реального явления, чем Толстой, то в области религиозной и философской мысли нет явления более нежизненного.

Вл. Соловьев в своей работе «Три разговора» развенчал теорию «непротивления злу». Он утверждал, что зло не есть недостаток добра, исчезающий с ростом последнего. Зло, считал Соловьев, укоренилось в человеческой жизни, и силы зла стали явно сильнее добра. «Зло всегда торжествует, а добро проваливается в ничтожество». Так Соловьев развенчивал теорию Толстого о «самоизживании зла».

Н.Н. Ге не мог остаться в стороне от всех этих направлений русской философской мысли. В 1890 г. он пишет картину «Что есть истина?». Она написана явно под влиянием учения Толстого. Но хотя здесь есть толстовская дидактика, образ Христа решен не в духе «жалости и кротости». Совершенно очевидно, что концепция «непротивления злу» не вдохновляла художника. Да, в картине явно виден примат духа, этот аскетический изможденный человек выражает гнев и воинственное одушевление. Ге отходит от толстовской идеи непротивления злу насилием. Его Христос воплощает в себе «мирную», но непримиримую борьбу со злом. Таков «Иисус в Синагедрионе» (1892 г.). Ге понял здесь то, что не чувствовали современники — что искусство дает возможность выражать высший смысл, воспитывать человечество. Две группы фарисеев полны зла и равнодушия. Христос, подвергаемый злобным издевательствам, отброшенный на край холста, тем не менее, противостоит злу. Картина «Распятие» (1890 г.), уничтоженная художником по настоянию Толстого из-за безобразия лика Христа, так же была проникнута идеей добра активного, побеждающего.

И наконец «Голгофа». Язык картины живописный, пластический, совсем не похожий на язык современной Ге живописи. Он экспрессивен, страстен. Композиция фрагментарна. Рама картины срезает фигуру, указующую вытянутой рукой на Христа. Трое обреченных на казнь — Христос и разбойники — собраны в единый силуэт. Этим художник говорит нам, что Спаситель пришел спасти погибшее, падшее. Он — одно целое с плачущими и заблудшими. Но для этого спасительного соединения надо пройти через смерть, через позорную казнь, пережить богооставленность и лишь затем — воскресение. Фигура Христа с заломленными руками полна скорби, но эта скорбь не о себе, а о нас, его распинающих: «Прости им, не ведают, что творят!» Замысел распятия, возникший в 1892 г., воплощавшийся в 1893 г. и окончательно оформившийся в 1894 г., поражает отходом от классической трактовки событий. Художник попытался на одном холсте отразить два события: смерть Христа, как трагический катаклизм, и воскрешение человека в разбойнике.



Рис Н. Ге. Голгофа. 1893. ГТГ. Москва

Итак, оставаясь человеком своего времени, времени людей, готовых высмеять все святое и романтическое и одновременно готовых посвятить жизнь искусству во имя утверждения этого святого и романтического, Ге стал выразителем тенденций, выходящих далеко за рамки изобразительной сферы, посвятив себя целиком новозаветной теме. Современникам, да и людям последующей эпохи это казалось странным пережитком исчезнувшего. Творчество Ге дает нам надежду и уверенность, что как ни неискоренимо зло в земной жизни человека, как ни разрушительны для христианства идеи Нового времени, истина, свет Христов победят. Честертон как-то сказал: «Христианство раз шесть проваливалось в преисподнюю, и каждый раз погибали черти». Ге был одинок в своих исканиях. Современники пошли другим путем. Но Бог поругаем не бывает. Вера не может умереть, и в самые атеистические времена нам светят светильники великих ее подвижников. Н.Н. Ге и А. Иванов — из них.

Умозрение в красках

Гимн человеку — великая иллюзия Ренессанса

Эпоха Средневековья, эпоха встречи человека с Богом, когда Бог сошел на землю, кончилась. Она сменилась так называемым Ренессансом — эпохой Возрождения.

Что же возрождал Ренессанс? Он хотел возродить античный идеал прекрасного человека, человека, сотворенного по образу и подобию Божию. Художники Ренессанса занимались анатомией, геометрией, фортификацией, мелиорацией, лингвистикой, стихосложением, музыкой и т.д. Они не были замкнуты только на своем ремесле. Их интересовал мир во всех его измерениях. Живопись и скульптура были лишь одними из этих измерений.

Ренессанс принято подразделять на три этапа.

Первый период условно относится к XIII — XIV вв. и называется Треченто или Предвозрождение. В этот период творили замечательные мастера, такие, как: Джотто, Симоне Мартини, Лоренцетти.

Следующий период относится к XV веку и называется Кватроченто или Ранний Ренессанс. Самые яркие имена в это время: Фра Беато Анжелико, Филиппо Липпи, Сандро Боттичелли, Пьеро делла Франческо.

Конец XV в. — 1-я половина XVI в. в истории искусств именуется Чинквеченто или Высокое Возрождение. Это время прославили такие титаны, как Леонардо да Винчи, Микеланджело Буонаротти, Рафаэль Санти.

Художники Ренессанса открыли для себя идеал античного искусства, которое воспевало телесную красоту и здоровье. Этот идеал гласил: «В здоровом теле — здоровый дух». Конечно, тысячелетие средневековья, когда не телесная, а духовная красота была в центре внимания художников, невозможно было перечеркнуть. Произошло как бы переплетение идеалов — осмысление античности с позиций христианства.

Про Боттичелли говорили, что его античные богини — Венеры — имеют лики Мадонны. «Мадонна прекрасна, как Венера, а Венера целомудренна, как Мадонна». Однако незаметно совершилась подмена.

Человек, а не Бог, оказался для художника в центре мироздания. Началась эпоха открытия, исследования человеком самого себя. Он загляделся в зеркало, как Нарцисс, и обнаружил у себя множество дарований, забыв при этом, что все они даны Богом и даны в долг. Этот процесс, начавшись в эпоху Ренессанса, продолжается до сих пор.

Внимание человека теперь приковывается к земле, он больше не смотрит на небо, ожидая от Бога ответа. На первый план выдвигаются земные добродетели, такие как гражданский долг, подвиг, патриотизм.



Сандро Боттичелли. Мадонна с младенцем. XV в.

Хотя библейские сюжеты по-прежнему преобладают над античными, увлечение Платоном и неоплатонизмом сказалось на искусстве. С одной стороны, свойственная неоплатоникам возвышенная трактовка сюжета, с другой — укорененность в материи, посюсторонность. Художники как бы спускают Бога с неба на землю, хотят «потрогать Его руками». Но античные темы все же рассматривались в духе идеалистическом и возвышенном. Художники придумывали и одухотворяли античность.

Вообще же Ренессанс был продуктом городской культуры, которая появилась в это время как альтернатива феодальной и монастырской культуре. Художник выступает теперь как свободно творящий человек.

«Я создал тебя существом не небесным, но и не только земным, не смертным, но и не бессмертным, чтобы ты, чуждый стеснений, сам себе сделался творцом и сам выковал окончательно свой образ. Тебе дана возможность пасть до степени животного, но также и возможность подняться до степени существа богоподобного — исключительно благодаря твоей внутренней воле...» — так говорит Бог Адаму в трактате итальянского гуманиста Пико делла Мирандола «О достоинстве человека».



Леонардо да Винчи. Автопортрет. 1506 г. Национальная библиотека. Турин

Однако свобода творчества влечет за собой субъективизм и пессимизм.

Италия переживала тогда трудные времена. Этот недолгий век итальянского Возрождения пришелся на эпоху ожесточенной борьбы итальянских городов за независимость. Этот, в полном смысле слова, золотой век итальянского искусства расцвел в самую темную историческую эпоху кровавых битв и вероломных заговоров.

В то же время это была эпоха гуманизма, когда человеку стало казаться, что он может созидать себя сам, своей волей и интеллектом преобразить мир.

Рассмотрим этот золотой век чуть подробнее.

Ренессанс основан на превозношении отдельной личности, человеческого гения. Эта личности оторвана от Бога, поэтому уже у Петрарки и Боккаччо, наряду с гимном во славу человека, слышатся нотки пессимизма и даже трагизма.

Если средневековое творчество было анонимным, художник мыслил себя лишь кистью в руках Творца, Который является главным художником, архитектором, мастером, то теперь художник, ставя свою подпись под картиной, гордится своим собственным творчеством, хотя и осознает, что творческий дар дан ему Богом.

Леонардо да Винчи (1452 — 1519 гг.)

Вот перед нами поистине титан этой эпохи, да и всех времен — Леонардо да Винчи. Сын нотариуса из маленького городка Винчи работал при дворе князей, герцогов Сфорца в Милане, Турине, Флоренции, Венеции. Умер во Франции при дворе короля Франциска I.

Леонардо да Винчи как истинный художник Ренессанса чувствует себя творцом, который создает свою собственную вселенную. Да и сама его жизнь есть произведение искусства.



Леонардо да Винчи. Мадонна Литта.. 1490-1491 гг. Эрмитаж, Санкт-Петербург

Бенедетто Кроче пишет о трактатах Леонардо: «В них нет философии искусства — это биография Леонардо. В своих правилах, в своих рецептах и в своих советах книга дает историю воспитания Леонардо. В ней указываются художественные видения его, описано, чем он восхищался, что ненавидел, как он воспитывал себя, и какое направление сознательно придавал своей деятельности».

Итак, трактаты Леонардо — это его биография. Точно так же многое из того, что он пишет, является его автопортретом. Например, знаменитая Джоконда. Все его творчество проникнуто гипертрофированным индивидуализмом. Это проявлялось во всем — не только в художественном творчестве, но и в научной деятельности, плоды которой удивляют нас и по сей день.

Дарование Леонардо ярко проявилось еще в ранней юности, когда он учился в мастерской художника Вероккио. В одной из работ Вероккио Леонардо написал ангела, который превосходит все, что

сделано учителем. Его ранние работы уже поражают зрелостью. Таковы «Мадонна Бенуа» (ок. 1478 г.), «Поклонение волхвов» (ок. 1481 г.), «Святой Иероним» (ок. 1481 г.).

«Мадонна в гроте» (1483-1490/94 гг.) стала началом зрелого периода в творчестве Леонардо. Композиция картины представляет собой пирамиду из четырех тел, вписанных в круг. Фигуры располагаются на фоне фантастического, беспокойного, таинственного пейзажа. Мадонна, стоя на коленях, правой рукой обнимает младенца Иоанна и левой — указывает ему на маленького Иисуса, расположившегося у Ее ног и благословляющего Иоанна. Замыкает композицию фигура ангела.

Вершиной художественного творчества Леонардо можно считать фреску «Тайная вечеря» (1495-1497 гг.). Она написана для церкви Санта Мария делла Кроче в Милане. В ней нет никаких внешних эффектов, нет даже интереса к таинству Евхаристии. Все персонажи поделены на группы по три человека. Автора интересует только человеческая психология, чисто детективный сюжет: кто же предатель? Таким образом, человеческая, а не сакральная идея составляет замысел фрески.

В 1503-1506 гг. Леонардо состязался с Микеланджело, написав картину «Битва при Ангиари», по заказу Пьеро Содерини для украшения стен зала Большого Совета в Палаццо Синьории, которая изображает битву миланцев с флорентийцами. Работа не была завершена, как многие его работы, но сохранившиеся эскизы поражают неистовством и злобой, искажающей лица персонажей. Поистине, это крайнее выражение человеческих страстей и безумия, втягивающего в свой водоворот и людей, и лошадей.

Этому неистовству страстей противостоит «Святая Анна с Марией» (1506-1512 гг.) Здесь царят тишина и любовь. Мария, сидящая на коленях у Анны, держит на Своих коленях Младенца, Который тянется к ягненку — символу жертвы.



Леонардо да Винчи. Мадонна в скалах. 1506-1508 гг. Лондонская национальная галерея. Лондон

Картину «Леда» (ок. 1506 г.), несколько манерную, уже отличают черты упадка. Интересна картина «Иоанн Креститель» (1508-1512 гг.). Вместо привычного аскета, ангела пустыни перед нами предстает фавн, изнеженный и ироничный. Подобная трактовка образа последнего пророка Ветхого Завета воспринимается, как двусмысленность, почти святотатство.

Леонардо оставил массу рисунков, которые поражают многогранностью его таланта, виртуозной техникой. Его интересует все: вселенские катастрофы, конец этого мира, разрушение природы, старость и юность, которые он противопоставляет друг другу, человеческие страсти. При этом ему совершенно безразлично, добру или злу посвящен сюжет, добро и зло для него равноценны. Леонардо нигде не находит гармонии, хотя она — главная цель его творчества.

Он считает себя скорее ученым, чем художником. Начав картину, он часто разочаровывается и не доводит ее до конца. Он рассматривает

живопись не как искусство для глаз, а как науку, то есть дело разума. «Живопись — наука, причем первая среди прочих. Она рассматривает с философским и тонким размышлением все качества форм», — пишет он в своих «Трактатах».



Леонардо да Винчи. Тайная вечеря. 1497 г. Фреска трапезной монастыря Санта-Мария делле Грацие, Милан

Человек и земля составляли по Леонардо неразрывное целое, он допускал аналогии между «жизненными явлениями» тела земли и человеческого тела, поэтому движения тела человека, его эмоции были для него сродни движениям стихий, а строение тела подчинялось тем же законам числовой гармонии, что и вселенная.

Искусство, по мнению Леонардо, противостоит времени, создавая вечные ценности. «Время не создает ничего нового, оно только разрушает и уносит в своем течении все вещи» («Трактаты»). Только творчество Бога и человека противостоит разрушительной силе времени.

Вот, что пишет о нем Дж. Вазари: «Он одевается не как все: он носит бороду и длинные волосы, которые делают его похожим на античного мудреца... Это человек, живущий на свой манер, ни перед кем не отчитываясь. Этим он шокирует. Он обещает и не исполняет. Он одинаково исследует мир ужаса и смерти, мир благодати и нежности, мир пользы и бескорыстия, который мог сделать себя абсолютно не уязвимым для всего, что низко и вульгарно, или попросту слишком человечно. Он сознательно поставил себя в стороне от человечества»

(Джорджо Вазари. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. — М.-Л, 1933).



Леонардо да Винчи. Св. Анна с Марией и младенцем Христом. 1508-1518 гг. Лувр, Париж

Иногда дело доходит до полной беспринципности, например, в выборе покровителей. Он служит тому, кто больше платит. Покидает заказчика без предупреждения. Интересно, что почти всем его персонажам свойственна загадочная Леонардова улыбка — это не улыбка любви, радости, а, скорее, — иронии, сарказма, превосходства. Таковы Джоконда и даже Мария, Анна, Иоанн Предтеча. В.Н. Лазарев отмечает: «Для него существует лишь одна цель — познание. Какова цель этой цели, он не знает».

«Его физическая красота превосходила всяческую похвалу, во всех его жестах была более чем бесконечная грация, он обладал талантом столь полным и сильным, что все трудности, встававшие перед его умом, разрешались с легкостью. Его громадная сила сочеталась с

легкостью, его сердце и чувства отличались царственным благородством. Его известность возросла настолько, что не только при жизни он был окружен почетом, но слава его стала еще больше после его смерти.

Поистине, удивительным и небесным был этот Леонардо, сын Пьетро да Винчи. Он пошел бы далеко в знании, если бы не был столь прихотлив и неустойчив. Ибо он начинал изучение многих предметов, но, едва начав, бросал их» (Вазари). Но смерть великого человека так же неординарна, как и его жизнь. Об этом мы читаем у Вазари.

Интересна одна деталь, которую в наших изданиях опускали: «Он пожелал тщательно узнать о католических обрядах и обычаях, и о благой и святой христианской религии, после чего — со многими слезами, он покался и исповедался. Перед смертью Леонардо говорил еще о том, что он оскорблял Бога и людей, не работая в своем искусстве так, как следовало» (Вазари).

Микеланджело Буонаротти (1475-1564 гг.)

Микеланджело был полной противоположностью Леонардо. Они всегда чувствовали себя соперниками. Космизм и титанизм Ренессанса в творчестве Микеланджело обрел поистине трагические черты.



Микеланджело Буонаротти. Давид. 1501-1504 гг. Флоренция

Микеланджело творил в садах Лоренцо Медичи, изучал античную пластику. Обнаженное тело, считал он, — главный предмет искусства. В этом он явный последователь античной эстетики.



Леонардо да Винчи. Мона Лиза. 1503-1506. Париж, Лувр

Но ему тесно в материальных рамках. Он лепит форму с напряжением, материя испытывается на разрыв. Дух человека мятется, стремясь вырваться из оболочки, как из клетки. Кажется, что косная материя вновь засасывает в себя дух, человек корчится, его сила сломлена — вот, что значит поставить себя на место Бога.

Микеланджело сформировался внутри Ренессанса, но он предтеча другой эстетики — эстетики Барокко. Известный искусствовед Джевилегов пишет: «В его сознании мощно слились Платон, Данте, Савонарола».

Великое творение Микеланджело — Давид (1501-1504 гг.), созданный им в 26-летнем возрасте, был поставлен перед ратушей, у Палаццо Веккиа. Микеланджело избрал момент наивысшего напряжения. Это поистине материализованная воля, мужественная мощь свободного человека, в соответствии с гражданскими идеалами флорентийцев. Давид стоит спокойно, уверенный в себе, в своей

правоте и грядущей победе: «Ты идешь против меня с мечем и копьем и щитом, а я иду против тебя во имя Господа Саваофа» (1Цар 17:45).

Давид у Микеланджело — юноша, почти подросток, об этом говорят непропорционально большие руки и ноги, тяжелая голова. «Прекрасное, мужественное лицо его отмечено печатью необычайного благородства, могучий торс и великолепно моделированные руки и ноги выражают не только физическую мощь, но и подчеркивают силу духа» (В.Н. Лазарев).

«Страшный суд» (1535-1541 гг.) — фреска, написанная для Сикстинской капеллы, — ярчайшим образом свидетельствует о том христианстве, какое исповедовали люди Ренессанса.



Микеланджело Буонаротти. Страшный суд. 1535-1541 гг. Сикстинская капелла. Ватикан, Рим

«Христос, поднявший в грозном жесте правую руку, скорее походит на Зевса Громовержца, чем на христианского Бога. Здесь ангелов не отличишь от святых, грешников от праведников, мужчин от

женщин. Всех их увлекает один неумолимый поток движения, все они, извиваясь, корчатся от охватившего их ужаса и страха. Этому движению придан вращательный характер и у зрителя не остается сомнений, что связками, гроздьями тел управляет какая-то свыше их стоящая сила, которой они не могут противодействовать» (В.Н. Лазарев).



Микеланджело Буонаротти. Деталь гробницы Джулиано Медичи. Ночь. 1526-1533. Церковь Сан Лоренцо, Флоренция

Воздействие Микеланджело на современников было мощным, но подражать такому искусству было невозможно. Он сам писал: «Сколько многих из вас это искусство сделает дураками!».

По сравнению с Леонардо искусство Микеланджело выглядит внутренне сжатым, собранным. Он любит стройность и четкость контуров. Отбросив все второстепенное, пожертвовав многообразием мира, он сделал истинным героем, центральной фигурой своего искусства человека. «Он непреодолимо покорял и увлекал за собою

всех, но научил немногих; для большинства его влияние было пагубно», как пишет о Микеланджело немецкий историк искусства Вёльфлин.

«Кто создал все, Тот сотворил и части –
И после выбрал лучшую из них,
Чтоб здесь явить нам чудо дел своих,
Достойное Его великой власти...»
Сонет Микеланджело

Роспись свода Сикстинской капеллы, домовая капеллы пап в Ватикане, представляет собой библейскую историю от первых дней творения. Роспись свода трактуется как целостный художественный организм — синтез архитектуры, скульптуры, живописи. Внутри архитектурного обрамления изображены пророки, сивиллы и обнаженные юноши — рабы, поддерживающие тяжелые гирлянды из дубовых листьев и желудей.

Роспись состоит из больших композиций: «Создание планет и светил», «Сотворение человека», «Грехопадение», «Потоп», лаконичных и выразительных, и малых композиций: «Отделение света от тьмы», «Сотворение воды», «Сотворение Евы», «Осмеяние Ноя» и др.

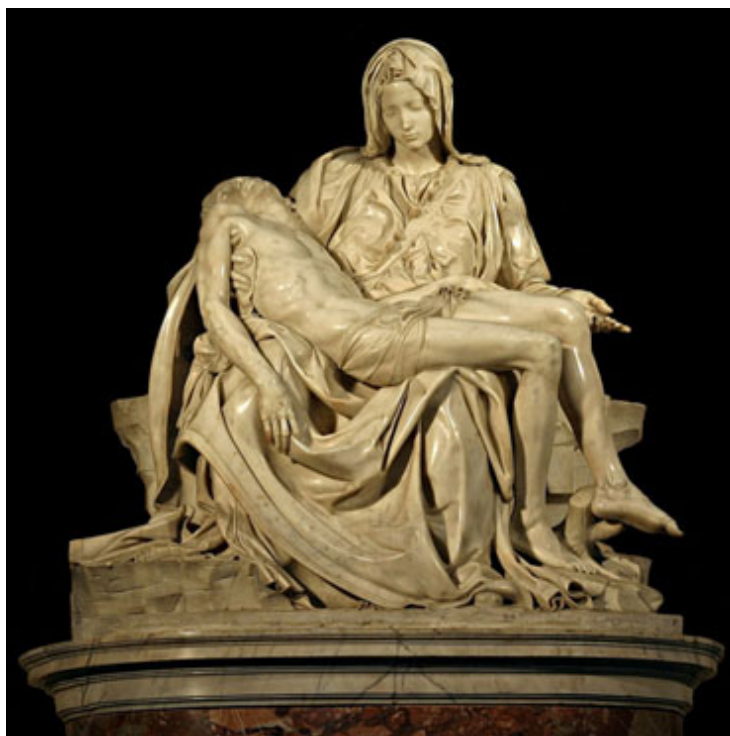
В них выразилась гениальная творческая находка Микеланджело. Он воспользовался учением неоплатоников о постепенном восхождении души к Богу и отобразил процесс сотворения мира в обратном порядке.

Родословие Христа, с которого начинается Евангелие от Матфея, представляет, по Микеланджело, первоначальное состояние земного бытия души, мучительное ожидание. Предки Христа, мужчины и женщины, изображены согбенными под гнетом непосильных трудов, погруженными в тяжелые раздумья.

Другую ступень на пути к Богу представляют пророки и сивиллы, наполненные вдохновением, мощью, духовными прозрениями. Они поистине титаны, в чем проявилось характерное видение художника эпохи Возрождения. Это ожидание грядущего Христа и падения язычества, шаг на пути из низшего состояния к высшему.

Далее, на щитах, художник представил библейских героев — царей из Первой и Второй книг Царств. Ближе к алтарю также на щитах, изображены события, образно перекликающиеся со смертью и Воскресением Христа, — «Жертвоприношение Авраама» и «Вознесение Илии на огненной колеснице». Композиции вблизи входа по сюжету связаны с темами греха и искупления. Это «Осмеяние Ноя», «Потоп», «Жертвоприношение Ноя», «Грехопадение и изгнание из Рая». Здесь также проступают христианские символы: Ной — это прототип Христа, потоп — это образ крещения.

Композиции «Сотворение Евы» и «Сотворение Адама» открывают завершающий цикл, посвященный творению. Художники Ренессанса, как и в средние века, уподобляли Бога скульптору, а творение представляли как творческий импульс божественного разума.



Микеланджело Буонаротти. Пьета. 1498 г. Собор св. Петра, Рим

Гробница Медичи в Сан-Лоренцо (Флоренция), была заказана в 1520 году кардиналом Джулио Медичи, ставшим впоследствии папой Климентом VII. В скульптурном ансамбле («День и ночь», «Утро и вечер») отражена трагедия его города, его страны, которую пришлось

пережить: войны, раздоры, разграбление протестантами католических святынь. Микеланджело тяжело пережил разгром Флоренции папой, должен был бежать.

Скульптурные эскизы для гробницы папы Юлия II полны пессимизма, но одновременно в них видна усиливающаяся религиозность.

В скульптурах поражают усталость, меланхолия, тяжкие раздумья, граничащие с отчаянием. Причем сходство с прототипами для Микеланджело не обязательно. Весь ансамбль являет собой противостояние жизни и смерти. Беспокойство и тревога пронизывают фигуры, которые помещены в тесные ниши, как будто стиснуты ими. Напряженные тела как бы скатываются с крышек саркофагов, не находя опоры. Ощущается состояние надломленности, здесь уже нет архитектурной гармонии Ренессанса, это предвестие новой эпохи — Барокко.

И, наконец, самое трогательное и трагическое произведение Микеланджело — знаменитая «Пьета». Мертвое мужское тело на коленях юной Матери. Фигуры образуют пирамиду, устойчивую и законченную, несмотря на то, что заметны и черты, не свойственные Ренессансу, — необычайно сильный ракурс головы, вывернутое плечо, некоторая асимметрия, большое внутреннее напряжение.

В этом произведении мастер как бы прощается с жизнью. «Безмерна степень того отчаяния, которое воплощено в двух одиноких фигурах, затерянных в огромном мире. В этом утонченном по своей одухотворенности образе Микеланджело передал то, что чувствовал и переживал — трагедию одиночества... Микеланджело приходит к отрицанию всего, чему поклонялся в молодости, и прежде всего к отрицанию цветущего молодого тела, выразившего сверхчеловеческую мощь и энергию. Он перестает служить ренессансным кумирам. В его сознании они оказываются поверженными, как повержен главный кумир Ренессанса — вера в безграничную творческую силу человека, через искусство становящегося равным Богу. Весь пройденный путь отныне представляется ему сплошным заблуждением» (В.Н. Лазарев).

Микеланджело был незаурядным поэтом.

«И высочайший гений не прибавит
Единой мысли к тем, что мрамор сам

Таит в избытке, — и лишь это нам
Рука, послушная рассудку явит.
Отрадней спать, отрадно камнем быть.
О, в этот век, унылый и постыдный
Не знать, не чувствовать удел завидный.
Прошу, не смей меня будить.
Хочу хотеть того, что не хочу.
Но отделен огонь от сердца льдиной,
Он слаб; чертой не сходно ни единой
Перо с писаньем: лгу — но не молчу,
Казнюсь, Господь, что словом ввысь лечу,
А сердцем пуст; ищу душой повинной,
Где в сердце вход, куда влилось стремниной
В него добро, да гордость отмечу».

Стихи выражают пустоту и трагедию одинокой души, которую, как кажется автору, покинул Бог.

Еще одна грань творчества Микеланджело проявилась в том, что он был гениальным архитектором. Об этом свидетельствует площадь Капитолия в Риме, ворота Пия, работа над собором Святого Петра (рисунок и чертеж купола).

В конце жизни земная красота утратила для него то значение, которое он придавал ей в молодые годы. «Поздно начинает душа любить то, что не видит глаз». Новый поворот к духовности привел Микеланджело к поиску нового художественного языка. Теперь не живопись и скульптура, а графика, быстрый рисунок мог справиться с новыми художественными задачами. Это годы утраты надежды, потери близких и друзей, полное духовное одиночество. Умер он в Риме в возрасте 89 лет. Погребен в родном городе в церкви Санта Кроче.

Рафаэль Санти (1483-1520 гг.)

Это самый молодой и самый гармоничный художник Высокого Возрождения, проживший короткую, но необычайно плодотворную жизнь — Рафаэль Санти еще при жизни получил прозвище «Божественный Санцио».

Рафаэль родился в Урбино — центре художественной культуры Италии. Отец его был придворным живописцем, поэтом. В 1500 году Рафаэль уехал в Перуджу, где поступил в мастерскую художника Перуджино, у которого учился четыре года. В 1504 г. переехал во Флоренцию.



Рафаэль Санти. Автопортрет. 1506

Несмотря на то, что он прожил на 30 лет менее Леонардо, Рафаэль осуществил все свои замыслы.

Поразительно рано он овладел блестящей техникой живописи. Рафаэль учился и у Перуджино, и у Микеланджело, и у Леонардо, но всегда шел своим, последовательным и прямым путем. Как и все великие мастера Высокого Возрождения, был чрезвычайно разносторонен: живописец-монументалист, замечательный портретист, архитектор.



Рафаэль Санти. Мадонна Конестабиле. 1500-1502 гг. Эрмитаж, Санкт-Петербург

И, конечно, Рафаэль — прежде всего, создатель прекрасных «Мадонн». Совсем юным Рафаэль написал так называемую «Мадонну Конестабиле» (1500-1502 гг.) — истинное воплощение юности, чистоты, целомудрия. Картина написана в излюбленной им форме «тондо». Силуэты Матери и Младенца нежны, спокойны, гармоничны. Этому впечатлению способствует и пейзаж, написанный, почти как миниатюра, любовно и утонченно. Глаз скользит по круглящимся объемам и погружает зрителя в тихую созерцательность.

Иное впечатление производит «Сикстинская Мадонна», написанная через пятнадцать лет, уже зрелым художником. Теперь Мадонна выступает перед нами, как бы выходя из некоего сценического пространства. В лице и фигуре юной Матери есть что-то драматическое, Ее как будто влечет какая-то не подвластная Ей сила. Здесь и решимость, и некоторая обреченность на жертву. Лицо и глаза Младенца не по-детски одухотворены и серьезны, взгляд полон глубины и прозорливости. Он вот-вот выскользнет из рук Матери, а Она готова и не готова отдать Его людям.



Рафаэль Санти. Сикстинская мадонна. 1517г. Картинная галерея. Дрезден

Начиная с 1508 г. при дворе пап Юлия II и Льва X в Риме Рафаэлем были созданы грандиозные монументальные композиции. Таковы росписи апартаментов папы, так называемые «Станцы». Это многофигурные фрески на стенах трех залов. Темы фресок — богословие, философия, поэзия и юриспруденция. Художником найдено удивительное единство между архитектурой и иллюзорным пространством живописи. Как и другие великие мастера Ренессанса, в этих фресках Рафаэль стремился к синтезу христианской и античной культур, в этом выразилась главная идея эпохи.

Самая совершенная из этих фресок — «Афинская школа». Фреска представляет афинских философов и поэтов, спускающихся с лестницы и беседующих между собой. Вверху лестницы — Платон и Аристотель. В образе Платона Рафаэль изобразил Леонардо да Винчи. В Гераклите угадываются черты Микеланджело. Есть там и автопортрет в виде

одного из астрономов. Считается, что эта фреска Рафаэля — вершина его творчества.

«Рафаэль выше всего там, где он суммирует какие-то общие человеческие представления. Объективная правильность как-то сразу далась его образам христианской церкви и античной философии. В этой особенности говорить со всеми и обо всем на языке, понятном каждому, полагают справедливо причину его всемирной славы». (П.П. Муратов. «Образы Италии»).

««Афинская школа» показывает, что золотой век искусства был действительно обретен, когда волшебный дар ритмической композиции мог соединиться с благородной темой... Поразительная легкость всех групп и фигур является первым впечатлением от этой композиции... Гениальность Рафаэля не умаляется тем обстоятельством, что закон, которому подчинена композиция, может быть точно выражен геометрической фигурой разомкнутого внизу круга». (П.П. Муратов. «Образы Италии»).

Рафаэль не был художником, призванным передавать человеческие страсти и драмы. Его гений воспевал героев, полных благородного спокойствия и гармонии.

В 1516-1518 гг. он расписал виллу Форнезино, построенную по его проекту. Фрески посвящены античной мифологии. Уже это говорит о том, что художникам Высокого Возрождения одинаково близки были как сюжеты, почерпнутые из языческих греческих мифов, так и современный им библейский символизм.

С 1512 по 1520 гг. Рафаэлем расписана капелла Киджи в церкви Санта Мария дель Пополо и в 1519 г., вместе с учениками, — лоджии Ватикана.



Рафаэль Санти. Афинская школа. 1510-1511 гг. Сикстинская капелла. Ватикан, Рим

По мысли творцов Возрождения, человек занимает срединное положение в системе мироздания между небесным и земным. Он уверен, что над ним нет ничего не зависимого от его воли, кроме Бога. В сущности, он стремится быть восхваляемым как Бог.

Художникам Высокого Возрождения мы обязаны созданием светского архитектурного облика города, украшенного статуями и фресками. Они также оставили нам блестящие портреты — свои лица, которые вспоминаются в первую очередь, когда мы слышим слова «искусство Возрождения». Эти лица очень разные, но всегда значительные. Вместе с тем, они имеют что-то общее, несколько загадочное. Может быть, эта загадка объясняется тем, что художники Высокого Возрождения открыли человечеству смысл и богатство каждой личности, личности интеллектуальной, волевой — личности, творящей саму себя. Это было свойственно только эпохе Высокого Возрождения. Эпохе жестокой, коварной, даже циничной, но, одновременно, полной необыкновенного творческого подъема и жажды познания.



Рафаэль Санти. Мадонна с Младенцем и Иоанном Крестителем. 1507 г. Лувр, Париж

Такой гимн личности, был, на самом деле, исторической иллюзией. Это была великая мечта, а не реальность. Творческая энергия Ренессанса одинаково служила и злу, и добру. И это стало изменой христианскому призванию искусства, что окончательно проявилось в последующие эпохи атеистического гуманизма и материализма.

Портрет. В поисках своего лица

*«Как они [боги] могут встретиться с нами
лицом к лицу, пока мы лиц не обрели?»
К.С. Льюис. «Пока мы лиц не обрели».*

Помню телевизионную передачу из залов Эрмитажа. Называлась она, кажется, «Лица». Камера останавливалась на портретах разных эпох — Средневековья, Ренессанса и более близких нам по времени, а потом скользила по лицам смотрящих. Возникал поразительный диалог. Иногда лица казались близкими, похожими. Иногда бросался в глаза контраст. Но все лица: и зрителей, и изображенных — были удивительно одухотворены и чем-то родственны. Казалось, они вглядываются друг в друга, ища каких-то ответов на тайные вопросы, спрашивая совета, отвечая, исповедуясь. Исчезала временная пропасть, обнажалась душевная близость. Таяли национальные различия, несходство костюмов, пейзажей. Язык живописи, рисунка оказывался глубже, полнее слов. Потом захотелось увидеть и различия. Но различия не внешние, а внутренние. Еще интереснее было увидеть, как меняются лица в зависимости от времени, от исторической эпохи, как меняется лицо народа. Как он взрослеет, мужает, увидеть его драмы, его радости. Это так похоже на созревание отдельной личности!

И вот, я иду по залам Третьяковской галереи. Восемнадцатый век. Молодая Россия вошла в историю, по словам Пушкина, «под гром петровских салютов». Переход России от Средневековья к Новому времени задержался почти на триста лет и поэтому был болезнен. России пришлось за каких-нибудь пятьдесят лет пройти путь, который на Западе длился два-три столетия. Древнерусская культура достигла высочайшего уровня, но Петр I от нее решительно отказывается. На Западе к этому времени уже сложились и сменили друг друга несколько стилевых направлений, поэтому в новой русской культуре эти направления развивались одновременно и параллельно. Новая культура складывалась во многом насильственно, волей Петра как «мирская», в отличие от древней, христианской, хотя глубокие внутренние связи новой культуры с древнерусской сохранялись.



И. Никитин. Портрет царевны Натальи Алексеевны. 1715-1716. ГТГ, Москва

С середины XVIII века в России уже существовали и одновременно развивались направления, которые соответствовали европейским барокко, рококо и классицизму. Русское искусство выходит на общеевропейские пути развития, но не до конца порывает с национальными традициями.

Петр I приобщал Россию к Западной культуре несколькими способами: талантливые русские художники посылались в Европу за государственный счет, иностранные мастера приглашались в Россию, европейские произведения искусства в большом количестве ввозились из-за границы.

Все это способствовало рождению нового художественного языка. Появляются новые жанры в искусстве. Предпочтение отдается портрету — камерному, парадному, в рост, погрудному и т.д. В этом виден исключительный интерес к человеку, что вообще характерно для русского искусства. Обретение нацией своего лица — вот подспудное направление развития русской живописи. Кто мы? Какое место мы

занимаем в мире? Каковы наши задачи и наша роль в общеевропейском развитии личности? Может быть, нужно было ответить на все эти вопросы, «обрести лицо», чтобы встретить Бога лицом к лицу».



И. Никитин. Портрет Г. И. Головкина. 1720-е. ГТГ, Москва

Новая живопись начинается, безусловно, творчеством Ивана Никитина (ок. 1690-1742 гг.). Он рано сформировался как художник. Вот перед нами портреты царской семьи, написанные еще до поездки за границу. Любимая сестра Петра Наталья Алексеевна, племянница Прасковья Иоанновна — в них видна еще некоторая скованность, но уже в портрете канцлера Головкина поражает душевная серьезность, сосредоточенность, напряженная внутренняя жизнь. В лице Сергея Строганова много скрытой энергии, жадной заинтересованности жизнью. В этих портретах сохраняется некоторая «иконность», плоскостность. Но все же эти портреты представляют собой небывалый творческий рывок от еще вполне архаичных «парсун» конца XVII. Конечно, новый художественный язык принесли приглашенные Петром иностранные художники. Но в 1716 году Петр I посылает первых

русских живописцев за границу, и этот год можно считать началом новой художественной жизни России. Иван Никитич Никитин обучался за границей три года (с 1716 по 1719 гг.). Это помогло ему освободиться от скованности. Но он сохранил некоторые черты старой русской живописи, как сохранил и не изменил общее свое художественное мировоззрение, используя при этом все тонкости европейской техники.



**И. Вишняков. Портрет Сарры Элеоноры Фермор. Ок. 1750.
ГРМ, Санкт-Петербург**

Живописец Андрей Матвеев (1701-1739 гг.) с юных лет учился в Голландии, Фландрии. Он принес в отечественное искусство достижения европейских живописных школ. Его автопортрет с женой полон изящества и интимного лиризма. В его персонажах видна задумчивость, простота, открытость и целомудрие. Матвеев был учителем таких мастеров, как Вишняков и Антропов, творчество которых — своеобразный мост к знаменитым мастерам второй половины XVIII века.



А. Матвеев. Автопортрет с женой. 1729(?). ГРМ, Санкт-Петербург (?)

40е — 50е годы восемнадцатого века, время правления Елизаветы, сменившее 30е годы засилья иноземцев, приглашенных Анной Иоанновной, — эпоха роста национального самосознания, когда складывается русское барокко — синтез всех видов искусства. Художники этих лет уже не учились за границей, они развивали традиции старой русской живописи. Это сочетание русских традиций и блеска европейского мастерства позволило создать необычайно пленительные портретные образы.



**А. Антропов. Портрет статс-дамы А. М. Измайловой. 1759.
ГТГ, Москва**

Самым ярким живописцем этих лет надо назвать И.Я. Вишнякова (1699-1761 гг.). Очарованием детства, трепетом юной жизни веет от портрета дочери начальника «Канцелярии от строений» Сарры Фермор. Хрупкое, воздушное создание в серебристом платье напоминает весенний цветок на гибком стебельке. Фигура и поза несколько условны и застылы, фон плоскостен, безвольно опущены тонкие руки. А над всем этим трогательное и задумчивое личико живет своей жизнью. Хрупкость модели подчеркивают тонкие деревца на заднем плане.



И. Аргунов. Калмычка Аннушка. 1707, Музей-усадьба Кусково

А вот старые лица глядят на нас с портретов Алексея Петровича Антропова (1716-1795 гг.). Он тоже сохранил это сочетание некоторой архаики с большой художественной выразительностью. Он любил писать людей, лица которых несут знаки прожитой жизни. Таковы портреты А.В. Бутурлиной, статс-дамы Измайловой. И хотя композиция его портретов статична, лица несколько плоскостны, и в них нет тонкой психологичности, именно эти черты старой русской школы составляют их удивительное своеобразие.



**Ф. Рокотов. Портрет статс-дамы В. Е. Новосильцевой. 1780.
ГТГ, Москва**

Известно, что Петр I поощрял обучение ремеслам и искусству крепостных мастеров. Одним из таких был близкий к Антропову Иван Петрович Аргунов (1729-1802 гг.), крепостной Шереметьевых. У него то же сочетание статичности, плоскостности с необычайной живописной свободой. его герои полны естественной приветливости и теплоты. Таковы портреты мужа и жены Хрипуновых, воспитанницы Шереметьевых «Калмычки Аннушки», портреты предков Шереметьевых и многие другие.



**Д. Левицкий. Портрет Е. Н. Хрущевой и Е. Н. Хованской. 1773.
ГРМ, Санкт-Петербург**

Вторая половина XVIII столетия — время расцвета русского дворянства. Развивается общественная мысль, а с ней — необычайный взлет русской художественной культуры, представленной яркими творческими индивидуальностями. В 1757 году основана Академия художеств, которая в течение многих последующих десятилетий выращивала блестящих мастеров.



Д. Левицкий. Портрет Е. И. Нелидовой. 1773, ГРМ, Санкт-Петербург

Ведущим направлением становится «классицизм», требующий изучения шедевров античности. Служение отечеству, жизнь в гармонии с природой, идеи Руссо, провозгласившего, что «естественный» человек рождается добрым и гармоничным, — все это формировало русское мировоззрение. Русский классицизм был мягче, ближе к своим античным истокам, чем европейский. Он более задушевен, менее официален. В нем не было идеи жесткого подчинения личности абсолютному, государственному началу. Одновременно формировался стиль, называемый «сентиментализм». Он вызван интересом к внутреннему миру человека, к «извивам» его души. Все эти направления мы видим в замечательных портретах В.Л. Боровиковского, Д.Г. Левицкого и Ф.С. Рокотова, выдвинувших русский портрет в ряд лучших произведений мирового искусства.

Об обстоятельствах жизни Федора Рокотова (1735/38 — 1808 гг.) ничего не известно. Возможно, он был крепостным князей Репниных,

впоследствии получил вольную, учился в Академии художеств. По сравнению с Антроповым, его творческий язык необыкновенно усложнен. Герои и героини его портретов полны лиризма и глубокой человечности. По словам современников, он «переписал всю Москву», все просвещенное русское дворянство. Он создал портрет-тип, соответствующий представлениям своим и своих современников о чести, нравственных идеалах, «душевном изяществе», хрупкости внутреннего мира. Таковы портреты А. Струйской, В.Н. Суровцевой, В.Е. Новосильцевой и других.



Д. Левицкий. Портрет Урсулы Мнишек. ГТГ, Москва

Рокотов никогда не писал парадных портретов — его портреты все камерные, а вот его современник, блистательный Д.Г. Левицкий (1735-1822 гг.) — создатель и парадного портрета. Причем лица, глядящие с его холстов, имеют национальные черты — это, безусловно, русские типажи, то есть представители уже сложившейся нации. Возможно, сама Екатерина заказала Левицкому серию портретов т.н. «Смолянок», желая увековечить «новую породу людей». Он не задумывал серию как

нечто цельное, но получилась сюита. Юность, веселье, жизнерадостность объединяет эти портреты. Позирующие, танцующие, музицирующие — они все полны радости бытия. Таковы Давыдова и Ржевская, Хованская и Хрущева, Нелидова, Борщова Лёвшина. Девушки стоят как бы на маленькой сцене, что позволило А. Бенуа сказать о некоторой «неправде маскарада», характерной для тех портретов. Но некоторая «ненастоящность» придает им еще больше очарования. Левицкий был и большим психологом, и блестящим живописцем. Неоднократно писал он и императрицу в образе законодательницы, «первой гражданки отечества», призванной мудро управлять державой.



В. Боровиковский. Портрет М. И. Лопухиной. 1797. ГТГ, Москва

В портретах третьего выдающегося художника этого времени В.Л. Боровиковского (1757-1825 гг.) нашли воплощение черты сентиментализма. Так О.К. Филиппова изображена в утреннем платье, с

небрежно распущенными волосами, с розой в руке. Явно виден здесь интерес к тонким чувствам, душевным движениям, интерес к частной жизни. Замечателен знаменитый портрет М.И. Лопухиной, про который поэт Я. Полонский написал:

Она давно прошла, и нет уже тех глаз
И той улыбки нет, что молча выражали
Страданье — тень любви, и мысли — тень печали...
Но красоту ее Боровиковский спас.
Так часть души ее от нас не улетела:
И будет этот взгляд, и эта прелесть тела
К ней равнодушное потомство привлекать,
Уча его любить — страдать — прощать — молчать.

Даже в портрете императрицы есть черты нового направления. Теперь это обыкновенная женщина, в домашнем платье на прогулке в царскосельском парке, вдохновившая Пушкина на создание такого образа в своей «Капитанской дочке».



В. Боровиковский. Портрет сестер А. Г. Гагариной и В. Г. Гагариной. 1802. ГТГ, Москва

Итак, три великих имени: Рокотов, Левицкий и Боровиковский — оставили нам блистательное свидетельство о юности нации, о ее расцвете и нравственной высоте, о крепости семейного очага, дружбе, стремлении к верности и служению отечеству.

Боровиковский не только «спас» красоту юной Лопухиной. Он явил нам в своих портретах светлые, но и противоречивые, начала русской жизни. Одухотворенность этих лиц нельзя выдумать. В них есть прообразы пушкинской Татьяны и жен декабристов. «Какая смесь, какое разнообразие: дворянство, удивлявшее французский двор светской образованностью, и дворянство, выходившее с холопами на разбой!» — писал Белинский об этом времени. Молодость этого пробуждения, молодость новой русской цивилизации давала ей известные преимущества перед европейской, усталой. Россия в конце XVIII века рождала «собственных Платонов и быстрых разумом Невтонов». Сквозь подражание Западу пробилась ярчайшая самобытность, и подражательное стало оригинальным.

Первая треть XIX века — это новый этап — ранняя зрелость. Победа в войне 1812 года, декабрьское восстание 1825 года — романтические иллюзии и, одновременно, протест против существующего порядка вещей, прежде всего крепостничества. Роль искусства необычайно возросла. Появляются такие понятия, как «артистизм», «призвание». На художника смотрят как на пророка. Он не только имеет право на свободу творчества, но призван ставить и решать социальные и нравственные проблемы.



О. Кипренский. Портрет А. С. Пушкина. 1827. ГТГ, Москва

Однако новый взгляд на художника чреват опасностями. «Русская интеллигенция еще не родилась на свет. А уже... учится у французов революционным заговорам. Русское дворянство... уже начинает утрачивать свою веру... Оно еще крепко в своем крепостническом укладе, — а уже начинает в лице декабристов носиться с идеей безземельного освобождения крестьян...» Так пишет русский философ XX века И.А. Ильин в своей статье «Пророческое призвание Пушкина».



О. Кипренский. Портрет Дениса Давыдова. 1809. ГРМ, Санкт-Петербург

Возникают художественные общества, издаются специальные журналы. Теперь художников привлекает личность, овеянная ветром романтизма. Перед нами предстают лица одухотворенные, мечтательные, свободомыслящие. Таковы герои Ореста Кипренского (1782-1836 гг.). Ему позировали Жуковский, Пушкин. В выражениях лиц — задумчивость, позы свободны и небрежны, фоном часто служит грозное небо. Таков портрет Е.В. Давыдова, героя войны 1812 г., Е.П. Ростопчиной, мальчика Челищева и других. Кипренский оставил много карандашных набросков, фиксирующих малейшие изменения лица.



Рис В. Тропинин. Кружевница. 1823. ГТГ, Москва

А в портретах В.А. Тропинина (1776-1857 гг.), почти полжизни бывшего крепостным, потом узнавшего славу, получившего звание академика, нет романтических порывов. Зато есть удивительная простота, бесхитростность и правдивость характеров. Его портреты можно назвать жанровыми. В них есть своеобразный сюжет. Таковы его милые и трогательные «Кружевница», «Пряха», «Золотошвейка», «Гитарист».



В. Тропинин. Гитарист. 1828. ГТГ, Москва

Блестящим портретистом был Карл Брюллов (1799-1852 гг.), совершивший в своем творчестве эволюцию от парадных портретов 30х годов к более камерным, тонким, со сложной психологической характеристикой. Особенно привлекает его автопортрет (1848 г.), где на тонком, измученном болезнью лице читается и горечь, и разочарование жизнью, и усталость, и одиночество. Безвольно повисшая рука, как бы выронившая кисть, дополняет характер.

40е годы можно назвать возмужалостью, кульминацией развития нации. Закончено юношеское становление, ушла в прошлое радость обретения нового языка и нового мира. Острые социальные конфликты занимают лучшие умы. Действительность вызывает тяжелые раздумья, острую критику. Художники вглядываются в лица выдающихся современников, «властителей дум», ища в них ответы на «больные вопросы», видя в них трибунов. Таков, прежде всего, В. Перов (1834-1882 гг.). Его Достоевский, в мучительном раздумьи сжавший руки, весь ушедший в себя (1872 г.), Островский (1871 г.), Тургенев (1872 г.) — целая галерея «учителей жизни».



И. Крамской. Портрет Л. Н. Толстого. 1873. ГТГ, Москва

И. Крамской, один из основателей «Товарищества передвижных художественных выставок», его вождь и теоретик, тоже создал ряд портретных образов крупнейших деятелей культуры. Портреты Салтыкова-Щедрина, Некрасова, Толстого кисти Крамского почитались современниками почти как иконы. Их литографированные репродукции имелись в каждой образованной семье, выполняя роль иконостаса для интеллигенции. Немало портретов выдающихся современников написал и Н.Н. Ге (1831-1894 гг.). Репин также оставил немало ярких портретов. Интеллигенция, дворянская и разночинная, искала в этих образах ответов на мучающие всех вопросы: «Как быть?» и «Что делать?» Лица изображенных писателей, музыкантов, ученых полны глубоких раздумий о судьбе народа. Да, лица «властителей дум» прекрасны. Но уже ясно, что русское общество в поисках ответов на эти вопросы незаметно для самого себя уходит от Единственного Источника правды — от Бога, ища эти ответы в человеческом, сугубо «мирском» творчестве. И только единицы, те, кто не порывают с религией,

понимают, что путь этот ведет в тупик. Таков Достоевский, таков Н.Н. Ге, который пишет: «Пытался я взять просто человека... человека того или другого. Я увидел, что все это мелочь. Кто же из живших, живущих может быть всем, полным XIX века идеалом?» Здесь художник почти цитирует 11: Псалом «Я сказал в опрометчивости моей: всякий человек ложь». Страстные и честные поиски «идеального» героя неизбежно должны были привести и привели Н.Н. Ге к образу Христа. Но большинство художников пошло по другим путям.



Н. Ге. Портрет А. И. Герцена. 1867. Дом-музей А. И. Герцена, Москва

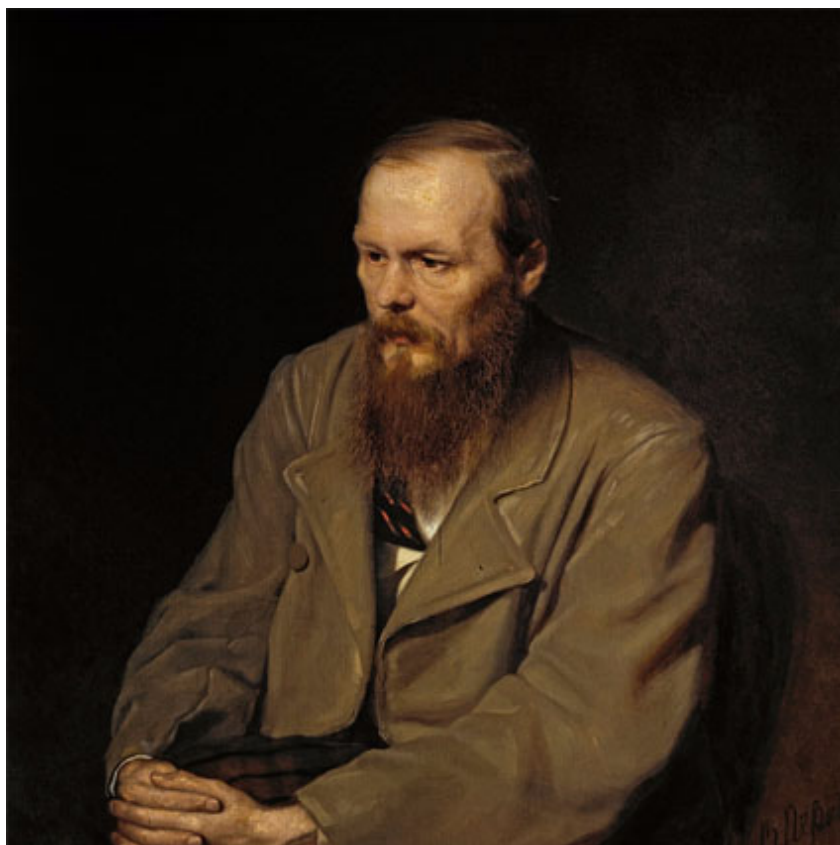
Рубеж XIX и XX веков — перелом во всех сферах российской жизни. Художники начала XX века осознают, что мир лишен гармонии и красоты. Многие начинают видеть в искусстве миссию воспитания эстетического чувства. Валентин Серов (1865-1911 гг.), бесспорно, — один из них. Его портреты Верочки Мамонтовой («Девочка с персиками»), Маши Симонович («Девушка, освещенная солнцем»)

полны юной прелести, радости жизни, света. Серов любит писать деятелей искусства: К. Коровина, И. Левитана, певца Таманьо и других. Портрет актрисы Ермоловой и рисунок углем Шаляпина в рост — это, бесспорно, парадные портреты. Они высятся как колонны, кажется, что художник видит в людях искусства единственную и последнюю опору готового рухнуть здания империи. Напротив, портрет Николая II поражает нарочитой заурядностью: серый фон, серый мундир, незначительное лицо, водянистые глаза.



В. Перов. Портрет А. Н. Островского. 1871. ГТГ, Москва

Картины Борисова-Мусатова (1870-1905 гг.) портретами не назовешь, но хочется сказать несколько слов и о них. В них столько тоски по ушедшим временам! Женщины, похожие на призраки, кем-то забытые в забытых имениях, хрупкий, но еще прекрасный мир — вот его тема.



В. Перов. Портрет Ф. М. Достоевского. 1872. ГТГ, Москва

Художники начала XX века предчувствуют революционные катаклизмы. Часть из них, так называемый «авангард», приветствует их. Другие уходят в «чистое искусство», не считая себя более пророками и трибунами, творя в «башнях из слоновой кости». Хотя позитивная программа большинства авангардистов не была нацелена на социальное переустройство, целью их творчества было проникновение в глубины мира, к тайнам природы. Русское искусство первой трети XX века прошло огромный путь. Разные направления и стили наслоились друг на друга. Что же касается жанра портрета, лица, которое искали художники на протяжении двух-трех столетий, то хочется остановиться на творчестве яркого представителя «авангарда», создателя так называемого «супрематизма» (определенной формы абстрактного искусства) Казимира Малевича (1878-1935 гг.). Сам Малевич прошел огромный и разнообразный путь, прежде чем «изобрел» супрематизм. Идеи Малевича возникали из русской художественной традиции, но одновременно были естественным воплощением идей, декларированных в множестве манифестов футуристов: «скорбь

человека не важнее, чем скорбь электролампы», «автомобиль прекраснее, чем «Ника Самофракийская» и т.д.



К. Брюллов. Автопортрет. 1848. ГТГ, Москва

Фигуры и лица людей у Малевича в работах 1910-15 годов тяготеют к геометрическим формам. Он утверждает, что у человека вообще нет лица — лицо есть только у Бога. Портреты представляют собой набор разных форм, составленных из отдельных фрагментов. Малевич отвергает внешнюю оболочку реальных вещей. Он считал, что ищет новый космический язык, которым можно сформулировать

законы переустройства вселенной. Сам он писал об этом так: «Новая моя живопись не принадлежит земле исключительно. Земля брошена, как дом, изъеденный шашлями.... В человеке, в его сознании лежит устремление к пространству, тяготение «отрыва от шара Земли».



В. Борисов-Мусатов. Призраки. 1903. ГТГ, Москва

В этом горделивом признании нет и жажды обрести Бога. Похоже, что в поисках лица, человечество пошло по кругу, вернувшись к безликому язычеству. Крестьяне Малевича напоминают дохристианских идолов.



В. Серов. Девушка, освещенная солнцем. 1888. ГТГ, Москва

Не похож ли путь культуры (и не только русской) на средневековый орнамент — плетенку, изображающую змею, кусающую себя за хвост — вечный круговорот души, утратившей живую связь с Богом?



К. Малевич. Женский портрет. 1919

Итак, поиски лица привели художников к зашифровке смысла, к символу и знаку. Есть ли это итог? По каким путям пойдет живопись вообще и портретный жанр в частности? Какой путь изберет человечество? Сейчас говорить об этом невозможно. Ясно одно: «искусства для искусства» нет, оно есть слепок человеческой души и потому должно быть религиозно вдохновляемо. Человек должен обрести лицо, но этот путь и многотруден, и чреват падениями. Важно иметь в себе силы после каждого падения и отступления в формальное формотворчество идти дальше.



В. Серов. Девочка с персиками. 1887, ГТГ, Москва

Вот и завершился наш поход по залам Третьяковской галереи. Конечно, о многом рассказать не удалось. Но каковыми окажутся наши лица в творчестве художников XXI века? Обретем ли мы, наконец, лица, сможем ли мы встретиться с Богом лицом к лицу? Хочется верить...

Пейзаж. Воспоминание об Эдемском саде

Человек всегда напряженно всматривался в лицо земли, и не только потому, что красота ее, разнообразие волновали его душу. Она была для него в иные времена матерью, вскармливающей, дающей кров, во времена другие он чувствовал к ней враждебность и побаивался ее. В близкое нам время, да и для наших современников, она становится зеркалом, отражающим наши чувства, она с нами скорбит и с нами радуется. Издавна земля давала нам надежду на

бессмертие, умирая и возрождаясь неизменно каждые сутки, каждый год.

Это неудивительно, ведь мы сотворены для жизни в прекраснейшем из садов — в Эдеме. И другой сад запечатлен в наших генах — скорбный и трагический, где Христос молился до кровавого пота, где Он сказал: «Не Моя да будет воля, но Твоя». Неудивительно поэтому, что в искусстве возник пейзаж — сначала как фон, несущий символическую и эмоциональную нагрузку, а потом и как самостоятельный жанр. Пейзаж как жанр возник отнюдь не сразу, хотя природа присутствовала в самых ранних изображениях — в иконе, фреске, мозаике.

Пространство иконы двумерно: это как бы вертикальный разрез мироздания от небес до преисподней. Человек Средневековья знал, что если иметь веру с горчичное зерно, то можно сдвигать горы, и горы, «иконные горки» легко сдвигались и раздвигались, реагируя на происходящее, взвиваясь и ликуя или, наоборот, скорбя вместе с человеком. Земной мир средневекового человека пластичен и легко отвечает на знаки, подаваемые свыше. Эти знаки, божественные энергии, проникают в наш земной мир извне, и человек вместе с природой реагирует на них. В иконе «Преображение» горы не просто пассивно созерцают чудо, — они живые свидетели его. Или — «Рождество Христово» — горы вместе с пастухами и волхвами пришли поклониться Младенцу, а пещера разверста, давая Ему приют и, одновременно, напоминая склеп, куда Его потом отнесут ученики после распятия. Все земное пространство иконы развивается вверх, как бы устремляясь к небу. Вместе с ним стремятся к небу фигуры людей, деревья, здания, причем на двухмерной плоскости их можно разместить сколько угодно. Объекты не нуждаются в перспективном сокращении. Разновременные события существуют рядом, и это не мешает их восприятию.

В эпоху Возрождения главную заслугу живописи видели в том, что она противостоит разрушению, смерти, мертвые могут казаться живыми. Но создавая такую иллюзию, природа в картине Ренессанса теряет пластичность. Она уже не может реагировать на сигналы Свыше, она как бы отвердевает. Пейзаж становится материальным, горки каменеют. Действие опускается вниз, на первый план. Такой пейзаж мы видим на фресках Джотто. Теснота заставляет пространство

ренессансной картины развиваться вглубь. Появляется третье измерение. Природа как бы отодвигается вглубь картины. Человек эпохи Ренессанса — городской житель, он слегка побаивается дикой природы. Он предпочитает наблюдать ее издали — из окна или сквозь дверной проем. Иногда он любуется ее отражением в зеркале. Часто он отгораживается от нее пространством воды, словом, природа становится естественной картиной в интерьере архитектуры. Ее лучше созерцать со стороны, чем жить в ней.



П. Брейгель Старший. Возвращение стад. Осень. 1565.
Художественно-исторический музей, Вена

Интересно, что художники Возрождения открыли для себя новый способ видения пейзажа — сверху. Вид с горы давал человеку Возрождения иллюзию, что он владеет пространством. Человек эпохи Средневековья всегда смотрел вверх, в небо, ожидая от него знаков, указаний. Человек Возрождения, ощущая себя центром вселенной, ставит себя на место Бога и смотрит на мир сверху вниз. Все, что он видит внизу, кажется ему маленьким и неопасным. Но этот разрыв связей между человеком и природой переживается им болезненно. Вот некое пророчество Альберти, теоретика искусств эпохи Возрождения:

«Обуреваемый жаждой все новых открытий, человек опустошает сам себя. Не удовлетворенный миром природы, который окружает его,

он бороздит моря, стремясь дойти до края света; он опускается под воду и проникает вглубь земли; прокапывает горы и взбирается выше облаков... Враг всему, что видит и чего не может видеть, он стремится подчинить себе все и все заставить служить себе... Нет на свете живого существа, которое вызывало бы к себе такую же ненависть, какую вызвал человек».



П. Рубенс. Пейзаж с птицеловом. 1577. Лувр, Париж

Отторгнув природу, человек отторгается и ею. «Она не нуждается в нашей помощи и равнодушна к нашим мольбам», — говорит Альберти. Человек чувствует себя одиноким, и это порождает в нем пессимизм, природа же отныне существует сама по себе, замкнутая в своем величии.

Однако успокоиться на этом человек не мог. Он жаждал преодолеть этот разрыв, покорить далекое пространство, приручить и подчинить себе природные стихии. Этим занялось искусство XVI века, искусство Барокко.

Прежде чем сделать краткий экскурс по Западно-европейскому искусству барокко и более поздним направлениям и течениям, обратимся к творчеству нидерландского художника Питера Брейгеля Старшего. Именно у него возникает пейзаж как самостоятельный жанр, а затем появляется пейзаж, который можно назвать философским. Его цикл «Времена года» проецирует на природу представление художника о воскресении, о неизбежном и вечном круговороте в природе.

Нидерланды, разделившиеся на две страны — на протестантскую Голландию и католическую Фландрию, являют собой неопровержимое доказательство того, что именно религия, ее духовные установки формируют искусство. Так в Голландии возникает пейзаж не как изображение природы вообще, а национальной природы. Дюны, каналы, ветряные мельницы (символизирующие круговращение времен года). В них много неба, равнин, полей. У Яна ван Гойена (1596-1656) пейзаж драматичен, с элементами романтизма. В морских пейзажах Яна Парацеллса тоже присутствует ощущение динамики и обновления. Типичный представитель искусства Фландрии, где царил католицизм, — Рубенс (1577-1640) — художник огромного, универсального таланта. Он изображал приволье своей страны, ее широкие равнины и тучные стада на них. Его природа вечна, незыблема.



Ян ван Гойен. Речной ландшафт. Ок. 1640. Лувр, Париж



К. Коро. Деревня среди болота. 1855-1860. Эрмитаж, Санкт-Петербург

В Испании расцвет живописи Возрождения также пришелся на XVII век. Яркий представитель искусства Испании конца XVI — начала XVII веков — Эль Греко (1571-1614). Его пейзажи отличает крайняя взволнованность. Они чрезвычайно экзальтированы, эмоциональны. Эль Греко родился на Крите, учился в Италии, творил в Толедо. В его творчестве есть ощущение грандиозности природы и ничтожности человека. Таков, например, пейзаж «Вид Толедо во время грозы».



Эль-Греко. Гроза в Толедо. Ок. 1610-1614. Метрополитен-музей, Нью-Йорк

Французский пейзаж XVII века отличается рационализм, логика. Потребность в высшем остается, хотя вера падает. Французские художники утверждают, что «предмет искусства — только прекрасное и возвышенное». Идеалом, к которому они призывают стремиться, становится античность. Для крупнейшего художника этого времени Никола Пуссена характерно стремление к упорядоченности и чувство меры. Он утверждает единство человека и природы, изображение природы не реальной, а улучшенной, так сказать, «сочиненной». Таковы его «Пейзаж с Полифемом», «Времена года».



К. Моне. Регата в Аржантее. 1872. Музей Орсе, Париж

Время Людовика XIV («Короля-Солнце») — долгая эпоха в культурной жизни Франции — породили особое, придворное искусство. Необычайная пышность, создаваемая для прославления короля. В это время появляется так называемый реальный пейзаж, парк. Таков Версаль, представляющий собой не что иное, как модель Парадиза — Рая. Здесь все выверено, все вычерчено, деревья подстрижены и имеют различные формы геометрических фигур, живые изгороди вытянуты по линейке.



С. Щедрин. Водопад в Тиволи близ Рима. 1923

XVIII век во Франции — век особенный в истории всего человечества, так называемая эпоха Просвещения. Накапливавшийся исподволь протест против религии, в искусстве XVIII века принял особую форму, особый стиль, названный «рококо» от французского слова *rocaille* — раковина, изделие из ракушек. Это было время, когда впервые в истории человечества было открыто заявлено, что Бога нет, а если Его нет, человеку не остается ничего, кроме наслаждений сиюминутным. Пейзаж играет в этом существенную роль. Искусство становится театральным. Оно превращается теперь в изображение различных любовных сцен, свиданий, игр. Это пасторали, в которых маркизы, переодетые пастушками, танцуют, музицируют, предаются любви и увеселениям. Все эти сцены происходят обычно в парке, на лоне природы, и природа играет роль театральных кулис, задника, фона для разыгрываемого изящного действия. Таково искусство Ватто, Буше, Фрагонара. Пейзажи кажутся идиллически-безмятежными, но на деле все пропитано чувством страха, тревоги, предчувствия надвигающейся

грозы. И гроза грянула, сметая, как мусор, все это хрупкое и изысканное искусство. Французская революция уничтожила весь этот гедонизм, на смену ему пришла эпоха героики и возвышенного академизма.



С. Щедрин. Лунная ночь в Неаполе. 1828. ГТГ, Москва



С. Щедрин. Набережная Мерджеллина в Неаполе. 1827. ГРМ, Санкт-Петербург

Франция XIX века — это другая страна, с другими задачами и другим видением действительности. Пережив эпоху героизации, в которой для собственно пейзажа особого места не оставалось, Франция начинает открывать для себя новое направление в искусстве — реализм. Это направление выдвинуло ряд замечательных художников, активно выступивших против так называемого «неоакадемизма», с его псевдоромантизмом и сентиментальностью. Это были Курбе, Милле, художники, называемые «барбизонцами», Коро, Добиньи. Они считали, и осуществляли это в своей творческой деятельности, что писать надо только современность, что необходимо отрешиться от «образов античности, образов средневековья, образов шестнадцатого, семнадцатого и восемнадцатого столетий, в то время как девятнадцатый век запрещен абсолютно»^[1]. Художники этого направления (реализма) стремились к верности природе. Их метод замечательно охарактеризован русским художником Крамским в письме к И. Репину (1873 г.): «... там есть нечто такое, что нам нужно намотать на ус самым усердным образом — это дрожание, неопределенность, что-то нематериальное в технике, эта неуловимая подвижность натуры, которая, когда смотришь пристально на нее, — материальна, грубо определена и резко ограничена; а когда не думаешь об этом и перестаешь хоть на минуту чувствовать себя специалистом, видишь и чувствуешь все переливающимся и шевелящимся и живущим. Контуров нет, света и тени не замечаешь, а есть что-то ласкающее и теплое, как музыка». Французские художники, казалось, были далеки от социальных и уж, тем более, религиозных задач. Апогея это направление достигло у импрессионистов. Сама живопись стала для них высшей ценностью. Они искали и находили в ней и только в ней ту радость, красоту и гармонию, которую вложил в этот язык Сам Бог, хотя и не осознавали этого. «Для импрессионистов поэзия была везде: ее источник заключается в способности смотреть и видеть»^[2]. Они хотели своей живописью научить людей видеть реальную, непридуманную красоту и тем вернуть им радость видения Божьего мира. И хотя Шпенглер иронично сказал о них: «Пейзажи Рембрандта лежат в мировом пространстве, а ландшафты Мане около железнодорожной станции», мы будем, благодаря Эдуарду Мане, Клоду Моне, Базиллю Писарро, Ренуару, Дега и другим славить Бога везде, в том числе и

около железнодорожной станции. После импрессионистов и постимпрессионистов пейзаж уже мало кого интересовал в Европе.



И. Шишкин. Полдень в окрестностях Москвы. 1869. ГТГ, Москва

Мы рассмотрели пейзажную живопись в ее наиболее ярком проявлении, но необходимо сказать и о русском пейзаже. В России пейзаж как самостоятельный жанр возник в конце XVIII — начале XIX веков. Русское светское искусство родилось и расцвело в результате Петровских реформ. Петр I принес его из Европы, приглашая в Россию художников и посылая русских крепостных учиться на Запад. Поэтому русское светское искусство в конце XVII и в XVIII веке было подражательным, но скоро стало вполне самостоятельным, обретая самобытные черты.



А. Венецианов. На пашне. Весна. Сер. 1820-х. ГТГ, Москва

В середине 20-х годов XIX века появляются замечательные пейзажи Сильвестра Щедрина. Он был послан в Италию, и конечно, итальянская природа пленила его. В его пейзажах она как бы замирает при утреннем пробуждении, в сверкании полудня и послеполуденного покоя. Этим пейзажам свойственна просветленная тихая простота, какая-то особая невинность, может быть, некоторая неразбуженность чувств. Таковы «Водопад в Тиволи», «Колизей», цикл «Террас». В морских пейзажах — свернутые паруса, безветрие, дремота. Словом, край, куда можно перенестись в мечтах усталому человеку. Вообще, мечты, воображение — главное содержание и настроение романтического пейзажа художника.



Ф. Васильев. В крымских горах. 1873. ГТГ, Москва

Отношение к природе великого А. Иванова принципиально другое. Его творчество питается совершенно новым чувством ответственности за судьбы человечества. В его пейзажных этюдах и картине, отражающей самый важный момент в истории, — «Явление Мессии» мир предстает как храм, природа — как сцена, где творится история. «Аппиева дорога» — краски заката, уходящих эпох. «Выгоревшая трава, тысячелетняя твердь. Ощущение космоса»^[3].



И. Левитан. У омута. 1892. ГТГ, Москва

Пейзажи Венецианова можно отнести к идиллическому деревенскому жанру. Это реакция на сгущающуюся грозную атмосферу Европы, попытка отстоять картины патриархального мира. Таковы «На пашне. Весна», «На жатве. Лето». «Венециановское время — это не время перемен, это остановленное время», магия движения вспять — замороженное светлое оцепенение, Дремота пейзажа.



Н. Рерих. Небесный бой. 1912. ГРМ. Санкт-Петербург

В творчестве крупнейшего русского пейзажиста Шишкина преобладают другие мотивы. Его природа — это сила и цельность народа. В его могучих сосновых рощах, полях ржи отражается мощь, народная русская стихия. Его природа незыблема, вечна, «картинна». Замечательны картины русской природы рано умершего живописца Ф. Васильева. Он видит природу глубже и тоньше Шишкина. Его интересуют промежуточные состояния в природе, например, «Перед грозой», «Оттепель» и др. Его пейзажи живые дышащие, внутренне драматичные.



И. Левитан. Осенний день. Сокольники. 1879. ГТГ, Москва

В конце XIX — начале XX вв. появляется ощущение близящегося заката, интерес к экзотике, сказке. Общая атмосфера эпохи — тоска, меланхолия, вызванные явственной утратой связи с Богом. Гармония исчезла, предчувствие надвигающейся катастрофы пронизывает и природу. И как следствие этого, возникает потребность в «приюте». В творчестве Левитана эта тема особенно ощутима. В его картине «Вечерний звон» приют, обитель, где можно найти утешение, находятся вдали за рекой. Но на первом плане две лодочки — это надежда на то, что приют достижим. Все залито вечерним теплым светом. «Омут»: мрачноватое болото, но есть и мостик. «Над вечным покоем»:

огромность холодной стальной воды и маленький кусочек суши. Но на суше — церковь, и в ней — теплящийся огонек. Это тоже приют.



К. Петров-Водкин. Полдень. Лето. 1917. ГРМ, Санкт-Петербург

Образ дороги характерен для Левитана. Его «Владимирка» — это тема Крестного пути народа. А в пейзаже — «Осень. Сокольники» женская фигурка — образ пути одинокой души. В пейзажах того времени часто возникает ощущение одиночества человека среди природы: «Вечер на Волге», «Сиверко» Остроухова. В картинах Нестерова есть ощущение природы как скита, молитвенного уединения. «Видение отроку Варфоломею», «Пустынник»: «природа ... убежище для отдельного человека. Пейзажи Нестерова проникнуты необыкновенной тишиной: Тихая долина, тихая вода. Его деревья — это не могучие сосны Шишкина, а хрупкие «деревья-дети» — образ хрупкой юности, чистоты, доверчивости. Беззащитность, которую надо сохранить от бурь жизни.



М. Нестеров. Явление отроку Варфоломею. 1889-1890. ГТГ, Москва

Для Борисова-Мусатова поиски мирного приюта превращаются в мечты о приюте вымышленном, увиденном во сне, пригрезившемся. «Не сама вечерняя заря, а ее отблеск на стене, не голубое небо, а его отражение в воде. Цветение не для кого»^[4]. Постепенно тема приюта исчезает. Появляется активное начало, ураган — предчувствие новой грядущей эпохи перемен: «Свежий ветер» Рылова, «Небесная битва» Рериха, «Полдень» Петрова-Водкина. Вселенная, необозримость космоса входят в искусство.



И. Левитан. Владимирка. 1892. ГТГ, Москва

В искусстве советского периода было немало прекрасных пейзажистов: Бакшеев, Бялыницкий-Бируля, Грабарь и др. Но постепенно этот жанр стал расцениваться как не идеологический, а эпоха требовала идеологии, пропаганды нового строя. Пейзаж стал фоном для бодро идущих куда-то масс. Пейзаж настроения расценивался теперь как нечто упадническое и постепенно ушел из выставочных залов и галерей. На Западе же искусство говорило уже давно новым языком, ища и обретая новые формы. Человеческая душа, потерявшая Бога, занялась формотворчеством, ее интересовал уже не мир природы, не мир, созданный Богом, а тот, что человек создавал по своему замыслу и произволу.

Натюрморт как изображение Евхаристии

Библия полна указаниями на красоту творения: *«Посмотрите на полевые лилии, как они растут? Не трудятся, не прядут; но говорю вам, что и Соломон во всей славе своей не одевался так, как всякая из них; если траву полевую, которая сегодня есть, а завтра будет брошена в печь, Бог так одевает, кольми паче вас, маловеры!»* (Мф 6:28-30).

Описание скинии, где хранился Ковчег Завета, данный Богом на горе Синай Моисею — это поистине каталог декоративного искусства. Несколько страниц книги Исход занимают подробнейшие описания Ковчега Завета, Стола для хлебов предложения, золотого светильника, скинии, завесы, медного жертвенника и т.д. (Исх: 25, 26, 27). Таково же описание Храма, царского дворца. Мир Библии наполнен предметами. Человек пал через яблоко и через хлеб и вино, претворенные в Тело и Кровь Христовы, он обретает спасение.

Сознание древних людей наделяло мир предметов человеческими свойствами, одухотворяло материальное, очеловечивало нечеловеческое. В сказках вещи оживают, ощущаются как добрые или хищные. Желание материализовать чудо свойственно человеку, и особенно — человеку-художнику.

Натюрморт — это жанр, где вещи говорят, общаются между собой и с нами. Мы узнаем от них о художнике — их творце и через это о его и нашем Творце. Общение с произведением искусства всегда диалог автора со зрителем. Произведение искусства потому и интересно, что с помощью художника персонаж раскрывает свою душу, приглашая нас к ответной исповеди. Искусство учит людей воспринимать мир как ценность, учит видеть и понимать мир, любить его, а, значит общаться с ним, как с другом. Оно может цветом, линией, ритмом выразить то, что неподвластно речи. Зритель может, подобно Пигмалиону, превратившему изваянную им статую в живую девушку, увидеть в картине не краску, камень, дерево, а живые существа, подобные себе. Персонажи натюрморта могут исповедаться перед нами, позволяя читать их невысказанные мысли и чувства. В натюрморте вещь больше себя самой, т.к. художник относится к Бытию как особой ценности и это передается зрителю в процессе общения с произведением.



Питер Клас. Завтрак. 1646. ГМИИ им. Пушкина

Возникновение жанра голландского натюрморта невозможно рассматривать иначе, как в контексте духовного движения XVI века, способствовавшего кризису ренессансной культуры, в контексте протестантизма, причем Кальвиновского толка, как наиболее характерного для Голландии. Реформация затронула не только церковную традицию. Она была переворотом всей жизни голландского общества. «Порожденный протестантизмом индивидуализм привлек внимание к субъективным формам жизни личности, природы и общества» (А.Ф. Лосев).



Виллем Хеда. Натюрморт с позолоченным кубком. 1635

Кальвин был представителем строгого, пуританского аскетического протестантизма. Он признавал искусство одним из даров Божьих, он знал слова св. Григория об изображениях, как о Книге для неграмотных. Но в своих трудах и проповедях Кальвин подчеркивал, что Дух Божий судил иначе: *«Всему народу следует учиться читать, а узнавать Библию посредством изображений фривольно и оскорбительно для Бога. Бог слишком возвышен для человека и человеческого глаза. Фантазия художника может лишь испортить Его безграничное совершенство»*. Последователи Кальвина пошли дальше. Из церквей удалялись картины на религиозные темы. Искусству оставалась педагогическая задача — укрепление морали, роль живописи сводилась в лучшем случае — к [катехизису](#). Искусство рассматривалось как второстепенное занятие, не касающееся существа веры, т.к. протестантская служба не нуждалась в чувственном обрамлении. Она более для слуха, чем для глаза. Вместе с тем, вера охватывает всю деятельность человека. Религия освящает всю повседневную жизнь. И постепенно искусство все больше обособлялось от Церкви. Это ускорило развитие светских тенденций в искусстве. Картина из церкви переселилась в дома бюргеров. Но Бог продолжал говорить языком искусства. Именно это заставляло

голландских художников с удивительным постоянством обращаться к жанру «*stilleven*», что значит «**тихая жизнь**», это название гораздо вернее раскрывает суть жанра, чем более привычное для нас слово «натюрморт» — «мертвая природа».



Виллем Хеда. Стол с десертом. 1637 Лувр Париж

Голландские живописцы, создавая свои «десерты», как их иногда называли, сохраняли почти неизменной композицию из картины в картину. Все предметы в них говорят, все они символичны. Первые «*stilleven*» просты: хлеб, бокал вина, рыба — символы Иисуса Христа, нож — символ жертвы, лимон — символ неутоленной жажды; несколько орехов в скорлупе — душа, скованная грехом; яблоко напоминает о грехопадении и т.д. Все стоит чинно, словно в торжественном предстоянии.



Абрахам Ван Бейерен. Натюрморт.



Рис Франс Снейдерс. Натюрморт.

Есть натюрморты, где бокал упал, вино пролилось — образ того, что мир побеждает.

Постепенно натюрморты начали заполняться богатством земным: ковровыми скатертями, серебряными кубками, перламутром. Простая снедь заменяется устрицами, ветчиной, экзотическими фруктами. Написанное с великолепной вещественностью, такое полотно говорило о тщете человеческой жизни, о греховной любви к богатству земному. Так голландские «*stilleven*» превратились в воспоминание о двух пирах — Тайной Вечери, дающей жизнь, и Валтасаровом пире, ведущем в смерть. Таковы натюрморты Питера Класа (1597-1661), Виллема Хеды (1594-1680), Абрахама ван Бейерена (1620-1699), Виллема Кальфа (1619-1693).



Абрахам Ван Бейерен. Натюрморт.

Все предметы участвуют в некоем действе. Теплый свет пронизывает мглу, играя бликами на поверхности стекла и металла, как отблеск Царства Небесного. Мерцание рефлексов, горящие изнутри

краски говорят о своеобразной загадочной жизни, об освященной Богом жизни частного человека. В некоторых натюрмортах прячутся часы, напоминающие о быстротечности земной жизни.

Художников XVII века часто называют «малыми голландцами». Принято считать, что за небольшие размеры холстов, за некоторую узость изображаемого бюргерского быта. Но скорее слово это восходит к евангельскому: «утаил от мудрых века сего и открыл малым». Бог благословляет простую жизнь, ее скромные радости и горести. И потому, хотя полумрак окружает предметы, но откуда-то просачивается золотистый луч света, который, как Божий свет пронизывает мрак человеческой жизни.



Франс Снейдерс. Натюрморт.

В отличие от голландского, фламандский натюрморт поражает блеском, разнообразием и изобилием всяческой снеди. На огромных полотнах Франса Снайдерса (1579-1637), работавшего в мастерской Рубенса, прославление земного изобилия, разнообразие фруктов, овощей, дичи, рыбы, устриц, крабов и пр. Добыча охотника — лань, кабан, заяц, лебедь... Все собрано в огромные груды. Не случайно эти холсты называются «лавки». Все написано с чувственным восторгом. Не сразу понимаешь, что вся эта красота убита. Вот уже поистине «натюрморт» — «nature morte» — «мертвая природа». Бог дал человеку власть называть, а значит хранить все живое, и вот все живое человек

убил, внося в гармонию мира свою разрушительную силу. Эта тема звучит и в творчестве Якоба Иорданса (1593-1678), одного из крупнейших художников Фландрии XVII века. В его творчестве явственно торжествует Валтасаров пир, гипертрофия материального, раблезианство по мощи плотского бытия. Вместе с тем фламандские художники как бы уничтожают грань между живой и неживой природой, обнаруживая постоянное превращение одной в другую, уравнивая их в правах.

Итак, натюрморты XVII века — это не тихая жизнь, а суровая духовная битва, где добро борется со злом, тьма со светом, жизнь со смертью, где глазу зрителя открывается невидимая душа вещей, и он призывается вспомнить о «невидимой брани» в собственной душе.

В дальнейшем развитие жанра натюрморта пошло по пути все большего обмирщения. Натюрморт перестал быть сакральным, перестал быть иконой. Культура все более отходила от Церкви, своей матери, и в конце концов к XX веку перестала быть религиозно вдохновляема. Натюрморт стал сначала игрой — потом выражением психологических задач, затем литературным или пластическим упражнением.

В XX в. многие художники сделали натюрморт знаменем своих материалистических идей. «Скорбь человека не более, чем скорбь электролампы» — лозунг футуристов. Трубы, металл, картон, газеты, консервные банки, бутылки и т.д. — словом, весь шум современной цивилизации с ее помойками и грязью, а так же с ее упоением научно-техническим прогрессом.



Дж. Моранди Натюрморт. 1941

Но и в XX веке есть художники, отдавшие свое творчество натюрморту, который хочется назвать «*stilleven*». Таков, например, итальянский художник Моранди, чьи бутылки и кухонная утварь полны гуманных чувств и сострадания к их владельцам. Его натюрморты наполнены живой жизнью. Предметы в них одушевлены и добры. Кажется, что они решают за нас какие-то наши насущные проблемы. Они, кажется, испытывают тревогу и заботу о заблудшем человечестве. В них теплится духовная жизнь и тоска по утраченному сыновству. Иногда кажется, что они тихо молятся о нас.

В XIX веке светская живопись в России тоже взяла на себя роль проповедника христианства. А. Иванов, Ге, Крамской, Polenov, Врубель, Нестеров решали каждый по-своему глубокие христианские задачи. Но менее всего их интересовал натюрморт. Зато у Толстого или у Федотова, Сороки или Венецианова, художников, не ставивших себе грандиозных задач, предметы становятся откровением.



Ф. Толстой Ягоды красной и белой смородины. 1818 ГТГ, Москва

Хочется закончить известным стихотворением Пушкина, который, как всегда гениально просто выразил то, чем может оказаться вещь, предмет в поэтическом сознании:

«Цветок засохший, безуханный,
Забытый в книге вижу я,
И вот уже мечтою странной
Душа наполнилась моя:
Где цвет? Когда? Какой весною?
И долго ль цвел? И сорван кем?
Чужой, знакомой ли рукою?
И положен сюда зачем?
На память нежного ль свиданья,
Или разлуки роковой,
Иль одинокого гулянья
В тиши полей, в тени лесной.
И жив ли тот, и та жива ли?
И нынче где их уголок?
Или они уже увяли,
Как сей неведомый цветок?

Это целая панорама, целая прожитая жизнь. Нарисованная, вызванная к жизни видом одного цветка. *«Посмотрите на полевые лилии...»*



Так проходит слава мира. Неаполитанская школа. 2-я пол. 17 в.

Жизнь и смерть в восприятии художника и христианина

Жизнь и смерть предложил я тебе, благословение и проклятие. Избери жизнь, дабы жил ты и потомство твое, любил Господа Бога твоего, слушал голос Его и прилеплялся к Нему» (Втор 11:19-20).

Что же избирает человек и что он называет жизнью и смертью? Спросим честного свидетеля, сопровождающего нас от рождения до смерти, — искусство.

Вот перед нами икона «Рождество Христово». Если предположить, что на Земле вдруг исчезли бы все Евангелия, то по этой иконе их можно было бы воссоздать. В ней есть все: небо и земля, ангелы и простые пастухи, мудрецы с Востока и Космос в виде таинственной звезды, их ведущей, растения и животные и, наконец, Мать, через Которую Бог воплотился и пришел на Землю в виде Младенца,

Который лежит в яслях. Но отчего так печальна Мать? Отчего Она лежит, отвернувшись от Своего Чада? Может быть, Она предчувствует, что ждет Его, знает, что Он Ей не принадлежит? Да и пещера больше похожа на склеп, а Сам Младенец кажется умершим, завернутым в саван. Жизнь и смерть встретились в этой иконе, но в иконе всегда торжествует жизнь.



Рождество Христово. Икона.

Это особенно хорошо видно в сравнении. Вот, например, египетские посмертные портреты, так называемые фаюмские, по местности, где были найдены. Эти портреты писались примерно в I-IV веках н.э. Их часто называют «протоиконой». Они писались в одной технике — энкаустики, которая создавала гладкую поверхность, напоминающую иконную. Портреты эти заказывались при жизни, а после смерти заказчика закреплялись на саркофаге, чтобы отлетевшая душа могла впоследствии, вернувшись, найти свое тело. Перед нами череда портретов лиц, еще молодых, явно очень похожих на оригинал, очень индивидуальных. Объединяет их одно: печаль, даже страх в

глазах. Это понятно — они из жизни смотрят в смерть, которая, естественно, пугает их.



Сергий и Вакх. Икона. VI в. Монастырь св. Екатерины на Синае

Но вот написанная примерно в это же время и в этой же технике икона «Сергий и Вакх». Два лика святых мучеников просто и по-детски бесхитростно смотрят на нас, предстоящих. Здесь нет виртуозной техники и тщательного письма. Поражают глаза. Из них просто изливаются радость и сияние — ведь они, в отличие от лиц на фаюмских портретах, смотрят из смерти в жизнь! И таково все средневековое искусство, так как оно — Благая весть о том, что Христос, пойдя на смерть, уничтожил ее владычество.



Фаюмский портрет I-II вв. н. э.

Искусство последующих эпох постепенно теряет эту радость. Высокое Возрождение, давшее миру величайших гениев, есть, по сути дела, трагическое расставание с Тем, Кто эту жизнь нам дал. Если в Средние века об умершем говорили: «Он умер — стал беспечален», то в эпоху Ренессанса о нем скажут: «его настиг злой Рок».

«Пьета» Микеланджело (1548-1555) изображает только скорбь юной Матери, держащей на коленях безнадежно мертвое тело Сына. Гробница братьев Медичи (1520-1534) того же Микеланджело еще глубже погружает зрителя в скорбь без радости. Могучие тела надгробия символизирующие «День и Ночь», «Утро и Вечер», пребывают в мучительном полусне-полуяви. Микеланджело писал в своем сонете:

«Отрадно спать, / отрадней камнем быть, / О, в этот век, унылый и постыдный, / Не знать, не чувствовать — удел завидный,/ Прошу, не смей меня будить...»



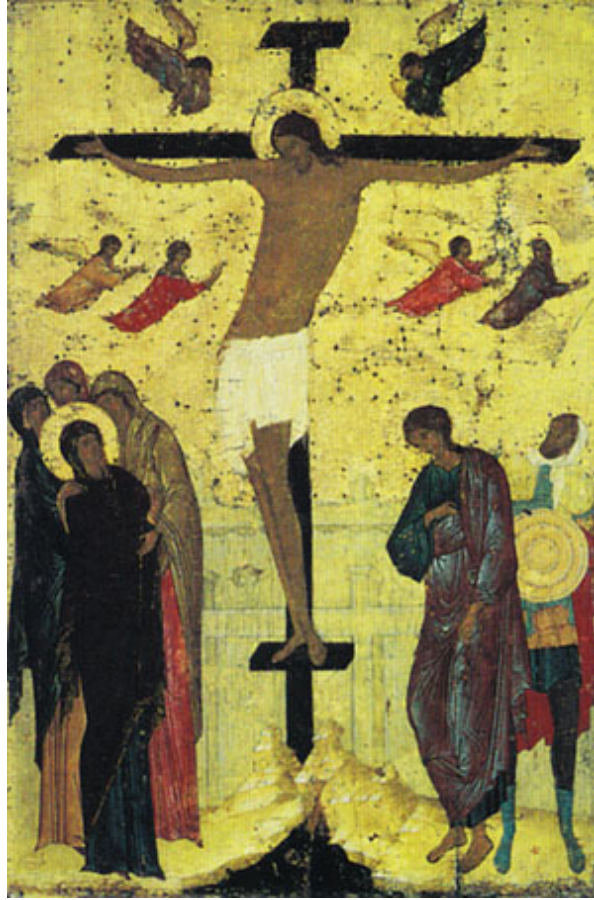
Микеланджело Буонаротти. Пьета. 1498-1499. Собор св. Петра, Рим

Искусство — это зеркало, которое показывает нам, что человечество, как океан, совершает приливы и отливы, то уходя от Источника жизни, то возвращаясь к Нему. Так, написанная в XX веке икона сестры Иоанны (Рейтлингер) «Не рыдай Мене, Мати» (слова из песнопений Страстной седмицы), эта своего рода Пьета, вся пронизана светом. Его вспышки пульсируют на прекрасном теле и лице Иисуса Христа. Они же, как искры, вспыхивают на лице Матери. Кажется, что их тела — одно целое, что они оба полны жизни, что у них одно кровообращение. Он произносит эти слова, а Она напряженно и с надеждой вслушивается и всматривается в Него.



Эль Греко. Распятие. 1596-1600 гг. Прадо, Мадрид

В XVII веке европейское искусство далеко ушло от радости Присутствия. Но в «Распятии» Эль Греко (ок. 1600 г.) явственно пульсирует Божественная энергия. Темные блики пронизывают изображение, свет исходит как бы ниоткуда, все плывет и парит в тесном и одновременно беспредельном пространстве. Перед зрителем разворачивается трагическая и величавая мистерия. А в «Распятии» Дионисия из Павло-Обнорского монастыря (конец XV в.) торжествует радость. В иконе нет ни тени скорби или страдания. Христос похож на прекрасную птицу, готовую вот-вот взлететь. Его тело изогнуто, как «натянутая тетива тугого лука» (Б. Пастернак).



Дионисий. Распятие. Ок. 1550. ГТГ, Москва

Но после XVII века радости о спасении все меньше и меньше. Человечество в целом уходит от Бога все дальше. Шпенглер в «Закате Европы» пишет, что люди разлюбили жизнь, отвернулись от нее, обратились лицом к смерти. В современном искусстве царят ирония, сарказм, описания всевозможных уродств, снятие всех табу, боязнь пафосности и т.д.

Пикассо, гений XX века, посвятил свое творчество разрушению канонической красоты, иллюзорности, которой, как он считал, посвящено искусство прошлого. Кажется, что он просто одержим ненавистью к этой красоте, создавая свои парафразы к картинам Эдуарда Мане, Веласкеса, Делакруа и других. С другой стороны, деформация эта оправдана. Разве можно языком иллюзорной живописи выразить трагизм и безумие гибнущей в одночасье Герники, весь хаос уходящего в небытие мира.

«Черный квадрат» Малевича идет еще дальше. Он обозначил не только пропасть между старым и новым искусством, но разделил саму

жизнь и смерть, утверждая, что за смертью нет ничего, «черный квадрат» — это, по сути дела, надгробный памятник всей человеческой культуре прошлого, а его же «Красный квадрат» смотрится как дорожный знак, запрещающий движение дальше. «Черный квадрат» — это зияющая черная дыра, поглощающая весь цветовой спектр, ничего не излучая. Это страшная формула небытия. На выставке футуристов в 1915 году, где Малевич представил эту картину, она была выставлена в углу под потолком. Там находится у христиан так называемый «красный угол» и обычно висят иконы. Он и сам назвал ее «иконой нашего времени». Александр Бенуа, не только замечательный художник, но и тонкий и проницательный ценитель искусства, так писал о картине: «Черный квадрат в белом окладе... Это один из актов самоутверждения того начала, которое имеет своим именем мерзость запустения и которое кичится тем, что оно через гордыню, через заносчивость, через попрание всего любовного и нежного приведет всех к гибели».

Но тьме всегда противостоит свет, воспеванию смерти — гимн жизни. В витебском еврейском местечке рождается пророк XX века. Марк Шагал населил землю и небо летающими музыкантами, прекрасными невестами, осликами и коровками, которые счастливо, грустно и безмятежно парят над миром. Он воплотил в своих картинах веру хасидов в то, что Бог открывает Свои тайны лишь ликующим и любящим. Он оживил для зрителя веру в древних пророков и их пророчества, причем поселил их не на Синае и не в Иерусалиме, но в тех же витебских местечках, на улице одного из которых спит праотец Иаков, и ангелы сходят и восходят прямо на крыши еврейских домишек. Он и сам выступает как пророк, мудрый, непреклонный, немного косноязычный.

В отличие от Пикассо, предсказавшего Освенцим, Хиросиму и гибель уютного мира, Шагал вернул нас к Богу, к жизни: Его пророки зывают к нам, показывая, как прекрасен этот мир, напоминая, что мы призваны беречь и любить его. Все его творчество являет собой любовь, и это особенно ценно в наше время взаимного отчуждения. Все многоцветие Божьего мира изливается на нас с его холстов.

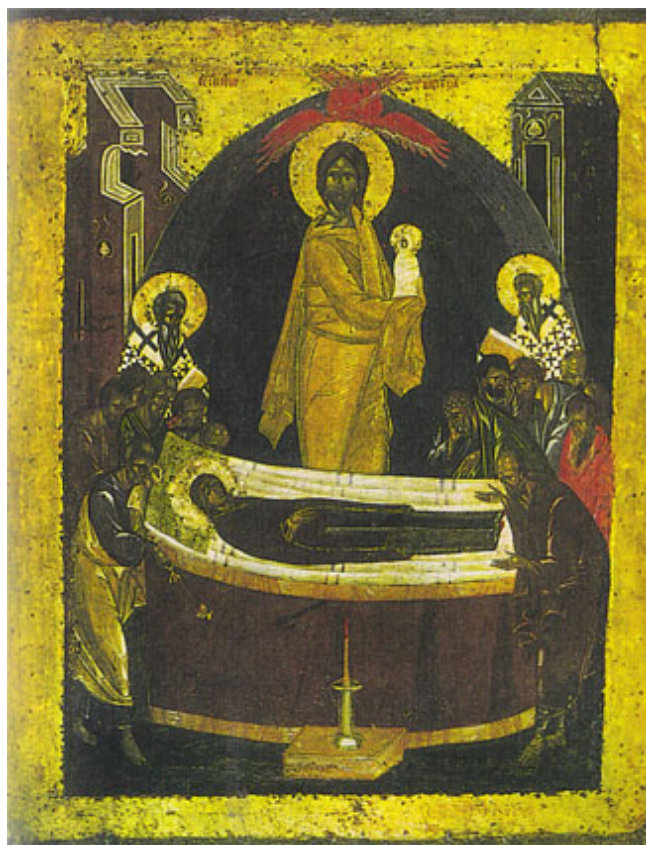
Но искусство XX века прошло горнило так называемого тоталитаризма. Оно почти одинаково в своих проявлениях в СССР и Третьем рейхе. Уже в самом этом термине содержится приговор.

Действительно, разве может жизнь духа быть закована в кандалы идеологии?

Конечно, нет. И перед нами проходит галерея холстов, наполненных пустотой и выпренной патетикой, натужной болтовней ни о чем, скучной дидактикой. Поразительно, что вся коммунистическая идеология была полна разговорами о светлом будущем, а создала, по сути дела, «культуру» смерти, смерти без воскресения. Не случайна любовь этой эпохи ко всякого рода мемориалам, к лозунгам типа «никто не забыт, ничто не забыто», к возжиганию в центре города Вечного огня, что для всех христиан всегда было символом ада.

Современное искусство напоминает бегуна, стремившегося к какой-то высокой цели, но натолкнувшегося на незримую преграду, обретя пустоту вместо высоты. Все стили смешались в некую неоднородную массу, все превратилось в коллаж из цитат. Теперь искусство кружится на одном месте, пытаясь сочетать несочетаемое в водовороте абсурда и самоиронии, за которыми прячутся растерянность и страх, так как разорвана связь с Тем, Кто дает и жизнь, и свет, и смысл всему. Таков постмодернизм, конечно, в самых общих чертах.

Статью эту начинается описание иконы «Рождества Христова», в которой одновременно явлена и Его смерть. А теперь хочется обратиться к иконе «Успение Божией Матери». В этой иконе, напротив, смерть есть одновременно рождение. Богородица лежит на одре, окруженная плачущими апостолами, а над Ее ложем возвышается Предвечный Сын, держа в руках Ее душу, как родившегося в новую, вечную жизнь запеленатого младенца. Смерти нет, говорит икона, смерть — это рождение в жизнь вечную... Над Его головой распростер крылья пылающий огненный серафим, а вокруг — темно-синяя мандорла — ослепляющее сияние Славы. Вертикаль, образуемую фигурой Иисуса Христа, продолжает горящая свеча на полу у ложа Марии. Пересечение этой вертикали с горизонтально распростертым телом создает крест, тот животворящий Крест Господень, на который Он взошел, чтобы умереть и дать нам жизнь вечную. И если в иконе «Рождества» радость о рождении Младенца сопровождается скорбью о Его смерти, то здесь скорбь о смерти Девы Марии переходит в радость о Ее рождении в жизнь вечную.



Ф. Грек. Успение Божией Матери. 1380-е. ГТГ, Москва

Есть еще одна икона, чрезвычайно важная для христиан, — «Воскресение Христово», или «Сошествие во ад». Это икона, собственно, изображает Страстную субботу, когда Господь, умерев на кресте, сошел во ад, чтобы вывести из него томящихся там праведников. На ней изображен Иисус, попирающий ногами сломанные ворота ада и буквально вырывающий из черного жерла ада Адама и Еву. Так, между Его смертью и Его воскресением происходит этот акт величайшей любви. И становится понятным, что «пространство» между нашим рождением в земную жизнь и рождением в жизнь вечную, тем, что мы называем смертью, заполнено Его любовью к нам, ради чего Он и пошел на крестную смерть.



Дионисий. Сошествие во ад. 1503. ГРМ, Санкт-Петербург

Его подвиг повторяют святые, жизнь которых не полна без их смерти. Как правило, святой не умирает в своей постели. Так было в древности, так случается и теперь. Жизнь отца Шарля де Фуко, отца Александра Меня, брата Роже трагически оборвалась именно так. Об отце Александре Мене известно, что он знал о готовящемся покушении и не сделал попытки избежать его. Он не избрал смерти, но согласился на нее, так как «если пшеничное зерно, пав в землю, не умрет, то останется одно» (Ин 12:24), и посеянное им при жизни растет. Свидетельство этому — множество обращений по его книгам. С неба он ведет нас. Может быть, какая-то бесплодная часть Церкви должна засохнуть, как смоковница, чтобы впоследствии дать плод в виде Закхея, способного осознать, Кто перед ним, и возблагодарить. Что же касается искусства, то поэзия говорит так:

И чем зеркальней отражает
Кристалл искусства лик земной,
Тем явственней нас поражает

В нем жизнь иная, мир иной.
И. Анненский

Или написанные в 1937 году в Воронеже строки Мандельштама:

И под временным небом чистилища
Забываем мы часто о том,
Что счастливое небохранилище
Раздвижной и пожизненный дом.

Апостол Павел писал в письме к Тимофею: «Подвигом добрым я подвизался, течение совершил, веру сохранил; а теперь готовится мне венец правды...» (2 Тим 4:7-8). Отец Александр Мень сказал: «Она (жизнь вечная. — *Л.Р.*) как звезда, как неугасимый огонь, уйдет с нами по ту сторону жизни. Загоревшись в темноте нашего земного пути, она будет с нами на бесконечных просторах мира Божия, когда будет разорвана оболочка праха, и мы уйдем в бесконечность. Жизнь вечная — это жизнь в Боге, с Богом, в Его любви, Его тайне». (*А. Мень. Слово перед исповедью. М., 2005.*)

Еще один аспект этой темы, бесконечно важный, может быть, важнейший для нас, смертных, — это смерть и воскресение в этой жизни. Конечно же, речь идет о воскрешении Лазаря. Это одно из самых загадочных мест в Евангелии. Иоанн описывает это событие очень подробно (Ин 11:1-45). Сестры Лазаря Мария и Марфа послали сказать о его болезни Иисусу: «Господи! Вот, кого Ты любишь, болен. Иисус, услышав то, сказал: эта болезнь не к смерти, но к славе Божией, да прославится через нее Сын Божий». Он не поспешил в Вифанию, чтобы исцелить больного. Он пробыл на месте, где находился, еще два дня. И только тогда сказал ученикам, что Лазарь уснул и что Он хочет пойти разбудить его. Он прибавил еще, разъясняя им, что «Лазарь умер, и радуюсь за вас, что Меня не было там, дабы вы уверовали...».

Придя в Вифанию и найдя Лазаря, уже четыре дня как умершего, увидев плачущих сестер его Марию и Марфу, а также их друзей, Иисус «восскорбел духом и возмутился». Идя ко гробу, Он прослезился. Иисус идет воскрешать Лазаря, но идет «скорбя внутренне». При этом Он говорит Марфе: «...воскреснет брат твой... *Я* есмь воскресение и жизнь; верующий в Меня, если и умрет, оживет. И всякий, живущий и

верующий в Меня, не умрет вовек». И Он выполнил обещанное. Лазарь вышел из гроба по молитве Иисуса: «Отче! благодарю Тебя, что Ты услышал Меня. Я и знал, что Ты всегда услышишь Меня; но сказал сие для народа, здесь стоящего, чтобы поверили, что Ты послал Меня».

«Я и знал...» Но почему же скорбел, почему прослезился? Быть может, потому, что, видя плачущих людей «стал сейчас, как смертные, как мы», как сказал Б. Пастернак? Или потому, что смерть, эта страшнейшая из всех разлук, не была создана Богом, но пришла в мир и, как Дамоклов меч, висит над каждым? Да, мы верим, как и Марфа, «в воскресение, в последний день». Но эта вера только немного смягчает страшное горе разлуки, не утешая полностью. Значит ли это, что наша вера слаба, если временное расставание для нас так мучительно, что не исцеляет боли даже уверенность в будущей встрече и вечной жизни? Есть ли ответ на эти вопросы? Наверное, ответ в Его подлинных предсмертных муках на кресте и Его подлинной смерти. И еще ответ можно найти в святости, и тогда становится понятно величие подвига отца Александра Меня, знавшего и тем не менее сказавшего Богу: «Да будет воля Твоя».

Молитва и творчество

Зачем люди посещают музеи, выставки? Этот вопрос может показаться праздным. Как зачем? Чтобы встретиться с прекрасным, чтобы быть в курсе новых достижений искусства, чтобы духовно и интеллектуально расти и т.д. Словом, на вас обрушится поток весьма неопределенных, хоть и возвышенных, мотивов. Но тогда хочется спросить: а не слишком ли дорогой ценой оплачены эти неопределенные мотивы? Ведь жизнь почти каждого художника — это часто путь нищеты, болезней, иногда безумия и даже самоубийства. Что же это за сила, заставляющая «избранника судьбы» вопреки здравому смыслу отдавать свое здоровье, время, жизнь холстам, глине, бумаге и т.д., почти никогда при жизни не получая ни признания, ни благодарности, ни денег.

Что такое творчество и кто такой художник? Чудак, юродивый или, быть может, пророк? А пророков всегда неблагодарные современники побивали камнями. И как он получает эти пророчества? Если в

молитве, то что такое молитва и как она с творчеством связана? Конечно, молитва — это не обязательно повторение определенных канонизированных слов, сказанных великими святыми, скорее, это особое состояние, когда человек оторвался от земной жизни, от привычного быта, вознесся и пребывает в молчаливой беседе, в духовном общении с Богом.

Если творчество — это достижение вершин, создание культурных ценностей, шедевров, то оно доступно единицам, наделенным талантом, а остальное человечество может жить, страдать, умирать лишь для того, чтобы на земле появлялись время от времени Гомер, Данте, Леонардо да Винчи, Рафаэль и освящали своим гением их серенькое существование. Или творчество — это, как пишет Бердяев, есть требование Бога «от человека, и обязанность человека» и, следовательно, обязанность каждого человека. Тогда творчество — это «потрясение и подъем всего человеческого существа, направленного к иной, высшей жизни... Тогда этот акт обращает человека к преображению мира, к Новому небу и Новой земле. И все люди призваны к этому служению, и всем людям даны силы и способности помогать Богу вернуть утраченный в результате грехопадения прекрасный Божий мир. Силы эти есть добро, любовь, милость к ближнему. Создаваемые же художниками произведения есть лишь отблеск, напоминание о райском мире, об Иерусалиме, созданном Богом в начале». (*Бердяев Н.А. Самопознание. Смысл творчества. М., 1991. С. 209.*)

А молитва есть духовное оружие, которым «князь мира сего» побеждается. Поэтому творцом является каждый молящийся, так как своей молитвой, о чем бы он ни молился, он возвращает поврежденному грехом миру частицу его первоизданной красоты, той красоты, о которой сказано: «не видел того глаз, не слышало ухо и не приходило то на сердце человеку, что приготовил Бог любящим Его» (1 Кор 6:9). И тогда становится ясно, что в мире сем одновременно с процессом разрушения идет процесс его восстановления и его преображения, который должен закончиться всеобщим воскресением.



В. Суриков. Боярыня Морозова. 1887. ГТГ, Москва

Что же такое собственно художественное творчество? Тут нет однозначного ответа. Это очень непростой многоступенчатый процесс. Творчество начинается на стадии поиска и обдумывания сюжета, а то и раньше. Так, например, А. Иванов, который, как истинный романтик, долго искал тему «вселенского масштаба», «сюжет, выше которого не существовало в истории», нашел его В Евангелии, отдав почти всю жизнь созданию картины «Явление Христа народу». Но может быть и совершенно иначе — как внезапно нахлынувшее озарение, яркая ассоциация, так было у Сурикова, увидевшего в черной вороне на снегу образ «Боярыни Морозовой», а в горящей днем свече на фоне холщовой занавески — всю грандиозную, поистине шекспировскую драму «Утра стрелецкой казни». На любой стадии творчества оно сродни молитве, так как художник уже пребывает в состоянии отданности творческому потоку, идущему свыше. Ведь молитва — это не то, о чем мы кричим во весь голос, а то, что скрыто в самой тайной глубине нашего сердца и о чем мы сами подчас не догадываемся, а ведает лишь Господь. Первобытный человек, нанося простейший орнамент на глиняный сосуд или рисуя куском угля на стене животных, собираясь на охоту, уже творил молитвы. Больше того, молитвой могут быть такие, казалось бы, технологические действия, как грунтовка холста, смешивание красок на палитре, поиски нужных типажей, ракурсов, композиции и т.д., потому что и в этот момент художник открыт чему-то большему, чем он сам.



В. Суриков. Утро стрелецкой казни. 1881. ГТГ, Москва

Но кому молится человек в момент творчества? Всегда ли Богу? Вспоминаю свою первую встречу с отцом Александром Менем. Встреча была посвящена именно этой теме: христианство и творчество. Прихожане церкви Сретения в Новой деревне, духовные дети отца Александра, среди которых было очень много поэтов, музыкантов, художников, собрались, чтобы поговорить с ним о том, что такое творчество с христианской точки зрения. Я тоже была приглашена на эту встречу. Это было сложное для меня время. Я переживала кризис, уйдя от своего прежнего духовного отца, к которому попала сразу после крещения. Его отношение к искусству было суровым: он считал его духовной деятельностью душевного, поврежденного грехом человека и поэтому опасным для других. Право на существование, по его мнению, имеют только церковные формы искусства: икона, фреска и т.д. Такую позицию разделяло в то время немало священников. Я никак не могла с этим согласиться, спорила, возмущалась и, наконец, ушла от него. Но уверенности в своей правоте у меня не было. Собираясь на встречу, я вспомнила строчку из стихотворения Лермонтова: «Я, Боже, не Тебе молюсь»... Ни названия стихотворения, ни других строк я не помнила. Но фраза не давала покоя. «Не Тебе...», но тогда кому же? Взяла с полки томик Лермонтова, наугад открыла и сразу нашла! Так бывает...

Не обвиняй меня, Всесильный,
И не карай меня, молю,
За то, что мрак земли могильный

С его страстями я люблю,
За то, что редко в душу входит
Живых речей Твоих струя,
За то, что в заблужденье бродит
Мой ум далеко от Тебя;
За то, что лава вдохновенья
Клокочет на груди моей;
За то, что дикие волненья
Мрачат стекло моих очей;
За то, что мир земной мне тесен,
К Тебе ж приникнуть я боюсь,
И часто звуком грешных песен
Я, Боже, не Тебе молюсь...

Далее поэт просит освободить его от дара, чтобы он мог возвратиться «на тесный путь спасенья». Но прав ли поэт и искренен ли он? Как истинный творец, он знает, что талант, гений человеку неподвластны, и ими может воспользоваться дьявол, сам творческого дара не имеющий и паразитирующий на человеческом творчестве. Но нужен ли Богу этот отказ от призвания? Ведь «призвание» происходит от слова «призыв», призыв на служение. Не зря же Пушкин дал поэту титул «пророка». И именно он ввел в обиход понятия: «призвание», «артистизм», «избранничество», приравняв творчество к вдохновению. Конечно, если художник ищет славы, успеха у толпы, денег, как герой гоголевского рассказа «Портрет», — он погрешает против своего дара. Но если он осознает, что должен чувства добрые лирой пробуждать, то дар этот дан Богом, и отказ от него есть грех, служить же им людям — святой долг художника.

Именно так думали русские художники XIX века. Они создали целую галерею портретов замечательных людей — писателей, художников, которые для современников были почти иконами. Таковы портреты кисти Кипренского: Пушкин, Жуковский. Портреты Перова: Достоевский, Островский. Репина: Мусоргский, Толстой и другие. В них видели «властителей дум», у них искали ответов на «больные» вопросы, словом, считали, и справедливо, совестью нации. Литографии с этих портретов имелись в каждой образованной семье. Николай Ге даже Иисуса Христа в картине «Тайная вечеря» писал с Герцена.

Конечно, это было приземление образа Бога, но было в этом и молитвенное, возвышенное отношение к своим современникам. Впоследствии Ге пересмотрел свое отношение к образу Христа: в картинах «Что есть истина», «Голгофа» Христос предстает как «Муж скорбей, изведавший болезни, и нет в Нем ни вида, ни величия» (Ис 53:3).



А. Иванов. Архангел Гавриил поражает Захарию немотой. Из цикла «Библейские эскизы». Конец 1840-х - начало 1850-х.

Александр Иванов отдал жизнь, как мы уже говорили, изображению главного события в истории человечества — «Явление Христа народу», но эта жертва, как считал он сам, привела лишь к потере художником веры. Умами владели в то время такие философы, как Штирнер, Штраус, Ренан. Они видели в Иисусе Христе лишь великого пророка, выдающегося человека, а не Сына Божьего. Доверие к этим философам, увлечение ими было свойственно XIX веку, когда обществу было мало просто верить. Оно хотело «знать и понимать», по выражению Белинского. Все это не могло не подточить веру.



А. Иванов. Благовещение. Из цикла «Библейские эскизы». Конец 1840-х — начало 1850-х

Но Иванов, размышляя над Евангелием, нашел новый источник творчества. И искренняя подвижническая, аскетическая отданность великой цели была вознаграждена. «Библейские эскизы» Иванова, написанные в 50-х годах XIX века, свидетельствуют о настоящей встрече с Богом Живым. Они полны радости, свободы. Ветхозаветные отцы запросто общаются с ангелами, архангелами. Их нисколько не удивляет чудо, кажется, что оно для них едва ли не рядовое событие. Они чувствуют себя почти на равных, беседуя с посланцами из мира иного. Эскизы написаны на одном дыхании, легко, свободно. Они и предназначены были не для церкви, а для светского здания, своего рода храма философии и религии. Восприятие искусства, если оно просветлено Богом, тоже есть молитва. Вообще творчество — это таинственный процесс, в котором человек становится больше себя самого, выходит за рамки своей самости. Вот, например, свидетельство великой Ахматовой:

Когда я ночью жду ее прихода,
Жизнь, кажется, висит на волоске,
Что почести, что слава, что свобода,
Пред милой гостьей с дудочкой в руке...

Муза

Воспринимая прекрасное, человек переживает катарсис, очищение. Общение с искусством — это воспитание души, духовное делание. Поэтому это тоже молитва, встреча с Богом.

«Красота после грехопадения не ушла из мира совсем — она в творениях художников, поэтов, она в природе, в небе, в лесах, полях, а главное в лицах святых, отраженных человеческим искусством на иконных ликах», — пишет владыка Василий (Родзянко) («Теория распада вселенной и вера отцов». М., 1996., Православный паломник).

Искусство помогает увидеть мир другими глазами. Надо учиться читать язык символов: картин, икон, поэзии. Надо учиться видеть. Нужно «научиться видеть вечность сквозь время». Это и помогают нам делать искусство и молитва. Они учат нас радости и открытости Богу и друг другу через Него. Но очень важно не забывать то, чему учил апостол Петр: различайте духа, от кого он. Восприятие искусства и создание подлинно высокого связаны с чистотой сердца. Одной человеческой глубины и мудрости здесь мало. Нужно выходить за пределы человеческого естества, перестать противопоставлять себя Богу и искать, творя, встречи с Ним. Только тогда человек, каждый по-своему, научится через видимое постигать невидимое и станет причастником домостроительства Божьего.

Художник умер, да здравствует художник!

Пабло Пикассо и Сальватор Дали: эстетика распада

В 60-е годы прошлого века в Москве, в Музее Изобразительных искусств им. Пушкина проходила первая в Москве выставка работ Пабло Пикассо. Тогда она буквально ошеломила нас. Зрители, воспитанные на идеологизированном соцреализме, не имевшие никакого представления о современных течениях в западноевропейской и американской живописи, буквально испытали шок.

Пикассо был в то время членом компартии Франции (потом он из нее вышел), другом Луи Арагона, борцом за мир, чей рисунок голубя стал символом мира во всем мире и, конечно, только это заставило власти приоткрыть щелку в запретное царство новых форм. Возможно, советские идеологи также надеялись шокировать этим неискушенного советского зрителя, что и произошло. Забыть эти полотна, остаться к ним равнодушным никто не мог. Их или страшно ругали, или воспринимали как своего рода черный юмор, или же безоглядно превозносили, не надеясь понять этот совершенно новый язык, эту экстравагантную манеру.

Прошли годы, десятилетия. И вот, в залах Музея Изобразительных искусств вновь перед нами этот мастер, только мы уже не те наивные ошарашенные зрители. Мы много видели, ездили на Запад, у нас есть собственные мастера и даже целые школы новейших направлений. Принято считать, что еще не настало время оценок, но мне все же кажется, пришла пора разобраться в сущности такого видения мира.

Конечно, этот язык возник не на пустом месте. Вначале был Сезанн, с его схематизацией форм, потом влияние африканской скульптуры, открытой европейцами в начале XX века, затем кубизм, отказавшийся от иллюзорного пространства, от воздушной перспективы, провозгласивший право конструкции на образ. Кубисты писали «не как видят, а как знают». Основной принцип кубизма — разрушение форм предметного мира, превращение человеческой фигуры в сочетание вогнутых и выпуклых поверхностей.

Потом появились теоретики кубизма, объяснившие, что картина — это самостоятельный организм, который воздействует не образом, а

ритмами, сочетанием линий и пятен. Кубисты отвергали искусство прошлого, называя его искусством имитации. Они провозгласили новый принцип — искусство концепции, не имеющее ничего общего с красотой реального мира, а связанное только с пластическим чувством.

Постепенно изгнав предмет из картины, кубизм делает последний шаг к абстракционизму. Путь к абстракционизму можно представить себе схематично как переход от предметного мира, через отказ от всякой изобразительности к полной беспредметности. Успех абстракционизма был в значительной степени организован. Причины этого были отчасти политические, отчасти — социально-психологические. Времени была созвучна апология хаоса, разочарование в логике и «сознательном» в искусстве. Через беспредметные формы легче было уйти и увести общество от ответов на чрезвычайно болезненные социальные вопросы и, одновременно, выразить общую дисгармонию мира, окончательно ушедшего от Бога.

Возникает ряд течений, хаотичных, лишенных всякой программы. «Уничтожение логики, танец импотентов творения, уничтожение будущего» — вот лозунги представителей нового направления. За всеми этими фразами стоит отрицание духовных ценностей, законов морали, этики и, конечно, религии. Стоит утверждение произвола, безудержный нигилизм, истерическое ниспровержение всех основ нравственности.

На этом фоне Пикассо — самая яркая фигура XX века. В его многообразном творчестве отразилась общая эволюция искусства прошлого столетия. Его невероятное трудолюбие, огромная творческая энергия, громадный талант и, наконец, долгая жизнь привлекли к нему внимание любителей искусства во всем мире. Одни признавали его гением, другие считали шарлатаном.

О своем методе он писал так: «Искания в живописи не имеют никакого значения. Важны только находки... Когда я пишу, я могу показать то, что я нашел, а не то, что я ищу...» «Все, что я делал, я делал для современности в надежде, что это всегда будет современно...».

Пикассо сразу стал центральной фигурой в художественном мире. Его раннее творчество с 1901 по 1907 гг. принято называть «голубым» и «розовым» периодами. Картины этого времени как бы продолжают традиции испанского классического искусства. Персонажи — выходцы

из народа: нищие, бродячие комедианты, циркачи. Гамма цвета изысканная, утонченная, пропорции удлинены. Таковы «Свидание», «Девочка на шаре», «Нищий». Все это чуть-чуть экзальтированное искусство, идущее, может быть, от традиций Эль-Греко, хотя и без религиозного напряжения последнего, внезапно обрывается полотном «Авиньонские девицы» (1907), которое принято считать родоначальником кубизма.



Пабло Пикассо. Нищий

В 20-е годы он вновь обращается к реализму. Вместе с тем, работы «Мать и дитя» (1922), «Детский Портрет Поля Пикассо» (1923) поражают, при всей их реалистичности, какой-то отвлеченной стилизованностью. Этот период называют «неоклассицизмом» Пикассо. Возможно, благодаря абсолютной иллюзорности, картины кажутся каким-то образом вырванными из контекста времени. Но это ощущение кажущееся. Скорее, это остановка, пауза, усталость от неистового разрушающего действия, мертвая точка.



Пабло Пикассо. Девочка на шаре

Конец 20-х — начало 30-х годов для Пикассо — период самых разнообразных поисков. Его графика, офорты-иллюстрации к «Метаморфозам» Овидия поражают классической гармонией. Точно найденная линия как бы вызывает из белой бумаги образы античности, лишенные какой бы то ни было стилизации и удивительно современные и полнокровные.

Огромное влияние на все искусство XX в. оказала «Герника». Это панно, написанное Пикассо в 1937 г. для испанского павильона Международной выставки в Париже, посвящено потрясшему весь мир событию — уничтожению испанского городка фашистами. Несколько тысяч человек были погребены под развалинами города в результате фашистской бомбардировки. Громадное полотно, выдержанное в черно-серо-белой гамме, глубоко символично. Здесь язык символов и деформации вполне оправдан. Разве можно иллюзорной живописью выразить чудовищный вандализм, ужас, трагедию гибнущего в

одночасье мира? Только такой язык, лаконичный, условный, метафорический, может изобразить этот апокалипсис XX века. Маски вместо лиц, кричащие от боли и ужаса, мертвенный свет прожекторов, черепа и кости, искореженные обломки, в судорогах корчащиеся кони...



Пабло Пикассо. Герника. 1937. Центр искусств королевы Софии, Мадрид

Персонажи «голубого» и «розового» периодов изображаются обычно парами или небольшими группами, но кажется, что бесконечно одинокие, они не смотрят друг на друга, а созерцают какие-то иные миры. Они погружены в глубокую задумчивость и не видят не только друг друга, но и нас. Но тишина эта обманлива. Грозный, разрушительный мир безжалостно вторгается в личность, развоплощает ее, заставляя художника превращать привычный человеческий облик в сочетание каких-то структур, субстанций, ничем не отличающихся от мертвой материи. Пикассо делает это со свойственным ему пламенным темпераментом, переходящим иногда в ледяную безучастность патологоанатома, острым скальпелем препарирующего трупы.



Пабло Пикассо. Портрет сына Поля

Гуманизм Пикассо, в отличие от гуманизма художников прошлых эпох, не видит в своих моделях нравственного и эстетического идеала. Он относится к человеку с трагической беспощадностью, срывая, разбивая все красивые, пленительные маски, за которыми личность прячется от мира. Иногда кажется, что он одержим бесом разрушения. Такая мысль посещает зрителя, когда он смотрит на многочисленные вариации на тему «Завтрака на траве» Эдуарда Мане, или «Алжирских женщин» Делакруа.



Пабло Пикассо. Авиньонские девицы. 1907. Музей современного искусства, Нью-Йорк

Пикассо явно не в силах сдержать свою жажду развоплотить тот «возвышающий обман», которым утешало себя человечество на протяжении веков, прошедших с момента Голгофы, когда оно, одновременно осознавало Благою весть и свое предательство. И истина о себе была столь невыносима, что людям хотелось спрятаться от себя самих, надеть многочисленные и разнообразные маски, лишь бы не видеть своей сути. Но, срывая эти маски, художник и сам кричит от боли, и весь этот процесс становится как бы самоцелью, своего рода дионисийским действием. В конце концов возникает вопрос: а имеет ли личность вообще право на существование? Имеет ли мир право на существование? Творчество Пикассо имеет апокалиптический пафос. Но греческое «апокалипсис» — значит «откровение».

Не присутствуем ли мы при акте настоящего, подобного библейскому, пророчества? Разве мы сейчас не являемся свидетелями того, как не только прекрасные полотна художников прошлого, но все

человеческие ценности сметаются смертоносным ураганом, порождаемым нашей блистательной, казалось бы, цивилизацией. Разве не превращается на наших глазах высокообразованный человек, считающий себя внутренне интеллигентным, в чудовищного варвара и изувера, оправдывая уничтожение целых наций, народов?

Развоплощение мира — вот, что предсказывает мастер, вот, в чем его истинная заслуга. Вот, что ждет нас и наши любимые игрушки, которыми мы так гордимся: достижения науки, техники, искусства. Атомный распад — вот пессимистический итог, к которому стремительно несется человечество, забывшее Бога, ставшее языческим в самом худшем смысле этого слова.

Пикассо, еще в 1907 году, посетив выставку африканской скульптуры в музее Трокадеро, писал: «Маски, все эти предметы, которые люди сделали, преследуя священную, магическую цель, люди стремились таким путем побороть свой страх, придав ему цвет и форму. И тогда я понял, что в этом и состоял истинный смысл живописи. Это род магии, которая становится между враждебным миром и нами, это способ овладеть нашими страхами и нашими желаниями, облекая их в форму. В тот день я осознал свой путь».

В свете этого признания становится отчасти понятным все творчество мастера. Это не только пророчества, но и род заклинания, попытка «заговорить» страшные, разрушительные силы, стремящиеся вырваться на свободу, силы, которыми бездумно играет человек. Природные, техногенные катастрофы, почти подобные новому потопу, гражданские войны сотрясают наш мир, еще недавно казавшийся таким уютным и надежным! Художник — это провидец, который предсказывает и показывает, может быть, не по своей воле и бессознательно, что происходит, когда мы сами, предав христианские идеалы, оглядываемся на Содом. Мы превращаемся в соляной столб и, в лучшем случае, можем лишь, оцепенев, смотреть, как гибнет цивилизация, столь милая нашему сердцу.

Сбросив путы сознания, искусство погрузило свой скальпель в пласты «бессознательного». На арену вступает сюрреализм. Сальватор Дали — крупнейшая фигура этого направления. Художник огромного дарования, блестящий имитатор и мифотворец, «создатель больших полотен и массы рисунков, автор сценариев кинофильмов и либретто балетов, а также книг о себе самом, безбожник и богохульник в

прошлом, затем как будто бы правоверный католик, человек с мировой славой, мультимиллионер, но всегда и во всем циник и мистификатор» — таким видит и показывает его один из исследователей его творчества (Т. Каптерева).

Сам Дали дал такой ключ к своему творчеству: *«Сегодня внешний мир перешагнул через мир физических законов, мир психологии. Сегодня мой отец — доктор Гейзенберг. Частицами p_i и крайне студенистыми и неопределенными нейтрино я хочу рисовать красоту ангелов и реальности»*, — так он написал в «Манифесте антиматерии».

Этот эффектный пассаж приоткрывает завесу над кажущимся таинственным миром Дали, над его фантастическим творчеством. Если Пикассо пребывал еще в материальном мире, хоть и разрушая его, то Дали погружает нас в мир антиматерии, где не властвуют ни законы физического мира, ни уж, конечно, христианская мораль.

Сюрреализм возник сначала как литературное течение, но вскоре перешел в живопись, скульптуру, кино и театр. Сюрреалисты утверждали, что только интуиция есть единственное средство познания истины, ибо разум бессилен, а творческий процесс иррационален, мистичен.

Сюрреалисты опирались на учение психоанализа Зигмунда Фрейда, который возвел в культ т.н. «бессознательное», а также, что очень важно, половой инстинкт, который, по Фрейду, сопутствует человеку с детства и сублимируется в творческий акт. Фрейда и считают своим духовным отцом сюрреалисты. Творчество, по их мнению, есть нечто вроде автоматических записей мышления, потока сознания. Они утверждали, что необходимо верить во «всемогущество сна», где бессознательное наиболее ярко проявляется. Основное правило сюрреалистов в искусстве — это «соединение несоединимого». «В их творчестве проявились все наихудшие стороны фрейдизма: культ агрессивных влечений, низменных побуждений, культ разрушительных инстинктов, извращенной эротики, патологической психики.» (Т. Ильина. История Западноевропейского искусства. — М.: Высшая школа, 1993).



Сальватор Дали. Мягкая конструкция с вареными бобами: предчувствие гражданской войны. 1936. Художественный музей Филадельфии

Иррациональный мир, написанный, однако, с удивительной достоверностью и объемностью, сочетающийся с натуралистическими деталями — все это преследовало цель передать видения бессознательного, болезненного, мистического воображения. В картинах сюрреалистов «тяжелое должно повисать, твердое растекаться, мягкое костенеть, прочное разрушаться, безжизненное оживать, а живое гнить».

Человек в живописи Сальватора Дали — это нечто безликое, растекающееся, бесформенное. Личность лишена постоянных очертаний. Она то и дело изменяет себе, становясь неузнаваемой. Все это удивительным образом сочетается с самым вульгарным натурализмом. Духовно-личностное измерение просто отмирает. Всякое движение заменяется каменной неподвижностью, все живое — полуистлевшей плотью.

«Активность, пронизывая картины Дали, направлена не к синтезу а к разложению и распаду», — пишет исследователь творчества Сальватора Дали В. Силюнас в статье «Люди и страсти» (М.: «Наука», 1989). Все творчество Дали пронизано чудовищной холодностью. Он изображает трагический распад личности, используя в традиционную академическую манеру, добросовестно и равнодушно. Художник внутренне отстранен от своих персонажей. Таковы «Невидимые Спящая женщина, Конь и Лев» (1930 г.), «Спектр сексуального призыва» (1934 г.).

Гуманизм чужд Дали. Он не испытывает ни малейшего сострадания или сочувствия к своим персонажам, которые не есть личности, а лишь бездушные маски, за которыми — пустота и смерть.



Сальватор Дали. Сон, вызванный полетом пчелы вокруг граната за секунду до пробуждения. 1944. Коллекция Тиссен-Борнелиза, Мадрид

Сальватор Дали, как и Пикассо, не избежал желания «улучшить» произведения классиков, интерпретировать их. Дали «украсил»

собственными дополнениями офорты Гойи. Сами по себе эти офорты достаточно мрачны и мистичны. Но в них есть пластическая завершенность великого художника, а главное, глубокое содержание и смысл. «Дополнения» Дали превратили эти глубокие и трагические произведения в фарс. Омерзительные монстры, половые органы, гниение и распад заполняют все свободное пространство офортов Гойи. Кажется, что это следующая ступень вниз, это уже не пророчество о близком будущем, а просто отрицание его. Если творчество Пикассо завершает цивилизацию прошлого века, являя нам пророчество об атомной катастрофе, своего рода атомный распад культуры прошлого, но еще сделанное языком этой культуры, то Сальватор Дали — уже другая эпоха, эпоха после атомного распада, эпоха гниения и посмертного разложения.

Думается, что эти художники принадлежат не только и не столько культуре, но — судьбе человеческой, и рассматривать их надо как провидцев, предупреждающих нас о грядущих и уже наступивших катастрофах, и относиться к их творчеству надо именно так. Вольно или невольно они заставляют нас остановиться и задуматься о мире, в котором мы живем.

Возможно, найдутся люди, которые начнут искать в произведениях великих мастеров не удовольствия и отдохновения, а откровений и предостережений, а к самим художникам относиться как к пророкам или, хотя бы как к сейсмографам, предсказывающим катастрофы. Впрочем, как показывает действительность и как тысячелетия говорит Библия, легкомысленное человечество пророков серьезно не воспринимает. Спасибо, что хоть не побивает камнями!

Марк Шагал. Автопортрет на фоне неба

«В живописи есть только один цвет — цвет любви...»

М. Шагал

В бурлящем котле новых стилей и языков, в ниспровержении всех идеалов, в среде развоплощений — словом, в искусстве XX века одиноко высится необычайная и громадная фигура Марка Шагала.

Этот цветок любви расцвел сразу и мощно. Корни его уходят не куда-нибудь, а в российскую землю, уже сотрясаемую революционными предчувствиями, истощенную войной. Мало того, в скудную землю черты оседлости. Нищета и теснота еврейского местечка, где Библия и Пророки мешались с убогим бытом и, одновременно, удивительно сочетались! Аनावим — бедные, малые — они всегда ближе к Богу. Хедер, синагога, шабат, чтение и толкование Торы так легко перетекали в бедняцкий быт и обратно!

Шагал оставил нам свою автобиографию. Она начинается с первых воспоминаний о детстве — 1880-1890-е годы — и заканчивается 1922 годом — окончательным отъездом из России. Его детство предстает счастливым и почти безмятежным, несмотря на бедность родителей и все «прелести жизни» в черте оседлости. Радость бытия и удивительная чистота заливают страницы его книги. Именно там, в бедном еврейском местечке, он получил от Бога разрешение стать художником, несмотря на запрет изображений. Ответ был дан на молитву юного Шагала: «Господи, Ты прячешься в облаках или за домом Сапожника, сделай так, чтобы проявилась моя душа, бедная душа заикающегося мальчишки. Яви мне мой путь. Я не хочу быть похожим на других, я хочу видеть мир по-своему. И в ответ город лопался, как скрипичная струна, а люди, покинув обычные места, принимались ходить над землей. Мои знакомые присаживались отдохнуть на кровли», — пишет он в своей книге «Моя жизнь».

Христос говорил притчами. Притча — жанр удивительный. Она бесконечно земна — в ней живет весь бедняцкий местечковый быт с его селедками, стоптанными сапогами, чадящими керосиновыми лампами. Но она же и бесконечно возвышенна, парадоксальна, небесна. Иудеи всегда говорили притчами, а в начале XX века Марк Шагал принес их в изобразительное искусство, «смешав банальность видимого и парадоксальность неизреченного»^[5]. Как всякий еврей, воспитанный на Торе и Талмуде, он шел в своем искусстве от слова. Именно слово давало ему «свободу обращения с пространством и временем»^[6]. Слово было для него «эквивалентом человеческого духа»^[7]. Мир вообще понимается Шагалом как божественное Слово и как текст. Иудеи чувствовали бесконечную удаленность Бога от человека и бесконечную близость к Нему.

В своей жизни и своем творчестве Шагал скиталец, как и его народ, совершивший уже в Библии несколько исходов: исход Ноя в воды потопа, исход Авраама из Ура Халдейского, исход из Египта и, наконец, исход части народа из Ветхого Завета в Новый.

Ему присуще радостное восприятие жизни. В этом он истинный наследник верований хасидов. Хэсэд — любовь, милосердие; хасид — любящий Бога. Познать Бога, как учили хасиды, дано только «возликовавшей душе».

Запрет на изображение был преодолен художниками еще до Шагала (один предков художника в XVIII в. расписал синагогу), но только Шагал стал великим мастером внутри иудейской иконоборческой традиции. И это не противоречит ничему в иудаизме, который Вл. Соловьев формулирует как «веру в невидимое и одновременно желание, чтобы невидимое стало видимым, веру в дух, но только в такой, который проникает все материальное и пользуется материей, как своей оболочкой и орудием»^[8]. А Вл. Зелинский считает, что «произведение искусства, вышедшее из рук человека, исполняется, когда ему удастся уловить собою малый след присутствия Божия, оставленного повсюду и приносимого в каждой вещи»^[9].

В наше время, когда сознание человека отказывается принимать мысль о смерти, когда Воскресение стало чем-то вроде красивой легенды, а несение креста, как аскеза вообще, — ненужным чудачеством, когда «плоть празднует свое освобождение»^[10], в это время, когда «Черный квадрат» Малевича становится знаком культурной катастрофы, когда в искусстве ищут только развлечения, эротики и иронии, — появляется пророк поистине библейского масштаба, остро чувствующий свою избранность. Это ощущается уже в ранних его работах. В них он еще вполне в русле современного ему искусства, изыскан, чуть-чуть манерен. Но герои его уже взмывают в небеса, игнорируя черту оседлости! Почти сразу Шагал находит свой путь — обживание Неба, где он не может не встретить своих собратьев по крови и вере, учителей и отцов — библейских пророков. Их язык становится его языком, он теряет эстетичность, выражается чуть-чуть косноязычно, как Моисей. Но он берет с собой в Небо все, что составляет его быт на земле: избушки, коров, скрипачей, водовозов и прекрасных девушек. Он рано понимает, что будет писать не так, как все. «А как? Даст ли мне Бог ... силу оживить картины моим

собственным дыханием, вложить в них мою мольбу и тоску, мольбу о спасении, о возрождении?» Не многие художники в это время так молились, если молились вообще. Молитва рождается в душе юнца на окраине Витебска, на улице Покровской в семье рабочего из рыбной лавки. Отец будущего художника швырнул сыну все, что у него было, — двадцать семь рублей — и юный Шагал, преодолевая страх перед голодом, бездомностью, неизвестностью отправился в Петербург овладевать художественным мастерством. Он повез туда всю живую память о детстве, о своих еврейских родичах — дядях, тетях, дедушках и бабушках. Он увез свой талант, который, как он считал, весь таился в его матери. Он писал: «Если мое искусство не играло никакой роли в жизни моих родных, то их жизнь и их поступки ... сильно повлияли на мое искусство»^[11]. Удивительной чистотой и нежным грустным еврейским юмором проникнута его автобиографическая книга, как и все его творчество. И как важны эти слова: «Да простит мне Господь, если в эти строки я не смог вложить всю щемящую любовь, которую питаю ко всем людям на свете. А мои родные — самые святые из них»^[12].

В Петербурге, продираясь сквозь нищету и голод, он пытается чему-нибудь выучиться и посещает то Школу Общества поощрения художеств, где директором был Рерих, то школу Бакста. Первая ничего ему не дала, вторая дал понять, что он должен забыть все, чему его учили раньше, хотя искусство Бакста было чуждо ему, как и все течение «Мира искусства», где царили стилизация, эстетизм, светскость и некоторая манерность. Правда, школа Бакста для юного Шагала, не имевшего представления о том, что такое Париж, олицетворяла Европу. В Париже его учителем стал Лувр. «Меня окружали там давно ушедшие друзья. Их молитвы сливались с моими. Их картины освещали мою младенческую физиономию. Я как прикованный стоял перед Рембрандтом, по многу раз возвращался к Шардену, Фуке, Жерико»^[13]. Ему казалось, что «все мы робко ползаем по поверхности мира, не решаясь взрезать и перевернуть этот верхний пласт и окунуться в первозданный хаос. Нужен очистительный потоп, глубинная, а не поверхностная революция». Импрессионизм, кубизм, все новейшие течения, которыми бредил Париж, ему были равно чужды. «Этот прогресс формы — все равно, что пышное облачение

римского Папы рядом с нагим Христом или богослужение в роскошном храме рядом с молитвой в чистом поле», — писал Шагал.



М. Шагал. Над городом. 1914-1918. ГТГ, Москва

Тем не менее, он был принят во Франции и Германии.

А в Европе уже назревала и, наконец, грянула гроза. Началась кровавая драма, грандиозное и трагическое действие, в которое вовлеклись все народы. Шагала она застала в России, куда он приехал, думая, что ненадолго, на свадьбу своей сестры, а также, чтобы увидеть ЕЁ, ту, которая разделила с ним все превратности жизни, став и музой, и ангелом, и моделью: «С тех давних пор она, одетая в белое или черное, парит на моих картинах, озаряет мой путь в искусстве. Ни одной картины, ни одной гравюры я не заканчиваю, пока не услышу ее «да» или «нет»». Так он писал о Йелле, ставшей его женой.



М. Шагал. Прогулка. 1917-1918. ГРМ, Санкт-Петербург

Счастливые месяцы в родном Витебске. Жадно вглядывается он во все детали привычного захолустья, пишет все, что попадает на глаза, как будто предчувствует разлуку навсегда и страшный конец, ждущий эти мирные лица. Витебск, наполняющий небо в парижских картинах, как бы опускается на землю. Быт, теплый и привычно родной, требует увековечения. Появляются портреты красных, зеленых стариков, раввинов, погруженных в молитву. Шехина, Божье присутствие, осеняет этот нищенский, готовый уйти в небытие мир. Вот «Ворота еврейского кладбища», пророчески и страшно приглашающе распахнутые прямо в небо. За ними грозовые всполохи, космическое пространство. Туда уйдут в XX веке миллионы его мирных собратьев по крови. Лучше всего он сам сказал об этих воротах:

«Врата — это распахнутые стены,
там громы отгремевшие ночуют
и молнии расщепленно трещат».



М. Шагал. Ворота еврейского кладбища. 1917 Собрание Иды Шагал, Париж

Вот трагическая фигура «Продавца газет», несущего печальные новости. За его спиной громадная церковь Ильи Пророка, и сам он кажется посланцем этого пророка. Но и счастливая любовь тоже есть в холстах этого периода. Она — олицетворение земной и небесной любви — «Песнь песней», дарованная мастеру. Его влюбленные взлетают над городом, парят над ним, как ангелы. Иногда это парение происходит в пространстве комнаты — в картине «С днем рождения», и городская комната, наполненная массой деталей быта, обретает символический смысл, наполняется Божиим присутствием.



М. Шагал. Продавец газет. 1914. Центр Жоржа Помпиду, Париж

Но не только сила любви отрывает героев картин Шагала от земного притяжения. Он захвачен зрелищем русской революции, пишет статьи, занимается административной и педагогической деятельностью. Но принять материалистическую марксистскую идеологию он, конечно же, не может. Переехав сначала в Петроград, а затем в Москву, Шагал находит для себя новое поле творчества — театр, который необычайно близок ему стихией игры. Шагаловский театр сродни народному площадному действу. Одновременно он проникнут религиозным чувством и соединяет, как и все искусство Шагала, укорененность в быте и освященность этого быта Бытием. Для еврейского камерного театра Грановского он создает семь монументальных полотен, посвящая их темам творчества, синтеза искусств и любви, расписывает потолок и стены. Он расписывает своими сюжетами даже эскизы костюмов действующих лиц, так что они становятся как бы эскизами ролей. Так создается своего рода храм искусств. Но советской власти,

как и царской России, где он чувствовал себя изгоем, Шагал был не нужен. Продолжая жить на родине, он рисковал не только потерять себя, свою душу, но и свободу, и жизнь. Страшно подумать, что ждало его, останься он в России. Бог вывел его, как когда-то евреев из Египетского рабства.



М. Шагал. Я и деревня. 1911. Музей современного искусства, Нью-Йорк

И вот он снова в Париже. Там в это время расцветает сюрреализм. Бретон, Бунюэль, Рене Клер взрывают традиционалистское сознание. А Шагал обращается к книге о России. Он описывает и увековечивает в ней целую галерею своих диких сородичей, о которых пишет с нежностью и любовью. И другая важная книга о российской жизни становится своего рода его декларацией. «Мертвые души» Гоголя — его немая Россия. Удивительное «пространство литографий открыто всем ветрам. В нем все летит, несется, пританцовывает — стулья, свечи, дороги, мужики и помещики»^[14]. И вместе со всем этим танцует душа художника. Разлетаются небесные тела, комья грязи, живые и

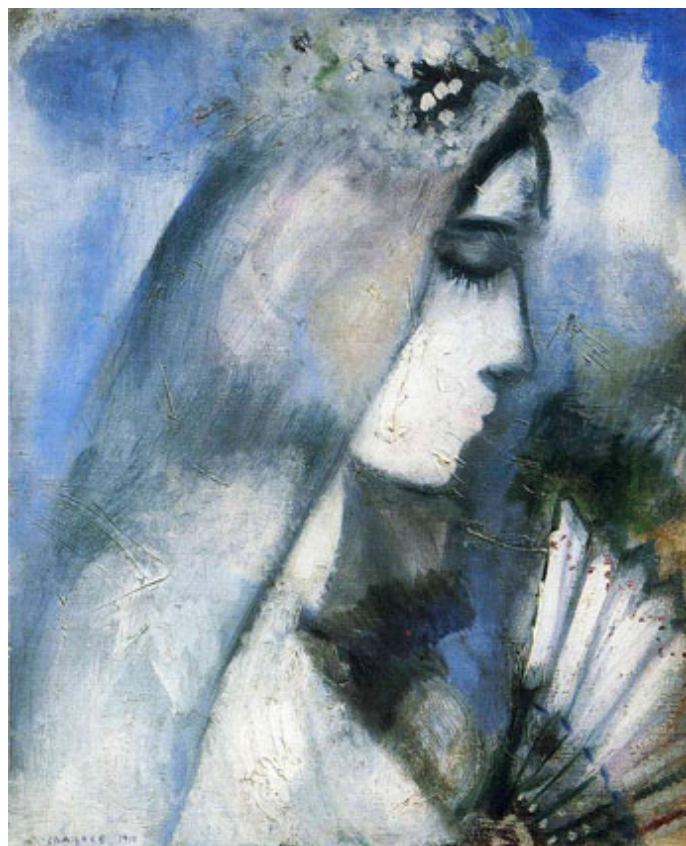
мертвые. Серия эта огромна, иллюстрации сделаны почти к каждой странице. «Словно он переводит Гоголя на язык своего искусства. Что такое «Мертвые души»? Явь или бред? Фиктивная купля-продажа не живых, но и не мертвых»^[15].



М. Шагал. На двух берегах. 1953-1956

У каждого художника есть свой «первофеномен». Это то, что заложено в генах, что питает творчество, что толкает развиваться дальше. Общеизвестно, что у Шагала это Витебск, его малая родина, за которой простирается Родина большая. Но в этом первофеномене есть своя маленькая загадочная деталь, с поразительным постоянством кочующая из картины в картину, удивительное существо, кроткое и трогательное, не то корова, не то ослик. Откуда оно? Вот оно на картине «На берегах Сены» 1953 года, где юная женщина с младенцем позирует художнику, а над мостами Сены витает зеленая коровка с русалочьим хвостом. Вот она над «Невестой с синим лицом» (1932-1960 гг.), картиной, полной воспоминаний (тут и скрипач, и скоморох, и витебские домики). В «Автопортрете с напольными часами. Перед

распятием» (1947 г.) красная корова уже alter ego художника. Она вырастает прямо из его фигуры. Оба они осенены летающими часами, как бы овеществленным временем. Присутствует это мистическое существо и в полотне «На двух берегах» (1943-1958 гг.), где зеленая коровья голова молитвенно обращена к небу. Она везде рядом с влюбленными и кажется их общей душой. Когда же автор предается воспоминаниям, коровы возносятся на небо, играя на скрипках. Словом, везде и всегда они наполняют землю, витают в небе, участвуют во всех важнейших событиях жизни. Листая страницы книги «Моя жизнь», мы находим некую разгадку. Вот поразительное описание деятельности дедушки из Лиозно, по роду занятий — мясника. «Ночью во сне мне чудилось, что не только запах, но и сами коровы здесь, в доме: чудесное стадо, умирающее на полу и возносящееся на небо. Коров убивали жестоко. Но я все прощал. Распятые, точно мученики, шкуры смиренно обращали к небу-потолку молитву об отпущении грехов убийцам». Быть может, это символ смиренной жертвы, которую его народ принесет в страшном XX веке в огне Холокоста?



М. Шагал. Невеста с веером.1911

Тема единства мира в любви, постепенно возникающая, после войны, становится доминирующей в творчестве Шагала. Она выливается в грандиозную библейскую эпопею. Не будет преувеличением сказать, что Шагал — истинный пророк XX века. Его живопись становится свободной и светоносной. В ней появляется «неслыханная простота», о которой писал Пастернак. Одухотворяя земные предметы, он естественно пришел к Небу, так как «стран много, а небо едино». Библейские пророки — вот его истинные друзья и собеседники. «Пророк Исайя» — раскаленное докрасна пространство картины заставляет толпу в священном страхе забиться в нижний угол картины и созерцать оттуда, как шестикрылый серафим влагает в уста коленопреклоненному Исае «уголь, пылающий огнем». А за крыльями серафима проступает распятый Мессия. За спиной Исаи, осененные белым ангелом, оживают пророчества будущего, когда «Волк и ягненок будут пастись вместе, и лев, как вол, будет есть солому, а для змея прах будет пищею: они не будут причинять зла и вреда на всей святой горе моей» (Ис 65:25). Исайя тяжело склонился и, наверное, напоминает отца автора, грузчика, уставшего за долгий день тяжелого труда.



М. Шагал. Мосты над Сеной



М. Шагал. Коровы над Витебске». 1966

Вот «Башня царя Давида» (1968-1971 гг.). Псалмопевец играет на гуслях, его лицо светится. Внизу у ног крошечная козочка — прототип Вирсавии — женщины, которую в белоснежном облаке он обнимает, и земная любовь, смешанная с покаянными слезами, освящает и вдохновляет его поэзию. Мы же все в толпе слушателей, внимающих его песням и возносящих к небу свои молитвы. «Лестница Иакова» (1973 г.) устремлена в небо, конечно же, над витебскими хибарками. Сам Иаков погружен в сон тут же, прямо на улице местечка, а ангелы вспархивают и разлетаются по небу, встречая и благословляя и автора, и его любимую коровку. «Моисей со скрижалями и золотой телец» (1976 г.) грозно возвышается на горе Синай, а слева — иудеи, пляшущие вокруг золотого тельца и предающиеся разврату. Любимое Шагалом небо — в клубках то ли дыма, то ли грозовых туч, сквозь которые светится раскаленное солнце. И «Песнь песней» (1974 г.), где на иконописном багряном фоне обнаженные влюбленные в потоке света, льющегося с небес, опираются на фантастическую птицу. Быть может, это Феникс, всегда возрождающийся из пепла. И опять, как

всегда, мы, люди в толпе — свидетели чуда. А на небесах — псалмопевец (как же без него!), воспевающий земную и небесную любовь. Нельзя не сказать и о «Святом Семействе» (1975-1976 гг.), где Мать с Младенцем сидит на фоне погруженного в сумерки местечка, а Иосиф спускается с неба, обеими руками благословляя и охраняя Их. И светящаяся коровка тоже не забыта. Поразительно цветущее «Древо Иессеево» (1975 г.), где все библейское родословие венчается Распятием, которое, как и Богородица с Младенцем, есть удивительные плоды древа. Невозможно описать всю грандиозную Библейскую эпопею. А ведь еще были витражи для многих европейских соборов!



М. Шагал. Еврей за молитвой. 1912

Шагал как будто возвращает нас из нашего рационалистического времени во времена Средневековья, когда Бог и Небо были ближе к людям. Нам это жизненно необходимо, так как для нас религия стала лишь частью культуры, в одном ряду с наукой, спортом, психологией. Наша жизнь лишилась духовного измерения, всякого христианского ориентира и, как пишет Оливье Клеман, «сейчас в мире господствует

эмпиризм видимого и субъективизм удовольствия, а также вульгаризированный психоанализ, претендующий на обладание ключом ко всем проблемам». Шагал принес и оживил в сознании людей смысл инобытия, и мы острее понимаем неразрывную связь повседневности с Богом. И то доброе и чистое, о чем просто, без назиданий, говорит нам Евангелие, воплотил в своих холстах, витражах и графике великий наш современник, гениальный художник, истинный пророк Марк Шагал.



М. Шагал. Авраам и три ангела. 1960-1966. Национальный музей «Библейское послание Марка Шагала», Ницца

Джорджо Моранди. На грани двух миров

Что такое художник? Почему это существо, бесспорно более тонкое и чувствительное, чем рядовой обыватель, отдает все свои силы, посвящает всю свою жизнь изображению таких невинных предметов, как цветы, яблоки, деревья и т.д.? Проходят жестокие войны, революции, мир претерпевает страшные бедствия и катастрофы, а эти странные существа как бы не замечают всего этого. Кровавая и героическая история человечества как будто оставляет художников — самых великих, самых восприимчивых, по-видимому, равнодушными... Эрве Базен, французский художник, писал: «Во время войны 1870 года

Сезанн писал яблоки. Во время войны 1914 г. Ренуар писал цветы, обнаженных женщин, а Пикассо работал над композицией кубистических натюрмортов из трубок и ваз для фруктов».

Значит ли это, что художник — эгоист, остающийся глухим и слепым к трагедиям своего времени? Конечно, нет. Иначе почему эти люди с фанатичным упорством покрывают краской холсты, бумагу, режут по металлу, вырубая из мрамора скульптуры и т.д., часто жертвуя благополучием семьи, самих себя, своей жизнью, своим рассудком. Способность восхититься красотой, казалось бы, ненужных и бесполезных предметов, таких как крылья бабочки, лепестки цветка, перламутр раковины, жила в человеке всегда. Не будучи призванным отразить непосредственно то или иное событие, художник заново открывает нам мир — мир, который кажется хорошо знакомым. Например, античность, казалось бы, бесконечно далекую от современного стремительного и быстро меняющегося мира. Не потому ли, что античные греки впервые поняли, что мир создан по законам гармонии и порядка, свободы и красоты. И время от времени искусство этого народа вновь заставляет нас восхититься великим замыслом Творца.



Дж. Моранди. Автопортрет. 1925

Художник любой эпохи взрывает изнутри общепринятое и возвращает нам его измененным и обновленным, очищенным от случайного и преходящего. И здесь неважно, каким он видит мир: конкретным и реальным или абстрактным.

Нам важна сама способность творца выражать свои и наши чувства, исповедоваться перед нами и заставлять нас исповедоваться перед ним, и сюжет картины играет тут далеко не самую важную роль. Живопись воздействует на глаз, как музыка на слух — пятнами цвета, ритмами линий, тишиной и паузами пространства. Живопись не служит никакой идее — она есть отражение любой идеи во внутреннем мире человека. Этот внутренний мир обладает такой же мощной реальностью, как реальность внешняя. Иными словами, художник всегда революционер. Он разрушает общепринятые нормы, сам того не желая, и изображает свое ощущение, возникающее под влиянием внешнего мира.

Джорджо Моранди родился в Болонье в 1890 г. Прожил всю жизнь в Италии. Пережил все ужасы XX века. Видел первую мировую войну, возникновение, развитие и крушение фашистской диктатуры, воцарение в искусстве футуризма с его пафосом разрушения. Недолго, но глубоко был увлечен в раннем периоде своего творчества Сезанном, Андре Дереном, Пикассо, Руссо, отдал дань увлечению сюрреализмом в лице Де Кирико, в 1913-14 гг. даже выступал на вечерах футуристов, но остался в стороне от манифестов идеолога футуризма Маринетти, призывавшего к ниспровержению культуры прошлого. Познакомившись с творчеством Матисса и Сезанна, выбирает их, а не футуристов. В творчестве Моранди поражает верность традициям любви ко всему сущему, свойственная лучшим творцам мировой культуры, что не часто встречается в жестоком XX веке.



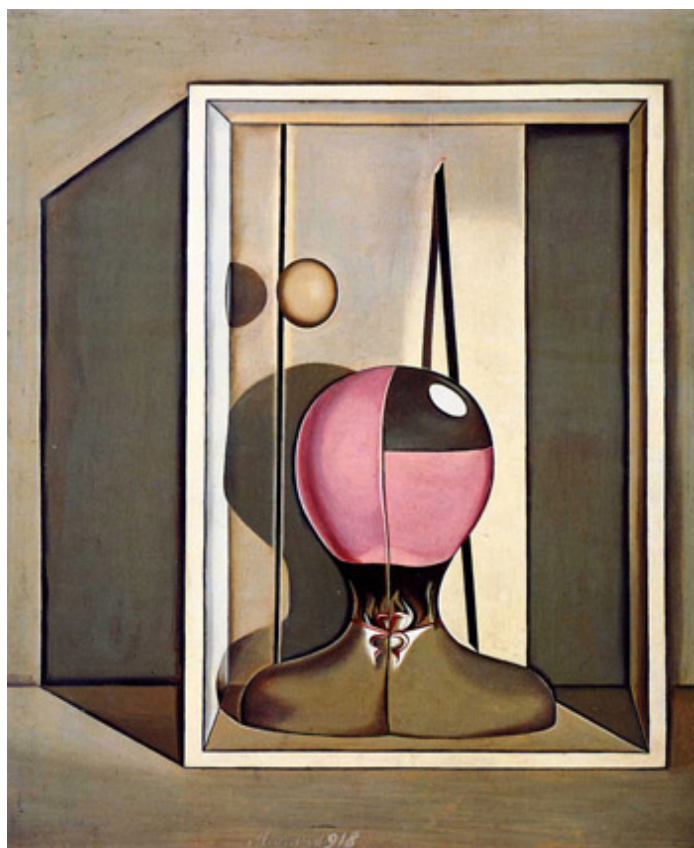
Дж. Моранди. Пейзаж. 1913

В начале века, точнее, в его первом десятилетии, Моранди выступает как последователь импрессионистов, а также течения «Югендстиль» и болонской школы «Флореаль».

Таковы его прозрачные пейзажи 1910-13 гг. В них итальянская природа, представляющая как южная, яркая, контрастная, является нам неожиданной в своей тонкой монохромности. Пейзажи кажутся

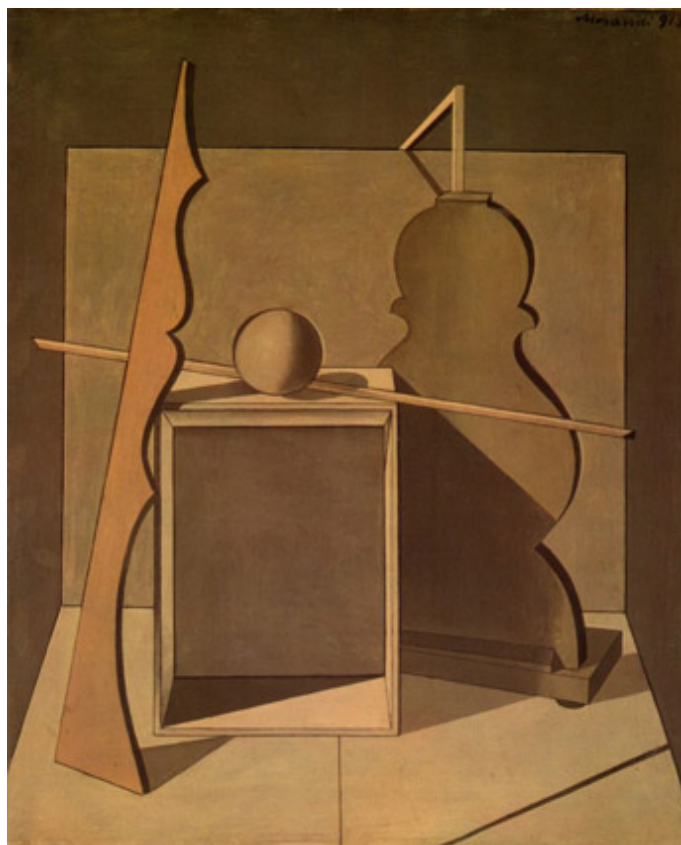
подернутыми голубоватой дымкой сфумато, так любимой художниками Высокого Возрождения. Они поэтичны и хрупки, и уже в них чувствуется, что художник, стараясь ближе подойти к природе, удаляется от натурализма, что противоположно живописной концепции импрессионистов. В пейзажах Моранди нет ничего эффектного — дорога среди деревьев, освещенная солнцем, изгородь, легкие, прозрачные тени на земле.

Колорит голубовато-зеленый, гамма сдержанна. Ритм вертикальных стволов и горизонтальных, распластанных на земле теней создает ощущение музыки, светлой и мечтательной.



Дж. Моранди. Натюрморт. 1916

Моранди некоторое время был близок и с кубистами. В 1915 г. призывается в армию, но там тяжело заболевает, его комиссуют, и он снова дома. Начинаются годы размышлений. От этого периода сохранилось мало работ — многое им уничтожено.



Дж. Моранди. Натюрморт. 1918

1918-19 гг. называют «метафизическими» в творчестве Моранди. Он пытается выйти за пределы присущего ему конкретного видения, переживает влияние сюрреализма Де Кирико. Таковы его натюрморты этих лет.



Дж. Моранди. Натюрморт

Один из них, хранящийся в Эрмитаже, изображает холодный и безликий манекен в ящике. В миланском натюрморте тот же манекен в окружении столь же застывших, как бы окаменевших, предметов — бутылок, хлеба, курительной трубки и т.д. Моранди рано понял необходимость совмещать современность и традицию. Чтобы глубже узнать итальянскую классику, едет во Флоренцию и тщательно изучает творчество Джотто, Мазаччо, Учелло. Это было не просто возвращение к старым традициям, а соотнесение их с современностью. Несмотря на то, что время до 1915 года было полно несколько лихорадочными поисками нового, он всегда соответствовал самому себе, строгость и дисциплина — его неотъемлемые качества всегда: и в юности, и в зрелом возрасте.



Дж. Моранди. Натюрморт

В появившихся в эти годы натюрмортах заметно умножение пространственных планов, осей композиции, некоторое усиление динамики, скрупулезная моделировка светотени. Его интересует поэзия, загадки, раскрытие внутренней ценности вещи. «Именно обычные вещи оказывают влияние на наш дух. Они раскрывают высшие формы существования, чем занимается искусство. Вещи привычные, родные, на них мы смотрим и не видим» — этот тезис Маринетти из его «Метафизики простых вещей» явно близок Моранди.

В 1920 г. появляются натюрморты, где мы видим хорошо знакомого нам Дж. Моранди — кухонный стол, бутылка, горшок, яблоко. Гамма теплая, коричневато-серая. Предметы расставлены симметрично с почти равными интервалами. Они как будто демонстрируют себя, смиренно и кротко. Вещи проработаны не слишком детально, но все же довольно подробно. В 1921 г. в натюрмортах появляются новые ноты — монументальность и плотность. На золотисто-коричневом фоне группа предметов почти силуэтна и напоминает старинный замок, крепость. Колорит суров и сдержан. Предметы скупо моделированы, силуэты почти не расчленены. Таков натюрморт из Болонского музея. Некоторые

натюрморты этого периода вызывают в памяти великого Шардена, у которого почти уничтожена грань между живой и неживой природой и происходит постоянное превращение одной в другую и как бы уравнивание их в правах. Невозможно пройти и мимо чудесных «букетов», написанных в 1923-24 гг. В них нет буйного цветения, зато есть что-то хрупкое, удивительно скромное, хочется сказать «чеховское». Это букеты-воспоминания, букеты-новеллы.



Дж. Моранди. Цветы. 1924, Болонья

1922 год — это другая стадия развития Моранди — художника и мыслителя. Ее можно назвать «погружением во внутренний пейзаж». Он чувствует себя исследователем микрокосмоса и поэтому одиноким. Но его сотоварищи в это время — Паскаль, Рембрандт, Бах. Он ищет рисунка без сложностей, он верит в реальность искусства, которая противостоит экзистенциальной реальности, хотя многие считают искусство лишь информацией.

Натюрморт 1924 г. из Миланского музея обладает той же отстраненностью и независимостью. Гамма еще более сурова и скупа.

Есть что-то эпическое, величавое и почти трагическое в этой группе простых вещей. Они живут своей таинственной, независимой от нас жизнью. Предметы помещены на авансцену, приближены к зрителю, словно к краю рамы. Они жмутся друг к другу в каком-то страхе и тревоге, обмениваясь неслышными нам репликами, совершенно не замечая нашего праздного любопытства. Вещи сбиты в плотную, монолитную группу, справа и слева ограниченную белыми бутылками, как бы конвоирующими эту встревоженную толпу. Ключом к этому периоду творчества может послужить автопортрет, написанный в 1925 г. Молодой художник изобразил себя погруженным в глубокую задумчивость. Взгляд устремлен вовнутрь. Руки, держащие кисть и палитру, безвольно опущены на колени. Портрет овеян печалью. Серебристо-коричневая гамма усиливает состояние тишины и одиночества. Он одновременно и замкнут, и хочет открыть свой внутренний мир зрителю.



Дж. Моранди. Натюрморт. 1942, Парма

Глядя на натюрморты Моранди этих лет, на эти букеты, сопоставляя их с автопортретом, понимаешь, что мир предметов, казалось бы, неодушевленных, для Моранди есть мир живых людей. Они одухотворены и представляют собой не что иное, как изображение

души художника, ушедшего в мир вещей, противопоставив себя фашистской действительности. Художника больше не интересует материальная сущность предмета, перед нами изображение внутреннего мира автора, куда он уходит от невыносимой реальности. Интересно, что Моранди в натюрмортах этих лет бежит от всякой экзотики в выборе предметов. Это одни и те же бутылки, графины, чайники. Но их взаимодействие друг с другом, их расположение в пространстве выражают драматические отношения автора с миром. Пространство постепенно как бы исчезает, предметы в натюрмортах 30х-40х годов сбиваются в плотную толпу, которая вытесняет все пространство. Сами же предметы теряют объемность, становясь бесплотными. Перед зрителем уже почти абстракция, состоящая из черно-белых пятен, как на негативе. Это уже не предметы, а пустые места, сохраняющие силуэт бывшего когда-то чайника, кувшина, вазы. Таков «Натюрморт с белыми предметами на темном фоне» 1931 года. Зритель явственно ощущает распад, разрушение, развеществление мира.



Дж. Моранди Натюрморт. 1952, Болонья

Таковы и офорты этого времени. Тональность их однообразна, предметы лишены индивидуальности. Они лишь тени самих себя,

смутные воспоминания, мираж. Штриховка кажется механической и равнодушной. Но равнодушие это кажущееся. Скорее, рука автора закована, несвободна и движется по доске, преодолевая страшное напряжение.



Дж. Моранди. Натюрморт. 1947, Болонья

Период 1925-37 гг. итальянские исследователи творчества Моранди называют «Сошествием во ад». В живописи появляются тени, тени как альтер эго вещи, объекта. Между 1929 и 1930 годами настроение художника своего рода «алхимическое» — кажется, что ему хочется все бросить в котел искусства, чтобы вытащить оттуда сущность вещей.

Тишина — вот главная тема его натюрмортов этих лет. Кухонная утварь, кофейная мельница, бутылки и кувшины тихо беседуют, исповедуют друг другу какие-то тайны. Они воспринимаются в удивительном единстве. Это единство семьи, близких друзей, куда хочется уйти от невыносимой действительности. Пространственные силуэты не разделяют их, а, скорее, соединяют в любви. Иногда силуэты предметов даже экзотичны. Таков натюрморт из Национальной

галереи Искусства Модерна в Риме (1932 г.). Эта группа (хочется сказать «толпа») ваз и кувшинов, трогательных в своей немного нелепой вытянутости, напоминает подростков, длинноногих и неуклюжих. Монолитность прежних натюрмортов здесь отсутствует. Подчеркнут силуэт каждого предмета. Они более обособлены и индивидуализированы.



Дж. Моранди. Натюрморт. Офорт. 1947

Все те же кувшины и кофейники, написанные в 40-х годах, предстают перед зрителем как силуэты забытых городов, виденных в детских снах, и, одновременно, до удивления реальных. А вот музыкальные инструменты — гитара, труба, мандолина, поверженные ниц, распластавшиеся на столе, как бы утратившие свою звучную жизнь (1941 г., Парма). Группа бутылок (1942 г., Парма) напоминает процессию пилигримов, отправившихся в неведомое паломничество. Экзотические раковины в натюрморте 1943 г. из частной коллекции кажутся сказочными животными, из тех, что вот-вот превратятся в живых людей наподобие царевны-Лягушки из русской сказки.

Постепенно колорит высветляется. Предметы на полотнах конца 40-х и до конца 50-х годов становятся не только светлее и радостнее, но они как бы теряют вес. Коричневатую мглу сменяет дневной свет, заливающий холст. В основе колористической системы Моранди, как и любого живописца, лежит сочетание цвета и света. Если за цветом закреплены материальные формы, то за светом — душевность, эмоциональность, пространство.

В картинах 1950-х гг. происходит постепенное изменение всего живописного принципа Моранди: он почти отказывается от цветовых рефлексов, появляется тональное единство. Все тона необычайно чисты. Их чистота как будто сопровождается свечением. В них найдена мера цветности и этого удивительного света. В почти белых натюрмортах 1951-52 гг. белый цвет становится не цветом и не светом, а образом цвета. Между предметами почти нет пространственных промежутков. Они сплочены и более не одиноки. В их силуэтах появляется знаковая лаконичность. Группы предметов кажутся не такими взволнованными, это, скорее, семья перед домашним очагом. Они доброжелательно обращены к зрителю, сохраняя полную тишину. Это, если можно так сказать, «движение покоя». Интересно, что природу, пейзажи Моранди видит так же. В пейзажах этих лет то же внимание к силуэту, обобщенному и монументальному. Пространство — воздушная среда, небо, тени деревьев — не менее предметны и материальны, чем горы, земля, стволы деревьев, дома, изгороди. Кажется, еще немного, и пейзаж превратится в абстракцию, но этого не происходит. Напротив, его пейзажи призывают зрителя медитировать, сосредоточенно вглядываться и отдаваться настроению, навеваемому природой, так много в них духовности и музыкальности.



Дж. Моранди. Натюрморт. Офорт. 1956

То же можно сказать и о его графике: офортах, рисунках, акварелях. Их пронизывает музыкальный ритм, и им свойственна благородная гамма тонов. Его черно-белые офорты воспринимаются как живопись — так эта, казалось бы, скупая гамма богата оттенками черного, серого, белого.

И живопись, и графика Джорджо Моранди (особенно это касается 1960-х годов, последних лет его жизни) существует как бы на «границе двух миров» — духовного и материального.

Этот замедленный ритм, это «движение покоя», в котором пребывают персонажи Моранди, особенно поразительны, когда осознаешь, в какое время они созданы. Художник вырывает нас из шума, грохота скоростей нашего времени, из его трагедий катастроф. Он протягивает нам дружескую руку и предлагает нам «остановиться, оглянуться». Он возвращает нам веру в то, что в основе мироздания лежит красота и гармония, а не хаос и безнадежность.

Художник ответственен за мир, который он создает. Он может не только предупреждать о катастрофах, но и навлекать их, призывать. А

может своим добрым даром их останавливать. Моранди принадлежит к последним.

Пиросмани. Между вывеской и иконой

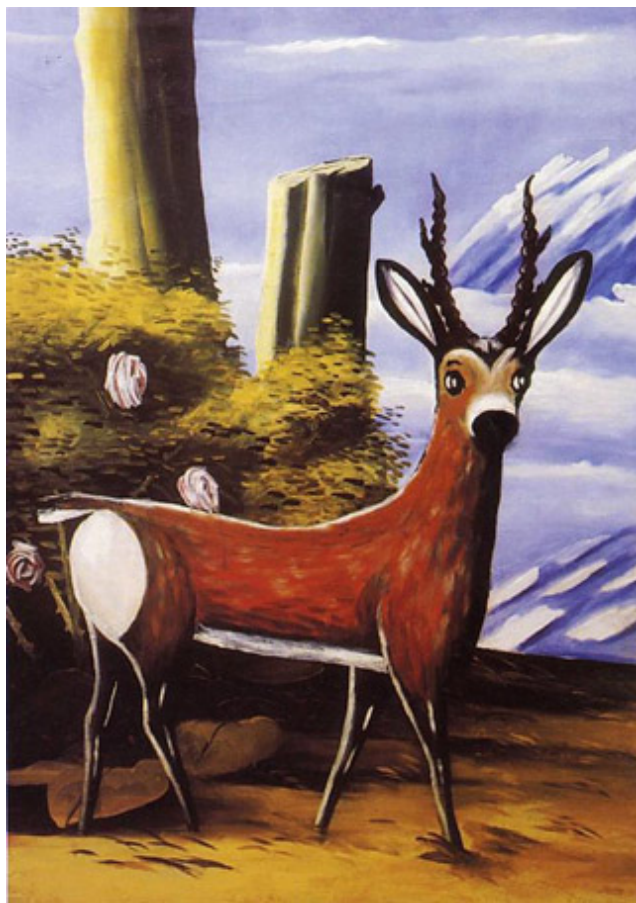
Мы узнали Нико Пиросманашвили примерно в 60-х годах прошлого века, во времена так называемой «оттепели». Наше знакомство с западным искусством в то время ограничивалось постимпрессионизмом. Отечественное искусство начала века тоже тщательно скрывалось от нас, молодых. Но вот щелка приоткрылась, повеяло свежим ветром подлинности, неангажированности. Одна за другой открывались выставки — Пикассо, Моранди, прибалтийских художников. Итальянский неореализм в кино, польское кино, грузинское кино поражали правдой жизни. И в этом ряду выставка Нико Пиросманашвили, представителя так называемого «примитивного», или, как потом стали говорить, «наивного» искусства. Но что-то мешало видеть в нем примитивизм и наивность. Что-то делало его сразу могучим и большим. Это «что-то» заставляло вспомнить древнюю живопись — фреску, икону.

Пиросманашвили нашли, обнаружили в Тифлисе в 1912 году поэт Илья Зданевич, художники Кирилл Зданевич и француз Ле Дантю. Вот как описывает первое впечатление от работ Нико Пиросманашвили Кирилл Зданевич: «Летним вечером 1912 года, когда угасал закат и силуэты синих и фиолетовых гор на желтом фоне теряли свой цвет, погружаясь в темноту, мы подошли к вокзальной площади, пыльной и пустой, казавшейся огромной, остановились, удивленные тишиной, такой странной здесь... Мы вошли в большой и просторный зал трактира. На стенах висят картины... Смотрим на них изумленные, растерянные — перед нами живопись, подобной которой мы не видели никогда! Совершенно оригинальная, она была тем чудом, которое мы искали. Кажущаяся простота картин была мнимой. В них легко можно было разглядеть отзвуки древних культур Востока, но традиции народного грузинского искусства преобладали».



Н. Пиросманашвили. Актриса Маргарита. 1909. Музей искусств Грузии. Тбилиси.

Кто же он такой, Нико Пиросманашвили — для одних наивный примитивист, для других чудо, продолжатель древних культур Востока?



Н. Пиросманашвили. Олень. Музей искусств Грузии, Тбилиси.

Он родился в Кахетии, в восточной ее части — Кизики. Когда-то Кахетия существовала как самостоятельное царство с главным городом Телави. В Кахетии много церквей, памятников архитектуры. Там родился знаменитый поэт, писатель, общественный деятель Илья Чавчавадзе, а недалеко, в соседней Пшавети — поэт Важа Пшавела. Поэт Тициан Табидзе писал о Кизики: «Край этот многим примечателен — здесь неизвестно крепостное право. Здесь и поныне люди рождаются мощными, а природа ничего не жалеет для того, чтобы кизикиец был щедрым и грозным. Это край изобилия вина и хлеба, где сами горы будто помазаны маслом, настолько плодородна земля и обильны урожаи».



Н. Пиросманашвили. Кутеж в виноградной беседке. Музей искусств Грузии, Тбилиси.

Может быть, независимый характер Нико Пиросманашвили, его щедрость и свободомыслие — тоже клад этой земли.

В его судьбе многое неизвестно — даже дата его рождения. Он прожил жизнь странника, скитальца. Есть такая категория людей: «лисицы имеют норы и птицы небесные — гнезда, а Сын Человеческий не имеет, где приклонить голову». Таких людей любят, но и испытывают по отношению к ним некоторое чувство превосходства. Но эти странники — соль земли. Бродячий художник, не обрастающий бытом, свободный как птица, — таким Нико Пиросманашвили стал не сразу. Поначалу он года четыре проработал тормозным кондуктором на Закавказской железной дороге. К этой службе душа не лежала. За разные провинности он получал множество штрафов и был в конце концов уволен. Потом на выходное пособие открыл небольшую молочную лавку, но и это дело продолжалось недолго. Он неуклонно шел к живописи и нашел свое дело. На жести, картоне, холсте и

особенно на черной клеенке Нико Пиросманашвили писал свои вывески и картины. Эта работа если и оплачивалась, то смехотворно мало. Некоторые шедевры были созданы за рюмку водки, кружку пива, миску похлебки. Художник ведь не только создает свои шедевры, но и жизнь его есть произведение искусства. Друзья говорили о нем: «Он был чист устами и на руку, его пиджаку не нужен был карман». И конечно, через всю его жизнь должна была пройти особенная любовь. Вот как пишет об этом Кирилл Зданевич: «Торгуя несколько лет, Пиросманашвили достиг благосостояния, жизнь улыбнулась ему, но скоро все изменилось. Человек большого и верного сердца, Пиросманашвили встретил женщину, которую полюбил на всю жизнь. Певица и танцовщица кафешантана, француженка Маргарита, красивая и изящная, поразила воображение Нико. Он не мог прийти в себя от изумления. Марго казалась ему прекрасным ангелом, спустившимся с неба. Счастливый Нико отдал ей свое сердце и, не раздумывая, все свое состояние. И тогда огромные черные глаза мадмуазель Маргариты в последний раз взглянули на Нико. Она навсегда исчезла, разбив жизнь художнику». Вот тогда-то он и стал неприкаянным бродягой. Но прежде он пишет ее портрет.



Н. Пиросманашвили. Жираф

«Белый цвет Нико почитал цветом любви, доброты, символом душевной чистоты. Белая Маргарита ожила на черном фоне. Чувство злобы и мести были чужды Нико. Он простил Маргарите зло, ему причиненное», — пишет Кирилл Зданевич. Певица изображена не на сцене. Она стоит на земле, покрытой цветами и травами на фоне голубого неба. Вокруг нее выются птицы, и одна из них нежно касается ее плеча. В руке у Маргариты букет цветов — один из множества букетов, подаренных ей Нико. И только два пня, два срубленных дерева, как символы погубленного счастья двоих, у ее ног. И еще две маленькие изящные надписи по-русски: «Актриса Маргарита» и «Н. Пиросманашвили» — выются у ее ног. На ней платье танцовщицы — нечто вроде балетной пачки, легкое и воздушное. Черные волосы ее распущены. Огромные глаза глядят прямо на зрителя. Итак, Нико Пиросманашвили стал как бы принадлежностью духанов. Люди, приходящие туда выпить и закусить, не замечали его. Он жил как бы в

другом измерении. Его особенным свойством было «удаляться». Его соседи не были уверены, что он вообще существует.



Н. Пирсманашвили. Кутеж трех князей. Музей искусств Грузии. Тбилиси.

Заинтересовавшись им, общество грузинских художников решило собрать о нем сведения, но тоже не было уверено в том, что «он еще жив». Когда его пригласили на заседание этого общества, он, по воспоминаниям Ладо Гудиашвили, сидел, сложа на груди руки, и застыло, окаменело смотрел в одну точку. Его лицо выражало тайную радость и большое удивление. Так он сидел на протяжении всего заседания и не обронил ни единого звука. По окончании заседания он сказал: «Так вот, братья, знаете что, мы обязательно должны построить большой деревянный дом в сердце города, чтобы всем было близко, построим большой дом, чтобы собираться вместе, купим большой самовар, будем пить чай и говорить об искусстве. Но вы этого не хотите, вы совсем о другом говорите», — проговорил он спокойно и тихо. Невольно вспоминается Ван Гог, тоже мечтавший о коммуне художников-собратьев, единомышленников. Как непохоже это, наверно, на все то скучное, о чем говорили и говорят на подобных собраниях!

Творческий путь Нико начался еще в молочной лавке — на стенах ее вскоре появились изображения коров. Это были коровы-символы, коровы священные, значительные как ассирийские быки. От них веяло вечностью.

Вообще, его галерея животных заслуживает отдельного разговора. Эти косули, олени, кабаны, верблюды, медведи и даже жирафы и львы, которых он, конечно, никогда не видел, проходят перед нами, вызывая чувство восхищенной почтительности и восторга перед Божьей творческой силой, породившей такие чудеса. Чувствуешь себя Адамом, призванным называть все живое, а значит, все живое хранить. И еще вспоминаются последние главы книги Иова, где Бог демонстрирует Иову свою творческую мощь, заставляя его поражаться видом единорога и левиафана.



Н. Пиросманашвили. Голова жирафа. Музей искусств Грузии. Тбилиси.

Его натюрморты достойны лучших музеев мира. Это не реклама застолья и уж конечно не информативная вывеска. Это сакральная

Трапеза, дающая жизнь. Из темного фона выплывающая снедь: туши баранов, поросят, огромные рыбы, пучки зелени, бутылки вина, написанные с удивительной достоверностью. Большие формы чередуются с малыми, создавая ритм поистине музыкальный. В них нет никакой раблезианской чувственности — они полны таинственной красоты, напоминая зрителю, что трапеза в Библии — всегда сакральное действо.



Н. Пиросманашвили. Батуми. Музей искусств Грузии. Тбилиси.

Прежде чем перейти к описанию и анализу его монументальных панно, хочется сказать несколько слов о названии статьи «Между вывеской и иконой». Да, весь принцип живописного видения Нико Пиросманашвили идет от иконописного канона: центрическая композиция, направление движения от краев к центру, всегда сохраняется принцип симметрии, герои изображения расположены фронтально, обращены к зрителю. В этом он не новатор, скорее традиционалист. Вообще все мировое искусство исчерпывается несколькими архетипами, которые с удивительным постоянством повторяются на протяжении всей истории человечества. Назовем некоторые из них — это «Предстояния» (в зависимости от

исторического контекста — предстояние перед Богом, праздничное шествие и т.д.), «Материнство» (от Богини Матери в языческом искусстве до Богородицы в христианстве), «Трапеза-жертва» (от натюрморта до изображения Евхаристии) и т.д. Все лучшее, созданное в мировом искусстве, вписывается в эти архетипы. Все искусство корнями своими уходит к иконе. Причем сам канон, сама конструкция произведения уже несет в себе духовность и даже святость. В высшей степени это относится к творчеству Нико Пиросманашвили. Таковы его панорамы, такие как «Свадьба в Кахетии», «Храмовый праздник в Болниси», «Сбор винограда», «Кахетинский эпос», «Компания Бего» и др. Все эти панно — эпическая песнь о родной Грузии. Особенно «Сбор винограда». Пространство картины вплоть до горизонта — сад, полный райских плодов. Да это и есть рай — Эдем. Светящиеся на солнце гроздья винограда как маленькие паникадила заполняют почти все пространство. В центре — застолье, где яства разложены на траве, а трое джигитов с поднятыми бокалами, в красных рубахах являют собой воплощение праздника. Справа яблоня, усыпанная красными яблоками, которые собирает стоящая на лестнице крестьянка, слева — давилня, библейское точило, где два человека босиком по колено в светлых плодах давят виноград, и сок стекает в три огромных глиняных кувшина, наполовину зарытых в землю. Упряжка волов везет повозку с корзинами, полными спелых яблок. В глубине виноградника охотник стреляет в пролетающих птиц. Трудно перечислить всех населяющих этот Рай.



Н. Пиросманашвили Кахетинский эпос. Музей искусств Грузии. Тбилиси.

«Свадьба в Кахетии» изображает важнейшее таинство в жизни любого народа. В центре полотна на высокой горе маленькая церковь. Чуть поодаль другая. Слева выступает конный кортеж — впереди верхом на лошадях жених и невеста. Их сопровождают всадники — мужчины-джигиты. Народный ритуал превращает их в царя и царицу — об этом говорят золотые короны на их головах. Справа навстречу им движутся женщины в белых платьях, с цветными поясами. Сияние луны заливает пейзаж.



Н. Пиросманашвили. Компания Бего. Музей искусств Грузии. Тбилиси.

«Компания Бего» — это традиционное застолье. Трое мужчин за столом лицом к зрителю, две женщины в торцах стола. Справа и слева от стола огромные кувшины с вином. Стол накрыт белой скатертью, на которой в два ряда стоят блюда. Их изобилие заставило часть блюд поместить на земле — шампуры с шашлыками, туша поросенка, фрукты и связки зелени. Один из мужчин держит в руках большую серебристую рыбу, поднимая ее как рог с вином. Композиция картины завершается двумя деревьями справа и слева — своего рода кулисами. Вдали — золотистые холмы. На них полукругом, как половина солнца,

грузинская вязь в три ряда. Композиция чрезвычайно похожа на «Гостеприимство Авраама». Быть может, это и есть грузинская версия этого великого для всех народов события.



Н. Пиросманашвили. Ортачалская красotka. Правая часть диптиха. Музей искусств Грузии. Тбилиси.

В картине «Храмовый праздник в Болниси» тоже центрическая композиция. Здесь центром являются руины белого замка и мельница. Церковь расположена справа, вокруг - толпа молящихся. С гор спускается стадо белых овец с пастухом. А слева разбойники грабят человека. На переднем плане трое джигитов пируют и поют, а рядом на плоской кровле — женское застолье. Здесь есть вся полнота жизни: церковь и молитва, древность и современность, радость и горе.

Картины Пиросманашвили многонаселены, но в них нет шума. Его мир наполнен тишиной и простотой, как полны тишины и простоты его красавицы. Они стоят на авансцене, близко к раме. Их лица полны достоинства и тишины. Взгляды обращены к нам. Но видят ли они нас, мы не знаем. Может быть, они прозревают иные миры.

Герои часто держат в руках предмет, который указывает на род их занятий или социальное происхождение — бубен, кувшин, ружье, удочку, рыбу и т.д. Красавицы обычно изображаются с веером, зонтиком или букетом. Их сосредоточенные взгляды и какая-то торжественность поз придает картинам особую значимость. Зритель понимает, что дело не в роде деятельности персонажей, не в их земном назначении. У каждого из них есть еще одно, таинственное назначение. Они напоминают иконы, где изображенные святые существуют в двух

мирах — зримом и потустороннем. Конечно, это земные люди, но увиденные неземным взглядом.

Не последнее место занимает материал, на котором любил писать и писал свой Парадиз Нико Пиросманашвили, — черная клеенка. Черное, просвечивающее сквозь красочный слой, это то самое закопченное, тусклое стекло, сквозь которое видим мы, земные жители, Царство Небесное — «гадательно», как сказал апостол Павел. Черный цвет — это наше земное страдание, наша боль, наша тоска по Царству. И может ли молочник, или таможенник, или кондуктор или любой «нормальный» человек обрести такое видение? Конечно, нет. Надо порвать все земные связи, отказаться от любого комфорта, чтобы быть «восхищенными» до третьего, или седьмого, или любого другого неба. И быть бездомным и перенести огромную и неразделенную любовь. Это удалось Нико Пиросманашвили. Он прошел по своей и нашей земле почти невидимым при жизни, удаляясь от нас, исчезая из поля зрения. Он написал тысячи картин, которые варварски замазывались духанщиками. До нас дошло лишь около двухсот.

Есть еще одна особенность творчества Нико Пиросманашвили, которая роднит его картины с иконой. Это тексты, слова. Икона предполагает обязательное наличие надписи, несущей более сложную нагрузку, чем просто разъяснение. Слово в иконе равноправно образу. Для Пиросмани вывески были не чем-то вторичным, прикладным, не способом добыть хлеб насущный и стакан вина. Это тоже были равноправные изображения, только воздействовали они графикой букв и их смысловой сущностью. Тифлис тех времен был буквально наводнен вывесками и даже световой рекламой. Реклама во всем мире набирает силу и готовится потеснить станковое искусство. И хотя профанное еще не стало сакральным, но поп-арт уже занимает рубежи. Начинается эпоха интенсивной атмосферы слов, своего рода визуальной вербальности. В живописи Шагала, Малевича, Кандинского, в произведениях кубистов, абстракционистов появляются отдельные буквы, целые слова и, наконец, связные тексты. Рушится стена, воздвигнутая между литературой и искусством. Пиросмани по-своему, но очень интенсивно и выразительно использует шрифты в своих картинах, именно в картинах, о вывесках речь будет идти отдельно. Вывески — это своего рода презентация заведения, его, так сказать, фасад. Но может быть, еще и «письмо» к зрителю, личное и

даже интимное, когда важен не только смысл надписи, но отношения между буквами, подчас очень сложные. Особенно это относится к грузинским надписям, которые, будучи включенными в поле изображения, становятся как бы действующими лицами картины. Или часто окружающей природы. Они реагируют на изображенное событие, то вздымаясь дугой, то распластываясь по поверхности холста. Иногда они являются смысловой завязкой картины. Так, в картине «Шота Руставели и царица Тамар» герои прямо общаются посредством письма. В руках у царицы свиток с текстом, царица держит его благоговейно, у поэта же на колене раскрытая тетрадь, и он выводит на ней условные строки, только имитирующие текст. Изображен процесс творчества, труд еще не завершен. Царица сама в состоянии созерцания, восприятия. Ее белые одежды, белоснежный свиток в руках создают атмосферу благоговения перед творческим подвигом поэта. Независимо от того, пишет Нико Пиросманашвили фреску, картину или вывеску, все эти формы больше, чем изображенное на них. Хлеб и вино — главные герои застолий Пиросманашвили. Хлеб всегда изображается на первом плане. Он светится, сияет изнутри, так же, как и кувшины с вином. Чутье художника подсказало ему, что Хлеб и Вино, Тело и Кровь — это центр жизни. И это сделало его застолья почти сакральными, а его героев — почти святыми. Так жизнь превращается в Евхаристию, в благодарение.



Н. Пиросманашвили. Вывеска. Музей искусств Грузии. Тбилиси.

Закончить хотелось бы словами Оливье Клемана, который называл современное искусство искусством «сошествия во ад». На этом фоне Нико Пиросманашвили выглядит чудом, а чудо — это дерево, корни которого растут на небе, а крона — на земле. Это и есть Пиросмани — «святой, ребенок, сумасшедший, художник, пребывающий по ту сторону нормального цивилизованного измерения и в то же время сам формирующий эти измерения. Другими словами: Бог, властелин и художник проявляют себя таким образом, что в понятиях цивилизации это выглядит как странное или безумное... деяние». (А. Якимович). Но для нас, людей XXI века, почти отвыкших от чистоты и света, идущих от искусства, — он всегда будет радостью и светом.

О времени и о себе

Боюсь, я не смогу рассказать о том, как обрела Истину и Истина сделала меня свободной. Пока, мне кажется, я только нашла дорогу к этой Истине. Предчувствие этой свободы у меня определенно есть, иначе идти по этой дороге было бы слишком трудно.

Мои родители были неверующими. В доме никогда о Боге не говорили. Но почему-то с детства я была немного верующей: часто перед сном, в постели, молилась о жизни и здоровье родителей, о том, чтобы успешно сдать экзамен. Довольно рано я научилась различать, когда моя молитва была услышана, а когда оставалась без ответа.

Испытывала я также необъяснимую тогда благодарность матери, когда она помогала кому-нибудь — больной соседке, например, — или тайком от отца ездила обихаживать маленькую племянницу, дочь своего расстрелянного в 37-м брата и его сосланной жены. Отец не разрешал ей этого, и я это видела и страдала от этого, но не догадывалась, почему он так строг, так как сама была мала. Только став взрослой, я поняла, что боялся он прежде всего за нас и боялся не зря. Чудом можно считать, что мои родители уцелели, потому что не только брат матери, участник одного из первых открытых процессов, так называемого «процесса Пятакова», крупный инженер в Донбассе, но и брат отца, — были расстреляны. Может быть, это моя детская молитва спасла нашу семью? Впрочем, жила я как все — довольно бестолково и грешно.

В школе я увлекалась литературой, театром и, конечно, рисованием. Институт мне помог выбрать отец, очень внимательно относившийся к нашим с братом наклонностям. Полиграфический институт готовил художников книги и отличался не только хорошими преподавателями по специальным предметам: живописи, графике, гравюре, но и прекрасными знатоками истории и литературы, так как художник книги должен быть гуманитарно образован. Был там и особый, я бы сказала, либеральный по тем жестким временам, идеологический климат. Многие преподаватели были выпускниками Вхутемаса и кое-что с времен творческой свободы 20-30-х годов сумели нам передать.

Для диплома надо было полностью оформить и технически отредактировать книгу. Я увлекалась тогда М. М. Пришвиным, смутно

почувствовав в его описаниях природы религиозный подтекст. Книга называлась «Моя страна». В качестве эпиграфа к объяснительной записке я выбрала цитату из книги: «Родина — это не то место, где человек родился, а то, где он обрел себя». А время-то было крутое, борьба с космополитизмом только что прокатилась по всей стране, и отголоски ее еще были слышны. Мой руководитель, неплохой художник, много битый в молодости за формализм, пришел в ужас. Он умолял меня цитату выбросить, так как «я погублю себя, его, институт», но я стояла на своем, явно не понимая его страхов. Тогда на защите он выступил против меня, сказав, что я извратила смысл творчества прекрасного русского описателя природы. Но то ли комиссия дремала, то ли им было жалко юную «космополитку», но диплом мне зачли, правда, поставили четверку. Потом, на выпускном вечере, мой шеф со слезами на глазах просил у меня прощения. Шел 1953 год.

После окончания института я попала в среду художников, поэтов, музыкантов, словом, «интересных» людей. Были ночные творческие бдения, вернисажи, попытки расширить свои знания в области философии, культуры, так как в Советском Союзе все щели были законопачены, и что делалось на Западе в этой области, от нас тщательно скрывали. Самиздат еще только зарождался. Мы правдой и неправдой доставали запрещенные книги, тайно собирались и читали их, потом обсуждали. Все это было довольно бессистемно и хаотично, в голове была каша, но каша увлекательная. Были мы дружны, казались себе некоей семьей, даже элитарной общиной — эдаким «гетто избранничеств», как сказала Марина Цветаева. Мы устраивали выставки, сначала квартирные, потом и более масштабные, ставшие впоследствии своего рода вехами «оттепели».

Помню выставку андеграунда в Измайлове. Это был в прямом и переносном смысле «майский день, именины сердца». Радость и надежды заливали нас. Потом были выставки в павильоне «Пчеловодство», знаменитая «бульдозерная», когда выставленные на пустыре, прямо под открытым небом, работы были буквально сметены и раздавлены колонной поливальных машин и бульдозеров. И все это происходило на глазах большого числа иностранцев, приехавших на выставку. К этому времени я была членом студии художников-графиков, возглавлявшейся Э. М. Белютиным. Эта студия была создана

при горькоме художников-графиков. Элий Михайлович Белютин, талантливый художник, обладавший бесспорной харизмой, умел увлечь и зажечь сердца. Он к тому же имел доступ к кое-какой информации о различных направлениях в искусстве на Западе, чего все мы были лишены. Он смог сплотить нас, убедить, что будущее искусство — за нами, что мы «сметем всех этих академиков». Сумел заставить забыть рутину академизма и искать новых путей в искусстве.

Мы работали, как одержимые. На лето снимали дом отдыха под Москвой или фраговали целый пароход и отправлялись весной по Москве-реке, Оке и Волге в плаванье. Ночью плыли, а днем приставали в маленьких городках и писали, писали, благо дни были длинные, а ночи — светлые. Вечером собирались на палубе и обсуждали работы друг друга, потом пели, общались. Все были молоды, влюблены в искусство и друг в друга, а по берегам заливались соловьи и белые цветущие деревья на фоне светлого вечернего неба так и просились на холст. Но мы писали свое, наш метод назывался «барельеф», и от реальности оставалось немного. Мы были счастливы!

Вокруг нас был враждебный мир, которому мы старались противостоять. Этот мир не замедлил заметить нас и сделал это своим традиционным способом. Нашего шефа начали вызывать в разные высокие инстанции, вроде МГК КПСС, где весьма доброжелательно расспрашивали, что у нас происходит. Он приходил оттуда оживленный и радостный, говорил нам: «Друзья, скоро мы будем академиками, у нас у всех будут дачи, машины и тому подобное». Некоторые из нас насторожились. Эта перспектива как-то не вязалась с тем высоким служением искусству, к которому он призывал раньше.

Вскоре нам разрешили устроить выставку в Доме учителя на Таганке, на Большой Коммунистической, где занималась наша студия. Выставка называлась многозначительно: «Абстракционисты на Коммунистической». На вернисаж съехалась тьма народу, было много иностранцев. Успех был огромный. Упоенные им, мы не замечали, что тучи сгущаются.

Гроза разразилась, когда мы получили предложение выставить свои работы в Манеже, где в это время открывалась выставка, посвященная 30-летию Московского Союза художников. Нам выделили несколько залов на втором этаже. С нами выставлялись уже известные в то время в кругах «левой» интеллигенции молодые Янкилевский, Эрнст

Неизвестный, Юло Соостер. Нам сообщили, что высокие правительственные персоны изволят посетить выставку в один из дней, когда в Манеже будет выходной. Тут уж я точно почувствовала: добра не жди! Действительно, в ближайший выходной, часам к двенадцати к Манежу подъехали черные «Волги». Сначала из них выскочили молодые люди в костюмах, белых рубашках и галстуках. Они быстро образовали подобие живого коридора от входа до лестницы и далее, к нашим залам. Затем последовала плотная, довольно значительная группа людей в чем-то сером и в шляпах. Центром ее были колоритный Н. С. Хрущев и министр культуры Е. А. Фурцева, сзади шествовали Ю. В. Андропов, академик живописи В. А. Серов и кто-то еще. Почти с порога Хрущев начал кричать, глядя на длинноволосого Белютина: «Пидарасы! Всем выдадим иностранные паспорта, всех вышлем за границу!» Андропов интересовался у Э. Неизвестного: «Где это ты бронзу достал, ты мне еще ответишь!» Но Эрнст был не из трусливых. Он отвечал: «А вы мне не тычьте, я вас не боюсь. Я на фронте воевал!» Впоследствии мы узнали, что всю эту идеологическую кашу заварил академик Серов, который хотел таким образом продемонстрировать свою лояльность и бдительность и стать президентом Академии художеств, что ему и удалось. Затем через несколько дней состоялась встреча творческой интеллигенции с Хрущевым в Кремле. Там было то же самое — хозяйские безграмотные окрики с одной стороны и безуспешные попытки что-то объяснить — с другой. Это описано, и не раз, нашим товарищем Б. Жутовским и другими.

Потом последовали санкции, так как четыре человека из студии, и в том числе я, были недавно приняты в Союз художников и выставлялись в том же Манеже на первом этаже, где была выставка, посвященная 30-летию МОСХа, и которая тоже подверглась разгрому. Нас без конца вызывали на разные комиссии и бюро и требовали объяснений. Кончилось это, как и следовало ожидать, фактическим исключением из Союза художников (это звучало как «перевод из членов в кандидаты») с весьма грозной формулировкой: «за пропаганду враждебной буржуазной идеологии в советском искусстве».

Но мы не унывали, особенно я, так как это был 1963 год, у меня только что родился сын, и событие это было настолько значительнее всего вышеописанного, что все затмило. Чтобы завершить эту историю,

скажу, что после падения Хрущева, смерти Серова нас восстановили, почти извинившись.

Надо сказать, что времена были куда мягче сталинских. Мы не только не были подвергнуты каким-либо серьезным репрессиям, но и не лишились работы. Напротив, из многих издательств звонили, предлагали работу, выставки. Мы даже обрели своего рода ореол мученичества, и это наполняло нас гордостью.

Грустным оказалось другое. Когда через несколько лет давление государства на идеологию закончилось, как только появились покупатели искусства и заказчики, между нами началось соревнование, соперничество, конкуренция, и многие дружественные связи, казавшиеся вечными, разлетелись в прах. Были горькие минуты разочарования, боли.

Все рассказанное относилось к так называемому «свободному» творчеству. А была еще другая, не менее важная и не менее Творческая часть жизни, которая к тому же давала средства к существованию. Это моя работа в Мастерской рекламно-прикладной и промышленной графики. Я поступила туда вскоре после окончания института, думая не без некоторого снобизма, что поступаю на время, ненадолго, пока не найду что-нибудь более достойное, а проработала там сорок лет! Это оказалось удивительное место, и вот почему. В советское время было много странного, даже, я бы сказала, мистического или сказочного. Одновременно существовало несколько реальностей. С одной стороны, реальность повседневной жизни обыкновенных людей, трудная, но подлинная, полная непонятной трагедии, когда жизнь или благополучие каждого могли оборваться в любую минуту без всякой видимой причины. С другой стороны, реальность вымышленная, но в которую верили почти как в Бога. Это были создаваемые идеологией мифы о счастливой жизни этих самых людей. Все это, как ни странно, создавало удивительную атмосферу какой-то виртуальной реальности. Мы, правда, этого не осознавали тогда. Нашим стилем жизни (я имею в виду молодежь), нашим любимым языком был псевдоблатной, типа песен Юза Алешковского. Так, гимном нашей студии Белютина была песня «Сижу на нарах, как король на именинах». Помню, однажды команда нашего теплохода попросила нас устроить концерт для них. Мы с радостью согласились, тщательно готовились, но команда на нас серьезно обиделась, так как наш репертуар состоял в основном из

блатных песен и немного — из Окуджавы, который тогда только появился, вместо «Ландышей» и «Подмосковных вечеров». Команда решила, что мы для них опустились с высот своего Олимпа.

Подобной же виртуальной реальностью была Мастерская прикладной графики. Мы создавали роскошные фирменные стили для торговых предприятий, потому что такова была директива министерства, предписывавшая предприятиям заказывать у нас стили и оформления упаковок продукции на уровне европейских стандартов. Стили эти были безупречны и элегантны с точки зрения вкуса. Они привлекли бы внимание любого избалованного промышленной эстетикой западного покупателя. Но такое случалось крайне редко. Товары, которые *наша* мастерская должна была рекламировать, в нашей стране в рекламе не нуждались, так как их и без рекламы не хватало.

Поэтому наши разработки ждала судьба, столь привычная для всего яркого в нашей стране, — судьба узника, правда, узника шкафов и стеллажей на предприятии, откуда их извлекали лишь при очередной ревизии, чтобы продемонстрировать в качестве готовящегося к воплощению проекта.

Наша мастерская была почти единственной на весь «Союз нерушимый республик свободных», и недостатка в заказах не было. Кроме того, если в станковом искусстве и книжной графике все нетрадиционное было под строжайшим запретом, нам, прикладникам, давали зеленую улицу и почти полную свободу — мы же реклама, а там требуется самый новый язык, самые острые приемы. Наши выставки привлекали внимание изголодавшихся по авангарду зрителей, смутно чувствовавших, что в мире давно уже творится что-то иное, чем осточертевший соцреализм. К нам возили иностранцев, чтобы показать, что и у нас в стране есть свободное искусство.

Наша маленькая, но весьма известная мастерская была своего рода «башней из слоновой кости», и этому мы были обязаны прежде всего нашим художественным руководителям. Я застала еще Жанну Эдуардовну Каганскую, которая была искусствоведом, не профессионалом-прикладником, но обладала бесспорным чутьем и вкусом. Но подлинным создателем мастерской был Андрей Дионисович Крюков — удивительный человек, талантливейший художник, самородок, влюбленный в такой сложный жанр графического

искусства, как шрифт. Кроме таланта, он обладал какой-то детской чистотой, бескорыстием и беспристрастностью суждений.

Огромную роль в создании живой творческой атмосферы играл художественный совет. Он состоял из лучших художников-графиков Москвы, людей не только талантливых, но широко образованных, интеллигентов и, что особенно важно, людей глубоко нравственных. Это были: А. Н. Побединский, главный художник Торговой палаты и всех наших промышленных выставок за рубежом; В. В. Лазурский — создатель новых типографских шрифтов, эрудит и утонченный интеллигент; С. А. Пожарский — блестящий художник книги; И. И. Фомина — замечательный график и иллюстратор книги; Г. А. Кравцов — ученик Фаворского, автор прекрасных гравюр на дереве; М. М. Фейгин — известный мастер офорта, и другие, не менее яркие художники. Они бережно и с любовью пестовали нас, молодых, обучая не только профессионализму, но и достойному поведению в жизни, воспитывая чуткость, гражданскую смелость, человеческое достоинство. Они сами проявили это, когда случился тот самый манежный погром. Эти пожилые уже люди ходили с нами на все заседания и бюро и не только старались защитить нас, но учили не сдаваться, не каяться, не просить прощения. Словом, в нашей мастерской как будто бы не было советской власти и уж, конечно, никакой коррупции, которая процветала в других подобных местах.

Но шло время, старики уходили, им на смену пришли молодые, не менее талантливые. Они много знали о современном искусстве, о современном графическом дизайне. Многому смогли и нас научить. Но что-то неумолимо изменилось и в стране, и в нашей мастерской. И уровень общей культуры был уже не тот, и такие понятия, как агрессивность, амбициозность, стали считаться достоинством. Это был знак приближающихся перемен, которых мы так жаждали, не подозревая, что вместе со свободой творчества и слова придет другая несвобода, за которую придется дорого платить своим достоинством, а спросить можно будет только с самих себя. Мы вдруг оказались одиноки в мире, где все борется за выживание. Совсем другие ценности неожиданно заполнили пустоту, образовавшуюся вокруг нас. И вот мы стоим «как наемник ненужный, плату приравнявший свою, чуждый работе другой» (А. С. Пушкин), а кругом молодежь, амбициозная и агрессивная, мчится к благополучию, как гоголевская

птица-тройка. Но одновременно сквозь шум и грохот новой действительности все время звучала тихая, но неумолкающая прекрасная мелодия, зовущая к иному.

На этом фоне протекала и моя домашняя, семейная жизнь. Она была нелегкой, как у большинства моих соотечественников и современников — болезни, смерть близких, необходимость, а часто невозможность добывать себе хлеб насущный творческим трудом — этот извечный бич художников. Мы не очень хорошо умели любить ближних, даже ближайших. Я была твердо убеждена, что женщина должна быть свободной от быта (по возможности), что мое творчество важнее семейных обязанностей. Теперь все эти претензии кажутся ужасной глупостью, но, пока я это поняла, было сделано множество ошибок...

В нашей среде все чаще раздавались разговоры о религии — христианстве, иудаизме, буддизме. Они тоже были в числе «интересных» тем и занимали меня все больше и больше. Мне не приходило в голову пойти в церковь — это казалось ужасной архаикой. Я была убеждена, что у своих образованных друзей я смогу узнать неизмеримо больше, чем у каких-то малограмотных священников. Я чувствовала, что брожу вокруг какой-то настоящей истины, но никак не могу ухватить ее. Помню, во время одной из наших «посиделок» я стучала кулаком по столу и повторяла: «Нет, на меня снизойдет благодать!» Хотя что это такое, я не имела ни малейшего представления. Но узнать очень хотелось. Это желание все усиливалось, и я без конца задавала всем, кому могла, вопрос: «Что такое христианство?»

Моим сегодняшним читателям, особенно молодым, объясню, что в те времена книг об этом не было в помине. Нельзя было купить ни Евангелия, ни Библии, ни святых отцов, ни тем более современных богословов. Впрочем, Христа я знала по истории искусства и, конечно, любила Его, как могла, я понимала, хоть и была еврейкой, что Христос — это лучшее, что есть на свете. Его жизнь, узнаваемая даже из искусства, поражала. Задавая свои бесконечные вопросы, я однажды получила ответ: «Ты никогда не узнаешь об этом извне. Узнать можно только изнутри, а это значит, что нужно креститься».

Мои друзья, христиане с детства и церковные люди, привели меня в церковь, чтобы я поговорила со священником и выяснила все, что

меня беспокоит и чего я не понимаю. Молодой священник сказал только: «Я в первый раз вас вижу, вы в церковь вообще-то ходите? Походите к нам, приходите на праздник (дело было перед Пасхой) и тогда сами увидите, надо ли вам креститься и зачем...» Я не очень хорошо понимала, зачем надо ходить в церковь. Мне казалось, что если я верю в Бога, то этого достаточно, чтобы иметь с Ним общение, можно пойти в лес и там, наедине с природой, помолиться Ему. Тем не менее я последовала совету священника и начала ходить в храм. Я не понимала ни того, что читают, ни того, что поют. Когда прихожане становились на колени, я испытывала чувство неловкости и стыда за них. Мне, уверенной в своем чувстве человеческого достоинства, казалось, что это унижает людей. Но тем не менее я исправно ходила в храм...

И вот наступила Пасха. Ночь, церковь в центре города, в одном из московских переулков. Народу много, дышать нечем, я стою, зажатая со всех сторон толпой, не могу пошевелиться. Я панически боюсь толпы, боюсь, что еще немного, и начнется какой-нибудь приступ клаустрофобии. И тут я взмолилась, не отдавая себе отчета, кому все это говорю: «Господи, сделай что-нибудь, выведи меня отсюда!» Внезапно что-то изменилось вокруг. Мне показалось, что стало легче дышать, что я не зажата толпой и, главное, что рядом стоит Кто-то, Кто бережно охраняет меня и не даст волоску упасть с моей головы, словно любящий Друг. Радость и благодарность наполнили мое сердце, я боялась шелохнуться, чтобы не спугнуть это необычайное чувство! Так я простояла до конца службы.

На следующий день я пришла к священнику и сказала: «Я не знаю, что это было, но если у вас всегда так, я хочу быть с вами». Он назначил мне день для крещения. Снова сомнения охватили меня, мне стало казаться, что я предаю веру отцов, хотя у моих родных отцов веры никакой не было. И, преодолев сомнения и страх, я пришла в церковь. Кроме меня, крестили еще одного младенца. Я не очень отличалась от него в понимании того, что происходит. Обряд показался мне забавным, не более того. Но когда он закончился и священник совершил миропомазание, я ощутила невероятную легкость и счастье. Казалось, во мне резко сместился центр тяжести — он был внутри меня, а теперь переместился наружу. Я буквально летала над землей.

Это продолжалось несколько месяцев, я не могла ни говорить, ни думать ни о чем другом. В голове возникало множество вопросов,

которые задать было некому — ведь тогда не только не было катехизации, но даже общение со священником не приветствовалось, у него могли быть неприятности. И вместе с тем я получала исчерпывающие и точные ответы и получала их прямо в голове. Я отлично понимала, что сама додуматься ни до чего не могла, но что это Сам Господь отвечал мне, не могла и представить себе.

Потом мой крестный отец познакомил меня со своим духовником — священником, который служил не в Москве, а в деревне. Так началась моя христианская жизнь — воцерковление. Эта жизнь поначалу просто ошеломляла. Вокруг батюшки только начинала формироваться община. Она состояла в основном из москвичей, молодых, интеллигентных. Мы ездили к нему в деревню, и это было настоящее паломничество, путешествие в прошлый век и одновременно в мир совершенно для нас новый. Исповедь, причастие, богослужение, такие новые понятия, как смирение, послушание, новые отношения в семье и многое другое. Постигать это было трудно и вместе с тем необыкновенно радостно.

Но постепенно стали появляться и разногласия. Они все росли и росли. Я никак не могла согласиться с отношением той церковной среды, в которую я попала, к культуре, к искусству. Я все время слышала, что искусство — это духовная деятельность душевного человека и потому несет в себе всю нашу греховность, а следовательно, право на существование имеют только церковные формы искусства. Перечеркивалось значение театра, музыки. С этим я согласиться не могла. Я яростно спорила. И заниматься искусством не перестала. Но радость ушла.

Однажды батюшка сказал нам: «Мы, православные, — счастливые люди. У нас есть все: у нас есть Священное Писание, Священное Предание, почитание Богородицы, икона. Мы сидим за пиршественным столом!» И я вдруг проговорила мрачно: «Да, но за этим столом можно умереть от голода, как умер греческий царь Мидас, которого боги наказали за жадность, и все, к чему он прикасался, превращалось в золото». Батюшка посмотрел на меня внимательно, помолчал, потом сказал: «Знаешь, в Ереване, говорят, есть замечательная община. Может, тебе съездить туда?» И через три дня я летела в Ереван, имея с собой только номер телефона главы общины Гамлета Закаряна.

Об этой поездке скажу кратко, хотя следовало бы написать целую книгу, потому что присутствие Бога было там так ощутимо, что казалось: я в Царстве Божьем. Никогда еще я не ощущала столько любви. Я начала ездить туда каждые три месяца. Это был 1988 год — год, когда Армения пережила свои главные трагедии последних лет: резню в Сумгаите, землетрясение и забастовки. Всему этому я была свидетелем. Братья и сестры армянского братства стали мне больше, чем родными.

Они же познакомили меня с общиной отца Александра Меня. С тех пор и до сего дня я здесь, в приходе отца Александра Борисова. Господь дает силы, и я продолжаю с радостью работать в этом приходе. А здесь творчество никогда никто не ограничивал. Несколько лет мы издавали красочный детский журнал «С нами Бог», который предназначался не только детям, но был и своего рода катехизатором их родителей. Потом молодежный журнал «Дорога вместе». Немало христианских книг было оформлено мной за эти годы, вот уже несколько лет я работаю над серией рисунков к Ветхому Завету. Многие из них выставлялись в России и во Франции. Мне кажется, я нашла свою тему— это мои родичи, они рождаются необыкновенно легко, как бы выходят из текста Писания и живут своей жизнью на бумаге. Надеюсь, эта серия будет издана. Но главное, что я поняла, живя и работая в нашем храме, — это то, что вся жизнь христианина есть творчество, созидание своей души, — это и есть самое высокое творчество.

Надо сказать, что именно спорам об искусстве с моим первым батюшкой я обязана тем, что эта книга появилась на свет. Все годы, что я в Церкви, я не переставала думать о том, что же такое искусство, зачем оно. Так постепенно и сложился цикл ответов на эти вопросы. Практическое применение этому нашлось в лекциях, которые я уже около десяти лет читаю в Православном университете, основанном отцом Александром Менем. А недавно я с радостью прочла «Дневники» отца Александра Шмемана, и они стали для меня и откровением, и утешением, так как объяснили многие мои недоумения и собственные догадки. Отец Александр писал: «Культура каждой данной эпохи — зеркало, в котором христиане должны были бы увидеть самих себя, степень своей верности "единому на потребу"». И далее: «Культура и есть тот мир,... который христианство судит, обличает и в пределе, преображает». И конечно же, «само понятие

Царства Божия может “взорвать” культуру», но «вне культуры — ни понять, ни услышать, ни принять его невозможно». Этими словами отца Александра Шмемана мне хочется закончить эти строки. Скажу только еще, что, несмотря на тяжкие потери близких, на болезни, на возраст, я встречаю каждое утро радостью и благодарностью Богу за то, что жизнь не идет под уклон, а, напротив, по восходящей и, надеюсь, к Нему.

Послесловие. Джазовые ангелы Л. Ратнер

Прошлой осенью на христианской конференции, которая проходила в подмосковном Кратове, я как то раз, возвращался после очередного доклада с Лилей Ратнер.

Тогда я высказал несколько мыслей о ее библейском графическом цикле, который я увидел на выставке в литературном музее. И, вдруг, к моему удивлению, она предложила написать об этом статью.

В нашей стране, возразил я, уже сложилась дурная традиция, когда генсеки были «специалистами» и в области живописи и музыки, учили художников рисовать, а композиторов сочинять, зачем же мне им уподобляться?

«Нет, нет, — возразила Лиля, — как раз очень интересен взгляд джазмена на эту графику». И все же я решил посоветоваться со знаменитым искусствоведем Ириной Языковой, она сказала: «Сейчас такое время, которое можно назвать «перекресток», ибо самые интересные, события в искусстве часто происходят на пересечении разных жанров, и может быть именно твой джазовый взгляд, поможет по новому увидеть некоторые моменты в графике. Лили Ратнер». И после этого, я решился на эту статью.

Попробую повторить то, что я тогда сказал.

Судя по всему, сейчас в музыкальном искусстве происходят процессы, которые можно назвать «созданием джазовой энергетики».

Это произошло после того, эволюция гармонического развития привела к такому усложнению гармонического языка, что в творчества А. Скрябина, гармонический конфликт уже перестал двигать музыкальную мысль. Можно сказать, что Скрябин закрыл гармоническую страницу истории музыки.



Л. Ратнер. Падение Иерихона

И тогда музыка пошла по двум путям: Первый — это нововенская додекофонная система А. Шенберга, в которой совсем отказались от функциональной гармонии. (В живописи его можно сравнить с авангардом).

А второй путь, — это создание другого конфликта: — ритмического. Когда аккомпанемент, из лакея и слуги мелодии, превратился в равноправного участника музыкального диалога. Больше того, он стал конфликтовать с мелодической линией. И в результате мелодическая линия неузнаваемо изменилась, — в ней появились синкопы, разные смещения и оттяжки. Вот как об этом пишут сами джазмены:

Джазовая трактовка музыки

Цель джазовой игры состоит в том, чтобы «накачать» во фразу энергию, которую джазмены называют «свинг». Свинг получается из-за взаимодействия двух линий: мелодической, и линии аккомпанемента,

В результате такого взаимодействия появляются синкопы, и возникает джазовая фразировка.

Синкопы.

Синкопы получаются оттого, что сильные доли аккомпанемента, «выдавливает» ноты мелодической линии в междолевое пространство. Скажем, была такая мелодия:

Но если ее сыграть с джазовым аккомпанементом, то его давление начнет «выдавливаться» часть нот в междолевое пространство и образуются синкопы:

Любую мелодию можно превратить в джазовую, сыграв ее с джазовым аккомпанементом, (барабаны, бас), и от этого взаимодействия она станет синкопированной, появятся акценты, она сильно изменится, и будет излучать энергию свинга.

Для того чтобы понять конфликт мелодии с аккомпанементом, можно привести такой пример, — вот вы идете в магазин по бульвару, — это один стиль ходьбы, но если вам надо добраться до того же места по простреливаемой местности, то ваш стиль ходьбы резко изменится. Он тоже станет синкопированным, — маленькие перебежки от одного укрытия до другого.

И самое главное, это то, что энергия, которая получается от ритмического конфликта и выражается в мельчайших смещениях и акцентах, не поддается нотной записи. Но именно они, эти синкопы и акценты, дают этой музыке, в которую входят блюз, джаз, рок, особую энергию. Ее невозможно объяснить словами, но сразу можно почувствовать, — есть она, или нет.

И, возможно, именно те музыканты, и художники, которые могут из столкновения двух временных миров создать силовое поле высокого напряжения, могут быть услышаны в наше время. Причем это происходит не только в музыке, в джазе.



Л. Ратнер. Давид перед ковчегом

Такое «джазовое» противостояние двух линий, появилось и в литературе. В ней силовое поле возникает от столкновения двух временных пространств или двух сюжетных линий. Причем чем больше разность потенциалов, временная, психологическая, тем больше энергия поля.

Двойное пространство можно увидеть в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита», у Ю. Полякова «100 дней до приказа» а так же у М. Семашко в его повести о «штрафниках» — «Гу — га».

В театре, этот же прием использовал М. Розовский в спектакле «Убийство в храме. Репетиция», когда на сцене параллельно движутся две истории, два жития двух христианских мучеников: — Томаса Беккета, жившего в XIII веке и отца Александра Меня, — нашего современника.

Откуда же можно взять вторую линию в живописи? Во что должен «упереться» художник, что бы у него получились «синкопы» на картине или на гравюре?

Лиля нашла такую «точку опоры» в Небесном, Горнем мире. И как в Библии, на ее графических работах Главное Действующее Лицо, — это Господь, проявляющий Свою Божественную силу в нашем материальном мире. И эта сила, внедряясь в мир, заставляет его идти таинственными, нетореными путями.

Драматическое взаимодействие двух миров, — Божественного и материального, — вот главный сюжет Лилиных работ.

Особенно это заметно в работе «Падение Иерихона», когда трубящим израильтянам, вторит небесный ангельский оркестр труб. И между этими двумя полями, возникает такое энергетическое напряжение, что стены, и дома этого несчастного города разваливаются, как карточный домик, и чудовищной силы, бешеное вращение этих стен, как воронка смерча, затягивает зрителя.

Сразу вспоминается московская буря двухлетней давности, когда слепая сила урагана одновременно вызывала ужас, и гипнотически манила великолепием бешеной пляски воды. Это было, как бы морской шторм на суше.



Л. Ратнер. Гибель Содома и Гоморры

И, действительно, в работах Лили, каким то фантастическим образом, преодолевается статичность графики, — и персонажи начинают двигаться.

Особенно это заметно в ее графической работе на известные библейские слова: «Скакаше и плясаше Давид перед Ковчегом».

Статичности Керубов, охраняющих Ковчег, (сразу по ассоциации вспоминаются персидские сфинксы) противостоит экстатический, взрывной танец Давида, радующийся и ликующий о Господе.

Отдельно хочется сказать о графической линии Ратнер.

Она совсем не похожа на безвольную, аморфную линию некоторых графиков, которая похожа у них на алюминиевую проволоку, легко принимающую любую форму. Ее линия — это скорее стальной прут, который подобно тетиве лука, сопротивляется изгибу и «выстреливает», словно стрелой, заключенной в нем энергией, в зрителя, заставляя его еще и еще раз смотреть на картину, в попытке разгадать тайну этого стремительного переплетения линий, завораживающих своей силой и энергией.

И в этом легко убедиться, посмотрев на ее графическую картину «Неопалимая купина». Огонь, словно взрыв, несет в себе «Пламя Живое, которое куст терновый не сожжет», как поется в современной молодежной христианской песне. Динамика разлетающихся всполохов огня заставляет нас вспомнить определение религии, как «нравственный атомный взрыв». Коленопреклоненная фигура Моисея с поднятыми в молитвенном жесте руками, как бы источает из себя пламя молитвы и, внезапно начинаешь понимать, что этот божественный огонь, который зажег его сердце, скоро охватит целый народ, и поведет его, на Божественные пути, через испытания и чудеса.

Воистину художники в наше время, становятся Апостолами, через работы которых люди опять начинают слышать Божественный призыв.

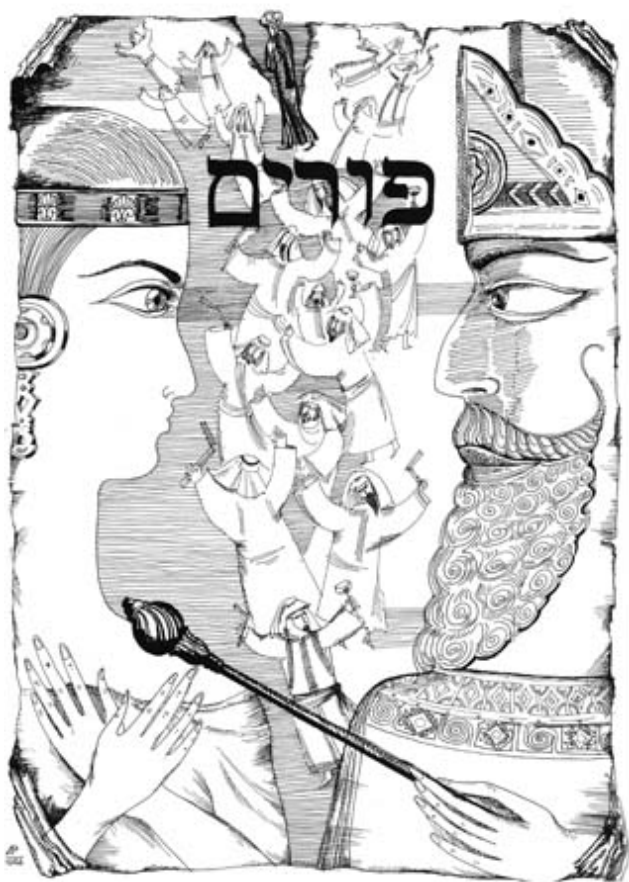


Л. Ратнер. Моисей перед Неопалимой купиной

Я знаю, что так было со многими моими знакомыми. Через музыку Баха, Колтрейна и Уэбера, через икону, через книги Достоевского и Булгакова они возвращались в Отчий Дом к Небесному Отцу.

Но особенно хочется сказать о такой удачной находке художницы, как включение в картину шрифтовой графики.

На каждой работе есть строчка на иврите, которая, как японская каллиграфия для японца, несет особый, таинственный смысл для каждого верующего. Ибо этот шрифт похож, на божественный шифр, который разгадывает каждое поколение верующих, подбирая к нему ключ любви и смирения.



Л. Ратнер. Эсфирь и Артаксеркс. Пурим

Один литературный критик, описывая современную поэтическую ситуацию, посетовал на употребление все имени Бога: «Если в советское время в печатных изданиях беседы с Богом не поощрялись. Зато в конце 80-х Богу не стало отбоя от русских рифм. Поэзия захлебнулась молитвенными стилизациями и библейской риторикой — неофитскими упражнениями, как совершенно искренними, так и написанными в дань новой модной «теме».

Невольно стала наведываться крамольная мечта, чтобы хоть кто-нибудь нарушил этот тон скорби и благодати, надерзил, бросил вызов, тем более, что последнее вполне в духе Библии. Как не верилось, что Иона и Иов не могут не возбуждать поэтическое вдохновение»^[16].



Л. Ратнер. Песнь песней

Ну, вот дерзости и вызова у Ратнер хватает, пространство в ее работах, вращается как авангардные мобили, скачет как серны и разбегается во все стороны. Это я о фантастической работе «Господь выводит Лота с дочерьми из Содома». Позади Лота проваливается в тартарары город, окаменела жена, превратившаяся в соляной столб, и на переднем плане идут три фигурки в божественной сфере. Говорят, что внутри воронки смерча царит полный штиль, так и на этой работе, Божий мир и человеческий грех при встрече порождают взрыв, но три фигурки излучают мир, защищенность и покой.

Отец Александр Мень, чтобы описать Божий гнев, рассказал о таком природном феномене. — Когда поток лавы из извергающегося вулкана доходит до горного озера, то вода, минуя парообразное состояние, сразу переходит в газообразное, и происходит взрыв. Такой взрыв мы видим на этой картине.

Очень интересно, как Лиля работает с масштабом. Огромный, во весь лист Моисей, и ритмические, как удары барабана ряды крошечных

израильтян, выходящих из Египта. Причем каждый, как слепец Брейгеля, держится рукой за плечо впереди идущего человека. Вспоминается мысль одной монахини, что человек — это сжатая пружина, и когда он отвечает на призыв Бога — эта пружина взрывается и Божий Посланник превращается в Небесное, Космическое существо подобно Той, под ногами Которой луна, а на главе венец из двенадцати звезд.

И все же, если бы Бог у Лили Ратнер был лишь в энергиях, всполохах и взрывах, не стоило заводить этот разговор, ибо главное, что проступает через эти работы — это Бог Любви. Потому, наверно центральной работой этого цикла можно назвать «Жертвоприношение Авраама».



Л. Ратнер. Авраам и Исаак

Авраам, обнимающий связанного мальчика, и крыло закрывающее их, это лучший символ Бога Любви, милующего нас жертвенной любовью. И падающий кинжал из руки Авраама и Агнец в верхнем

углу картины — это как бы прообраз Того, Кто будет принесен в жертву за нас. Но все равно, в картине нет сентиментализма, она пронизана драматизмом этого трагического мира, купленного дорогой Ценой.

Каждый, пишущий об искусстве, явственно ощущает бессилие своего пера. Действительно, сколько не написано о Троице Рублева, — это не заменит встречи с самой иконой. И всякое великое произведение — это тайна, которую каждое поколение пытается разгадать по-своему.

И, конечно эта статья не может заменить встречи с работами Лили Ратнер. Но только я, как джазовый музыкант, услышал эти графические картины, как джазовые импровизации, на гармонию, которую сыграл Главный Небесный Композитор. И как здорово, что Лиля смогла так классно симпровизировать, под Его аккомпанемент, симпровизировать джазовые графику, полную силы, виртуозности и любви.

Композитор Олег Степурко

Народ Библии в Освенциме. О новой серии работ Лилии Ратнер

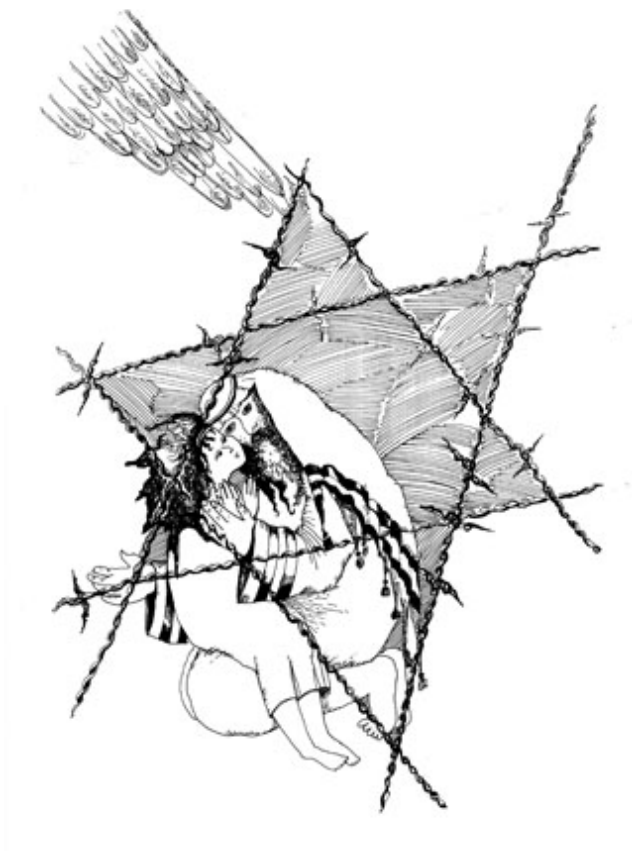
...Мне кажется, что XX век — это следующий, несравненно более великий этап Исхода — в Землю Обетованную на Небесах, где мы будем с Христом и Божьей Матерью, ведь именно там текут молоко и мед, а на Земле что-то незаметно такого места!

Лилия Ратнер

Новая серия графических работ Лилии Ратнер продолжает цикл ее литографий на библейские сюжеты. Однако теперь все библейские события раскрываются на фоне Холокоста.

Самое первое впечатление от этих новых листов — то, что они очень красивы. Даже не успев вникнуть в сюжет, поражаешься гармоничности композиции, изяществу линии. Хочется на них просто смотреть, при всем ужасе того, что конкретно изображено. Остановлюсь на некоторых из них.

Вот «Жертвоприношение Авраама», где Авраам с огромной любовью держит на руках и обнимает мальчика Исаака, готовясь принести его в жертву. Их окружает большая шестиконечная звезда из колючей проволоки, которая создает совершенно новый контекст для прочтения этого библейского эпизода.



Картина «Исход» с огромной фигурой Моисея на первом плане и тысячами народа Израилева, идущими вереницей за ним. При ближайшем рассмотрении, на первом плане, эти люди оказываются евреями XX века, которые отмечены повязками с шестиконечными звездами, они идут в гетто. Так шли наши бабушки и дедушки, оставляя родные дома, так как на земле для них больше не было места... А на заднем плане эти люди сливаются с древним народом Израилевым — тем, который вышел из Египта. Это один и тот же народ, это тот же Исход, и он продолжается в XX веке.

Картина «Песнь песней», на которой жених и невеста, прекрасные и исполненные любви, изображены на фоне виселиц. Люди созданы для любви, а фоном их жизни становится смерть.

«Отроки в печи вавилонской». Здесь библейский сюжет: три отрока в печи и ангел, закрывающий их крыльями от огня, — перенесен в печь Освенцима. Сюжеты Библии — это вечные сюжеты, их актуальность не исчезает со временем. История не просто повторяется, она всегда одна и та же.

«Илия и Елисей». Илия возносится на колеснице на небо, а маленький мальчик Елисей (Элиша — вспоминается герой повести Эли Визеля) держится за край его милоти. Но и Илия, и Елисей возносятся из трубы крематория.

Второе впечатление от работ — то, что такое наложение известных сюжетов на современный трагический фон оказалось очень органичным. Этот фон (условия Холокоста) не искажает смысла библейских образов, но придает им дополнительный смысл. Эти новые библейские смыслы начали открываться только в XX веке, после опыта Освенцима и ГУЛАГа.

Сейчас появляются исторические, литературные и публицистические (работы, посвященные этой проблеме, важной и для евреев, и для христиан. Лилия Ратнер своими работами вскрывает эту проблему посредством художественного образа. Для нее характерны крайняя острота постановки проблемы, сочетание, казалось бы, несочетаемого, и — отсутствие прямых ответов, объяснений. Это позволяет проникнуться трагизмом ситуации, пережить ее и искать ответов внутри себя.

И с этим связано третье впечатление: эти работы никого не могут оставить равнодушным. Мне хотелось то просто восхищаться, то спорить с самой изображенной ситуацией, то возмущаться отсутствием ответа. И во время просмотра, и до сих пор я размышляю об этих сюжетах. Они позволили многое увидеть по-новому, но одновременно поставили множество вопросов.



Главный вопрос для меня: где же был Бог, как Он допустил, чтобы ТАКОЕ произошло с Его избранным народом? Разве дары и призвание Божие не непреложны (Рим 11:28-29)? Смысл многих библейских сюжетов в том, что Бог устанавливает отношения с народом, что Он хранит народ Израилев: и при Исходе, и в печи вавилонской. Ведь ангел тогда действительно защитил отроков от огня. А в печи Освенцима, хотя ангел и обнимает отроков крыльями, но мы-то знаем, что в конце концов он не защитил их от смерти! В композиции «Жертвоприношение Авраама» ангельское крыло останавливает жертвоприношение, однако сегодня, после Холокоста, мы знаем, что и Исаак, и Авраам стали жертвами, и рука Божия не защитила их от мучительной смерти. Если сопоставлять Исход в Землю обетованную и исход в Освенцим, то чувствуется явное их противоречие. Если Моисей призывал древних евреев из египетского рабства в землю, текущую молоком и медом (Исх 3:17), то куда может звать их Моисей в XX веке, может ли он предложить избавление своему народу? Эта крупная фигура Моисея поэтому кажется неуместной, даже несчастной, причем

не от непослушания народа, а от трагизма ситуации. И вновь возникает вопрос: «Где же Бог?»

Ответы тоже приходят. Из этих же сюжетов видно, что Бог неравнодушен, что Он не оставил Свой народ. Только действия Его не такие явные, внешние, каких мы ждем. Вообще, не все библейские сюжеты имеют «happy end». Мне все больше кажется, что ветхозаветные сюжеты мы часто понимаем слишком буквально, возможно, действия Бога и в те времена были сокровенны и доступны восприятию только пророков.

Где же был Бог? Во-первых, я увидел, что души убиенных евреев возносятся из печей прямо на небеса, Бог их принимает в Свое Царство. Исход продолжается, только теперь это Исход не в земное пространство, а в Царство Небесное, которое является истинной, конечной целью Исхода.

Бог не оставляет их и в страдании. В печи Освенцима, как и в печи вавилонской, Бог рядом со Своими верными, Он утешает их, ангел действительно закрывает их покровом крыльев. Они не одни!

Далее, в «Песни песней» очевидно, что любовь жениха и невесты так сильна, что ее не могут погубить ни виселицы, ни печи. Бог с ними в этой любви: «крепка, как смерть, любовь» (Песн 8:6). В библейском сюжете Песни песней заключен и другой смысл — божественная любовь и общение души с Богом. Это позволяет увидеть любовь Жениха, Бога, в самой сердцевине страданий и смерти людей. Я почувствовал параллель между этими страдальцами и Иисусом Христом. Где был Бог, когда страдал Иисус? Все невинные страдальцы соединяются со Христом, со своим Мессией. Это ответ Бога: разделить со Своим народом и со всеми людьми их страдания, их смерть и, главное, — их воскресение.



Продолжая размышлять над этими образами, я подумал, что вообще, возможно, главная цель Бога — не утешение народа или сострадание. Утешение в глубочайшем смысле — это обретение Израилем своего Спасителя, то, чего ждал Симеон, и дождавшись, умер (ср. Лк 2:25). Может быть, в Холокосте, в страданиях невинных, совершается великий и мощный духовный процесс — искупление, которое избранная часть человечества приносит за всех. И тогда уже сам народ там же, где и Бог, — в поругании и страдании.

Из писаний и опыта жизни святых мы знаем, что страдания искупают грехи. «Царство Небесное силою берется, и употребляющие усилие восхищают его...» (Мф 11:12). Страдания людей соединяются со страданиями Иисуса Христа и помогают исцелять мир. Апостол Павел писал: «Ныне радуюсь в страданиях моих за вас и восполняю недостаток в плоти моей скорбей Христовых за Тело Его...» (Кол 1:24). Павел пишет о Церкви, но то же относится и к спасению всех людей, так как Христос умер за всех. Этот искупительный смысл имеют и скорби избранного (ср. Рим 11:2) народа. Митр. Антоний Сурожский

писал, что только жертвы приобретают власть простить палачей. Известна молитва еврея, заключенного лагеря Дахау, в которой он говорит о страданиях, своих и всех мучеников: «...Все это, Господи, зачти перед Тобой для прощения грехов, ради торжества правды, да зачислится перед Тобой все благое, а не злое...»



Об этом же аспекте невинных страданий писала и А. И. Шмаина-Великанова в статье «О новых мучениках». Мученики XX века безмолвны, их жертва происходит не всегда осознанно. Но это не уменьшает этой жертвы, ее искупительного смысла. Ведь и мальчик Исаак, безропотно шедший с Авраамом на гору для всесожжения, не понимал того, что должно произойти (Быт 22:7). Он — прообраз невинных страдальцев XX века (и других веков). Вифлеемские младенцы (Мф 2:16-18), которых можно назвать первыми христианскими мучениками, — чем они отличаются от еврейских детей, принявших смерть от рук палачей? Невозможно представить, что смерть вифлеемских младенцев случайна или бессмысленна.

В свете этих размышлений я по-новому увидел миссию Моисея с картины Лилии Ратнер: он сознает, ЧТО совершается, и укрепляет свой народ на этом пути искупления ради всех людей. Он совсем не несчастен — он мощен, он не просто разделяет страдания своих братьев, но призывает их к служению, к осознанию своей миссии.

Конечно, размышления на этом не закончатся, это просто невозможно — слишком силен импульс от воздействия этих работ. Хочется пожелать автору и молить об этом Бога, чтобы Лилия Ратнер продолжала сообщать нам эти импульсы и через свое творчество, и через непосредственное общение.

Сергей Беспалько

notes

Примечания

Дж. Ревалд. История импрессионизма. — Л.-М., 1959.

Н.А. Дмитриева. Передвижники и импрессионисты / Сборник «Из истории русского искусства второй половины XIX — начала XX века». Всесоюзный научно-исследовательский институт искусствознания Министерства культуры СССР. — М.: Искусство, 1978.

Г. Пospelов. Тема времени.

Г. Пospelов. Тема времени.

М. Бессонова. Мастер из Витебска. — М.: Моск. художник, 1989.

Н. Апчинская. Послесловие к книге М. Шагала «Моя жизнь». — М.: Эллис Лак, 1994.

Н. Апчинская. Послесловие к книге М. Шагала «Моя жизнь». — М.: Эллис Лак, 1994.

В Соловьев. Еврейство и христианский вопрос. — Берлин, 1921. — с. 21.

В. Зелинский. Приношение Богу, к отдаленному истоку или Секрет поэзии / «Истина и жизнь». № 6.2005.

О. Клеман. Отблески света. — М.: ББИ им. Ап. Андрея, 2004.

М. Шагал. Моя жизнь. — М.: Эллис Лак, 1994.

М. Шагал. Моя жизнь. — М.: Эллис Лак, 1994.

М. Шагал. Моя жизнь. — М.: Эллис Лак, 1994.

Якимович. Магическая вселенная.

Якимович. Магическая вселенная.

Игорь Шайтанов. Метафизики и лирики / Арион. №4. — М., 2000.