

НАТЮРМОРТ — «МЕРТВАЯ ПРИРОДА»

ИЛИ ЖЕ ПО-ГОЛЛАНДСКИ «СТИЛ ЛЕБЕН» — «ТИХАЯ ЖИЗНЬ»



АРХИТЕКТУРА

ЖИВОПИСЬ

ИСКУССТВО ТВОРИТЬ ПРОСТРАНСТВО

ОТ ВОСПРИЯТИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ К ПОЗНАНИЮ САМОГО СЕБЯ

ТЕХНИКА ПАСТЕЛИ

ПРЕРАФАЭЛИТИЗМ

РИСУЕМ ПАЛЬЦАМИ

ВИКТОРИАНСКАЯ КЛАССИКА

ДУХ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ

ГОТИКА

МОДЕРН

MODERNE — СОВРЕМЕННЫЙ

ИСКУССТВО

ДИЗАЙН

ИСКУССТВО ФОРМЫ

АНИМАЛИЗМ

ЖИВОТНЫЙ МИР КАК ОБЪЕКТ

СКУЛЬПТУРА

ОТСЕЧЬ ВСЕ ЛИШНЕЕ ИЛИ ДОБАВИТЬ НЕОБХОДИМОЕ

СЮРРЕАЛИЗМ

ПАРАД АЛЛЮЗИЙ И ПАРАДОКСАЛЬНЫХ СОЧЕТАНИЙ ФОРМ

ВИТРАЖ

ОКНО КАК ИСКУССТВО

ЭКСПРЕССИОНИЗМ

ВЗРЫВ ЭМОЦИЙ И ЧУВСТВ



ДЕКОРАТОР

МОЗАИЧНОЕ ИСКУССТВО

СИЛУЭТ «ЖИВОПИСЬ» ОСКОЛКАМИ

ПЛЮХНУЛИ
В ВЕЧНОСТЬ

ПЛОП-АРТ

КУБИЗМ

ОБЪЕМ
И ГРАНЬ



100 ГЕНИАЛЬНЫХ
ИДЕЙ

О КОТОРЫХ ДОЛЖЕН ЗНАТЬ
КАЖДЫЙ ОБРАЗОВАННЫЙ
ЧЕЛОВЕК

100 ГЕНИАЛЬНЫХ ИДЕЙ

О КОТОРЫХ ДОЛЖЕН ЗНАТЬ
КАЖДЫЙ ОБРАЗОВАННЫЙ
ЧЕЛОВЕК

ИСКУССТВО



ОГИЗ

ИЗДАТЕЛЬСТВО АСТ

МОСКВА

УДК 73/76(03)
ББК 85.1я2
Т19

Тараканова, Марина Владимировна.
Т19 Искусство / М. В. Тараканова. — Москва :
Издательство АСТ, 2018. — 208 с. : ил. — (100 гениальных
идей, о которых должен знать каждый образованный
человек).

ISBN 978-5-17-982978-2.

Изобразительное искусство является уникальным методом познания реальности. Это и зеркало, отражающее основные идеи той или иной эпохи, и возможность общения с потомками, и украшение быта современников, и средство для выражения эмоций тех, у кого нет иной возможности быть услышанным. 100 гениальных идей, осенивших талантливых, порой безумных творцов — это гораздо больше, чем не задумываясь сможет назвать любой образованный, но далекий от искусства человек. И это неудивительно, ведь каждое произведение, жизненный путь каждого художника порождают целый всплеск не только замыслов, но и переживаний — такова природа творчества.

Книга предназначена и неторопливому читателю, и человеку, ведущему динамичный образ жизни. Короткие тематические статьи не отнимут много времени, но заставят задуматься о великих идеях, воплотить которые в реальность дано только изобразительному искусству.

УДК 73/76(03)
ББК 85.1я2

© Оформление, обложка, иллюстрации
ООО «Интеджер», 2017
© В оформлении использованы материалы,
предоставленные Фотобанком Shutterstock, Inc.,
Shutterstock.com, 2017

ISBN 978-5-17-982978-2

© ООО «Издательство АСТ», 2018



«Сатира на неправильную перспективу». Уильям Хогарт. 1753 г.

Во всяком творении гения мы узнаем собственные отвергнутые идеи.
Ральф Уолдо Эмерсон

ВАВИЛОНСКАЯ БАШНЯ

СТРОИМ ГОРУ

Почему зиккурат? Откуда такая форма — одна усеченная пирамида, поставленная на другую? И так столько раз, на сколько средств хватит! Такова человеческая психология: как дорийцы, пришедшие в каменистую прибрежную Грецию из лесистых мест, стали строить столбы и балочные перекрытия из мрамора, имитируя деревянные постройки утраченной родины, так и шумеры, обнаружив, что в болотистом Междуречье нет гор для обращения к богу, стали возводить их самостоятельно. Они тоже входили в число строителей своеобразных культовых сооружений пирамидальной формы, как наиболее устойчивой в их случае. Ведь Тигр и Евфрат — не Нил, разливаются не по часам, а когда вздумают, точнее, когда воле богов будет угодно. И общаться с этими богами удобнее было на максимально близком к ним и максимально далеком от сырости месте — там, где небо сходится с землей, — на вершине зиккурата.



*Зиккурат.
Реконструкция.*

Когда сегодня речь заходит о Вавилонской башне, на ум приходит крах хорошего дела из-за неумения людей найти общий язык. Обидно, что и говорить. Особенно, если припомнить, что и Вавилонская башня была не только воплощением идеи наказания Господня, но и делом рук человеческих.

Вавилонская башня оказалась, по сути, еще одной легендой, после дворца Минотавра и разрушенной Трои, имеющей под собой вполне реальные основания. А точнее, целый холм из рассыпавшихся от времени блоков высушенного на солнце кирпича-сырца, для надежности скрепленного тростниковыми матами и обмазанного битумом. Из него и сооружалась главная башня Вавилона. Того Вавилона, который взял в плен библейских иудеев и заставил их, а вместе с ними и представителей других покоренных народов, работать на ее строительстве. Так что же строили вольные и невольные жители некогда великого многонационального государства, имевшие общий язык как средство межнационального общения и постепенно приведшие это государство к развалу? А строили они зиккурат. Популярный мем, построенный на фразе из компьютерной игры: «Нам нужно больше золота и построить зиккурат», оказывается, уже звучал, причем задолго до эры компьютеров, еще в добиблейские времена. Начали эту практику загадочные шумеры, одни из первых обитателей Междуречья. Известно, что были они здесь пришлыми, спустились с гор, на которых привыкли молиться своим богам.

Зиккурат Этеменанки — «Дом краеугольного камня неба и земли» — при Эсагиле, главном городском храме столичного Вавилона, был перестроен и декорирован во второй половине VII в. до н. э.

КАК ПРОЙТИ В БИБЛИОТЕКУ

Откуда известно про столь давние события? Из библиотечных подсобок, разумеется. Точнее, из хранилищ глиняных табличек, на которых уже тогда, еще не до конца сформировавшейся клинописной азбукой, записывалось все, что происходило



Глиняная доклинописная табличка из Шуруппака. Около 2600 г. до н. э.

в великой вавилонской империи. Не только гимны в честь богов, легенды («Сказание о Гильгамеше»), но и рецепты средств от насморка и жалобы на школьных учителей. Глина — материал хрупкий, таблички сохранились не лучшим образом, но о строительстве и частой перестройке зиккурата и храма в честь верховного бога на нем сведений уцелело достаточно.

ассирийским зодчим Арадахешу. Как далее свидетельствуют записи, это было семиярусное сооружение 100-метровой высоты, с диаметром основания 90 м. На его вершине было маленькое святилище, сиявшее на солнце ярко-синей глазурью облицовочной плитки (эта глазурь — еще одно чудо древних, с трудом воспроизводимое в наши дни). Венчали крышу храма золоченые бычьи рога — частый символ божества у земледельческих цивилизаций.



«Вавилонская башня». Питер Брейгель Старший. 1563 г.



Руины Колизея ночью. Рим, Италия.

Древнегреческий историк Геродот видел этот храм в 458 г. до н. э. Великий завоеватель Александр Македонский, назначив древний Вавилон столицей своей новенькой империи, приказал разобрать башню и отремонтировать. Внезапная смерть великого Александра в 323 г. до н. э. оставила развалины и от его империи, и от башни. На этом ее более чем двухтысячелетнее существование пришло к концу — неплохой срок для глиняной горы.

Археологами были найдены другие зиккураты: в Ираке (в древних городах Борсиппе, Дур-Шаррукине, все — 1-е тыс. до н. э.) и Иране (в городище Чогха-Занбиль, 2-е тыс. до н. э.).

Но что же тогда рисовали на своих картинах художники Средневековья и Возрождения? Ведь зиккураты в это время были скрыты под слоем ила и песка. Рисовали то, что видели: как Брейгель — парфраз развалин Колизея.

Мозаичисты раннехристианского собора Монреалья — башню византийской традиции.

Мастера иллюминации рукописей Средневековья — колокольню в романском стиле.

Отдали дань строительству Вавилонской башни и наши современники. И кто знает, что выйдет у наших потомков. Дело-то, в целом, неплохое.



Строительство Вавилонской башни. Мозаика в Монреальском соборе. Италия.

ТОКИЙСКАЯ ВАВИЛОНСКАЯ БАШНЯ

Человек не может не мечтать, даже если он архитектор. Фантастические проекты, поражающие воображение, всплывают в каждую эпоху. Один из таких проектов — десятикилометровый (в высоту!) сверхгигантский город-небоскреб для проживания 30 миллионов человек — был создан японскими архитекторами и прозван Токийской Вавилонской башней. Проект появился в 1991 г. Расчетное время строительства — каких-то 150 лет, расходы — 306 триллионов долларов. Одновременно с этим разрабатывался более скромный проект по созданию пробного небоскреба высотой в 4000 м. Насколько серьезны были проектировщики в своих грандиозных планах? Трудно судить. Однако легендой авторы уже стали.

ПЛОП-АРТ: ПЛЮХНУЛИ В ВЕЧНОСТЬ

В каждом поколении художников находят революционеры и ниспровергатели. Возможно, именно им в голову приходят идеи создать и разместить в городском пространстве нечто, резко с ним контрастирующее.

Есть радикальные случаи преобразования городской среды при помощи произведений современных художников. Таковым, к примеру, стало появление розового зайчика глобальных размеров работы Оттмара Хёрля, кстати, президента Академии изобразительных искусств Нюрнберга (старейшая художественная академия Германии). Зайчик разместился возле легендарного здания Венской оперы в 2014 г. и с тех пор «дирижирует» настроением публики, спешащей на спектакли.

Зайчик этот был отсылкой к выставке произведений Альбрехта Дюрера. Встретить такой шедевр неожиданно посреди венской улицы — серьезное испытание для нервной системы.

Встречаются на наших улицах не только зайчики, но и гигантские алые прищепки и пластиковые улитки трехметрового роста. Для явлений такого характера даже термин возник. Плоп-арт — так называется кое-что из этих шедевров.



Розовый заяц возле здания Венской оперы. Оттмар Хёрль. Австрия. 2014 г.



«Стоящая фигура». Виллем де Кунинг. Роттердам, Нидерланды. 1969 г.

КЛАССИК ПЛОП-АРТА

Скульптор Тони Розенталь, чьи произведения называли «печально известными», ваял замечательные работы из металла, но размещал их крайне неуместно. Особой его любовью пользовались городские управления полиции. Однажды он «подложил плюху» в виде своей скульптуры «5 в 1» самой полиции Манхэттена. Шедевр выглядел нелепо, но два года борьбы доблестных полицейских за перенос этой работы оказались безуспешными — она стоит и по сей день. Но не таковы были служащие полиции и городского управления Лос-Анджелеса. Их сражение против другой работы Розенталя — скульптурной группы «Семья» в виде нескольких четырёхметровых металлических конструкций угрожающего вида — принесло свои плоды. Имена двух членов совета, которым удалось-таки добиться избавления полиции Лос-Анджелеса от искусства Тони Розенталя, вошли в историю, а неплохая скульптура канула в Лету. А ведь будь она установлена возле музея современного искусства, все могло сложиться иначе.



Полицейский департамент Нью-Йорка (главное управление на Площади Полиции), с плоп-арт скульптурой «5 в 1» Тони Розенталя. Конец XX в.

Плоп-арт (англ. plop art) — термин для обозначения произведений искусства, которые резко выбиваются из контекста и среды, категорически не вписываясь в пространство и нарушая его целостность, эстетику, сложившийся архитектурный ансамбль и визуальную гармонию. Отличительная характеристика таких произведений — неуместность.

Плоп-арт — феномен в публичном искусстве (public art) и несет шлейф негативной коннотации. Некоторые особо пафосно настроенные творцы считают его уничижительным, впрочем, пафос дискуссии не подвержен, оставим их.

В целом произведениям плоп-арта присущи общие черты: обычно это большие абстрактные модернистские или современные скульптуры, созданные по государственным или корпоративным заказам, воздвигнутые на площадях, в атриумах небоскребов, перед офисными зданиями, на станциях метро, в парках и других общественных площадках.

Термин подразумевает, что выглядят они в этих местах непривлекательно или неуместно, неприемлемо к окружению. Но не заметить их невозможно.

В целом плоп-арт производит вполне позитивное впечатление. Да, его работы выглядят нелепо. Но в них чувствуется вызов в духе желтой кофты поэта Владимира Маяковского. Это смотрится



Вена, Австрия — 28 июня 2014 г.: фигура зайца в городском пейзаже.

дерзко, прогрессивно и продвигаяще, освежая наши чувства и впечатления от привычных городских пейзажей. А иногда и намеренно насмешливо, с оттенком социальной критики. Плоп-арт заставляет проснуться, открыть глаза и оглядеться вокруг, тем самым возвращая нас в реальность. Однако ироничность плоп-арта порой бывает настолько тонкой, а образ — впечатляющим, что воспринимать его в позитивном ключе непросто. Есть в этом празднике жизни изрядная доля и духовного богатства, и душевного нездоровья.

НЕ ВСЁ, ЧТО НЕ НРАВИТСЯ

Плоп-арт часто путают с уродливым искусством (неудачными работами или демонстративно нарочито эпатажными), а также с непонятым искусством (абстрактным, экспрессионистским, авангардным). Разница в том, что неудачная работа неудачна везде, а плоп-арт — только в месте некорректного размещения.

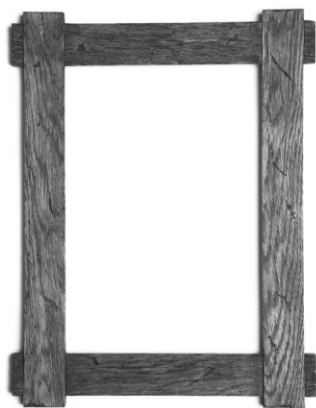
Современная скульптура может снимать лишний пафос и уравновешивать другие объекты. Тогда это тоже не плоп-арт. Так, несколько скульптурных объектов на площади Жан-Поля Риопеля, Монреаль, Квебек, созданные этим неоднозначным мастером, в целом смотрятся вполне уместно.

Плоп-арт может быть вполне гармоничен как объект, обладать внутренней гармонией в себе и целостностью, изяществом линий. Он может быть «красивым», не только абстрактным, но и фигуративным. Может привлекать динамичностью и силой линий. Главное — соблюсти принцип уместности места и времени.

Некоторые движения и течения в современном искусстве, такие как органическая и эко-скульптура, сторонники искусства, создаваемого под место размещения (site-specific art — «местно-специфическое искусство»), и ленд-арт, противопоставляют себя плоп-арту, а также и традиционной публичной монументальной скульптуре. Их произведения идеально вписываются в окружающую среду.



Чикаго, США — 29 мая 2016 г.: «Фламинго» на Федеральной площади. Статуя сооружена американским скульптором Александром Колдером в 1973 г. в рамках программы «Процент для искусства».



РАМА: ОДЕЖДА КАРТИНЫ

Живописное произведение изначально было частью пространства: так ребенок рисует на обоях, чтобы в комнате было красиво. Но вот разыгрались собственнические инстинкты — и в чью-то светлую голову пришла идея: работу нужно выделить. И лучше — рамой.

Поскольку уже греческие классики описывают работы живописцев, выставляемые на обозрение в мастерской и Пинакотеке, следовательно, рамы были популярны уже тогда. Но, увлекаясь сюжетами произведений, ни одно из которых время для нас не сохранило, на рамы внимания гордые древние греки не обращали. Римляне выделяли сюжетные живописные произведения скромным обрамлением, соответствующим интерьеру, как видно в настенных росписях Помпей.

Средневековые одевало свои изображения в строгие brutальные романские облачения или кружево готической резьбы, где рама была частью общего произведения, выступая то как вершина трона Богоматери в «Маэста», то как сень, под которой ангел вещал Деве волю Господню. Порой доску для письма грунтовали под раму, и утолщение по кромке подсказывает реставраторам и исследователям, что работа действительно подлинная. Похожим образом поступали и художники Высокого Возрождения: они рисовали на картине раму, поверх которой опускалась рука персонажа, преодолевая условное пространство картины и делая шаг к нам. Еще немного позднее, когда живопись окончательно сравнили с зеркалом, рама карти-

ны стала рамой от такого зеркала — и началась привычная нам история.

Простая по форме рама создавала иллюзию ее легкого преодоления — и шага в пространство картины или к нам.

Сложные дробные профили, напоминающие перспективные порталы входов в готические соборы, подчеркивали иллюзию глубины изображения — или наращивали размеры полотна до требований интерьера.

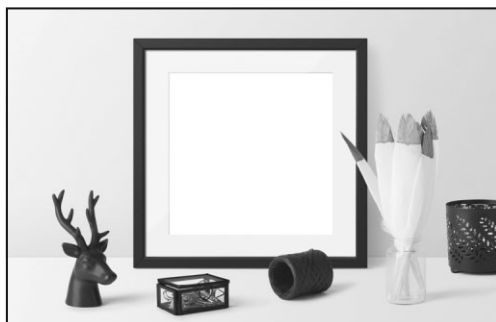
Театральная роскошь барокко вывела на раму дополнительных героев действия: упитанные ангелочки-путти, цепляясь за извивающиеся виноградные лозы, гонялись за мелкими животными или птичками, иногда заглядывая на полотно: а что это вы тут делаете?

Мягкое рококо разогнало эту шаловливую вакханалию, смягчив избыточную пышность, но сохранив за рамой право отвлекать от полотна, если так угодно его владельцу.

Классицистическому полотну — классицистическую раму — воскликнули художники начала XIX в. И героико-исторические полотна «надели» рамы, тонированные под бронзу и украшенные стрелами, копьями и лавровыми ветвями. И воцарился мужественный ампир, сменивший женственное рококо.



Эклектичная рама.



Рама как часть натюрморта.

Долой застывшую пыльную музейную бронзу — воскликнули импрессионисты. И покрасили узкие рамы в светлые тона. А их младшие товарищи пошли еще дальше: Жорж Сёра на всякий случай рисовал синие рамы прямо на своих оранжевых полотнах — будто предвидел вкусы академичных сотрудников музеев будущего, ставшего для нас настоящим.

Начало нового, XX в., вместе со всплеском разнообразных художественных течений потребовало и рам, соответствующих полотнам. От металлических, напоминающих Германа Обриста, до аппликаций из кожи, перемежающихся с обрывками нотной бумаги и газет. Так рама рассталась с картиной и стала сама по себе предметом декоративно-прикладного искусства. А в центре можно оставить и чистый лист паспарту, чтобы изображение не отвлекало.



Рама в стиле рокайль.

Сегодня картина и рама имеют возможность «договориться», дополняя и раскрывая друг друга, «отдавая» солирующую партию интерьеру или устраивая с ним комически-драматические разборки. К примеру, когда над белым кожаным диваном размещается нечто очень антикварное. Активная выставочная деятельность, современные приемы предварительной работы с картинами и вечная ограниченность музеев в средствах также порой создают парадоксальные диалоги картины, рамы и пространства зала. Но тем интереснее возникающий эффект, ведь рама — это граница, а «на границе...».

«ШПИЛЬКИ» И «СТРАЗЫ»

На самом деле в багетных мастерских так и говорят: «одеть картину», имея в виду «поместить ее в раму». Хотя и до этого она была вполне «самостоятельной единицей»: холст с красочным слоем, туго натянутый на сколоченный из крепких реек подрамник, можно и перенести, и поставить на мольберт или подставку, даже закрепить на стене. Но только рама станет тем барьером, который выделит ее из окружающей среды. И эта, как и любая другая граница, заслуживает соответствующего внимания. Как и полагается «одежде», она задает тон, настроение. И вполне может испортить впечатление — если окажется, что она «не идет». Когда это случается? Когда дорогой рамой («Золото, золото!») хотят подчеркнуть значимость картины и выделить ее из представленных на выставке или в интерьере. Так, один из «танцев» Огюста Ренуара, помещенный в помпезную раму на время юбилейной выставки, вдруг стал выглядеть удивительно пошло — как «очень нарядная» красавица, надевшая вечернее платье и туфли на шпильках в 10 часов утра. То же полотно, «переодетое» в подходящую большинству работ этого периода простую светлую профилированную раму, вдруг показалось открытой дверью в бальную залу, куда танцующая пара приглашала и нас. Так тяжелый узор и позолота перечеркнули главное достоинство работы Ренуара — свежесть цвета и непосредственность композиции.



Рама в барочном стиле.

ЖИВОПИСНОСТЬ ВО ВСЁМ

То, что мы сегодня называем «рококо», в свое время именовалось «живописным вкусом», превозносящим, как говорили поэты, дух мелочей прелестных и воздушных. Что может быть очаровательнее юной кудрявой блондинки на качелях? Взлетели юбки — розовые, терракотовые, абрикосовые. Искоркой на голубовато-зеленом фоне сверкнула атласная туфелька без задника, так метко отправленная в полет изящной ножкой в шелковом чулочке. Вспыхнули щеки кавалера, который в этом ракурсе увидел гораздо больше, чем дозволено, — ради такого развлечения стоило прятаться в кустах, уговорив помалкивать даже каменного амурчика. Картину написал Жан-Оноре Фрагонар, воплотивший в своих работах интеллектуальный эротизм рококо. Сюжеты его картин полны мягкой игривой кокетливости, отнюдь не всегда оставаясь в рамках приличий.



«Счастливые случайности качания на качелях».
Жан-Оноре Фрагонар.
Ок. 1767 г.

РОКОКО

Попробуем на вкус название стиля рококо. Удивленное кудахтање беленькой курочки, обнаружившей в травке зернышко и медленно, но неуклонно к нему приближающейся, — ассоциация, исполненная уюта, нежности и опаски. Неуклонное стремление к изысканной пышности и комфорту — такова основная идея стиля рококо.

При этом слове француз представит себе изящную Коко Шанель, поднявшую чуть ироничный взгляд от пудреницы в форме раковины. И что удивительно, тоже не ошибется. Властность юных жеманниц XVIII в., очарование их пленительной хрупкой весной, их забота о комфорте отразились и в ее коллекциях. Значит, рококо не ушел от нас навсегда вместе с эпохой мушек и пудренных париков. Родившись во Франции, стиль рококо очаровал всю Европу от Вены до Петербурга. В Германии и Австрии даже церкви умудрялись украсить в стиле рококо (церковь Фирценхайлиген (1743—1772 гг.), архитектор Бальгазар Нейман).

Основная идея стиля — прелесть начала весны, наивная чувственная меланхоличность, желание укрыться от жестокости реального мира в пасторальных сюжетах и радостях легкого эротизма. В моде светская камерность будуара, изысканная декоративность гибкого побега, прихотливая игра воображения, скользящего по рисунку облаков, легкие пастельные тона: мягкие оттенки зелени, терракотово-розовые, голубовато-бирюзовые, фиалковые.

В архитектуре воплощение идеи рококо — отель Субиз. Как ска тулка с сюрпризом, этот небольшой парижский особняк вельможи — подарок красивой женщине — прячет за скромными стенами мягкое перетекание интерьеров работы Жермена Боффрана, в которых немудрено заблудиться. Таков же Малый Трианон, выстроенный в Версале



Келуш, Португалия — 4 июля 2012 г. Бальный зал Национального дворца Келуш. Часто упоминается как «португальский Версаль».

зодчим Анж-Жаком Габриэлем (1762—1768 гг.). В архитектурных сооружениях этого стиля прямые линии и гладкие поверхности почти исчезают. Ошеломляющее ощущение головокружения охватывает нас в изгибающейся, переплетающейся, прихотливой мешанине линий. Архитекторы и декораторы рококо избегают строгой симметричности, перемешивают орнаментальные детали и не скупаются на мягкую позолоту. Затейливая лепнина, состоящая из завитков, напоминающих листья, плоды или раковины, из масок, цветочных гирлянд и фестонов, демонстрирует столь полное отсутствие рациональности, такую капризность, избыточность и обремененность форм, что против воли начинаешь видеть в ней горьковатую ироничную усмешку разочарованного в реальности интеллектуала.

Вообразите себе комнату без углов. Из которой, к тому же, нет выхода: дверь искусно притворяется то зеркалом, то оконным проемом. Совсем без углов? Куда же поставить провинившегося ребенка? Ах, ну зачем наказывать этого прелестного шалунишку, этого очаровательного проказника с его розовыми щечками и сверкающими лукавством глазенками, столь трогательными в прозрачных слезинках, — такого рода риторика процветала в литературе рококо. Изящные комедийные пасторали, театр масок, чувственные поэмы, полные фривольных намеков стихи и новеллы оправдывали название «поэзия мимолетностей». Герои в них предаются изысканным радостям взаимной или еще робко зарождающейся любви на фоне романтических пейзажей в окружении чистеньких вычесанных овечек. «Шинуазри» — «китайщина»,

«тюркери» — «туретчина» и прочие демонстративные подделки под экзотику стран Востока — еще один элемент рококо. Разумеется, они гораздо красивее — то есть привычнее пресыщенному глазу европейца — нежели подлинные предметы из экзотических странпряного Востока.

Мелодии рококо мы слышим в перезвонах клавирина и скольжении флейты меланхолических композиций Франсуа Куперена и Жан-Филиппа Рамо.



«Меццетен». Антуан Ватто. 1717—1719 гг.

РОКОКО — НЕ БАРОККО

Два странных слова звучат так похоже! Два пышных стиля по отдельности тоже непросто различить непривычному взгляду. Но если сопоставить мягкую лиричность, сложность узоров и нежные краски рококо с драматическими композициями барокко, насыщенными красками и причудливой вычурностью форм, их ни за что не перепутать.



«Путешествие на остров Цитера». Антуан Ватто. 1717 г.



«Охота на волка и лису». Питер Пауль Рубенс. Между 1615 и 1621 гг.

ТЕПЛО САНГИНЫ

НЕМНОГО ИСТОРИИ

Поскольку сангина — красный мел естественного происхождения, набрели на нее еще первобытные люди в эпоху палеолита. В своем неудержимом стремлении к творчеству — и кто бы им запретил? — они обводили сангиной контурные рисунки бизонов, лошадей, оленей на стенах и потолках потаенных пещер, создавая самые первые «сикстинские капеллы». И не только контуры. Этот материал обладает способностью легко покрывать большую плоскость рисунка, с ним можно поиграть растушевками (достаточно пальцем провести) — и рыжие лошадки несутся по холодным стенам как живые. В античные времена сангину использовали для раскраски и статуй, и колонн храмов, и для контурных набросков будущих картин. Жаль, что время донесло до нас лишь упоминания о них. Позже наброски сангиной, тогда называемые «синопиями» (от названия города Синоп, где в Средние века добывался минерал гематит), использовали для создания фресок. Начиная с римских катакомб ранних христиан и вплоть до Высокого Возрождения, мастера повторяли приемы тех самых неандертальцев, рисуя теперь уже по оштукатуренной стене.

Рисунок старого мастера с обложки современного издания привлекает внимание особой бархатистостью, струящимися, круглящимися линиями, будто женский локон развился на ветру. Присмотревшись, понимаете: нет, карандашом так не нарисуешь. А чем? Есть идея — мелком сангины!

Пористый лист бумаги для рисования вдруг сам скользнет в руки, мол, расслабьтесь после тяжелого дня. Нарисуйте хотя бы домик с елочкой или детскую мордашку. Прекрасная альтернатива привычной вечерней скуке. И — непременно сангиной, теплой, бархатистой, снисходительной к не слишком натренированной руке!



Мелки сангины.

Сегодня эти рыжеватые мелки, в составе которых содержится оксид железа, продают даже в отделах канцтоваров. А всего каких-то 500 лет назад перепачканные красками подмастерья растирали и смешивали по особым секретным рецептам, сушили и прессовали красноватую массу в брусочки только для своего мастера. Лучшие образцы, разумеется, припрятывали для себя. А как же, иначе ученику учителя не превзойти!

ИЗ МЕСТНОГО СЫРЬЯ

Признанные шедевры рисунка сангиной созданы художниками, происходившими из благословенной Тосканы, — Микеланджело Буонарроти, Понтормо, Леонардо. И это не удивительно — на острове Эльба находилась шахта, которая с избытком обеспечивала их материалами для рисования.

*«Автопортрет».
Леонардо да Винчи.
Ок. 1510—1515 гг.*



В переводе с латыни *sanguis* означает «кровь». Это есть линия, проведенная сангиной, кажется теплой и чуть трепещущей. Она может иметь множество оттенков — от красно-оранжевого до пурпурно-коричневого. С ее помощью особенно естественно передаются оттенки человеческой кожи. Поэтому женские и детские портреты, выполненные сангиной, кажутся нарисованными в теплом свете свечи. Сангину можно тонко растереть до получения полупрозрачного слоя, менять плотность и толщину штриха, моделируя форму мягкими переходами тона. А светлые участки легко потереть обычным ластиком.

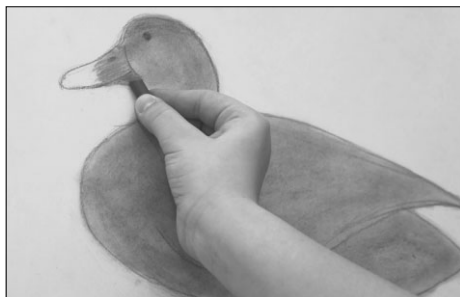
Ею же при определенном старании можно воспроизвести узор выразительной текстуры, похожий на патину, мягкость локона или упругость водной струи.

В конце XIV в. сангина переходит из монументального искусства в кабинетную тишь и становится исключительно графической техникой. В это время ее растирают в порошок и наносят на бумагу в технике акварели или сухой палочкой мелка, дополняя другими материалами: тушью, углем и мелом. В этот период в моде «техника трех карандашей» — черный уголь, белый мел и как основа охристо-рыжая сангина.

В XVII в. в первых академиях сангина часто используется в набросках, а в XVIII в. становится официально закрепленной техникой для создания академических штудий. Ценится она в этом качестве и по сей день, и абитуриент, смело берущийся за сангину, получает больше шансов стать студентом художественного вуза. В XIX столетии отдают должное богатству оттенков сангины импрессионисты, сохраняя на тонированной бумаге мимолетные улыбки обаятельных современниц.

С особым удовольствием пользовались сангиной художники начала XX в. Этой технике обязан своим появлением особый тип портрета, на котором старательно прорисованы лицо и руки модели. Волосы, одежда, фигура набросаны несколькими резкими штрихами. Такие зарисовки напоминали работы мастеров Ренессанса, отличаясь большей динамичностью штриха, слегка поверхностной шаржированностью характеристик, — XX в. безжалостен и к моделям, и к творцам.

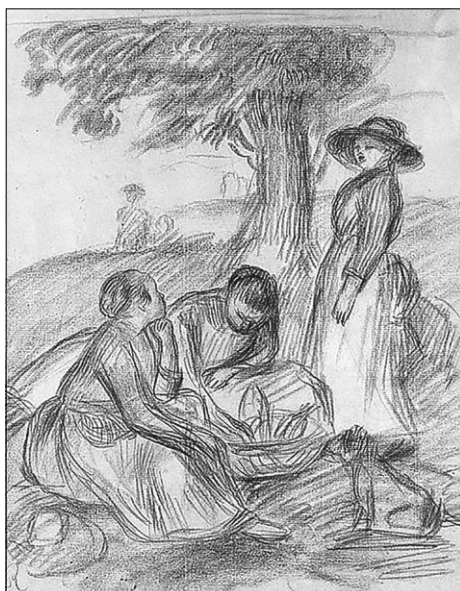
Современная сангина по большей части имеет искусственное происхождение, изготавливается она из пигмента «жженая сиена» и глины, оттого и стоит недорого. И рисунки такие не слишком долговечны — однажды положенный на бумагу слой мелка рано или поздно осыплется. Поэтому самый удачный из них лучше поместить в рамку под стекло или закрепить. Только не лаком на спиртовой основе — он приглушит и погасит сияние теплых тонов, с которыми не сравнится ни маслянистому блеску рисовального угля, ни матовой радуге пастельных мелков.



Изображение утки. Сангина.



*«Прелестная дама на софе».
Арман Ришир. 1895 г.*



«Пикник». Огюст Ренуар. Ок. 1890 г.

СТАРОЕ ЗДАНИЕ В НОВОМ ГОРОДЕ

Прогуливаясь по историческим кварталам европейских городов, мы порой практически размышляем, сколько современных бизнес-центров можно было бы здесь построить. При нынешних ценах на землю в центре города! Но некоторые в этой ветхой застройке видят историческую ценность и великолепные образцы архитектуры. Как совместить подлинную красоту исторических зданий с ритмом жизни современного города?

Есть идея? И не одна! Люди веками жили в удобных местах. Наверное, еще неандертальцы перестраивали постройки предшественников, ругая питекантропов за отсутствие комфорта в оставленных пещерах. Начиная со Средневековья перестройку древнего храма на «новую манеру» — готическую, как во Франции, или барочную, как в России, — называли делом богоугодным. Современные градостроители развивают традиции предшествующих эпох. Для работы со старыми зданиями сформирован ряд подходов, в разной степени сочетающих экономичность современного строительства с дорогостоящей реставрацией. Так, трехсотлетний архитектурный ансамбль Лувра принял в свои гостеприимные объятия стеклянную пирамиду нового входа, которую построил американский архитектор Бэй Юймин.

Можно также, укрепив исторический фундамент, надстроить сверху пару или немного больше этажей. Монументальный Хёрст-тауэр, спроекти-

рованный Норманом Фостером, соединяет мощь традиций с дерзновенностью современных технологий и отличным вкусом.

К сожалению, наиболее популярны сегодня традиционные способы решения градостроительных проблем, получившие в наши дни новые названия, такие, к примеру, как фасадизм или бруселизация.

Фасадизм — вам неспроста показалось не слишком позитивным название этого метода (его другое название — «фасадомия» — не намного благозвучнее). Но что поделать, если историческое здание перестало функционировать после износа конструкций или пожара? Сносить жаль, восстанавливать в подлиннике, обязательно с использованием исторических материалов и технологий, немислимо дорого. И тут на помощь приходит компромиссный фасадизм, обещающий сохранение исторического «лица» и полную перестройку остальной части здания. Подвергнувшиеся фасадизму останки исторического сооружения создают



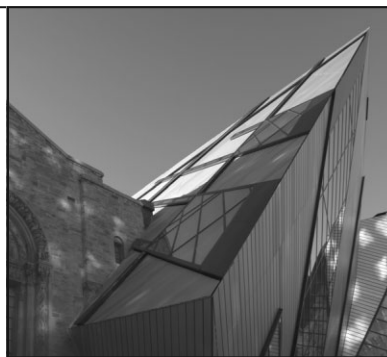
Хёрст-тауэр. Норман Фостер. Нью-Йорк, США. 2003—2006 гг.



Пирамида Лувра. Бэй Юймин. Париж, Франция. 1989 г.

МЯТЕЖНОСТЬ КОНТРАСТА

Во время реконструкции здания Дрезденского военного музея к старому корпусу была пристроена новая часть из стали и стекла. Четкий клинообразный объем буквально визуально разорвал историческое сооружение, выполненное в тяжелом неоклассическом стиле конца XIX в. Возникающий архитектурный образ символизирует собой смену времен от милитаристского прошлого Германии до ее сегодняшней миролюбивой политики. Автором этого архитектурного сочетания контрастов стал американец Даниэль Либерскинд. Такой же подход использован при реконструкции здания Королевского музея Онтарио в Канаде: посредине традиционного сооружения был водружен стремительно-резкий «айсберг» из стекла и металлоконструкций.



*Королевский музей Онтарио.
Канада.*

впечатление архитектурной значимости новостройки, старательно изображая синтез старого и нового архитектурных приемов. Метод фасадизма, по сути, превращает историческую застройку городов в иллюзию старины. На память приходят «потемкинские деревни». Такие декорации для туристов, увы, быстро утрачивают популярность в наши дни. На красивую искусственную картинку проще посмотреть в Сети.

Брюсселизация — подход к сохранению архитектурных ценностей, удостоившийся привязки к местности (Брюссель — столица Бельгии). Термин был придуман вездесущими журналистами, и означает он, что ценности можно просто не сохранять. Совсем! Впрочем, произвольный снос исторической застройки происходил и происходит не только в Бельгии, где в преддверии Expo 58 гостеприимные власти приняли решение создать «город будущего», застроив старые исторические кварталы зданиями офисного типа. Этот подход изобретен и далеко не в XX в. Еще император Нерон, говорят, поджег историческую часть Рима ради очистки места под свой грандиозный дворец, дошедший до наших дней в виде фундамента.

Реконструкция исторической части живого и развивающегося города бывает необходима. В конце XIX в. барон Жорж Эжен Осман перестроил средневековую часть Парижа, проложив на ее месте широкие бульвары и развернув прославленную ныне панораму площадей (возможно, поэтому парижане утратили боевой дух — негде стало строить баррикады). Однако так называемая «косманизация» Парижа проводилась в рамках жесткого предварительного плана и с учетом строгих эстетических ограничений.



Парижская набережная.

МЕЖДУНАРОДНЫЕ НОРМЫ

Разумеется, существуют международные нормы сохранения исторических архитектурных объектов. Так, 7-я статья Венецианской хартии ИКОМОС (Международный совет по сохранению памятников и достопримечательных мест) гласит: «Памятник неразрывно связан с историей, свидетелем которой он является, и с обстановкой, в которой он находится. Перемещение всего памятника или его части недопустимо за исключением случаев, когда этого требует охрана памятника либо это оправдано национальными и международными интересами первостепенной важности». Увы, рекомендации международных сообществ принимаются во внимание не всегда. Так, в прессе промелькнули сообщения, что на месте запланированных к уничтожению египетских пирамид и храмов Пальмиры власти построят что-то, гораздо более отвечающее современным национальным интересам.

КУБИКИ КУБИЗМА

ТРИ СТУПЕНЬКИ КУБИЗМА

Искусствоведы по традиции выделяют три этапа развития кубизма, как три кубика — ступеньки пьедестала, только без номеров. В искусстве побеждает зритель. Первая по очередности — сезанновский кубизм, который и не совсем кубизм в нашем привычном понимании. От мимолетности ощущения цвета к вещественности мира — вполне естественное направление движения. Далее следует аналитический этап, когда художники, используя переливчатый цвет и наплывание полупрозрачных плоскостей, будто рубят грани из всего, что только размещают на своих полотнах. «Портрет Амбруаза Воллара» 1910 г. работы Пабло Пикассо заставляет всматриваться в бесконечную смену едва уловимых выражений на проступающем сквозь плоскости и углы неярком мужском лице. И третий, синтетический период как финальный этап позволяет кубистам смешивать на холстах все, что они сочтут необходимым, начиная поиски дальнейших направлений развития живописи.



«Кубистская композиция». Фриц Бауман. 1918 г.

Идея разобрать гибкую, смутную, подвижно-текущую реальность на основные составляющие, выявить в ней подлинное, неизменное присутствовала в изобразительном искусстве всегда. Но только кубисты додумались до ее буквального воплощения.

Не случайно кубизмом картины художников этого направления обозвал пронзительно солнечный Анри Матисс. Ему, поклоннику цветového пятна, визуальные приемы, разрывающие приглушенные по колориту полотна резкими ломкими углами, казались почти болезненными. Нам же, рассматривающим работы кубистов сквозь смягчающую дымку времени — а с появления этого новаторского направления в искусстве прошло уже более ста лет, — изображения архитектурных пейзажей, написанных Жоржем Браком, напоминают о тех великих предшественниках, которые исследовали вопросы формы в живописи до него.

Кубизм как естественное продолжение стремления романтиков выявить мощную суть бытия выглядит вполне органичным художественным течением.

Разумеется, во всем виноват аналитический рубеж XIX—XX вв., время, еще ожидающее должного признания. Мощный всплеск научных открытий, сравнимый с откровениями античности и Возрождения, заставил человека в очередной раз проанализировать с научной точки зрения все, на что падал его взгляд. И искусство в том числе. Популярность фотографии поставила под сомнение существование традиционной живописи в целом с ее игрой светотени, упоением перспективой и стремлением «нарисовать как в жизни». Кубизм стал еще одним напоминанием, что цель живописи — не имитация, но постижение реальности. Жорж Брак писал, что не нужно даже пытаться подражать вещам, которые преходящи и постоянно меняются и которые мы ошибочно принимаем за нечто неизменное, призывая видеть их первоидею, формулу, неколебимую основу. Кстати, картины Брака в некотором смысле удивительно музыкальны — каждая грань на его полотнах звучит как отдельный аккорд, рождая целую симфонию. Неспроста у них часто музыкальные названия. Таким же звоном отдается в ушах «Гитара» Пикассо.



«Автопортрет». Хуан Грис. 1912 г.

Во многом кубизм был продолжением поисков импрессионистов, ассоциировать которых с кубистами никак не получается. И все же «они первые начали» — именно импрессионисты из всей полноты бытия выхватили и зафиксировали лишь поверхностный, цветовой слой его проявления.

НАРОДНОЕ ИСКУССТВО

Кубистические формы, мощные, монументальные, основательные, обращенные в вечность, были присущи и другим проявлениям изобразительного искусства, также отмечавшимся в периоды грандиозных перемен. Так, первобытные кочевники, покоряя степи, устанавливали на возвышенностях так называемых каменных баб — с грубо обработанными плоскостями прямоугольные блоки, украшенные неглубоким рельефом на гранях. В колышущемся от ковыля и жаркого марева пространстве степи глазу действительно жизненно необходимо опереться на что-то максимально надежное. С этой точки зрения основная идея кубизма — беседа с миром на равных.

*Древняя
каменная баба.*

Кубисты стали одними из последователей, выявляя его конструктивную суть.

Принято считать, что кубизм начался в 1905—1907 гг. с работ Пабло Пикассо и Жоржа Брака. Однако выявление живописцами материальной основы окружающих вещей началось с поисков постимпрессиониста Сезанна, увидевшего, что яблоко — это не только красочный аккорд, бросающий цветную тень, но и округлая упругость, которую хочется запечатлеть на холсте. А также соратника импрессионистов Огюста Ренуара, чьи купальщицы вдруг оказались будто вырезанными из дерева. «Авиньонские девицы» Пикассо стали их естественным продолжением.

Наиболее известными в стиле кубизма признаны картины Пикассо «Авиньонские девицы» и «Гитара», работы Хуана Гриса, Жоржа Брака и др. Кубизм как течение в искусстве, опирающееся на аналитическую составляющую искусства, популярен сегодня по всему миру.

Отнюдь не безумие и эпатаж — хотя куда художнику без этого, но жадное стремление постичь реальность в самых разнообразных ее проявлениях и привело к всплеску коротких, но ярких художественных течений, озарению изобретателей, которое мы переосмысливаем по сей день. И кубизм в их числе. Из причудливого выверта творческого гения с полотен постепенно проступает прочная уверенность бытия.





«Атлас». Микеланджело.
1530—1534 гг.



Стеки и кольца —
инструменты скульптора.



Скульптор за работой.

ВСТРЕЧАЯ СТАТУЮ

Встречая бронзовую или каменную скульптуру на улице города или во время прогулки по музею, мы порой пытаемся представить, как это — создать из тяжелого, сопротивляющегося материала нечто интересное. Основная идея скульптуры — взаимодействие человека и нечеловеческого.

Скульптура, пластика, ваение — разные слова, именующие, казалось бы, одно и то же явление, появились неспроста. Скульптура у нас и вид искусства, и название его произведения, имеющего, в отличие от живописи и графики, реальный объем, и, как ни странно, процесс. Латинское *sculpo* — вырезаю, высекаю — утверждает, что скульптором можно величать лишь того, кто работает с камнем. Как, к примеру, Микеланджело Буонарроти. Легенды рассказывают о принципах его работы: взял камень и убрал все лишнее. Это «чувство камня»: говорят, из чужого испорченного куска мрамора он «извлек» фигурку скорчившегося мальчика — то самое уникальное ощущение подлинной скульптуры, когда от целого куска убирают лишнее, но каменная основа «держит» изображение.

Но кто позволит студенту скульптурного отделения художественной академии портить дорогостоящий камень? И с тех пор как возникли академии, обучение скульптора начинается не с черной работы каменотесом в мастерской учителя, а с лепки из дешевой глины. А это процесс обратный — глину как вид материи добавляют, наращивают объем. И вместо скульптора рождается пластик (от греческого «плассио» — «леплю»). Поэтому современная скульптура поражает своей динамичностью, заплатив за нее весомой монументальной значительностью.

Процесс создания современной скульптуры весьма занимателен. Для начала берем станок (в реальности высокую табуретку с узким круглым отверстием посередине сиденья, в которое вставляют выступающий фрагмент второй крышки — она должна вращаться под рукой). На станок устанавливаем проволочный каркас в виде контуров будущего изделия — он будет удерживать уже подготовленную глину.

С усилием набрасываем плотные комки на каркас — пустоты внутри недопустимы. Набрав объем, делаем первое формообразующее движение, проминая податливый материал при повороте станка.

Кроме круглой скульптуры существует и плоская — рельеф. С ним поступаем так же — в короб набрасываем глину для фона и добавляем в нужных местах, пролепливая объемы.

Итак, в глине работа готова. Но долго она не простоит — глина высохнет и осыплется. Значит, переведем работу в более прочный материал — традиционный скульптурный гипс. Для начала покроем глиняный оригинал слоем жидкого гипса, который, застыв, создаст обратную форму. Залив в нее новую порцию гипса, мы вынем готовое изделие. Вот оно уже способно подождать, пока мы найдем камень или



Изготовление рельефа. Резьба по дереву.

металл и продолжим работу. С металлом все понятно — снова сделаем форму, зальем в нее расплавленную бронзу, вынем застывший слиток нужной формы, дочеканим, отшлифуем, покроем патиной (обрабатываем составом, который придаст бронзе зеленоватый или иной оттенок). И можно выставлять. С камнем работа ведется немного иначе — подготовленный каменотесами блок размечаем при помощи соответствующих инструментов и контролируем, чтобы не удалили лишнее. В конце работу берем в свои руки — режем, сверлим, полируем — и гордо утираем пот со лба. Скульптура готова.

Сегодня для так называемых временных стадий используют современные синтетические материалы — плотный скульптурный пластилин, застывающие виды пластика для форм. Но традиционные гипс и глина пока преобладают.

Если скульптура так и осталась небольшой — ее называют станковой (в размер того самого стан-

ка). Если произведение увеличили, да еще и тема была серьезная, — назовем его монументальным. Крупное скульптурное изображение лирического содержания станет садово-парковым. Есть и миниатюрные скульптуры, выполненные из дорогих пород камня или качественного металла, кости, воска, фарфора, дерева, — их называли мелкой пластикой. А если скульптурное изображение, как, к примеру, японские фигурки нэцкэ, используется в быту, имеет еще и практическое применение, работу отнесут к декоративно-прикладному искусству.

Скульптура не обязательно должна быть белой: остатки краски в порах древних мраморов свидетельствуют, что знаменитые греческие статуи были весьма причудливо раскрашены. Цвет сохранился и на скульптурах фасадов средневековых соборов. Изображения из металла украшались инкрустациями — вставками из других материалов. Бытовали и иные декоративные технологии. Так, скульптура Афины из Парфенона по описаниям была выполнена в хрисозлефантинной технике: деревянный остов покрывался пластинами золота и слоновой кости, а сверху украшался драгоценным пеплосом — дарственное одевание скульптурных изображений в ткани или цветы и сегодня популярно у католиков. Современная скульптура с осторожностью подходит к цветовым эффектам, предпочитая формальные — и здесь преград воображению нет.

ПРОСТРАНСТВО ИЛИ ВРЕМЯ

Обычно рассказ о скульптуре начинают с древнегреческого мифа о Галатее: скульптору так понравилась то, что он наваял, что взмолился он Афродите — и изображение прекрасной девушки, высеченное из холодного неподвижного мрамора, потеплело, ожило, сошло с пьедестала — и, вероятно, отпрявилось готовить ужин. Отсутствие движения в антропоморфных формах — вот что в первую очередь поражает нас в скульптуре. На этом эффекте, кстати, основаны туристические аттракционы в виде «оживающих скульптур» — переодетых актеров, покрытых бронзовым гримом, неподвижно стоящих в пространстве. Скульптура как вид официально признана искусством пространственным, в сравнении с музыкой как искусством временным. Движение скульптуре придает только наше воображение. Или механизм, скрытый в подставке, если речь идет о современных динамичных вариантах этого статичного искусства. Мы обходим скульптуру вокруг — и игра света и теней на неровной поверхности создает иллюзию движения. Но для этого нужно время — то есть элемент временного искусства в скульптуре также имеется. Подметив это, мы с интересом наблюдаем за изображением: хорошая скульптура, как в гадании, отвечает на вопросы «что было, что есть, что будет». Застывшее движение наше воображение продолжает, представляя, что было до того, как «Давид» Микеланджело повернул голову, и куда он двинется дальше. На ум приходит Каменный гость из пьесы Пушкина. И вправду, должно быть, «тяжело пожать каменной десницы».



«Давид». Микеланджело. Флоренция. 1501—1504 гг.

ПО ШЕЛКУ МОЖНО РИСОВАТЬ

НЕ НАДО БЛЕСКА

Шелковая нить переливается и блестит, преломляя свет, поскольку подобно призме имеет треугольное сечение.

Но это ее уникальное свойство ценилось не везде. Китайские живописцы древности особо ценили матовую поверхность шелка, легко вбирающую в себя жидкую тушь.

Поэтому они обрабатывали ткань камнями, промывали, вываривали и отбеливали.

Писали по шелку тушью, созданной из смеси сосновой сажи или природных красителей и желатина.

Мастерам Тибета сияние шелковой поверхности тоже было ни к чему. И его

поверхность покрывали слоем мелового грунта — так прочнее держался красочный

слой. Монументальная тибетская живопись по шелку «тханг-ка» восходит к индийским росписям на холсте. Зарисованная

поверхность — «зеркало» — бывает

величиной от нескольких квадратных сантиметров до нескольких метров.

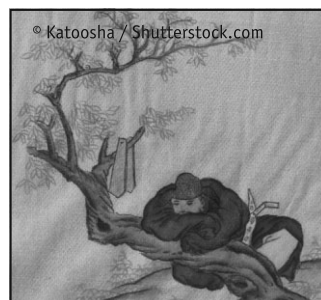
Такие картины размещают на скалах в священных местах, в храмовых интерьерах, а те, что поменьше, — у домашних алтарей.

Вспомните прикосновение к шелковой ткани. Гладкий упругий материал — даже пятнышко на нем раздражает. Но если представить гибкую линию, которую оставляет на мерцающей поверхности мягкая влажная кисть, идея рисовать по шелку уже не кажется странной.

Эта идея пришла в голову китайцам еще во времена неолита. Так случилось, что насекомое тутовый шелкопряд оказалось их соседом. Разумеется, оно было отловлено, изучено, разведено — и вот уже несколько тысячелетий исправно выдает ту самую волшебную нить, из которой ткут шелка. А поскольку китайцы изобрели шелк раньше бумаги, то и рисовать они начали именно на нем.

Первые наброски, разумеется, не сохранились. Шелк хрупок, как и любая органика. Но уже самые древние из найденных в неплохой сохранности картин, датированные V—III столетиями до н. э. (Эпоха Воюющих Царств), поражают воображение гармоничностью композиций, прихотливой подвижностью линий, динамичностью компоновки фигур. На желтоватых поверхностях извиваются черно-красные драконы, взмахивают крыльями фениксы, демонстрируют чеканные профили гордые воители и прекрасные девы.

Считается, что началось все с каллиграфии — именно ее китайцы считали (и считают по сей день) высшей формой изобразительного искусства. Изящное начертание совершенных по форме и глубоких по содержанию загадочных для нас китайских знаков-букв просто требовало достойного материала для письма. Со временем художники перешли к менее возвышенному, но столь приятному для глаза жанру пейзажа и натюрморта, изображениям бытовых сценок и домашних животных. На этих полотнах царит атмосфера гармонии, простоты и отдохнове-



Уданшань, Китай — 8 ноября 2014 г. Цао Гоцзю — один из Восьми Бессмертных из легенды в китайской мифологии (традиционное изображение, картина на шелке).



НЕ БЫВАЕТ ШЕЛКОГРАФИИ БЕЗ ШЕЛКА

В древности роспись по шелку была распространена только в Китае. Не потому, что в остальном мире не ценили изысканную прелесть этого материала. Напротив, ценили — вплоть до смертной казни за попытку раскрыть секрет изготовления шелка. О его распространении есть несколько легенд. По одной из них правителю восточного государства Хотан эту волшебную ткань привезла невеста, китайская принцесса. И не только ткань. Девушка спрятала коконы шелкопряда в замысловатой прическе, а семена тутового дерева — среди мешочков с травами. Под видом домашней прислуги с ней прибыли специалисты по разведению шелкопряда, тутовых деревьев и ткачеству. Все тайное однажды становится явным — и шелк постепенно распространился сначала по индо-азиатскому региону, а после — и по всему миру.

НЕЖНОСТЬ АКВАРЕЛИ

Вьетнамские художники освоили письмо по шелку уже после обретения мастерства в живописи по бумаге. Это не могло не сказаться на технике письма, а значит, и на впечатлении, производимом их легкими шелковыми акварелями. На вьетнамских картинах по шелку поверхность ткани выступает как равноправный цветовой акцент, а определение «цвет шелка» стало изысканным комплиментом свежему личику юной красавицы.

ния. Это древнее искусство когда-то называлось «Бо» — роспись по белому шелку. Расцвет его пришелся на эпоху Западной династии Хань (206 г. до н. э. — 9 г. н. э.).

Китайские художники использовали полотна в виде свитков — удобно намотать ткань на бамбуковое основание и постепенно разворачивать по мере созерцания небольшой участок 20—30-метрового полотна. Но и прямоугольным форматом не пренебрегали — популярны были небольшие картинки-благопожелания к праздникам и вставки в ширмы и веера.

Японцы позаимствовали приемы шелковой живописи у китайцев около 300 г. Их ранние работы были монохромными, и только через тысячу лет японские художники начали использовать цвет. Отсюда четкость контуров, локальная насыщенность цветов и стройность композиции лучших образцов японской живописи по шелку.

Сегодня роспись по шелку популярна скорее как вид рукоделия, но ее ценность от этого не уменьшается. Индонезийский батик, индийские многосюжетные композиции или японская хрупкая ветка сакуры — сияющие краски на шелке просто завораживают.



Японская красавица в традиционном кимоно. Япония. XVIII в.



Вьетнамская традиционная акварель по шелку. Фрагмент. XX в.

«По реке в день поминовения усопших». Фрагмент. Чжан Цзэдуань. XII в.



ПЕРВЫЙ И ЕДИНСТВЕННЫЙ



«Автопортрет в роли Давида». Джорджоне. 1508 г.

Кто-то с энтузиазмом воплощает в жизнь чужие идеи — и приобретает славу и почет. Но кто-то же должен эти идеи придумывать. И тихо раствориться в вечернем воздухе, оставив скорее полутень воспоминания — и те самые идеи.

Все знают «великую тройку» гениев Возрождения: Рафаэль, Леонардо, Микеланджело — по именам. А вот имя еще одного творца этого невероятного времени, традиционно употребляемое со смысловым суффиксом «великий» — Джорджоне, «великий Джорджо» — тихо мерцает в полутени этих великих фигур. Но это мерцание порой оказывается более звучным, нежели фанфары в честь признанных.

Давайте спросим себя — что, кроме творений, оставили по себе гении Возрождения? Учеников? Продолжателей? Как можно научиться гениальности или продолжить совершенство? Если только усики подрисовать из озорства и ради пиара, как Дали к «Джоконде» (впрочем, он умел рисовать, так что ему простительно).



«Олимпия». Эдуар Мане. 1863 г.



«Спящая Венера». Джорджоне. 1508—1510 гг.

А вот Джорджоне, почти неизвестный, бесконечно оспариваемый — но даже споры о его работах негромки, — сумел задать такой посыл в будущее, что его отзвуки раздавались в творчестве большинства великих представителей последующих эпох.

Припомним один из последних «великих скандалов», вошедших в историю изобразительного искусства (скандальное поведение создателей всяческих «измов» начала XX в. оставим предчувствию страшного времени между двух мировых войн).

Итак, вошедший в историю скандал в Париже — в выставочный Салон не пускают, обзывая всячески, прелестную «Олимпию» Эдуара Мане.

А если посмотреть повнимательнее на это изображение красавицы полусвета — и сравнить... И мягкая улыбка Джорджоне растает в полумраке музейного пространства: сквозь дерзкую «Олимпию» проступят

на мгновение черты длинного ряда вот так возлежащих — коленка на зрителя, рука на лоне — улыбающихся, дремлющих, приподнимающихся красавиц, начиная с «Афродиты» Апеллеса. Но — самой гармоничной, самой завораживающей, самой провоцирующей — дорисовать, усилить, написать наново — так и останется Она, «Спящая Венера» Джорджоне.

Неспроста сам великий Тициан будет неуждливо — исключительно из лучших побуждений — тянуться к работам, оставшимся в их общей с Джорджоне мастерской. В те времена практика дописывания чужих работ не была порицаемой. И мы искренне восхитимся колористическим даром Тициана — но Джорджоне... Никогда Тициану не подняться до этой спокойной гармонии, цельности и бесконечного тихого покоя.

Ни мятущийся Микеланджело, ни ироничный Леонардо, ни меланхоличный Рафаэль так и не смогут заглянуть туда, в те бесконечно благословенные дали, чьи изображения отзываются эхом в пейзажных фонах Джорджоне. А его струящиеся женские фигуры, стекающие розовым маслом вдоль предложенных им драпировок или складок одеяния! Его мягко тающая в пространстве «Юдифь», прячущаяся в покоях Эрмитажа, менее телесна, чем стеклянно поблескивающий абсолютно чистый меч в ее руке. И неспроста улыбается попираемый ее ножкой Олоферн. От чего он потерял голову, и так ясно.

А как гордо шелестят листья лавра над трогательной вполне земной головкой его «Лауры»...

Как ясно проявлены объемы, как певучи гибкие линии, четки цветочные пятна, удерживающие будто бы в воздухе — в мире идей — композицию в «Трех философах».

«Гроза», «Три философа» и, конечно, «Сельский концерт», который не давал покоя не только Тициану — вспомним «Завтрак на траве» все того же дерзкого Мане, — эту тишину и гармонию мудрого совершенства, единства мысли, ощущения и эмоции порой действительно невозможно переносить. Так подросток швыряет камень в идеально чистую гладь озера — и выдыхает облегчен-



«Лаура». Джорджоне. 1506 г.

но, глядя на круги, — озеро его «заметило», значит, он существует перед гладью Вечности. Той самой Вечности, полномочным посланцем которой предстает человек-идея, полумиф, оставивший после себя несколько загадочных полотен — и заставивший прочих гениев на столетия вперед «петь придуманные им песни», — Джорджоне, «великий Джорджо» великой Венеции.



«Три философа». Джорджоне. 1505—1509 гг.

АКВЕДУК: РЕКА В НЕБЕСАХ

Во время прогулки, утолив жажду из родника, мы только вздыхаем: вот бы в дом такую воду. Можно, конечно, набрать с собой несколько литров. Но хорошо бы, чтобы вода приходила к нам сама — живая, свежая. И сколько душе угодно. Разумеется, нашлись люди, которым эта идея пришла в голову до нас. Задолго до нас.

И эта гениальная идея обрела не менее гениальные художественные формы. Мы говорим об ажурных аркадах акведуков — сооружениях, когда-то исправно снабжавших водой античные города. Путешествуя по Италии, Франции, Испании, Португалии, мы порой против воли поражаемся тому, как не только полезны, но и удивительно красивы воплощения инженерных решений архитекторов древности. Воистину, красиво целесообразное. А цель была великой — обеспечить Великий Рим водой. И не только Вечный город, но и всю империю: римские акведуки сооружались даже в Африке. И не так, как сегодня, отсчитывая каждый литр, — вода для древних была почти мистическим живым существом. Запирать нимфу, перекрывая кран, — немислимое богохульство. И вода свободно текла по всей империи.

Впрочем, начиналось все, разумеется, тысячелетия на три раньше, еще в период расцвета ирригационных цивилизаций бронзового века. Египетские, ассирийские и даже греческие акведуки не дошли до наших дней, хотя историк Геродот включал один из них в список чудес света. Но развалины индийских, византийских, южноамериканских ирригационных сооружений — великолепные памятники древней архитектуры — по-прежнему поражают воображение.



Парк акведуков. Рим, Италия. I—III вв.

Но вернемся в Италию. Римские акведуки были не только красивыми, но и технологически сложными сооружениями. Принципы строения акведука изложены древнеримским архитектором и инженером Витрувием в трактате «Десять книг об архитектуре» и по сей день вызывают интерес. В Риме существует целый Парк акведуков (Parco degli Acquedotti), раскинувшийся между Аппиевой дорогой и Тусколаной.

В парке находятся семь акведуков, дошедших до наших дней: Анио Ветус, Аква Марция, Аква Тепула (вода из него когда-то поступала теплой), Аква Юлия, Аква Феличе, Аква Клавдия и Анио Новус.

Это об Аква Клавдия римский историк Плиний Старший сказал, что не видел и не представляет, что возможно создать что-то более удивительное на всей земле. Аркады Аква Клавдия выполнены из квадров местного тесаного камня. Над столбами опор выдвинуты каменные импосты, оживляя контуры аркады и придавая им более живописный вид.

Акведук Марция, сооруженный в 144—140 гг. до н. э., был третьим по счету из акведуков Рима и послужил эталоном дальнейшего строительства этих удивительных сооружений. Выполненный из тесаных блоков природного камня, сложенный в виде высоких каменных пилонов и арок высотой до 60 метров, он был оборудован покрытыми водонепроницаемой штукатуркой трубами, из которых можно брать воду и сегодня.

Одной из достопримечательностей Испании стал легкий, чуть «подсушенный» прошедшими веками, «раздевшими» его до основы, акведук в Сеговии, который выстроили римляне в I в., предположительно, в период правления императора Веспасиана (69—79 гг.). Двухъярусная аркада длиной 728 м, состоящая из 167 сдвоенных и одинарных арок высотой 28 м, сложена из 20 400 гранитных блоков без использования соединительного раствора. В нишах трех самых высоких арок были установлены скульптуры. Имя ее строителя украшало собой верхний ярус, но, увы, исчезло в веках.

Великие стройки может обеспечить ресурсами только великая империя. После падения Рима акведуки продолжила строить Византия, а затем ее традиции продолжили, хоть и значительно менее активно, юные европейские государства. Однако новым бумом строительства акведуков можно считать техничный XIX в. Англия при помощи акведуков обеспечивала водой Бирмингем, Манчестер и Ливерпуль. Красой и гордостью Северного Уэльса стал судороходный акведук Понткисиллте, взметнувшийся на северо-востоке Уэльса над долиной реки Ди. По нему протекает канал Лланголлен. Торжественно открытый в 1805 г., он считается самым длинным и самым высоким акведуком во всей Великобритании. Писатель-романтик Вальтер Скотт восхищался акведуком Понткисиллте как прекраснейшим произведением искусства. Сегодня он используется как водный мост, путешественники буквально плывут в воздухе по его руслу.

И трудно не залюбоваться Бриарским акведуком, входящим в список выдающихся достопримечательностей Франции. Задуманный еще во времена Генриха IV, один из старейших «воздушных» каналов, который соединяет реки Луару и Сену, был построен в 1896 г. и украшен набережными в ренессансном стиле.

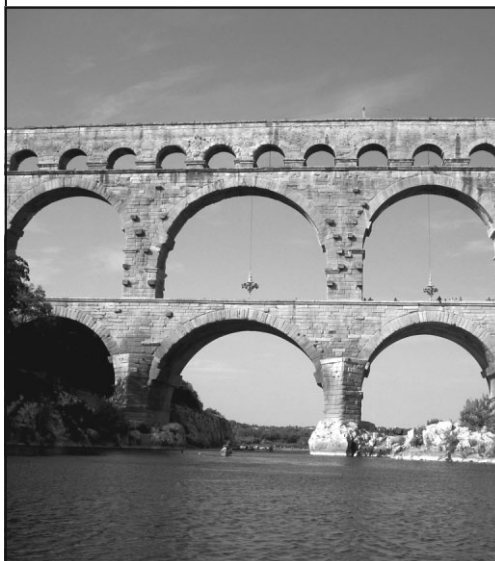
Все эти сооружения удивительно органично вписаны в окружающее пространство, привнося в него редкую гармонию от присутствия человека.



Акведук Понткисиллте. Северный Уэльс, Великобритания. 1805 г.

ПОН-ДЮ-ГАР

Гордость Франции, акведук Пон-дю-Гар построен в середине I в. по технологии римской квадратной кладки (*opus quadratum*) из золотисто-коричневого ракушечного известняка, причем каменные блоки держались вместе за счет собственного веса. Из каменной кладки и по сей день выступают концы каменных брусьев, к которым во время строительства прикреплялись леса, что добавляет очарования его стройной трехъярусной аркатуре. Пон-дю-Гар вдохновил французов на сооружение Рокфавура — самого большого каменного акведука мира. Его построили, чтобы поставлять воду в Марсель, и используют по сей день.



Пон-дю-Гар. Департамент Гар, Франция. I в.



Бриарский акведук. Набережная. Франция. 1896 г.

ПОЛОЖЕНО В ОСНОВУ

СЛОЕННЫЙ ПИРОГ

Грунт картины можно представить в виде «пирога» из трех или четырех слоев: клея для защиты основы, самого грунта и имприматуры — тонкого слоя масляной краски. Разумеется,

в искусстве живописи, равно как и в искусстве кулинарии, следует использовать только те слои, которые помогут достичь задуманного. Кстати, для придания эластичности и мягкости в грунт порой добавляли масло, сахар, белок, пчелиный мед, а спиртовой экстракт чеснока создавал на поверхности прочную пленку.

Водный раствор животного клея как связующее вещество использовали для грунта, или, как его называли, левкаса, на Руси. Густоту грунтовочной пасте придавали мука, мел, гипс, песок. А испанские художники порой добавляли древесную золу.

Наносили грунт, плотно втирая ладонью, выравнивали поверхность смоченным в воде деревянным бруском или ножом, а затем шлифовали хвощом.

Покрытая грунтом поверхность должна хорошо просохнуть. Сушка может длиться от 3—5 суток до одного года.

Сегодня грунтованные холсты продают уже готовыми. Но настоящие художники по-прежнему грунтуют холсты самостоятельно, создавая грунты пористые или глянцевые, плотные или «тягучие», такие, на которых только и можно создать уникальное произведение.

Покрыв краской поверхность, мы порой замечаем, что через неделю она покрывается трещинами, а то и вообще отслаивается. Как же так? Полотна великих живописцев хранятся столетиями, а тут такая неприятность! А все дело в гениальной идее — они догадались положить под краску грунт.

Нет, речь идет не о земле в пакете из цветочного магазина. Идея грунта под красочный слой дает не менее прекрасные плоды.

Грунт в живописи великих мастеров — это система сложная, многоступенчатая и многозадачная.



«Художник в своей студии». Рембрандт. 1626—1628 гг.

С одной стороны, этот промежуточный слой между основой для живописи (холст, доска, картон, стена) и краской должен накрепко их соединить, удерживая краски на поверхности. С другой, он должен защитить саму основу, к примеру, от расширения после дождя на влажном воздухе или сжатия в холод.

Но есть у грунта и декоративная задача — он создает фон картины, незаметный, а порой усиливающий впечатление зрителя. Глядя на картины Рубенса



«Поклонение волхвов». Питер Пауль Рубенс. 1633—1634 гг.

и Рембрандта, размещенные часто в одном и том же зале, мы с удивлением отмечаем светоносную силу и праздничное сияние одних и сумрачную таинственность других. Сиять полотнам Рубенса и мерцать картинам Рембрандта помогает в том числе и грунт.

А ведь кроме цвета, у картины есть еще и фактура, о которой мы часто забываем. Гладкая сплавленная манера письма старых мастеров и дающая бархатное мерцание поверхность картин начала XX в., крупная, почти осязаемая пальцами зернистость поверхности полотен художников, пишущих размашистыми мазками, — проявиться им помогает шлифовка поверхности высохшего слоя грунта.

Грунт обычно разводят с белилами. А можно добавить и цветной пигмент. И как чехол под шелковым платьем, фон холодного или теплого оттенка под становящимися со временем прозрачными масляными красками заставит по-иному звучать красочную поверхность, придаст им особую глубину и насыщенность тона. Белый грунт усиливает интенсивность красок, придает им прохладную звучность. Темные грунты придают краскам глубину, например, как на полотнах французских живописцев XVII—XVIII вв.

Грунт может быть и двухслойный: светлый (розоватый, охристый) поверх красно-коричневого, как у итальянских пейзажистов XVII в. Выдающиеся русские живописцы прошлого использовали нейтрально окрашенные тона. Так, прелестные портреты Дмитрия Левицкого написаны в основном на зеленоватых грунтах. Мягкое мерцание картинам Карла Брюллова придавал светло-коричневый тон грунта, а великий Александр Иванов, автор «Явления Христа народу», подхватил у итальянцев тонировку светлой охрой. Илья Репин писал на холодных белых грунтах, добавляющих света в сумрачной петербургской световоздушной среде.

Современные художники цветные грунты почти не применяют, и неспроста. Кроме сложностей с подготовкой, им приходится учитывать и печальный опыт предшественников: пигмент цветных грунтов может со временем изменить колорит всей картины. Она может стать более «теплой» из-за оптических эффектов, приглашающих зеленый, голубой и другие холодные тона, лишенной легкости, воздуха и тонкостей перспективы.

Средневековые живописцы порой покрывали слоями грунта обе стороны доски для письма, а обратную сторону делали цветной. Если на старой картине на дереве, помещенной в авторскую раму, вы заметите утолщение грунта по краям, значит, это произведение потомки не разрезали, как это случалось порой.



«Портрет Якоба де Гейна III». Рембрандт. 1632 г.

ДЕРЕВО ТРЕБУЕТ ОСОБОГО ПОДХОДА

Состав и технологии нанесения грунта для дерева менялись в зависимости от страны и эпохи. Так, иногда раствор клея для первого слоя наносился горячим, чтобы он лучше впитался.



Грунтовка дерева.

ЧТО НУЖНО ГРУНТОВАТЬ?

Практически все: металл, дерево, камень, картон и, конечно же, холст — этот излюбленный материал художников на протяжении вот уже полутысячи лет. Холст покрывают грунтом, чтобы краска не протекала через переплетения нитей на обратную сторону картины, не впитывалась и не блекла.



Грунтовка холста.

ЯПОНЦЫ НЕ ОТСТАЮТ

Существует представление, что замки существовали только в Европе и на Ближнем Востоке, куда попали из той же Европы. Однако в Японии XIV—XVII вв. появляются аналогичные архитектурные формы, «сдобренные» местными самобытными деталями декора.



Замок Химэдзи («Замок Белой Цаплиц»). Япония. XIV в.

ЗАМОК

Нападать и защищаться человек учился одновременно. И если воплощением агрессии нам видится вооруженный до зубов воин, то самой надежной защитой от него представляются крепкие стены. Как в средневековых замках, которые выглядят как реализованная в камне идея защиты.

Привычные нам каменные махины в Западной Европе стали активно строить начиная с X в. Историк П. Тубер ввел даже термин «озамкование», по неслучайной аналогии созвучный со словом «гнездование». Средневековый замок и в самом деле похож на орлиное гнездо: всегда на возвышенности, цельный, собранный из мощных частей (стены, ворота, подъемный мост, центральная башня-донжон). Из такого и напасть удобно, и защиту он гарантирует от всего, кроме предательства.

Само слово «замок» имеет еще древние латинские корни и созвучно с «замók», то есть «что-то, что запирает, прячет, укрывает». Кстати, привычные нам зубчатые стены имели еще ассирийские укрепления VIII—VII вв. до н. э., что неудивительно при популярности уже в то время дальнобойных луков и осадных башен. Военные архитекторы Древнего Рима такими стенами обносили не только укрепленные боевые лагеря, но и загородные дворцы — их хозяевам-императорам также нужна была защита от часто бунтовавших войск. Византия, провоевавшая все тысячелетие своего существования, возводила вокруг городов и монастырей похожие защитные стены, остатки которых сегодня работают туристическими объектами для завоевавшей Византийскую империю Турции.

Так, за столетия и выкристаллизовался идеальный образ оборонного замка:

— кольца стен, внешние и внутренние, с башенками, переходами, караульными помещениями, канализацией и вентиляцией — место активной работы серьезных мужчин;

— мощные ворота с подъемным мостом, решеткой и тщательно оберегаемым поворотным механизмом;

ОТ БЕЗУМНО ПРАКТИЧНОГО К БЕЗУМНО ПРЕКРАСНОМУ

Традиционные архитектурные формы замка: сочетание простых линий, широкие плоскости стен, прорезанные узкими бойницами и скромно украшенные узором из выступающей кладки или необработанного камня, — воплощает романский стиль, чья функциональность радовала глаз европейцев в XI—XII вв.

Замок Фуа (фр. *Le chateau de Foix*). Франция. Первое упоминание — 987 г.



— ров за стенами (если ров с водой, то рядовой замок становится значительно более ценным замком на воде);

— центральная башня-донжон (в которой тоже обязательно должен быть источник воды) как место жизни и последний рубеж обороны;

— тайные подземные ходы (для побега, для вентиляции, для прослушивания — роющих подкоп противников трудно заметить за кустами и развалинами, но услышать шум земляных работ можно);

— хозяйственные постройки (у человека столько потребностей), включавшие казармы, конюшни, бани, кладовые, лечебницу. И, возможно, даже двухэтажную церковь с изолированными переходами. Не годится госпоже молиться в толпе пропавших потом и навозом воинов и обитателей окрестных посадок, которые во время нападений прятались за стенами замка. Впрочем, если у владельца денег было не много, обходились и стеной нишей с алтарем — духовные потребности в замкнутом пространстве тоже требуют удовлетворения.

Короче, в хорошем замке нужно было и защищаться, и жить. Этим он и отличался от крепости, которая особого комфорта не предлагала.

В мирное время властитель этих мест также защищал окрестный люд: от разбойников, сборщиков налогов и голода. В неурожайные годы раздавал припасы из замковых амбаров.

Готика привнесла в замковую архитектуру каркасные своды и взлетающие ввысь шпили. В это время замки начали постепенно преобразоваться, раздвигая оконные проемы и обрастая скульптурным декором.

В эпоху Возрождения проектирование замков было очень выгодным заказом. Леонардо да Винчи, Микеланджело Буонарроти, Рафаэль Санти и их коллеги гордились достижениями в оборонной архитектуре. В XVI в. в Западной Европе на смену замкам пришли дворцы. Безопасность вновь, как и во дворцах Рима, стала личным делом владельца. Романтизм конца XVIII — начала XIX в. вернул замки в архитектурную практику, но уже на новом этапе — в виде стилизаций под вошедшее в моду Средневековье. Столь популярная ныне «неоготика» превратила элементы замковой архитектуры в фантастические, изысканно-роскошные формы. Их высшей точкой стал Нойшванштайн — воплощенная в камне мечта несчастного баварского короля Людвига II, страстного поклонника музыки Рихарда Вагнера. Более скромный, но столь же небезопасный Михайловский замок стал последним домом для российского императора Павла I.

ДОНЖОН

Центральное сооружение, главная твердыня, донжон обычно был многоярусным: хозяйственный этаж сменялся пиршественным залом, тот — жилыми покоями, а затем шли казармы и сторожевые площадки.

Постоянных лестниц в донжоне могло и не быть — в ранний период обходились деревянными, которые можно было сжечь, продолжая оборону каждого яруса до последнего. Интересно отметить, что по традиции поворот лестничных ступеней направлен по часовой стрелке. Но в замке семьи Валленштейнов (Германия) разворот ступеней ведет в обратную сторону — «под левую, боевую руку» владельцев-левшей.



Лестница в старом замке. XII в.



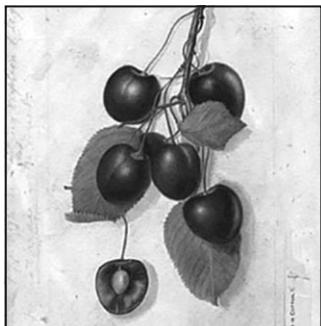
Мон-Сен-Мишель, Франция. XI—XVI вв.



Замок Нойшванштайн. Бавария. 1869—1886 гг.

ЖИВОПИСЬ ИЛИ НЕ ЖИВОПИСЬ

С тех самых почти доисторических пор мы так и не определились, к какому виду искусства акварель отнести. С одной стороны — краска же, значит, живопись. Но где же иллюзорные объемы, которые создают на плоскости «настоящие» краски, где мощный мазок? С другой стороны — графика, ведь акварель активно взаимодействует с пространством листа, делая его и фоном, и продолжением цвета, и всем, чем захочет. Белая бумага отражает свет, проходя сквозь прозрачные слои положенных красочных пятен, и придает оттенкам свежесть и чистоту. А как хороши светлые оттенки акварели на тонированной бумаге! Причем фон может быть не просто цветным (как хорошо высушенный грунт для масляных красок, к примеру), но мокрым. Совершенно мокрым! Вот просто налили в лоток воды, положили листик бумаги — и рисуем, водой по воде. Цвета мягко перетекают друг в друга, лист просвечивает в растянутых, прореженных красочных пятнах — более «живой», подвижной и динамичной техники не найти.



Вишни в технике акварели.

ВОДОЙ ПО ВОДЕ

Однажды пещерному человеку встретила яркая лужица, вероятнее всего, на выступавшем пласте охристой глины. И пришла ему в голову идея — растворенной в воде краской можно рисовать.

В французском слове aquarelle — «водянистая» — отчетливо виден латинский корень «аква». Живая, прозрачная и прихотливая. И столь же легко разрушаемая — при смешивании цветов или смывании неудачного фрагмента акварель-краска порой теряет чистоту, а техника с таким же названием требует верного глаза и твердой руки. Разумеется, сегодня акварель — не единственная водорастворимая краска: есть еще и плотная насыщенная гуашь, и яркий акрил. Но к акварели у художников особое отношение.

Уже в Древнем Египте акварелью писали на папирусе. В античности ее использовали для нанесения росписей по сырой штукатурке, добиваясь воздушных акварельных эффектов на стенах вилл патрициев.

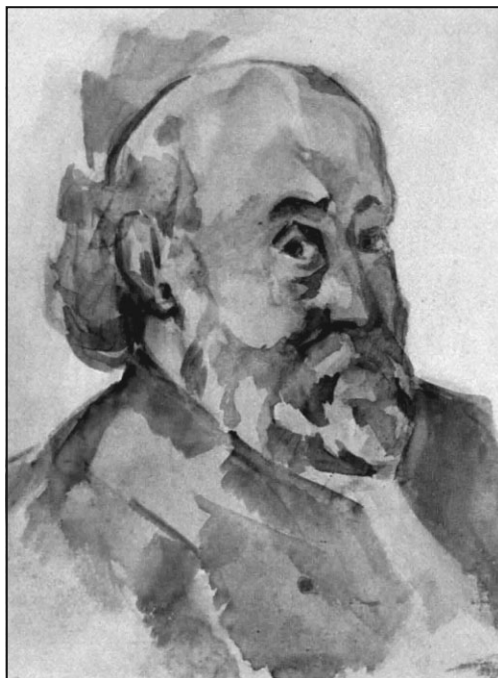
В Китае и Японии после изобретения бумаги акварель наряду с тушью применялась в пейзаже и портрете. Живописцы Востока создали немало шедевров в миниатюре, используя удивительные мягкость и глубину оттенков этой техники.

Разумеется, есть и другие техники акварельного письма, где используется сухой альбомный лист бумаги, коробочка красок и емкость с водой для ополаскивания. Очень удобно зарисовать все увиденное в путешествии, особенно если фотоаппарат еще не изобрели. Так и поступали знаменитые европейские путешественники, зоологи, ботаники позапрошлого, безумного XIX в.

К середине XVIII в. рисование акварелью стало популярным видом досуга профессиональных путешественников и непрофессиональных художников. А замечательный английский пейзажист Уильям Тёрнер превратил акварель в престижный вид английской живописи, основав в 1804 г. целое Общество акварелистов.



«Озеро». Уильям Тёрнер. 1802 г.



«Автопортрет». Поль Сезанн. 1895 г.



«Фанни Найт». Кассандра Остин. 1773—1845 гг.

Но изучать и фиксировать мгновенные перемены в человеке куда интереснее, чем в природе. И во второй половине XVIII в. возникла новая мода — на портретную миниатюру, для создания которой не обязательно было учиться в Академии. Акварели в альбомы еще почти 100 лет спустя умели писать все благородные леди и джентльмены.

Не остались в стороне и профессионалы — Томас Гёртин начал писать акварели большого, «картинного» формата, Уильям Тёрнер создал великолепную

серию пейзажей, которой восхищались импрессионисты и особенно постимпрессионисты, сами не чуждые акварельной технике. Акварели отдали дань Поль Синьяк, Джон Сарджент, Василий Кандинский, Пауль Клее и Рауль Дюфи. Поль Сезанн написал более 400 акварелей и в жанре портрета и в пейзаже, наслаждаясь оттенками взаимопроникновения света и цвета.

У этой краски есть даже свой праздник — 23 ноября провозглашен Международным днем акварели. И она явно этого достойна.

ИЗ МАСТЕРСКОЙ АЛХИМИКА

Для связи красочных пигментов в акварельной краске используются быстрорастворимые растительные клеи прозрачной структуры, включая вишневый, сливовый, урюковый и другие, а также декстрин, мед, сахар, патока и прочие вещества. В качестве смягчителя в них вводят глицерин, который хорошо удерживает воду. Без этих составляющих краски быстро пересохнут и осыплются. Еще одна важная прибавка к красочному пигменту акварели — бычья желчь, которая не дает краскам собираться в капли. От угрозы плесени — влажная среда способствует ее развитию — вводят антисептик фенол. Кроме привычных со школьной поры брикетиков, акварель бывает полужидкой и даже в карандашной упаковке — достаточно пройтись по рисунку влажной кистью, чтобы он «ожил» и затрепетал.

«Портрет мальчика». Джеймс Никсон. 1810—1820 гг.



АБСТРАКТНЫЙ ЭКСПРЕССИОНИЗМ

Культурное пространство Европы после двух мировых войн не могло оставаться прежним. Попытки выразить витающие в воздухе надежды и опасения, раздражение на старые формы культуры, которые не справлялись с усложнившимися условиями жизни, — все это привело к драматическим размышлениям теории экзистенциализма в философии и литературе и к идее абстрактного экспрессионизма в живописи.

Рационалистические формы абстрактных построений сплелись в нем с результатами поисков художников предыдущей послевоенной плеяды. Создатели многочисленных новаторских течений, едва успев дерзко выкрикнуть свое новое слово в искусстве, сгорали в пожарах истории. Разбирать, узнавать и продолжать их начинания предстояло выжившим и пережившим. Отказываясь мириться с традиционными художественными формами, которым не под силу было выразить и бессмысленной трагедии газовых атак Ипра, что уж говорить о немислимых с позиции недавней цивилизованной Европы жертвах Второй мировой, художники отчаянно искали пути самовыражения.

И если рациональные формы оказались невыразительными, остается обратиться к формам иррациональным, подсознательным. Если человеческое сознание либо творит подобные ужасы, либо трусливо прячется, чтобы не утратить себя, — пусть вперед выходит бессознательное. Ему и кисти в руки.

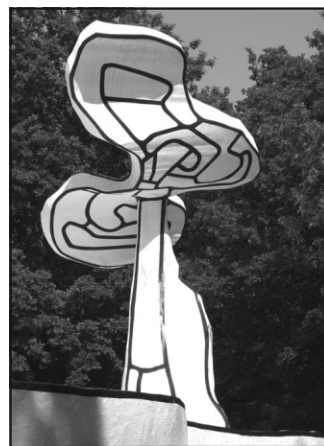
Еще в ранних работах Василия Кандинского и Сальвадора Дали звучали призывы к избавлению

«подлинного искусства» от диктата разума, строгих законов перспективы и построения объемов, традиционной красочной палитры со строго подобранной символикой цвета — против всего того, что превращало искусство в ремесло, лишая его страсти, мысли, души.

Девиз сторонников абстрактного экспрессионизма (термин придумал теоретик искусства Э. фон Зюдов) содержал призыв освободиться от правил, от формализма, от «диктата линейки и циркуля», продолжил взывать к освобождению цвета от диктующей ему законы формы. И, как оказалось, странные мрачные полотна мастеров этого направления напрямую связаны с поисками сияюще-светлых импрессионистов. Именно они, создатели изображений солнечных соборов и стогов сена, заводов с кувшинками и трепещущих на ветру женских локонов, оказались, образно выражаясь, той самой «Евой», сорвавшей плод с древа познания. Увлечшись игрой в оптические иллюзии, оторвав цвет от содержания, именно они первыми ступили на дорогу, которая и привела к странным



«Абстрактная композиция». Антон Евмешкин. XXI в.



«Эмалевый сад». Жан Дюбюффе. 1974 г.

на первый взгляд, но таким захватывающим полотнам абстрактной экспрессии. В некотором смысле полотна ведущих мастеров этого направления Виллема де Кунинга и Джексона Поллока выглядят как впечатление — впечатление от бомбы, взорвавшейся в пруду мсье Моне. Живые, рваные, пытающиеся соединиться, всплески красок кричат от тревоги. И им вовсе не нужен рот ужаснувшегося человека с картины Эдварда Мунка.

Стиль, давший возможность выплеснуть на полотна невыразимое, обретал силу и популярность в начале 50-х гг. XX в. не столько в Европе, пытавшейся вернуться к красоте и безмятежности довоенных лет, но особенно в США — до Карибского кризиса оставалось так недолго. Локальные вспышки насилия, безумное развитие военной техники, поколение генералов, с завистью поглаживающих на награды предшественников. И спонтанное, бессмысленное выплескивание красок сложных оттенков на холсты, картоны, пластик, не раздумывая, под влиянием эмоций и желания избавиться от тяжких предчувствий, разделить протест против них с окружающими.

Черные символические иероглифы Пьера Сулажа и огромные, почти монохромные полотнища Марка Ротко, яркие до «дикости» работы Карела Аппеля. Счастье, трагедия, ужас, драма, боль не уместались в стандартные формы академического искусства, ставшего в те годы прежде всего вотчиной коммерции. Кистью, шпателем, прямо из банки или тюбика — сначала на холст, а с холста — зрителю в лицо бросали краски Никола де Сталь, представители группы «КОБРА», Аршил Горки, Адольф Готлиб, Барнетт Ньюман.

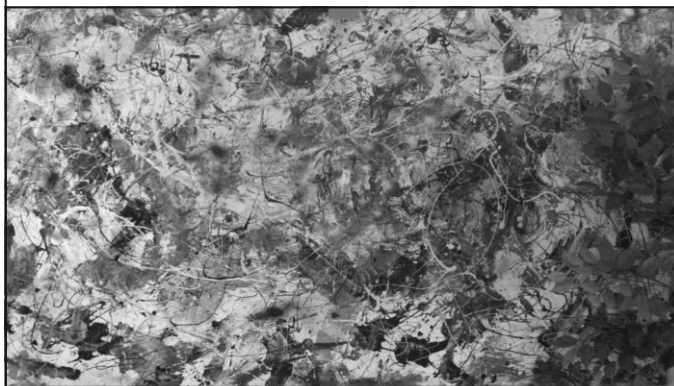
Немного времени спустя абстрактный экспрессионизм стал значимым международным направлением в искусстве, принятым во всех музеях современного искусства.



«Атмосфера и окружающая среда XII». Скульптура. Луиза Невельсон. 1970 г.

«ЖИВОПИСЬ ДЕЙСТВИЯ»

В практике абстракционизма в Америке одним из самых популярных явлений была признана так называемая «бесформенная живопись», созданная Джексоном Поллоком. По его мнению, процесс творчества самоценен как происходящий творческий акт, а результат является не задуманной целью, но скорее свидетельством, напоминая о самом творческом процессе, зафиксированном на полотне картины. Джексон Поллок превращал четко отлаженный, поэтапно продуманный труд живописца: натянуть холст на подрамник,



«Торнадо на закате». Том Салкер. 2007 г.

загрунтовать, нанести рисунок, распределить цветовые пятна, выстроить композицию и т.п. — в некий вариант пластического действия, священное творческое безумие с красками в руках. В 1952 г. в Париже его живопись привлекла внимание посетителей выставки и профессионалов. Его техника письма «дриппинг» заключалась в разбрызгивании красок из банки или пульверизатора. В Британии этот художественный метод назвали «живопись действия».

ФАНТАСТИЧЕСКИЙ БИО-ТЕК

Жить в стволе дерева, не нарушая его развития, до недавнего времени удавалось лишь сказочным эльфам. Но вот уже новое поколение архитекторов заимствует идеи у природы, гармонично вписывая свои здания в пейзаж. Идея сотрудничества с природой в архитектуре носит название «био-тек».

Хай-тек — «высокие технологии» — для нашего уха звучат привычнее. Био-тек порой противопоставляют демонстративной технологичности хай-тека. Но противоречие между ними обманчиво: и тот, и другой стиль прежде всего опира-

ются на современные достижения науки и техники. Различия между ними лишь во внешних формах.

Био-тек — это не экостиль, требующий использования только натуральных материалов и ручной работы вплоть до жизни в хижине. Этот архитектурный стиль сочетает достижения новейших технологий с естественными природными формами сооружений.

Дружественная к человеку архитектурная среда не противоречит окружающему пейзажу, а порой и мягко его корректирует. В домах этого направления, к примеру, может не быть лифтов — два из пяти этажей уходят под землю. Плавные изгибы, упругие текстуры материалов напоминают морские волны, ветви деревьев, изгибы ракушек — линии природы. Современные материалы и подсветка мягко сочетаются с общим решением пространства. В палитре био-тека излюбленный



Здание Оперного театра. Сантьяго Калатрава. Тенерифе, Испания. 2003 г.

ДОСТОЙНОЕ ПРОИСХОЖДЕНИЕ

Архитектура, заимствующая природные формы, еще в древние времена давала лучшие образцы сооружений. Так, египетские храмы в Луксоре и Карнаке являют собой рукотворный лес из стеблей тростника и папируса. Греческий Парфенон, по словам одного путешественника, напоминает белую голубку, сложившую крылья, чтобы опуститься на землю. Кёльнский готический собор предстал перед поэтом Гёте живым раскидистым деревом, полным птиц и рассветных лучей. XX в. подарил этому направлению творчество Антонио Гауди, который в своих сооружениях активно применял биоформы. Его Дворец Гуэль и собор Святого Семейства в Барселоне демонстрируют смешение архитектурных и природных форм. Но законодателями и основателями направления считаются Фрэнк Ллойд Райт и Луис Салливан, которые считали, что архитектура должна научиться у живой природы быть практичной и удобной, развиваться «изнутри наружу», от сердцевины здания к его периферийным частям. Пространство для жизни человека, говорили они, должно не разделять, но объединять открытия биологии, архитектуры и современных технологий. В эпоху господства помпезных приемов декора роскошного неоклассицизма середины XX в. эти заявления прозвучали оригинально и свежо.

Объекты, построенные их последователями, максимально экологичны.

Предполагается, что здания станут естественным продолжением природных форм.



*Лондонский «Огурец».
Норман Фостер. 2001—
2004 гг.*

белый сочетается с живой зеленью растений, их дополняют фиалковые, песочно-золотистые тона.

Идея био-тека витала в воздухе с тех пор, как человек устал от Города, который сам же и построил для себя как жесткую клетку из стен и дорог. Но лишать себя удобств и безопасности, которые создает городская жизнь, совсем не хочется. Биотек объединяет обе эти потребности.

Последователи био-тека утверждают, что большинство необходимых для человека изобретений уже создано и отработано природой, и человечеству остается лишь приложить усилия в ее тщательном исследовании, осознании и использовании сделанных находок.

Убежденными адептами стиля био-тек являются Сантьяго Калатрава, Норман Фостер, Грег Линн, Фрай Отто, Бэйтс Сمارт, Николас Гримшоу, Кен Янг и другие известные архитекторы. Лучшие общественные здания этого времени — Национальный космический центр Великобритании, Город искусств и наук в Валенсии, Художественный музей Милуоки, Лондонский «Огурец» и жилые дома, как, например, «Наутилус» в Мексике — выходили из их проектных мастерских.

Сооружения в стиле био-тек часто копируют формы, встречающиеся в живой природе: коконов шелкопряда, деревьев, паутины. Есть дома, использующие в конструкции формы раковины или повторяющие абрис яйца. Дом в виде яйца был спроектирован архитектурной студией dmvA из Бельгии.

Здания также могут напоминать гнездо, или пещеру, или даже целое животное (зооморфизм) — гостиница в виде медузы, которую спроектировал Майкл Соркин.

Природные формы порой помогают продвигать вперед инженерную мысль, непосредственно с архитектурой не связанную. Так, подражание формам растения (фитоморфизм) применялось при сооружении искусственного острова Пальма-Джумейра в Дубае. Он сделан в виде ствола и кроны финикового дерева. Эта форма создает оптимальный вариант соотношений длины береговой линии и дороги до самых удаленных от «корня пальмы» сооружений.

Одним из эталонных сооружений в стиле био-тек признан Город искусств и наук Сантьяго Калатравы в Валенсии. Он стал образцом современной комплексной застройки, идеально вписывающейся в окружающую среду и гармонизирующей негативные факторы городской жизни. Парки, лужайки, бассейны и ручьи сделали его территорию одним из излюбленных мест отдыха. Сантьяго Калатрава может гордиться целым рядом объектов, принесших автору многочисленные награды, в том числе и Притцкеровскую премию.

Самая популярная работа Николаса Гримшоу — проект «Эдем». Его целью была ренатурализация и новое оформление склона долины, образовавшейся после добычи каолина открытым способом. По плану архитектора земля была в некоторых местах покрыта каркасными купольными постройками, разместившимися между растений. Под куполами воссозданы разные климатические зоны, где должен в будущем раскينуться регулярный лес.

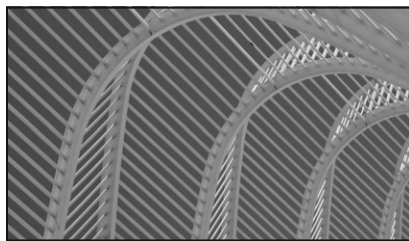
ЧТО НЕ ТАК

Неужели кому-то может не нравиться такая комфортная архитектура? Увы, ее строительство требует от массовой промышленности особых усилий и затрат. Традиционная прямоугольная планировка и привычная конструктивная схема типовых зданий противостоит фрактальным биоморфным формам.

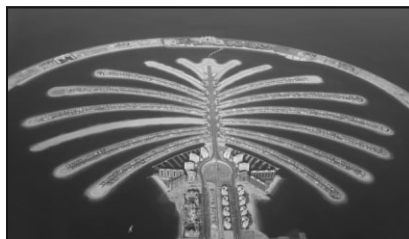
Также стоит отметить, что столь эффективное непосредственное копирование естественных природных форм в искусственном архитектурном сооружении создает незадействованные зоны, устраняя которые порой приходится прямо в процессе строительства.

Материалы, по фактуре схожие с природными структурами (в виде пчелиных сот, пены, прядей волокон, сетей паутины, слоистых субстанций), которых требует био-архитектура, также производятся в недостаточном количестве. Решать эти художественные и экономические задачи био-теку предстоит еще долгое время.

Био-тек в современном понимании находится пока только на этапе формирования. Но будущее у этой благотворной идеи определено есть.



Олимпийская агора в Афинах. Сантьяго Калатрава. 2003 г.



Остров Пальма-Джумейра в Дубае. 2006 г.

НАИВНО, ТРОГАТЕЛЬНО, ГЛУБОКО

Уже больше чем пятьсот лет существует убеждение, что художником можно быть, только если выучился в академии. Нет диплома — не художник, есть диплом — почти гений, признанный официально. Только работы этих «дипломированных гениев» не всегда радуют. Неживые они, как порой говорит зритель. И идет смотреть на работы тех, кого посетила идея — просто рисовать.

Ине только в дипломе дело. В полотнах таких полусамодельных художников всегда ощущается отсутствие той самой «школы» — «наработанности» традиционных академических приемов, которая делает такими похожими работы не слишком даровитых, но старательных выпускников тех самых академий. Повторяя заученные приемы, такие художники забывают, «про что», собственно говоря, рисуют, лишь бы похоже было. Именно против них боролся в свое время Марсель Дюшан, представлявший на выставки купленные в магазине вещи, заявляя, что ни один художник более похоже не нарисует.

Но протест и эпатаж — не единственные возможности для творческого самовыражения. Можно и просто — рисовать, писать маслом, акварелью, мелками. И сквозь удивительно схожие, неправильно округлые, плоскостные, с нарушением перспективы созданные изображения вдруг станет ощутимо и умение построить композицию, и редкостное чувство цветового пятна, и, главное, настроение, с которым полотно создавалось. Не привычная холодная рассудительность мастерового, но тепло души творца.

Самый знаменитый мастер наивного искусства, Анри Руссо по прозвищу Таможенник Руссо и на таможене-то не работал — рядом в конторе служил. Но эти журналисты как обзовут: пристанет, не отклеить.

Цвет — вот чем он покорила зрителей. Чистый, сочный, проложенный мощными мазками и упругими контурными линиями, после холодных скучных академистов и любителей физики — импрессионистов — он был как пряная приправа к серой парижской жизни. И пусть всем было понятно, что таких джунглей не бывает и такой луны не бывает... Это ведь картинка, сказка, а отнюдь не то подобие жизни, которое предлагали на своих полотнах профессионалы, — все равно нарисованный дуб не даст желудей.



«Автопортрет». Анри Руссо. 1890 г.



«Сон цыганки». Анри Руссо. 1897 г.

Искренняя наивность его работ высокообразованным критикам напоминала о другом стилистическом направлении — примитивизме. И здесь они противоречили сами себе: работы в стиле примитивизма рисуют те, кто умеет иначе. Значит они нарочито грубы, неискренни, холодны, не обаятельны. А Руссо творческого обаяния не занимать.

Это странное чуть меланхоличное обаяние и острое чувство цветового пятна объединяет работы Руссо с творчеством еще одного непризнанного гения наивного искусства — грузинского живописца Нико Пиросмани. Так же, как и Руссо, полулегендарная личность, чье творчество замечено и оценено лишь художниками новаторских направлений. И это не удивительно — «мастерские от искусства», потратившие столько времени и сил на освоение академической техники, искренне не понимают восхищения такими «непрофессиональными», «неправильными» произведениями. Как будто в искусстве есть только одно правильно — но эту крамолу признает аксиомой уже наше время. А до него еще сто лет — не самых сытых и благополучных в тогдашней Грузии. И что же делать, если художник Пиросмани специализируется на создании вывесок для харчевен, а харчевни власти решили закрыть? Вот он и умер.

Так же просто и наивно, как и жил. И оставил странные, порой страшные, совершенно не «музейные» работы, которые на белых стенах, в ярком освещении вызывают у современного зрителя недоумение до злобного раздражения. А всего-то нужно вообразить себя в полутемном грузинском кабаке, где мясо, вино, зелень и специи, где свои традиции и кодекс братства, где всходит особое солнце, ничем не похуже на тот раскаленный шар в равнодушных небесах.

Его пиры, праздники, портреты, животные по эмоциональному накалу сочетания красок удивительным образом напоминают поздние полотна Франсиско Гойи, так же остро ощущавшего цвет — и Время.



«Пир». Нико Пиросмани. До 1919 г.

КТО ЗНАЕТ, СКОЛЬКО ОТМЕРЕНО

Эту художницу и зовут-то официально Бабушка — Бабушка Мозес. Если женщина любит рисовать — но замужество, дети, внуки, ферма, муж, наконец, — тут не до живописи. Особенно в американской глубинке. Но вот дети выросли, внуки выросли, муж — умер. И в 67 лет можно начать рисовать. Первая выставка — в витрине местной аптеки. А потом Нью-Йорк, Европа, Япония — и даже премия из рук президента и фото



«Пейзаж». Бабушка Мозес. 1918 г.

на обложке «Лайф». Еще почти сорок лет творческой жизни. В чем прелесть ее наивных пейзажей? В теплом колорите, мягкой неправильности композиции, любви и хорошем знании уголка природы, который стал «натурщиком». И огромном удовольствии от каждого мазка, положенного на поверхность картины. Возможность разделить такое удовольствие стоит любых денег — пейзаж «Старый пестрый дом, 1862» (работа 1942 г.), купленный у автора за 10 долларов, был продан через 60 лет за 60 тысяч долларов. Хорошие картины — как хорошее вино.

ПОЙТИ В БАНЮ

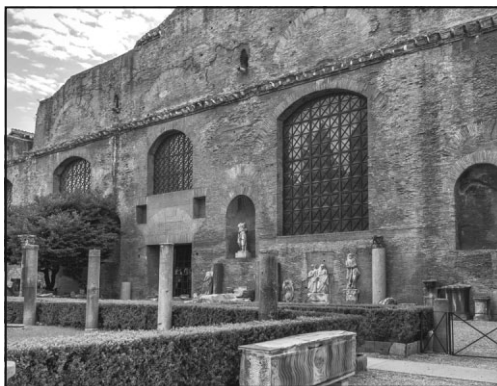
В идее бани, казалось бы, ничего художественного нет. Однако нет сферы жизни, в которую человек не привнес бы нечто прекрасное. Так и идея банальной помывочной может расцвести невиданными цветами, прославившись в веках.

ЧТО ЯПОНЦУ ХОРОШО

Если архитектура русской бани, уютная и слегка неказистая, хорошо знакома всем, то японская баня и вовсе в архитектуре не нуждается. Место для обмывания, бочка с горячей, водой, бочка с горячими опилками и кульминация — чайная церемония в комнате с цветами, аквариумом или выходом в небольшой сад. Принцип тот же, даже травки для запаривания и воздействия на организм такие же. Нет только клубов раскаленного пара и хлесткого вымоченного веника — эти атрибуты сохраняют особый национальный колорит.



Японская баня на горячем источнике. XXI в.



*Руины терм Диоклетиана. Рим, Италия.
298—305 гг.*

Где нужна баня? В местах, где нельзя помыться в жилом помещении: или народу многовато, или канализация отсутствует. И поскольку процесс поддержания гигиены жизненно важен, помещения, отведенные для этих процедур, должны быть обязательно удобными и безопасными — для качественного мытья требуется горячая вода. И еще, желательно, красивыми, как и все сооружения, в которых человек ощущает расслабление и негу, ведь с латинского слово «баня» переводится как «изгоняющий боль, разгоняющий грусть».

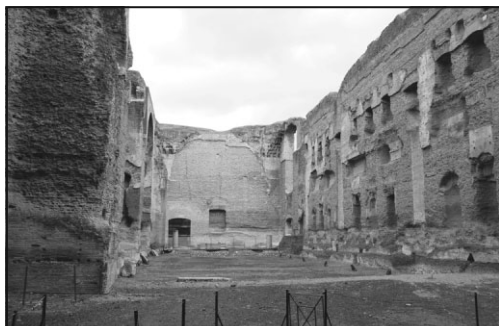
Все хорошие бани устроены одинаково: сначала в тепло — помыться, потом в горячее, чтобы прогреться, и в конце в прохладное, чтобы отдохнуть после интенсивных процедур. Но как по-разному и в разной обстановке этим можно заниматься!

Мыться вне дома придумали древние греки, спортсмены и коллективисты. После тренировки полезно ополоснуться и молочную кислоту из мышц разогнать, поэтому греки устраивали бани при гимнастических залах. Древнейшие купальни находятся около берегов реки Кладеон. Впрочем, в период эллинизма туда ходил мыться уже весь город. Древний Рим, позаимствовав идею общественных бань у греков, поднял ее воплощение на недостижимую высоту. Римские термы — античные бани — стали в некотором роде культурными центрами. И выглядели они соответственно. Первые бесплатные публичные бани выстроил в конце I в. до н. э. император Агриппа, завещавший их римскому народу. К ним добавились позднее термы Нерона, Тита, Каракаллы, Диоклетиана — императоры приветствовали чистоту не только в помыслах. И размах у них был тоже императорский. Так, знаменитые термы Диоклетиана (298—306 гг. постройки) занимали 13 га.

Сегодня на их территории расположились: площадь Республики, часть сохранившихся помещений занимают залы Национального римского музея, один из круглых залов перестроен в базилику Сан-Бернардо-алле-Терме. А на месте фригидария (холодного зала) возведена церковь



Церковь Санта-Мария-дельи-Анджели-э-деи-Мартини. Рим, Италия. 1566 г.



Термы Каракаллы. Внутренний двор. Рим, Италия. 212—217 гг.

Санта-Мария-дельи-Анджели-э-деи-Мартини, чей фасад создан из части экседры кальдария (помещения для горячих ванн).

Выстроенные из кирпича и римского бетона внутри императорские термы были отделаны мрамором и бронзой. Полы и стены с подогревом были украшены мозаикой, кое-где сохранившейся до наших дней. В залах стояли скульптуры и мраморные колонны. Римская терма была смещением собственно помывочного комплекса, спортивного зала, спа-салона, клуба по интересам и кабинета первой медицинской помощи. Немудрено, что жившим по соседству с банями философам изрядно докучал шум, производимый в процессе всех этих занятий.

Наибольшую сохранность демонстрируют внушительные термы Каракаллы, которые уже в V в. считались одной из достопримечательностей Рима. Работают они и по сей день, правда, как концертный зал.

Они размещались на пространстве в 11 га в парке, облицованы были мрамором. При термах были библиотеки, музей, стадион с амфитеатром, комнаты для дискуссий, рецитаций и т.п. Руины терм Каракаллы столь величественны, что вызывают ощущение скорее элементов пейзажа, нежели рукотворного сооружения для практической пользы.

Древнеримские термы возводились на всех территориях Римской империи, кое-где сохранились до наших дней. Париж, Трир и другие столицы бывших древнеримских провинций гордятся подобного рода сооружениями. При раскопках римских вилл в Британии также встречаются упоминания об устройствах обогрева банных помещений при помощи горячего воздуха, проходившего по керамическим трубам.

Уж если пошел в баню, то стоит расслабиться в самом полном смысле слова — отдыхая душой, телом и разумом.



Римские купальни в Бате. Великобритания. 60 г. до н. э. — II в. н. э.

ЗАКОНОДАТЕЛИ ИСКУССТВ

Братья Карраччи, Лодовико, Агостино и Аннибале, одними из первых около 1582 г.

основали художественную «Академию вступивших на правильный путь», названную Болонской.

Они разработали строгие правила поведения учеников и в жизни, и в творчестве, в рисовальных классах: определили достойные сюжеты и чувства и подходящие им художественные формы. Творения Рафаэля, Микеланджело, Леонардо да Винчи они разобрали на детали, определив правильные и неправильные. Правильные велели старательно копировать. Идею подхватили в художественных кругах всей Европы. Особо прославилась французская Королевская академия живописи и скульптуры, основанная в 1648 г. и опиравшаяся на строгие принципы классицизма. Работы художников академического толка Шарля Лебрена, Жана-Огюста-Доминика Энгра, скульпторов Антонио Кановы, Бертеля Торвальдсена и многих других производят сильное впечатление.



«Юпитер и Юнона». Аннибале Карраччи. 1597 г.

АКАДЕМ — АКАДЕМИК — АКАДЕМИСТ

В последние десятилетия к академикам отношение сложилось неоднозначное. С одной стороны, уважаемые люди, а с другой, кто знает, чем они там занимаются. И вообще, кому пришла в голову идея создать эти самые академии, особенно художественные?

Понятие академии придумали древние греки — они умудрились придумать все, ну, или почти все, что сегодня составляет понятие «атлантическая цивилизация», к которой и мы относимся.

Идея создать Академию как место получения высочайшего образования возникла во времена философа Платона. Правда, у него не было выдающегося архитектурного сооружения с колоннами. Он со своими учениками прогуливался в оливковой роще, да не простой, а легендарной. Что, кстати, символично — титаническая мощь человеческого разума развивалась под зеленеющими ветвями могучих олив, посаженных руками древнегреческого героя Академа, слишком много знавшего и знаний своих не скрывавшего.

Сочетание мощи знания, безусловного авторитета учителя, запросов повседневной жизни и их общей легендарной основы и определяет суть всех великих академий, и не только художественных. Оно же определяет и их недостатки. Но о недостатках чуть позже.

А пока обратимся к событиям прекрасной эпохи Возрождения. Ее мастера утверждали, что будь у них материалы и техника Бога, уж они-то создали бы мир поприличнее, считали, что накопили столько ценного опыта, что готовы передавать его в массовом порядке.

То есть не в монастырских школах и не в гильдейских мастерских, как прежде. А в учебных заведениях, в которых бы обучались новые, неизбежно высокообразованные люди, получившие в готовом виде все те знания и навыки, над которыми Микеланджело и Леонардо когда-то ночей не спали.

И, разумеется, эти люди должны были создавать еще более великие шедевры — они-то почерпнули у мастеров все самое лучшее: от одного форму, от другого колорит, от третьего знание анатомии и т.д. И если сложить в одной картине все великое!.. В результате, к сожалению, не получится целостный оригинальный образ, но об этом братья Карраччи не догадывались.

Увы, из этих благих начинаний, из строгости и верности идеалам выросло нечто столь далекое от «низменной» реальности, столь холодное и поучающее, что даже в творчестве самих великих академиков результат их усилий выглядел скучноватым. Отсутствие искренности убивает любое творчество.

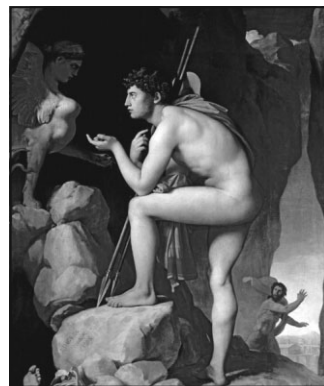
Но методика была отработана.

НЕМНОГО О ПОЛЬЗЕ

Польза от академизма есть, и немалая. Это и знакомство с формами классического искусства, и изучение искусства античного мира и Возрождения. В техническом плане это и умение безошибочно компоновать объекты изображения, и навык идеализировать натуру ради воплощения замысла картины, и изучение законов гармонии (и возможность позаимствовать у классиков некоторые особенно понравившиеся кусочки), и стремление к развлекательности и виртуозности во фривольно-мифологических или героико-патриотических сюжетах.



«Пьета». Аннибале Карраччи. Между 1602 и 1607 гг.



«Эдип проясняет загадку сфинкса». Жан-Огюст-Доминик Энгр. Написана в 1808 г., переработана в 1827 г.

Механическое повторение канонизированных образцов хорошо ставит руку, и вот из стен академии выходит плеяда художников с одинаково «поставленной рукой»... Их картины отличаются в основном сюжетами, не всегда пристойными по форме, но весьма возвышенными по теме: обнаженные нимфы, герои, манерные мадонны порой забавляют двусмысленностью, но не трогают душу.

Для преодоления негативных сторон академизма потребовались время и серьезные усилия самих художников. Впереди были романтические всплески и расчетливая легкость импрессионизма, деформации кубистов — чтобы вновь вернуться к лощеной нарядности академизма, уже во второй половине XX в. И вновь техническое мастерство, занятность содержания вплоть до патриотического пафоса и ощущение «хорошо сделанной карти-

ны» — чего никогда не добиться никакому импрессионисту — обрели популярность. Зритель устал от катарсиса, потянулся к сентиментально-поучительным сюжетам, написанным так гладко и тщательно, что и мазка кисти не разглядеть. И приятный розовый, голубоватый, зеленоватый колорит не напрягает усталый и пресытившийся глаз, но тешит его обещанием «правильности» и «эталоны». Интерьерные работы такого рода будут, пожалуй, популярны всегда. Но подлинно талантливая картина — это не только хорошо сделанная вещь. Для создания шедевра нет рецепта.

А значит, пока пусть поработают академии с их широким образованием. И, главное, — творческим кругом общения, в котором противники и единомышленники порой несколько раз меняются местами за время одной лекции.

БРАВЫЕ «ПОЖАРНИКИ»

«Пожарным» (Les Pompiers, Art) официально величают академическое искусство середины XIX в. во Франции. Псевдо-



«Сражение». Анн-Луи Жироде-Триозон. 1820-е гг.

античные шлемы обнаженных мускулистых персонажей полотен «академиков» были похожи на сияющие медью шлемы французских пожарных. Добавим сюда по-французски изящный каламбур — слова Помпеи (Помпеи — античный город) и ропреух («помпезный») созвучны. Посмеялись — и привыкли. Термин обрел статус официального.



«Жанна д'Арк на коронации Карла VII в Реймском соборе». Жан-Огюст-Доминик Энгр. 1854 г.

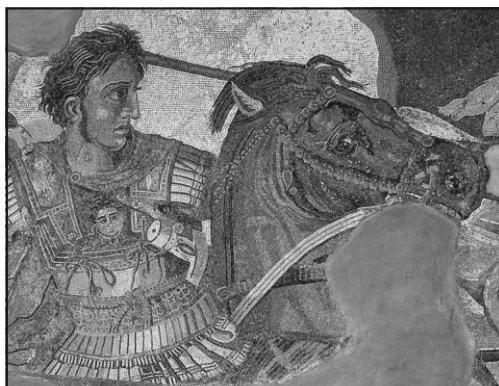
МОЗАИКА: ТАКОЙ МАЛЕНЬКИЙ КАМЕШЕК

В пособиях по дошкольной педагогике сказано, что складывание картинок из кусочков мозаики развивает мелкую моторику пальцев и способствует развитию интеллекта. Это утверждение поддерживают тысячи мастеров, начиная с древнейших времен. Добавим, идея сложить вместе горстку цветных камешков оказалась благотворной и для духовного развития человека.

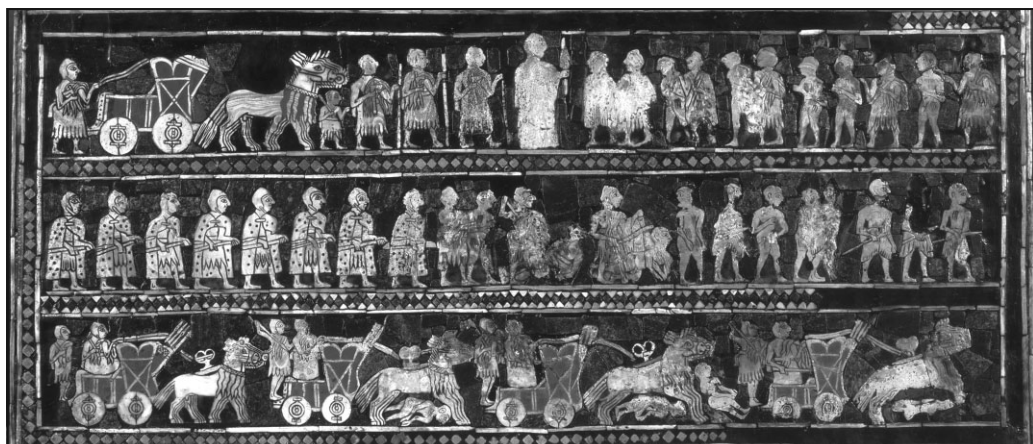
Само понятие «мозаика» означало когда-то «занятие, посвященное музам». А музы, как известно, обитали в Греции (тогда там, действительно, было все). Ради муз подбирались и раскальвались разноцветные кусочки пестрых камешков, укладывались на ровную плоскость. И выходили картины, которые обещали быть вечными. Увы, ломать люди научились лучше, чем строить, и лишь немногие изображения сохранились.

Однако еще до того, как одетые в шкуры дорийцы деликатно потеснили с Балканского полуострова загадочных предшественников древних греков — пеласгов, мозаика как техника уже сияла с непревзойденных высот. Не менее загадочные шумеры в библейском крае Месопотамии выкладывали из пестрых конусообразных глиняных кирпичиков (похожих по форме на наши конусы с мороженым) разноцветные сверкающие на солнце узоры. Плоский торец у этих конусов был покрыт разноцветной поливой — предшественницей знаменитых вавилонских глазурей. Разумеется, вавилоняне и прочие обитатели Междуречья, сменявшие друг друга, продолжали эти замечательные традиции.

Расцвет античной мозаики произошел в эпоху эллинизма, когда стало широко доступным цветное стекло. Его кусочки с тех пор и до наших дней используются в мозаичных мастерских. В Древнем Риме мозаикой из маленьких кубиков очень плотного стекла — смальты — выкладывались полы и стены вилл и дворцов. Так, мозаика



«Битва при Иссе». Фрагмент. Портрет Александра Македонского. Ок. 100 г. до н. э.



«Штандарт из Ура». Ок. 2600 гг. до н. э.

«Битва при Иссе» с роскошной сценой сражения Александра Македонского и Дария в одном из домов в Помпеях насчитывает почти полтора миллиона кусочков.

Нравится туристам мозаика с изображением мусора и объедков на полу в одной из давно покинутых помпейских столовых. Когда-то это был очень модный жанр римской напольной мозаики.

Восточная Римская империя, или Византия, без мозаичных панно, покрывавших помещения снаружи и внутри, просто немыслима. Золотые фоны мозаик собора Святой Софии в Константинополе (Стамбуле) навсегда западают в душу своим мягким вибрирующим мерцанием — кусочки намеренно уложены под углом, чтобы давать «импрессионистическое» растворение цвета в потоках света из окон подкупольного пространства.

Флорентийская мозаика возникла в XIV в. в Италии: ее набирали уже не из гальки или стекла-смальты, а из мрамора, лазурита, яшмы, агата, других поделочных камней. Бытовые сценки, пейзажи, созданные из тонких каменных пластинок, сложены так искусно, что швы совершенно незаметны.

Но время империй прошло, и в маленьких государствах Западной Европы мозаики стали помельче: из бисера. По схемам, как будто крестиком вышивали (такая техника рукоделия популярна и сегодня под названием «бриллиантовая вышивка»). В Германии в 1750—1770 гг. существовала даже особая мануфактура, украшавшая таким образом детали мебели и небольшие скульптуры.

Популярна была мозаика на Востоке — и как орнаментальная отделка фасадов наиболее значимых сооружений, и как интерьерный декор. Так, мозаичные иллюстрации к стихам знаменитых поэтов во двориках с фонтанами и вдохновляли, и расслабляли.

В XIX в. во Франции возник особый род мозаики — из фарфоровых бусин. Фарфор в эти годы был еще модной диковинкой, секрет производства был раскрыт лишь недавно. Создали и ее мастера мануфактуры «Эмо де Бриар», и произведения в этой технике носят название «бриарская мозаика» по сей день.

Всем известны и мозаики Антонио Гауди и Жузеп Жужоля в Парке Гуэль. В них, как следствие тенденций нового века, использованы, кроме традиционной поливной керамики, битая посуда, битое стекло и отходы строительного производства.

Кстати, декорирование предметов обихода осколками битой посуды, расколотыми на кусочки приблизительно равной величины, прижилось как вид домашнего рукоделия в некоторых регионах США. В тамошних больших семьях, говорят, нет проблем с материалом.

Мозаика и в XX в. добросовестно служила людям, правда, преимущественно в виде огромных панно на революционные или патриотические темы. Современные материалы создавали яркие эффектные цвета, а монументальные композиции плакатного типа заставляли мозаичные изображения выглядеть ярко, звучно, «как трубы иерихонские». К сожалению, основы для укладки в это время не отличались прочностью, и многие из них в наши дни нуждаются в большей реставрации, чем мозаики Святой Софии.



Иранская дворцовая мозаика. Фрагмент. Ок. III в.

СОБЕРЕМ МОЗАИКУ

Технологии создания мозаики столь же интересны, как и ее история. Традиционный способ предлагает собрать картину на картоне, а потом быстренько — пока грунт не застыл — перенести на загрунтованную поверхность. Можно приклеить мозаику к листам и наносить целыми фрагментами. А когда грунт затвердеет, бумагу нетрудно будет снять.

Можно собрать картинку на сетке, приклеив ее лицевой стороной. А потом так, сеткой в грунт утопить. Разумеется, на вертикальных поверхностях такие мозаики держаться будут хуже. Но ведь и не Лик Спаса выкладываем.



Создание изображения в технике мозаики.

СЮРРЕАЛИЗМ

Идея в реальности осознать нереальное, выявить его вполне оправданное происхождение давно занимала умы как великих философов, так и великих живописцев. Присоединимся к сонму великих и попробуем оценить, как они воплощают идею в жизнь.



Сальвадор Дали с другом оцелотом. 1965 г.

Возьмем полусонное тяжкое забытие впечатлительного образованного человека с аналитическим складом ума и умением рисовать «как Рафаэль» — и получим большую часть полотен сюрреалистов. Умело деформируя, изгибая, изменяя классицистические темы и сюжеты живописи, буквально эксплуатируя ее приемы и композиционные решения, сюрреалисты пытаются зафиксировать болезненную реальность нашего прекрасного бытия.

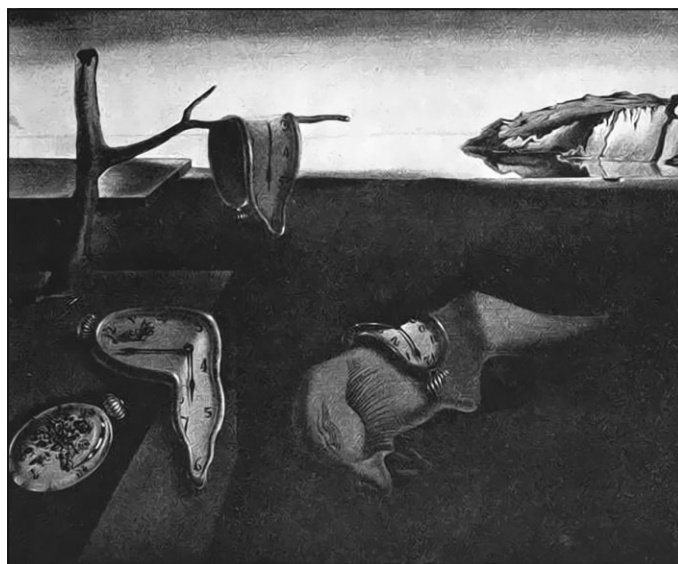
Сюрреализм как направление в литературе, искусстве и кинематографе сложился в 1920-е. Парадоксы современности, ироничное отношение к обязательным цитатам из прошлого как контексту жизни современного человека, насмешка над постоянным рядом ассоциаций по поводу повседневных событий — сюрреалисты выступают как зеркало, в котором мы видим себя.

Молодые живописцы Сальвадор Дали, Жоан Миро, Рене Магритт, Макс Эрнст вместе с представителями сюрреализма в кинематографе Жаном Кокто, Луисом Бунюэлем создавали скандальную славу этому художественному направлению. Став старше, одни из них увлеклись чистым эпатажем — озорство в крови мужчины не знает возраста, а другие обратились к мягкой мудрости и снисходительности, смягчив резкость красок на полотнах и напряженность в кадре.

Основа идеи сюрреализма — наложение сна и реальности, абсурдное сплетение бытовых образов. Эти бунтари считали революцию совершенно необходимой, но происходить она должна была в



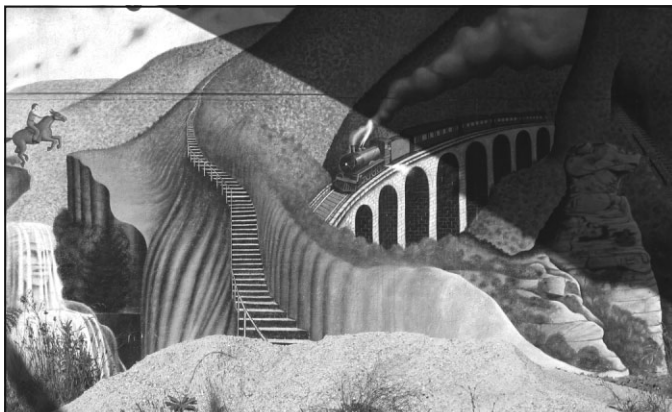
«Препятствие пустоты». Рене Магритт. 1965 г.



«Постоянство памяти». Сальвадор Дали. 1935 г.

«ПСИХОДЕЛ» ≠ СЮРРЕАЛИЗМ

В наши дни традиции Дали, де Кирико, Магритта продолжают, но, заметим тактично, преимущественно с формальной стороны — уровень образования падает. Современные художники этого течения используют исключительно внешние признаки направления — фантазмагоричность сюжета, трансформацию формы, забывая о главном — зачем это все делалось?



Роспись вокзала в Катумбе. Вернон Тревеке, «отец психоделического искусства в Австралии». XX в. Пример забавной игры воображения.

«Ностальгия по бесконечному». Джорджо де Кирико. 1911 г. Образец сюрреализма.

нашем сознании и исключительно средствами искусства. Главное — духовное возвышение человека, его стремление к основным ценностям: свободе и иррациональности. Сюрреалисты смешали воедино классические образцы искусства великих творцов прошлого и опыты художников-символистов, таких как Гюстав Моро и Одилон Редон, также искавших истину в смутных проявлениях подсознательного.

Обдуманно и порой жестоко разрывая привычные обыденные представления о жизни, такие художники, как Рене Магритт, в своих полотнах пытаются сказать нам то, чего мы не хотим слышать, обращая внимание лишь на забавную парадоксальность формы.

Головы нежно склонившихся друг к другу в ожидании поцелуя «Любовников» закрыты тканью — видим ли мы и хотим ли видеть на самом деле тех, кого целуем? Котелок клерка и яблоко вместо носа на картонной мужской фигуре в темном пальто и белой рубашке с галстуком — набор штампов, за которым не видно человека — его же «Сын человеческий».

Центром сюрреализма, как и прочих бесчисленных «измов», был Париж, деливший эту славу только с революционной Россией. С 20-х по 60-е гг. XX в. он распространился по всей Европе, Америке, Африке, Азии и Австралии — в местах обитания вида «человек образованный разочарованный».

Манифесты, «автоматические» тексты, книги, в числе которых «Сюрреалистическая революция», Бюро сюрреалистических исследований, шедевры кинематографа («Андалузский пес») и даже балет («Парад») — сюрреализм проник во все сферы — подсознательное не знает границ.

Глубинно-психологическая наполненность сюрреализма, пронзительная экспрессия образов, выражение своих бессознательных фантазий, страхов и комплексов, личностный аспект работ — художник, как и поэт, образно выражаясь, «либо пишет кровью, либо зарабатывает деньги». Эта основная составляющая сюрреализма сегодня не в чести. Оттого и гениев сюрреализма среди наших современников немного. Но их картинки старательно написаны, радуют глаз и совершенно не пугают, что тоже неплохо.

ЖИВОТНЫЕ ВСЕГДА РЯДОМ

Кроме привычных нам кузни, пекарни и корчмы со ставшими уже традиционными развлечениями и народными гуляниями, в стоковольском скансене можно еще покормить зверюшек в местном зоопарке, причем как домашних, так и диких, как сухопутных, так и морских. Ведь было бы странно не найти на сельскохозяйственном подворье животных, без которых аграрная в прошлом Швеция не могла существовать. И это не только лошадки и коровки, это еще и олени саамов, и даже ручные тюлени рыбаков побережья.



Джентельмен кормит моржа. Скансен. 1908 г.

ЖИВОЕ И МУЗЕЙНОЕ

Так ведь не бывает! Музейное полагается руками не трогать. А живое должно рождаться, развиваться и неизбежно умирать. Не будем торопиться с похоронами. Живое движение скансенов умирать не торопится. Традиционные ремесла, за возрождение которых ратуют романтики вот уже 200 лет, действительно возрождаются на волне экологической безопасности и стремления прикоснуться к корням, которое никак не противоречит прогрессу. Так, с удовольствием использует для распространения продукции интернет-магазин компания Botanicus, начинавшая деятельность в одном из скансенов Чехии как лавочка и мастерская по созданию косметических и парфюмерных средств на основе старинных ингредиентов и технологий. Впрочем, есть у нее и вполне современная сеть фирменных магазинов по всей стране и даже за границей. В скансене — все как в прошлом, а за территорией музея позабытый было ценный опыт прошлого возвращается в жизнь.

СКАНСЕН

Идея сохранить то, что называют иногда «уходящая натура», могла прийти в голову, кажется, только скандинаву. Совместить стремление к прогрессу с уважением к дедовским традициям гармонично удастся не каждой нации. Но мы можем гордиться тем, что всегда готовы перенять полезный опыт. И, прогуливаясь по народному музею под открытым небом, добрым словом вспомним первый скансен.

«Скансен» — не только нарицательное название всех архитектурно-ремесленных музеев культуры и быта. Это еще и конкретное место на маленьком острове в Стокгольме. Сначала островок принадлежал шведской короне, и в небольшой крепости на его берегу (по-шведски skans — укрепление) учились военному делу юные принцы. Потом остров продали, и построенный на нем летний домик с садом назвали, соответственно, Скансен. Но это присказка, а сказка начинается дальше. А точнее, в конце XIX в., когда имение «Скансен» приобрел Артур Хазелиус, директор и основатель Музея Северных стран. Здесь он и создал в 1891 г. первый фольклорный культурно-исторический музей под открытым небом.



Старые здания. Скансен. Швеция.

И теперь в центре Стокгольма представлены более 150 образцов старинной деревянной и каменной архитектуры XVIII—XX вв. из разных областей страны.



Традиционный старый дом в Скансене. Швеция.

О подлинных интерьерах, в которых жили подданные шведской короны разного достатка и национальностей, от рафинированных аристократов до полуграмотных саамов, рассказывают одетые в костюмы соответствующей эпохи сотрудники музея.



«Избушка на курьих ножках» — традиционный амбар саамов. Скансен. Швеция.

Ныне существуют музеи под открытым небом, реконструирующие самые разные периоды истории — от стоянок первобытного человека до музея памяти жертв землетрясения на Тайване, от лагеря чернокожих рабов в США до рабочих поселков начала XX в.

И ТРАМВАЙ «ДОИСТОРИЧЕСКИЙ»

В таких музеях даже транспорт подлинный. Например, в музее в Арнеме (Нидерланды) работает историческая трамвайная линия, а в музее Black Country Living Museum в г. Дадли (Великобритания) посетителей возит исторический троллейбус. Такие действующие экспонаты весьма кстати — попробуй продержаться на ногах экскурсию в несколько километров.

Обратим внимание, что главная идея скансена заключалась не в том, чтобы в приказном порядке свезти в одно место все интересные старые дома. А после либо потихоньку наблюдать, как они разрушаются, либо ремонтировать их силами уже разучившихся держать в руках топор современных ремонтных бригад. В отдельных интересно задуманных, но не имеющих материальной поддержки скансенах так и происходит. Нет, скансен — дорогостоящее предприятие. Но тем он и отличается от придорожного кафе в старинном стиле, что главным в нем остается подлинность представленных экспонатов. И не только она. Не только избы и усадьбы, но и народные обряды, возрожденные ремесла, предметы быта и животные, которые жили бок о бок с нашими предками, — все это вместе только и есть скансен. Туда отправляются, чтобы попасть в ценное и памятное живое прошлое, отдать ему дань уважения.



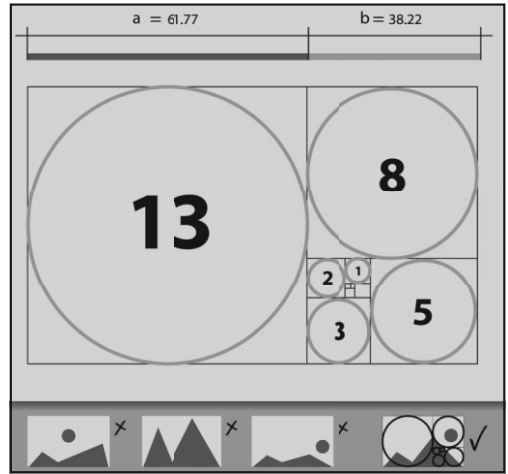
Исторический трамвай. Музей Бимиш. Великобритания.

ЗОЛОТОЕ СЕЧЕНИЕ

Идея «поверить алгеброй гармонию» приходит однажды к любому человеку. Как понять, что красиво, а что — нет? И, главное, как доказать это окружающим? Запросто! Строго научный подход к красоте лежит в основе целого ряда научных теорий о гармонии.

Один из таких «железных аргументов» в вопросах красоты носит название «золотое сечение». Это математически рассчитанное соотношение частей и целого, принятое как идеальное. «Золотым сечением» отрезок разделен на две неравные части так, что меньшая часть относится к большей, как большая ко всему отрезку. На практике пользуются приблизительным значением $\Phi = 1,618$ или $\Phi = 1,62$. В процентном значении золотое сечение выражается в соотношении 62 % к 38 %.

Честь озвучить эту идею приписывают математикам античности. Отсюда и условное обозначение прописной греческой буквой «фи» в честь гениального грека Фидия, скульптора и архитектора, автора храма Парфенон и части рельефов к нему. Лука Пачоли, художник и теоретик эпохи Возрождения, приписывал этой пропорции «божественную суть», отражающую единство Отца, Сына и Святого Духа. Кстати, ассоциации числа «фи» с числом «пи» самые



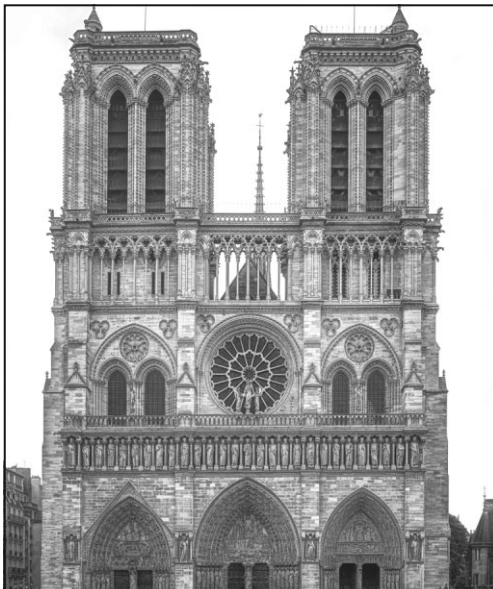
$a + b$ относится к a , как a относится к b .

прямые — это еще одна, не менее «магическая», пропорция.

Пропорция золотого сечения использовалась людьми с незапамятных времен. Элемент орнамента в виде правильной пятиконечной звезды построен так, что каждый отрезок делится пересекающим его отрезком в соотношении золотого сечения. Пропорции пирамиды Хеопса, созданное по канону построение композиции рельефов из храма фараона Сети I в Абидосе и многие другие шедевры египетского искусства используют пропорции золотого сечения. Проведенные исследования подтверждают, что древнеегипетские мастера, как и их мексиканские и шумеро-вавилонские коллеги — строители пирамид и зиккуратов, — уверенно пользовались соотношениями золотого сечения. Эти пропорции прослеживаются и в соотношении частей собора Парижской Богоматери.

Принцип золотого сечения используется в любом виде искусства, где идет речь о соотношении частей и целого: в музыке, живописи, кинематографии. Так, Иоганн Себастьян Бах приводил двухчастную форму некоторых своих произведений в соответствие с пропорциями золотого сечения. Кульминационные сцены в культовых кинофильмах талантливые режиссеры также размещают в соответствии с ним.

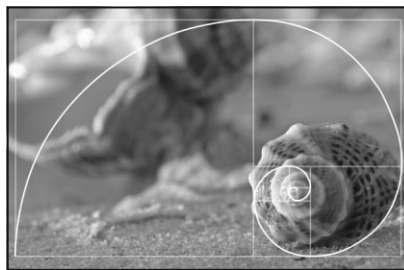
Напомним, однако, что сама пропорция является рекомендуемым, а вовсе не узаконенным для всего на свете эталонным значением. И, как бы нам ни опираться на «абсолют», да еще и подкрепленный авторитетами истории и математики, вкус дик-



Собор Парижской Богоматери. Фасад. Франция.

РАСЧЕТЛИВАЯ ПРИРОДА

Золотое сечение и без магической составляющей имеет много замечательных свойств: оно удобно в использовании практически во всех областях человеческой деятельности. И не только человеческой, подтверждаясь целым рядом природных явлений. Соотношение длины тела и хвоста у некоторых животных, расположение листьев (они еще и растут, используя «золотой угол» по отношению к ветке!), идеальная форма яйца, спиральные завитки раковины — в этих природных формах присутствует золотое сечение.



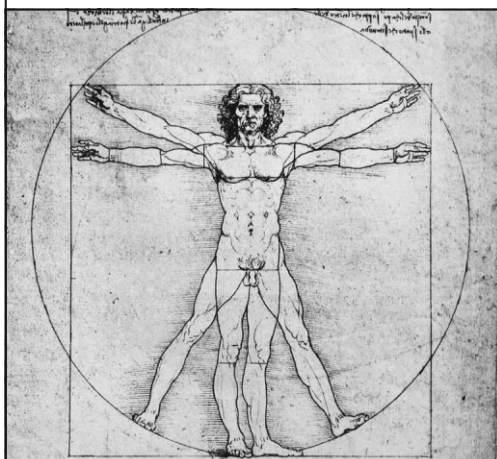
туется непредсказуемыми понятиями «привычка» и «удобство».

Современный человек более скепичен в выборе идеала. И даже совершенство золотого сечения он подвергает сомнению. Так, при обсуждении оптимальных соотношений сторон стандартного листа бумаги или телевизионных экранов оказалось,

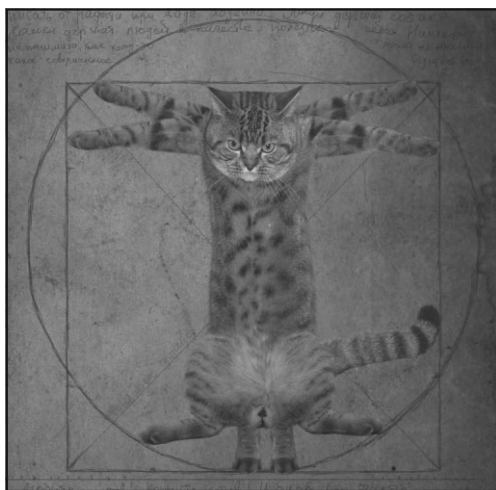
что большинство испытуемых воспринимает пропорции золотого сечения как излишне вытянутые. Слишком длинной на современный вкус выглядит и признанная эталоном мужской красоты статуя Аполлона Бельведерского, особенно для ценителей более близкого к квадратуре классического канона Поликлета.

«ВИТРУВИАНСКИЙ ЧЕЛОВЕК» БЕССМЕРТЕН

Золотое сечение бросает свой отблеск на работы многих гениальных творцов. Так, широко известен рисунок из дневников Леонардо да Винчи, на котором изображена обнаженная мужская фигура, вписанная в окружность. Это «витрувианский человек» — результат изысканий в области поисков соразмерностей римского теоретика архитектуры Витрувия. Вслед за ним инженер Леонардо продолжил работать над выведением графической формулы идеальных пропорций человеческого тела, разумеется, мужского. Женское тело непропорционально по определению. И не потому, что плохо выглядит. А потому, что строитель, использующий меры «кулак — локоть — сажень» и т.п. в соотношениях золотого сечения, измерял пропорции здания собственным, крепким мужским локтем. Выдающийся французский архитектор Ле Корбюзье, продолжая исследование «витрувианского человека», зафиксировал иную шкалу гармонических пропорций, оказавшую существенное влияние на эстетику архитектуры XX в. Отметим, такие идеальные соотношения каждая эпоха подбирала на свой вкус. Так, наши современники, демонстрируя жизненно необходимое сегодня чувство юмора, разместили на месте идеала... кота.



«Витрувианский человек». Леонардо да Винчи. 1490—1492 гг.

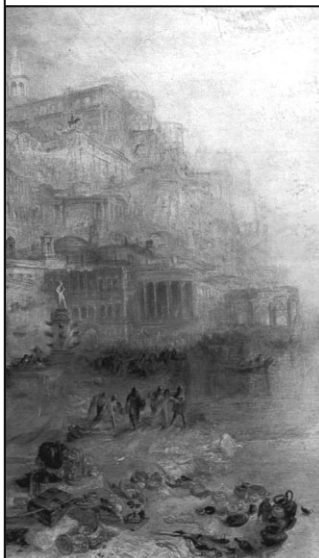


«Кот да Винчи».

ИМПРЕССИОНИЗМ: ЦЕННОСТЬ МИМОЛЕТНОГО

ИЗ ЧЕГО ТОЛЬКО СДЕЛАНЫ

И живые по цвету и композиции этюды старших товарищей-классицистов, и буйство мазков на картинах романтика Эжена Делакруа, и свежая живопись британских коллег-живописцев Джона Констебла и Уильяма Тёрнера, и колористические поиски Рембрандта и Рубенса, полотна которых украшали картинные галереи и частные собрания, — все это и многое другое подвигло художников на эксперименты с краской и композицией.



«Древняя Италия — изгнание Овидия из Рима». Уильям Тёрнер. 1838 г.

Импрессионизм можно не любить. Но не восхищаться его многокрасочной феерией невозможно. Идея запечатлеть не то, что мы о мире думаем, а то, что заметил поверхностно скользящий взгляд, определенно заслуживала сломанных о ее воплощение копий.

Как и прочие художественные течения, импрессионизм — явление, безусловно, комплексное: он нашел отражение и в чарующих звуках музыки Дебюсси, и в легкой свежести и чувственности литературы. Но живопись здесь царила бесспорно. Задумавшись о творческом пути будущих импрессионистов. Художников тогда, как и сейчас порой, учили начиная с детской рисовальной школы писать и рисовать по античным образцам — гладко, мощно, целостно и старательно — одним словом, «правильно». Как могла им прийти в голову идея выставлять как законченные картины то, что в традиционной живописи называется скорее подготовительным этюдом к будущему великому полотну? Русский художник-классицист Александр Иванов, почти тридцать лет писавший в Италии свою картину «Явление Христа народу», создал к ней множество упоительных по цвету этюдов, в которых на выписанных трепетными мазками синевато-коричневых ветвях пиний полыхают оранжевые тени, а на оливковую кожу смуглого мальчишки-купальщика падают прозрачно-серые блики от бегущей холодной воды. Но само знаменитое полотно подобных «выступлений» против классической живописи не содержит — тема не позволяет. Отчего же импрессионистам пребывание в академии, мастерских старших товарищей, копирование великих полотен, хранящихся в музеях, не помешали сделать этот удивительный шаг, коренным образом перевернувший судьбы всей живописи? Скажем сразу, не только не помешало, но и, напротив, подтолкнуло, вдохновило и заставило — как переливается вода из переполненной чаши. Но происходит это именно в момент ее переполнения, не раньше.

ЛЮБИТЕ ЛИ ВЫ ХАЛЬСА?

Этот нидерландский художник, жизнелюб и гуляка, и в творчестве выражал свой яркий темперамент и упоение полнотой бытия.

«Смеющийся мальчик». Франс Хальс. 1625 г.



Вспомним открытия физики в области спектрального анализа и популярные в это время игры с преломлением цвета. В качестве экзотического ингредиента добавим — да, да, — бумажную обертку от упаковок с японским фарфором, которую украшали печатные гравюры Хокусая (его популярные «Тридцать шесть видов Фудзи» не напоминают ли о бесконечных циклах «Стогов» или «Фасадов Руанского собора» Клода Моне?), Утамаро и Хиросигэ.

И еще — трогательная грубость бытовой детали — краски стали выпускать в металлических тюбиках: не возись со склянками в надоевшей мастерской, бери с собой этюдник и иди на природу, писать впечатление от рассвета над рекой.

«Впечатление» (фр. *impression*) прочно закрепилось за этим направлением искусства, оформившимся во Франции в XIX в., с легкой руки и злого языка тогдашних журналистов, как обычно, оказывается обманчивым. Представители импрессионизма всерьез интересовались наукой, их работы построены на законах оптики, которые позволяли оценить и зафиксировать именно реальный мир в его изменчивости, передать свои впечатления от увиденного, но отнюдь не мимолетные, а оцененные острым глазом и строгим умом. Не зря же их так жестко воспитывали в академии. Чтобы увидеть, что трава не зеленая, небо не синее, а кожа человека не двух канонических цветов (женская белая и мужская смуглая), как это было установлено еще мастерами Древнего Египта, — чтобы преодолеть жесткий панцирь психологических установок традиционного цветовосприятия, необходима была недюжинная отвага. А манера письма и построение композиции и, тем более, прелесть импрессионистических сюжетов здесь уже следствие сделанного открытия. Оттого краски импрессионистов так яркие, а настроение от картин такое радостное — от детского открытия свежести и многоцветности мира.

Неудивительно, что Эдуар Мане увлекся этой манерой письма в виде резких мазков и контрастного черного цвета. И пусть импрессионисты, восхищаясь Рубенсом, утверждали, что черному нет места на палитре современного образованного художника. «Ну и пожалуйста», — усмехнемся мы вслед за Мане, которого с импрессионистами связывали дружеские отношения. И с упоением погрузимся в фиалковые, бирюзовые, пурпурные оттенки бархатистого черного в нарядах его кукольных красавиц.

В ЧЁМ СМЫСЛ СКАНДАЛА

В 1863 г. Эдуар Мане выставляет в «Салоне отверженных» (в официальный выставочный салон Лувра импрессионистов не пускали) вполне невинную на наш взгляд картину «Завтрак на траве». Обнаженная женщина, одетые мужчины, свежая зелень, яркий натюрморт. Зрители специально ходят на выставку повозмущаться всласть. В это же время картина загадочного гения эпохи Возрождения Джорджоне «Сельский концерт» — одетые мужчины, обнаженные женщины на первом плане, пейзаж и натюрморт — благополучно вызывала восторг ценителей. Что за двойные стандарты, возмутимся мы, привычные и не к таким провокациям. А провокация действительно имела место. Мане, используя классический набор деталей музейной картины, помещает их в реальность: в те времена в пригородах Парижа на траве не только завтракали. Так аллегория классицизма для современников обретает черты оскорбительной вульгарности. А нам, потомкам, нравится яркость зелени, грациозная естественность поз — это же искусство!



«Сельский концерт». Джорджоне. 1510 г.



«Завтрак на траве». Эдуар Мане. 1863 г.

НЕБОСКРЕБ

Идея жить среди облаков, подальше, а точнее, повыше от брэнной земли, приходила человеку в голову неоднократно. Одни селились на горных склонах, другие соперничали с соседями в строительстве самой высокой башни на равнине. По разным причинам, так или иначе, люди давно научились строить очень высокие дома. Но не все из них считаются «скребущими небо».

Само слово «небоскреб» стало калькой с английского и обозначает не просто высокий дом, но вполне конкретный тип сооружения: железобетонный каркас, лифт, практическое предназначение. Не считать же небоскребом Ульмский собор (Германия), чей шпиль устремляется в высь на 161 м. Радио- и телебашни тоже не считаются — в них нет этажей.

Минимальная высота небоскреба — 150 м. Все, что меньше, — простые «высотки», высотные здания. Те, что получились выше 300 м, называют сверхвысокими. А те, что выше 600 м, — «мегавысокими». Как назовут те, что будут высотой в несколько километров? Пока обсуждается. Пока еще в планах стоят Накхил высотой около 1400 м в 50 км от Бурдж-Дубая. 200-этажный Мурьян-Тауэр в Бахрейне высотой 1022 м. 1001-метровый небоскреб Мубарак аль-Кабир Тауэр в Кувейте и др.

Однако вернемся к началу. Жилые сооружения высотой в несколько этажей строились еще в Древнем Риме и назывались инсулы — народу в столице было много, каждого отдельным домиком с огородом не обеспечишь. Но выше семи этажей их не строили — не было лифта.

Все изменилось с развитием технологий в динамичном XIX в. В активно развивавшихся в период промышленной революции городах земля дорожала так стремительно, что появление высотных жилых домов, офисов и складов было неизбежно. Сталь, железобетон, водонапорный насос и, главное, лифт — и создали тип здания, который определяет силуэт современного мегаполиса.

Полный переход на несущий стальной каркас произвел гениальный Луис Салливан — основатель Чикагской школы архитектуры, чьи небоскребы были гармоничными архитектурными сооружениями, а не наборами кубиков из стекла и бетона. И первой из них была построенная в Сент-Луисе в 1891 г. 11-этажная башня Уэйнрайта.

САМЫЙ ПЕРВЫЙ

Первым небоскребом решено считать сооруженное в Чикаго еще в 1885 г. здание страховой компании высотой 54,9 м.

Традиционно роль основной несущей конструкции выполняли внешние стены — поэтому в старых домах они такие толстые. Американский архитектор Уильям Ле Барон Дженни предложил использовать как опору стальной каркас. Благодаря несущему каркасу общая масса сооружений сократилась почти на треть, хотя в здании страховой компании остались несущими задняя стена и гранитные колонны — страшновато сразу было перейти на новый метод строительства.



*Здание Страховой компании.
Уильям Ле Барон Дженни. Чикаго, США.
1885 г.*

Потом в 1893 г. в Чикаго запретили строить здания выше 39 м, и все прочие небоскребы приобрели неистребимый нью-йоркский «акцент». Одним из его признаков стала ступенчатость — иначе коробка закрывает свет окружающим строениям.

Следующее важное слово в развитии небоскребов сказал выдающийся немецкий архитектор Людвиг Мис ван дер Роэ. И слово это было — «навесные стены»: в основе здания лежит скелет из железобетонных конструкций, а стены и фасады из стекла на него крепятся. В 1958 г. по его проекту в Нью-Йорке так построили небоскреб Сигрем-билдинг. И похожим образом строили и строили еще 20 лет.

КТО ВЫШЕ?

Американцы не могут не соревноваться. И за славу строителя «высочайшего здания в мире» развернулась настоящая битва со стратегическими разработками, разведкой в лагере соперников, прекрасными женщинами-шпионками, подкупками, обманами, трагедиями и разочарованиями.

В 1913 г. в Нью-Йорке был возведен 241-метровый 57-этажный Вулворт-билдинг, оформленный в стиле неоготики. Почти 17 лет он считался самым высоким в мире.

*Вулворт-билдинг. Архитектор Касс Гилберт.
Нью-Йорк, США. 1913 г.*



В 1930 г. Вулворт обогнал 77-этажный 282-метровый Крайслер-билдинг, шпиль которого поднимал его до поднебесных 320 м. Вершина, созданная в виде нескольких повторяющихся сводов, также стала интересным архитектурным решением.

Но все усилия оказались напрасны — менее чем через год открылся построенный всего за 13 месяцев знаменитый 102-этажный Эмпайр-стейт-билдинг, чья высота в 443 м оставалась непокоренной до 1972 г.

Были и серьезные неудачи. Так, открытие башни Джона Хэнкока — самое высокое здание в Бостоне (США) (высота 241 м, 60 этажей) — пришлось отложить на пять лет из-за целого комплекса допущенных



© Ilona Ignatova / Shutterstock.com

Башня Бурдж-Калиф. Дубай, ОАЭ.

ошибок. Началось все с архитекторов — из-за неточных расчетов оказалось, что небоскреб при сильных порывах ветра так сильно шатался, что людей внутри укачивало. Приложили свою руку и строители: из проемов вылетали окна — рамки стеклопакетов для 10 тысяч окон не подошли по размеру. Пришлось временно забить проемы фанерой. Открытие небоскреба состоялось только в 1976 г. — зато прославились.

Традиции азиатского строительства небоскребов более чем достойно продолжил один из сегодняшних лидеров — Дубай. В 2010 г. открылась 163-этажная Бурдж-Халифа, 829,8 м по шпилью. И сегодня мы уже знаем, что это еще не предел.



*Крайслер-билдинг в Нью-Йорке, США (вид из Эмпайр-стейт-билдинг, 2005).
Архитектор Уильям ван Элен.*

МНОГОЭТАЖНЫЙ ШИБАМ

Расположенный в южной части Аравийского полуострова многоэтажный саманный Шибам — один из древних примеров вертикального строительства. Его история насчитывает около 2 тысяч лет.

Ограниченный крепостными стенами город мог разрастаться только вверх. В Шибаме находятся самые высокие в мире здания, выполненные из глиняно-соломенного кирпича-сырца, высушенного на солнце, — древнейшего строительного материала на свете. Часть из них имеет высоту 30 м и более. В Шибаме примерно 500 домов имеют 5—11 этажей, где каждый этаж представляет собой квартиру для одной семьи.

Старейший дом Шибамы датируется 1609 г., основная часть зданий, дошедших до наших дней, построена в начале XX в.



*«Небоскребы» Шибамы.
Йемен.*

МАСЛО

Какие только средства не испробовал человек за тысячелетия, стараясь удовлетворить потребность в творчестве! Иногда складывается впечатление, что рисовать он пробовал всем, что собрался съесть, смешивая красочные пигменты с яйцом, медом, воском и, уж конечно, с растительным маслом. Но, как и всякую неплохую идею, этот вид красок мы распробовали не сразу.

ТРЕПЕТ СФУМАТО

Сфумато — мягкая дымка, окутывающая лица на картинах, приписывается исключительно кисти Леонардо да Винчи. Мельчайшие мазки кистью и уникальные краски действительно позволили достичь на его портретах очень мягкой игры цвета и света. Так, одним из новшеств Леонардо было добавление в масло пчелиного воска. Оказалось, этот прием с таким же результатом использовали византийские мастера-иконописцы за столетия до Возрождения. К сожалению, плоды их усилий по православной традиции скрыты драгоценными металлическими окладами, прячущими от нашего взгляда красочную поверхность икон.



«Иоанн Креститель».
Леонардо да Винчи.
1513—1516 гг.

Жирная основа как связующее вещество для удержания красочного пигмента была освоена в числе первых. Так, первобытные люди жир мамонта смешали с сажей из костра, охрой и известняком из ближайшего оврага — и пошли в пещеру рисовать. Черед растительного масла пришел, когда его научились отжимать. И, вероятнее всего, этому одними из первых научились греки — выбор растительных масел у них и сегодня богатый, включая популярные для связывания красочных пигментов масла семян мака, виноградных косточек или грецких орехов.

В Индии и Западном Афганистане масляная живопись уже в VII в. до н. э. использовалась в росписях буддийских монастырей. Энкаустические краски, применявшиеся в Древней Греции и Риме, содержали вместе с воском и льняное масло. Рассказ о льняном масле как составляющей масляных красок встречается в манускриптах VIII—XII вв. Художники и Северной, и Южной Европы работали масляными красками задолго до Возрождения. В искусстве Северной Европы есть целый ряд работ, где подмалевок — основа для письма — выполнен темперой, а верхние полупрозрачные слои — масляными красками. В широкое употребление эти краски ввели в начале XV в. братья-художники ван Эйки. И это не удивительно — всем хотелось создавать такие сверкающие в свечном освещении, насыщенные цветом и светом полотна. К началу XVI в. масляные краски повсеместно утвердились в художественной практике.



Гентский алтарь. Центральная часть. Братья ван Эйки. 1432 г.

Глядя на картины старых мастеров, мы видим, что писать маслом можно и плотными, насыщенными глубоким цветом пятнами — и легко, прозрачно, едва касаясь поверхности. Под каждый из этих приемов и краски подбираются соответствующие: укрывистые и лессирующие.

КАК ПИШУТ МАСЛОМ

На свету и в присутствии воздуха масло не испаряется, но окисляется, образуя прозрачную пленку, удерживающую пигменты. «Подсохнуть» к выставке картины масло успевает за 4—12 дней, так что у художника есть время все переписать. А чтобы высохнуть окончательно, картине потребуется до трех лет. В современные краски часто добавляют вещества, ускоряющие высыхание.

Для производства масляных красок лучше всего подходит льняное масло холодной выжимки, золотистое и без запаха. А великий художник немецкого Возрождения Альбрехт Дюрер пропускал ореховое масло через просеянный уголь. Льняное масло желтеет без света. Поэтому картина, долго пролежавшая в темноте, обязательно пожелтеет — и снова посветлеет за десять дней на солнышке. Тициан маковое масло дополнительно осветлял на солнце.



«Праздник розовых венков».
Альбрехт Дюрер. 1506 г.

Прозрачные краски сохраняют цвет при смешивании, ими легко создать эффект гладкой сияющей поверхности, они почти не тускнеют. А вот импрессионисты, для которых значимо было каждое прикосновение кисти к холсту, предпочитали, кроме небесного ультрамарина, краски укрывистые.

Перед тем как начать писать масляными красками на поверхности (от холста до дерева), предварительно наносят грунт. Это поможет сохранить и закрепить красочный слой. Пишут чаще всего кисточками, но порой используют мастихин — железное лезвие на ручке, а иногда наносят краску ветошью, губкой или даже пальцами, а то и всем телом, невзирая на ядовитые пигменты. Смешивают краски обычно на палитре.



Кисть и палитра.

Разбавляют и моют кисти скипидаром или качественным растворителем. Холст натягивают на подрамник, устанавливают на мольберт — и начинают работу. Законченное высохшее полотно для сохранности порой покрывают лаком. Рубенс покрывал полотна прозрачным лаком на основе макового масла, кокосовой копры и лавандовой эссенции.

Современная художественная практика гораздо свободнее в выборе уже готовых материалов промышленного изготовления. Но для любителя всегда найдется возможность создать на основе опыта великих мастеров прошлого нечто уникальное, доставляющее искреннюю радость хотя бы самому творцу.

В 1900 г. в Миннесоте демонстрировалась корова из сливочного масла, в полный рост. Производителям масла идея пришла по душе, и Buttercow («Масляная корова») весом в 300—400 кг стала традиционной. Одним из самых известных скульпторов по этому необычному материалу считается Норма Лаион. Ее работы неоднократно экспонировались в США и Канаде. Среди ее творений из сливочного масла мотоцикл в натуральную величину, громадный кусок сыра с мышатами, а также скульптуры Гарри Поттера, Мэрилин Монро. И даже «Тайная вечеря».

А СЛИВОЧНОЕ?

Писать сливочным маслом, к сожалению, не очень удобно. Но это не значит, что его нельзя использовать в искусстве. Скульптуры из сливочного масла популярны с давних времен и по сей день. В тибетских храмах из масла вырезали рельефы с образами будд. В эпоху Возрождения резьба по маслу была обязательным украшением блюд. Всплеск искусства резьбы по сливочному маслу случился в XIX в. в США. В 1876 г. в Арканзасе на фермерской ярмарке демонстрировался рельефный бюст из сливочного масла «Мечтающая Иоланта».



«Мечтающая Иоланта».
Кэролайн Брукс. 1876 г.

СОВЕРШЕНСТВО «ПУГОВИЦЫ»

Сегодня мелкие детали на одежде не пользуются особой популярностью. Некогда нам застегивать-расстегивать, да и разглядывать декоративные украшения не с руки. Разве что бросим взгляд на яркий значок или особо крупную забавную пуговицу. Такими «пуговицами» без петель для застежки без карманов и стали маленькие фигурки нэцкэ.

КТО ПРИДУМАЛ НЭЦКЭ?

Идея художественного оформления брелоков, заменивших пуговицы в традиционном японском одеянии, приходила в голову не только островитянам. Маленькие фигурки типа нэцкэ, державшие на поясе своеобразные съемные карманы, были везде, где этих самых деталей в одежде не было: от Венгрии до Эфиопии и национального костюма народов Крайнего Севера. В Японию специфика художественного оформления противовеса-брелока в виде резной скульптуры пришла из Китая — существовали прочные традиции заимствования различных элементов культуры Поднебесной, в том числе и предметов одежды. В самом Китае такие изделия использовались уже в III в. до н. э. и назывались чжуй-цзы — «маленький висящий предмет». Но очень скоро на основе чжуй-цзы были созданы собственные виды нэцкэ, отличавшиеся и по техническим приемам исполнения, и по сюжетам. Именно японцам в XVII в. удалось сделать из этого утилитарного предмета произведение искусства мирового значения. А китайские чжуй-цзы так и остались «пуговицами».



«Мальчик с карпом» — подарок-пожелание стойкости и мужества будущему мужчине. XVII—XVIII вв.

Само название «нэцкэ» переводится, как «прикреплять и подвешивать». Нэцкэ — небольшой резной брелок в виде миниатюрной скульптуры — у нас является предметом коллекционирования не только увлеченных влиянием фэншуй «просветленных» любителей Востока, но и серьезных музеев. Маленькие фигурки живых существ, орнаментальные изображения или даже забавные головоломки. Некоторые из них, бесспорно, стали выдающимися произведениями особого искусства, называемого декоративно-прикладным. Произведения эти удобны в быту, но главное, в каждом из них, как и в любом произведении любого искусства, — цельный художественный образ.



Нэцкэ в виде двух рыбаков с уловом. XVIII в.

Использовались нэцкэ следующим образом: небольшие предметы клали в особую коробочку, называемую сагэмоно, — маленькую сумочку, которая затягивалась шнурком и закреплялась с помощью бусины, скользящей по шнуру (одзими). Эти сумочки-коробочки крепились к поясу кимоно obi за шнурок — его пропускали через пояс и к свободному концу прикрепляли нэцкэ. Узел шнура скрывали в самом нэцкэ, которое одновременно и удерживало сагэмоно, и демонстрировало тонкий вкус и настроение владельца. Существовали особые мастера, специализировавшиеся по резьбе нэцкэ, — нэцкэсэи.

Дошедшие до наших дней самые ранние маленькие скульптуры были вырезаны в первой половине XVIII в. В это время и сложился особый художественный язык нэцкэ. И период с середины XVIII в. по середину XIX в. считается расцветом этого искусства. Тогда строго следовали традициям, и возможностей украсить одежду у рядовых горожан было немного. Наряжались аристократы, тем самым демонстрируя статус. Нэцкэ стали одушиной в регламентированном в области моды обществе. Перебирая нэцкэ у пояса, владелец не только демонстрировал тонкий художественный вкус, но и обретал сосредоточенность, душевное равновесие. Огромное разнообразие фигурок позволяло подобрать поделку по месту ношения и ситуации. Постепенно нэцкэ обрели функции оберегов. Наиболее популярными были «ситифукудзин» — «семь богов счастья»: Бисямонтэн, Бэндзайтэн, Дайкоку, Хотэй, Фукурокудзю, Дзюродзин и Эбису. Они обещали счастье, здоровье, долголетие, материальное благополучие, удачу в делах и творческое вдохновение.

Нэцкэ делали из дерева, бамбука, кости. Возникли целые школы резчиков, как в Эдо, Осаке и Киото, так и в провинциях, специализировавшиеся на особых формах и темах этих маленьких скульптур. Так, резьба иттобори производилась с помощью одного ножа, намеренно грубовато, без скрупулезной проработки деталей, и крошечные фигурки выглядели удивительно монументально.

Такие имена, как Сюдзан Ёсимура из Осаки, Томотада и Масано из Киото, слышала вся Япония. Предприимчивыми торговцами был издан даже сопровождавшийся иллюстрациями сборник «Сокэн кисё», в котором приведен список из пятидесяти трех крупнейших нэцукэси того времени. В хрониках рассказывают о Томокацу, выдающемся резчике нэцкэ XVIII в., который мог работать над скульптуркой по несколько суток, без сна и еды. Его знаменитая нэцкэ «Слепой не боится змеи, или Неведающий — счастлив» стала одним из шедевров этого искусства. Есть знаменитые мастера и в наше время. Цена на некоторые их работы достигает до 100 тысяч долларов и более. Но эти произведения носят уже только декоративный характер — японцы перешли на европейскую одежду.



Сагэмоно с отсеками (инро), бусиной (одзиме) и нэцкэ на конце шнура. Кимура Йуккоку. Япония. XVIII в.



Нэцкэ в виде тигра. Япония. XVIII в.

ПУТЬ НА ЗАПАД

На Запад нэцкэ попали в середине XIX в., когда Япония начала открытую торговлю. Один из морских офицеров, сопровождавших торговый флот, увидел на поясе носильщика изящную фигурку и попросил ее продать. В это время частная торговля с иностранцами каралась тюремным заключением, что и случилось с беднягой. Но заступничество «новых друзей» помогло ему не только выбраться из тюрьмы, но и впоследствии открыть торговую компанию Sanko Schokai по продаже нэцкэ и предметов искусства на Запад. И теперь лучшие нэцкэ украшают коллекции по всему миру, что искренне огорчает японских ценителей и искусствоведов — происходит утечка маленьких сокровищ культурного наследия. Тем не менее музей Такаяма в префектуре Нагоя по праву гордится коллекцией из более чем трехсот старинных нэцкэ.

Нэцкэ в виде божества. Япония. XVIII в.



ПРЕРАФАЭЛИТЫ — ВПЕРЕД, К ПРОШЛОМУ?

Человеку свойственно сомневаться в общепризнанных авторитетах. Задумаемся на минуту, неужели никто до сих пор не усомнился в таланте живописца Рафаэля Санти, признанного бесспорным гением Возрождения? Назвать Рафаэля плохим художником — идея сомнительная.

ТОНКАЯ ГАРМОНИЯ ДУШИ

Тихая прелесть хрупких большеглазых мадонн, смертельно ранящая взор роскошь пурпура на пронзительно зеленом в портрете папы Юлия II, философские размышления уморительно-забавных ангелочков «Сикстинской Мадонны» — работы Рафаэля Санти, живописца и архитектора эпохи Высокого Возрождения, и в самом деле почти непереносимо сдержанны и гармоничны. Живой, несовершенный человек (особенно подверженный греху честолюбия) просто не в силах долго смотреть на это мощное совершенство.



«Сикстинская Мадонна». Фрагмент.
Рафаэль Санти. 1512—1513 гг.



«Автопортрет».
Рафаэль Санти.
1506 г.

Однако уже почти 200 лет как первых сторонников этой идеи превозносят натуры романтического склада. «Братство прерафаэлитов», молодых художников середины критичного XIX в., студентов лондонской Королевской академии художеств, объединилось вокруг посыла, что это именно он, Рафаэль Санти, виноват во всем. В том, что современная живопись не блещет совершенством, в академии скучно и идеал недостижим. Где он в жизни видел такие идеальные лица, грациозные позы, сложные ракурсы? Проще надо быть, искреннее! К примеру, как сами новаторы: поэты, живописцы, художественные критики — Данте Габриэль Россетти, Уильям Холман Хант, Джон Эверетт Милле, Мэдокс Браун, Эдвард Бёрн-Джонс, Уильям Моррис, Артур Хьюз, Уолтер Крейн, Джон Уильям Уотерхаус.

Этим пылким образованным молодым людям нравились художники, что творили до Рафаэля и прочих титанов Возрождения. Нежнейший Перуджино, ангельский Фра Анжелико, тончайший Джованни Беллини — живописцы, в картинах которых первые достижения эпохи Возрождения мягко переплетались с отголосками возвышенной готики. Еще одним негласным достоинством было отсутствие имен этих мастеров в обязательной программе изучения — студенты всех времен верны себе.

Прерафаэлиты увлекались страстными романами Вальтера Скотта, представляли себе деятелей истории персонажами трагедий Шекспира и презирали плоды промышленной революции, современниками которой им выпало родиться. С всевозможным тщанием они копировали старинные костюмы и оригинальные интерьеры былых эпох, старательно воссоздавали элементы пейзажей для фонов (зачастую именно с них и начиная создание картины).

Разумеется, это не могло не сказаться на результатах: ювелирно прорисованная фоновая часть делает менее важными в глазах зрителя центральные фигуры их картин. Детально выписанные черты лиц натурщиц придают изображениям неприятную суетливость.

И в истории, и в мифологии они ценили в первую очередь занимательность рассказа, забывая о мистической составляющей любой легенды. Точно подмеченные жанровые сценки из повседневной жизни трактовались либо как библейские (изображение мальчика, оцарапавшегося гвоздем в столярной мастерской, отсылало к Христу), либо как демонстрация морально-этических противоречий современного им общества (девушка не должна позволять мужчине обнимать себя ниже талии!).

Разумеется, эти жанровые произведения не подходили ни для интерьеров церквей, ни для простой молитвы. Они, скорее, становились поводом для горьких размышлений о несовершенстве мира — тема, о которой скорбели представители всех студенческих художественных объединений Европы того времени, включая русских «передвижников».

С возрастом романтический интерес живописцев к возвышенному сменился увлечением живописью мастеров позднейшего периода, яркой, чувственной, брутально-тяжеловатой — мальчики повзрослели. Им на смену пришли новые бунтари и романтики — под влиянием поэзии прерафаэлитов развивалось британское декадентство 1880-х гг., самым популярным деятелем которого стал Оскар Уайльд.



«Паж Королевы». Данте Габриэль Россетти. 1854 г.



Бог в помощь. Эдмунд Лейтон. 1900 г.

БЫЧЬИ ГЛАЗА ЛЮБИМОЙ

Прерафаэлиты, кроме занятий живописью и графикой, с упоением писали стихи, возрождали традиционные ремесла и прославляли оригинальность сделанных вручную бытовых вещей в противовес бездушному однообразию фабричных изделий. Так, Данте Габриэль Россетти создал вокруг себя в быту изысканную атмосферу старинной роскоши, где прекрасным был заполнен каждый сантиметр пространства. Антикварная мебель, подлинный китайский фарфор, восточные ковры и индийские ткани окружали предводителя братства. В саду у него ухали совы, в вольерах обитали вомбаты, по двору бродили павлины. В пристройке одно время обитал бык, чьи глаза напоминали Россетти пылающие страстью глаза его возлюбленной.

ЧИСТЫЕ ПОМЫСЛЫ — ЧИСТЫМ ЦВЕТОМ

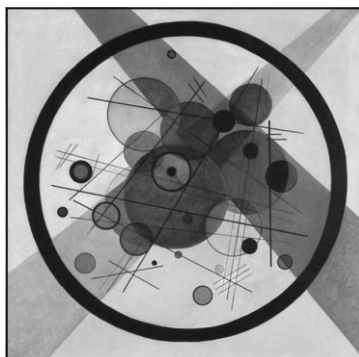
Выхолащенные нормативы академической живописи раздражали прерафаэлитов. Им не нравилось все: и сомнительные темы из античной истории, далекие от реальной жизни, и сама красочная палитра, предназначенная для создания исключительно «высоконравственных» полотен — темновато-мутная из-за традиционного использования битума. Прерафаэлиты предпочитали звонкие цвета и ювелирную детализацию изображений флорентийцев Раннего Возрождения. Чтобы добиться эффекта, схожего с полотнами кумиров, поверх белил, покрывающих грунт, они писали легкими, сильно разбавленными красками. Этот прием оказался удачным: работы прерафаэлитов сохранили оригинальный яркий колорит. Кстати, именно эти юноши одними из первых использовали модную тогда фотографию как промежуточный этап в подготовке к созданию картины.



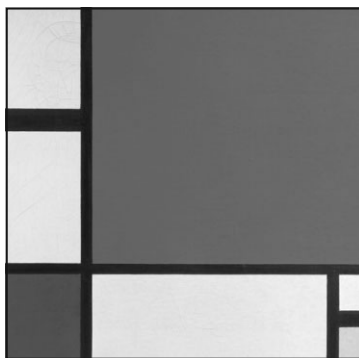
«Благовещение». Данте Габриэль Россетти. 1850 г.

АБСТРАКЦИОНИЗМ

Искусство познает окружающий мир рука об руку с наукой. Неудивительно, что научные открытия и социальные эксперименты начала XX в. не нашли отражения в традиционных формах искусства. Невыразимые идеи искали неизобразительных форм. Идею изображения неизобразимого подали и развили абстракционисты.



«Круги в круге». Василий Кандинский. 1923 г.



«Композиция II с красным, синим и желтым». Пит Мондриан. 1930 г.

Первым абстракционистом искусствоведы считают Апеллеса, жившего в IV в. до н. э. Друг Александра Македонского в соавторстве с другим древнегреческим художником Протагеном создал картину, на которой были размещены три линии — и все Афины в экстазе рукоплескали этому полотну. К сожалению, о древнегреческой живописи осталось немного свидетельств. К абстрактному искусству XX в. история была щедрее.

Уже более ста лет прошло с момента, когда в Германии в 1910 г. Василий Кандинский создал первую композицию, признанную абстрактной. А в 1911 г. в Мюнхене была опубликована его книга «О духовном в искусстве», где он разделял изображение подлинно духовного, внутренней необходимости и навязываемую традицией внешнюю суету жизни. Изучение теософских и антропософских трудов Р. Штайнера и Е. Блаватской, популярных в начале XX в., подвигло его к дальнейшим рассуждениям на эти темы: обязанность художника — фиксировать закономерности развития мироздания, сокрытые за внешними суетными явлениями жизни.

Эти закономерности настолько глобальны, что выразить их можно через соотношение абстрактных форм (геометрические фигуры, цветовые пятна и линии).

Его творческие поиски разделил Пит Мондриан, в ряду первоэлементов мироздания отметив постоянную двойственность: верх — низ, линия — фигура, цвет — нейтральный фон.

Робер Делоне от идеалистической метафизики был далек. Основной задачей искусства он считал исследование динамических качеств цвета и поиски иных особенностей художественного языка. Его вид абстракционизма был назван орфизмом. Возникнув в начале плодотворных 1910-х гг., абстракционизм проявился в целом ряде направлений авангардного искусства, наложив отпечаток на

«ПРО ЧТО» ИЛИ «КАК»

Латинское *abstractio* — «удаление», «отвлечение» — свидетельствует, что художники этого направления были «страшно далеки» — но от чего? От реальности? От академических форм живописи? От коммерческого рынка — и то ненадолго? Это каждый зритель решает сам — об искусстве могут судить и сапожники, как рассказывается в еще одном анекдоте об Апеллесе. Направление, отказавшееся от изображения узнаваемых фигур, за которыми стоит привычно угадываемое содержание, было не так уж и не право. Кто сегодня оценит художественные достоинства портрета, если это портрет Ленина? Содержание работы — повествовательная часть — закрывает собой, а порой и заменяет профессиональные достоинства работы. И становится объектом идеологической спекуляции. Абстракционисты, отважно бросаясь в мир беспредметного, лишали себя такого удобного прикрытия. Искусство всегда возвращает ценность основам — линии, простой форме, цветовому пятну, оставляя повествовательность литературе. Достаточно созерцания сочетаний цвета и чистых форм, чтобы вызвать у зрителя желаемую реакцию.



«Железнодорожный перекресток». Фернан Леже. 1919 г.



«Символическая натура». Артур Дуов. 1911 г.

большую часть художественных течений и творчество великих мастеров XX в. Среди них были первые экспрессионисты Василий Кандинский, Пауль Клее, Франц Марк, кубист Фернан Леже и многие другие.

Казалось бы, абстракция внешне однородна. Но из абстракционизма как художественного течения выделились несколько основных направлений. Одним из них стало предпочтение геометрически правильных форм и фиксированных, «субстанциональных» изображений в работах Мондриана и Малевича. Лирические абстракции Кандинского и Купки отличали богатые оттенками синего и красного, свободные по выбору форм и компоновке линий динамичные работы.

В первые десятилетия возникли и международные объединения абстракционистов, такие как «Круг и Квадрат», «Абстракция—Творчество». И каждое их заседание разворачивалось меморандумами, обращениями к миру, к жителям всего земного шара, предлагая отбросить устаревшие формы жизни и двигаться в будущее под флагом абстрактного искусства. Его составляющие — простые, ясные, удобные в производстве и монтаже — были весьма востребованы в промышленности, зарождающемся дизайне, архитектуре. Проекты объединения «Стиль» (Нидерланды), школы Баухауз (Германия), дизайнерские проекты Малевича, гигантские фантастические конструкции Татлина поражают воображение безграничностью полета творческой мысли и скудостью средств на их воплощение. Кажется, что абстракционисты черпают идеи и формы их воплощения из параллельного пространства.

Но спустя еще 20 лет их безумные идеи смогли в той или иной форме примириться с традициями предшествующих веков. И это не удивительно — сколько

чистой красоты абстрактных форм мы наблюдаем в архитектуре романского периода Средневековья.

Тем временем в США на основе лирического абстракционизма сформировался абстрактный экспрессионизм, утративший четкие формальные построения, приобретающий взамен динамику и эмоциональность творческого акта. Создатели искусства абстрактного экспрессионизма Джейсон Поллок, Виллем де Кунинг, Марк Ротко объявили своим ведущим методом «бессознательные порывы» и тактильную спонтанность творчества, ценность художественного процесса как творческого явления («живопись действия»). Их беспредметные композиции обретали значение самодостаточных объектов, не требовавших преобразования действительности. Неожиданные соединения, оригинальные сочетания цвета и фактуры, фантастические композиции и нетрадиционные способы обработки материалов использовались для создания абстрактных скульптур.

1960-е гг. принесли в абстракционизм увлечение оптическими иллюзиями (оп-арт), а также взаимодействие в одном произведении плоскостных и объемных частей. Из подвижной башни Татлина развилась кинетическая скульптура, использующая разные виды движения как дополнение художественного образа возникающего объекта. Ценители «квадратов» и «композиций №6» доработали и сформировали в течение минимализма поиски абстракционистов пятидесятилетней давности.

И эти тенденции продолжают множиться, сплетаясь и меняя интонационные направленности. Ведь в абстракции кроется так много энергии ее творца, что ее непривычные поначалу формы постепенно стали привычной частью повседневной культуры, от рисунка на массовом фарфоре до конструкций женского нижнего белья.

СМЕШАТЬ, НО НЕ ВЗБАЛТЫВАТЬ

Есть люди, которые ценят не только красивые вещи, но и свой комфорт в этих вещах. Их не загощишь в неудобную обувь и не заставишь жить в дизайнерском интерьере. И тем не менее одеты они удивительно гармонично, и в доме у них уют и полное согласие разновременных и разнотильных вещей. Посердившись для порядка, законодатели модных течений в искусстве 80-х гг. XX в. придумали назвать такой подход к окружающей человека среде «фьюжн» — от английского «сплав», и решили, что это неплохая идея.

Фьюжн тем временем активно проявлял себя в искусстве, архитектуре, дизайне, музыке. Казалось, «сочетанием несочетаемого», то есть объединением в одном произведении характерных деталей несовместимых стилей, увлеклись и музыканты (джаз-рок фьюжн, кельтик-фьюжн), и кулины (блюз с приставкой «фьюжн» не сосчитать), и архитекторы, и особенно дизайнеры.

Не всем, как говаривал некогда А. С. Пушкин, удавалось создать «смешенье пестрых глав», объединив его естественно и гармонично. Но на то оно и искусство — усердие Сальери не заменит гениальности Моцарта. Есть версия, что официально

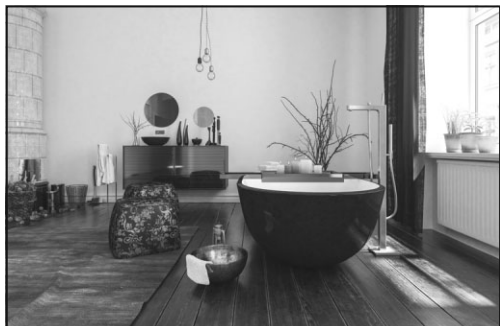
начиналось это движение на Филиппинах в мастерских дизайнеров интерьеров, разрабатывалось в окружении «Движения восьми» (Movement Eight, или M8) — объединения восьми известных дизайнеров, получило толчок вдохновения от Антонио Буджи, после чего было подхвачено чуткими к новым веяниям архитекторами. И неудивительно. Ведь если клиент в чистый футуристический интерьер упорно стелет шелковый коврик, к дивану в виде губ Мэрилин Монро подставляет антикварный столик — подарок начальника, настоящий творец придумает, как укротить это буйство чужой фантазии. И не только укротить, но и использовать в следующем проекте. Только коврик постелить иранский, ручной работы, а угол с компьютерным креслом подчеркнуть античной колонной — и то, и другое, и сам интерьер становятся символом победы разума над реальностью.

А уж филиппинский вязаный коврик и кованный камин в интерьере делового кабинета и подавно смотрятся как родные. И здание к ним нужно построить подходящее, но только чтобы каждый архитектурный фрагмент был осмысленным и самоценным.

Фьюжн еще называют этническим модерном за стремление использовать самые современные элементы в сочетании с деталями этнического происхождения. И замечательно, если они изготовлены по древним традиционным технологиям из материалов, привезенных из всех стран мира. Впрочем, фаворитами являются изделия вьетнамских и филиппинских мастерских, сочетающих традиционный и новаторский подходы к дизайну, возвращая в современность достижения предков. От их ярких цветов немного отдает хулиганством, но качество изделий делает их просто шикарными. Натуральные природные материалы: кожа, текстиль, пенька, бамбук, лианы, водоросли — гармонично сочетаются с кованным металлом, стеклом.



Азиатская тарелка закусок фьюжн.



Интерьер в стиле фьюжн. XX в.



Интерьер в стиле фьюжн. Начало XXI в.

Главное — чтобы впечатление было цельным и, если это возможно, каждый раз новым. А для фьюжн нет невозможного. Фьюжн предлагает смешивать только дорогие вещи — дорогие именно вам, а не в соответствии с магазинным ценником. Он предлагает экспериментировать, но помнить о чувстве меры — избыток любви тоже не хорош, а контраст подчеркнет и дополнит впечатление.

Фьюжн предлагает из туристов перейти в путешественники во времени и пространстве: вот, к примеру, чуть кривоватая вазочка из африканской деревушки, в которой вам протянули живой цветок. И цветка-то уже давно нет, а вы все улыбаетесь, глядя на нее, стоящую у зеркальной поверхности современного светильника, — впечатление от света, смягченного теплой эмоцией, обретает особую ценность.



Паттерн из ярких керамических плиток с марокканским орнаментом и розами в стиле ар нуво. Фьюжн-интерьер. XX в.

ФЬЮЖН ИЛИ ЭКЛЕКТИКА?

Смотрим определение эклектики — «смешение, соединение разнородных стилей». В чем же разница? Почему во все времена, начиная с II в. — времени основания философской школы эклектизма, — это явление в искусстве как признак дурного вкуса дружно ругают все те же тонкие ценители прекрасного, которым фьюжн так пришелся по душе? В этом и смысл идеи фьюжн — соединяемые в интерьере или здании детали остаются «сами собой» — сохраняют свои характерные особенности, не «притворяются» лучшими, чем они есть. Фьюжн совмещает непохожие стили в гармоничное целое, а эклектика подбирает похожие. Получается, как говорят, «миленько».



Деталь фасада эклектического сооружения. Венгрия. Начало XX в.

ПУАНТИЛИЗМ: ЧТО МОЖЕТ ТОЧКА



Византийская мозаика. Восточная церковь. Феодориас. VI в.



«Цирковой парад». Фрагмент. Жорж Сёра. Между 1887 и 1888 гг.

Идея рисовать точками может прийти в голову человеку только на скучном совещании. Или — если это один из художников-пуантилистов. Последним ее воплощение в жизнь принесло заслуженную славу.

Картины, состоящие из цветных точек, — не изобретение современности. Все зависит от размера этой самой точки и материала, из которого она изготовлена. А точнее, обточенного кусочка поделочного камня, квадратика застывшей мастики или цветного стекла. Сложите их по рисунку — и у нас получится один из вариантов традиционной мозаики.

И все же, будем честны, использование небольшого локального цветового пятнышка, положенного рядом с соседними, — единственное, что роднит работы мастеров-мозаичистов и французских художников конца XIX в., увлекавшихся пуантилизмом.

Пуантилизм, получивший название от французского *point* — «точка», предлагает создавать изображение на полотне маленькими отдельными мазками правильной формы, круглыми или прямоугольными, «как кисть ложится». И не случайно в этом названии слышится резкий быстрый перестук пуантов — знаменитых балетных туфель. По ощущению принцип пуантилизма схож с техничным безжалостным воздушным танцем на пуантах — легкость, четкая композиция и прекрасная искусственность. Смысл живописи пуантилизма в идее отказа от смешения красок на палитре художника или холсте. Цвета, включая контрастные (дополнительные), должны сложиться в цельное изображение за счет оптического эффекта на сетчатке глаза зрителя, как это происходит в природе при восприятии солнечного света.

А началось все с увлечения импрессионистов недавно открытыми оптическими законами. Их младшие товарищи, среди которых был Жорж Сёра, также увлеклись теорией цвета. Результатом этого увлечения стала картина «Воскресный день на острове Гранд-Жатт», впервые экспонировавшаяся на последней выставке импрессионистов в 1886 г.

Целью экспериментов Сёра было создание живописного эффекта световоздушной среды. Художник уловил залитое солнцем пространство побережья, где плоские цветные силуэты, лишённые объема и тени, кажутся вплавленными в этот день, реку, деревья. Стоит изме-



«Воскресный день на острове Гранд-Жатт». Жорж Сёра. 1884—1886 гг.

нить точку зрения, и одни фигуры проявляются, другие растворяются в жарком мареве полдня.

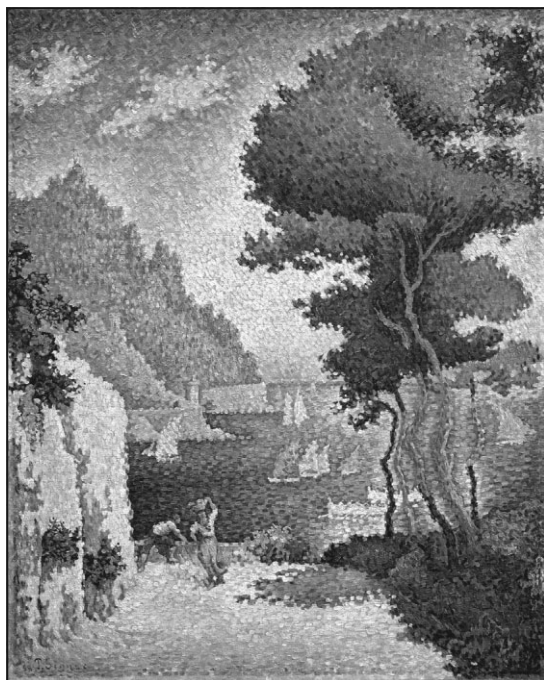
Картина произвела на зрителей сильное впечатление и показала дальнейший путь развитию импрессионизма. Ранняя смерть Сёра прервала его дальнейшие поиски. Но пуантилизм (его еще иногда называют дивизионизмом) уже разворачивался во всей яркости и бесстрастной четкости своих работ. В отличие от эмоционального мечтательного импрессионизма с его ретроспективными отсылками к искусству Востока и работам старых мастеров, пуантилизм опирался прежде всего на законы физики. Творческая спонтанность, ярко

выраженная индивидуальность таких разных импрессионистов были признаны им «ненаучными». Холодный расчет, четкая фиксация цвета, размеченная монументальность форм, словно насыпанных из детского цветного драже, — противоречия метода проявились сразу же. Прав классик, серьезное выражение лица — не признак гениальности. Но художники Поль Синьяк, Анри Кросс, Люсьен Писсарро и несколько лет даже поэтичный Камиль Писсарро — этот «импрессионист импрессионистов» — отдали должное такому строгому и ответственному, научно обоснованному делу, как живопись в технике пуантилизма. В их картинах синий цвет размещался только рядом с желтым, красный — с зеленым и т.д.

Точки краски могут быть заметными — как у Поля Синьяка на картине «Сосна в Сен-Тропе». Или с булавочный укол, у Жоржа Сёра в «Натурщицах». Поль Синьяк наиболее близок к тем мозаичистам, о которых мы уже вспоминали. Его прямоугольные мазки энергичны, подвижны, разнородны, рождая эффект возникновения из света прямо на глазах изумленного зрителя.

СКОЛЬКО, СКОЛЬКО?

Картины пуантилистов сегодня пользуются неплохим спросом на художественном рынке. Так, рисунок Жоржа Сёра «В Японском диване», написанный карандашом и гуашью, был продан на аукционе «Сотбис» за 4 миллиона 992 тысячи 750 евро, что впятеро превысило первоначально установленную цену. К тому же рисунок установил абсолютный рекорд повышения стоимости произведения искусства среди проданных во Франции рисунков за 2008 г. Такие «соревнования», разумеется, не влияют на художественную ценность произведений, но служат неплохим стимулом для изучения творчества вновь и вновь входящих в моду художников.



«Капо ди Нولي». Поль Синьяк. 1898 г.

ОПАСНОЕ ИЗЛИШЕСТВО

Когда человек создает одежду, посуду, строит жилище, необходимость его усилий очевидна. От его стараний напрямую зависит его выживание. Но кому пришла в голову идея изобрести бумагу? И зачем? Однако ж, к добру или нет, но изобрели.

Говорят, в основе слова «бумага» лежит латинское *bombacium* — «шелковый». Хотя сомнительно, что первые ее варианты были такими уж гладкими. Тем не менее, писать на таком легком, плотном, хорошо держащем форму материале было куда удобнее, чем на ткани. Начиналось все с луба дерева — слоя, что скрывается под корой. На нем писали и древние славяне.

Однако же измельчать бамбук или папирус на волокна начали гораздо южнее: в Египте и Китае в разное время возникли похожие технологии.

Бумагу получают из массы измельченных волокон с добавлением каолина, клея, красителей и пр. Кустарное производство бумаги сегодня — либо вид рукоделия, либо туристический аттракцион. Но своеобразная эстетика в этом занятии есть — именно благодаря узору решетки, на которой отлеживалась бумажная масса, и возникло понятие «водяные знаки».

Первая бумага была рыхлой и пористой — по ней писали кистью или углем, и поры прекрасно удерживали пигмент. Впрочем, через 100 лет после экспорта технологии в Японии уже создавали бумагу из шелковицы — и ее качество было почти современным.

Сегодняшние сорта бумаги трудно сосчитать: от картона до прозрачной кальки. Но нас в первую очередь интересует идея приспособить ее для творчества. И здесь преград почти нет: от изделий из папье-маше, когда бумага вновь становится вязкой массой и формируется, до декупажа, когда бумажный лист «притворяется» рисунком под лаковым покрытием.

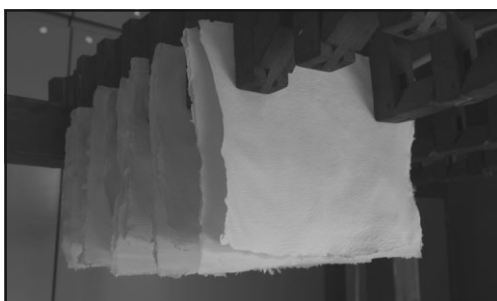
Отметим лишь те, в которых она остается сама собой — и открывает нам безграничные возможности для самовыражения.

Как пространство для рисования хороша плотная белая бумага — ватман или полуватман, названная по имени Дж. Ватмана, владельца английской бумажной фабрики. Мелованная — покрытая тонким слоем мела — бумага подарит штриху и линии особую отчетливость и выпуклость.

Старые мастера рисунка предпочитали бумагу тонированную. Ее сегодня можно приобрести в виде отдельных листов или тетрадей для эскизов



Ремесленник в Сиракузах режет папирус специальным ножом. XX в.



Сушка листов бумаги, изготовленной из хлопковых волокон. XX в.



«Винтажная» бумага и чернильница с пером.

приятного коричневатого цвета. По такой бумаге можно рисовать и черным углем, и белым мелом. А если бежевые оттенки надоели, в бумагу можно втереть любой красящий пигмент (мелок, ржавчину), пройтись по поверхности кисточкой с акварелью или гуашью. Или даже настоем чая или кофе. Все в руках творца.

Художественное вырезание из бумаги всем нам хорошо знакомо: ни один новогодний праздник не обходится без вырезания бумажных снежинок разного уровня сложности. А между тем, это серьезный вид декоративно-прикладного творчества, мастера которого, следуя многовековым традициям, создают иногда огромные по размерам и сложнейшие по композиции произведения.

Техника коллажа (от французского collage — «приклеивание») также осваивается нами еще в детском саду. Но и к ней стоит относиться с уважением. Достаточно взглянуть на работы «Бутылка, стакан и трубка» французского художника-кубиста Жоржа Брака или «Гитара, ноты и стакан вина» Пабло Пикассо, где при помощи коллажа

буквально взрывается привычная традиция создания художественного полотна.

И, конечно, оригами (с японского «сложенная бумага»). Первоначально предки наших «тюльпанчиков» и «лягушек» использовались в религиозных обрядах. Позже самураи обменивались презентами, украшенными носы — своего рода талисманами, сложенными из бумаги. Японский журавлик-оригами и сегодня наполнен особым смыслом. Отметим, что пришедшие в Японию из Китая традиции складывания из бумаги объемных фигурок возникали также в Корее, Германии. Или Испании — как знаменитая испанская пахарита.

Есть в этой области и курьезные достижения: современный мастер оригами Зипо Мабона сложил из огромного листа бумаги — а оригами создается без ножниц и клея — фигуру слона в натуральную величину, более 3 м в высоту! Так плоский лист из спрессованных волокон приобрел поистине монументальные формы и позитивное содержание. Так что идею создания бумаги стоит все-таки признать удачной.

БУМАЖНАЯ ФИЛИГРАНЬ

Квиллинг, от английского quill («птичье перо»), — техника создания из узких скрученных полосок бумаги объемных композиций. Возникла она в те дни, когда бумага еще была большой редкостью. И в качестве драгоценного материала, будучи завитая на кончике гусиного пера — отсюда и название, — украшала оклады икон. Высокотехнологичный XIX в. низвел этот вид творчества до изящного дамского рукоделия. Качественная цветная бумага и сегодня материал не дешевый. Но богатство выбора материалов и современные художественные формы вновь сделали квиллинг популярным.



Цветы в технике квиллинга. XX в.

ХАЙ-ТЕК: ИДЕЯ КОСМИЧЕСКОГО БУДУЩЕГО

Полет человека в космос подхлестнул самые смелые фантазии. И не только мальчишек и писателей-фантастов, но и дизайнеров с архитекторами. И то, что началось как иллюстрация к космоопере и декорация к сериалу про космические приключения, однажды обрело реальные формы.

Высокие технологии, давшие название стилю хай-тек, и вправду поражали воображение. К примеру, геодезические купола, технологию которых разработал Ричард Фуллер. Они оказались не только практичными, но и удивительно изящными.

Основатели стиля хай-тек Норман Фостер, Ричард Роджерс, Николас Гримшоу, Ренцо Пиано, опираясь

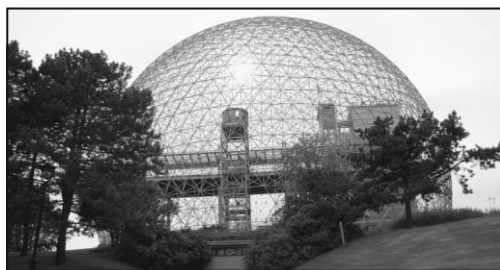
на находки группы «Аркигрэм», совместившей идеи поп-арта и научной фантастики в архитектурных проектах, выработали ряд концепций, оказавшихся удивительно плодотворными, впрочем, как и все разумное и практичное.

Рассмотрим идею поближе: итак, мы в космосе — командировка тяжелая, непредсказуемая, надолго, помощи ждать неоткуда, но — а вдруг инопланетяне?

Первый официальный контакт, а мы в замысленных «телогрейках» — непорядок! Значит, все вокруг должно быть прочным, удобным, высокотехнологичным, эффективным, дорогим и нераздражающим: в замкнутом пространстве каждая лишняя деталь может свести с ума.

Как и любое стилевое направление, хай-тек принято делить на ранний и поздний: смена поколений мастеров неизбежно вела к смене творческих ориентиров.

Поздний хай-тек стал очень престижным и очень дорогим — теоретик архитектуры Чарльз Дженкс



Биосфера. Ричард Фуллер. Монреаль, Канада. 1967 г.



Жижковская телевизионная башня. Вацлав Аулицкий. Прага, Чехия. 1985—1992 гг.



Маркетт Плаза. Гуннар Биркертс. Миннеаполис, США. 1973 г.



Интерьер хай-тек.

«ДЕТИ» И «ВНУКИ»

Прагматизм, сложная простота, скульптурная форма, гипербола, технологичность, структура и конструкция как орнамент, антиисторичность, монументальность — такой задел не мог быть исчерпан в одном стиле. На этой щедро «вспаханной» апологетами хай-тека почве выросли не менее полезные «плоды»: продолжением и развитием идей хай-тека стали био-тек, эко-тек и далее техноэкспрессионизм конца XX в. Их отличие от «прародителя» преимущественно формальное — дети часто опровергают идеи родителей, используя их средства. Общность основ здесь очевидна. И перспективы дальнейшего развития самые заманчивые.

называл сооружения этого периода «банковскими соборами». Их создатели из «бунтовщиков и ниспровергателей» переведены в «котважных первооткрывателей и новаторов»: Норману Фостеру пожаловано звание рыцаря.

Сформировались и зафиксированы основные черты хай-тека: рациональное использование пространства, применение последних достижений в проектировании, строительстве и инженерии сооружений, лаконичные линии и формы, стекло, пластик, бетон и металл как основные, «маркерные» материалы.

Основные цвета — металлик, черный, белый и серый. Интересно отношение к дереву: оно долж-

но быть фактурным как ностальгическое напоминание о прошлом.

Стиль хай-тек строится на взаимодействии пространства и света — все должно быть ровным: чистые поверхности стен, потолка, пола. Свет моделирует пространства интерьера: светильники техногенного вида спрятаны за панелями, часто встроенные, струнные, галогеновые. В дизайне интерьеров используются скульптура и живопись авангарда, черно-белые фотографии. Впрочем, последние тенденции допускают яркие тона густых насыщенных оттенков.

Основные типы сооружений хай-тек — общественные, коммерческие, офисные здания: небоскребы, аэропорты, музеи, культурные центры, мосты, виадуки.

ГЛУБОКИЕ КОРНИ

Все наши фантазии опираются на реальность — даже инопланетяне у нас двуногие и головастые. Так и с хай-теком — где-то мы все это уже видели. Так, «чудовищные ребра» Центра Помпиду иронично перекликаются с готическими ажурными собора Нотр-Дам — все конструкции наружу, максимум свободного пространства внутри. Архитекторы хай-тек лишь насмешливо улыбаются: они и не порывали с традициями европейской архитектуры, не опровергали Витрувия — их произведения функциональны, в них есть своя красота. Они утверждают, что хай-тек стал поэтичным завершением одной эпохи, заложив основы следующей.



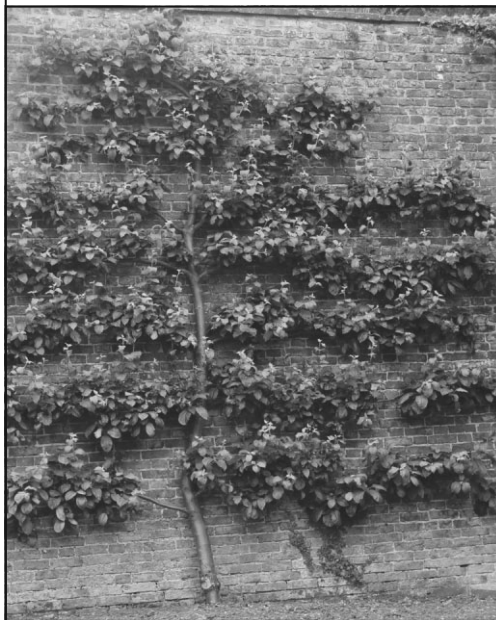
Вентиляционные трубы и часть фасада Центра Жоржа Помпиду. Ричард Роджерс. Париж, Франция. 1977 г.

ПЛАВУЧИЕ И ВИСЯЧИЕ

Что делать, если хочется иметь садик, а места для него нет? Идея не нова — если нет земли под сад, ее нужно сделать. Ведь человек создан по образу и подобию Господа, и творить чудеса в скромных масштабах ему по силам.

ЗА КАМЕННОЙ СТЕНОЙ

В горных районах не только Южной Европы, но и почти всей Юго-Восточной Азии земледелие процветает на скальных террасах, куда почва была доставлена в корзинах. От выветривания ее зачищают циночками или плетнями из лоз и лиан. Хорошо, что хоть поливом занимаются «боги» в виде частых дождей. Теплый климат тем не менее позволяет собирать столько плодов, что это окупает усилия. Налюбовавшись во время путешествий на такие сады, прижатые к скалам, известные фанатики землеустройства — англичане — создали новый вид размещения растений: крону молодого дерева, посаженную у стены во дворе, размещают на ее плоскости, привязывая ветви к опоре в форме и ритме, который угоден хозяину. Узоры из ветвей обычно бывают незатейливыми, но осенняя листва и алые плоды яблонь на фоне кирпичной стены выглядят произведением искусства.



Дерево, растущее по шпалерному методу.

Землю люди создавали часто. На Западе этим отличились голландцы, постоянно отвоевывающие у моря свою страну в течение уже более чем 500 лет. Они, откачивая воду с низин обратно в море, целые поля занимают цветочными посадками. Пространство вне теплицы, под открытым небом, застеленное многокилометровыми цветочными коврами, поражает воображение.

Существуют и другие способы создания плодородных участков земли — широко распространено террасное земледелие, к примеру. Но есть и более экзотические формы творения.

Современные сады в небесах носят название «вертикальное озеленение» и выглядят весьма экзотично — от эффекта многоэтажек, укрытых мхом или плющом, до наследия Шаммурама — растений в ящиках, выставленных на террасах вдоль окон или внутри зданий. Эффектно выглядят зеленые стены — растения помещены в особую питательную среду рядами, как полосы нетканого живого текстиля. В целом это интересный, но пока, к сожалению, несколько дорогостоящий вариант единения с природой.

Плавучие сады Теночтитлана в Мексике достойны легенд. В XIV в., когда ацтеки приступили к строительству будущей столицы на острове, они озаботились созданием продовольственной базы, что было непросто. Болотистая лагуна располагала небольшим разнообразием питательной флоры, а кукуруза и картофель в болоте не растут. Занялись ирригацией — организовали каналы, чтобы подвести чистую воду. И принялись за творение земли — связали плавающие в болотах травяные островки, организовали на них площадки, достаточно плотные, чтобы удержать слой плодородной почвы, и создали свои сады.

Так возникли легендарные чинампы, которыми восхищались приезжие европейцы (первое свидетельство о такой системе земледелия — XII в.). Островки были в ширину до 15 м, в длину до 150 м, почва на них лежала слоем до полутора метров. На самых больших островах росли ивы, под которыми стояли хижины садовников. Такие чинампы поставляли в столицу овощи и цветы, даже розы. А существуют такие плавучие сады и сегодня, и



Лодка в чинампах. 1912 г.

не только в Мексике. Предприимчивые парижане организовали на Сене уже пять таких плавучих островов-садов.

В память о роскоши средневековых плавучих садов сегодня проводится праздник, на который выставляют раскрашенные лодки, каждая из которых носит имя девушки — своеобразное признание-комплимент.



Плавучий остров в Сочимилько. Мехико.



Плавучий сад на лодке в Сочимилько. Мехико.

САДЫ В НЕБЕСАХ

Висячие сады, как гласит легенда, придумала ассирийская царица Шаммурамат — Семирамида по-нашему. Она выращивала цветы и деревья на искусственно воздвигнутых террасах, на которых в Месопотамии строились все более или менее значительные здания, от дворцов до храмов. Чудом ее достижения сделали впечатлительные древние греки: их сады разводились на скалах или в прибрежных зонах, и сад на рукотворном возвышении воспринимался как чудо в квадрате. К сожалению, идеологические реконструкции, которым подверглись сооружения Древнего Вавилона во времена Саддама, да и нынешние неблагоприятные условия на этой библейской, извечно немирной территории, не способствуют сохранению руин глиняных сооружений, которым несколько тысяч лет. Но надежду найти следы столь грандиозных строений археологи не теряют.



Висячие сады Семирамиды в Вавилоне, одно из чудес света. Реконструкция. Мартен ван Хемскерк. XVI в.

В ОБРАЗЕ ХРИСТА

Более пятидесяти автопортретов написал выдающийся деятель эпохи Северного Возрождения Альбрехт Дюрер. Сохранилось 17 твердо атрибутированных автопортретов немецкого мастера. Первый (рисунок серебряным карандашом на тонированной бумаге) создан, когда художнику было тринадцать лет. Робкое лицо некрасивого, неловко одетого мальчика — и уверенная гибкая линия, тонкий штрих, выдающие руку прирожденного гения. Как Моцарт, которого не нужно было учить, как писать симфонии, — Дюрер рисовал столь же виртуозно и одухотворенно. Самым популярным считается его автопортрет 1500 г. Выполненный анфас — глаза в глаза со зрителем, он являет нам человека с одухотворенным, несколько идеализированным лицом, при этом в дорогом халате, полы которого он придерживает почти благословляющим троеперстием. Художнику на время написания 28 лет — и в осознании собственной значимости ему не откажешь. Отметим, Дюрер всегда подписывал картины. Сколько молодых художников за прошедшие 500 лет вглядывалось в это лицо в поисках поддержки и вдохновения!



«Автопортрет». Альбрехт Дюрер. 1500 г.

«СЕБЯ КАК В ЗЕРКАЛЕ Я ВИЖУ»

Сегодня, в эпоху бесконечных «селфи», идея художника изобразить самого себя уже не кажется вызывающей или декларативной. А на самом деле замысел был непростой.

Живописец привычно пишет портрет модели — парадный или домашний, согласовывая и прописывая в контракте детали интерьера и вид, в котором заказчик хочет предстать. Автопортрет, в отличие от современных «селфи», также содержит и задуманный образ, и набор красноречивых деталей, и говорит внимательному зрителю гораздо больше, чем набор одинаковых фотомасок в социальных сетях. Автопортрет — это лицо, с которым уходят в Вечность. В каком виде смотреть в глаза потомкам — художник выбирает сам, а не под влиянием безликой массовой моды. Вариантов у него не много: «профессионал», «частное лицо» или «роль» — в костюме и образе, благодаря которому он говорит о себе нечто более конкретное, чем обычно замкнутая многозначность человеческого лица.

Идея эта приходила в голову еще древним египтянам — мы знаем, как выглядели архитекторы ряда пирамид и заупокойных храмов, достойно взирающие в вечность, держа в руках инструменты архитектора — или маленькую прелестную принцессу. Но утверждать, что они ваяли рельефы или скульптуры с своим изображением собственноручно, — невозможно. Поэтому начнем с Античности. Одним из первых известных художников, кто решил остаться в памяти потомков не только именем, но и собственноручно выполненным изображением, стал живший в V в. до н. э. Фидий, создатель Парфенона и скульптуры к нему. На сохранившейся копии щита Афины, в центре сражения мы видим рельефный профиль некрасивого лысоватого человека, замахнувшегося на врагов скульптурным инструментом — киянкой. Говорят, у художника были неприятности — вездливые завистливые афиняне решили было, что это богохульство. Но как-то обошлось. Ну, что сказать, герой он и есть герой, да еще и под защитой Афины.

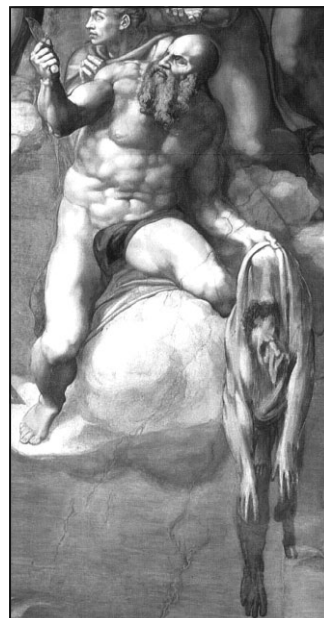
В период Ренессанса художники уже свободно размещали свои автопортреты среди исторических деятелей любых эпох, от собрания древнегреческих философов в Станца делла Синьатура, где лично присутствует, с интересом прислушиваясь к дискуссиям, Рафаэль, до бросающего задумчиво-приглашающий взгляд на зрителя Боттичелли, нашедшего место в свите поклоняющихся Младенцу и Богоматери волхвов. Действительно, к компании Медичи трех поколений, к которой он себя демонстративно относил, не грех и присоединиться. Отличился Микеланджело, придав-

ший сходство с собственным лицом изображению кожи, содранной в процессе мученичества со святого Варфоломея на «Страшном суде» в Сикстинской капелле. Впрочем, свое «доброежелательное» отношение и к себе, и к потомкам он не скрывал, оставив, кроме изобразительных, значительное количество поэтических произведений.

Тициан выполнил «Автопортрет с Орацио и Марко Вечеллио», на котором он изобразил себя с сыном и родственником Марко, вдохновленный картиной «Три философа» Джорджоне. Его размышления о течении времени, о трех возрастах мужчины, о семейном единстве и продолжателях его дела наполнены глубокой меланхолией.

Рембрандту некоторое время приписывалось около 90 работ, на которых он изображал себя, чередуя разные приемы, техники и образы, как в живописи, так и в графике. Со временем около 20 из них были признаны выполненными другими художниками, но и оставшихся более чем достаточно, чтобы прочесть по ним долгий, полный потерь и испытаний жизненный путь великого мастера.

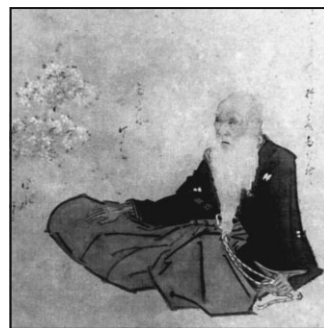
Автопортреты Ван Гога не нуждаются ни в представлениях — он за два года написал их более двадцати, — ни в комментариях, его имя сегодня на слуху. Однако первое место по количеству автопортретов уверенно держит Фрида Кало, изобразившая себя на полотнах 55 раз! Ее мятущиеся облики и роли резко контрастируют с умиротворением и глубокой созерцательностью, нисходящих с автопортретов художников Востока. Лики мудрецов, иссохшие руки тружеников, смещенные от центра композиции фигуры — это не Дюрер, занимающий все пространство картинного поля. Художники Китая, Японии, Кореи стремятся стать частью окружающей природы — как скала рядом с цветущим деревом будущего.



«Страшный суд». Фрагмент. Сикстинская капелла. Микеланджело. 1537—1541 гг.



«Автопортрет». Рембрандт. 1630 г.



«Автопортрет». Кикүти Ёсай. 1856—1857 гг.

ПРИХОТЛИВОСТЬ МАНЬЕРИЗМА

Автопортрет кисти художника Пармиджанино, мастера стилистического направления, названного маньеризмом, привлекает внимание необычностью формы и странной композицией — негармонично велика рука, лежащая на переднем плане, странно скручен потолок за спиной миловидного юного художника. Присмотревшись внимательнее, понимаем — это изображение себя, подсмотренное не в обычном зеркале, а в круглой линзе. Подобного рода забавные композиционные приемы были популярны в тот период. Добавим и бытовую деталь — линзы и стеклянные шары в это время висели в домах благочестивых горожан перед окнами. Ведь у добродетельного человека нет времени для праздного выглядывания в окошко, в свободное время он занят либо молитвой, либо благочестивыми размышлениями. А в окошко он поглядывает украдкой, через отражение в зеркальном шаре — в отсутствие телевизора все самое интересное можно увидеть только там. Итак, юный Пармиджанино пытается сказать нам, что человек и есть целый мир. И с ним трудно не согласиться.



«Автопортрет». Пармиджанино. 1523—1524 гг.

И НЕЗАЧЕМ ОБЗЫВАТЬСЯ

С итальянского *barocco* переводится приблизительно как «причудливый», «странный», «склонный к излишествам». Это название с оттенком неодобрения придумали как всегда неблагодарные ближайшие потомки — классицисты. Свободные комбинации и деформации классических форм в архитектуре они клеймили безвкусицей как отступления от строгих норм классицизма, так же, как их предшественники — мастера Возрождения — пару поколений назад неодобрительно отзывались о трепетной возвышенной готике. Здесь мы в очередной раз сталкиваемся с удивительным проявлением человеческой природы: от классических скульптурных аполлонических форм культура неизменно переходит к живописным бурным дионисийским, и обратно — будто по спирали, к XX в. лишь сужая «витки». Позже искусствоведы, в частности замечательный интеллектуал, писатель Эрвин Пановский, отметят, что стиль барокко зародился в Ренессансе и продолжил его самым естественным образом. Но для таких выводов нужно выдержать расстояние времени — лицом к лицу лица не разглядеть, как писал поэт.

КОГДА ЕСТЕСТВЕННОЕ ДИКО

Бывают периоды в истории человечества, когда в голову целым народам приходят очень странные идеи. Как итальянцам после гармоничного Возрождения удалось придумать искривленные, разорванные, избыточные формы стиля барокко — сегодня даже трудно вообразить.

«Хорошо было в гармоничном прошлом», — вздыхали представители XVII в., вспоминая убеждения предшественников о том, что человек равен Богу. Себя некоторые из них иначе как «мыслящим тростником», клонящимся под ветром Судьбы, и не величали. Войны Реформации и учение Коперника перевернули сознание прежде стабильного мира.

Стиль барокко воплотил в художественных формах их порывы и стремления. Центром распространения барокко в XVII—XVIII вв. была Италия, еще удерживавшая титул страны художников.

Эпоха барокко обращена к горожанам высшего и среднего класса. Паломничества сменяют променады в парках (создаются сады Версаля). Рыцарские турниры больше не в моде — горожанину достаточно «карусели» (мирной прогулки на лошадях). Средневековые мистерии и возрожденческие действия заменяют складывающиеся театр и бал-маскарад, а музыка из молитвы превратилась в услаждение слуха.

В эпоху барокко прежде модная естественность стала синонимом бескультурья, вульгарности и сумасбродства. Динамизм и театральность правили бал. Диагональное решение композиций разрывало еще недавно четко выстроенные перспективы, пышность форм и прихотливость сюжетов щекотали нервы, яркая цветистость палитры поражала воображение. Творчество Рубенса и Караваджо — яркий тому пример.



«Натюрморт со скрипачом». Мастер из Аквавеллы. Ок. 1620 г.



«Ужин в Эммаусе». Караваджо. 1601 г.

Микеланджело Меризи да Караваджо, которого прозвали по месту рождения в деревеньке близ Милана, был одним из самых значительных мастеров, создавших новый стиль в живописи. Его картины на, казалось бы, религиозные сюжеты выглядят как напряженные жанровые сценки и рождают ощущение сцены из спектакля в современных автору костюмах. Полумрак, из которого потоки света вырывают фигуры основных персонажей, их патетические жесты, яркость красок, контрастность тонов — все эти художественные приемы соответствуют новому стилю и решают задачи, поставленные новым временем. Подражатели Караваджо, которых и до сих пор величают караваджистами, такие, как будущий основатель первой академии искусств Аннибале Карраччи, оценили и использовали в своем творчестве не только театральные эффекты Караваджо, но и контрастную реалистичность в изображении людей среди идеальных событий.

Фламандец Питер Пауль Рубенс добавил в приемы итальянского барокко роскошь чувственности природного бытия и естественность существования сверхъестественного, проявления которого он писал с непосредственностью, с какой иные мастера изображают реальных моделей. Его вакханки и русалки, аллегорические фигуры, фавны и путти сияют блеском полноты бытия, страстно в него погружаются, безумствуют в роскошном изобилии деталей композиции и сиянии красок. Глядя на «охоты» Рубенса, мы понимаем, почему художников барокко так оценили романтики XIX в. Будучи не только живописцем, но и дипломатом и придворным, Рубенс основал школу, ученики которой и работали над большей частью заказов. И магия кисти Рубенса ярко заметна в картинах его мастерской. Прошелся мэтр кисточкой — вышел шедевр, оставил работу ученикам — тускловато и посредственно. Впрочем, из его школы вышло несколько художников, продолживших дело учителя на весьма достойном уровне, таких, к примеру, как встряхнувший тишину английского двора Антонио ван Дейк.

Архитектуру барокко отличают вычурность форм, криволинейность динамичных композиций, пространственный размах. Колоннады, изобилие скульптуры, разорванные фронтоны, выгнутые фасады, украшенные нишами, — все это создает мир причудливый и театральный.

Скульптура стиля барокко, страстная, динамичная, буквально «срывающаяся» с пьедесталов, воплощена в творчестве величайшего скульптора и признанного архитектора Лоренцо Бернини. Его «Давид» в резком спиральном развороте вот-вот выпустит камень из взведенной пращи, а вслед за ним готовы сорваться с закушенных губ и грозные слова. Его алтарная группа «Экстаз святой Терезы» с мраморными облаками, сиянием позолоченных лучей, подсвеченных спрятанным над ними окошком, взвизывающим каменными складками одеяний персонажей, с демонстративно преувеличенными чувствами, воплощает основные приемы, разработанные скульпторами барокко. Прелесть выражений лиц этой пары персонажей не поддается описанию.

Художники барокко изобрели новые приемы построения пространства и размещения в нем формы, покорили динамику диагональной композиции, смогли объединить чувственную полноту бытия и прелесть его реалистичности с глубиной философских обобщений. Устремления и открытия барокко продолжили символисты в начале XX в.



«Экстаз святой Терезы». Фрагмент. Лоренцо Бернини. 1652 г.

У НАС В ИСПАНИИ

Испанское барокко демонстрирует куда более сдержанные формы, склоняясь к реализму, а порой и натурализму: раскрашенные и одетые в текстиль алтарные скульптуры порой инкрустировали стеклянными глазами с сияющей граненым хрусталем слезой. Прозрачная четкость, плотность цветовых пятен, скульптурная весомость фигур, богатство оттенков колорита, значительность и монументальность гармонично сочетаются с почти готической возвышенной духовностью, эмоциональностью и искренностью в картинах таких живописцев, как Франсиско де Сурбаран.



«Рождение Девы». Франсиско де Сурбаран. 1629 г.

ПАДАЮЩИЕ «ИТАЛЬЯНКИ»

Две самые именитые «красавицы» Болоньи — Азинелли «ростом» 97 м, ее наклон невелик, и Гаризенда, изначально около 60 м, но в связи с проседанием почвы и наклоном в 3 м ее трижды укорачивали. Они стоят на перекрестке дорог, ведущих к пяти старым городским воротам. Имена они получали по фамилиям семей, которые их строили. Башни выполняли жилые, защитные и представительские функции — как дорогая машина сегодня, они демонстрировали благосостояние владельца. В Средние века строительство башен в разобщенной Италии было очень популярно — соседи регулярно воевали. По летописным сведениям в Болонье высылось восемьдесят или сто башен. Сегодня их сохранилось около двадцати, и самые интересные — падающие башни Болоньи Азинелли и Гаризенда.



Две башни (XII в.) и церковь Святого Варфоломея (XVIII в.). Болонья, Италия.

БАШНЯ: ПРЕСТИЖ БЕЗОПАСНОСТИ

Самое безопасное место в первобытном мире находилось на дереве. Оттуда, правда, сложнее убежать, долго на дереве не просидеть, да и деревьев нужного размера вокруг может не оказаться. Вероятно, так и возникла идея строить башни как рукотворные убежища. И защита, и соседи завидуют.

Врусский язык слово «башня» пришло из итальянского — «бастион, укрепление», что подтверждает наши предположения. Башенные укрепления строились из всего, что было под рукой, от глины и дерева до камня и железа. И форма у них была самая разная: круглые и многоугольные, встроенные в стены или венчающие здания ратуш, с часами и флюгерами. Жилые, сигнальные, оборонительные и культовые — башни возвышались над общей массой строений, привлекая внимание и вызывая зависть. Ведь непросто и недешево построить красивую прочную башню, сделав ее украшением пейзажа, городского или дикого. Творец эпохи Северного Возрождения Альбрехт Дюрер создавал проекты башен, приспособленных уже к огнестрельной обороне, вероятно, еще и потому, что не мыслил себе пространства без такого украшения.

И эти архитектурные «красотки» продолжают радовать глаз своими гармоничными пропорциями и беречь воображение загадочными историями. Например, Мышиная башня, размещенная на острове на середине Рейна, неподалеку от Бингена, скомбинированная из прямоугольного жилого и круглого сигнального помещений, с зубцами и машикулями для стрельбы, сегодня выглядящими как изящная корона, строилась для удобства взимания дани с проходящих судов.

Строительство башни Азинелли окружено легендой, по которой ее воздвиг небогатый юноша ради женитьбы на любимой, строгий отец которой потребовал к свадьбе соорудить самую высокую башню в городе. Юноша пошел к реке, нашел клад, нанял строителей — и всего через девять лет башня была готова. Строительство средней башни высотой в шестьдесят метров длилось примерно от трех до десяти лет.

Не только в Европе, но и в Китае народ активно селился семьями в башнях. У городка Кайпин в провинции Гуандун висится несколько отдельно стоящих башен-дяолоу, квадратных в основании, с колонными портиками и украшенными аркадами, прогулочными площадками на крышах. В них и сейчас живут представители построивших их семей, правда,

оборонительными эти башни уже не назовешь, но в живописности им не откажешь.

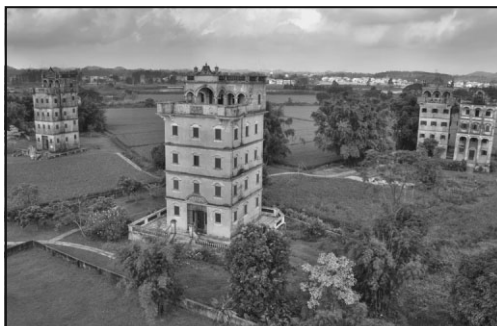
Особый интерес вызывают древние башни спиральной формы. Чаще всего это ступенчатые минареты-мечети, такие, как Малвия — 5-витковый 52-метровый минарет Большой мечети в иракском городе Самарра, известный под арабским названием «аль-Малвия» («Спиральная ракушка»).

Халиф Джафар аль-Мутаваккиль начал строить минареты такого типа, обратившись к древней традиции многоступенчатого зиккурата, в ассирийский период обвивавшегося непрерывной винтовой лестницей до самых небес.

Португальская Беленская башня также заслуживает особого внимания — это своеобразные морские ворота. Она стоит из двух частей: бастиона и 4-этажной башни, снабжена подъемным мостом и прочими роскошествами поздней готики. Один из шедевров архитектурного стиля мануэлино, башня перекрыта веерным готическим сводом. Скульптурная отделка в виде крестов Ордена Христа, армиллярных сфер и витых канатов придает ей неповторимое очарование.

Свет во тьму штормового моря также несли башни. Лаконичные формы округлых или квадратных в плане башен маяков привлекают внимание особым духом романтики.

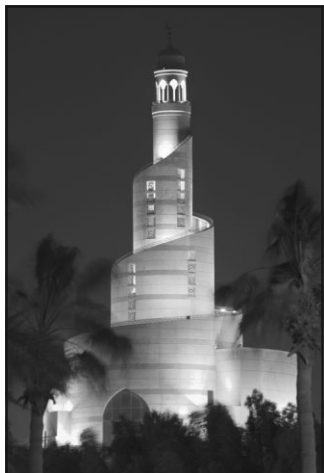
Образ башни на картинах художников также не однозначен: и «Вавилонскую башню» Брейгеля, и «Красную башню» де Кирико, и другие изображения объединяют композиционный прием, воздвигающий башню в центре картины, и особое тревожное настроение.



Дялоу — сторожевые башни-особняки. Кайтин, провинция Гуандун, южный Китай.



Беленская башня. Лиссабон, Португалия. 1514—1519 гг.

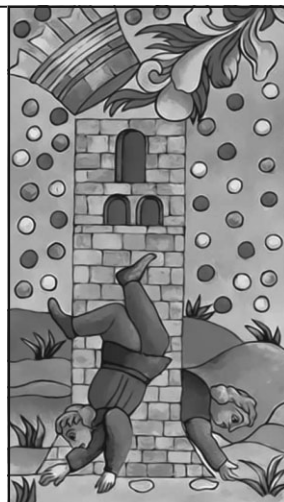


Спиральная мечеть. Доха, Катар. 2009 г.

БАШНЯ СУДЬБЫ

Башня как символ, знак в человеческой судьбе воспринимается порой неоднозначно. Так, в традиционном гадании Таро карта «Башня» — самая сложная, обещающая резкое неожиданное крушение планов. Даже смерть не сравнится с разрушительным явлением Башни.

«Башня (Старший Аркан Таро)». Карта из колоды Марсельского Таро. Никола Конвер. 1760 г.



СКРОМНОЕ ОБАЯНИЕ

Идея воспеть мечты небогатого чиновника во всей трогательной полноте его бытия в первой половине XIX в. витала в воздухе. В живописи эти мечты обрели визуальные формы бидермайера.

Как известно, из работ пары художников стилистическое направление не сформировать. Но бидермайер, поначалу скромно проявившийся в нескольких живописных и поэтических опусах, уверенно трансформировал под вкусы своих заказчиков все: и архитектуру, и скульптуру, и литературу, и уж окончательно моду и интерьеры.

Его не спутать с сентиментализмом — ироничное отношение к себе и окружающему миру удивительным образом преобразует изображения в немного наивные формы и художественные приемы. И немудрено, ведь само название «бидермайер» — «простодушный господин Майер» — наполнено доброй иронией. Псевдоним Готлиб Бидермайер использовал поэт Людвиг Айхродт, чтобы безнаказанно писать эпиграммы. Представления буржуа средней руки о прекрасном бидермайер воплощал приемами аристократического ампира, игнорируя его помпезность и воинственность, преобразуя их в мягкую интимность и домашний уют. И это ценилось дороже чинов и карьеры: домашний интерьер на картинах бидермайера прописывался тонко, тщательно, с любовью. Пейзажи манили слегка неухоженными садами с развесистыми деревьями и высокими георгинами. Художники немецкие — Георг Керстинг, Людвиг Рихтер, Карл Шпицвег, австрийские — Мориц фон Швинд, Франц Петтер и Фердинанд Вальдмюллер, мастера русской школы Василий Тропинин и Иван Хруцкий прилагали творческие усилия с искренней убежденностью в цен-

ности воспеваемых ими милых уголков и приятных людей.

В архитектуре бидермайер проявил себя во всей простоте и комфорте, к которым стремились заказчики компактных, прежде всего удобных для жизни и приятных для глаза городских домов. Замок Тегель для семейства Вильгельма фон Гумбольдта, построенный в Берлине Карлом Фридрихом Шинкелем, только именуется замком. Это двухэтажное здание, аккуратно отделанное стукковой лепниной и колоннами в эллинском стиле. Дорические колонны, античные скульптуры и рельефы, необходимые хозяевам в соответствии со статусом, не подавляют, сохраняя ощущение уюта.

В комнатах стоят удобные диваны, комфортные шкафы и этажерки для семейных сувениров. На стенах разместились небольшие картины, возможно, акварели, написанные самими хозяевами или их приятелями. Особое место отдается не только созданию, но и изображению чистых светлых интерьеров, в которых члены семьи художника появляются порой как стаффажные фигурки — этикие «портреты» милых сердцу, со вкусом обставленных гостиных.

Кстати, отметим, что в Англии этот стиль называют ранневикторианским, и он зачастую служит воплощением представлений о покое, семейном уюте и благополучии — светлые дни Империи, королева которой была счастливой женой и матерью.

Прихотливостью форм, обещающих пришествие так называемого второго рококо, отличается скульптура бидермайера. Как ни велики были деятели истории и культуры, которых ваяли мастера этого стиля, на каком бы возвышенном месте они ни размещались, зрителя не покидало ощущение, что перед ним увеличенная в несколько раз настольная статуэтка с будуарного столика. Даже садово-парковая скульптура этого времени выглядит весьма занято — то ли торт с фигуркой из белой глазури, созданный руками искусной хозяйки, то ли застывшие вокруг постамента струи фонтана, обретшие по прихоти природы антропоморфные формы.

Художники бидермайера с энтузиазмом воспевают семейную и дружескую атмосферу, простые житейские радости. В живописи преобладают бы-



«Партия в шахматы во дворце Фосс в Берлине». Иоганн Хуммель. 1818—1819 гг.



Фасад здания в стиле бидермайер. Фрагмент. Прага, Чехия.



«Интерьер». Леопольд Цильке. Ок. 1825 г.

товые сценки, герои которых находят радости в обыденности повседневного мира. Веселые дети, заботливые родные, внимательные друзья находят себе занятия в садиках и библиотеках, встречаются у проселочных дорог и заросших аллей. Чудаковатые холостяки наслаждаются ароматом цветов шиповника и поджидают красоток, чьи щечки свежи, как этот цветок.

Такой тип женского портрета представляет знаменитая «Галерея красавиц», созданная Йозефом

Штилером по заказу Людвига I, короля Баварии. В ней присутствовали миловидные портреты и принцесс, и девушек незнатного происхождения.

К началу XX в. бидермайер стал ассоциироваться с ностальгией по былым благополучным временам. Официально этот стиль признан не везде, однако это не помешало ему найти ценителей по всей Европе, включая Россию и Балканы. Жить в уютном комфортном мире — отличная идея.

ПРЕЛЕСТЬ БУРЖУАЗНОСТИ

Красотки бидермайера благочестивы, невинно-лукавы, одеты в закрытые платья — и очень хорошие хозяйки. Вышивальщицы и золотошвейки лишь поднимают сияющие глазки на зрителя, на минуту оторвавшись от работы. Ранние пташки, в скромных утренних туалетах, они проводят у окна, глядя в даль, лишь несколько минут — и в скромной девичьей комнате ни пылинки. И даже актрисы бидермайера похожи на добропорядочных горожанок, достаточно лишь сменить творческий натюрморт на шкатулку с рукоделием.



«Актриса Тереза Кронес». Фердинанд Вальдмюллер. 1824 г.



Памятник Моцарту в Венском городском саду. Виктор Тильгнер. Австрия. 1896 г.

ИГРА В БИСЕР

Пестрая сыпучая мелочь из камня, стекла или металла для отделки наряда, кажется, существовала всегда. Однако же кому-то первому пришла в голову идея украсить одежду чем-то наподобие бисера.

Вероятнее всего, первые украшения подобного рода, кроме удовлетворения эстетической потребности, носили также информативный и ритуальный характер — рассказывали, кто из какого племени, служили оберегами. И поскольку идея нарядиться возникла гораздо раньше сверлильного станка, прототипами этого «разноцветного дождя» были, с одной стороны, мелкие разноцветные камешки, которые прикреплялись к одежде методом обвязки, а с другой стороны, кусочки пустотелой кости, окрашенные природными красителями. Мелкие спилы дерева сверлились легче всего, они и могут считаться самым древним вариантом бисера.

Каменный бисер лишь немногим моложе — осколки каменных бус находят по всему цивилизационному поясу. Сверленные, клееные, собранные из двух половинок и перевязанные особым образом, эти крупные на наш взгляд бусины постепенно превратились в просверленную разноцветную россыпь, выполнявшуюся из поделочных камней. Таким образом украшали себя египетские фараоны, плоские широкие ожерелья-нагрудники которых состояли из каменного и стеклянного бисера.

Само слово «бисер» происходит от арабского «бусра» — «фальшивый жемчуг», который производили еще в Древнем Египте из матового белого стекла. Округлые или граненые, слегка сплюснутые бусинки со сквозным отверстием для нанизывания на нитку, жилку или проволоку в первую очередь со стеклом у нас и ассоциируются. И это не удивительно, ведь бисер из стекла умелые мастера создают вот уже 6 тысяч лет. В то время стекло варили в горшках из огнеупорной глины на костре. Смесь из кварцевого песка, соды, извести и мела, разогреваясь, становилась густой вязкой массой. Из нее вытягивали нити, навивали их на тонкий медный стержень толщиной с будущее отверстие. Потом его извлекали, а бусину дальше отделывали вручную.

Делали бисер и другим способом, расплющивая вытянутую нить в полоску и обвивая ею медную проволоку. Трубочку нарезали на кусочки необходимой длины и потом отделывали каждую бусинку.

Серебряным стеклянный бисер делали амальгамой или расплавленное олово, а золотым — слабый раствор железного купороса и слабый раствор хлористого золота.



Бисер из натуральных камней.



Художник по стеклу в своей мастерской: создание бисера традиционным способом.

Но были и бусинки, целиком отлитые из драгоценных металлов, и даже более драгоценные, чем золотые, — эмалевые или инкрустированные мелкими драгоценными камнями.

При помощи бисера и металлической проволоки в технике бисероплетения вот уже несколько тысяч лет создают украшения. Из бисера выкладывают мозаики. Бисер также используют в вышивке и при создании трехмерных объектов. И пусть сегодня это не самый популярный вид отделки, истинные мудрецы, памятуя о пользе развития мелкой моторики, с особым удовольствием погружают пальцы в постукивающую россыпь старинных бусин бисера.



КЛУАЗОНЕ

Так называется техника перегородчатой эмали, в которой также создавались мелкие бусинки бисера. Напаянные на основание проволоочные сектора заливались горячей эмалью, которая при застывании образовывала разноцветное стекловидное покрытие. Популярна эта техника была широко — от Китая и Византии до Древней Руси и Франции. Интересно отметить, что самые мелкие клуазоне — самые древние. Они встречаются и в украшениях фараонов. А самые древние из найденных клуазоне, датированные XIII в. до н. э., найдены на Кипре. Напаянная на них проволока была особенно тонкой. Бусинами клуазоне украшали не только одежду, но и оружие. Эта техника была популярна и в СССР, где вместо роскошных бусин производили значки «ГТО».



*Бисер в технике клуазоне.
Эмаль, металл.*

НАЗАР

Крупная трехцветная бусина «глазком» — «назар» (от турецкого «назар бунджук» — «амулет от глаза») — также по древней традиции нашивалась на одежду на видном месте. Атрибут традиционной доисламской тюркской магии, назар отливается вручную из стекла трех цветов в виде концентрических окружностей. Символический черный «зрачок» находится внутри желтого либо синего стекла, за которым следует белое или голубое. Согласно уже мусульманской легенде, Фатима, дочь Пророка, подарила жениху кусочек синего стекла — и «глаз Фатимы» помог ему вернуться из дальней дороги. Такие бусины находят среди артефактов древних славян и греков, активно контактировавших с тюркоязычными народами. Считается, что данная форма талисмана появилась ранее 500 г. до н. э. Сегодня это стеклышко можно встретить в домах разных стран. Говорят, дарить его должны любимые. И если стеклышко треснуло, значит, оберег выполнил свою функцию и принял беду на себя.



Ремесленники делают стеклянные бусины — «глаза от глаза». Измир, Турция.

СОЕДИНИТЬ НЕБО И ЗЕМЛЮ

Человек проводит жизнь, ногами ступая по земле, а головой возносясь в облака. Желание соединить небеса и землю возникло у него впервые, наверное, тогда, когда он первый раз засмотрелся на рассвет. Идея нашла свое воплощение в колонне как в окаменевшем потоке света.

Первые колонны были, скорее всего, обработанными стволами дерева, у которых сначала украсили пята, а потом изрезали узорами оглавье. И не стоит приплетать к происхождению колонны менгиры первобытных европейцев — из этих отдельно или рядом стоящих одиночных камней «вырастут» обелиски с позолоченными главами, как в Египте, или со звездами на вершинах, как в СССР. Этот камень в искусстве как стоял один, так и будет стоять. А вот колонна, «поработав» центральным столбом в святилище, обзавелась не только украшенными нижней и верхней частью, но и получила крышу себе на голову и коллектив «подруг» рядом. Эту крышу поддерживать.

Как известно, пояс развития древних цивилизаций, в котором находится наша колонна, расположен в сейсмически активной зоне. И чтобы не рухнуть под тяжестью крова из-за землетрясения, колонна обрела ряд деталей, которые имеют не только символическое, но и вполне практическое значение. Если столб незатейливо вкапывают в землю, то у колонны обычно есть база — каменная подставка под цельный или набранный из блоков-барабанов ствол. А между нею и крышей — из чего бы последняя ни состояла — лежит еще одна каменная подушка. Они не скреплены вместе: приспособление во время землетрясения — колонна, сдвинувшись

по горизонтали, не сломается. Со временем нижняя часть развилась до базы, а верхняя развернулась в капитель. О центральной части иногда говорят «тело колонны» — и, значит, человек снова создал нечто прекрасное, цельное, сложное — похожее на себя. Неспроста же сломанная колонна — знак гибели. Впрочем, в наше скептическое время к символам относятся снисходительно. Так, две из 28 колонн первого Капитолия, вывезенные из него после реконструкции, разбились в процессе установки на новом месте — у водоема в городском саду. Их объявили живописными руинами и любят на них так же, как и на уцелевшие.

Со временем колонна станет символом победы, прочности и стойкости. Так ее и будут являть миру, кроме, собственно профессиональных обязанностей — крышу поддерживать. В святилище Зевса в Древней Греции были воздвигнуты две колонны с изображенными на них орлами — священными птицами верховного бога. Приблизительно в это же время возводит свои пропагандистские столпы (не путать со столбами) древнеиндийский царь Ашока.

Колонны классических ордоров, кроме художественных и архитектурных достоинств, имели и символическое значение: дорическая колонна была воплощением мужской силы, ионическая — жен-



Древняя колонна в Курионе. Кипр.



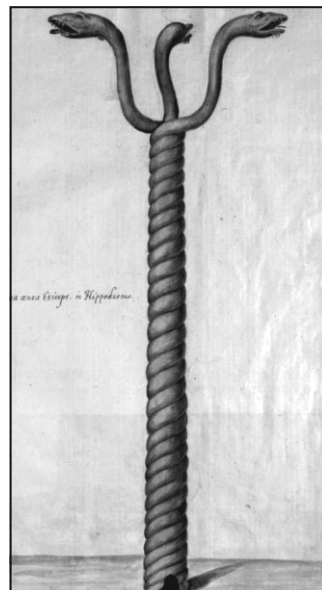
Колонны Капитолия. Вашингтон, США. 1828 г.

КОЛОННЫ АШОКИ

Каменные монументы в виде отдельно стоящего вертикального столпа — колонны — были установлены по всей территории Индии в III в до н. э. царем Ашокой для пропаганды своих идей и основных постулатов только что ставшего государственной религией буддизма. На вершинах столпов устанавливались изображения священных животных, а стволы покрывались текстами соответствующей тематики. Другие знаменитые индийские колонны — колонна Гелиодора, или железная колонна, — были созданы как подражание столпам Ашоки.



Колонна Ашоки в Вайшали. Индия. III в до н. э.



Змеиная колонна в Стамбуле. Иллюстрация из Фрешфилдского альбома. 1574 г.

ской мудрости, а коринфская — красоты юности. В период Ренессанса колонна выступала как знак духовной силы и стойкости, она изображалась как неперенный атрибут аллегорических фигур и христианских мучеников.

В контексте войны как формы человеческого взаимодействия колонна разными способами символизирует победу. Древние греки и римляне возводили трофей — украшали колонну захваченным у врага оружием или роstrами, носами побежденных кораблей, — так возник тип роstrальной колонны. Позднее величественные колонны

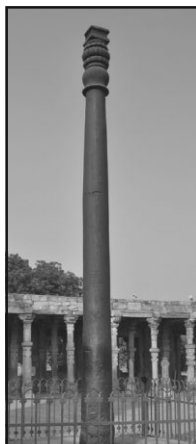
возводились в память о победах: 38-метровая колонна римского императора Траяна обвита рельефным фризом с рассказом о битвах и лишениях войны, колонна Нельсона на Трафальгарской площади в Лондоне стала излюбленным местом встреч, а Александрийский столп в Санкт-Петербурге, воздвигнутый в память об Отечественной войне 1812 г., стал одной из эмблем Северной столицы России.

Стамбульская витая Змеиная колонна, увенчанная тремя головами змей, как посвященный символ, по легенде была выплавлена из оружия погибших в одной из бесчисленных битв человечества.

АНТИНАУЧНАЯ КОЛОННА

Неуместный артефакт — так называют такие явления деятели современной науки. Это когда наука заявляет, что такого не может быть, ибо она не может воспроизвести такое на уровне эксперимента. Речь идет о Железной колонне из Дели. Ствол ее покрыт как надписями религиозного характера, так и граффити — куда же без них. С четко выявленным строением — базой и сложной декоративной капителью, высотой семь метров и весом в шесть с половиной тонн, возведенная более тысячи лет назад из ковального железа (на 98%), она до сих пор необъяснимым образом не поддавалась действию коррозии. Нельзя сказать, что она за 1600 лет сохранилась в первоизданном виде — мусульмане, паломники, туристы и ученые сделали все, что могли. Но эта колонна устояла. А были и другие железные колонны. Только в 1997 г. вокруг нее была установлена ограда.

Железная колонна династии Гупта. Кутб-Минар, Индия. Ок. 402 или 415 г.



НАЧАЛО САДА

Небольшой личный садик давно стал вожаделенной мечтой горожан. Но ведь кому-то сначала должна была прийти в голову идея «присвоить» себе растение.

История садов, их возникновения и становления явно развивалась по спирали. Сначала человек возле дома сажал понравившееся растение, затем рядом строился другой дом, и растение перекочевывало на подоконник, потом город угасал, места становилось больше — и опять растения высаживали вокруг домов — и снова, и снова. Уже в столице Междуречья Вавилоне было так мало места, что сады пришлось делать висячими. К этой идее архитекторы вернутся в конце XX в. В античности небогатые римляне уставляли подоконники горшками с «личными садиками». Они и развезли моду на сады по всей территории своей империи, вместе с городской культурой, подразумевающей разделение работы и досуга. Так, в холодной сырой Британии они разводили виноград и шафран, розы, лилии и фиалки. В V в. римское искусство садоводства осталось в руках обретших свободу аборигенов — по большей части к этому времени христиан. И традиции языческого Рима подхватил скромный монастырский садовник.

В архивах сохранилась карта монастыря, созданная до 840 г., где треть свободного от построек пространства занимал сад с фруктовыми деревьями и шпалерами винограда. Вино в монастырях было еще и частью культа, а не только приятным дополнением к праздничному ужину.

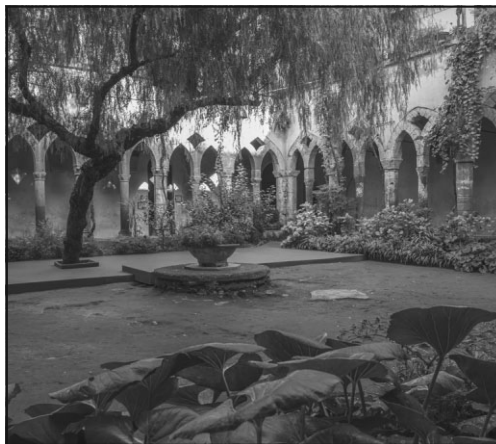
Но у монастырей, как и у прочих землевладельцев, эта самая земля для сада была. А горожане Средневековья, продолжая традиции римлян и даже не догадываясь об этом, разводили на подоконниках и в палисадниках извечные герани, полезные календулу, ромашку, да и просто красивые желтофиоль, дельфиниум, подснежники.

Рядовые римляне, не владеющие многокилометровыми пространствами вокруг вилл и дворцов, разводили сады позади дома, в личном пространстве, огороженном стенами, украшенном мозаичными фонтанами. Растения из уже тогда существовавших теплиц и питомников — а их история тоже начинается еще в Египте и Месопотамии — пересаживали в нарядные горшки, которые устанавливали в садах, на плоских крышах домов или на балконах. В Риме тоже бывают зимы, и дорогие растения приходилось вносить в тепло. Знали римляне и другие модные сегодня формы садового искусства: четкую планировку, системы орошения при помощи естественных ручьев и фонтанов, насыпные террасы. Римская почва болотистая, и не все растения хорошо себя в ней чувствуют.

Римляне — известные плагиаторы — знания и навыки в садовом искусстве почерпнули у завоеванных предшественников. Так, во дворце царя



Сад романского монастыря Сучевница. Румыния. XVI в.



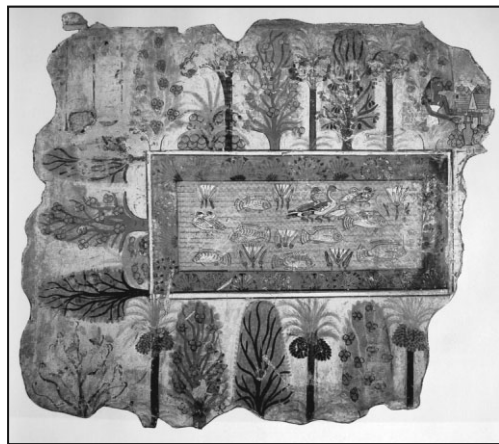
Клуатр — двор монастыря Св. Франциска Ассизского в Сорренто. Италия. XV в.



Римские сады.

Ирода в Иерихоне приблизительно в 15 г. до н. э., если верить раскопкам археологов, существовали сады из деревьев и трав в горшках. В них себя прекрасно чувствовали представители семейств цитрусовых, пальмовых.

Древние египтяне также уверенно работали с растениями: выращивали деревья из побегов и перевозили с места на место в огромных горшках с землей, о чем свидетельствуют многочисленные фрески на стенах пирамид и заупокойных храмов. Самым модным цветком была ароматная голубая водяная лилия. Кроме нее в садах росли красный и белый лотосы, ирисы, маки, календула, жасмин, олеандры и бьюнки.

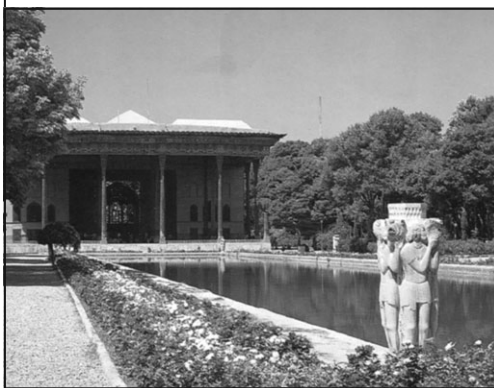


«Сад». Фреска из гробницы Небамуна в Фивах. Ок. 1380 г. до н. э.

ЦАРИ-САДОВОДЫ

Ассирийские, а после персидские правители (сейчас это территория Южного Ирана) не просто собирали растения в своих дворцовых садах, но и активно занимались садоводством, копаясь на клумбах и грядках собственноручно: эти профессиональные военные были отнюдь не изнеженными аристократами. Порой они создавали сады на скалах, вырубая в них ямы для растений и каналы для воды.

Персидский царевич Кир гордился своим садом ароматов регулярного типа (деревья и душистые растения были высажены на фигурных клумбах геометрических форм) и тем, что некоторые из них посадил собственными руками, порой перед обедом до пота трудясь в саду.



Персидский сад у дворца Чехель-сотун. Иран. XVII в.

САДЫ АЦТЕКОВ

Летние дворцы правителей ацтеков возле Текскоко на многие километры были окружены садами. По свидетельству европейцев, там были рощи и аллеи, фонтаны и пруды. Монтесума I (1440—1468) создал загородные сады в Уакстепеке (Мексика), собрав в них тропические цветы и деревья, свезенные из прибрежных областей. Методы орошения ацтеков позволяли выращивать на высокогорье даже ваниль и какао, под присмотром садовников, доставленных из мест, где эти растения были приобретены.

РЕАЛЬНОСТЬ РЕАЛИЗМА

Изображать идеальные предметы или явления приятно и безопасно. Но художнику приходится жить не только в мире своих фантазий. События реальности волнуют его порой куда сильнее приключений богов Олимпа, даже если за их изображения неплохо платят. И посещает художника высокая идея запечатлеть реальность. И начинается реализм.

Наиболее прагматично настроенные искусствоведы утверждают: любое высокое искусство реалистично, ведь в облике Зевса предстает красивый властный мужчина, а гнома легко срисовать с крепкого сердитого невысокого шахтера в третьем поколении. Человеческая фантазия не в состоянии пока даже постичь доступную ей картину мира, а уж о том, чтобы ее превзойти, и речи не идет. Но деления искусства на идеалистическое и реалистическое тем не менее имеет место и более чем достойно рассмотрения.

Ведь реалистами величают себя художники, которые искренне стараются перенести на полотно явления действительности в максимально не приукрашенном, не сглаженном, не улучшенном виде. И здесь кроется основной подвох реализма — это скорее тема изображения, нежели художественный стиль.

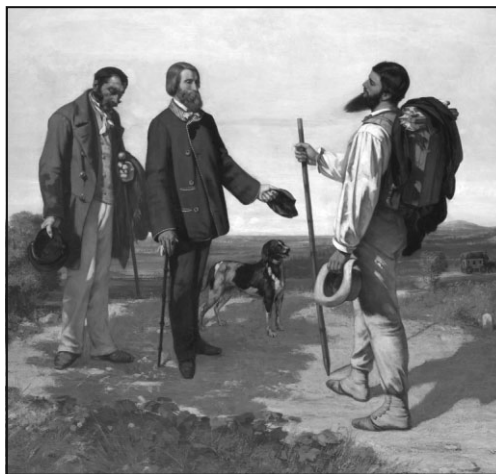
Итальянские крестьяне Караваджо, выпивающие вместе с Бахусом, и карлицы Веласкеса, окружающие прелестную инфанту, стога Моне и балерины Дега — все это изображения действительности, но реализмом назовут не их.

Термин «реализм» как название художественного направления придумал Ж. Шанфлёр, литературный критик, искавший определение третьей «силе», не принимавшей участия в дискуссиях между сторонниками романтизма и академизма.

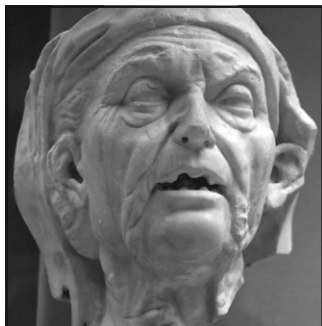
«Здравствуйте, господин Курбе!» — с этой светлой незатейливой картины-приветствия и началась сначала робкая, а позже победная поступь реализма.

Незатейливая сценка, смещенный центр композиции, светлые воздушные тона, повышенный горизонт — прием, возвеличивающий, и кого же? Художника с приятелями? Нет, миг реальности, обретающий в работах Курбе этого направления особую значимость. К сожалению, светлого ощущения художнику надолго не хватило, и его картина «Похороны в Орнате», выполненная в землисто-серых тонах, открыла одно из ответвлений реализма, которое позже назовут критическим.

Второе направление будет стремиться к максимальной схожести с предметом изображения —



*«Здравствуйте, господин Курбе!».
Гюстав Курбе. 1854 г.*



НЕ РЕАЛИЗМЫ

Что может быть реалистичнее античного римского скульптурного портрета? Даже современная фотография запечатлевает черты с меньшей жесткостью. Однако скульптор поймал лишь часть реальности, ее краткое мгновение.

Римский скульптурный портрет. Между II и III вв.



«Шпион». Альфонс де Нёвиль. 1880 г.

его назовут натурализмом. И придумают анекдот о том же Курбе, который, нарисовав дуб, показал картину крестьянину. Тот удивился: «Точно такой же, как настоящий? Зачем? Ведь он никогда не даст желудей». В уста крестьянина ценители искусства вложили основную претензию к реалистическим изображениям: их стремление к мимезису — подражанию — заслоняло порой даже здравый смысл. Ведь изображение дуба должно приносить другие, духовные «плоды». Когда кар-

тина выглядит как живая, это отдает фокусом и ремесленничеством, тогда и название имеет соответствующее — обманка.

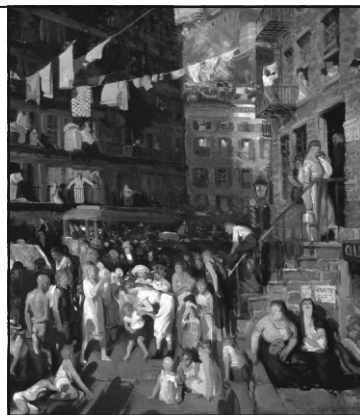
Но художники-реалисты меньше всего хотели кого бы то ни было обманывать. Напротив, они стремились обличать, вскрывать язвы жизни, вызывать своими картинами протест против несправедливости и стремление устранить вызвавший возмущение безобразный факт. Вот только художественные средства у этих искренних честных людей оставались теми, которым их учили, — академическими или импрессионистическими.

Не подходили эти средства к изображению реальности: ведь в живописи и скульптуре важно не только «про что», но прежде всего «как сделано». И самые искренние картины передвижников или американских представителей «школы мусорного ведра» вызывают у нас умеренный интерес, уважение — но не катарсис, которого добивается Рембрандт в «Блудном сыне». Для того чтобы быть великим художником и преобразовывать реальность, быть хорошим человеком недостаточно — как ни обидно и нам, и представителям критического реализма.

И ЭТО ВСЁ РЕАЛИЗМЫ

Художественных течений, которые включали в себя слово «реализм», было несколько. Упомянем социальный реализм американцев 1920—1930 гг., сторонники которого изображали сцены времен Великой депрессии, а еще социалистический реализм СССР, использовавший монументальные формы античности, разбавив их скуластостью простонародных типажей и сменив тоги на комбинезоны рабочего класса. Сюда же сюрреализм, переносивший на полотно реальность бессознательного. Натуралистические тенденции переросли во второй половине XX в. в гиперреализм, или, как его еще называют, — фотореализм, усиливающий впечатление от фотографии, перенесенной на холст и увеличенной, вплоть до мельчайшей морщинки и пятнышка на коже «человека с улицы». Это течение относят к разновидности поп-арта. И все же самыми художественными, самыми искренними реалистами остаются те, первые французские реалисты, соратники Курбе, которые восхищались простотой и величием реальности, не вкладывая в нее больше, чем она сама. И зритель, восхищенный сдержанной зеленью лугов, туманом, клубящимся в кронах утренних деревьев, мягкими очертаниями овечьего стада, полностью с ними согласен.

«Пейзаж с пастушкой и овцами». Антон Мауве. 1870—1888 гг.



«Жильцы многоэтажки». Джордж Беллоуз. 1913 г.

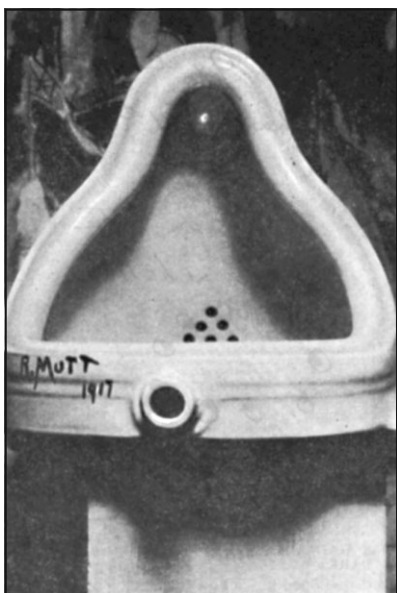


РЕАЛИСТИЧНЕЙ НЕКУДА

Высшим достижением мастерства художника издавна считалось умение нарисовать предмет так, чтобы зрители принимали его за настоящий. Музеи до некоторых пор охотно выставляли подобные картины-обманки. Идея представить в музейном пространстве реальный предмет, а не его изображение, прервала эту традицию.



Марсель Дюшан в женском костюме для постановки «Прекрасная Елена». 1921 г.



«Фонтан». Марсель Дюшан. 1917 г.

Реди-мейд (англ. ready — «готовый» и made — «сделанный») был придуман дадаистами, представителями одного из художественных течений начала XX в, бросавшими вызов «взрослому искусству» с упорством подрастающих детей («дада» — по-французски «детский лепет, называющий игрушку»).

Водрузив в 1913 г. на музейную подставку обычное велосипедное колесо, Марсель Дюшан открыл этот «ящик Пандоры», как обычно, с самыми благими намерениями.

Он же и придумал термин ready-made. Дюшан был французом, как и большинство дадаистов. Но самая скандальная ситуация вокруг его работ сложилась на выставке в Америке, что и привело к англоязычному термину. И если его произведения «Велосипедное колесо» и «Сушилка для бутылок» сочли сначала недоразумением, а после формой эпатажа, то знаменитый «Фонтан» изрядно скандализировал публику в начале прошлого века, как, впрочем, не дает покоя и сто лет спустя.

Обычный писсуар для общественного туалета, купленный в магазине сантехники и подписанный алым маслом по краю «R. Mutt», водруженный на постамент и получивший музейную экспликацию (плашку с названием и фамилией автора), — стал ли он достоин того, чтобы находиться в «храме искусства»?

Может ли считаться автором такого произведения человек, переместивший его в музейную среду как воплощение художественного пространства? Поскольку предмет раскрывается с парадоксальной точки зрения, в нем выявляются не заданные изначально вне художественного контекста свойства, выходит, что да. К тому же, без дополнений прежде нейтрального предмета, уточняющих творческий посыл, художники не обходятся. Так, современный скульптор Павел Войницкий, поместив в чашу унитаза экран работающего телевизора, создал вполне определенное художественное высказывание в стиле реди-мейд с элементами видео-арта.

Кстати, сам Марсель Дюшан поначалу был крайне разочарован результатами своего творческого вызова. По его мнению, эти «готовые объекты» должны были разрушить устои классического искусства, сблизить его с реальной жизнью, на практике воплощая идею дадаизма о том, что искусством может быть все. Никакая живописная копия, доказывал он жюри выставок, не представит изображение предмета лучше, чем сам предмет. Поэтому честнее выставить оригинал, чем стремиться демонстрировать копии.

Марсель Дюшан сражался против расхожего убеждения, что все, что выставляется в залах государственных музеев, автоматически обретает статус шедевра, особенно если верить рассказам искусствоведов и кураторов выставок. Писсуар, как бы мы его ни поворачивали, не является произведением искусства. Но случилось так, что на выставку его прислал на тот момент уже прославленный мастер — а Дюшан рано стал таковым, — и жюри, поначалу отвергшее «это безобразие», с восхищением вернуло предмет, тут же объявленный шедевром, в экспозицию. И борющийся с подражательностью в искусстве Дюшан сам стал жертвой счастливых «подражателей» — для работы с готовыми объектами требуется гораздо меньше усилий. Так, один современный скульптор однажды случайно нацепил колечко картофельных чипсов на вершину каркаса для лепки статуи, присмотрелся — и создал любопытное произведение.

Дюшан «боролся с мельницами», а его «Фонтан» и по сей день считается одним из символов авангардного искусства. Напомним, этому новаторству уже 100 лет, а оно все шокирует и шокирует добропорядочную публику, которая по-прежнему послушно верит «тем, кто знает, что делает», «специалистам», «начальству» и прочим авторитетам. Новаторам начала прошлого века не удалось переделать человечество. И кто знает, к худу ли, к добру ли?

Реди-мейд сегодня — неотъемлемая часть акционных проявлений современного искусства: ассамбляжи, инсталляции, объекты, акции, энвайронменты, перформансы, хеппинги и множество других скандальных и не очень арт-проектов считают его своим предшественником и неотъемлемой частью.

ДАДАИСТЫ ДОИГРАЛИСЬ

Дюшан в своих работах не следует указаниям художника Тристана Тцара, писавшего в своем «Манифесте дада 1918 г.», что искусство является феноменом частным и артист творит для себя самого. Однако в целом вся ситуация с «Фонтаном» и стала творческим актом дадаизма, в котором приняли участие автор, само произведение, члены жюри выставки, критики, зрители. И продолжаем принимать мы с вами. «Фонтан» как факт пережитого опыта и обещание опыта в перспективе (обругают, денег дадут или совместят то и другое) сам Дюшан впоследствии именовал «законсервированным случаем». А следом за ним и весь реди-мейд.

ОБМАНКА

В подражательных забавах изобразительного искусства в целом нет ничего плохого. Вплоть до конца XIX в. в народе был популярен жанр натюрморта, выполненного в технике трамплёй. Изображения полок с книгами, чуть прикрытых полупрозрачным занавесом, предметов обихода, развешанных на гвоздиках на деревянной стенке, натюрморты «ванитас» с выпуклыми черепами и почти осязаемым дымком от только что угасшей свечи создавались, чтобы поразить зрителя, принявшего нарисованное за реальный предмет. Тщательно прописанная светотень, выявленная фактура, световые блики на стекле и металле — человеку интуитивно хотелось дотронуться, отдернуть иллюзорную занавеску, отогнуть замятый уголок рукописи и прочитать намеренно недорисованную фразу, коснуться металлической ложки, которая вот-вот упадет, вдохнуть аромат дыма, которого в музейном зале быть не может. Этим виртуозным поделкам мастеровых не хватало главного, ради чего и создается произведение искусства, — цельного художественного образа, той самой идеи, которую художник хотел бы разделить со зрителем.



«Трамплэй». Иоганн Фюсли. 1750 г.

НЕМНОГО ПОПУЛЯРНОСТИ

Цена жестяной банки из-под колы ничтожна. Цена фотографии этой банки не окупит и стоимости фотобумаги. А вот холст с перенесенной на него фотографией этой же самой банки можно продать за несколько десятков тысяч долларов. Богатая идея — создать популярное искусство.

Поп-арт как сокращение от popular art неспроста назван по-английски. Во второй половине XX в. Париж окончательно уступил титул мировой столицы искусства Нью-Йорку. И это не случайно. Послевоенная Европа не располагала к творчеству. Впрочем, парижские художники первых десятилетий XX в. за столиками маленьких кафе создали такой задел на будущее, что их потомкам и по сей день хватает идей для освоения. И поп-арт — из их числа. В его основу легли игры с предметом и зрителем от дадаистов (течение в искусстве, назвавшее себя «дада» — от детского «игрушка»), импрессионистическая привычка создавать работы сериями (как «стога» или «сборы») и сюрреалистическое воспри-

ятие реальности, когда привычный глазу бытовой предмет вдруг обретает навязчивую смысловую догрузку.

В поп-арте смешались и стремление после голодных военных лет вернуться к благополучию, и ряд американских традиций. Так, в Штатах уделялось особое внимание упаковке при невысоком качестве самого продукта (мы, рядовые потребители, ценим красивую коробочку, даже если в ней не очень вкусное печенье). И Уэйн Тибо прославился благодаря картинам с изображением тортов, пирожных, игрушек.

Увлечение американцев харизматичными личностями — от кинодив до президентов и революционеров — использовал Энди Уорхол, знаменитый своими повторяющимися портретами Джоконды, Мэрилин Монро и — доллара. Его стиль вдохновил множество последователей, в том числе нашего современника Джейма Гиля.

А если добавить в этот список всеобщее почитание флага, отраженное в работах Джаспера Джонса, список основных тем поп-арта будет очерчен.

В целом поп-арт позитивен, особенно в сравнении с активно развивающимся параллельно абстрактным экспрессионизмом, чьи работы (разноцветные фигуры, линии и брызги краски) производят зачастую гнетущее впечатление.

ИЗУЧАЕМ ГОРОД

Сам предмет творчества художников поп-арта — городская массовая культура. В ее диктаторском демократизме мастера черпали вдохновение. Поскольку начиналось течение весьма солидно — с изучения британцами феномена американской массовой культуры, предмет изучения и лег в основу этого художественного течения.



Банка с супом как произведение искусства.



Девушка с пирожным в стиле поп-арт.



Обои с рисунком из стодолларовых купюр — идея поп-арта.

Яркие цвета, коллажи, соединяющие в одно произведение несколько логически не связанных, но вполне привычных объектов, надписи, слоганы, девизы — произведение похоже на рекламный плакат по форме и картину средневекового мастера по приемам. Так, в Средние века в западноевропейских картинах использовались и яркие цвета, и плоскостные построения, и текстовые вставки.

Только техника радикально отлична — при создании работ поп-арта сводилось к минимуму участие художника, применялись техника фотопечати, промышленное проектирование.

На международную арену американский поп-арт вывели такие художники, как Роберт Раушенберг, Рой Лихтенштейн, Джаспер Джонс, Джеймс Розенквист, Том Вессельман, Клас Олденбург, Энди Уорхол, Дэвид Хокни.

Поп-арт называют стилем, поскольку он не только и не столько живописное направление, сколько философское течение, специализирующееся на особенностях проявления массовой культуры. Художники поп-арта произвели революцию в модной индустрии: и в одежде, и в интерьерах — их работы используют в качестве принтов. Наши улицы в 1970-х гг. заполнили льняные сумки с изображениями их Джоконды, Мэрилин и долларовой купюры.

Клас Олденбург, начинавший трудовую деятельность мойщиком посуды, в 1961 г. представил на выставку ряд ярко раскрашенных гипсовых пирожных, а позже начал шить куски торта из плюша. И сегодняшние декоративные подушки самых странных форм — его вклад в нашу культуру.

КРИТИКА

Разумеется, поп-арт не нравился — и в Европе, и в Америке — тем, кто считал массовую культуру недостойной, а привлечение к ней внимания — дополнительной рекламой. Но порицатели в своем праведном гневном как всегда путали следствие с причиной. Как когда-то критики реализма порицали художников за «низменные» темы, которые, увы, не создавались творцами, так и комментаторы поп-арта, находясь внутри культурных процессов, не могли оценить, что художники этого стиля прежде всего ироничны к используемым предметам. Банка томатного супа или колы — действительно, сомнительный кумир. Но критики сами ели этот суп и пили эту колу — и продолжали негодовать. Оценить раздражение, вызываемое работами поп-арта, как намеренное у них не получалось. Виновата все же не картина. Виноваты однообразные супы, штампованные мысли и, вместе с тем, неуважение к предметам реальности, которыми все пользуются. Не стоит из долларовой бумажки делать кумир или исчадие ада. Принять на себя ответственность за отношение к ней — в какие времена ответственность была в моде?

ДЕМОКРАТИЧНАЯ КОЛЛЕКЦИЯ

«Радужный кран» — уменьшенная копия работы Джима Дайна — входил в одну из первых коллекций поп-арта, столь же демократичных, как и сам поп-арт. Собрание «Семь объектов в коробке» стало первой группой объектов-репродукций от разных художников, произведенных в количестве тысячи штук. Доступные широкой публике по разумной цене под лозунгом: «Потребители теперь тоже могут быть коллекционерами», — они были идеей юного коллекционера искусства Розы Эсман. Будучи весьма небогата, она посетила все выставки поп-арта, создала и размножила миниатюрные копии понравившихся работ и стала автором этих объемных бюджетных репродукций. Деревянная коробка, в которой находились объекты из алюминия, пластика, бумаги, стекла, тиражировалась фабричным способом и неплохо продавалась — в стиле поп-арта, искусства социального равенства.

ВЕЕР: ЗАБЫТОЕ ОРУЖИЕ

Широкий лист тропического растения и изящная складная вещица с кружевной отделкой из дамской сумочки воплощают лишь одну из идей использования веера, изобретения древнего и многогранного.

С ПОЛЬЗОЙ ДЛЯ ПАМЯТИ

Веер мог использоваться для борьбы со склерозом. Начертанные на оборотной стороне экрана анекдоты или комплименты помогали блистать остроумием на балах. Интересны театральные веера наподобие опахала с глянцевым экраном из картона на точеной деревянной рукояти. Для зрителя на лицевой стороне экрана изображались сцены из спектакля, на оборотной — программы. Актеры использовали опахала для подсказок отрывков из пьесы.



Женщина с веером. Античная статуэтка. III в. до. н. э.

Сегодня в нашей традиции веер применяется в соответствии с названием — от нидерландского «вевать» — и продолжает использоваться как упрек для производителей кондиционеров.

В истории же две основные формы веера — складной и цельный — демонстрируют, кроме традиционного, и другие виды использования, в частности, как оружие — и обороны, и нападения.

Начнем с опахала. Лист на крепком черенке, которым и сейчас в жаркую погоду обмахиваются шимпанзе, стал предшественником всех последующих опахал цивилизации. Лопаткой из пальмовых и лотосовых листьев, прикрепленной к рукояти, оведали фараоны в Древнем Египте. В античности существовали как массивные статусные опахала, так и небольшие круглые веера, часто встречающиеся в руках красавиц Танагры — небольших изображений женских фигурок.

Отсюда мы можем начать отсчет истории первого направления использования веера как оружия — безжалостная женская стрельба глазами на поражение. Судя по находкам вееров, выполненных из прочной бронзы, в этрусских поселениях, одновременно возникло и второе — в качестве щита.

Известно, что опахала из перьев с деревянной ручкой существовали в Китае уже в VIII в. до н. э. Позднее там появлялись разные виды: веера на ручке с натянутым полотном из тонкой бумаги, различных материалов, а также веера из тростника. Они украшались сюжетными шелковыми вышивками или каллиграфией.

Необычна история веера в Японии. Там выражение «боевой веер» имеет буквальное значение. Но и женские веера разнообразны и очаровательны.



Римский веер. III в.

В Европе веера — дорогая восточная игрушка — поначалу делились на мужские и женские только по оформлению. Но со временем они окончательно перешли в прелестные ручки. Ими стали вести сражения на балах, подавая порой смертоносные сигналы и распоряжаясь не только в будуаре, но и в большой политике. Складной веер, также называемый плие, состоял из нескольких скрепленных пластин (крайние называли гардами, как защитную часть меча). Остов веера одевался в мягкий экран из бумаги или шелка или оставался жестким — пластины делали широкими и скрепляли лентами, называя такие веера бризе.

В умелых руках веер и сегодня может быть опасен. Но все же основная его функция — освежение — нам ближе.



«Декларация любви». Жан-Франсуа де Труа. 1731 г.

ПЕРЬЯ МОДЕРНА

Эпоха модерна увлекалась древними цивилизациями, Японией, исламским Востоком (особенно после успеха дягилевского балета «Шехерезада»). В моду вошли опахала в восточном стиле со страусовыми перьями. Они гармонировали с боа и меховыми накидками светских красавиц «прекрасной эпохи».



Кинодива Эдит Тальяферро. 1920 г.

ОРУЖИЕ МУЖЧИН

Когда мужчине нельзя взять в руки меч, он делает оружие из того, что есть под рукой. Веера, созданные для воинов, — как цельные, из железа или лакированного дерева, так и складные — были распространены в Японии, Китае и Корее. Искусство боя одним из видов таких вееров называлось тэссэндзюцу, использовался в нем тэссен — складной веер со спицами из железа. Самураи могли брать с собой тэссен даже туда, где было запрещено традиционное оружие. Рассказывают, что веер спас жизнь герою, когда военачальник пытался убить его. Оставив оружие у входа, герой по традиции поклонился на пороге, а начальник в этот момент резко дернул раздвижные створки двери, чтобы ему перебило шею. Однако тот опустил свой тэссен в пазы на полу, и двери не сомкнулись. Тэссен можно было использовать как дубинку, щит, метательное оружие или лопатку весла при плавании.



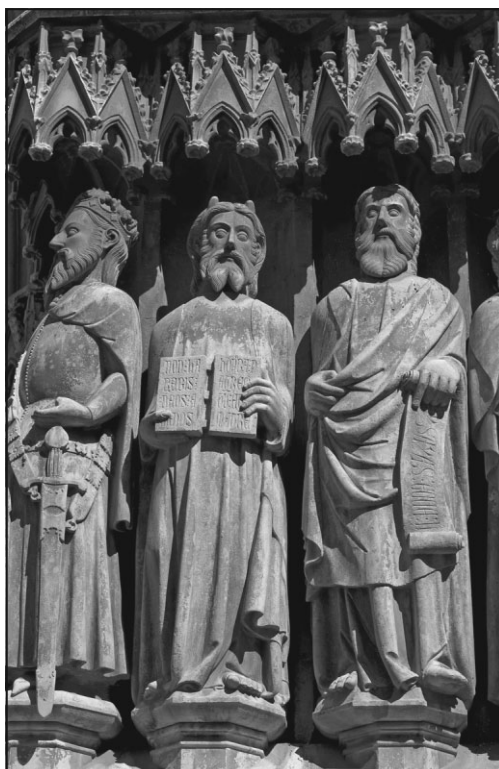
Металлический тэссен из замка Ивакуни. Япония.



Собор Парижской Богоматери. Боковой фасад.



Готическая аркада.



Скульптура фасада готического собора.

ГОТИКА: ИЗОБРАЖАЯ ДУХ

Художник может изобразить все, что когда-нибудь видел. Но идея изобразить силу духа или глубину веры может оказаться непростой задачей. Но нет таких задач, которые не под силу человеку. В камне и красках, стекле и тканях высоты человеческого духа, его мистические устремления гениально воплотила готика.

За более чем двести лет процветания — а в Средневековье существовали и другие стили, не менее прекрасные и загадочные, — готический стиль в строительстве стал практически типовым для большей части запада Европы. И в прошлое навсегда уходить не захотел: неспроста же мы даже на экране компьютера в списке шрифтов видим пару-тройку готических.

Но для нас готика — это, прежде всего, архитектура, а точнее, соборы.

Соборы естественным образом выросли сначала из античной базилики, а далее из могучих романских храмов — как плавный переход от архитектуры стоечно-балочной к каркасной. Их стрельчатые арки, пучки колонн, наружные конструкции опор действительно пренебрегают весомой тяжестью камня, рана оскорбленный вкус ценящих античную основательность мастеров Возрождения.

То, что мы видим сегодня, напоминает скелет динозавра в музее — огромные голые ажурные аркады захватывают дух. Но ведь собор, как и когда-то динозавр, был полон жизни: ярко раскрашенные стены, цветные витражи и наряды прихожан... В соборе горели сложные по конструкции светильники, роскошные ткани украшали и стены, и перила, местами сменяясь покрывами, сплетенными из живых цветов. Добавим драгоценные посвяtitельные подарки, сложные конструкции резных и расписных алтарей, аромат ладана. Это для нас, туристов, посещение собора — чудо. А народ Средневековья его сначала собственно строил, а потом туда на работу ходил из поколения в поколение.

Первым сооружением в этом стиле стала церковь Сен-Дени, задуманная аббатом Сугерием. В трактате «Об освящении церкви Сен-Дени» Сугерий раскрыл символику составных деталей готического храма как корабля (часть пространства, выделенная колоннами, так и называется — неф), уносящего паству к горным высям.

За кружевами нервюр — арок сводов — точный инженерный расчет: они принимают вес крыши и свода и передают его на пятки арок, те, в свою очередь, на фундамент. Будучи подперты снаружи контрфорсами, они снимают напряжение со стены, которую можно заменить стеклом витража.

И не из стен состоит здание церкви, а из вращающихся — что и демонстрирует буквально заполняющая простенки между витражами скульптура в рост. Вытянутые пропорции этих мужских и женских изображений, острые складки их одеяний создают цельное, мистически окрашенное впечатление.



Дьявол и демоны — рельеф готического собора — по-своему обаятельны и похожи на реальных животных.

Демоническим существам отведено место на водостоках — горгульи — и у входа, где по традиции размещались сцены Сошествия во ад. А на капителях колонн внутри скакали мартышки, играли музыканты, призывно изгибалась, соперничая с виноградной лозой, пленительная Ева — к неодобрению особо строгих служителей церкви. Но Сугерий прославлял все, созданное Богом, — и был снисходителен к оппонентам.

Готическая живопись, яркая, конкретно-образная, иронично, а порой и саркастично совмещающая духовное с телесным, с упоением смешивала интерьер, пейзаж и архитектуру. Ее специфическая перспектива — обратная, церковная, поясняется не тем, что не умеют рисовать, а тем, что любая картина прежде всего развернута на зрителя. Именно он — а не герои — является здесь главным действующим лицом.

Цветовая палитра и мастерство создателей витражей растут на глазах — благо, у них достаточно места для размещения работ.

УПОЕНИЕ НЕГОТИКОЙ

Романтичные британцы в начале XIX в. объявляют готику своим национальным стилем. Новое здание Британского парламента оформляется в стиле неоготики. Развалины подлинных готических сооружений обрастают легендами, часто сочиненными тут же, вечером, у камина за бокалом крепкого... чая. Готический роман популярен настолько, что порой обретает плоть и кровь в виде материального окружения его авторов. Так, Фонтхилл-эбби — частное жилое строение, выстроенное Уильямом Бекфордом, автором мрачной повести «Ватек» (1782), в готическом вкусе (со стилевыми отклонениями по желанию заказчика).



Фонтхилл-эбби. Зарисовка. Неизвестный художник. 1823 г.

ДРАКОН: НЕПОСТИЖИМОЕ ЕДИНСТВО

Если сравнить изображения драконов, созданные, к примеру, инками, скандинавами и китайцами, получится занятная картина. Кажется, что идею о том, что такое дракон, они разрабатывали сообща.

Мощные челюсти, длинная шея, могучие лапы — и проблемы с пищеварением: то пламя извергает, то воду сплошным потоком. Мудрый и древний. Но ворует девиц и дразнит плохо вооруженных мальчиков — странное хобби для мудреца. Спит на горе сокровищ — и не трогает на себя ни монетки. Очень, очень странное существо.

Образ переменчивый, но вполне укладывающийся в заданные рамки зооморфного изображения стихии: мощь, агрессивность, внезапность причиненных разрушений против человеческой стойкости и уязвимости. Это позже гроза, ливень и ветер обретут людской облик, а пока даже в прогрессивном Древнем Египте боги носят звериные головы (в Месопотамии у богов головы змей и лягушек).

Что нам за дело до заблуждений древних? Нам и реальных проблем хватает. И все же символами в виде драконов люди по-прежнему украшают свои тела и предметы обихода. Их изображения мы встречаем во всех видах искусства всех времен и народов. Даже в Киевской Руси одна из букв кириллицы изображалась в виде крылатого змея. В странах Востока правители и народы ведут от них свое происхождение. И мы раз в 12 лет покупаем фигурки драконов — едва отпраздновав Рождество Христово.



«Таматори ускользает от Короля-Дракона». Утагава Куниёси. Ок. 1844 г.

Основной темой для изображения дракона стало сражение. В нем дракон непременно проиграет, и награда за победу будет достойная, но и усилий придется приложить немало.

В архитектуре «драконьи» мотивы служат для оживления рисунка фасадов и интерьеров. На крышах дворцов и хижин Китая, Вьетнама, Кореи, Японии они служат оберегами и украшением коньков крыш и водостоков, мерным ритмом изгибов обрамляют ручки и лестницы.

В Европе мы заметим их на порталах собора Парижской Богоматери в виде горгулий, в Королевском павильоне в Брайтоне



«Дракон». Утагава Куниёси. XIX в.

ВЫ ДИНОЗАВРА НЕ ВИДЕЛИ?

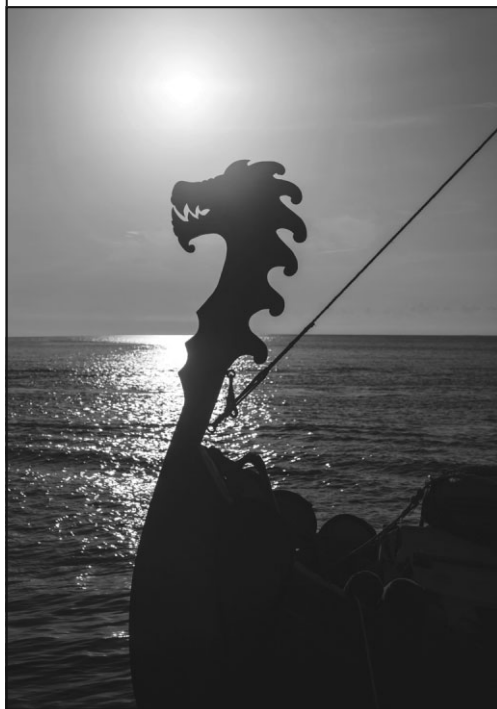
Изображение дракона очень похоже на динозавра, если не считать, что те жили 200 млн лет назад. И мы, люди, вряд ли с ними встречались — разве что пару лет назад, к примеру. Тогда на пляже давно обитаемого Уэльса опять нашли — нет, не труп — уже только окаменелости. Шторм вымыл из песка сначала мощные челюсти и лапу. А дальше археологи раскопали несколько известняковых плит, в которых оказался кузен тираннозавра. Кстати, похож на символ Уэльса. За прошедшие тысячелетия пронеслось столько штормов, на строительство было добыто столько плит известняка, что становится понятно, как в ювелирных изделиях железного века на всем пространстве расселения человека сложился этот образ — гибкая шея, мощные лапы и распахнутая пасть.

(Англия) в виде флюгера. Отметим, что и сегодня изображения драконов установлены там, где «работают» стихии — в свете витражей, ветре флюгеров, блеске струй фонтанов.

Дракон — могучий древний змей с крыльями — талантливое воплощение стихийных сил планеты.

ЛЕТАЩИЕ НА ДРАКОНАХ

Скандинавские воины не случайно украшали носы своих кораблей-драккаров резными полуфигурами с головами драконов. И само название «драккар» произошло от древнескандинавского drage — «дракон» и kar — «корабль», поскольку яростные рыжие воители твердо знали: если в море им и встретятся проблемы, то явно не от драконов. Их поджидали подводные рифы — зубы каменных великанов, злобные волшебники в шкурах китов, акул или тюленей, излишне чуткие соседи, которых не удалось ограбить без потерь, — и уповать в этих случаях можно было лишь на собственную доблесть и поддержку могучего дракона, старшего товарища, незримо стоящего за спиной.



Драккар викингов в открытом море на закате.



Средневековая горгулья в виде дракона.

РЕАЛЬНО ДРАКОН

Картина живописца эпохи Раннего Возрождения Паоло Уччелло зачаровывает гибкими певучими линиями. Драматично вспыхивает противостояние оливково-зеленого на песочном (дракона) и алого, усиленного белым и синим (сбруя и масть коня, латы рыцаря и пятно небес). И примиряется в гармоничное целое в оттенках костюма дамы.

Но композиция оставляет странное впечатление, будто все происходит на неглубокой сцене на фоне задника-декорации. Глаз не обманывает зрителя. Уччелло действительно, как говаривали еще недавно, «махровый реалист».

И пейзаж — задник для спектакля, и пещера — часть реквизита, и лошадка вырезана из дерева и закреплена на двух задних ногах, и дракон — ростовая кукла (изобретение древнее, как человечество). Перед нами сцена из мистерии в честь св. Георгия. Действо проходит в храме. В позднем Средневековье профессиональные театры еще только зарождались, высокой трагедией можно было насладиться лишь во время церковных праздников, благо, их было достаточно. И теперь даже безмятежная поза спасаемой девицы обретает в наших глазах оправдание. Но — взметнулось тонким лучом копые, пронзая заданную статику композиции. Но напряглась в решительном порыве фигурка в синем с крестом на плаще. И древний архетипический сюжет наполнился живой энергией Отваги и Доблести перед лицом и в защиту Красоты.



«Святой Георгий и Дракон». Паоло Уччелло. Между 1458 и 1460 гг.

РИСУЯ ИГЛОЙ

Одежду человек изобрел, чтобы не мерзнуть. И тут же принялся ее украшать — удивительная особенность людской природы. Идея украсить одежду узором из ниток оказалась вполне реалистичной.

СРЕДСТВА И ВОЗМОЖНОСТИ

От плоских до выпуклых на подложках ткани, от легчайших контурных или ажурных по сетке до «ковровых», плотно закрывающих всю поверхность изделия стежками внахлест, счетные — по клеточкам основы, или свободные, по рисунку на ней — вышивки и сегодня отличаются многообразием в зависимости от поставленных задач. Ведь их основные выразительные средства неизменны: выявление фактурных особенностей как рабочего материала — блеск шелка или льна, мерцание металлизированной нити и т.п., так и основы — от ее демонстрации — вышивка по драгоценному шелку, до полного сокрытия — работа шерстью по мешковине. Отметим также свойства, роднящие вышивку с живописью, — размещение цветовых пятен, линейный строй, незаметный мелкий, четкий фактурный или зигзагообразный импрессионистический стежок.

Вышивка (а к ее разновидностям относится и аппликация) стала одним из основных видов изобразительного искусства у кочевых народов, где бы они ни находились — от Великой Степи на востоке до племен периода переселения народов на западе, от ненцев на севере до инков на юге. И не удивительно, ведь для вышивки нужны материал, нитки и игла, а это все легко носить с собой, да и места оно не много занимает. Позже к ним добавятся пальцы — чтобы стежки не стягивали ткань основы, а еще крючки, канва — сетчатая ткань для вышивки под счет, и многое другое.

Оседлые речные цивилизации Египет и Месопотамия, изначально произошедшие из кочевников-скотоводов, демонстрировали удивительное мастерство вышивки при украшении одежды, текстильных предметов культа, знамен и всех прочих предметов, в которых только удавалось пробить достаточное количество отверстий.

Вышивка — искусство легендарное. Гомер рассказывает, что Парис наряжался в вышитые одеяния из Тира и Сидона, а Прекрасная Елена на досуге вышивала сцены Троянской войны. Греки, римляне, а после византийцы создавали столь прекрасные вышивки, что варварская Европа еще долго почитала их за святыни. Вышивали как сюжетные композиции, так и портреты и орнаментальные обрамления, о чем свидетельствуют дошедшие до наших времен коптские ткани. Роскошью вышивок гордился и Восточный мир.

Интересна традиция вышивания как искусства, присущего благородным дамам. Летописи свидетельствуют, что супруга Карла Великого и его дочери были искусными вышивальщицами, вместе с ними сюжеты из Священного Писания вышивал весь двор.

Особые техники вышивания расцветали в средневековых монастырях, где в то время обучались девочки всех сословий.

КОВЕР ИЗ БАЙЁ

Ковры могут быть не только ткаными, но и вышитыми. Так, знаменитый ковер из Байё вышивался в покоях Матильды, жены Вильгельма Завоевателя, покорившего Британию в 1066 г. Краткое содержание 109-метрового полотнища — приключения и победы любимого мужа.



Секции средневековой мозаики 1066 г., воссоздающей ковер из Байё. Джеральдин, Новая Зеландия.

В эпоху Возрождения славились миланские, лукские, венецианские и генуэзские мастерские, картоны для которых писали по заказу Лоренцо Великолепного многие знаменитые мастера, включая Рафаэля.

Многие известные женщины были искусными вышивальщицами: Екатерина Медичи, дамы де Гиз, Мария Стюарт находили «рисование иглой» занимательным отдыхом от интриг двора. А Мария-Антуанетта вышивала розочки по канве мелким швом (au petit point).

Узоры для вышивок, как и архитектурные альбомы или схемы написания прославленных икон, с момента создания печатного станка издавались в специальных книгах. Со временем ручную работу сменила машинная вышивка, но вытеснить женские руки она не смогла. Английское объединение «Искусства и ремёсла» в конце XIX в. активно пропагандировало этот промысел среди прочих, превращая эскизы к нему в шедевры.

Модерн также увлекался вышивками на фантазийные и этнические темы. Сегодня вышивание прочно закреплено за декоративно-прикладным искусством. Гениям от вышивки никто не указ, они создают подлинные произведения высокохудожественных достоинств.



«Леди Вальдгрейв». Сэр Джошуа Рейнольдс. 1780 г.



«Артишок». Фрагмент панно. Уильям Моррис. 1877 г.

ВЫШИВКА ГУ

Среди разновидностей китайской вышивки: региональных, этнических и прочих, есть и уникальная, семейная техника. Что такое для многомиллионного разноразнонационального Китая одна семья? И, тем не менее, вышивки Гу, созданные руками мастериц семьи Гу Мин Ши, стали одной из визитных карточек Шанхая. Будто написанные на бумаге серебряным карандашом, многометровые и миниатюрные, копии картин знаменитых художников и оригинальные работы, сюжетные композиции и иероглифы разных художественных стилей — эти тончайшие вышивки действительно скорее произведения графики, нежели декоративно-прикладного искусства. Появилась эта техника в эпоху Мин. Самых больших высот в этом искусстве добилась жена второго внука основателя династии Мин, так что ее прозвали Святой иглы. Это изысканнейшие монохромные полотна, поражающие богатством оттенков. Некоторые из ее шедевров и сегодня хранятся в Запретном городе.



Фотография из «Альбома рыбака». Кусакабэ Кимбэй. 1890 г.

ТЭМАРИ

Эта национальная японская техника вышивания на шарах ведет свое происхождение от китайской детской игры в мяч, причем ногами, что-то вроде футбола для малышей. Сначала такие мячики делали матери и бабушки будущих самураев из обрезков собственных кимоно, вышивая шелковыми нитками. Но появившаяся в VIII в. детская забава позже, в XIV—XVI вв. стала повальным женским увлечением и предметом экспорта. В то же время возникли и существуют до сих пор школы вышивки, хранящие местные традиции и присваивающие вышивальщицам степени мастерства. Сегодня тэмари — изящная поделка, имеющая декоративный статус. Так игрушка стала предметом искусства.

ДОМАШНЕЕ БОЖЕСТВО

Изображения животных человек начал создавать почти 40 тысяч лет назад. Но среди бесчисленных бизонов, лошадей и коров, покрывающих потолки древних пещер, далеко не сразу появилось животное, со временем превратившееся в олицетворение домашнего уюта. Идея нарисовать кошку пусть и не сразу, но прочно захватила умы.

Один из современных философов написал в блоге, что когда он размещает на страничке изображение котика, количество ее посетителей увеличивается на порядок. Стоит ли воспринимать это как проявление загадочной магии, особой харизматичности упомянутого животного? Или как свидетельство нашей тактильной неудовлетворенности и потребности в общении с кем-то живым, ласковым, небольшим и к тому же обладающим признаками незаурядности?

Божественную суть этого животного запечатлел на века еще Древний Египет — крупнейший экспортер зерна в том далеком прошлом. Пожалуй, это единственный всплеск художественного интереса к животной форме богини Баст как самостоятельной величине. Гибкие контуры, цельность, компактность, напряженное внутреннее пространство скульптурных изображений почти озадачивают — египтяне и вправду умели передавать мистику. По легенде в храме Гелиополиса находилась особая скульптура кошки, у которой глаза то сужались, то расширялись за счет особых механизмов, а изо рта каждый час струилась драгоценная в пустыне вода.

Почти портретные черты вплоть до последней рыжинки в фигурках зверьков на фресках, где их мех оттеняет тонко подобранная зеленая среда, говорят не только о прекрасном чувстве цвета и легкости композиционных решений, но и о любви к мохнатому объекту вдохновения.

Изображают их и скандинавы: в повозку богини весны и любви Фрейи были впряжены две гордые царственные кошки.

Но уже в Античности кошка прочно перебирается в анималистический жанр — на монетах, керамике, сценах мозаик и фресок эти зверьки с увлечением ловят мышей.

В эпоху Средневековья к кошке отношение было индифферентное — от невинных игр в аллегорических композициях и ловли мышей в орнаментальной вязи иллюминированных рукописей до сопровождения чертей в аду. Средневековая кошка гуляет сама по себе. Как и ее хозяева — достойные благочестивые люди вроде мэра Лондона сэра Ричарда Уиттингтона.

Гонения на несчастное животное, равно как и на его хозяйку — женщину, начались в годы вечно возвеличиваемого, но, по сути, жесткого и безумного в своей идеологичности Возрождения, когда и разгорелась война с ведьмами и их котами. Домашней любимице приписали порочность из-за формальных признаков — ночной образ жизни, излишняя свободолюбивость и поклонение язычникам в прошлом.



Статуэтка сидящей кошки. Египет. Между 664 и 350 гг. до н. э.



«Фрейя и ее кошки». Людвиг Питш. 1865 г.



«Сэр Ричард Уиттингтон и его Кот». Неизвестный автор. XVII в.



«Ужин с устрицами». Горацио Коулдери. 1882 г.

ЖЕНСКИЙ ВЗГЛЯД

Женский взгляд на изображаемое животное всегда более многозначителен и чуть-чуть ироничен. Как не использовать невинную тему кормления любимого котика, чтобы между делом усмехнуться по поводу его излишнего обожествления некоторыми хозяйками. А заодно пройтись острой кисточкой по избыточной серьезности мужчин-художников, упивающихся величественными деталями модного стиля ампир в каждой картине. И в духе Лафонтена слегка «пощекотать» короля салонов, вальяжного кота в человеческом облике, которому экзальтированные дамы готовы служить на коленях. Немного политического фрондерства в адрес всесильного Наполеона не повредит, не так ли?



«Обед Кота». Маргерит Жерар. Конец XVIII — начало XIX в.

Эта самая свободолюбивость и привела к возникновению еще одной символической догрузки. Кошка — символ измены (вплоть до атрибута Иуды в сценах с Христом) или продажной любви.

В поучительных жанровых картинках присутствие кошки сразу настораживало. Так, в картине Израэля ван Мекенема «Визит к прядильнице» молодая женщина прядет в обществе мужчины. И чтобы никто не сомневался, что за события притянула нить ее судьбы, в композиции есть третий персонаж — кошка.

Этот же прием в будущем использует Эдуар Мане в своей скандальной «Олимпии». Добавив черного кота к ногам обнаженной красавицы полусвета, он процитирует одновременно и Тициана, у которого в постели добродетельной Венеры на чистых простынях дремлет собачка, и мрачные строки поэта Шарля Бодлера о «женщине-кошке».

Для Леонардо да Винчи кошки, как и люди, были всего лишь восхитительным объектом научного исследования. Нариски умывающихся, играющих или охотящихся кошек перемежаются с женскими головками и мужскими торсами — всем, что радует глаз.

В эпоху барокко кошка наконец вернулась из ссылки в мрачную хижину ведьмы на свое место, в уютный дом счастливой семьи, став символом благополучия, как в картине Луи Ленена «Счастливая семья». Мыши одолели, что ли?

Домашняя любимица становится аксессуаром и наперсницей игривых дерзких испанских мальчишек или ласковых женственных британских мисс. Или оживляет пышные фламандские натюрморты, отважно утаскивая самого крупного омара или сражаясь за лакомый кусочек со скандальной обезьянкой — экзотической забавой хозяев.

К середине XVII в. изображение кошки уже служит метафорой самоотверженного материнства. Игривый стиль рококо оценил вольность и грацию кошки, определив ее при помощи кисти Антуана Ватто и Жан-Оноре Фрагонара в пасторали и интерьеры будуаров.

Так анималистический жанр, постепенно выделившийся в самостоятельный, вернул кошке ее достоинство. Впрочем, ее пластичность и харизма требовали от мастеров немало мастерства — лошади и собаки удавались им куда чаще.

XX в. снова очеловечит многострадалное животное, приписав ему не только собственные пороки, как Пабло Пикассо, в картине «Кошка с птицей» изобразивший предчувствие фашизма, или лиричный Марк Шагал, написавший коту с картины «Париж из окна» человеческий профиль. Кот, вероятно, был отличным приятелем.

Нынешний день продолжает находка Энди Уорхола, оценившего, насколько хорошо изображения котиков продаются. А эти славные терпеливые животные поглядывают на наши потуги запечатлеть сложность их природы с подлинно божественной снисходительностью.

ОБЪЕМНОЕ НА ПЛОСКОМ

Иллюзия реального объема на плоскости и есть одна из определяющих особенностей живописи. Но отнюдь не в этом ее смысл. Главное все-таки — художественный образ. Однако в изобразительном искусстве немало талантливых мастеров, которым идея крайней иллюзорности не казалась недостойной. Они с упоением рисовали обманки.

Обманка, или, на французский лад, трюмплэй, «обман зрения», — создание живописными средствами впечатления, что перед нами не изображение, а реальный предмет.

Чаще всего это натюрморт — подделать живое гораздо труднее, обманка не движется. Хотя находились и такие мастера, как Пер Боррель дель Касо с картиной «Бегство от критики», где из иллюзорной рамы к зрителю вылезает озорной мальчишка. Бывают и скульптурные обманки, к примеру, тонкая вуаль на полускрытом лице, выполненная из того же мрамора.

Этот жанр пользовался популярностью еще в Древней Греции, когда художники состязались: один в рисовании винограда, чтобы обмануть прилетевших его клевать воробьев, а другой — в изображении грязной тряпки, чтобы поразить воображение любителя винограда (упомянутый выше популярный анекдот из творческой жизни Зевкиса и Паррасия свидетельствует, что картины гибнут, а тексты искусствоведов бессмертны). В Древнем Риме обманки рисовали на стенах — во внутренних помещениях окна были порой только на потолке. Чаще всего это были иллюзорные изображения архитектурных деталей — колонна из настоящего мрамора гораздо дороже. Встречаются подставки и полочки с портретами предков. Но самое сильное впечатление производят пейзажи в обрамлении архитектурных профилей — как прорыв в иную реальность.

По примеру римлян поступил Рафаэль, превративший глухую квадратную приемную в папском



Натюрморт из виллы в Помпеях. I в.

дворце в знаменитые Станцы с их иллюзорной архитектурой и сияющими небесами. Барокко продолжило эти начинания. XVII в. свободно оперировал архитектурными иллюзиями, о чем свидетельствует невысокий плафон потолка Церкви иезуитов в Вене с иллюзорным куполом кисти Андреа Поццо.

На само деле трюмплэй требовал от художника виртуозного мастерства. Выдающимися мастерами в живописи обманок были ученик Рембрандта Самюэл ван Хогстратен и Корнелис Норбертус Гейсбрехтс, придворный художник короля Дании. Живописцы виртуозно использовали светотень, бликами передавали блеск металла, тщательно прорабатывали фактуру и фона, и самих изобра-



«Трюмплэй». Самюэл ван Хогстратен. 1664 г.

жаемых предметов. Их подбор был не случаен, он свидетельствовал об интересах либо художника, либо заказчика. А порой даже скрывал зашифрованное трогательное послание к любимой: «Я храню все твои письма, но завален делами, сама видишь». Деревянная доска-полка с полезными

АНАМОРФОЗА: ОБМАН НАОБОРОТ

Если обманка стремится сразу запутать зрителя, то анаморфоза как художественный прием работает намного тоньше. Художник так строит изображение на холсте, что с ряда ракурсов мы видим лишь нечто непонятное. Зато, найдя нужный, точку, задуманную художником, мы вдруг испытываем потрясение от возникновения на плоскости обычной картины объемного предмета, будто повисающего в пространстве.

Самый популярный сегодня пример анаморфозы — картина «Послы» Ганса Гольбейна Младшего. Кроме несомненных живописных достоинств и массы сложно выстроенных информативных деталей натюрморта — забава образованных людей, коими были и заказчики, и художник, работа поражает странным бежево-серым пятном в нижней части. Если встать справа от картины, в воздухе повиснет череп, который и является анаморфозой. В нем нет угрозы — это всего лишь напоминание о бренности бытия и необходимости ценить и с удовольствием — духовным, душевным и интеллектуальным — проживать каждый отпущенный нам день.



«Послы». Ганс Гольбейн Младший. 1533 г.

мелочами или дверца шкафа с приколотой запиской и стопкой высыпавшихся писем, серебряная серьга в ушке красавицы — все это вызывает рефлекторное желание прикоснуться, разубедить обманутый глаз.

Прелесть не только в небольшом хвастовстве мастерством и не только в обаянии наивного любования дорогими сердцу вещами. Этот жанр переворачивает и вышучивает нашу привычку смотреть на полотно как на пространство. Тромплёй выходит из пространства к нам, являясь одним из самых ироничных и виртуозных, но, увы, скорее декоративно-прикладных жанров изобразительного искусства. Даже натюрморты «ванитас» вместо раздумья о вечном провоцируют желание потрогать обманчиво округлый череп и догасить еще дымящую погасшую свечу.

АКУЛЫ В ВАННОЙ

Сегодня жанр обманки процветает — это и фестивали 3D-живописи на асфальте практически во всех столицах мира, и покрытия для интерьера, изображающие, к примеру, акул, кружащих на полу в ванной. К ним можно отнести и интернет-прием дополненной реальности, создающий особые, уже динамичные, визуальные эффекты.



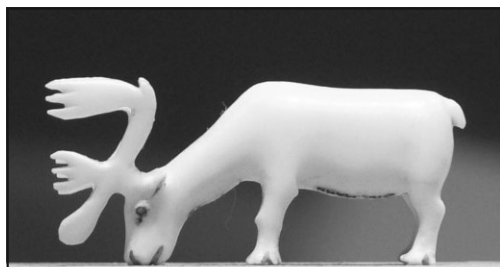
Стенная роспись Джона Пью на фасаде Тэйлор-холла в Калифорнии легко может вызвать замешательство.

ТВЕРДОЕ КРУЖЕВО

Разглядывая бивень добытого и съеденного мамонта, человек на сытый желудок задумался, нельзя ли использовать для украшения жизни и этот материал, тогда встречающийся вокруг него в изобилии. Идея пришлась ему по вкусу.

Резьба по кости насчитывает столько же десятков тысяч лет, сколько и первобытные живопись и архитектура. Первые поделки в этом материале гораздо старше древнего Стоунхенджа и росписей пещер Альтамира или Ляско. Но если живописцы по-прежнему разводят краски, пусть и другие по составу, то работа художников по кости перешла в разряд региональных народных промыслов. И это понятно — экологи выступают против изделий из натуральных материалов, пусть даже ископаемых, а это уже политика, которая с искусством не считается.

Зато вначале этот вид декоративно-прикладного искусства развивался наравне с резьбой по дереву. Уже первые работы мастеров первобытного периода демонстрировали тонкий вкус, умение ощутить и подчеркнуть фактуру и естественный цвет материала или согласно замыслу подкрасить его, добавить обжиг или инкрустации. Из кости вырезали предметы культового характера, гребни, утварь, игрушки и украшения.



*Пасущийся карibu (северный олень).
Зуб моржа.*

Египетские и месопотамские мастера активно работали со слоновой костью, благо, слонов тогда было гораздо больше. Сосуды и емкости для косметических средств из белой или желтоватой слоновой кости с лазуритом, перламутром и твердыми породами дерева поражают воображение изяществом стиля, обобщенностью форм и изысканной прихотливостью узоров. Активно исполь-

зовался в то время и до Высокого Средневековья рог «единорога» — морского нарвала, дававший розоватые отблески в тенях.

Статуэтка золотой богини со змеями, найденная на Крите, свидетельствует о высоком мастерстве доантичных мастеров резьбы по кости. Выполненная в технике рельефной резьбы с гравировкой и подкраской, она лаконична, изящна и монументальна, архитектурно выверена. Видно твердую руку мастера, что имел хорошую практику.

Античная Греция гордилась особой хрисозлефантинной техникой создания изображений богов, в которой деревянный или бронзовый остов скульптуры инкрустировался частично или покрывался сплошь тонкими пластинами из слоновой кости и золота. Но самые ценные образцы античной скульптуры из кости — небольшого размера, вырезанные целиком — находятся сегодня в коллекциях лучших музеев. Кроме произведений мелкой пластики, создавались из кости и гребни, и шкатулки, и кольца, и другие изделия ювелирного и прикладного характера.

Пришедшая на смену античному миру христианская Византийская империя на семь столетий стала основным производителем уникальных произведений, раскрывающих богатые декоративные



*«Три короля». Рельеф реликвария
из Вельфенчаца. Кёльн, Германия. Конец XII в.*

и пластические возможности слоновой кости. Нежный цвет, светлосность и тонкий блеск этого материала ассоциировались с чистой и светом веры, поэтому из кости резали драгоценные ажурные оклады, реликварии, обрамления для ритуальных чаш.

Создавались из кости и светские предметы роскоши — прорезные ажурные фруктовые чаши с растительными орнаментами, драгоценные гребни, мода на которые сохранилась сегодня только в национальном испанском костюме, плашки-гарды для вееров, да и сами веера в технике легкого ажюра с золотыми и серебряными лентами.

Изделия из кости стали показателем высокого достатка и статуса их владельцев.

На Севере, где чаще встречались ископаемый бивень мамонта, зуб моржа и китовая кость, художественная резьба по этим материалам была еще популярнее. Предметы мебели, накладки на оружие и латы, наконечники и пояса украшались гравированными рунами. Игрушки резались без подкраски — бивень мамонта, лежа в вечной мерзлоте, приобретал целый спектр разнообразных оттенков.

Вплоть до Нового времени в Италии и Германии из кости делали предметы культа, интерьерную скульптуру, плашки с рельефным декором — жанровые сценки, пейзажные элементы, фигурки животных. Великолепные шедевры, выполненные в этом материале, занимают сегодня самые видные витрины в музейных экспозициях.

Западная Европа, где не было ни слонов, ни залежей бивней мамонтов, ни моржей с китами, получала слоновую кость в основном из африканских и индийских колоний. Поэтому требования к мастерам, работавшим с этим материалом, были особенно высоки. Все виды резьбы и инкрустаций использовали виртуозы для создания шедевров мелкой пластики и предметов быта из этого теплого в сравнении с мрамором, светящегося в сравнении с деревом материала.



Англосаксонский крест. Великобритания. Середина XI в.



Шкатулка для драгоценностей с влюбленными парами. Северная Италия. Конец XIV в.

КИТАЙСКОЕ ЧУДО

Особое отношение к резьбе по кости было у китайских мастеров. Их виртуозная сквозная резьба стала легендой уже в годы Античности. В этой технике выполнен знаменитый «шар в шаре» — полый резной цельный объем, в котором свободно движется такой же ажурный шарик поменьше. История этого шедевра насчитывает около тысячи лет. Фигурные поделки из подкрашенной кости с вставленными на штифтах покачивающимися головками также сохраняли популярность в Европе с периода рококо до последних десятилетий.



Восточная красавица — старинная фигурка из кости.

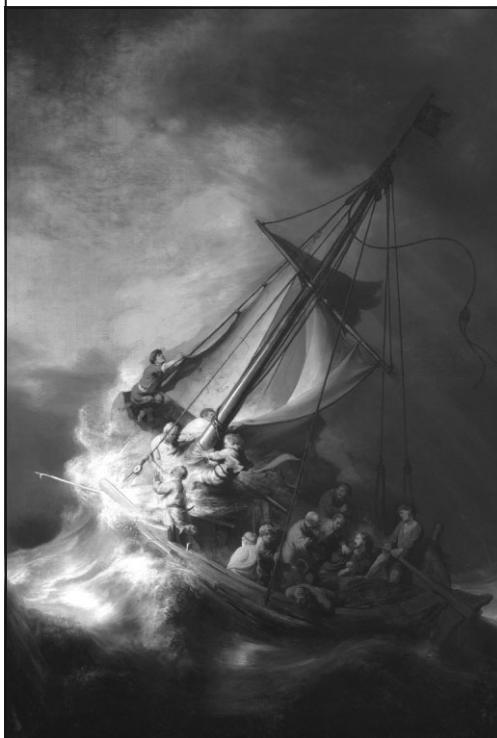
ПОДАРОК ОТ МАМОНТА

Бивень мамонта — один из самых лучших материалов для резчика по кости. Уцелевшие бивни встречаются нечасто, ведь кость — материал слоистый, со временем портится. Бивень может достигать до двух метров в диаметре и до 120 кг весом. Он прочнее слоновой кости и имеет естественную разнообразную цветовую гамму, ведь 10 тысяч лет в вечной мерзлоте бивни подвергались минерализации. Их оттенки варьируются от бурого до розоватого и коричнево-фиолетового.

ИМЯ МОРЯ

И РЕМБРАНДТ ТОЖЕ

В молодости отдал дань этой стихии великий Рембрандт, избравший жанр марины для изображения библейского сюжета об утешении во Христе во время душевных бурь. Угрожающий плеск темных волн контрастирует здесь с возносимой в хлопьях белой пены к проясняющимся небесам утлой лодочкой.



*«Шторм на море Галилейском».
Рембрандт. 1633 г.*

ВОИНСКОЕ ЗВАНИЕ — ХУДОЖНИК

Во Франции писать марины особенно почетно. Здесь существует официальное воинское звание — художник Морского флота. Оно присваивается министром обороны страны самым выдающимся художникам-маринистам, независимо от вида искусства, который те предпочитают.

Морская стихия завораживает мощью и манит загадками, ожидающими нас за горизонтом. Идея запечатлеть на холсте эту немислимую толщу воды в разнообразных ее проявлениях витала в воздухе.

Власть стихии порой сильнее глаза рассудка. И влияние моря на человека именно таково. Морскими пейзажами, или маринами, принято называть изображение всего, что происходит на море, включая бури, морские сражения, волны или безмятежные рассветы. Художники, специализирующиеся на этом виде пейзажа, а их так и звали — маринисты, люди особого склада. В их картинах море — а не гибнущий корабль, летящие ядра или античный храм на берегу — является главным. Все, что изображено, кроме моря, служит лишь ему одному.

Пожалуй, называть первым морским пейзажем первобытные «макароны» — волнистые линии на покрытой глиной поверхности стены — будет несколько самонадеянно. Отдадим пальму первенства древним грекам. Именно копии их картин — морские пейзажи с парусниками и сражения — мы видим на фресковых росписях Помпей и Геркуланума. А значит, и римлянам был не чужд этот жанр.

В последующие столетия море было лишь фоном для действий человека. И только аналитический XVII в. вновь вернул нам его «портреты» в работах голландцев — в то время заядлых морских путешественников.

Ян Порселлис, Симон де Влигер, Геркулес Сегерс, Ян ван де Каппелле, Людольф Бакхёйсен, Виллем ван де Велде специализировались на морских пейзажах, изображая море в его различных состояниях, от полного штиля ранним утром до бушующей ночной стихии.

Морские пейзажи стали популярной аллегорией, обрели дополнительные смысловые оттенки, когда использовались в качестве «картины в картине». Если в традиционной для голландского искусства этого времени жанровой картине на стене появлялось изображение бурного морского пейзажа в сцене, где девушка читает письмо, это дополняло рассказ, напоминая о бурных волнах любви или сочувствуя беспокойству героини о путешествующих близких. В изображении жилища философа морская тема оборачивалась размышлениями о бурном море бытия.



«Кораблекрушение». Франсуа-Пьер-Бернар Барри. Вторая половина 1870-х гг.



«Корабли из Дувра». Эдвин Хейс. 1890-е гг.



«Парусные суда в сумерках». Генриетта Гудин. До 1876 г.

Морские пейзажи отличает особый колорит, нежные оттенки красок, тонкие тональные переходы. Маринист должен знать устройство судов и верно рисовать оснастку, исправную или сорванную бурей. Картины маринистов порой производят сложное впечатление, объединяя на одном полотне и утлую лодочку с не ждущими спасения, но сражающимися за жизнь моряками, и красоту обрушивающихся на них вздыбленных волн, не желающих отпускать свою добычу.

Композиции маринистов обычно построены с низкой точки зрения, создающей ощущение обширного пространства и особого величия.

Изображение моря Уильямом Тёрнером производит сильное впечатление. Его первой работой в технике масляной живописи стали «Рыбаки в море», начав ряд замечательных морских пейзажей, принесших художнику заслуженную славу.

У основоположника реализма в живописи Гюстава Курбе также есть серия марин, созданных в последнее десятилетие жизни, запечатлевших то зеркальную гладь с отраженными в ней небесами, то крутую волну, несущуюся прямо на зрителя.

Цветовая палитра его марин почти кардинально изменяется в зависимости от замысла, его морские воды объемны и весомы, пейзажи наполнены светом и воздухом, предшествуя работам импрессионистов.

Дальнейшее развитие жанр марини получил в работах этих новаторов живописи — импрессионистов. Вибрация влажного воздуха, брызги света, пересыпанные с мазками, изображающими воду, сливаются в пестрые ковры.

В работах их последователей и продолжателей Поля Синьяка и Жоржа Сёра радуги и блики в морской воде вспыхивают изумрудно-зелеными, фиалковыми и оранжево-золотистыми оттенками. Попробовали себя в жанре марини и сюрреалисты — Рене Магритт с его безбрежными фонами и лаконичными работами, в которых море становится вполне реальным действующим лицом и символической доминантой перед лицом Вечности.

В современной живописи превалирует уже не тема противостояния человека и стихии или рассказ о человеческой стойкости перед лицом житейских бурь, но гармоничное сосуществование человека и морской стихии. Человеческие фигурки и морские обитатели кажутся единым целым в лоне матери-природы и бесконечного океана.

САД КАК ИДЕЯ

Рассуждая о райском саде как символе невинного изобилия и защищенного благополучия, мы невольно задумываемся о самой идее сада. Не как о месте, где нужно сначала работать, а потом собирать урожай или проводить время в приятном отдыхе, а о пространстве, где приводят душу в порядок.

В европейской традиции сады для медитации начинались с монастырских дворишков-клуатров. Разумеется, при обителях были и плодовые сады, и огороды с грядками овощей и лекарственными травами. Но эти особые дворники — с одной стороны стена ограды, другая примыкает к кельям, колоннада крытой галереи по периметру, несколько деревьев и небольшой водоем в центре — были особой отрадой для принявших сан и трудников. В монастырях с особо строгим уставом, в послушании молчания там, в саду, раз в неделю можно было перемолвиться словом с братом или настоятелем. Эти закрытые садики существуют и сегодня.

Светские сады также принимали формы, склоняющиеся к медитации. Прославившиеся своим особым отношением к садоводству англичане известны не только пейзажными парками. Лет за двести до того и их затронула ренессансная мода на регулярные итальянские посадки, в планировке которых преобладал правильный геометрический рисунок. Это озеленение создавалось вокруг композиционных узлов — фонтанов, скульптур, топиариев — фигурно подстриженных кустов со скамьей, поэтому в Англии их называли узловыми. Узел — один из древнейших символов — становился знаковым в моменты принятия решений, воспоминаний об утратах, согласия с обязательствами брачных уз или размышлений о сути бытия.

По строгому плану создавались и исламские «зеленые жемчужины». Идеальный сад строился в соответствии с символикой цифры 4 — ориентировался на четыре стороны света и делился четырьмя каналами, напоминающими о реках из воды, вина, молока и меда, вытекающих из Эдема. В индийской практике посадки мусульманской традиции перемежались с теми, что создавались расчерченными по узорам мандалы.



«Райский сад». Лукас Кранх Старший. 1530 г.

КАК НА ИГРАЛЬНОЙ КОСТИ

XVIII в. и в мистические откровения привнес восточный колорит. Пирамиды, обелиски, восточные павильоны для размышлений нередко соседствовали с простыми по формам палладианскими жилыми зданиями. Дополняла впечатление особая рассадка деревьев, такая, к примеру, как «квинкус» (фигура с четырьмя точками по углам и одной в центре). Примером для европейцев послужили сады в Кордове, где пальмы затеняли посаженные между ними апельсиновые деревья. Климат Британии потребовал замены на местные дубы и яблони, но принцип сохранился. «Квинкус» обозначал способность человека превозмочь четыре пласта материи (камень, растение, животное и человек) и достичь состояния возвышенного просветления.



Сад бенедиктинского монастыря. Сицилия, Италия.

КАМНИ МИРОЗДАНИЯ

Формирование японского медитативного сада проходило под влиянием архитектуры в соответствии с религиозно-философскими учениями. Изобретение в XV в. «сухих садов» (или «садов дзэн») создало новую отрасль в искусстве садоводства. Миниатюрные модели таких садиков устанавливались на лакированных подносах как цветы в горшках. Сады камней карэсансуй («сухие горы и воды») и сэкитай — («каменный сад») представляют самые популярные его разновидности. Их главным элементом стали группы неотесанных камней, которые размещаются по три, в соответствии с буддийской триадой. Известно, что в какой бы точке ни стоял наблюдатель, его взор упадет на равное число камней. Вокруг с помощью граблей делаются бороздки. Сады камней предназначены для медитаций и отдыха.



Медитативный сад. Япония.

Веком позже вошли в моду масонские парки. Они символизировали путешествие человека от грубого камня к просветлению по дороге мира и войны, труда и отдохновения. Символические черно-белые дорожки были проложены вдоль опасностей водных глубин и мирных лужаек. Финалом путешествия, его главной точкой являлась знаковая скамья треугольной масонской формы. На солнечных или цветочных часах, напомиавших о неизбежности времени, также устанавливались масонские символы.

Китайские дендрарии полны священных растений и символических дополнений. Одним из наиболее известных стал сад Юйюань — «Сад Радости», или «Сад Неторопливого Отдыха», в Шанхае. Он состоит из шести частей, где каждый уголок — это искусно насыпанные холмы и живописно организованные ложбины, уникальные виды деревьев и цветов, пруды с золотыми рыбками и оригинальные архитектурные формы. Гордостью сада является магнолия Юлан, считающаяся самым старым священным деревом Китая. Любимый цветок здесь — китайская хризантема, воспетая в литературе еще в V в. до н. э. В дворцовых парках китайского садовода Гуэй Сана (1100—1125 гг.) использовались обточенные водой камни, причем они не только собирались со дна озер, но и конфисковались из частных садов.

КОСМОС САДА ЧАРЛЬЗА ДЖЕНКСА

Алюминиевые цветники, черные дыры вместо фонтанов и загадочный ландшафт — так выглядит частный шотландский Сад космических размышлений (Garden of Cosmic Speculation). Созданный архитектором, автором книги «Библия постмодернизма» Чарльзом Дженксом и экспертом по китайским садам Мэгги Кесвик, он напоминает о Вселенной, о месте человека в ней. Фрактальные скопления, спираль ДНК и геометрические задачи — и Беседка бессмысленности для утомленных величием замысла посетителей. Дизайн создавался в рамках китайской садовой традиции с ее плавными линиями, и шотландские холмы деликатно вписаны в формы, сохранившиеся на старых шелковых свитках.

БАХАЙСКИЕ САДЫ

Сады, созданные в соответствии с верованиями бахаев, знамениты по всему миру. Дендрарии по склону гор и на вершинах святилищ напоминают висячие сады с каскадами фонтанов и мостами через них. Зелень изолирует место от шума окружения и соединяет культовые постройки на всей горе, является местом паломничества и ритуальных круговых обходов, для которых выкладывается специальная дорожка. Кроме террасных есть сады с памятниками, арками и захоронениями святых, украшенными ротондами.



Бахайские сады и храм на склонах Верблюжьей горы. Израиль.



*Уффингтонская белая лошадь.
Оксфордшир, Великобритания.
Ок. Х в. до н. э.*

ЛЕНД-АРТ: ТВОРИМ ЗЕМЛЮ

Когда традиционные формы искусства кажутся тесными творческому гению, в ход идут средства планетарного масштаба. Идея создавать арт-проекты из природных ландшафтов потребовала именно их.

Ине то чтобы эта идея была такой уж свежей. Рисунки в пустыне Наска, белая лошадь в Британии — и это только те монументальные произведения древних художников, что уцелели в результате активного преобразования поверхности обжитых участков суши за последние столетия.

Да и кроме человека было чему постараться — резкие смены климата, а с ним и плотности растительности, движения русел рек, сейсмическая активность... Красота на нашей планете хрупка по определению, и от размера ее прочность не зависит.

ВМЕСТЕ С ПРИРОДОЙ

Одной из самых интересных работ этого стиля стало «Отложение осадка Мышления: Земные Проекты» американца Роберта Смитсона. Его часть, «Спиральный причал», скомпонована из скалы, земли и морских водорослей. Длинный спиральный причал — насыпь, которая выходит в Большое Солёное озеро на севере Юты, США, и впечатляет демонстрацией творческого потенциала направления ленд-арт. В работу художника включились природа и время, то затапливая части спирали, то перекрашивая их из серого в кораллово-розовый в годы изобильного цветения водорослей, то выбеливая отложениями солей самым причудливым образом. А однажды спираль и вовсе исчезла под водой, чтобы появиться позднее, плавно проступая сквозь весенние серые толщи вод.



«Спиральный причал». Роберт Смитсон. США. 1970 г.

Художники 1960-х гг. решили бросить вызов этой обреченности, а заодно и камерной кулуарности выставок и конкурсов, ограниченной посещаемости музеев — не тот размах. Продолжая развитие форм искусства, возникших в первые десятилетия XX века, творцы второй половины столетия использовали язык минимализма и беспредметного искусства для создания своих монументальных работ. В сочетании с ландшафтной архитектурой и экологической скульптурой явление вышло и новаторским — по формам, и традиционным — по сути.



Проект Христо Явашева. Индия. 1972 г.

А то, что традиции этой несколько тысячелетий, только добавляло глубины и магнетизма творениям этих мастеров.

Можно «рисовать» лесами, как Алан Сонфист, один из зачинателей движения. Его «Пейзаж Времени» — природный лес, которым он «раскрасил» уголок Нью-Йорка, «Круги Времени» во Флоренции из полей и виноградников и другие работы. От садово-паркового искусства эти работы отличают целостность композиции и доминанта общего впечатления. Это прежде всего цвет и форма, а не дорожки и деревья.

Движение вспыхнуло как форма социального протеста в октябре 1968 г. Его открыла выставка «Земные Работы» в галерее Dwan в Нью-Йорке. На этой и других последовавших за ней выставках демонстрировались творения таких художников, как Ричард Лонг, Деннис Оппенхейм, Роберт Смитсон, Уолтер де Мариа, Ян Диббетс, Майкл Хейзер, Дэвид Медалла, Гантэр Уекери и других представителей «Земного Искусства» под кураторством Гордона Матта-Кларка.

Подобного рода эксперименты проводились не только на природе, но и в традиционных помещениях художественных галерей. «Зеркало Гравия» Смитсона с «Трещинами и Пылью» (1968) сложено из гравия у зеркальной стены галереи. Вальтер де Мариа создал проект «Почва», засыпав пол галереи Хайнера Фридриха слоем влажного чернозема 60 см толщиной. Резонанс, вызванный этими произведениями, привлек к работам направления особое внимание, и не только критиков, но и зрителей.

Творческий метод Христо Явашева и Жанны-Клод де Гийебон заключается в оборачивании однотонной тканью тех или иных значимых архитектурных сооружений, вроде Рейхстага, превращающей их в гигантские абстрактные скульптуры, с одной стороны, и вырывающей их из пейзажа, преобразовывая его таким образом, — с другой.

Их работы находятся на границе течений социальной скульптуры и собственно ленд-арта. К чистому ленд-арту относится величественный проект «7000 Eichen» — план посадки 7 тысяч дубовых деревьев.

Не менее значительными художественными средствами оперировал Джеймс Труелл, когда в 1974 г. создал проект, включающий по замыслу безоблачное звездное небо, и разместившийся в кратере вулкана в штате Аризона. А Вальтер де Мариа установил ровными рядами 400 шестиметровых шестов из нержавеющей стали в мексиканской пустыне, где случается самое большое число ударов молний в год. Его материалами стали черные тучи, сверкающие молнии, методично ударяющие в наверхия шестов, расставленных квадратами. И тьма пространства пустыни в качестве фона этой динамичной композиции. Стальной стометровый монумент-колонна Олденбурга рядом с этими произведениями выглядит почти традиционным.

Для фиксации этих проектов используются фотографии и видеосъемка, как дополняющая и продолжающая во времени часть работ, развивающих романтические тенденции беспредметного минимализма.

ВОСХИЩЕНЬЮ НЕТ ПРЕДЕЛА

Идея при жизни получить божественные почести казалась заманчивой многим честолюбивым людям. И, при наличии у них достаточного количества денег или власти, окружающие энергично воплощали в жизнь эти фантазии, в том числе и художественными средствами, в частности, изображая апофеоз.

Дословно «апофеоз» с греческого — «присоединение к сонму богов». Разумеется, такое событие требовало ритуала.

Разрабатывать его начали еще в Древнем Египте, когда фараону Начмесу II стало вдруг не с кем воевать. А поскольку для фараона война — это одна из профессиональных обязанностей, специализацию пришлось сменить. И еще пару десятков лет править в титуле живого бога, чему свидетельством архитектурный вариант апофеоза — комплекс Рамессеум. Но столько средств на возвеличивание себя, любимого, больше ни у кого не нашлось.

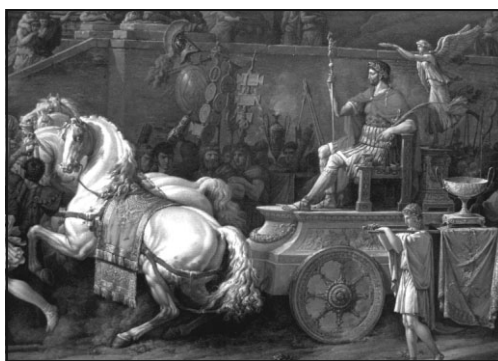
ВОЗНЕСЕНИЕ

Изображения сцен Вознесения святых также можно отнести к разновидности жанра апофеоза. И пусть эти апофеозы обходились без колесниц, основные художественные приемы: клубящиеся облака, сияющие небеса, восторг или торжественное молчаливое восхищение свидетелей, упоение главного действующего лица — все это соответствовало канонам жанра. Используя наработки римских язычников, которые на самом деле были первыми христианами, не только в архитектуре, но и в прочих видах искусства, художники христианской Европы со временем продолжили и развили тему апофеоза до небывалых высот. «Высоты» рисовали с особым удовольствием — эпоха барокко эксплуатировала иллюзорные эффекты для создания бесконечности небес, куда устремлялись и греческие боги — на колесницах, и христианские святые — на облаках, в окружении цветочных гирлянд и поющих ангелов.

Следующим апофеозом стало легендарное вознесение Геракла — героя, победителя, сына бога. В описание этого праздника древнегреческие авторы вкладывали много патетических эмоций и, как это обычно случалось в античности, детальных описаний воображаемого события.

Этими инструкциями и воспользовались римские императоры, которым процесс обожествления представлялся вполне естественным, только немного сдвинутым во времени. Ведь по верованиям римлян все предки уходят к богам, превращаясь в мистические сущности. И раз это предопределено, можно слегка ускорить события, обретя статус бога на пару десятилетий раньше (если претенденты на престол не поторопят). И уже запрягается золотая колесница, выстраиваются толпы восторженных подданных, сооружаются и покрываются золотом фигуры гениев с лавровыми венками в руках — и действие апофеоза начинается.

Стоит отметить, что апофеоза требовали обычно императоры, бравшие почести «на копье», то есть в результате военных действий. И всплеск классицизма, вдохновленный созданием империи Наполеона, разразился целым рядом апофеозов императора. Среди них были как реалистичные, в виде изображения коронации, так и мифологические — в небесах, с лошадьми, колесницами, в обществе богинь и символических фигур. И императору приятно, и художникам-классицистам в удовольствие.



«Триумф Луция Эмилия Павла». Фрагмент. Карл Верне. 1789 г.

Особенно впечатляюще выглядят живописные апофеозы американских государственных деятелей, совмещающие в одном изображении и персонаж в современном мундире, и набор аллегорических фигур среди облаков.

Таковы, к примеру, фреска «Апофеоз Джорджа Вашингтона» в куполе центрального зала Капитолия или изображение апофеоза убитого Авраама Линкольна на бытовой керамике.

Теперь не боги Олимпа и не Христос, гостеприимно простирающий объятия, но исключительно славы и добродетели — символы признания общественных организаций — создают торжественное окружение возвеличиваемой фигуре. Это и сотворяет некоторую двусмысленную неловкость при созерцании патетического изображения — небеса есть, а небесные силы ни при чем. Зато в искренности чувств американцев, заказчиков и создателей полотна, сомнений не возникает. С такой наивной верой подобраны полуреалистичные фигуры окружения, столь старательно процитированы основные композиционные схемы популярных барочных апофеозов.

Современное искусство занятым образом умудряется смешивать апофеоз с рекламой. Так, в одной из провинций Китая местные партийные активисты на собранные с крестьян деньги соорудили самое большое в Китае скульптурное изображение Великого Кормчего Мао. И очень удивились, когда столичные власти монумент быстренько снесли. Ведь самый большой Будда — тоже святой человек, а к его статуе туристы ездят, экономику поднимают. В чем же разница?

Видами апофеоза, одобряемыми нынешним обществом, стали театрализованные формы приветствий, торжественных встреч обожествляемого лидера с населением — фор-



«Апофеоз Наполеона». Жан Огюст Доминик Энгр. 1853 г.



«Апофеоз Джорджа Вашингтона». Фрагмент. Константин Брумиди. 1865 г.

ма ритуального благословения помазанника Божия, имеющая хождение со времен Раннего Средневековья. Изобразительное искусство ограничивается составлением коллажных фотографий в документальном стиле — пусть скромный, но все же апофеоз.

ТИХАЯ ЖИЗНЬ

Мир вещей, которые нас окружают, ведет свою тихую, незаметную жизнь. Сохранить в памяти, остановить на полотне ее мгновения — интересная идея.

Французы были слишком категоричны, назвав цветы, фрукты, угасающую свечу жестким словом «натюрморт» — «мертвая природа». Деликатное голландское «стил лебен» — «тихая жизнь» — подходит к картинам этого жанра гораздо больше.

Итак, уговорились, пусть все, что не пейзаж, не портрет, не живые зверушки (анималистический жанр) и не история с участием людей (жанры бытовой и исторической), называется так, как называется.

А мы попробуем поближе присмотреться к этой «живой тишине». И в Египте, и в Месопотамии не только делали, но и, соответственно, ценили красивые полезные вещи. А значит, и рисовали их, но только как поясняющий элемент сцены или персонажа: в руках у скульптора инструменты, красивые чаши наполнены едой и питьем для заупокойного мира или богов.

Судя по описаниям современников, знала натюрморт и древнегреческая живопись. Так, живые птицы слетались клевать нарисованный виноград на натюрморте-обманке великого Зевксиса. Римские живописцы, следуя за греками, создавали, судя по помпеянским росписям, все темы живописи, включая натюрморт. Чаши с вином, фрукты на подставках, мусор и объедки на мозаиках — римляне знали толк в обладании и любовании предметом.

Особое место отводилось натюрморту в христианском искусстве. Что ни чаша, то символ, что ни рыба, то знак, что ни гроздь винограда — то образ. Тем не менее предмет потихоньку возвращает

ЗРИТЕЛЮ НА ГОЛОВУ

Если припомнить так называемые «лавки» фламандца Снейдерса, ни о какой тишине и речи быть не может. Огромные полотна в полстены завалены дарами всех стихий. Трепещет и бьется рыба, щелкают клешнями омары, падает корзина с устрицами, которую столкнула пробегавшая мимо кошка. Судачат у входа продавец и покупательница — в этом блеске, трепете и шуме «тихую жизнь» узнать мудроно. Однако ж термин прижился. И к тому же не все изображения предметов и не во все времена вели себя так буйно, как в барочной Фландрии.



«Натюрморт». Франс Снейдерс. 1612—1613 гг.

утраченные позиции. Сначала как красноречивая деталь сюжетного изображения — чаша, хлеб и запеченная голова тельца — символ жертвы Христа на столе в «Троице», букет лилий в вазе — знак непорочности Марии. Но уже для Брейгеля Цветочного, одного из представителей славного семейства талантливых живописцев, изображение Мадонны — лишь повод, чтобы уставить основное пространство картины букетами цветов.

Фреска с фруктами из Casa dei Cervi (Дом оленя). Геркуланум. Между 45 и 79 гг.



Итальянский ранний Ренессанс, заигрывая с реминисценциями Средневековья, расставлял со вкусом выписанные натюрморты на передних планах исторических и религиозных композиций. Художники писали натюрморты на «неглавных» местах — обратных сторонах створок алтарей, мебельных дверцах и прикрытиях стенных ниш.

И только барокко, разочаровавшись в совершенстве самого человека, обратило внимание на творения его рук. Пора пришла — натюрморт отделился от сюжетной живописи, чтобы начать рассказывать собственные истории. В творчестве голландских и фламандских — а Нидерланды больше не едины — художников XVII в. предметы обретают голос. Они содержат либо скрытые аллегории — быстротечность всего земного перед лицом неотвратимой смерти (натюрморт с черепом, песочными часами или погашенной лампой — «ванитас»), либо напоминание о Страстях Христовых — розы, о Воскресении — небольшое комнатное распятие. Так постоянно используемые предметы обретают глубинный смысл.

Представители особого направления в голландской живописи, так называемые малые голландцы — писали картины небольших размеров на «не самые значительные» темы — уделили натюрморту особое внимание. Их «завтраки», «букеты», «ученые натюрморты» полны дружеской усмешки и постоянного невидимого присутствия человека: кто-то только что толкнул бокал, срезал кожуру с лимона или надломил пирог — угощайся, друг! Можно сказать, что это своеобразные «портреты-настроения» или «дружеские послания», выполненные в живописи без изображения человека.

В это время отважные голландцы, избавившись от власти Католической церкви и аристократии, стали сами себе хозяевами и отправились путешествовать. Экзотические диковинки Востока и Юга, разнообразные редкости, растения, ткани, посуда расставлены перед зрителем на этих картинах. Они радуют глаз, поднимают настроение и очень хорошо продаются.

Сначала выделился из общей массы цветочный натюрморт, на котором решили специализироваться некоторые художники, такие как Амброзиус Босхарт Старший и Бальтасар ван дер Аст. Их начинания продолжил Ян Давидс де Хем. Если припомнить безумие «охоты за тюльпанами», однажды охватившее голландское общество, интерес к цветочным букетам на холстах вполне объясним.

А далее пошли «ученый натюрморт», «вани-тас», натюрморты с пейзажами, музыкальными

БЛАГОСЛОВЕННАЯ ТИШИНА

Особенно интенсивные поиски в области натюрморта вели художники Нидерландов. Интерьеры в покоях Марии с Младенцем сияют чистотой — символ чистоты духа. До блеска начищен медный таз — символ крещения. Над ним идеально отглаженное полотенце, на столе раскрытая книга, дымок свечи вьется в приоткрытое окно — и каждая вещь нарисована с таким тщанием, что до «полноценного» натюрморта осталось, что называется, «пять минут».



«Мария с Младенцем у камина». Робер Кампен. До 1430 г.



«Ванитас». Пьер Франческо Читтадини. 1681 г.



«Цветочный натюрморт». Амброзиус Босхарт Старший. 1614 г.

инструментами, драпировками — и все эти темы, так или иначе, обрели развитие в дальнейшем. Тихая жизнь оказалась удивительно интересной.

НЕМНОГО ЛЬВОВ

Эти цари зверей нам встречаются не часто. Наверное, они гуляют в других местах. Ведь по какой-то причине идея изобразить льва, сначала на стене в пещере, а после на гербе все-таки посетила человека.

Либо в наших широтах было теплее, либо львы были более морозоустойчивыми, но, как бы то ни было, одно из первых миниатюрных изображений животного имело львиную голову. А было это 40 тысяч лет назад в одной из пещер на территории нынешней Германии. В целом, изображениями львов увлекались кроманьонцы в каменном веке: уж они их и лепили, и вырезали, и на стенах пещер и скалах рисовали. Считается, что лев или человек с головой льва был основой культа того времени. Изображение львов украшает Львиные, соответственно, ворота Микен. А в покоях правительниц Кносского дворца пили из мягко моделированных ритонов в форме довольных жизнью львиных морд.

В Древнем Египте боги ходили и с львиными головами. Это царственное обличье было даровано сразу трем: Маахес был богом войны, Сехмет отвечала за медицину и наказание плохо ведущих себя богов, Шезметет занималась вопросами магии. Гибкие линии врезанных рельефов-койланогрифов, стройные пропорции и удивительно спокойные выражения морд, хотя и слегка себе на уме, отличают изображения этих богов.

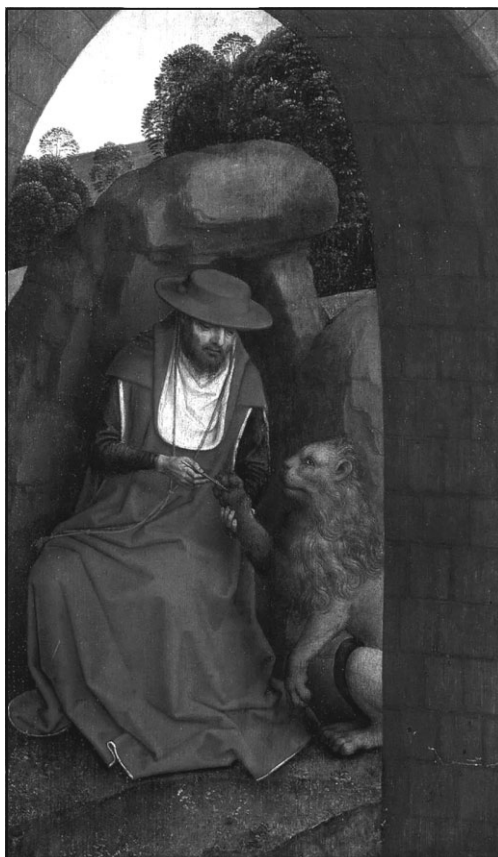
В Междуречье львиными охотами увлекались ассирийцы: знамениты рельефы с изображением умирающей львицы из дворца Ашшурбанипала. Мягкая, опадающая линия рисует фигуру слабеющей от потери крови дикой кошки, почти очеловеченной, при полном отсутствии признаков антропоморфности: нам ее и так жалко.

Возможно, что античный Геракл, накидывающий на себя шкуру Немейского льва в прохладную погоду, является продолжателем древнего культа. Небольшая, всего полуметровая статуэтка «Геракл борется со львом», хранящаяся в коллекции Эрмитажа, поражает неожиданным эффектом монументальности — столь мощно переплелись массивные фигуры, столь выразительна игра мышц под кожей обоих героев — сражение идет на равных, в рукопашную.

Наследники греков, римляне переделали Геракла в Геркулеса, а львиную шкуру добавили к костюму императора Комода. Получился интересный образ, позволивший мастеру продемонстрировать такие техники владения резцом и сверлом, какие грекам и не снились.



Львица — ритон (рог для питья) из полупрозрачного известняка. Кносский дворец. 1600—1500 гг. до н. э.



«Святой Иероним и лев». Ганс Мемлинг. Между 1485 и 1490 гг.

В христианском искусстве, пришедшем на смену античному, образ льва был неоднозначным, таким он и остается по сей день. С одной стороны — дикий зверь, а с другой, вытащи из лапы колючку, как св. Иероним, — и лев с тобой подружится.

Хищник, совмещающий кровожадность и благородство. Символ Христа в раннем Средневековье, зооморфный образ св. Марка. Изображения льва излучают спокойствие вплоть до начала эпохи барокко.

В полотнах Рубенса впервые так мощно и дерзко взвились в многочисленных «охотах» эти отважные золотистые кошки. Человек побеждает воплощенную ярость природы лишь с помощью оружия. Но до последнего отмахивается от мелких охотничьих шавок роскошное животное.

Барокко сменяет эпоха классицизма — и опять лев как символ, знак, атрибут ведет себя прилично. С достоинством кладет лапу на шар как символ мироздания. Или покорно идет за невинной девочкой, игнорируя невоспитанного ягненка.

Но как только ампир отступает под натиском романтизма, снова в сражения со львом вступают экзотические охотники, лошади, собаки. И уже предельно ясно, кто выйдет победителем. В дальнейшем изображение животных становится прерогативой анималистического жанра и покидает арену большого искусства, сохраняя свои позиции лишь на гербах — благородство льва-защитника стало неотъемлемой частью этого животного.

СЛЁЗЫ АЛЛАТ

Искусство Востока знакомо с этим зверем гораздо ближе. «Лев Аллат» — древняя статуя могучего животного, охраняющего, обнимая и прикрывая лапой, грациозную хрупкую газель. Лев считался супругом богини Аллат, чью нежность, грацию и кроткую любовь символизировала газель. Украшавшая древний храм богини мира Аллат в Пальмире (Сирия) статуя высотой 3,5 м была создана в начале I в. в технике высокого рельефа-полуфигуры из известнякового камня. На левой лапе льва была надпись на пальмирском языке: «Аллат благословит любого, кто не прольет кровь в святилище».

Нет больше этого чудесного изображения. 27 июня 2015 г. статуя, стоявшая пред входом в музей Пальмиры, была уничтожена. Лей слезы, Аллат...



Крылатый лев на Кампо Манин. Венеция, Италия.



«Уна и лев». Брайтон Ривьер. 1870-е гг.

ДВЕРНОЙ МОЛОТОК

Молоток-кольцо на дверях собора давал право на убежище и приют каждому, кто прикоснется к нему. Благодаря этому закону в английском языке слово «святилище» стало означать «убежище». Так продолжалось до 1623 г., когда британский парламент упразднил закон неприкосновенности убежища в церкви. Но богато украшенные дверные молотки, обещающие защиту и покровительство, остались.



9 апреля, 2017. Дверной молоток со львом. Кёльнский собор. Германия.



«Благовещение». Фрагмент.
Триптих «Алтарь Мероде».
Робер Кампен. Ок. 1427—
1432 гг.

ВИТРАЖ — НЕ ОКНО

Не следует принимать за окно живописный витраж Средневековья. Потoki разноцветного света, льющиеся сквозь него, — деталь отдельного произведения монументально-декоративного искусства. Ведь идея окна — пропускать свет, открывая пространство в обе стороны. А идея витража — стена из льющихся разноцветных потоков света, имеющая собственную ценность. В пасмурные дни витраж напоминает драгоценные камни, разложенные на темно-сером бархате, что в концепцию окна явно не вписывается.



Готический витраж. XI в.

ПРЕГРАДА ИЛИ ВОЗМОЖНОСТЬ

Окна, как глаза дома, раскрывают его душу. Есть мысль, что, прикрытые, распахнутые или слепые, они стали границей между замкнутым внутренним пространством дома и внешним миром. Идея слишком заманчивая, чтобы отказаться от ее изображения.

Светлый или темный, распахнутый или закрытый — оконный проем на картинах художников служит динамичным фоном или эмоциональным акцентом любой композиции. Окно в живописи по традиции выступает как метафора ожидания перемен, предчувствия шага в неведомое.

Первые нарисованные окна возникают там, где настоящих окон нет, но очень хочется: знаменитые античные помпейские фрески на стенах внутренних помещений демонстрируют не только иллюзорные изображения проемов, но и дивные пространства за ними. К таким приемам в архитектуре интерьера вернутся художники Возрождения.

В византийских светских мозаиках окна выполнены плоскостно и подчеркивают поверхность стены — древние творцы не обманывают, но обещают. Мотив окна как рамы с удовольствием используют мастера резьбы по кости или дереву, создавая шкатулки и медальоны-обереги. Сценки, изображенные в таких рамках мы рассматриваем, будто подглядывая за происходящим в них действием.

Готическое искусство заимствует у Византии мотив окна как возможность подсмотреть за героями, добавляет к этому его изображение в самом действе. Нарисованное в фоне окно оправдывает дополнительный поток света. Или оживляет действие. То святой в окно заглянет, погрозит. То чертик высунется, рожицу скривит. А три оконных проема сразу символизируют Святую Троицу.

Нидерландские средневековые художники с удовольствием размещали персонажей в комнате у окна, перспективно углубляя пространство картины.

Время шло, и вот уже Леон Баттиста Альберти, один из теоретиков итальянского Возрождения, определяет живопись как подчеркнутую рамой картины распахнутое окно в другой мир. И великие итальянцы с упоением рисуют девушек на фоне голубых итальянских небес, но только у окна — ведь приличная девушка на улице непокрытой головой не покажется.

Иногда колористическая композиция меняется — в доме, за спиной у красавицы, темно, свет на ее лицо падает со стороны зрителя. И внезапно возникает ощущение, что эта красавица, к примеру, «Прекрасная Ферроньера» Леонардо, отделенная от нас нарисованным каменным подоконником, сейчас глянет строго и пристально и отвернется от зрителя с резким замечанием в его адрес. Настолько сосредоточен взгляд красавицы, что мороз пробирает: так окно на полотнах великих живописцев порой превращается в бойницу.

Искусство Северного Возрождения, а позднее итальянского и фламандского барокко превратит окно в границу, которую можно преодолеть. Сначала на подоконниках появятся подписи художников. Потом с них, выступая за первый план, свесится рука, потом — локоть, а потом красotka высунется по пояс, приветствуя зрителя, а мальчишка и вовсе попробует через него вылезти — барокко любит визуальные эффекты.

Иное дело в Голландии. Там высокие окна остекляют мелкими квадратиками и закрывают ставнями, состоящими из шести частей — в каждой створке три независимых фрагмента. И прорывами пространства они больше не являются. Они — источник направленного света: какую створку откроешь, туда и он польется. И символ ожидания — образ женщины у окна, читающей письмо издалека, — стал сквозным в голландском искусстве.

XIX в. превращает окно в символ женской несвободы и знак ожидания мужчины, лучшей доли, занимательного события — ведь в доме так скучно. Окна в работах «назарейцев» (сторонников романтико-мистического художественного течения Германии) или представителей бидермайера, ценивших домашний уют, — это и поток света для помощи в рукоделии, и интерес к жизни за стенами.

Художники XX в. все ставят с ног на голову — окно у них стало рамой, за которой «нарисован» весь мир как часть их воображаемой реальности. Таковы окна у Матисса и Шагала. Кстати, оба работали над церковными витражами, и, значит, спираль развития искусства сделала очередной оборот. Кажется, пора мыть и открывать окно.

«Вид из окна дома с балконом, Тайнмут».
Элис Бойд. 1864 г.



«Старик в окне». Самюэл ван Хогстратен. 1653 г.

БЫЛИ БЫ ДЕНЬГИ

Иногда чисто вымытое, в крепкой раме голландское окно служит свидетельством благосостояния. Так, в картине Вермеера «Молочница» за спиной у женщины пустая комната с голыми стенами, но и мутное невымытое окно. Денег в доме хватает только на хлеб и молоко. Да и удастся ли сохранить этот дом за собой? Окно вымоет новая хозяйка.



«Молочница». Ян Вермеер. Ок. 1658 г.

ПТИЦЕ НУЖНО НЕБО

Человек издавна провожал взглядом летящих птиц, радовался тем, кто из них обустроивался жить рядом. А однажды решил, что нарисовать птичку надежнее, чем сажать ее в клетку.

Соединение мощи полета и нежной плоти, объект нежной заботы и азартной охоты — птица постоянно присутствует в поле нашего зрения или хотя бы на его периферии.

Встрепанный городской воробей, наглый заносчивый голубь или бойкая синичка, тоненьким звоночком напоминающая о весне, — список не велик, хотя мы благодарны и этому. Ах, утки — как же мы забыли про этот весьма упитанный элемент городских водоемов. Ведь с них и начинается история изображения птиц в живописи.

Силуэт уточки так и просится на лист, стоит взять в руки карандаш. Это у нас генная память просыпается. Или, что скорее, лаконичный гибкий абрис с резким взлетом к клюву и плавной покатостью спинки и вправду удивительно гармонично создан природой. Изображения уток одними из первых встречаются на стенах пещер — выставочных залов первобытных художников, а также в произведениях «мобильного» искусства. Оглавья, ручки чаш, заколки и отдельные фигурки утки — то ли обереги, то ли детские игрушки — находят археологи повсеместно.

Изображения желтеньких уточек украшают стены одной из самых древних этрусских гробниц. Ведь взлетая под облака и ныряя в толщу вод, эта птица объединяет три мира, включая земной.

Древность в целом уважительна к птицам, они — частые спутники богов и богинь, от совуш-

«Портрет маленькой совы».
Альбрехт Дюрер. 1506 г.



ки Афины до воронов Одина. Килик (глиняный сосуд с плоским дном) с изображением людей, радующихся прилету ласточки, вестницы весны, — один из самых непосредственных и трогательных мотивов в древнегреческой вазописи. Прекрасные скульпторы, римляне уверенно и выразительно ваяли мраморных и бронзовых орлов с разной степенью натурализма.

Средневековье и Возрождение изображали птиц как воплощение христианской символики — от пьющих из чаши голубей с мозаики из храма в Равенне до щегленка в руках упитанного Младенца Христа в работах мэтров Ренессанса. Летящие стайками куропатки на таких полотнах — отнюдь не воспоминание о том, как славно автор поохотился с друзьями в выходной, но символ отказа от суетности и обращения мыслями к высокому. О голубе Святого Духа и упоминать не стоит. Но вот изображение павлина вызывает особый интерес. В христианской традиции павлин — сим-

ОХ, УЖ ЭТИ ЛЕБЕДИ

Из античности к нам пришел и прочно закрепился в живописной практике сюжет, повествующий о Леде с Лебедем, облик которого принял Зевс. Мощная птица с сильной длинной шеей у ног обнаженной женщины, охваченной любовным томлением, выглядит как почти мистическое средоточие мужской силы. Многие выдающиеся живописцы с удовольствием прописывали контрасты фактур теплых оттенков женской кожи и чуть влажного упругого жемчужно-белоснежного оперения.

«Леда и Лебедь». Джамбеттино Чиньяроли. XVIII в.



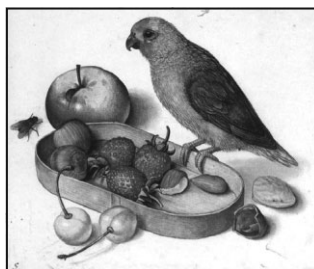
вол нетленности (мясо его долго хранится), возрождения (меняет перья на хвосте каждую весну) и еще ряда свойств. И сова, та самая древняя мистическая сова Афины, вновь приходит на картины Дюрера и Босха как знак мудрости, чуткости в ночи, а еще неожиданной поддержки — мыши на полях периодически одолевают.

XVII в., период формирования анималистического жанра, окончательно признал право птиц на воцарение не только в клетках, откуда их было принято выпускать по весне, но и на стенах гостиных. Яркость экзотического оперения, живость движений и богатый подтекст делали такие картины подлинным украшением интерьеров.



Женщина отбивается от аиста, который принес ее ребенка. Надпись: «Злодей по-прежнему преследует ее». Викторианская открытка на рубеже XX в.

«Сад земных наслаждений». Фрагмент. Иероним Босх. Между 1490 и 1510 гг.



«Натюрморт с маленьким попугаем». Георг Флегель. Первая половина XVII в.

Когда анималистический жанр утратил позиции в табели о рангах, птицы снова стали лишь спутниками персонажей либо, спасибо модернистам, образами из полубезумных снов-угроз. Разве что голубь — символ мира, а еще аист как намек на увеличение состава семьи по-прежнему активно резвились на полотнах в художественных галереях.

ПРОФЕССИОНАЛЬНАЯ МОДЕЛЬ

Картина «Пеликан и другие птицы» Мельхиора де Хондекутера была заказом Вильгельма III Оранского и предназначалась для украшения дворцовых покоев — кого-то этот пестрый «птичник» королю напоминал. Обратим внимание на главного героя, чья упруго написанная, тонко интонированная оттенками розового и зеленовато-серого фигура размещается на первом плане. Есть легенда, что он обитал в пруду дворцового парка и, завидев человека с рисовальными принадлежностями, тут же выходил из воды и принимал картинные позы. Благодарный Мельхиор де Хондекутер, специализировавшийся на модном тогда в живописи направлении — изображении птиц, хорошо знакомый с их пугливостью и непоседливостью, увековечил его на целом ряде своих полотен. И не только он, но и большая часть его учеников, с удовольствием прогуливавшая в парке обязательные штудии. Не у всех был допуск в королевский парк. И менее успешные собратья по кисти, создавая собственные «птичьи собрания», благоговейно копировали изображения этого мудрого создания.



«Пеликан и другие птицы рядом с прудом, известным как «Плавающее перо»». Мельхиор де Хондекутер. Ок. 1680 г.

КОРОЛЬ ПОДРАБАТЫВАЛ ЭКСКУРСОВОДОМ

Однажды Людовику XIV пришла в голову идея написать инструкцию, как нужно правильно гулять по саду. И «король-солнце», сидя за изящным столиком в роскошном Версале, старательно описывал маршруты, обозначая наилучшее время для променада. Такое трудолюбие, оцененное современными экскурсоводами, возникло явно не без причины.

Садово-парковое искусство издавна было любимым занятием влиятельных образованных людей. Пластичность и монументальность природы, четкая логика построения композиции, игра с визуальными эффектами, неоднозначные инженерные решения. Как отказаться от удовольствия перекраивать мир по своему вкусу под восхищенными взглядами зрителей? Такие развлечения присущи художникам — и королям.

Идея французского художника начала прошлого века Жака Мажореля заключалась в соперничестве с небом. И ему таки удалось победить — яркий марокканский оттенок небес теперь называют «Синий Мажорель». Для этого нужно было переехать из Франции в Марокко, купить участок с садом, построить виллу «Бу Сафсаф» — и выкрасить дом в ярко-синий цвет, который резким контрастом врывается в пышную зелень пространства. Мажорель, используя синий, зеленый и темно-красный цвета, создал уникальные садово-парковые интерьеры: на входе гостя по мусульманской традиции встречает фонтан, постукивает на ветру бамбуковая аллея с лавочками, вдоль дорожек вспыхивают в траве тропические цветы, гладкость водных и травяных партеров подчеркивают резкие листья юкки, композиционные вертикали держат кипарисы и пальмы. Длинный пруд, заросший папирусом и кувшинками, отражает маленькую беседку в марокканском стиле. Рай воссоздан во всем своем колористическом многообразии.

Другой знаменитый художник — другой знаменитый сад: речь об импрессионистическом саду в Живерни. Если Мажорель как представитель своего времени «присвоил» оттенок синего цвета, которому отдали дань Шагал, Кандинский и другие его современники, то сад Клода Моне воплощал в природных красках яркую трепетность импрессионистического мазка.

Розовый кирпичный фасад дома обрамляли арки из вьющихся растений и цветники, полные

БОГАТСТВО КОНТРАСТОВ

Жак Мажорель активно ввел в пространство сада яркую керамику из обожженной глины — широкие вазы, желтые, зеленые и синие. Они, как и узоры изразцов зелидж с декором художника, добавляют цветовые эффекты, скрывающиеся от посторонних за входной дверью, собственноручно расписанной живописцем.



*Сад Мажорель.
Терраса.
Марокко.*

глициний и азалий. Сияющие блики разбрасывал пруд со знаменитыми «кувшинками» — водяными лилиями — и мостиком в японском стиле, хорошо знакомыми всем по полотнам Моне. Художник превратил сад в палитру, смешивая, как краски, цветы на клумбах, располагая их рядом или накладывая друг на друга яркими «мазками».

Моне писал, что с того времени, как у него появился сад, он не приглашал другой модели. Так пространство сада стало единственным художественным объектом — прекрасной натурой для рисования.

А у богатых свои причины для слез. И первая из них — стремление стать благородным. Сады Эксбери стали визуальным воплощением

идеи о том, как присоединиться к высшему свету, Лионеля Натана Ротшильда, происходившего из знаменитой семьи банкиров. К финансистам и сегодня отношение не однозначное, а во времена традиционного христианства банковское дело считалось греховным. Деньги, заработанные в этой сфере, отнюдь не гарантировали равенства (кстати, на этом строится сюжет в пьесе «Венецианский купец» У. Шекспира). Попасть в общество британских аристократов было непросто. Но они были еще и садоводами, и их снобизм победило любопытство. Сады Эксбери представляют собой обширную коллекцию экзотических растений: кактусов, рододендронов, азалий и других редких в британском климате цветущих кустарников, что были привезены со всех концов света по заказу хозяина. Сад — билет в высший свет — выглядит роскошным по колориту и изысканно-плотным по композиции.

Но самый знаменитый сад-декларация — возлюбленное дитя «короля-солнца» Людовика XIV. Миф об Аполлоне во всем его сиятельном разнообразии пересказан языком аллей и фонтанов, экзотических деревьев и стриженных бордюров. Центральная часть вместе с дворцом отражается в бассейне Аполлона, сияющего на колеснице в мощных струях фонтанов как олицетворение абсолютной победительной силы и власти короля. Композиция парка являет собой две пересекающиеся оси — Солнца, с востока на запад, и Воды, с севера на юг, — как демонстрация победительного величия аполлонического порядка.

Огромные пространства, строго рассчитанные композиции цветников, зеркала водоемов, укромные гrotты и лестницы для размеренных шествий, четко стриженные боскеты, колоннады и ступенчатый водопад — «парадный портрет» государя, написанный зеленью, золотом и серебром.

Сады венчает роскошная корона Большого дворца. А вдали ожидает не менее живописный Трианон, до которого можно прогуляться пешком или прокатиться вдоль роскошных видов на специальном поезде, который отправляется каждые 15 минут.



Японский мостик в саду в Живерни. Франция.



«Пруд с кувшинками» («Японский мостик»). Клод Моне. 1900 г.



Азалии в цвету. Сад Эксбери. Великобритания.

ЭКСКУРСИИ «ОТ ЛЮДОВИКА»

Людовик XIV осознавал важность хода и ритма созерцания Версальских садов как в эстетическом, так и в практическом смысле. Поэтому в 1689 г. он написал «Способ показывать Версальские сады», который позднее переработал еще в пяти вариантах. Первый маршрут длиной в восемь километров включал в себя самые дорогие сердцу Людовика виды Версаля, которые следовало осмотреть в строго заданном королем порядке в строго определенное время. И везде доминировала великолепная центральная ось, созданная садовником короля, его единомышленником Андре Ленотром. Она соединялась с бесконечно уходящей в перспективу линией, ведущей прямо к заходящему солнцу.

Другая экскурсия «от Людовика», «водяная», учитывала эффекты знаменитых версальских фонтанов — и инженерные особенности их последовательного подключения. Король повелевал стихиями!



Версаль, Франция — 25 мая 2016 г.: партер у оранжереи. Сад Версаля входит в список объектов Всемирного культурного наследия ЮНЕСКО.

КОНИ ВСЁ СКАЧУТ

Изображение лошади на некоторых картинах великих живописцев занимает порой больше места, чем герои сюжета. Идея поместить лошадь на полотно, да еще и крупом к зрителю, ждет изучения.

Конь, лошадь, кляча — сколько образов придумали художники, сколько эмоций вложили, сколько оттенков красок подобрали, чтобы, в первую очередь, выразить при помощи этого легко узнаваемого животного ряд вполне однозначных человеческих эмоций.

От первых рисунков в пещерах, созданных 15—20 тысяч лет назад, и до выполненных в последние годы дорогостоящих портретов куда более дорогостоящих элитных скакунов для богатых владельцев — изображение лошади не оставляет равнодушным.

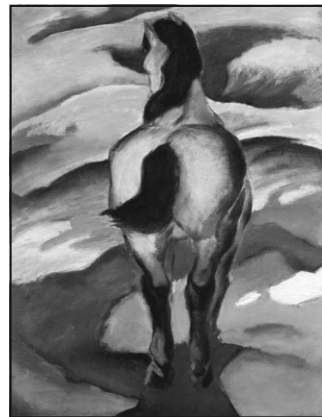
Сила и хрупкость, мощь и покорность, благородство и внезапное безумие, а еще уязвимость, потребность в заботе человека — какой набор неоднозначных качеств и какой богатый выбор тем для творца.

Благополучие и плодородие воплощают лошади из Нойкса и Валлон-Пон-д'Арка. Мощно очерченные гибкой жирной черной линией, с тяжелым крупным корпусом и тонкими легкими ногами, мчатся они во тьме пещер, удивительным образом преодолевая безумное расстояние тысячелетий и родня нас с тем первобытным мастером, который, как и мы, был очарован этими прекрасными животными.

В Стране Вечной Жизни стучат копытами везущие бронзовую колесницу фараона Рамсеса легконогие чеканные кони арабского типа с коротко стриженными гривками — у древних египтян это животное было оружием или показателем статуса. Для работы хватало медлительных волов. Не обходились без лошадей и ассирийские «охоты». Рельеф со стены дворца царей Вавилона изображает жеребца, ставшего на дыбы перед львом, — одно из первых изображений коня в сложном ракурсе.

Изо всех сил несетса могучий бронзовый скакун с маленьким жокеем на спине — он чудом примчался к нам из Древней Греции, большинство скульптур которой дошло лишь в римских копиях. Он совсем не похож на совершенные фигурки лошадей с рельефов Парфенона работы великого Фидия. В ос-

«Синяя лошадь II».
Франц Марк.
1911 г.



нове его изображений — не демонстрация лошадей при всем разнообразии их поз, а цельность и ритмическое единство фризовой полосы.

Вызывает искренний восторг квадрига — четверка позолоченных медных коней с базилики Сан-Марко в Венеции. Предполагается, что их создал греческий скульптор Лисипп. С этой квадриги начался парад колесниц, украшающих самые знаменитые парадные сооружения Европы — от Большого театра в Москве до Бранденбургских ворот в Берлине.

В эпоху Средневековья лошадь изображалась несколько схематично (только язычники рисуют как в жизни) и преимущественно под седлом. Таковы, к примеру, средневековые скульптурные конные изображения. Бамбергский всадник, почти игрушечная лошадка в модели памятника Карлу Великому или виртуозно нарисованные грациозные кони из популярного «Часослова герцога Беррийского» братьев Лимбургов.



Цветочная лошадь. Современная скульптура.
2011 г.

КОНЬ-ФИЛОСОФ

Конный монумент Марка Аврелия — единственная бронзовая конная статуя, сохранившаяся с времен Древнего Рима. Конь императора-философа не случайно считается «самым интеллектуальным портретом коня» во всем изобразительном искусстве. Тонкая проработка деталей, великолепное знание анатомии, умение передать фигуру животного в движении, создать настроение выдают руку замечательного скульптора-анималиста, равного которому найти не легко.

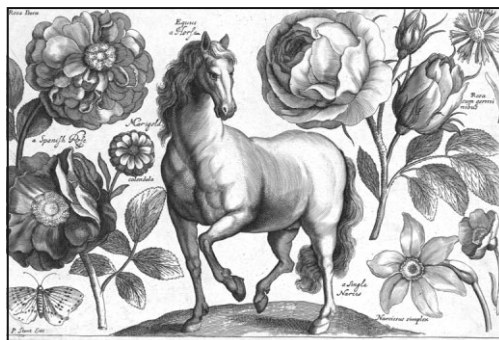


«Св. Виталий
верхом
на лошади».
Витторе
Карпатчо.
1514 г.

Эпоха Возрождения продолжила античную моду на живописные изображения в многолюдных шествиях фигур лошадей, развернутых к зрителю крупом. Это позволяло уменьшить суетливую детализацию, дать яркое цельное цветовое пятно для отдыха глаза и поработать оттенками цвета на большой плоскости в противовес мелкой детализации остального поля картины. Так лошадей пишут Паоло Уччелло, Джорджоне и другие художники. Очень «человечны» кони у Рафаэля, иронично взирающие на зрителя, предлагая присоединиться к созерцанию происходящего сюжета. Хорошо, хоть попкорн не предлагают. И наличие героических всадников совершенно им не мешает.

Северное Возрождение в лице Дюрера демонстрирует нам и жутких кляч, и рыцарских жеребцов в его самых популярных гравюрах.

Занятно выписаны кони у испанского гения Диего Веласкеса. В знаменитой «Сдаче Бреды» пары коней занимают примерно шестую часть картины, вместе с затянутыми дымом небесами оставляя толпам людей значительно меньше места, уравновешивая тем самым суетливое напряжение и фиксируя, останавливая напряженный момент действия. У дру-



«Лошадь». Вацлав Холлар. XVII в.

гого гениального испанца Франсиско Гойи роскошные испанские жеребцы демонстративно-статичны в парадных портретах вельмож и оживленно непосредственны в очаровательных жанровых сценках.

Стиль классицизма предпочел изображение лошадей с римских рельефов живой прелести настоящим. Впрочем, мастера этого направления и реальных, несовершенных людей особо не жаловали.

Ценители творчества Гойи и Веласкеса, романтики Теодор Жерико и Эжен Делакруа с упоением писали мятущихся, скачущих, поднявшихся на дыбы коней, стремясь передать неукротимую энергию животного в противовес чеканности форм классицизма.

Эти художники заложили традиции изображения лошадей, предоставив потомкам возможность развигивать те или иные направления, пытаясь выразить свое отношение к прекрасному животному.

ПАРАДНЫЙ ПОРТРЕТ ЖЕРЕБЦА

Британский анималист Джордж Стаббс прославился специализацией на изображении лошадей, которых он писал порой без всякого фона, в традициях парадных портретов. Необычайно живые, энергичные, грациозные, исполненные достоинства лошади Стаббса украшали кабинеты порой куда менее аристократичных английских джентльменов.



«Лошадь, испуганная львом». Джордж Стаббс. Между 1762 и 1768 гг.

НА КОНЧИКАХ ПАЛЬЦЕВ



«Изабелла д'Эсте». Леонардо да Винчи. 1500 г.

И КАК ОНИ ЖИЛИ БЕЗ ПЫЛЕСОСА?

Живописали пастелью не на обычной, не дай бог, мелованной бумаге. Раз мелок должен хорошо держаться за поверхность, значит, она должна быть шероховатой. Но только, зарисовав не тем цветом такую поверхность, мы не сможем убрать пигмент так легко, как, к примеру, долго не сохнувшие масляные краски. Если исправлений не много, можно стряхнуть их кисточкой в трубу включенного пылесоса. А без пылесоса в цветной меловой пыли будет и вся работа, и одежда неудачливого художника.

Идея рисовать чистым красящим пигментом, без меняющих его цвет связующих веществ, кажется заманчивой всем художникам всех времен. И только пастель способна воплотить их замыслы.

Когда-то, когда звезды были выше, а вода — мокрее, дети на асфальте рисовали цветными мелками. Можно и сегодня приобрести коробочку разноцветных мелков под мягким названием «пастель» — нечто среднее между «паста» и «постель». Техника такая же простая, как итальянские макароны: с одной стороны, все очень легко, а с другой — многие ли умеют их правильно готовить? И такая же нежная, как свежая постель ранним воскресным утром — не важно, собрались мы встать или прилечь, все равно хорошо.

Пастель и в самом деле происходит от итальянского «тесто», поскольку красочные пигменты перемалывались в тонкую муку, а после формовались с минимумом воды — «сухая» пастель, а также с маслом или воском.

Впервые о пастели упоминают в связи с рисунками Леонардо, который подцвечивал пока еще скудным количеством тонов наряды и локоны своих внешне невозмутимых страстных красавиц.

В конце XVI в. пастель признают материалом новым и чрезвычайно трудным в исполнении и хранении готовой работы. И это не удивительно, ведь палитра мелков увеличивалась неспешно, а к специфике сохранности нужно было еще приспособиться.

В чем заключалась проблема? Мелок и есть мелок: отряхнул — и нет следа. Не только на одежде, на бумаге тоже. Но постепенно к хранению приспособились, цветов прибавилось, и техника была освоена до такой степени, что рисование пастелью было признано самым легким и доступным из всех видов живописи, к которой тогда пастель как вид относили.

Пик расцвета живописи в технике пастели пришелся на такой же матово-мерцающий, изысканный, прихотливо-перламутровый стиль рококо. Большинство красочных, насыщенных оттенками портретов этого и предшествующего периодов были созданы — да, да, цветными мелками. Мастерство художников поднялось до уровня признания академиями искусств и званий королевских мастеров пастельной живописи. Особую популярность пастель имела во Франции: в работах Франсуа Буше, Мориса де Латура, великого Шардена, который, начав терять зрение, с масляных красок перешел к пастели, ее художественные возможности раскрылись во всем блеске. Мягкий перелив муара (особого типа роскошной ткани с фактурными полосами) или пушистость меховой опушки — чтобы правдоподобно изобразить их маслом, нужно иметь недюжинный талант и терпение. А в пастели — несколько штрихов и растушевка! Гениальная идея!

Позднее, в работах следующего поколения художников, таких как Жан Этьен Лиотар, Жан Гюбер, пастель обретет насыщенную плотность и фактурность точечного штриха. В знаменитой «Шоколаднице» Лиотара мы видим не только матовый оттенок одежды и нежность щечек, но и блик света на стакане, и отблеск красок на чашке из особо модного и дорогого тогда майсенского фарфора.

Нельзя не отметить вклад в распространение этой техники выдающейся итальянской художницы Розальбы Каррьеры. Дочь кружевницы не только создала великолепные картины, но и основала настоящую международную школу пастельной живописи, из которой вышло немало замечательных мастеров.

Отдали дань пастели и живописцы романтизма. Эжен Делакруа с упоением создавал свои динамичные работы в этой технике, позволяющей и артистизм в исполнении, и легкость в транспортировке — масляные краски в тюбиках в это время еще не выпускались.

Во второй половине XIX в. мимо пастели не смогли пройти импрессионисты и их последователи. Наиболее популярны пастельные работы Эдгара Дега, с его угловатыми композициями, резкими, ломаными штрихами, иногда оставленным фоном бумаги, а порой мазками маслом или акварелью, усиливающими тональные акценты.

Полотна Дега не укладывались в стандартный размер листа для рисования, и он просто сшивал их вместе. А еще он попробовал обрабатывать покрытую мелками поверхность струей пара — пигмент становился мягким и позволял работать кистью.

Чтобы сохранить удавшийся рисунок в технике пастели, сразу стоит приобрести рамку со стеклом и паспарту — окошком из плотного картона. Тогда рисунок не смажется, даже случайно прикоснувшись к поверхности стекла, и отлично сохранится, не утратив ни свежести и «пастельного» сияния оттенков, ни яркости цвета, ни точности колорита. Он не выцветет, не потемнеет, не пожелтеет и не потрескается — в хрупкости всегда есть своя сила.

И пусть в музейной практике пастель относят к графике, мы же рисуем не для музея, для души. А современное богатство оттенков пастельных мелков, изобилие вариантов тонированной бумаги и специальных холстов для работы мелками, современная багетная промышленность соблазнят нас на создание следующей, потом следующей пастели. Ведь так хочется еще раз ощутить мягкость мелка под пальцами, шероховатость поверхности, силу цвета — и возможность на несколько минут ощутить себя творцом.

И ГРАФИКА, И ЖИВОПИСЬ

В технике пастели можно работать и как в графике, и как в живописи. Если острым кончиком мелка — а его можно стачивать о лист наждака, закрепленный возле рабочего места, — создавать формы легкими воздушными штрихами, обводить изображение гибкой контурной линией, оставляя пространство бумаги как еще один цветовой акцент, — будет графика. А если класть рядом разноцветные мелкие штрихи, как мазки или точки пуантилистов, или растушевать их, пройдясь пальцами или мягкой кисточкой, — получится яркое живописное полотно.



Пастельные мелки.



«Шоколадница». Жан Этьен Лиотар. Ок. 1743—1745 гг.



«Автопортрет с портретом сестры». Розальба Каррьера. 1715 г.



«Танцовщицы». Эдгар Дега. 1899 г.

ЗНАК ПАЛОМНИЧЕСТВА

Разнообразие видов и форм раковин головоногих моллюсков не перестает удивлять. Очевидно, что художники не смогли удержаться от попытки их «пересоздать». Идея изображения раковины реализовалась в визуальное воплощение духа странствий и перемен.

Ценность изображенной раковины не только в ее символическом значении и не только в нежных изгибах совершенных форм, которым подражали скульпторы и архитекторы — а некоторые даже строили дома в виде раковин. И не только оттенки розового и перламутрового, которые небезуспешно пытаются подобрать живописцы, имеют значение. У раковины есть и своя, отдельная жизнь.

Раковины как материал и как украшение не мог обойти вниманием ни один прибрежный народ, чему свидетельством музеи, хранящие не только коллекции научного типа, но и украшения, созданные руками аборигенов.

У греков из воды на раковине поднималась пенирожденная Афродита — одна из главных богинь пантеона. Сюжет, неоднократно описанный древнегреческими историками, мы можем наблюдать на стенной росписи небольшого курортного римского городка Помпеи. Но даже этого отголоска великой картины древности хватило, чтобы вдохновленные им — кто не хочет помериться силами с легендарным Апеллесом — из трепещущих оттенками серого и голубого живописных вод в течение последующих тысячелетий появлялись нарисованные красавицы. Возлежа или попирая стройными обнаженными ножками очередную роскошную раковину, бросающую холодные перламутровые блики поверх теплых тонов обнаженного женского тела, они демонстрировали свою жемчужную красоту, контрастируя с формами ракушки.

На полотнах классициста Пуссена или роскошного Тициана этот сюжет трактуется по-разному. Но, разумеется, самая популярная из картин на эту тему — сияющая золотом волн, волос и форм прелестная дева из «Рождения Венеры» кисти Сандро Боттичелли.

Римляне также использовали рокайль — орнамент из раковин — для украшения атриумов с бесконечно журчащими фонтанами. От римских ниш в форме раковин над водными святилищами произошел ряд традиционных приемов христианской архитектуры.

Кубок из раковины наutilusa. Аугсбург, Германия. Ок. 1600—1700 гг.



«Рождение Венеры». Генри Селус. 1852 г.

Прекрасных римлянок украшали не только жемчуга, но и ювелирные украшения в виде заключенных в оправу раковин, как знак Венеры, богини любви. В Средневековье раковина также стала символом и знаком. И не только знаком паломничества к мощам путешественника святого Иакова, чьим атрибутом была раковина. Она появляется в мозаичных панно на стенах первых христианских храмов как знак Христа, восстающего из гроба, как слеза Девы Марии, как символ чистого божественного света. В архитектуре сакральным значением обладает полукруглое перекрытие над алтарем — конха абсиды (с греческого «конха» — раковина), та самая римская рокайльная ниша с благословением.

Раковины, как и рыбы, поднятые из воды очищенными, традиционно символизировали крещение. Так, Иоанн Креститель на картинах Рафаэля и Эль Греко изображался с раковиной в руках.

Впрочем, в традиции Северного Возрождения иная по форме — двустворчатая устричная — раковина означала супружескую неверность. Так ее

тракует Босх в триптихе «Сад земных наслаждений» — голландцы, морской народ, хорошо знали об этом афродизиаке.

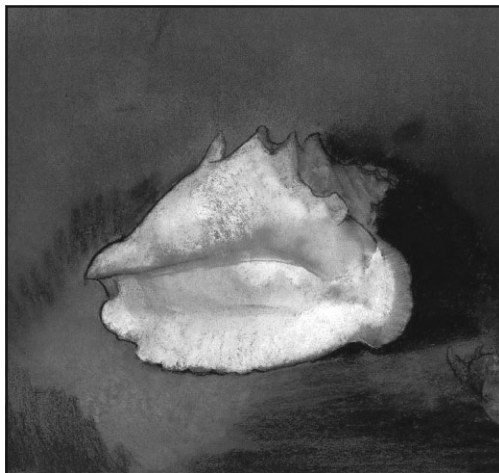
В голландских натюрмортах «ванитас» в XVI—XVII вв. коллекционная раковина служит напоминанием о быстротечности жизненного пути, тщетности удовольствий и неизбежности смерти. Для голландского художника Питера Клааса натюрморты с раковинами стали специализацией.

В XVII в. особого внимания удостоилась раковина наутилуса как символ роста и обновления, поскольку раковина растет на протяжении всей жизни моллюска. К тому же в ее пропорциях было найдено «золотое сечение».

В период рококо разного вида рокайли были самым популярным мотивом в искусстве. Мастера создавали табакерки, шкатулки, флаконы в виде раковин. И колорит рококо отливал оттенками перламутра. Его отголоски мы «слышим» в картинах прославленного классициста Вильяма Бугро, сентиментальные работы которого отличает редкая прозрачная живописность, похожая на шум моря, слышимый в каждой раковине.

Эффектные раковины становились центром изображения и в картинах художников последующих столетий. Символист Одилон Редон видит в ней женское начало. Даже у яркого колориста Анри Матисса есть «Раковина на черном мраморе» как часть сложного по композиции натюрморта.

Картины с изображением раковин повествуют о далеких теплых морях, о том, как быстротечно время и хрупка красота, — зато прочна наша память о ней.



«Раковина». Одилон Редон. 1912 г.

РИСУНКИ ЗНАТОКА

Бальтазар ван дер Аст изображал раковины брюхоногих моллюсков так же, как другие художники рисовали гербарии. На его картинах встречаются практически все виды этих существ, дополненные кораллами, цветами, бабочками, распятиями. Они напоминали о прекрасной и благословенной хрупкости бытия, драгоценности его мгновений.



«Натюрморт: раковины, гвоздики, ландыш, крокусы, роза, сливы, вишни и насекомые на полке». Бальтазар ван дер Аст. Ок. 1630—1650 гг.



«Раковина». Вильям Бугро. 1871 г.

СПАСТИ И СПАСТИСЬ

Идея создать лабиринт как воплощение контролируемого пути к спасению и гарантированной награды за этот путь пришла в голову еще человеку неолита. Эту идею лабиринт как отражение земного пути сохраняет и по сей день.

На территории Европы и по сей день встречаются целые области неолитических построек разного вида, от аллей менгиров — отдельно стоящих камней — до диких пляжей холодных морей с истрепанными волнами времени и стихии спиралью каменных лабиринтов. Сложно даже представить, сколько их было разобрано для мощения дорог, сооружения оград и других строительных целей. Но и в наши дни в одной только Великобритании их насчитывается более 600. Первые лабиринты — сложенные из камней концентрические круги с дорогой к близлежащим захоронениям — сооружались первобытными обитателями северных пляжей как указатели отлетающей душе: повторяя путь, проделанный телом по лабиринту, быстрее попасть в лучшие миры. Позднее эти «пути великанов» назовут «авалонами» (Авалон — мистический остров в кельтской мифологии): кельтская изнанка северной части Европы поблескивает изпод прочного покрова христианских традиций.

Изображения этого знака — так и хочется сказать, планы строительства — имеют возраст в несколько тысячелетий и размещаются как на стенах пещер, этих мастерских первобытных художников, так и на предметах так называемого мобильного искусства — оберегах, плашках, фибулах. Пусть зло потеряется по дороге, человек, дойдя до центра лабиринта, вернется с добром.

Этот же смысл вкладывали в знак лабиринта и в Средневековье. Огромные мозаичные лабиринты украшали полы средневековых соборов и как знак оберега, и как путь души к Свету, и как разметка реального пути, который нужно было пройти на коленях во искупление грехов, если возможности совершить паломничество в святые места у кающегося не было. Интересно, что в кафедральном соборе в Мирпуа (Франция) в центре напольного лабиринта размещено изображение того самого критского Минотавра. Монахи — народ образованный.

НЕ ВСЁ ТО ЛАБИРИНТ

Вслед за античными историками Геродотом и Диодором к лабиринтам мы относим воспетый ими как чудо света египетский, построенный фараоном Аменемхетом III около 2200 г. до н. э., и увековеченный в античной же мифологии критский. Но в реальности с мистическими кругами лабиринта они не имеют ничего общего. Оба сооружения представляли собой сложные в плане, но имевшие вполне практическое назначение постройки, в которых рациональные греки — их храмы представляли комплекс всего из двух, изредка четырех помещений — умудрялись заблудиться. На самом деле даже знак лабриса — ритуального топорика с двумя лезвиями, — изображенный на некоторых стенах Кносского дворца, не превращает его в лабиринт. Дело в том, что критяне строили свои дворцы по иным, живописным, непривычным грекам принципам. Да и древние египтяне, объединив храмы двенадцати богов в один комплекс, не рассчитывали на чужеземных «туристов».

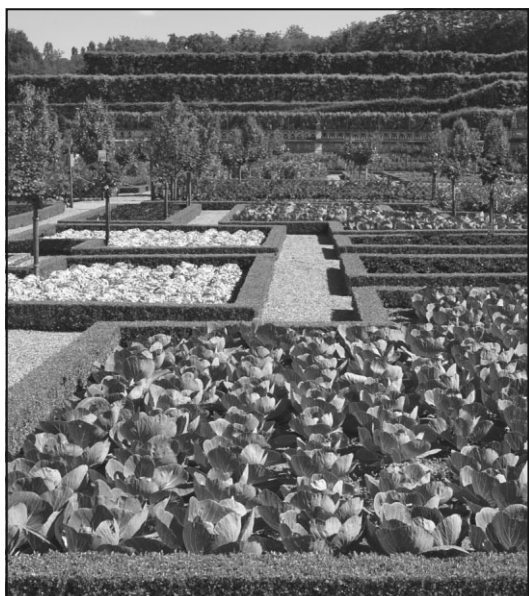


«Критская легенда». Фрагмент. Мастер Кассони Кампана. Между 1500 и 1525 гг.

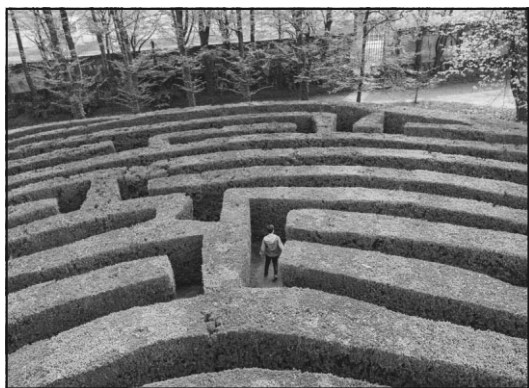
Но время каменных лабиринтов безвозвратно ушло, их сменили запутанные дорожки, петляющие между кустов самшита, лавра или туи. Кстати, одна из рекомендаций средневековых садоводов:



Сад во дворе монастыря Сан-Джорджо в Венеции. Италия.



Огород в замке Вилландри. Франция.



Зеленый лабиринт.

если у вас маленький садик, разместите в нем лабиринт из низких стриженных кустов. И прогулка станет гораздо длиннее, и вид из окна станет более живописным. Лабиринты появились и в светских, и в монастырских садах.

Этот принцип — удлинение пути и его орнаментальная привлекательность — был положен в основу лабиринтов двух грядущих столетий: в ренессансных садах с их четкой разметкой и невысокими, до колена, стриженными боскетами, позже в классицистических, где все находится в строго указанном ему месте. Даже капуста к столу месье графа, хозяина замка с огородом-лабиринтом, растет ровными рядами на грядках, окруженных низким бордюром.

Прогулка по лабиринту, созданному в 1669 г. в Версале, также давала возможность обрести либо признание короля, либо любовную интригу. Что тут защита, что награда? Сложно судить.

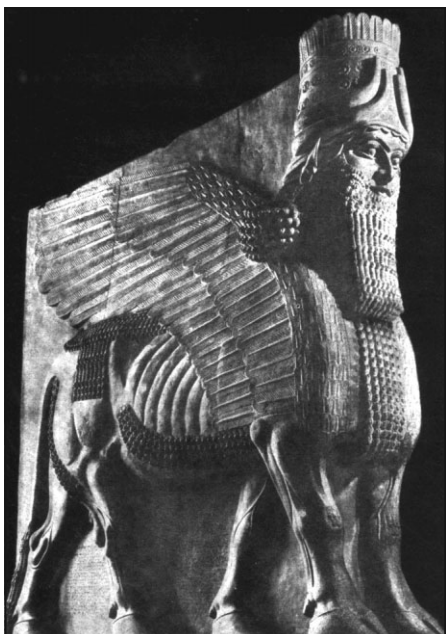
Но пришедший на смену классицизму романтизм перевернул классицистическую идею лабиринта как способа приведения души в порядок. Всего-то достаточно было поднять живые стены лабиринта повыше — и вы уже снова на пути к тайнам. И что ждет за поворотом, неизвестно. Став модным развлечением, лабиринты сохранили определенные этапы испытания духовного. Выйдем? Не выйдем? И куда дойдем?

Известные своей любовью к садоводству британцы создавали зеленые лабиринты, будто соревнуясь с предками, выкладывавшими их из камня. Искусство создания ландшафтных лабиринтов стало одним из национальных символов. Некоторые из них, как, к примеру, высаженный в 1833 г. из лавровых кустов лабиринт в Глендерген-Хауз в Корнуолле, существуют и сегодня. Эту тему продолжили нынешние самшитовые проходы-головоломки, именуемые по английской традиции мейзами. Они выполнены с куда большей выдумкой и основной задачей ставят уже не прогулку или медитацию, но прилив острых ощущений. Так, выход из такого современного лабиринта может оказаться под землей. Такова, к примеру, «головоломка» в Лидсе, созданная из 2400 тисовых деревьев. При прогулке туда будет полезно прихватить с собой клубок ниток, одолжив его у хорошенькой девушки. Как в легенде о Минотавре.

И ТИХИЙ ШЕЛЕСТ КРЫЛ

ПЯТЬ НОГ ШЕДУ

Помощник шеду, крылатый бык, изображался обычно с пятью ногами. И это не потому, что художник был неграмотным и не умел считать. Если творец что-то изображает неправильно, значит, он что-то задумал. В данном случае это шаг, который делает неподвижная скульптура, когда гость дворца проходит между крылатых охранников и видит их в сменившемся ракурсе.



Шеду. Ассирия. Ок. 883—859 гг. до н. э.



Витраж собора Богородицы Ангелов. Фрагмент. Лос-Анджелес, США. 1920-е гг.

Идея изобразить неизобразимое приходит в голову человеку почти сразу после того, как он это неизобразимое измыслит. Ангелов к примеру. И художники с этой непростой задачей справляются. Впрочем, результаты их трудов порой озадачивают.

Если мы чего не видим, это не значит, что его нет. В начале XIX в. микроскопами не пользовались и считали, что микробов не бывает. А они есть. С ангелами тоже все не так однозначно — все видели их неоднократно (в живописи, к примеру). Но есть ли они, может утверждать только истинно верующий, причем эти бесплотные существа есть у целого ряда конфессий. Решим, что нет дыма без огня? Пожалуй, ведь еще в античности художники изображали крылатых гениев. И Месопотамия, эта проримская территория, дарила крылья практически всем духам, от львов и крылатых быков-шеду, добрых охранников дворцовых входов, до самих сиятельных божеств.

Крылышки на сандалиях были у вестника богов Меркурия. И они так трогательно намокли, когда по легенде Персей одолжил сандалии для победы над Медузой. Крылья издавна были атрибутом помощника богов.

И только одно крылатое существо носило крылышки к ужасу этих самых богов. Шалун Эрот, жестокий, как все дети, устраивал богам Олимпа любовные каверзы. И его крылатая подружка, юная Психея — Душа. Будучи знаками весны, возрождения природы, они и в христианском искусстве стали символами Воскрешения. Как отражение детской ипостаси Эрота — Амура в римской традиции — возникли те упитанные младенчики, которых у нас величают либо чистыми ангелочками, либо шаловливыми амурчиками (неоднозначное объединение).

Понятно, что с теми Силами Бесплотными, которых Господь создал прежде людей и которые, выполняя волю Его, служат вестниками и помощниками в Его делах, эти милые путти, как они называются на самом деле, ничего общего не имеют. И Средневековые это хорошо помнили: первые изображения ангелов от V в. — крылатые взрослые мужчины без ступней.

Так бесплотность вдруг обретает пол, мужской в данном случае, ибо у ангела, по Писанию, очень много не очень приятной работы, включая рукопашную борьбу с человеком.

Высокое Средневековье представляет ангелов андрогинными — не физической силой они побеждают. Для них расставляют скульптуры на самых верхних ярусах и крышах готических соборов. Так, строитель пражского собора Св. Вита Петр Парлерж именно на верхнем ярусе поместил свой скульптурный портрет-бюст: средневековые художники всегда оставляли свои имена, ведь нужно людям знать, за кого молиться.

Но людская фантазия любит соединять несоединимое. И увлекшиеся возрождением идеалов античности художники Ренессанса, копируя изображения путти на римских саркофагах, вплета-ли их крылатые головки в облака, окружающие Мадонну. Так Рафаэль в «Сикстинской Мадонне» изображает этих ангелочков. В работах других художников они радостными стайками славят Младенца Христа, что, кстати, и есть одна из обязанностей христианского ангела.

Постепенно религиозность населения падала, а образованность художников возрастала. И крылатое существо может олицетворять другую функцию ангела — женский тип говорит о терпении и милосердии. А припомнив римских гениев, классицисты подарили крылатой фигуре еще и возможность олицетворять Свободу.

Ведь крылатое существо не удержать. Так возникли изображения Икаров и, чуть позже, женские образы ангелов в символизме. Печальные, тоскующие о несовершенстве человеческой природы. Или гневные, карающие Мечи Господни, путеводители и защитники у краев пропастей. Вариациям нет числа. А еще к ангельским изображениям добавили муз и парок — богинь судьбы. То есть, если мистическая суть, значит, с крыльями. Если с крыльями, значит, ангел. Логично.

Ответом на подобные проявления творческого начала может стать работа представителя Северного Возрождения Альбрехта Дюрера «Плачущий ангелочек». Имея, как и люди, относительную свободу воли, это существо надеется, что будущее хотя бы на минуту утрет его слезы.

Современные художники вне зависимости от вероисповедания трактуют образ ангела с удивительной свободой. Их ангелы могут мыть посуду, красить губы и сплетничать. Не менее интересны и мемориальные скульптуры, изображающие ангелов обнаженными мужчинами с весьма развитыми формами. Смешение христианского, мифологического и символического в одной творческой голове иногда порождает необыкновенные результаты.



«Играющий путто». Россо Фьорентино. 1518 г.



«Дедал и Икар». Шарль Поль Ландон. 1799 г.



«Пробуждение». Томас Готч. 1890-е гг.

ОСТАНОВИТЬ УВЯДАНИЕ

Прелесть живого цветка, свежего, душистого, так недолговечна. Идея сохранить его красоту в веках сродни желанию остановить мгновение. И на картинах мастеров натюрморта оно успешно остановлено.

Изображения цветов актуальны в местах, где они исчезают. Именно там хочется и в холодные месяцы любоваться их живительной красотой. Поэтому в тропическом искусстве изображений цветов практически не встречается. Сдержанно относятся к ним и древние цивилизации. Разве что эгейская щедро разбрасывает на фресках дворцов целые поля лилий, крокусов, а папирусу придает символическое значение царского цветка, к примеру, в росписи, условно названной «Принц». Та же функция ожидает цветы и в древнеегипетском искусстве — царственные лотосы и папирусы.

И только щедрая античность начинает осваивать мир Флоры, вплетая изображения цветов в живописные гирлянды на дошедших до нас фресках и вазописи. Варвары, встряхнувшие застоявшуюся Римскую империю, в своих орнаментах предпочитали изображать животных. Но стилизованные изображения гибких лилейных стеблей и виноградных лоз у них тоже встречаются. Всплеск интереса к изображению растений пришелся в Византии на VIII — начало IX в. В те годы церкви, соборы, дворцы — все общественно значимые здания превратились, по саркастическому замечанию современника, «в теплицы и оранжереи». Этот внезапно вспыхнувший интерес к ботанике был вызван периодом иконоборчества. И чем бы зарабатывали на жизнь художники, которые прежде изображали Богоматерь, если бы не цветы — благословенный дар природы?

Западная Европа, перенимавшая у Византии и материалы, и техники, и художников, органично поместила живописные и скульптурные изображения цветов в ряд христианских символов, под знаком которых мы и сегодня их воспринимаем.

Величественная лилия, символ непорочности Девы и эмблема королей, присутствует почти на всех изображениях Богоматери. Насколько условно ее изображение в раннем христианском искусстве, настолько упруго и объемно выписан каждый лепесток в период Высокого Возрождения и барокко.



«Натюрморт из роз, тюльпана, цриса, вьюнка, цветка яблони, колокольчиков, примул и нарциссов в вазе на каменном уступе с птичьим гнездом». Ян ван Дейл. 1820 г.



«Водяные лилии». Чарлз Карран. 1888 г.

Ковры из цветов усыпают травы. Охупки их летают в воздухе на поэтико-мифологических картинах Боттичелли, напоминая ковры из живых цветов или их тканые зимние замены — мильфлери. На гобеленах рассудочного Средневековья их все же было немного меньше, к примеру, в сияющем алым фоном цикле гобеленов «Дама с единорогом». Распускаются лилии и ирисы в сценах поклонения Мадонне — символ чистоты и сердца Девы. А рядом скромный пушистый одуванчик — знак Младенца Христа. Выписанные обычно на передних планах, они неудержимо привлекают внимание особой лирической интонацией, гибкостью линий, богатством и точностью оттенков.

Алая роза изначально была, конечно, символом любви, любви Христа — шипы и алый цвет напоминали о Его Страстях. Однако венок или букет из алых и белых роз символизировал всеобщее единство христиан перед лицом Бога, что и утверждает Альбрехт Дюрер в самой яркой и пестрой, самой «итальянской» своей картине «Праздник венков из роз» («Праздник четок»). Кстати, четки из мелких роз были в это время популярны, а еще гирлянды-розарии из подделочных камней — вотивные дары и украшения интерьеров храмов. Тот же смысл вкладывают Питер Пауль Рубенс и Ян Брейгель, прозванный Цветочным, в изображение Мадонны с Младенцем или в портрет короля Вильгельма Оранского — в венках из роз.

Цветы с их недолгой жизнью напоминали и о бренности бытия. Эта тема отражена в картине Яна Давидса де Хема «Натюрморт с распятием и черепом» — цветочном варианте «ванитас».

Владельцы садов к этому времени уже заказывали и отдельные «портреты» цветов, не содержащие иной сюжетной линии. Кроме этого рисовали и гербарии, где каждый цветок выписан с поразительным мастерством, и каталоги продаж — принтеров не было, все рисовали от руки.



«Натюрморт с котом и падающей вазой с цветами».
Абрахам Миньон.
XVII в.

Так, к примеру, «Тюльпановая книга» Якоба Маррела содержит не только лист с ценами на тюльпаны в 1635—1637 гг., в самый разгар повального увлечения, но и изображения самих цветов. Ботаническую суховатость гербариев оживляют натюрморты с мохнатыми шаловливыми «цветочками жизни», которым за их мурлыканье снисходительные хозяйки готовы простить и опрокинутый букет.

В XIX в., в викторианскую эпоху возникло иное отношение к цветам. На фоне общей «высокой морали» (дама высшего света могла разводиться

«Мадонна в цветочном венке».

Фигуры — Питер Пауль Рубенс, венок — Ян Брейгель Цветочный. Ок. 1619 г.



ЕГИПТЯНЕ НЕ РИСОВАЛИ ПОДСОЛНУХИ

Посвящая богу Ра столько даров, египтяне никогда не изображали среди них подсолнухи. В общем-то, как и кукурузу с картофелем. Не потому, что не умели их готовить. Припомним, что этих растений не было в нашем полушарии в это время. Тему подсолнуха в искусстве начинает «Автопортрет с подсолнухом» Антониса ван Дейка. Этот цветок числился среди заморских диковинок и был привезен из Перу. Заметив, что подсолнух поворачивается вслед за солнцем, его причислили к символам светила, а также верности монарху.

только папоротники — у них нет ярко выраженных женских органов размножения) романтический символизм цветов всколыхнул старые, еще кельтские упоминания об их символике и тесно сплел их с христианскими символами и выдумками литераторов.

Чистый цветочный натюрморт XX в. наполнен всем спектром смысловых отсылок к работам мастеров предшествующих тысяч лет — и в этом его особая прелесть. Он хранит воспоминания не только о живых цветах, но и о руках — творческих почерках художников — их рисовавших.

«Цветочная композиция».
Отто Шолдерер.
1890-е гг.



МАНУСКРИПТ

Чудеса переходят в сказки, когда уходят из жизни. Но у нас еще есть возможность порадоваться существованию одного из них в реальности. Рукописная книга с роскошными иллюминированными изображениями — подлинное чудо Средневековья.

Прикасасться к такому чуду стоит, только надев особые перчатки. Ведь речь идет о сохранности хрупкого материального явления красоты и гармонии — иллюминированной рукописи, с латинского — манускрипта. К сожалению, органические материалы подвержены утрате, наслаждаться этой роскошью нам осталось не долго.

Средневековые книги создавали за закрытыми дверями скрипториев — мест, где пишут. Они являют собой артефакты, помогающие нам преодолеть пространство и время. Благодаря им мы можем слышать эхо звона меча викинга в ирландской церкви VI в., оценить мужскую придворную моду времен Карла Великого и ощутить глубинную кельтскую магию. Достаточно всего лишь «зацепиться» глазом за краешек кельтской «плетенки», прихотливым ковром украшающей страницу ирландской Библии. Эти возможности дарят нам иллюминированные манускрипты.

Иллюминирование — от латинского «делаю ярким, украшаю». И не стоит образованному человеку путать такие изображения с иллюстрациями — они различны и по виду, и по сути, и по технике создания. Иллюстрация подчиняется книге как целому, даже в красочных альбомах она лишь «служанка». Иллюминированная рукопись — «государыня» в драгоценной изукрашенной «короне», где каждая линия, каждая заливка цветом уникальна и хранит тепло руки мастера-иллюминатора. Он предпоследний из тех, кто будет держать в руках еще рождающееся творение. Последним станет мастер переплета, который «оденет» книгу в деревянные, обтянутые кожей обложки, обрезав ее в соответствии с их размером, иногда даже в ущерб попадающим на кромку среза рисункам. Кстати, сами древние обложки-оклады и дали название сшитым листам пергамента — кодекс, что означает по-латыни «ствол». Когда леди Капулетти напоминает Джульетте о золотых застежках книг, она имеет в виду, что эти застежки, удерживающие тон-

«Длинный меч». Лист из манускрипта «Гладиатория». Германия. Ок. 1435 г.



КНИГА — ЭТО СИЛА

Катах — с древнеирландского «Воин» — так называется одна из старейших рукописных книг, дошедших до наших времен. Хранится она в Ирландской Королевской академии в Дублине. Большой парадный псалтырь украшен орнаментальными рубриками и находится в деревянном ларце. Но не только древность и орнаментальные узоры придают ему особую значимость. Бойцом книгу случайно не назовут! В период нашествия викингов на уже христианскую в VI в. Ирландию этим псалтырем благословляли на бой. А когда язычники однажды ворвались в церковь, Катах (в руках монаха) сам стал оружием в сражении. Большая кожаная книга в переплете плюс деревянный ларец — при наличии истинной веры вполне серьезная сила.

кие листы пергамента, крепятся к золотому же, украшенному драгоценными камнями и чудесами ювелирного искусства основанию.

Создание средневековых книг, кстати, самых разных размеров, начиналось с изготовления самого пергамента.

Для повседневных манускриптов он выделялся тонким, белым, гладким с одной стороны и бархатистым с другой. А рукописи парадного формата, к которым создавалась резная деревянная подставка, писались на плотном пергаменте с бархатистой двухсторонней фактурой.



Монах проверяет лист пергамента перед покупкой. Средневековый манускрипт.

ПЕРГАМЕНТ СЕГОДНЯ

Вельен, один из особо тонких видов пергамента, использовался в практике британского парламента еще совсем недавно, в XXI веке, как дань традиции и уважение заветов предков.

Большие парадные кодексы in folio — «лист» — были размером около 50×30 см. Для повседневного чтения делали кодексы в четверть большого листа. Собрание из четырех листов пергамента, согнутых и прошитых посередине, по-гречески называлось «тетрада» — «четверка». Уже в те времена книги собирались из таких тетрадей, почти так же делают и сегодня. И, как и в наши дни, создавались и подарочные миниатюрные кодексы размером с современный спичечный коробок. В них тоже были иллюминированные страницы с тематическими сценками крошечного размера.

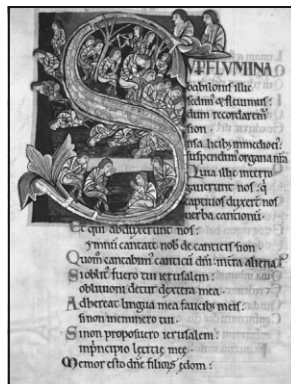
Писали в кодексах заостренными камышинками или птичьими перьями, которые обмакивали в черную жидкость из чернильных дубовых орешков с добавлением камеди. Цветные чернила использовались реже: красные — еще в античных свитках, к XI в. добавились зеленые, к XIII в. — синие. Существовали кодексы, написанные золотом или серебром, которые особенно эффектно смотрелись на страницах, выкрашенных в черный цвет (так называемые «черные Библии»).

Первую букву начала абзаца, а иногда и всю первую строчку писали красной краской и называли «рубрика» — от латинского «красная глина». Говоря «начать с красной строки», мы неосознанно упоминаем именно эту традицию. Кстати, и

само слово «миниатюра» — от латинского «киноварь» — название популярной у переписчиков красной краски.

Изобразительная часть в виде орнамента или даже стилизованных фигур появлялась в инициале — латинское «начинаю» — первой большой букве раздела. Порой художник, увлекшись, пускал ленты орнамента по всему свободному от текста полю страницы, которую получал от писца уже заполненной.

*Инициал S.
Псалтрь
Сент-Олбан.
Англия. XII в.*



Филигранные орнаменты рубрик выписывали пером или кончиком очень тонкой кисти. Искусство мастеров каллиграфического орнамента восхищает свободой компоновки, живостью линии, динамичностью штриха, яркостью тоновых заливок.

К мастеру-иллюминатору рукопись поступала, уже украшенная рубриками. И набор цветов чернил не ограничивал многоцветия рисунков на страницах рядом с текстом самого разного содержания.

До конца Средневековья существовали центры изготовления иллюминированных манускриптов, как при дворах правителей и при монастырях, так и в вольных городах. Сегодня вновь появляются амбициозные проекты по возвращению этой техники, с неопределенным пока результатом.



«Зерцало историческое». Винсент из Бове. Миниатюра с портретом автора, по краю — герб Эдуарда IV, которому принадлежала рукопись.



Кодекс Киджи. Фландрия. Конец XV в.

МАГИЯ КАРТИНКИ

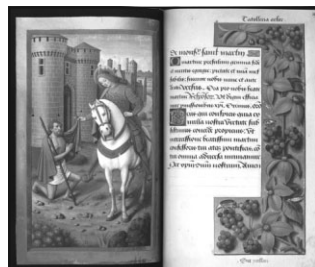
Идея украшать текст картинками не верна по определению. Это картинки со временем превратились в знаки текста. Но кое-где они сохранились и даже расцвели.

Рисовали иллюстрации к текстам еще на египетских папирусах (даже политическую сатиру). Всеядным римлянам нравились египетские и греческие свитки, но они привнесли в удовольствие от чтения и свой вклад — придумали шить книги их листов пергамента — тонко выделанной кожи. Средневековье унаследовало эту технику создания книги и довело ее до совершенства. Ведь рассматривать картинки в тексте куда удобнее, если не нужно перематывать половину свитка.

А картинки получались замечательными! Не «иллюстрации» — созданные в особой технике иллюминирования, сияющие золотом фонов и яркими красками, они были зачастую произведениями искусства (выходит, что иллюминация появилась задолго до того, как изобрели электрическую лампочку).

Создавали такие рукописи не только в монастырях, но и в городских и придворных мастерских. И содержание у них было не только религиозное — люди во все времена верны себе. Иллюминированные Библии дошли до нас в большом количестве, поскольку их лучше хранили — Священное писание, все-таки, — в отличие от светских книг. А уж праздничные Евангелия, псалтыри и часословы и вовсе показывали гостям только по торжественным дням.

«Святой Мартин», разворот из «Большого часослова Анны Бретонской». Жан Бурдишон. Между 1503 и 1508 гг.



Распространение таких манускриптов по Западной Европе началось с Византии, наследницы римских традиций как в христианстве, так и в изобразительном искусстве.

При константинопольском скриптории, работавшем уже в 356 г., была публичная библиотека, где к 475 г. числилось 120 тысяч книг. В это время все были грамотными — Библию читать надо. Старейшие византийские манускрипты, такие как Амброзианский кодекс, украшены в античной традиции.

Легко перевозимые рукописи как престижный и пристойный подарок пользовались популярностью, распространяя технику и сюжеты рисунков столичной школы миниатюристов. Однако много ли нарисует один художник? И зачем отдавать такие деньги, если можно посадить своего слугу или монаха — пусть он перерисует, как у него получится. Так постепенно возникали местные мастерские и школы. К тому же художники — народ свободный, они переезжали из центра в центр, работая по приглашению заказчиков, у которых были деньги и власть, привозя с собой новые технические приемы и обучая им местных мастеров.



«Коронация Девы» из «Часослова Леонор де ла Вега». Виллем Врелант. Между 1465 и 1470 гг.



«Леопард». Абердинский bestiарий. XII в.

Возникают разные стили композиционного размещения изображений. Так, в X в. книжные миниатюры парижской школы располагаются в виде небольших миниатюр на полях и в тексте, образуя вместе с последним строгое композиционное единство, тогда как в рукописях до этого времени и после они занимают целую страницу или размещаются полосой над текстом.

Особое впечатление производят манускрипты, созданные в раннехристианской Ирландии. Украшенные в порядке дополнительного благословения языческими кельтскими орнаментами, в которые мастера изящно вплели христианские символы, они остаются одним из самых значительных памятников этой культуры. Иллюминация в таких произведениях, как Келльская книга, Линдисфарнское и Дарроуское Евангелия, кажется порой немислимо сложной и зачаровывающе медитативной.

При дворе Карла Великого, первого императора новой Западной Европы, существовали сразу две школы книжной миниатюры, где в изображениях присутствовали не только узоры и обязательные еще с византийской традиции евангелисты в сопровождении своих символов, но и реальные исторические персонажи, современники художников. Там была создана знаменитая Утрехтская Псалтырь (IX в.), названная по месту ее хранения (университет нидерландского города Утрехта) с 165 миниатюрами самого разного содержания.

Эти жанровые направления развивались и в последующие столетия. Миниатюры порой окружает орнамент из деревьев и трав с разнообразными зверями и птицами. В них не приветствуется иллюзорная глубина — миниатюра подчеркивает плоскость листа, украшая книгу, а не демонстрируя себя.

Постепенно оформление книги начинает преобладать над текстом, миниатюры становятся все краше и реалистичнее, в них появляются назидательные жанровые сценки, пейзажные зарисовки, забавные и экзотические животные и растения — все, что создал Господь, достойно

внимания. Изображения порой занимали целый разворот, становясь почти полноценной картиной. Миниатюры маленьких Библий размером в восьмую часть стандартного листа, написанных особым «жемчужным» типом письма, выглядели порой как ювелирные украшения. «Большие французские хроники», «Великолепный часослов герцога Беррийского» братьев Лимбургов, светские манускрипты Робине Тестара, выполненные для Карла Ангулемского и Луизы Савойской («Нравоучительная книга о шахматах любви»), «Книга сокровищ герцогини Анны Баварской», созданная Гансом Милихом, приближают книжную миниатюру к лучшим живописным произведениям Средневековья. Яркие, ювелирно прорисованные, иронично-поучительные, они «очеловечивают» для нас ушедшую эпоху, ломая стереотипы, полные ужасных рассказов про Средние века.



«Часослов». Неизвестный мастер. Англия. Между 1440 и 1460 гг.

Среди миниатюр встречаются и фантастические детали орнамента — монстры из местных bestiариев, и схемы к военным руководствам, и анатомические справочники, и тщательно изображенные гербарии. А спонтанные миниатюрные зарисовки на полях называли дролери — «дурачества». Этими дролери порой зарисовывали весь лист текста — ну, увлекся человек, не стирать же дорожную работу. Ведь все равно получилось чудо.

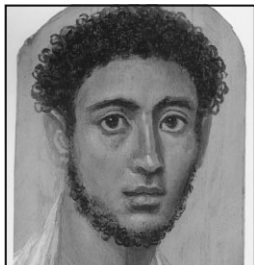


«Сова, осаждаемая маленькими птицами». Бестиарий Харли. Между 1230 и 1240 гг.

И СНОВА СВИТОК!

На юге Италии в период Средневековья возникла традиция создания пергаментных свитков. К ним вернулись, чтобы во время богослужения с кафедры показывать прихожанам красочные миниатюры, подкрепляющие текст, как сегодняшние картинки презентации. В таких свитках изображения размещались в перевернутом виде относительно текста.

О, ТЕМПЕРА!



Фаюмский портрет.
I–III вв.

О tempora! O mores! — О, времена, о нравы! — созвучно названию техники живописи высказывались, вероятно, по поводу идеи перейти от традиционной темперы на письмо маслом прославленные мастера Средневековья. Оценим их идею верности этой интересной живописной технике. А может быть, и сами рискнем попробовать ее «на кисть».

Темпера — один из древнейших видов живописи. Натуральный пигмент, разведенный на яичном желтке (сегодня к нему добавились клей и полимеры), обладает уникальными художественными достоинствами и заставляет художника озаботиться одной серьезной проблемой.

Начнем с достоинств. В первую очередь это богатство фактуры и разнообразие живописных приемов. У темперы было время их накопить.

Такими красками древнеегипетские художники разрисовывали саркофаги фараонов. Яркие матовые поверхности выглядели как будто покрытые эмалью в местах заливки и трепетали тончайшими оттенками, столь ценными во времена Нового царства, в изображениях птиц, рыб, зелени садов и тростниковых зарослей, прочих приметах изобилия Вечной жизни. Очень интересно написан темперой небесный свод в виде изогнутой женской фигуры с созвездиями на поверхности стройного тела.

Темперные краски, кроме восковой энкаустики, использовали живописцы для создания такого уникального явления, как погребальный фаюмский портрет — соединение традиций египетского мумифицирования и натуралистического римского портрета. Мягкие тональные моделировки, богатство оттенков, деликатная лепка объемов помогли создать необыкновенные по эмоциональному воздействию работы.

Названные по месту находки, эти редкие по глубине и искренности меланхоличные изображения тех, кто давно уже покинул земные пути, легли в основу иконописного искусства грядущих времен.

Темперой писали на стенах материальные воплощения философских построений Плотина ранние христиане. Яркость цвета делала росписи особенно выразительными. Эти же цвета перешли и в первые фрески на стенах еще романских храмов, пока сами стены не уступили место готическому витражу.

Средневековые расписывало темперой скульптуры, фасады и интерьеры соборов — следы краски сохранились до наших дней.

Темперными красками написано большинство алтарных образов, и не только в Византии и на Руси, где традиционная иконопись детально отработала не только канон изображения той или иной иконы, но



«Маленький райский сад». Верхнерейнский мастер. Между 1410 и 1420 гг.



«Мадонна с Младенцем». Карло Кривелли.
Ок. 1470 г.

и технологию ее создания. Фрески Андрея Рублёва, Феофана Грека, Дионисия — также редкие по красоте проявления человеческого гения, высказанные языком темперы.

Эпоха Возрождения до появления в массовой практике масляных красок тоже активно пользовалась темперой, считая эту технику совершенно естественной и привычной. Так, Рафаэль начинал свои труды в Станцах Ватикана именно темперой, дополняя ее в конце работы маслом. Это позволяло создавать текучие переходы тонов одного цвета, свободнее обращаться со светом и тенью, высветлять отдельные участки картин, выразительно затеняя соседние. Работали темперой Микеланджело, Корреджо, Леонардо и многие другие выдающиеся мастера, узнать секреты которых сегодня мечтают многие исследователи их творчества. И секреты изготовления темперы в том числе.

Популярность масла заставила европейских живописцев оставить эту технику до конца XIX в., когда модерн потребовал матовости, загадочности, мягкости в противовес резкому сиянию краски.

Живописцы рубежа веков и первых десятилетий XX в. использовали темперу и с особым интересом исследовали ее возможности.

В середине XX в. академическая традиция масляной живописи взяла верх, навык письма темперой был подзабыт, но сегодня снова набирает обороты.

Сегодня промышленность предлагает нам четыре разных вида темперы, в зависимости от связующего вещества отличающиеся своими живописными качествами.

И в этом кроется та самая большая проблема современного художника — промышленные краски редко устраивают мастеров. Для получения нужной краски живописец, почти как в Средневековье, приобретает пигменты, сам подбирает к ним связующие вещества. Яйца и квас, добавлявшиеся в краску древнерусскими мастерами, и сегодня доступны. А уж какие мягкие кисточки сегодня в продаже — темпера под ними так и стелется.

Однако, собираясь писать темперой, стоит учитывать, что красочному слою для затвердения нужны время и контакт с воздухом — не стоит торопиться покрывать лаком готовое полотно. Так поступали и 500 лет назад. До нас дошло одно из писем Дюрера, где он просит заказчика не покрывать лаком недавно отправленную ему картину. Он обещает приехать через пару месяцев и закрепить работу сам. Не будем спешить и мы — темпера не зря созвучна времени.



«Две фигуры». Фаркаш Мольнар. 1923 г.



«Снятие с Креста». Фрагмент. Фра Анжелико. Между 1437 и 1440 гг.

В РУКАХ СОВРЕМЕННОГО

Техника темперы не была популярна в академических живописных кругах Советского Союза. Тем интереснее работы тех, кто предпочел традиционному маслу именно ее. Художник Дмитрий Жилинский перешел на темперу с 1964 г. И писал именно в этой технике до самого ухода. Сегодня его картины не слишком популярны — не «рекламные»: темпера задает дистанцию. Зато ее языком сподручно говорить о вечном. Его девушки в саду так похожи на «Весну» Боттичелли, и так явно выглядят нашими современницами. А ирисы его садов снова наполнены глубинным смыслом, и оттого их цвет — цвет темперы — особенно глубок и мягок.

ВЕЧНОСТИ ЗАЛОЖНИК У ВРЕМЕНИ В ПЛЕНУ

Идея о том, что руку творца ведет высшая сила, не нова. Еще Александр Пушкин активно ее развивал. Не станем спорить с классиком, обратим внимание на тех, кто писал свои картины так, будто освоил перемещение во времени.

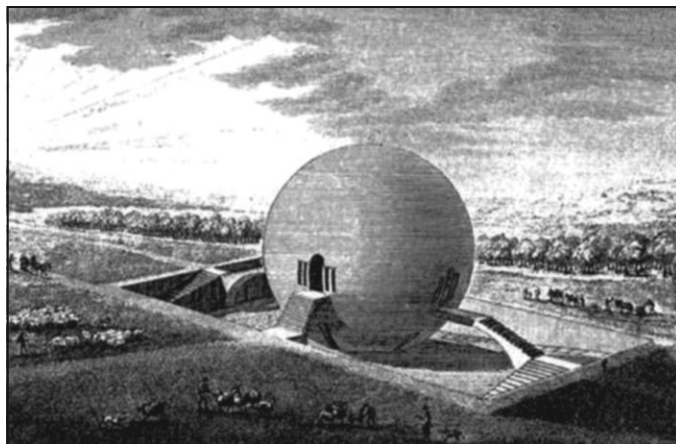
Чистые конструктивистские формы: шар, конус, пирамида, спиральное кольцо — можно смело отнести эти замыслы к 20-м гг. XX в., периоду отказа от морально устаревших, «не революционных» форм во всех видах искусства.

И тем удивительнее, что проект города Шо относится к периоду расцвета классицизма с его увлечением античным орденом, колоннами и портиками Древнего Рима. Клод Николя Леду, французский архитектор второй половины XVIII в., разработал его в очень далеких от новаторских экспериментов конструктивизма 1771—1784 гг. Откуда бы человеку практическому, создававшему проекты реальных резиденций богатых парижан, пришла в голову идея изобразить подобное?

Шарообразный дом садовника из этого города — еще невинная абстракция. А вот дом терпимости в этом проекте имел формы, явно близкие к био-архитектуре. Занятно, что традиционно искусствоведы относят этот стиль к крайним формам проявления классицизма — и они правы. В основе греческого и римского храма — а мы привыкли оперировать произведениями преимущественно культовой архитектуры (их реже перестраивали) — те же простые геометрические

формы. Правда, значительно более соотносенные с природой и человеком. Но на то и классицизм, чтобы все упорядочить до крайности. Примем это объяснение за правдоподобное — иначе поверить в реальность существования проектов Леду не получается.

Другой художник умудрился создать себе такую биографию, что, кроме двух-трех его работ в стиле ампира («Клятва Горациев», «Смерть Марата», «Портрет мадам Рекамье»), остальное его творчество как-то не запоминается. Разве еще изображения Наполеона. Жак-Луи Давид на примере своей жизни продемонстрировал смысл проклятия китайцев: «Чтоб ты жил в интересное время». Четыре смены власти, первым художником при которых он умудрялся быть, не смогли не оказать влияние на его творчество. И этот холодный, рассудочный, классицистический Давид вдруг пишет портрет, про который специалисты говорят, отводя глаза: мол, не закончен. Речь идет о портрете мадам Трюден. Те, кто видел его в оригинале, не поверят подписи — это не может быть Давид. Кроваво-красный клубящийся задник, живыми змеями взлохмаченные волосы, отсутствующий взгляд и лицо — воско-



«Портрет мадам Трюден». Жак Луи Давид. Ок. 1791—1792 гг.

«Проект дома садовника». Клод Николя Леду. XVIII в.

вая маска. Одна из неизвестных работ Ван Гога? Густой пастозный мазок фона будто напитывает кровью пространство, вот-вот готовое поглотить невозмутимую хрупкую фигурку. Кровь в воздухе Парижа, без устали работает изобретение доктора Гильотена — предчувствия грядущих потрясений ощущаются художником куда острее обывателя. Можно списать этот портрет на напряженность политической атмосферы. Но манера письма, техника, формальное решение — так на рубеже XVIII—XIX вв. академисты не пишут.

О, они умудряются писать еще и не так — один из многих пейзажей Давида, зарисованный из окна тюрьмы, очень близок к импрессионистической манере, еще менее похожей на признанные работы художника. Тяжело быть гением в интересное время.

Каспар Давид Фридрих проживал в это время в Дрездене. Писал гладкие по манере письма пейзажи и жанровые сцены в мистико-романтическом ключе: ночь и двое друзей на берегу и прочие красивые, но отвлеченно-холодноватые идеализированные виды немецкой природы. И вдруг — скрежет льдин, резкие ломкие линии, разрывающие полотно, иллюминистическое сияние глыб льда, сбивающих зрителя с ног. Даже художники Севера, вроде Рокуэлла Кента, писали лед с меньшей экспрессией. Откуда вдруг такой порыв, не поддержанный ни товарищами, ни творчеством самого художника? Кто знает!

Непостижимы работы двух следующих мастеров — сюрреалистов вне времени. Джузеппе Арчимбольдо с его «курьезными» картинами жил отнюдь не в XXI в., когда писал своего «Библиотекаря». Он — художник середины XVI в., маньерист — представитель стиля, пришедшего за Возрождением. Можно ли вообразить себе, чтобы Рафаэль или Тициан написали нечто подобное? Он не оставил записей ни о себе, ни о своем творчестве, тем самым предоставив нам простор для домыслов и интерпретаций.

И уж совершенно немыслим пейзаж, на котором несколько сооружений типа храма и дворца, каменная ограда и немного развалин. «Вид Толедо» называется. И автор — нет, не Сальвадор Дали, не Сезанн, не... Это художник Ренессанса, живший в этом самом Толедо, представитель итало-критской школы в Испании Доменикос Теотокопулос, в испанском просторечии Эль Греко — грек. Начиная с канонической греческой иконописи, художник переехал в Испанию — и стал писать нечто, ни на что не похожее. Фигуры на его картинах вытянуты, условны и напоминают постимпрессионистические штудии. А уж как может выглядеть средневековый город, бывшая столица Испании, можно себе вообразить. Откуда эти зеленые холмы, белые камни древних руин и странный вид? Загадка! Впрочем, таких загадок искусству не занимать.



«Море льда». Каспар Давид Фридрих. 1823—1824 гг.



«Библиотекарь». Портрет Вольфганга Лазуца. Джузеппе Арчимбольдо. 1562 г.



«Вид Толедо». Эль Греко. Ок. 1596—1600 гг.

РИСУЯ МУЗЫКУ

Традиционно звуки музыки изображаются мелкими черными значками. Но идея воплотить музыку в красках подарила художникам немало интересных возможностей.

Мзыка как искусство временное — неустойчива и мимолетна. Кто сейчас сможет сказать, какие песни пелись у древних костров, какие мелодии сопровождали несение пеплоса в дар Афине или восшествие юной весталки по ступеням храма с гирляндой цветов в качестве бескровной жертвы. Но ритмичная линия, которая легким контуром обводит изображения музыкантов, сопровождавших римские или египетские процессии, позволяет услышать пусть не мелодию, но ее эхо в чертогах Вечности.

Так, на одном из древнеегипетских рельефов изображены плакальщицы, провожающие душу в последний путь. Их угловатые фигуры, резкие взмахи рук и тяжело уроненные кисти, кажется, передают хриплые, гортанно выппевающие звуки традиционного рыдания голоса.

Чудом дошедшая до нас арфа из Аккада «звучит» сама за себя. И добавляют свое слово к ее мелодии изображения животных, музицирующих на одной из плашек декора. По набору инструментов очень похоже на сегодняшний струнный квартет.

Вряд ли можно отнести к музыке трубы архангелов, возвещающих о конце света на средневековых фресках и миниатюрах. Но прекрасные дамы, музицирующие на небольших настольных клавишных и струнных инструментах, стали одним из излюбленных сюжетов миниатюр часословов и тканых ковров-гобеленов. Музыка в это время считалась искусством, возвышающим душу, благородным и достойным занятием. Кроме камерного музицирования в часы досуга, на картинах художников присутствует и шум празднеств. От придворных шутов и скоморохов до забавных компаний музыкантов, украшающих капители колонн средневековых храмов.

С фрески выдающегося художника Предвозрождения Джотто ди Бондоне «Свадебное шествие Иосифа и Марии» мы, кажется, слышим незатейливое звучание струнных и духовых инструментов, изображенных в руках музыкантов, сопровождающих шествие.

Величественным органным гимном в сопровождении хора золотоволосых, кудрявых, удивительно серьезных ангелов в алых одеяниях звучит праздничный Гентский алтарь братьев ван Эйков. Тема восславления Господа обретает новый смысл не только в звучности сияющих бриллиантами, рубинами и сапфирами, насыщенных цветом и светом живописных эффектов, но и в почти физическом ощущении дрожания воздуха при звуках небесного хора и оркестра.

Натюрморт с музыкальными инструментами — еще один способ запечатлеть давно стихшую музыку. На работах одних художников они небрежно брошены на стол — смычок вот-вот упадет, загнул-ся лист нотной тетради. И кажется, хозяин только что вышел. И резким оборванным аккордом звенит в воздухе незаконченная мелодия.



Страница из градуала (книги с песнопениями для мессы). Италия. Ок. 1450—1475 гг.



«Портрет музыканта». Леонардо да Винчи. Ок. 1490 г.



«Святая Сесилия и Ангел». Карло Сарачени. Ок. 1610 г.



«Натюрморт с музыкальными инструментами». Питер Клас. 1623 г.

Другие художники — особенно эта тема была популярна в итальянском искусстве барокко — писали натюрморты с музыкальными инструментами, не только небрежно оставленными на столе, но даже присыпанными тонким слоем пыли. Такие натюрморты говорят о неуклонном движении времени, о том, что давно нет тех, кто касался этих клавиш, перекидывал через плечо широкую атласную ленту, на которой крепилась лютня, — их давно нет не только для нас, которых отделяет от момента написания картины почти 500 лет, но и для самого художника. Визуальное воплощение словосочетания «давным давно» в сопровождении чарующих звуков музыки прошлого.

Интересно, что ад также можно изобразить с помощью какофонии музыкальных инструментов, как на картинах Босха или Брейгеля.

И, конечно, звуки, аккорды, округлые формы струнных инструментов, тоненькие пальчики юных исполнительниц, их нежные вдохновенные лица — все это напоминает нам о любви, как на картине итальянского художника Позднего Возрождения Паоло Веронезе, где рядом с касающимися клавиш прекрасными дамами устроился бескрылый купидон, который им аккомпанирует, как символ постоянства в любви.

Веронезе не только с удовольствием рисовал музыкантов за игрой на самых разных инструментах, но и сам с друзьями-художниками с удовольствием предавался этому приятному занятию. Так, на знаменитой картине «Брак в Кане Галилейской» он с друзьями музицирует, услаждая слух Христа, прямо в центре картины, на первом плане.

Музыкальные инструменты кочуют и по картинам так называемых малых голландцев, мастеров



«Адажио». Джордж Рейд. 1893 г.

бытового жанра. Уютные комнаты, где играют на лютнях мужчины, заглядывая в прелестные лица партнерш, или юные девы за клавишами в сияющих лимонно-желтым утренних одеяниях — все эти сценки полны глубокого смысла и говорят о нежности, любви, страсти. О музыке.

Музыка освещает многие работы художников XIX в. — от маршевой ампириной бликующей меди труб праздничных победных шествий до слегка вульгарной, танцевальной в работах постимпрессионистов, изображающих оркестры при цирках и кафешантанах. Век XX продолжит обе темы, порой самым причудливым образом в работах сюрреалистов или дадаистов, в кубистических натюрмортах со скрипками и виолами, в экспрессионистских женщинах, похожих на истерящие трубы.

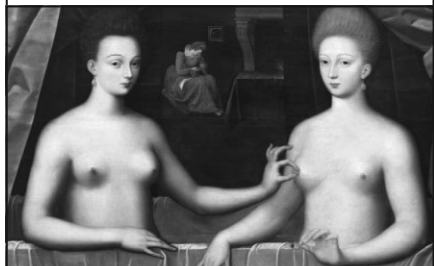
И все же из века в век самым прелестным, самым музыкальным будет сюжет: хрупкая девушка в светлой комнате за клавишами, рука приподнята, пальцы коснулись инструмента... И тихий мелодичный звук наполняет пространство картины — и нашей души.



«Готическая ванная». Жан Батист Малле. 1810 г.

ЖИЗНЬ В ВАННЕ

Описание судеб женщин, проводивших свое время в ваннах — и явно не за банальным мытьем, — представили нам художники так называемой школы Фонтенбло, центра французского Возрождения в период правления «короля живописцев» Франциска I и Генриха IV. Перед нами ряд полутеатральных сцен. На первой прекрасная дама, сидя в ванне, демонстрирует подаренное, вероятно, королем колечко. Занавес распахнут, красавица юна и наивна, ее поддерживает старшая подруга. На последующих картинах серии в этой же ванне под этим же занавесом появятся двое детей, кормилицы, служанки. И последняя из цикла картин неизвестного художника явит нам задернутый занавес: прекрасная дама покинула и ванну, и этот мир. Разумеется, скажут традиционалисты, так и не удосужившись помыться, — ведь летописи об этом факте не сообщали. А живопись — не авторитет.



«Портрет Габриэль д'Эстре с сестрой». Школа Фонтенбло. Ок. 1594 г.

МЫТЬ ИЛИ НЕ МЫТЬ

Кто был автором идеологического посыла, что в Средние века не мылись, — историки однажды выяснят, хотя бы из любопытства. Но идея изобразить женщину в ванне (впрочем, и не только женщину) посещала художников, очевидно, под впечатлением от пленительных картин реальности.

Средневековью в смысле идеологических штампов удивительно не повезло. На него сбрасывают все грехи современности. И полное отсутствие гигиены — один из них. Историки при этом ссылаются на сохранившиеся документы, забывая, что и от нашего времени останутся такие же — и сколько интересного в них написано!

Визуальные свидетельства, предоставляемые таким беспристрастным арбитром как изобразительное искусство, при этом в расчет не берутся. А ведь элементарные знания истории подсказывают нам, что и Лондон изначально был Лондиниумом, и Париж — Лютецией, римскими поселениями. А о чем первую очередь мечтают горячие итальянские парни после дня физической нагрузки? Разогнать молочную кислоту и расслабиться после сырости и холода в термах, которые они строили сразу после дорог и укреплений. И которые, оставив завоеванные территории, с собой забирать не стали.

Так материальная база для мытья в Средние века была подготовлена. Теперь это стало делом личным — каждый мылся как хотел. А в определенных кругах — и государственным: особым ритуалом в присутствии половины придворных, которого одной здравомыслящей королеве и три раза за жизнь было многовато. Но «заниматься малым туалетом» по несколько раз в день ей ничто не мешало. И, кстати, если в церковных посланиях мытье регулярно предается анафеме как греховное, очевидно, что грешили таким образом прихожане активно и с удовольствием.

Оставленные римлянами ванны были гордостью хозяек и украшением дома. И легитимным поводом принять гостей неглиже, идущим сразу после приема в постели в стенах парадной спальни. Разумеется, в роскошных ваннах не мылись — туда садились чистыми и накрашенными по принципу японской бани: сначала моются в тазике, а потом расслабляющие процедуры.

История самой ванны как предмета обихода привычных нам форм насчитывает более 5 тысяч лет. Их использовали так называемые «женские цивилизации», где в городах была канализация и не было стен, типа ряда хараппских поселений в Индии и критских дворцов. И это не удивительно: мужчине-правителю ванна не нужна, особенности физио-

логии позволяют. Греки и римляне унаследовали их от погибших критян как роскошь: бронзовая ванна была найдена при раскопках Помпеи. И передали Средневековью мраморными. Камень долго нагревается, поэтому чаще всего красавиц в этих ваннах рисуют опирающимися на покрытый простыней край. Подобного рода изображения встречаются на всем протяжении Средневековья — переписчики манускриптов знали толк в девушках. Ну, а могучие красавицы тех лет были так беспомощны, что без пары хорошеньких служанок в ванне помывться не могли.

Красавицы Возрождения были в ванне более самостоятельными: они вели там деловую переписку, примеряли драгоценности, дегустировали с подружками фрукты и ягоды, демонстрировали тончайшие полупрозрачные ткани Востока — не в церковь же их надевать. Из мастерских французской придворной школы Фонтенбло, процветавшей при Генрихе IV, вышел целый ряд картин подобного содержания, которые были одной из излюбленных тем ее художников, таких как Франсуа Клуэ. Мы в эпохе Возрождения, возрождаем античность, где там наша римская ванна?

В европейском изобразительном искусстве с XVI—XVII вв. ванна также не исчезает — Венеры, Сусанны, Вирсавии бесконечно занимаются туалетом. Это в наши дни считается мытьем, а тогдашний куртуазный стиль диктовал иное название. В ваннах пили модный шоколад, приятно проводили время и чувствовали себя вполне естественно. Ванны не были диковинкой.

В ваннах нежились прелестницы Дега — балеринам ничто не чуждо.

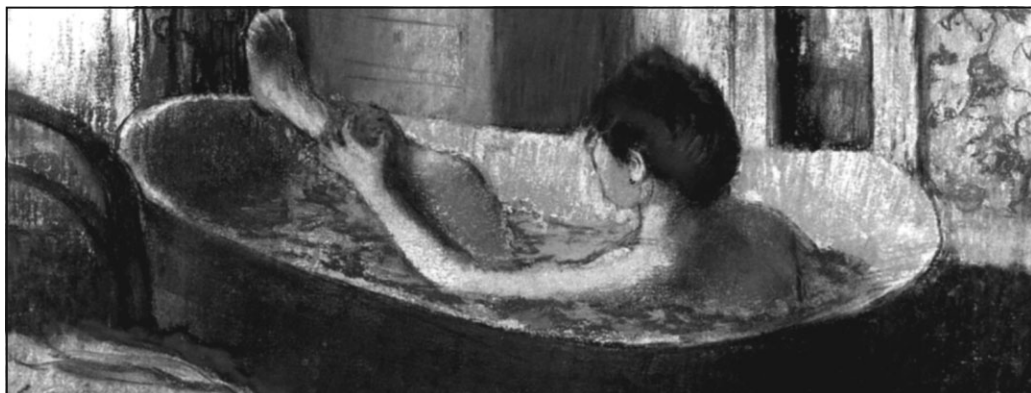
Созерцая это комфортное европейское бытие, запечатленное в искусстве, еще раз задумаемся, как же изысканна и прихотлива была тогда жизнь в ванной, с чашечкой шоколада, вазой фруктов — и душистой теплой водой.



«Леди в ванне». Предположительно, портрет Дианы де Пуатье. Франсуа Клуэ. 1571 г.



«Ванна с шоколадом». Неизвестный художник. XVII в.



«Женщина в ванне, моющая губкой ногу». Эдгар Дега. Ок. 1883 г.

ПЕЙЗАЖ В ПОРЯДКЕ

Говорят, природа создала человека, потому что остро нуждалась в упорядочивании и восхищении. Именно эта идея и посетила однажды двух коллег, французских живописцев, и они воплотили ее в красках. Это восхищение мы разделяем вот уже четвертый век.

Привитое нам еще импрессионистами упоение сиюминутной свежестью момента, будучи помножено на отсутствие систематического гуманитарного образования, привело к тому, что, возлюбив «здесь и сейчас», мы практически утратили чувство времени, вечности, уважение к величию деяний прошлого и желание их изучать. В жизни бабочек-однодневок есть своя прелесть. Но человеку дано немного больше времени — и разум.

Об этом напоминают работы художников, восприятие которых затруднено для нас испуганной суетливостью современного бытия. Но подлинное величие искусства всегда находит ценителей. К работам подобного толка относятся произведения Никола Пуссена и Клода Лоррена, посредством итальянской природы выразивших мысли и эмоции, достойные подлинно образованного человека.

Пейзажи Италии вдохновили на создание шедевров художников практически всех стран Европы. Музей под открытым небом, озаренный сияющим солнцем, где среди античных пейзажей раскинулись не менее античные руины, манил творцов. Добавим сюда относительную дешевизну жизни и удаленность от европейских монарших дворов — и обнаружим в Риме XVII в. целую плеяду диаспор, объединенных не только по национальным, но и по профессиональным признакам. Все те, кто предпочитал творчество карьере, кто проводил время за мольбертом, а не на скользком паркете дворцов — все выдающиеся художники XVII в., так или иначе, отдали дань восхищения пейзажам Италии.

Никола Пуссен и Клод Лоррен, добрые знакомые, соседи, великие французские живописцы XVII в. — бывают такие периоды в истории стран и народов, когда целые поколения творцов рождаются одаренными гениальностью — прожив большую часть жизни в Риме, создали уникальное явление под названием «пейзаж классицизма».

Будучи представителями классицизма раннего, живого, что еще только определял себя как стиль, отворачиваясь от безумств барокко к чистоте и гармонии, они совершили невозможное.

ПЕЙЗАЖНЫЙ КАНОН

Классицизм каноничен по своей природе. Даже в пейзаже он устанавливает свои законы: правило «трех цветов» — первый план пейзажного полотна должен быть коричневатого-зеленым или золотистым, теплых оттенков, второй — зеленым, холодных тонов, третий — голубые небеса, обрамленные зеленью или строениями по бокам, как театральными кулисами. Только Пуссену, пожалуй, удавалось написать по этому канону совершенно поэтическое видение. Гению канон не помеха.

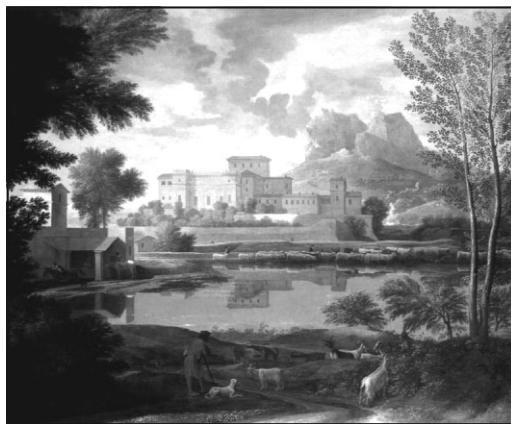


«Воображаемый вид на Тиволи». Клод Лоррен. 1642 г.

Художники смогли запечатлеть в природе удивительное отражение целого спектра человеческих чувств и переживаний, облагороженных высотой помыслов, величием духа и редкой чуткостью к прекрасному — не сиюминутному, но в перспективе вечности.

Создатель лирического направления итальянского пейзажа раннего классицизма, Клод Лоррен для изображения на своих полотнах человеческих фигурок приглашал друзей-художников, тем самым привнося в пейзажи жанровый элемент

как дань увлечению обывателя занимательными историями. Не царица Савская — кстати, а где она, уже уехала? — главная героиня одного из его знаменитых пейзажей «Отплытие царицы Савской», а море, античные архитектурные формы и солнце.



«Отплытие царицы Савской». Клод Лоррен.
1648 г.



«Пейзаж со св. Матфеем». Никола Пуссен.
Ок. 1642 г.



«Пейзаж в спокойную погоду». Никола Пуссен.
1651 г.

В его пейзажах царит солнце: утреннее, вечернее, полуденное. Оно мистическим образом (благодаря четкому построению композиции, выверенному размещению планов и тонко уловленной градации цветовых отношений, что и есть мистика в искусстве) притягивает внимание, организует и оживляет пространство. Другие «действующие лица» — море, берег, античные руины, кроны деревьев, облака — не менее талантливо разыгрывают великолепный спектакль, предстающий перед нашим замороженным взором. Не случайно очарованный до слез «видением Лоррена» английский живописец Уильям Тёрнер увлекся исследованиями цвета и света, в дальнейшем передав эту эстафетную палочку импрессионистам.

Пуссен, в отличие от Лоррена, создавал пейзаж метафизический. Величественные формы скал, массивная мощь зеленых кущ, драматические облачные небеса, заглядывающиеся в водные глади, — эти элементы присутствуют и в его знаменитых картинах на мифологические темы. Но сами по себе они обретают особое величие — и нам, простым смертным, можно не напрягаться, пытаясь припомнить содержание очередной древней легенды.

Соразмерность частей целого, гармония, ясность композиции, звучная сдержанность локальных цветов, моделирующих пространственные соотношения, — характерные особенности его творческой манеры. Герои его пейзажей обычно связаны с литературными, мифологическими сюжетами: «Пейзаж с Полифемом», «Пейзаж со св. Матфеем» как элемент одухотворенности Вселенной.

Но самыми значительными в его творчестве стали созданные в последние годы жизни пейзажи серии «Четыре времени года», символизирующие периоды человеческой жизни: «Весна», «Лето», «Осень» и «Зима».

Эпическая мощь и величие работ Пуссена, автора уникального жанра «героического пейзажа», исходили не только от значительности самой личности художника, но и трактуется как отголосок традиций классического стиля Леонардо да Винчи и Рафаэля, которые Пуссен смог развить и передать потомкам. Весомость его скал ощущается в постимпрессионистических «портретах» горы Сент-Виктуар Поля Сезанна.

Кисти этих живописцев напоминают нам о том, что мир по-прежнему весом, упорядочен и величествен. Нам есть на что опереться.

ЯБЛОЧКО НАЛИВНОЕ

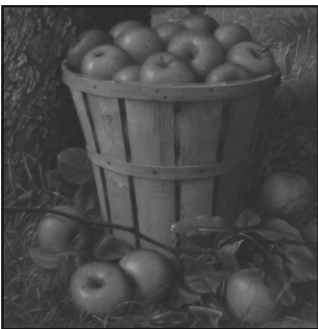
История особого отношения к яблоку темна и непонятна. Почему именно из-за него затеялась Троянская война? И неужели в раю не было других фруктов? Выяснить это уже не удастся. Но идея изобразить яблоко — и как часть натюрморта, и как «действующее лицо» сюжетной композиции — вполне заслуживает одобрения.

А СУДЬИ КТО?

Интересно, неужели Афродита была не так хороша, если для того, чтобы получить это яблоко, ей пришлось пообещать Парису Елену? Понятно, почему справедливые греки не обвиняли бедную девушку в развязывании войны — мужчины наделали глупостей исключительно по воле богов, признавали свою ответственность, не перекалдывая вину на хорошенькое личико и стройную фигурку: типа «сама виновата».



«Суд Париса». Фрагмент.
Мастер панелей
аргонавтов. Ок. 1480 г.



«Корзина яблок». Леви Уэллс
Прентис. 1895 г.

Стоит только дотронуться до этого удивительного плода, и, как в детской сказке, — катится яблочко по тарелочке — покажутся нам «страны заморские, чудеса невиданные», начиная с роц кельтского Авалона и заканчивая райскими кущами. Куда уж дальше.

Древние греки были уверены, что на Олимпе с яблоками было плохо. Иначе с чего бы именно яблоко стало призом в соревновании трех главных богинь? Не из-за надписи же «Самой прекрасной»? Поскольку миф о яблоке раздора, которое хорошенький пастушок Парис должен был вручить одной из богинь, был греческим, соответственно и первые изображения этого плода должны были возникнуть там. И пусть от греческой живописи до нас дошли только описания, изображения юноши с яблоком в руке встречаются в вазописи и римских копиях.

Из-за этой своей неоднозначности, а возможно, и мужского самодлюбия — ведь красота женщины в глазах мужчины — суд Париса является наиболее популярным сюжетом о яблоках сразу после сцены в раю. Работы Лукаса Кранаха, мастера Северного Возрождения, часто включают изображение этого плода. Легко узнаваемые пикантные пышноволосяе красавицы Кранаха, со своеобразным разрезом глаз и личиком в форме сердечка, часто сидят под яблонями — «жены плодные». Зрелые плоды контрастируют с плотной темно-зеленой листвой над их головами и прекрасно сочетаются с винными оттенками бархатных и шелковых одеяний героинь.

Выдающегося художника барокко Питера Пауля Рубенса интересует контраст упругости бликующего плотного яблока и нежности обнаженного женского тела.

Художнику XIX в. Огюсту Ренуару интересна иная задача, он создает мягкую, окутанную чувственностью композицию, воплощая тему «выбора без выбора». Ну, действительно, не на вкус же пастушка богини полагались?

Современным живописцам, для которых и состязание женщин, и их обнаженность не представляют особого интереса, любопытнее тема красоты Париса, вручающего победительнице вместе с яблоком и себя.

Популярен был в Древней Греции и миф о двенадцатом подвиге Геракла — похищении им яблок из сада Гесперид. Если греков, судя по вазописи, интересовали Геракл и добыча, то художников позднейших эпох гораздо больше занимал сам сад. Волшебный сад древности, полный таинственных плодов с мистическими свойствами, был особенно близок британским художникам XIX в., вновь вспомнившим о языческих корнях и недоступных рощах Авалона. Прерафаэлиты отдали этой теме щедрую дань: «Сад Гесперид» Эдварда Бёрн-Джонса и триптих «Геспериды» Ханса фон Маре полны таинственного влажного сумрака и неясных запретов.

Римляне изображали яблоки на фресках и без присутствия рядом Париса, просто как натюрморт. Но и от тематических компози-

ций с обнаженными женскими фигурами не отказывались. С яблоками в руках плавно движутся по кругу римские грации — богини красоты и изящества. Яблоко служит здесь символом вечной молодости и красоты. В Риме яблоко становится атрибутом Венеры, как раковина была атрибутом Афродиты.

Средневековье наделяет яблоко оттенками порочности. Возможно, если есть его смакуя, без ножа, откусывая от целого, утирая губки ладошкой, в этом действительно появится нечто греховное и искушающее. Но изображение сцен райского сада — отличный повод для демонстрации навыков рисования обнаженной фигуры и легитимного ее выставления на общий суд. И нет художника Средневековья, который так или иначе не уделит бы этому сюжету внимания. Обнаженные фигуры Адама и Евы украшают створки алтарей, размещаются на фресках и гобеленах. И оправдание — собственно, яблоко — в этих композициях отнюдь не самая яркая часть.

Играет с яблочком и Младенец Христос на руках у Мадонны. Или тянется к плоду с Ее колен как к атрибуту грядущего искупления. Жест, настолько естественный для ребенка, настолько выявляющий человеческую суть Христа, что художники Высокого Возрождения с удовольствием его использовали.

Помимо христианской символики, яблоко по-прежнему обещает молодость и здоровье в картинах лучших живописцев Возрождения, но уже как украшение на древе Сада Жизни. Сандро Боттичелли в своей знаменитой «Весне» оставляет в руках персонажа спелый плод, «Золотой век» Лукаса Кранаха воплощает яблоня — олицетворение молодости.

Впрочем, яблоко не всегда женский атрибут. Рафаэль Санти в «Портрете юноши с яблоком» иллюстрирует упоение молодостью и здоровьем, привнося в картину аромат осени.

Искусство XIX в. облегчает груз символических значений на этом фрукте: иногда яблоко — это просто яблоко. Цветущие яблоневые сады импрессиониста Клода Моне являют трепет оттенков розового, легкое свечение лепестков, хороши сами по себе. Мы поддержим это убеждение — прекрасны не только импрессионисты, но и просто яблоки.



«Двое молодых мужчин». Криспин ван ден Брок. Ок. 1590 г.

ЯБЛОКО КАК ОБЕЩАНИЕ

Яблоко в руках у женщины любого возраста, изображенной на картине, трактуется более чем однозначно.

А уж если добавить к нему взгляд — вызывающе-дерзкий или кокетливо-скромный, сочетание получается неотразимым. Кстати, если яблоко изображено надкушенным, грехопадение свершилось.



«Портрет с яблоками». Август Маке. 1909 г.

ФРУКТЫ СЕЗАННА

Прославился своими яблоками постимпрессионист Поль Сезанн, вернувший им, а вместе с ними и живописи, ощущение формы, ее значимость и весомость. Во время сеансов в его мастерской — а работал он долго и упорно добивался поставленных целей — яблоки успевали порой испортиться. И подобрать модель, идентичную предыдущей, бывало не легко. Но результат стоил усилий.



«Натюрморт с семьей яблоками». Поль Сезанн. 1877—1878 гг.

ЛИШЬ СИЛУЭТ



Воины на аттической чернофигурной амфоре. Ок. 570—565 гг. до н. э.



Силуэт Фердинанда Эрнста фон Вальдштейна в альбоме Людвиг ван Бетховена. XVIII в.

СИЛУЭТ ПОВСЕМЕСТЕН

От первоначального значения силуэт как понятие постепенно перешел на любой абрис, подсвеченный сзади, выглядящий темной плоскостью на светлом фоне с особым вниманием на контур. Поэтому сегодня слово «силуэт» стало термином в мире модной индустрии.

Изящная забава прошлых веков — черный профиль на листе бумаги. Говорят (в частности, Плиний Старший), что первый силуэт был нарисован еще в далекой древности на стене небольшого дома, в память о покидающем его стены дорогим человеке. Но разве идея силуэта только в воспоминаниях?

Четкий абрис мы видим в любом объемном объекте, будь то фигура живого человека, статуя или сооружение (сравним прихотливый силуэт готического собора и четкие формы античного храма). Силуэт лежит в основе такого вида скульптуры как рельеф. Нужно только отдельные участки изображения сделать более выпуклыми, и рельефный портрет в профиль, форма для отливки монеты, резная камея готовы.

Но быть контуром для рельефа — вспомогательная функция силуэта. А ведь есть еще и основная — тот самый профиль, фигурка или пейзаж, изящно вырезанные из листа бумаги или нарисованные и залитые черной тушью — по золоту, слоновой кости или просто бумаге, не так важно. Главное, возникает удивительно пленительный, грустновато-сентиментальный, острохарактерный — какой будет угоден художнику — образ.

Профиль, залитый одним цветом, размещенный на светлом фоне, был особенно популярен в греческой вазописи так называемого чернофигурного стиля, где плоские изображения, слегка оживленные прорисовками, создавали весьма оживленные сцены. Краснофигурная вазопись действовала от обратного — черный фон обрамлял красные фигуры. Но принцип был тот же.

И все же белые прорисовки в обоих случаях не позволяют нам считать эти интереснейшие изображения силуэтами.

В полной мере силуэтом как видом графики увлеклись только в середине XVIII в., в период прихотливого рококо. Изысканная бездельница, скорая в исполнении и доступная при определенной ловкости рук каждому, размещалась на голубом, золотом, серебряном фоне, украшая страницы альбомов, стены гостиных или изящные рукописные издания подарочного толка, которые отнюдь не исчезли с появлением книгопечатания.

ПОПАЛ В ИСТОРИЮ

Слово «силуэт» изначально — отнюдь не художественный термин. Этьен де Силуэт — так звали министра финансов Франции, который в 1759 г. был вынужден ввести суровые налоги для граждан, в особенности для богатых. Требования де Силуэта усилить экономию не понравились никому, и его имя в газетах сравнивали с дешевой бумажной поделкой вместо роскошной портретной миниатюры. Давно уже забылись события Семилетней войны, а имя де Силуэта так и осталось в истории, утратив со временем негативный посыл.

От этих рукописных подарочных книг, заполненных изысканным почерком, произошло популярное и в наши дни направление книжной иллюстрации, мастера которого украшают силуэтными миниатюрами произведения У. Шекспира, А. Пушкина, М. Лермонтова.

Начиная с первых десятилетий XIX в. силуэт заменил более дорогую и изысканную портретную миниатюру и быстро пошел в народ. В это время существовало около десятка самых популярных стилей этого искусства, от ярмарочных до академических. Силуэты вырезали для украшения представительских вещей — на обложку блокнота или шкапулки, под лак. В силуэты играли на девичьих посиделках, соревнуясь, кто быстрее и изящнее создаст профиль подруги. Девушки были рукодельницами и ножницами владели мастерски. Силуэты печатались в газетах в качестве шаржевых сатирических зарисовок — и по ним легко угадывался высмеиваемый персонаж.

Среди силуэтных мастеров были и свои гении. Так, мастер силуэта XVIII в. Огюст Эдуар был автором более тысячи портретов. Ему позировали французские и британские аристократы, члены правительства и даже президенты США. Благо, сеансы были куда короче официального портретирования, художник работал вдохновенно, в произвольной манере.

Известным силуэтистом, работавшим не ножницами, а тушью, в графической манере, был Джон Миерс, художник настолько популярный, что мог позволить себе студию в центре Лондона.

Изобретение фотографии уменьшило славу искусства силуэта, но еще в 50-е гг. XX в. подобное удовольствие предлагали мастера в курортных парках — как сегодня фото с кроликом или удавом. Заметим, что выглядело это все же приятнее.

Силуэтное искусство не забыто и в наши дни. Современные художники, такие, как Роберт Райан, придумывают изящные фантазийные и чуть зловещие образы в этой технике, делая из них принты или эскизы для шелкографии.

Вновь в моде силуэтные театры, чьи короткие скетчи и остросюжетные постановки без слов, с добавлением драматических эффектов освещены, производят сильное впечатление. Корни этого искусства кроются в восточных традициях театра теней Индонезии, народного лубочного театра, вращающихся «волшебных фонарей» с подвижными фигурками и парижских театров XVIII и XIX в. Изящество и лаконичная выразительность этого вида искусства стоят внимания.



Кадр из фильма «Большое комбо». 1955 г.

УЗНАЮ С ОДНОГО ВЗГЛЯДА

Американские ученые после ряда тестов подтвердили, что достаточно взглянуть только на силуэт, чтобы определить возраст, пол и даже социальный статус человека. Исследования проводились с целью выявить, какая из визуальных форм изображения персонажа масс-медиа окажется наиболее запоминающейся.



Единственное дошедшее до нас прижизненное изображение Марты Джефферсон, жены Томаса Джефферсона. 1780-е гг.



Гёте перед надгробным памятником с женским бюстом. Ок. 1780 г.

ВОЗВРАЩЕНИЕ ЛИНИИ

Научный подход восторженно-аналитического XIX в. разъял искусство на составные части. Импрессионисты исследовали цвет, Сезанн подарил миру ощутимость формы. Но кто же вернет ему линию? Она как основная идея стиля также нашла своих певцов.

Графической линейностью увлекался еще граф Тулузский — французский художник-постимпрессионист Анри Тулуз-Лотрек. Он вернул в искусство линию четкую, контурную, еще ломкую и угловатую, но такую отзывчивую в его эксцентричных пронзительно-горьких афишах.

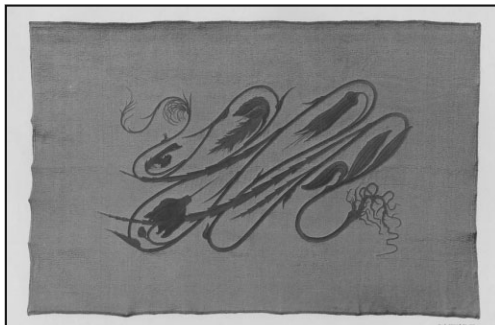
Гибкая, упругая, как лиана, стремительная, как бросок кобры, пугающе плавная и мощная, как голодный питон, — она стала знаком и символом ар нуво, одной из разновидностей многоликого стиля модерн. «Удар хлыста» — именовали ее критики, оттолкнувшись от рисунка на гобелене Германа Обриста.

Одним из популяризаторов этого — флореального — направления модерна стал Анри ван де Вельде, теоретик, художник, декоратор, распространявший в своих манифестах идею мистического значения, символической наполненности линии как выражения действия жизненных сил, абстрагированной от предметного содержания.

Мы можем говорить об ар нуво как о художественном стиле, поскольку его воцарение было стремительным и всепоглощающим. В архитектуре стали популярны гиперболы и параболы в формах оконных проемов и ставен, прихотливых арках и оформлении дверных массивов. Декоративные лепные украшения «растут», как лианы, или «взлетают» волной по изгибающимся формам фасадов.

Как большинство стилей, ар нуво стремился к гармонизации форм: надписи в стиле ар нуво над входами в парижское метро выполнены Эктором Гимаром в соответствии с гибкими линиями кованой ограды и фонарей. Его флореальный стиль был так популярен, что в Париже ар нуво называли «стилем гимар».

В целом ар нуво в архитектуре и дизайне интерьеров избегал эклектичных неостилей XIX в., но был не чужд их переосмыслению. Творцы ар нуво выбирали и «модернизировали» некоторые из флоральных элементов стиля рококо, такие как



«Цикламен». Герман Обрист. Ок. 1894—1895 гг.



Витраж ар нуво.



Лестница в Отеле Тассель. Виктор Орта. Брюссель, Бельгия. 1894 г.

очертания пламени и раковины, расширяя «природный» репертуар до водорослей, трав и насекомых. Мягкие, сливающиеся формы аурикулярного («хрящевидного») стиля XVII в. были еще одним источником их вдохновения. А Виктор Орта создал неповторимые по рисунку кованые кружева особняка Тассель в Брюсселе, опираясь на традиции готики.

Орнаментальные мотивы ар нуво нашли отражение в декоре фасадов и интерьеров, мебели и текстиле, фарфоре и ювелирных изделиях. И, разумеется, в очередном варианте облика модной красавицы — чувственной, изменчивой, прихотливой, одетой в костюм того же стиля, что и оформление столовой, декор блюд на столе, пейзаж за окном и фасад дома, в котором ей уютно обитать.

Графичный по природе, ар нуво нашел свое воплощение в книжной и печатной графике и витраже, вновь вернувшемся в художественную практику после веков забвения.

Сам термин ар нуво произошел от названия парижского антикварного магазинчика, где продавались китайские диковинки и японские гравюры. Плоскостная перспектива и мощные локальные цвета японских гравюр таких художников, как Кацусика Хокусай, произвели сильный эффект на художественный мир Франции 1880-х и 1890-х гг. и способствовали формированию ар нуво в числе прочих новаторских стилей.

Произведения художников «нового стиля» Анри ван де Вельде, Виктора Орта, Эктора Гимара, Луиса Тиффани преобразовывали традиции японского искусства с его увлечением природой в нечто новое и оригинальное.

ПЕРВЫЙ ИЗГИБ

Книжная обложка «Городских церквей Рена», выполненная Артуром Макмердо, с ее ритмичными флореальными паттернами, часто считается первым проявлением стиля ар нуво.



Книжная обложка «Городских церквей Рена». Артур Макмердо. 1883 г.

ВО ВКУСЕ САРЫ БЕРНАР

Знаменитые афиши для театра Сары Бернар в Париже выполнил чешский художник ар нуво Альфонс Муха. На его рисунках во всей красе предстала идеальная женщина стиля: полуобнаженная, чувственно-наивная — дитя природы, объединяющая натуралистичность изображения с извивающимися линейными мотивами в смягченно колористической гамме палевых, персиковых, терракотовых, соломенных, оливковых оттенков.



«Cycles Perfecta». Альфонс Муха. 1902 г.

ЗАВТРАК ПОД «ТИФФАНИ»

Луис Тиффани был одним из тех, кто с увлечением окунулся в прихотливость ар нуво. И вынырнул с «жемчужиной» — основываясь на особенностях стиля, он создал дизайн знаменитых по сей день стеклянных плафонов Тиффани, совмещающих прелесть готического витража, флореальные мотивы ар нуво и удобство современного осветительного прибора. Иризирующее стекло, изобретенное Тиффани, получило мировое признание, а основанная им фирма носит его имя по сей день.



Лампа ар нуво.

МАЛЕНЬКИЙ НАРОДЕЦ

За величием грандиозных замыслов, переполнявших творцов изобразительного искусства, порой нет желания замечать идеи будто бы не серьезные, почти детские. Осмелимся взглянуть в лицо своему раздражению, присмотримся к идее изобразить эльфа без предубеждения.



«Канун летнего солнцестояния». Эдвард Роберт Хьюз. 1908 г.



«Ирис». Джон Эткинсон Гримшоу. 1886 г.



«Фея лилии». Луис Рикардо Фалеро. 1888 г.

Не совсем понятно, почему у серьезных людей в голосе порой проскальзывает столько неприятия, когда речь заходит об изображениях представителей этого маленького народца, чьи предки давно уже ушли в край «под холмами», но нет-нет да и пожалуют в наш мир. Пообщаться с победившими и изгнавшими их смертными, а заодно и дать несколько сеансов натурального рисунка желающим. А результат от модели редко зависит.

Вот, к примеру, танец маленьких человечков с картины Роберта Хьюза, так похожих на светлячков и античных путти, мелькающих разноцветными искорками в летнем разнотравье. В канун волшебного дня летнего солнцестояния все травы особенно целебны — уж не их ли заботой. Как радуются малыши чистой душе, искренне взирающей на их веселье! Возможно, в этом и скрывается часть раздражения серьезных людей. Какие-то малявки будут оценивать чистоту их души, кто это им позволил?

Или нежный ирис, к которому потянулась крылатая фигурка то ли эльфа, то ли души-психеи — снова безопасный антикизированный облик в палево-сиреновом мареве безвременья.

И все же чем-то беспокоят эти милые созданища, от чего-то тревожно при взгляде на них.

Даже общеевропейское название, односложное, а значит, часто употреблявшееся в старину, будто предостерегает от небрежности в их адрес. Не стоит путать их с духами леса или феями — они и в древности были крылатыми, о чем свидетельствуют старинные ирландские изображения «сияющих». Ведь именно в островном фольклоре ведется речь об эльфах. Феи — явление духов галльской мифологии.

В Ирландии говорят о высших эльфах, ушедшем могучем народе Туата Де Дананн или сидах из-под холмов, а также о маленьких крылатых фейри, общих для всей Западной Европы. И если последние — просто бесчувственные проказники, то о первых стоит говорить с уважением. Народ, побежденный людьми и при этом оставшийся их богами, пусть древними, полузабытыми, — тут сказками не пахнет. А про великие переселения народов и гибель цивилизаций от природных катаклизмов не при эльфах будет сказано.

А малюток фейри вывел в люди выдумщик Уильям Шекспир — по крайней мере, на него грешит большинство исследователей. Но сюжеты его пьес «Сон в летнюю ночь» и «Буря» были разобраны до малейшего персонажа художниками периода британского романтизма. Те из них, кто не стремился к академическим высотам и не приписывал себе готические шедевры, обратили свой взор к кельтским корням, пьесам Шекспира и детской сказке, в которой всегда было можно сказать чуть больше, чем во «взрослом» искусстве.

И В РОЖДЕСТВО ТОЖЕ ОНИ

Эльфы настолько крепко спаяны с европейской культурной традицией, что в годы, когда в России из древнерусской ледяной девы рождалась милая Снегурочка, трудяга Санта-Клаус обзавелся маленькими помощниками. Их называют рождественскими эльфами. А придумала их в начале 1850-х гг.

Луиза Мэй Олкотт. Эльфы — работники предпраздничной мастерской — появились на обложке рождественского выпуска одного из популярных журналов, вызвали всеобщее умиление и с 1880-х постепенно стали частью массовой культуры.



Иллюстрация к книге «Питер Пэн в Кенсингтонском саду». Артур Рэкхем. 1906 г.



«Острова фей». Айда Рентул-Аутуэйт. 1916 г.

Так возникло целое направление в британском искусстве XIX в. — викторианская сказочная живопись. Используя художественные средства классицизма, ее представители писали, по большому счету, картины на литературные и мифологические сцены. Только литература была шекспировской, а мифы — не греческими. Но общая суть оставалась той же — реальный мир недостаточно совершенен, чтобы его изображать. Отправимся в идеальное прекрасное прошлое. А куда? Так ли это принципиально, если в душе вы романтик. Изображения крылатых маленьких существ в картинах этих художников перемежались «портретами» малиновок в гнездышках, мышей, бабочек и цветов, выросших в лесу неподалеку от пасторальных домиков, крытых камышом по старинной британской традиции. Тяга к пасторали, к единству человека и природы, к мировой гармонии воплотилась в образах забытых, но прелестных.

Античность с ее прогосударственными сюжетами надоела не только передвижникам. И в русском искусстве образы сказочных персонажей появились на полотнах Виктора Васнецова, Михаила Врубеля. Но это случилось немного позже. Британцы обошлись без борьбы. Некоторые из них даже пытались вывести свое происхождение от магических существ и кельтских героев в противовес аристократии с ее французскими корнями.

Одним из первых британских художников, писавших работы этой тематики и получивших признание именно за свои сказочные картины, стал Ричард Дадд. Его «Спящая Титания», созданная одновременно с другой картиной на сюжет «Сна в летнюю ночь» — «Пак», произвела хорошее впечатление на пресыщенную британскую публику.

Среди наиболее известных художников этого направления можно назвать также Джозефа Ноэля Патона, Дэниэла Маклиса, Джона Анстера Фидджеральда.

К концу викторианской эпохи сказочная живопись сменила сферу своего существования, перейдя в книжную графику. Так, Артур Рэкхем, который проиллюстрировал практически всю классическую детскую литературу на английском языке, в 1914 г. получил право выставить свои работы сказочной тематики в Лувре.

Современный интерес к теме эльфов также жидется на поиске корней более древних, нежели христианские. Кельтские захоронения и легенды о Дикой Охоте — страшной скачке лишенных эмпатии подданных богини Дану — свидетельствуют о том, что эти поиски не беспочвенны.

НЕДВИЖИМ, КАК СКАЛА

Человек извечно соперничает с природой. Идея соорудить рукотворную скалу, да еще и сделать ее обитаемой — есть в этом что-то brutальное.

Мир архитектуры, кажется, разделился. Одни ваяют стеклянные клетки невообразимых размеров, а другие, чуть ли не в пику им, сооружают бетонные громады, формируя нагромождения гигантских простейших прямоугольных форм.

И если архитекторы небоскребов ориентируются на наследие готики — каркасную архитектуру, то последователи стиля, который называют брутализмом, дали фору даже строителям Стоунхенджа.

Этот стиль возник в архитектуре Британии в 1950—1970-х гг. как одно из ответвлений современного модернизма. Начало тенденции положили проекты Элисон и Питера Смитсонов, а конца не предвидится. Сооружения этого стиля есть во всех странах мира, включая так называемое постсоветское пространство.

В самом названии ничего brutального нет, обычный профессиональный термин, обозначающий необработанный бетон, который встречался еще в работах великого архитектора XX в. Ле Корбюзье как описание технологии создания фактурных поверхностей его послевоенных сооружений.

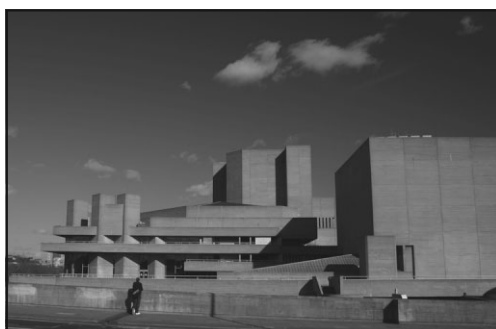
Но с легкой руки британского архитектурного критика Райнера Бэнема и его книги «Новый брутализм — этика или эстетика?» термин быстро оброс дополнительными коннотациями.

Уж брутально так брутально. Давящая мощь конструкций, нарастание монументальных конструктивистских форм, смелые формальные приемы в виде ступенчатых пирамид (Посольство Великобритании в Риме, 1971 г., архитектор сэра Бэзил Спенс) производят сильное впечатление. Список сооружений в стиле брутализм традиционно составляет большую часть списка самых уродливых зданий в мире — тем, кто их отбирает, не дано понять высокую идею борьбы с буржуазностью средствами архитектуры (возможно, они живут неподалеку). Впрочем, Гёте когда-то Кёльнский собор не нравился — дело вкуса.

Альфонсо Рейди (Бразилия), Витториано Вигано (Италия), Луис Кан (США), Игорь Виноградский (СССР), Кисё Курокава (Япония), Райне Карп



Лондон, Великобритания — 9 июня 2015 г.: национальный театр, созданный сэром Дэнисом Ласдуном, шедевр новой архитектуры брутализма в черно-белом цвете.



Королевский национальный театр в Лондоне.



Торонто, Канада — 20 июня 2016 г.: библиотека Робартс на улице Святого Георгия принадлежит УТ, или Университету Торонто. Эта достопримечательность — наиболее значимый пример архитектуры брутализма в городе.

(Эстония) и другие адепты этого стиля считали иначе. Сложность композиционных решений, являющих собой, по мысли архитекторов-бруталистов, всю сложность современной жизни, проявляется в массивной четкости граней и стен полновесным недекорированным бетоном.

«Честность материала» и в прошлом веке была скорее декларативной. Но когда принцип ставится во главу угла — это почему-то нравится. Как ни странно, даже чиновникам, дающим разрешение на утверждение именно этих проектов. И не только им.

По большому счету, в монументальных изысках архитектурного брутализма нам явлены все те же основные конструктивные формы, которым куда больше лет, чем нашей памяти. Начиная с дольменов каменного века, человек почему-то строил именно так: мощно, массивно, грандиозно. Потомки до сих пор не могут понять, как их предки без кранов и лебедок громоздили безумной тяжести плиты друг на друга. И нам с нашим ограниченным воображением еще простительно. Уже древние греки, увидев кладку, оставшуюся в Микенах от ушедших пеласгов, обозвали ее циклопической. Человек-де так построить не в силах (это они про инопланетян не знали).

Следующим этапом массивных сооружений стал великолепный романский стиль Средневековья — воплощение величия христианской идеи, с узкими бойницами вместо окон — так, на всякий случай.

Не случайно брутализм появился именно в послевоенные годы в залечивающем раны после бомбежек Лондоне. И в момент появления дешевизна сооружений брутализма, скорость строительства, глобальные градостроительные решения — все это было сочтено за благо. Но прошло несколько десятилетий, позабылся социальный контекст — и брутализм оказался не в чести.

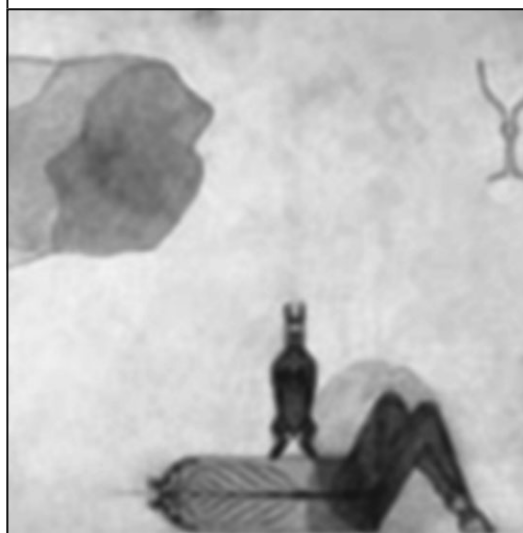
Суровые формы этого интернационального стиля в бескомпромиссные благонамеренные 1970—1980 гг. подверглись критике, которая не стихает и по сей день. Разумеется, среди образцов этого направления были и совершенно неудачные, а в силу размеров их непросто было игнорировать. Но суровая гармония лучших произведений — гармония могучих грозных скал, о которые плещется людской прибой, величественный гимн человеческому разуму, его инженерной мысли — не может не восхищать.



Монастырь, основанный королем Хайме II и его женой Элисендой де Монкада в 1326 г. Барселона, Испания.

АР БРЮТ — НЕ БРУТАЛИЗМ

Не стоит путать эти созвучные понятия. Ничего общего с мощью брутализма у болезненного ар брют нет. Этот термин обозначает изобразительные формы, которые порождает нездоровая психика маргиналов, от профессиональных заключенных до не менее серьезных специалистов в области эзотерики. Английский термин «искусство аутсайдеров» здесь кажется не вполне корректным. Ар брют творит не для зрителя. В целом, это, скорее, результаты арт-терапии, нежели искусство. Но искра творчества порой сверкает и в работах этих носителей потерянных душ.



«Мировая ось с кроликом». Август Наттерер. 1919 г.

СЛАБОСТЬ НАРЦИССА

Художники эпохи Возрождения считали картину зеркалом, в котором человек видит себя преображенным волшебной кистью мастера. Идея показать в «зеркале» само зеркало привела к очень интересным результатам.

Первые зеркала, те самые, бронзовые, были куда снисходительнее к своим хозяйкам. Отражение в бронзовом листе, которым любовались красавицы Египта и Крита, делало черты лица мягче и теплее. В такие зеркала любят себя красавицы на римских фресках — но отражений их лиц мы не видим. Загадочная иллюзорная глубина зеркала одновременно манила и пугала — а вдруг из него выглянет сердитый дух дома ларра. Мол, любуешься собой, а домашними делами кто заниматься будет?

От этих римских предрассудков и отталкивалось христианское Средневековье, порицая праздное и тщеславное любование в зеркало. Если все домашние дела сделаны, не лучше ли открыть молитвенник? Но совсем от зеркала отказываться тоже не спешили — приличная христианка выглядит опрятно, подтвердит это только зеркало. А если обрамить его изображениями страстей христовых, баланс будет восстановлен.

Впрочем, ночами в зеркало по-прежнему заглядывать не рекомендовалось — во всяческого рода бестиариях из их глубин порой вылезали черти. Или это собственная физиономия с утра таковой казалась особо усердно причащавшимся прихожанам? Кто знает.

Однако аллегорический сюжет, изображающий разумную деву, отрекающуюся от зеркала — при этом цепко удерживая его в левой руке — кочует с одной средневековой картины в другую. И не только красавицы любовались собой в зеркала Средневековья. Жанровые сценки, изображающие прихорашивающихся кавалеров, также в изрядном количестве встречаются на полях иллюминированных пергаментных часословов и псалтырей.

Северное Возрождение, гораздо ближе нежели темпераментные итальянцы наследуя средневековой традиции, создало особый вид — жанр философской картины «Дева и Смерть», позже заимствованный символистами, в состав натюр-мортной части произведения входили песочные или водяные часы и зеркало, куда глядятся обе — и Дева, и Смерть — через ее плечо.



«Туалет». Луиза Бреслау. 1898 г.



«Дениз у своего туалетного столика». Мэри Кэссетт. Ок. 1908—1909 гг.

Особенно пронзительным этот сюжет выглядит в офортах Франсиско Гойи, великого испанского художника безумного рубежа XVIII—XIX вв. Его кокетливые старухи, улыбающиеся беззубыми ртами, примеряя украшения со стрелами купидона, так же глядят в зеркало, как и молоденькие красотки-махи перед свиданием. А смерть стоит за плечом — у одних уже с косой, а у других еще с ча-

сами. Гойя не призывает забыть о земных радостях, напротив, он напоминает о том, что время в зеркале особенно скоротечно и стоит ценить каждую минуту и наслаждаться радостями бытия вовремя.

Еще одной игрой художников с зеркалом было отражение в отражении. Достаточно нарисовать зеркало на стене, и любое отражение в нем станет зрителем. Так, у Яна ван Эйка в знаменитой картине «Портрет четы Арнольфини» выпуклое зеркало на стене за спинами супружеской пары отражает пришедших гостей, которых эти двое так трогательно приветствуют. Из визитеров один, возможно, сам художник, чья подпись размещена тут же. А другим может оказаться любой из нас.

Тот же прием использует выдающийся испанский живописец Диего Веласкес в своей картине «Менины». На стене перед зрителем в самом центре полотна изображено зеркало, в котором отражены две фигуры — собственно, король и королева, которые по-дружески зашли в мастерскую художника посмотреть, как продвигается работа над портретом прелестной инфанты. Только, стоя перед картиной, в этом зеркале должны отразиться мы, зрители. Приятно ощутить себя порой королевой Испании.

У Веласкеса же есть замечательная картина на мифологическую тему «Туалет Венеры». Совершенны формы лежащего к зрителю спиной мягко прописанного женского тела. Но еще милее, еще пленительнее чуть притененный драпировками взгляд, который бросает героиня на зрителя из глубины стоящего перед ней зеркала, которое придерживает Купидон. Забавная игра — на нас с картины и не смотря, и смотря — и взгляд такой томный, такой многообещающий, что игра тут действительно стоит свеч.

В классицистической традиции с зеркалом связан сюжет кающейся Магдалины. Здесь художники ни в чем себе не отказывают, изображая и жемчужные слезы в поднятых горним высям очах, и трепещущие перси, и пылающие ланиты — и отвергнутое зеркало, атрибут прежней греховной жизни красавицы.

Век XIX использует зеркало в искусстве, чтобы показать то, чего нет. Оно в картинах импрессионистов умножает сущности, дает серебристые блики на лица людей, добавляя им отстраненности и толику сиюминутной, но не проходящей до конца печали. Самое знаменитое зеркало этого периода находится в картине Эдуара Мане «Бар в Фоли-Бержер». И снова мы смотрим не столько на девушку, сколько в отражение за ее спиной, невольно отыскивая себя в пестрой толпе, от которой героиня картины так внутренне далека.

В начале XX в. в творениях символистов и модернистов зеркало столько раз меняло облики, стано-

ваясь то дверями в рай, то окном в ад, что простые четкие рамы и поток света из зеркал 30-х гг. XX в. откровенно радовали глаз. Зато сюрреалисты сделали из твердой поверхности почти пластический объект.

Но самые лирико-философские зеркала получались у художников так называемого сурового стиля 60—70-х гг. XX в. В них будто вновь вернулась тишина и прозрачная светонодность, особым образом озаряющая картину. Нарисованное зеркало отражает состояние души художника.



*«Менины».
Фрагмент.
Диего
Веласкес.
1656 г.*



«Туалет Венеры». Диего Веласкес. 1647—1651 гг.



«Бар в Фоли-Бержер». Эдуар Мане. 1882 г.

РИСОВАТЬ СВЕТОМ

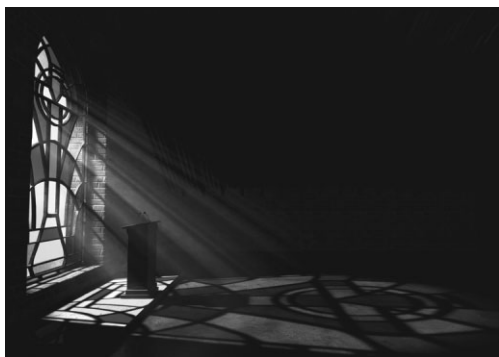
Идея витража пришла к человеку задолго до того, как он научился делать стекло. Листва над головой, струи водопада — глядя сквозь них на солнце, человек мечтал, что однажды сотворит такое чудо своими руками.

Сейчас при слове «витраж» нам представляются сияющие разноцветными кусочками стекла окна средневекового храма. Но сооружения эти стояли не всегда, и витраж однажды был создан, чтобы меняться и развиваться, оставаясь собой — чудом возникновения цвета в луче солнечного света.

Историю происхождения этого искусства унесли с собой загадочные финикийцы — один из народов, что больше не населяют нашу планету. Остались от них лишь легенды, часть генома у средиземноморских народов и — самая надежная память — произведения изобразительного искусства.

Торговцы и мореходы, они поставляли представителям древних цивилизаций предметы роскоши, и среди них искусно выделанные сосуды из выдолбленного цветного камня и стекла, оплетенные узорчатым металлом. На просвет бежевый камень бокала становился пурпурно-розовым, а стекло мерцало пестрыми вставками. Считается, что от финикийцев древние египтяне почерпнули навык владения стеклом. Этим же объясняется и высокий уровень античных изделий, играющих в луче света, таких, как бесценная Портлендская ваза.

«Свет в окне» был очередным этапом после окна из камня: полупрозрачной слюды или другого светопропускаемого минерала — алебастра, селенита, небольшие кусочки которых нежных молочно-кремовых оттенков идеально складывались в просвечивающую мозаику. Кстати, к этому



Интерьер старой церкви. Лучи света, преломляясь через цветной витраж в виде распятия, рисуют крест на полу.

приему вернуться в период охочего к всяческим искусствам Позднего Возрождения.

Вновь обратились к теме застекленного окна уже в период раннехристианского искусства, богатый «всходами», из которых разовьются многие искусства и ремесла.

Поскольку отливать стекла большого размера еще не умели, оконные проемы набирали из фрагментов, которые стали окрашивать солями разноцветных металлов. Закрепляли их в свинцовые рамы — это и будем считать определением витража, сегодня относящегося к свинцово-паечной технике.

Классический готический витраж — это и высокие оконные проемы стрельчатой формы вместо стен, и «роза» — круглое окно над входом в центральный неф. Окрашенные лучи света, проходя сквозь сонаправленно выставленные стекла, пересекались в воздухе, в солнечные дни создавая головокружительные цветовые эффекты, а в пасмурные, как и положено монументально-декоративному виду искусства, — подсвеченные прихотливые картины самых разных сюжетов.

В культовых сооружениях основными темами витражей были изображения орнаментального характера — геометрические и флоральные мотивы, общие для витражей всех времен и направлений, а также сцены из библейской истории, облики святых, евангелистов с символами. И — как



Витраж в Бервартштайнском замке. Бург Бервартштайн, Германия. Фото 2017 г.

и в книжной миниатюре — забавные жанровые сценки, порой весьма озорные по настроению: Средневековье, в отличие от Возрождения, было возвышенным, но не пафосным. А остроумию тогдашних философов нам стоило бы поучиться (однако чувство юмора средневековых мастеровых стоило бы нам штрафа за оскорбление и неуважение).

Витражи на светские сюжеты украшали пространства частных домов, дворцов и замков, но выходили из моды. Часто заменялись новыми владельцами на обычные стекла.

Из немногих сохранившихся занимают и взор, и воображение «Шахматисты» — один из витражей XV в. на светский сюжет. Он свидетельствует, что умение играть в шахматы было обязательным навыком хорошенькой девушки той эпохи.

Витражи магистратов включали в композицию гербы городов и символы их охранителей, а также знаки главных гильдий, оплативших эту роскошь.

Учебные заведения — а в Средневековье их было немало — украшали парадные холлы витражами с изображением основных наук и их святых покровителей.

Очередной всплеск внимания к искусству витража возник в XIX в. вместе с интересом к Средневековью. Но зачастую мастера этого времени предпочитали технику «витражной картины» — роспись красками по стеклу.

Век XX привнес в это искусство новые технологии и невиданные формы в стиле модерн с гибкими контурами, мягкими растушевками цвета и растительной тематикой. Особенно ярко это проявилось в направлении ар нуво, чьи произведения стали классикой витражного жанра.

Занятно смотрелись в витраже и сцены плакатно-идеологической тематики — образы революционеров, сменившие лики святых мучеников, в чем-то им созвучны.



© photogolfer / Shutterstock.com
*Париж, Франция — 19 апреля 2017 г.:
интерьер, витражи и детали церкви
Нотр-Дам-де-ля-Компассьон.*



© jorisvo / Shutterstock.com
*Брюссель, Бельгия — 13 марта 2017 г.:
витраж в церкви Благословенной Богородицы
в Саблоне, изображающий двух ангелов, герб
Австрии и Саксонии.*



© V J Matthew / Shutterstock.com
*Яркая панель с изображением сочных листьев
с переплетающимися стеблями на витражном
окне. Из церкви Святого Павла (1749 г.),
Галифакс, Новая Шотландия.*

БОГАТЫЙ ВЫБОР

Современная витражная художественная практика насчитывает более десятка техник работы с цветным стеклом. Это и пескоструйная, и мозаичная, и наборная, и спечная — когда стекла разного цвета спекаются вместе, а иногда и с проволокой, изображающей псевдорамку и создающей причудливые рисунки. Интересен прием, создающий на стекле «морозные узоры», когда на заранее обработанную поверхность наносится горячий клей. При высыхании он вырывает из шероховатостей тонкие слои стекла, создавая эффект изморози. Оправа витража также имеет значение. Так, медные ажурные плафоны Тиффани или деревянное геометрическое кружево шебеке очень похожи на витраж — но знакомого визуального ощущения от классического витража не вызывают, это его особые разновидности.

СТРАННОЕ ИЗМЕРЕНИЕ

Изображать в живописи или скульптуре физические величины приходится в голову немногим художникам. Но есть одно измерение, невидимое, но осязуемое, которое не давало покоя многим великим творцам. Их идея заключалась в том, чтобы нарисовать время.

Как изобразить время? Уж явно не в виде зооморфного бога древних цивилизаций или антропоморфного его варианта (в виде двуликого Януса) в античности. Достоянные земледельцы ограничивались фиксацией смен времен года, приветствуя прилет ласточки весной (изображение на древнегреческом сосуде — пелике мастера Евфрония). Рельефы римских саркофагов также украшались плодами и цветами, сменяющимися в соответствии с приходом нового сезона. Но если с временем года все понятно, то что же неделя, день, час?

Задачу изображения неизобразимого с блеском решило Средневековье. Время нам отмерено Богом, и, значит, мы продолжим Его дело: разобьем отведенную для земного бытия незначительную часть бесконечности на еще более мелкие — и изобразим признаки каждой из них.

Гениальная идея нашла не менее гениальное воплощение. Возникло такое понятие как часослов: сборник рекомендаций, в какое время какого дня года и месяца возносить Господу какую молитву. А уже практические миряне выстроили вокруг него и бытовую жизнь. Часослов стал настольной руко-

писной книгой доброго христианина. А что за книга без картинок? И самые лучшие, самые прекрасные — а зачастую их так и величали — часословы стали первым визуальным воплощением не только сиюминутно отмеряющегося — часы человек использовал и до этого, но зафиксированного в прошлом и будущем времени.

Миниатюры средневековых рукописей изображают человеческие занятия — от согревания озябших ног у огня камина в феврале до сорванной маргаритки в апреле-мае, движение созвездий в соответствии с зодиаком, активизацию тока жидкостей и энергий в человеческом теле (в манускриптах специализированного характера) — то есть напоминают про обязанности и обещают забавы, а также сообщают количество дней в месяце и содержат информацию о лунном календаре.

Но столь дробное деление времени выносило лишь упорядоченное Средневековье. Эпоха Возрождения вернула к жизни моду на античных авторов, а с ней и вкус к античному делению времени. Итальянские живописцы больше внимания уделяли аллегорическим фигурам: вспомним прекрасную в своей весенней отрешенной прохладе колорита и динамично сбивчивую, чуть суетливую как птичий щебет «Весну» Сандро Боттичелли.

Ленивые крестьяне неохотно собирают урожаем — разморило на солнцепеке, заснули — уж не вечным ли сном? Брейгель всегда найдет, чем озадачить вдумчивого зрителя.

Время барокко обещало изобилие во всех проявлениях, и времена года стали изображениями композиционно сложных, изобильных фламандских натюрмортов. Уж если мы едим устриц только в определенные месяцы, сделаем же это так, чтобы до следующего года не захотелось. Избыточная театральность барокко забавляет до растерянности: «Времена года» Джузеппе Арчимбольдо способны испугать впечатлительную натуру.

Резким контрастом шутовским портретам Арчимбольдо выступают «Времена года» создателя особого жанра героического пейзажа классициста Никола Пуссена. Состоянию природы в них соответствует сюжет из Священного Писания, наполняя картины далеко не очевидным для нас, но легко считываемым на уровне впечатления от использованных изобразительных средств содержанием. Сдержанный колорит его работ богат



Страница из «Часослова Энгельберта Нассауского». Ок. 1467—1480 гг.

оттенками холодных тонов, где мягко клубится весенняя зелень Рая и стылой водой бьют в глаза зимние воды Потопа.

Сменивший высокий классицизм слегка поверхностный ампир вернет нам хорошее настроение, позволив любоваться очаровательно идеальными и чуть жеманными красотками с атрибутами того или иного месяца — сияют краски, струятся локоны, мерцает розовато-перламутровая кожа обнаженных женских тел — в глубинах мудрости много печали, а жизнь прекрасна по-прежнему.

Прелесть жизни в ее мимолетности запечатлели импрессионисты. Тут уж счет времени пошел на часы, вслед за движением солнца в «портретах» Руанского собора Клода Моне.

Модернисты и символисты, одни в философском ключе, как изображение цепи событий жизни, другие — как смену символических изображений — с примулы на ирис, астру и омелу — также отдали дань движению времени.

Современные художники, не забывая учителей и академические традиции прошлого, смену времен года иллюстрируют перформансами и хеппингами, в которых порой участие может принять и сам зритель. Ведь у нас еще есть время.



«Руанский собор». Клод Моне. 1893 г.

ПРОСТО О ВЕЧНОМ

Питер Брейгель Старший как представитель Возрождения Северного, не порывавшего с готической традицией, хронологию в своих «Временах года» ведет помесячно, и ничего мифопоэтического в его работах нет — кроме, разве что, самой жизни, многозначности каждой ее детали. Вот на чистейший утренний снег вышли охотники, вдали на пруду катается на коньках ребячье — а в домах нет дымок, и кое-где стены закопчены после пожара. Жизнь продолжается не только во время зимних холодов — и во время войны.



«Охотники на снегу». Питер Брейгель Старший. 1565 г.

ЦЕЛЬНОСТЬ ВРЕМЕНИ

Один из немногих художников смог запечатлеть время в его цельности. Каспар Давид Фридрих, немецкий романтик начала XIX в. в своей картине «Этапы жизни» умудрился вместиť все — и очевидные символы смены возраста: от детей до пожилого мужчины, и надежду на политические перемены — едва заметный флажок в детской руке. И, пожалуй, главное — образ отплывающего корабля, на палубе которого нет ни огонька, ни человечка, отсылая нас к легендарному гомеровскому списку кораблей, уплывающих в Тройю навсегда.



«Этапы жизни». Каспар Давид Фридрих. Ок. 1834—1835 гг.

ИНТЕРЕСНЫЙ ХОД

Шахматные партии на миниатюрах часто выступали как метафоры куртуазной любви. К таким трактатам относится манускрипт Робине Тестара «Нравоучительная книга о шахматах любви», написанный для Луизы Савойской и Карла Ангулемского. Сами заказчики, покровители художника, на одной из миниатюр изображены увлеченными шахматной партией. В мягкий полуовал вписана вся сцена — мы как будто наблюдаем за происходящим сквозь дверной проем. Из окна на заднем плане на доску падает свет. Он же освещает ясные черты безмятежного женского лица, едва тронутого задумчивостью. Леди Луиза предстает перед нами как статуя Мудрости, изящно задрапированная в кармин складок наряда. Куда более непосредственным, живым, любопытным, загорелым выступает Карл Ангулемский — шел человек мимо, собаку выгуливал (символ верности), но увидел интересную партию и задержался, сунув нос через плечо. Вспышки белого и красного на сером фоне задают изображению мерный ритм и визуально «согревают» сдержанный колорит миниатюры.



«Нравоучительная книга о шахматах любви». Карл Ангулемский и Луиза Савойская играют в шахматы. Робине Тестар. 1496—1498 гг.

ШАХ И МАТ

Игра в шахматы, построенная на логике и строгом расчете, сочетающая с ними красоту замысла и смелость комбинаций, во многом сродни изобразительному искусству. Неудивительно, что черно-белая доска стала прекрасным воплощением идей многих художников.

Шахматы попали в средневековую Европу с Востока на рубеже X—XI в. как еще один трофей крестоносцев. Это было замечательное время расцвета романского искусства с его монументальными формами и величественными сооружениями — не случайно же в пресловутом XIX в., веке сложения всех современных наук, включая искусствознание, его черты напоят исследователям римские. И, естественно, изображение одной из первых в истории Европы сцен, где двое сошлись за клетчатой доской, было создано на стене христианского храма, а точнее, Палатинской капеллы в Палермо на Сицилии. Христианский король Сицилии Рожер II лично занимался строительством капеллы как делом богоугодным, а в свободное время играл в шахматы. Неудивительно, что приглашенные византийские живописцы запечатлели на одной из фресок двух крестоносцев, сидящих, скрестив ноги по-восточному, в шатре на подушках за восточной игрой.

Но ориентальный колорит выветрился из шахмат вместе с ароматом экзотических благовоний. И в Средневековье эта игра стала такой же обязательной для изучения, как музыка, стихосложение или искусство ведения беседы.



«Портрет мисс Хетти и Мэри Моррис». Гилберт Чарлз Стюарт. 1795 г.

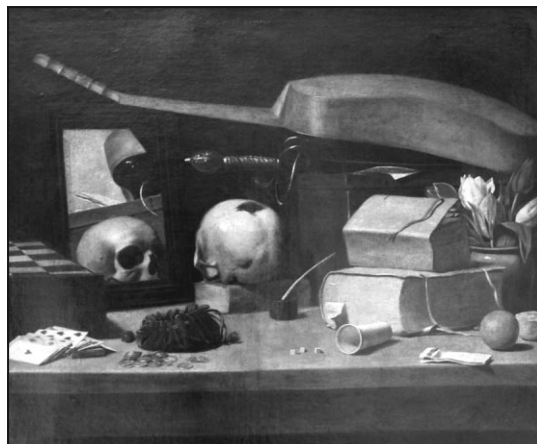
Глядя на изображения прелестных шахматисток, поневоле задумываешься: не в этом ли позабытом ныне за компьютерными «ходилками» и «танками» искусстве крылся когда-то один из секретов семейного счастья? Шахматы как никакая другая игра позволяли решать мирно многие болезненные проблемы. Впрочем, в ряде рыцарских романов с удовольствием описывается, как герой, которого враги застали за партией в шахматы, хватая увесистую доску и использует ее как оружие. Рыцари стремятся к победе всеми средствами.

Но любовь, как и все проявления жизни, быстротечна. И об этом готовы напомнить голландские мастера натюрморта, вводя в сюжет «ванитас» («суета сует») кроме других атрибутов, придающих бытию особую сладость, и шахматную доску. Всякая партия однажды закончится, подсказывают они, и, значит, нужно ценить каждый миг, каждую возможность, памятуя при этом, что все они в одной цене.

XIX в. с его изобилием быстро сменяющих друг друга стилей использовал символично-аллегорическую палитру шахмат в полной мере. Наиболее популярными во «времена Марса и Венеры» были сцены игры в шахматы этих представителей Олимпа. Разумеется, даже начинающий шахматист, глядя на расстановку фигур, сразу мог понять — у Марса шансов нет, Любовь непобедима.

Неоднозначно подошли к изображению сцен игры в шахматы художники критического реализма. Так, один из выдающихся его представителей Оноре Домье создал на эту тему подлинный шедевр, где фигуры лепятся скорее светом, чем цветом, где монохромная палитра оставляет впечатление богатства и разнообразия теплых бежевых и мягких серых тонов. И где статичная композиция оживляется вспышкой света — сейчас томительное ожидание завершится и будет сделан ход.

XX в. то увлекался шахматами запоем, то забывал о них напрочь и снова возвращался к этой теме. И приветом из далекого мятежного XVII в. вновь вернулся шахматный натюрморт, только пересказанный в соответствии с реалиями современности, как основа для творческого поиска новых форм и цветовых решений. Среди такого рода экспериментов работа Хуана Гриса, созданная в 1917 г.



Натюрморт «ванитас». Неизвестный художник. Ок. 1650 г.



«Шахматисты». Оноре Домье. Между 1863 и 1867 гг.



«Игра в шахматы». Хуан Грис. 1917 г.

ИСКУССТВО ДВИЖЕНИЯ

Все движения в искусстве: в картине ли, в скульптуре, по традиции иллюзорны. Идея разрушить и эту традицию возникла в период революций. Идея революционная, но по-своему очаровательная.

Что создает произведение искусства? В первую очередь, образ, вызывающий впечатление. Далее следуют форма как работа с пространством, цвет как продолжение света и композиция, приводящая все это в гармонию. В контексте этого перечисления не важно, движется представленный нам арт-объект или он статичен. Ну, скульптура, ну, шевелится. И что? С этой, далекой от зашоренности традиционализма, позиции и будем рассматривать удивительные по мощи, поразительные по цвету, впечатляющие по композиционному решению работы представителей этого направления.

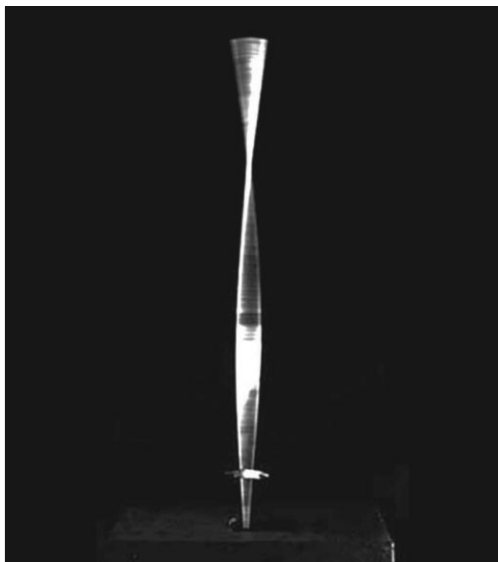
Арт-объекты кинетического искусства обычно представляют собой движущиеся агрегаты. При перемещении их частей возникают задуманный художником образ, визуальные, а иногда и аудиальные эффекты. Нет, скрип несмазанного механизма, заржавевшего еще в легендарные 20-е гг. XX в., в задумку не входил. Но образ, бесспорно, обогащает — как кракелюр — трещины лака на старых картинах. Создавались эти объекты чаще всего из металла, стекла, фанеры и картона и получили название мобилей, под которым и существуют поныне. Одним из первых заставил двигаться объект художник Наум Габо в работе «Стоящая волна», привнеся кинетическое искусство в конструктивизм. Нельзя не упомянуть Владимира Татлина с его потрясающим кинетическим автопортретом «Летатлин» и движущейся моделью грандиозной башни Памятника III Интернационалу.

В ТЕАТР НЕ ПОЙДЕМ

Не станем относить к кинетическим мобиллям подвижные декоративные сооружения на сцене во время спектаклей: театральная декорация работает на спектакль, а не на самопрезентацию. Хотя объекты там попадают замечательные, да и эскизы к спектаклям часто перерастают в полноценные полотна. Но это — отдельная, декоративная разновидность изобразительного искусства.



*«Ведерный фонтан». Бёррен и Кин.
Веллингтон, Новая Зеландия. 1969 г.*



«Стоящая волна». Наум Габо. 1919—1920 гг.

Кинетизм, как и большинство других «измов», возник в пассионарные (термин философа Л. Гумилева) 20—30-е гг. XX в. Его создатели мечтали привести жизнь и движение в пустую тишину музейных залов. Элементы динамической пластики использовали в своих работах футуристы, дадаисты, конструктивисты. Однако материальные возможности того времени позволяли создавать лишь непрочные, условно сформированные конструкции, великие скорее по замыслам, нежели по воплощению.

Новый подъем кинетизм пережил в 60-е гг. XX в. — время очередного всплеска активности творческой интеллигенции всего мира. Произведения, созданные в этот период Николая Шеффером («Формы и цвета»), или его «кинетические города», и Хулио Ле Парком, показавшим эффекты мерцающего света с помощью движущихся квадратов из металла, висящих на нейлоновых нитях, — раздвинули возможности течения, используя новые синтетические материалы и философски обобщая темы работ.

В более сложных арт-объектах используется не только сквозняк, но и применяется электрический мотор, как в мобилях Брайана Уинтера, где раскрашенные карты отражаются в вогнутом зеркале. Подлинный революционер искусства скульптор Жан Тэнгли пошел дальше всех: его произведения саморазрушались на глазах у зрителя — «Радиоскульптура с пером». Зато мобили Александра Колдера просты и безопасны.



«Ирландская волна». Анжела Коннер. 2003 г.

Иногда художнику помогают сила ветра, электромагнитные силы или струя воды, дополнительно создающая и звук, и эффекты освещения. А порой преобразование объекта производится силами зрителя, о, ужас, ломающего скульптуру в музее.

ПОДСМОТРЕЛИ У БАБУШКИ

Мобили как обереги или детские игрушки давно являлись частью народного искусства. Объемные «пауки» из соломы, «летающие» резные архангельские птицы, механические «медведи с мужиками» в богородской резьбе развлекали и благословляли не одно поколение тех, кто о кинетизме ничего не слышал. В японской и китайской традиции также активно использовались подвижные изделия. Но самой занятной, пожалуй, может считаться «Наседка с семью цыплятами», созданная из позолоченного серебра в VI в. для королевы лангобардов Теоделинды, хранящаяся в соборе Монцы.



Мобиль «Допплер». Жюли Фрит. XX в.



Вилла деи Ветти. Фрагмент росписи. Реконструкция. Помпеи. I в.

КТО НЕ УМЕЕТ РИСОВАТЬ

Занятно слышать, что средневековые художники не умели рисовать «правильно», объемно. Это не так. И объемные фрески на стенах домов, и плоские изображения первых святых в катакомбах делали одни и те же люди. Только картины эти были про разное. Объемные перспективные построения, которые привычно видит глаз, создавали «бездуховные» язычники. Они не понимали, что все предметы вокруг — лишь тень от подлинной сути вещей, созданных Творцом. И перед нами вовсе не морская сценка, но Спасение гибнущей Души. В XX в. эту проблему отчасти разрешили символисты. Но кто-то же должен был начать.



Катакомбы Ионы. Рим. II в.

ЧТО У НАС В ПЕРСПЕКТИВЕ

Идея «сокращать» предметы, чтобы они выглядели объемными, приходила в голову еще живописцам древности. Однако порой они начинают рисовать нечто непонятное. Возможно, какую-то иную перспективу.

Перспективой мы обычно называем определенные планы на будущее, так сказать, взгляд вперед. Именно это, только буквально, и понимают под ней художники. Их перспективные изыскания заняты, радуют глаз и заставляют о многом задуматься.

Так или иначе исказить изображения в масштабе начали еще в доисторические времена. Фигурка человека много меньше бегущих на зрителя бизонов, Шаман крупнее остальных представителей племени. А сцена охоты развернута таким образом, чтобы ближе к краю был сам охотник. Итак, перед нами зачатки всех основных направлений перспективных изысканий — прямая как уменьшение предмета в отдалении, обратная как увеличение фигуры, которую зритель считает главной (ее еще называют иерархической), и панорамная — демонстрирующая сразу всех нападающих зверей.

Древний Египет предпочитал плоскость и перспективу преимущественно иерархическую: выше всех фараон, чуть ниже царица, а побежденные враги и вовсе стелются под ноги. Месопотамия с перспективой играла в идеологические игры: на своей каменной стеле с законами царь Хаммурапи оказывается одного роста с сидящим на троне богом — как равный с равным. Неглубокая линейная перспектива ассирийцев нашла отклик у греков, быстро перешедших к перспективе с несколькими точками схода. При таком перспективном построении мы видим очередную центральную часть композиции через рез каждые несколько шагов, к примеру, если речь идет о фризе.

Римляне почерпнули этот прием у греков и довели его почти до совершенства, разбавив зачатками линейной, тоновой — когда цвет слабеет вдаль, создавая ощущение пространства, — и обратной перспективы в работах ранних христиан. Именно это направление и подхватила средневековая Европа.

Обратная церковная перспектива рисует людей плоскими раскрашенными картинками, ибо объемны языческие идолы, а языческое искусство — это грех. Иконописное изображение ставит в точку схода самого зрителя: это на него смотрят святые с настенных мозаик, это с него, и только с него, не сводят взгляд иконописные лики. Все здесь ради него. И дирижирует этим хором впечатлений одного зрителя обратная перспектива.

Но выдающийся живописец Проторенессанса Джотто поставил жирную запятую в потоке славословий в адрес обратной перспективы, резко развернув приземистые крепенькие фигурки своих святых в профиль к зрителю и воссоздав неглубокую рельефную римскую перспективу.

Короткое возвращение к практике Средневековья — и снова вспыхивает интерес к иллюзорной прямой линейной перспективе. По словам приснопамятного Вазари, один из первых исследователей прямой перспективы Андреа Мантенья на предложение жены пообедать отвечал, что слаще перспективы ничего нет.

Чем же так сладка была прямая перспектива для художников Возрождения? Возможностью сотворить новый, лучший мир на своих картинах — и своими средствами. Вот если бы им дали средства Господа, они бы сотворили мир куда профессиональнее.

Прямые линии, четкие глубины, локальные цвета — никаких сомнений или колебаний — художники Раннего Возрождения стремятся к идеалу. Высокое Возрождение в лице прежде всего Леонардо к прямой проекции относится осторожнее, смягчая ее играми тональной и воздушной перспективы, то есть уменьшая цветность в дальних планах и смягчая резкость изображаемого, мол, световоздушная среда «съела».

Перспектива барочная близка к панорамной, создавая бесконечные театральные эффекты стремительного движения.

Но милее всего перспективные игрушки классицизму. Решив раз и навсегда, что знают, «как правильно», художники эпохи классицизма не только строили перспективу при участии камеры-обскуры — темного ящичка с линзой и стеклом на заднике, на котором можно было закрепить лист бумаги и обвести карандашом отразившийся пейзаж. Они не только использовали наработки теоретиков Возрождения, писавших искусству перспективы оды и панегирики. Но даже цветовую, тональную перспективу они узаконили и закрепили в определенном положении.

И лишь «малые голландцы» умудрялись совмещать «как правильно» с «как вижу», демонстрируя не только уникальность художественного гения, но и редкостное здравомыслие.

КТО ЖЕ ПРАВ

На самом деле человеческое зрение устроено так, что глубину мы воспринимаем в связи с бинокулярностью, подвижностью точки зрения и соотносим со статичностью формы предмета в памяти. Соответственно, ближний план мы видим в обратной перспективе, неглубокий дальний — в аксонометрической, дальний — в прямой линейной перспективе. Объединение всех трех видов называется перспективой перцептивной.



«Вознесение св. Иоанна». Джотто ди Бондоне. Ок. 1320 г.



«Мертвый Христос». Андреа Мантенья. Ок. 1480 г.



«Вид дома в Делфте». Ян Вермеер. 1657—1658 гг.

ИДЕАЛЬНЫЙ ГОРОД НА ЛЫСОЙ ГОРЕ

Идея создания идеального города в реальности еще ни разу не имела успеха. На то она и реальность, чтобы портить хорошие мысли.

Проектам идеальных городов несть числа, начиная с времен античности до рисунков Леонардо. И окончания им не будет, покуда жив хоть один архитектор. Представлять испанского архитектора начала XX в. Антонио Гауди нет необходимости — его грандиозный собор и другие постройки стали не только украшением Барселоны, но и поводом для восхищения туристов всего мира. Привлекает любителей его творчества и Парк Гуэль — одна из ярких достопримечательностей Барселоны.

А начинался этот проект с вполне перспективного замысла — постройки для продажи нескольких десятков частных жилых домов на участке, не слишком удаленном от города.

Дома должны были живописно расположиться в зеленой зоне, органично вписавшись в пространство, напоминающее британский пейзажный парк. В жаркой пыльной промышленной Барселоне начала XX в. идея очевидно была обречена на успех.

Но при переходе к реализации «не так» пошло все и сразу.

Начать с того, что купленный Эусеби Гуэлем (так звали аристократа) участок назывался Лысой горой. Уже на этом этапе следовало бы задуматься: мистика тут ни при чем, но народ хорошее, удобное для жизни место так не назовет.

Тем не менее Гуэль работу продолжил, следующим его шагом стало приглашение к сотрудничеству Антонио Гауди в 1901 г. Последний, конечно, создавал и до этого крайне живописные, по-скульптурному пластичные сооружения, но считать их жилыми можно с определенной долей допуска. Впрочем, Гуэлю нравилось, он и сам некоторое время обитал в выстроенных Гауди винных погребах (в которых, кроме, собственно, погребов, была даже домовая церковь).

И Гауди принялся создавать свой идеальный город. Дома для продажи интересовали его не в первую очередь. Выстроив два первых входных павильона, он стал создавать парк в соответствии с собственными представлениями о прекрасном, но отнюдь не для удобства рядовых граждан.



Парк Гуэль. Барселона, Испания. 1900—1914 гг.

Под его руководством укреплялась холмистая местность, возводились мосты и галереи, строились обзорные площадки и «гнезда», возводились плавные линии ограды, защищая территорию.

Образец жилого дома для показа будущим покупателям был возведен одновременно с экзотической колоннадой рынка и верхней центральной эспланадой. И то, что жителей из запланированных 62 семей было всего трое, также вполне устраивало Гауди, увлеченно создававшего вместе с Жужолем медальоны со змеиными головами над источниками, драконов, саламандр, змей — все, что и должно было населять фантастический город его мечтаний, в котором человек — лишь руки природы. Уютно ли будет обитателям будущего города постоянно жить среди змей и саламандр, никого не интересовало — результат позволял отдыхать глазу самого их творца.

И даже та самая знаменитая скамья в форме морского змея, по легенде, устроенная в соответствии с изгибом человеческой спины, на деле крайне неудобна для сидения. Впрочем, возможно, у мифического рабочего, усаженного в сырую глину, были проблемы с анатомией.



Фонтан с Саламандрой в Парке Гуэль. 1900—1914 гг.



Панорама Парка Гуэль. 1900—1914 гг.



Вид на террасу в Парке Гуэль. 1900—1914 гг.

НЕУДАЧНЫЙ ПРОЕКТ

Изначально парк задумывался как район для проживания. Из предназначенных к продаже 62 участков были проданы только три. Финансовые проблемы вынудили наследников Гуэля продать парк мэрии Барселоны. Он стал муниципальным. Но неудача коммерческого замысла обернулась победой творческого.

ДОСТОЙНЫЙ УЧЕНИК

Жузеп Мария Жужоль, ученик и партнер Антонио Гауди, принимал активное участие в создании декора парка. Именно ему принадлежит замысел и воплощение мозаик потолков, медальонов и декора из битого фарфора, камешков и осколков: битую посуду, бутылки, старые керамические плитки приносили на холм, где одна бригада их измельчала, а другая укладывала черепки на парапет и лестницу в виде коллажа. Этот декор стал в будущем источником вдохновения для работ Жоана Миро, но не сделал самого Жужоля ни сюрреалистом, ни дадаистом. Казалось бы, все есть — и оригинальный материал, и свежая идея — но остается верность самому себе. Жужоль не деформирует форму и не поднимает мусор на пьедестал. Его скамья, стряхнув со спинки забытый кем-то билет, изгибается и ускользает в траву по законам модерна.



Парк Гуэль в сумерках. 1900—1914 гг.

Два действительно жилых дома проектировал уже не Гауди, их создали архитекторы Жули Бальевель и Франсеск Беренгер. В них и поселились сам Гуэль, Гауди и их друг адвокат. Идеальный город был заселен. Причем, заселен людьми, которые в нем ничего не стали перестраивать, приспособлять для мелочных сиюминутных нужд, то есть обживать, по большому счету. Никаких лавок, да и протоптанных не на месте тропинок, пошлых повозок и визжащих детей. Таков, пожалуй, идеальный город каждого большого художника, для которого люди — лишь повод для творчества.

Со временем территория бывшей Лысой горы, населенная теперь вполне реальными, пусть и украшенными мозаикой, драконами, стала городским парком — и это стало следующим этапом развития Идеального города Гауди. Ведь обидно, когда на такую красоту никто не смотрит. И пригодился колонный зал — не для рынка, для концертов.

И на обзорных площадках прогуливаются туристы — а местным жителям вряд ли хватало бы на это времени. Резиденция Гуэля, кстати, все-таки модернизированная им еще при жизни, была передана под муниципальную школу. В бывшем особняке Гауди разместился дом-музей его имени. А дом Триаса-и-Доменека, того самого отважного адвоката, и по сей день принадлежит его семье.

Каков будет следующий этап развития этого удивительного места, кого и для каких целей оно привлечет в дальнейшем, покажет время. А пока единственное, что там слегка «кусается», — это введенные цены на вход, к которым добавляется неизбежная плата за сувениры — без них как материального подтверждения уже через несколько дней сложно поверить в реальность существования этого места.

ПОДДЕЛКА

Одна из попыток фальсификации произведения искусства другого мастера официально зафиксирована в воспоминаниях о Микеланджело. Думается нам, не первая в истории искусства, да и уж точно не последняя. Сама идея подделки отдает греховностью, может, потому и заманчива.

Молодой, еще неизвестный Микеланджело, по словам известного сплетника и историка искусства, живописца Джорджо Вазари, изваял статую фавна и попытался выдать ее за античную. Лоренцо Великолепный, посмеявшись, порекомендовал выломать фавну пару зубов, а юношу взял под покровительство — и не прогадал. Но не всегда имитации чужих работ совершаются юными самонадеянными подмастерьями, как и не всегда их собственный талант бывает способен спасти их от дурной славы поддельщиков. И от дурной смерти — что ненаучно, конечно. Мы, искусствоведы, не верим в мистику. А вдруг она в нас верит?

Как бы то ни было, но всего через месяц тюремного заключения в весьма комфортных условиях — ему даже позволяли рисовать — умер один из самых известных копиистов прошлого века Хенрикус Антониус (Хан) ван Мегерен.

Неплохой график-анималист стал фальсификатором картин художников XVII в. Яна Вермеера и Питера де Хоха. И угадал — европейские искусствоведы приняли его работы за подлинники. Сегодня, глядя на его портреты, приписываемые Вермееру, мы недоумеем: куда они все смотрели? Ведь непохоже совершенно. Но работы обладают определенным обаянием. Вермеера сохранилось так мало, да и религиозных сюжетов в его творчестве не хватает — рассуждают специалисты. Однако повод ли это за Вермеера их дописывать?

И ван Мегерен, и рукоплескавшие его работам искусствоведы признаны виновными в страшнейшем из грехов — даже после смерти Вермеера они отказывали великому художнику в праве быть собой. Полные свежести и чистоты головки вермееровских красавиц и близко не похожи на жанровый портрет кисти ван Мегерена, с которого взирает на нас плохо загримированная популярная актриса Марлен Дитрих — тогдашний эталон красоты.

О том, что его работы — подделки, ван Мегерен вынужден был рассказать сам. В 1944 г. он умудрился продать одного из своих «вермееров» самому Герингу за баснословную сумму. В 1945-м об этом узнали американцы, сообщили голландским властям, и бедного художника привлекли к суду за пособничество нацистам. Посидев две недели и представив себе ожидающие его перспективы, ван Мегерен попросил холст. В специально нанятой мастерской, под присмотром



Подделка Хан ван Мегерена — «Сводница» Дирка ван Бабюрена. 1930-е гг.



«Улыбающаяся девушка» (поддельный Вермеер). 1937 г.

НЕСТЬ ЧИСЛА

Подделка произведений искусства — на самом деле бизнес опасный, как и любой криминальный. Ибо мошенничество — это уголовное преступление. Изготовители фальсификаций, дилеры, занимающиеся их продажей и анализирующие спрос, полиция, страховые компании, эксперты, готовые подтвердить подлинность чего угодно, — все они зарабатывают серьезные деньги, понимая, что в любой момент могут быть раскрыты. А рынок действительно велик: уже анекдотом считается информация, что только на американском рынке числится три тысячи работ Камилла Коро, который за всю жизнь написал около 600. Импрессионисты также идут счетом на тысячи. А Малевича и Кандинского не берут на некоторые аукционы — слишком велик процент подделок.

изумленной комиссии он создал еще одного «вермеера» — на современный взгляд, и близко не похожего, но комиссии понравилось. И ван Мегерена посадили, но уже за мошенничество, а это, как говорят, совсем другой срок. Чем эта афера закончилась, мы уже упоминали.

Еще один изготовитель подделок Эрик Хебборн даже опубликовал книгу полезных советов имитаторам «Справочник фальсификатора»: ведь за 40 лет работы он создал тысячи рисунков, признанных экспертами подлинными произведениями Брейгеля, Пиранези, Ван Дейка. Вскоре после выхода книги Хебборн был найден со смертельной травмой головы в одной из римских подворотен.

Известный арт-дилер Фернан Легрос привлек талантливых художников Реала Лессарта и Элмера де Хори к поточному созданию шедевров как старых мастеров, так и популярных творцов современности. Договорился он и с рядом известных художников, которые за доплату ставили подписи на чужие работы. Его поймал Марк Шагал, обнаружив на одной из выставок не свою «свою» работу. После нескольких лет тюрьмы с конфискацией Легрос умер в нищете от рака горла.

Наивно верить, что это воздаяние? Возможно. Но произведение искусства — это особая категория. И лучше бы там было побольше гениев. И поменьше злодейства.



Фальсификация автопортрета Дюрера. XX в.

КОПИЯ — НЕ ПОДДЕЛКА

Молодые художники в целях обучения мастерству великих живописцев прошлого делают копии их работ в музеях. Создают списки с работ больших мастеров и вполне успешные профессионалы, преклоняясь пред тем или иным творческим гением. Почему эти копии нельзя назвать подделками?

В случае с молодежью, старательно подбирающей оттенки «как в оригинале», остаются современный холст, краски и творческая манера исполнителя, каким бы старательным копиистом он ни был. Великие потомки воспроизводят произведения учителей, и вовсе оставаясь на позиции собственных стилистических предпочтений. В обоих случаях получается красиво, но непохоже. Подделка — это когда подбирают холст времен автора, состаренное дерево, каждый мазок, положенный под лупой на предназначенное место, кракле с тонировкой, чтобы искусственно состарить картину — и выдать за чужую. И цена за нее повыше, и гордость распирает — я не хуже. Хуже, ибо автор придумал все сам, а подделка вторична по определению.



«Менины»
(подлинник).
Диего
Веласкес.
1656—
1657 гг.



«Менины».
Франсиско
Гойя по
Веласкесу.
Конец
XVIII —
начало
XIX в.

УПРАВЛЯЯ СТИХИЕЙ

Римляне называли бьющую вверх струю воды просто родником. Однажды появилась идея сделать этот ключ управляемым. И слово «фонтан» воплотило идею любования красотой водных струй.

ЗАСТОЛЬЯ АРХИЕПИСКОПА ХЕЛЬБРУННА

Парк в Хельбрунне под Зальцбургом, созданный в 1612—1617 гг. в стиле маньеризма, был полон чудес. Но самыми интересными из них считались фонтанные забавы. В Римском театре Хельбрунна и сегодня находится Княжеский стол с каменной столешницей. Стоит приглашенным опуститься на каменные табуреты вокруг стола, как из сидений и пола вырываются струи воды, обливая всех с ног до головы. Сухим оставался только хозяин, чье сиденье было безопасным.



«Отдых Святого Семейства на пути в Египет». Альбрехт Альтдорфер. 1510 г.

Архитектурное сооружение, скульптура, водоем, порой даже шоу со вспышками света и музыкальным сопровождением: эти формы фонтан освоил прочно. А ведь начиналось все со струи, бившей под напором во дворике южного сада.

Только начала этого никто не запомнил, ибо уже древние египтяне устраивали не просто фонтаны, но фонтаны-шутихи с внезапным появлением струй воды исключительно для развлечения. Не отставали от них строители Месопотамии — изваяние одного из самых древних храмов Инанны, богини любви и лунного света, держит в руках сосуд со сквозным отверстием, сквозь который подавалась вода.

Фонтаны Греции были прежде всего священными источниками, а уже потом гидротехническими сооружениями. Зато римские фонтаны и в древности поражали воображение богатством отделки, резными узорами чаш и особой интимностью общения с божеством воды, присутствующей даже в общественных водометах на переполненных народом площадях.

Рельефными панелями с изображениями святых украшались бассейны уличных источников Византии. Сами сооружения, судя по рисункам, представляли собой многоярусные чаши, верхняя из которых символизировала Божие благословение. Впрочем, вода там была уже не слишком чистой, и водоносы цепко держали бизнес в своих руках.

В Западную Европу водяные забавы сложных форм, отличные от традиционных средневековых купелей, попали через арабскую культуру в XII в. Так, интересная система фонтанов была в парке Эден в Бургундии, владельцем которого граф Робер II д'Артуа, бывший Робер Сицилийский, правитель постбританской Сицилии.

Фонтан как чаша купели — частый сюжет в средневековой живописи, от раннехристианских мозаик до картин Яна Ван Эйка и Альбрехта Альтдорфера, где мы видим Мадонну с Младенцем на пути в Египет, отдыхающую у источника.

Идея источника вечной молодости с бассейном для омошений приобрела особую популярность в позднем Средневековье. Лукас Кранах написал картину «Фонтан вечной юности», где пожилые, погружаясь в бассейн, выходят из него обновленными и тут же возвращаются к утехам молодости.

У Иеронима Босха парк с фонтаном также символизировал сладострастие и плотские наслаждения в его триптихе «Сад земных наслаждений».

Картина Тициана «Любовь земная и небесная» объединяет двух прекрасных женщин вокруг водяной чаши в форме римского саркофага. Купидон своей ручкой оживляет «мертвую» воду, благословляя ею любовь.

Восточные сады с их неторопливо журчащими струями, ручьями и каналами произвели сильное впечатление на европейцев и остались одной из достопримечательностей освобожденной Испании.

С началом эпохи Возрождения городской источник становится важным элементом городского архитектурного ансамбля, украше-

БРЮССЕЛЬСКИЕ ДЕТИ

«Писающий мальчик» на центральной площади Брюсселя — мифологический персонаж, забавляющий туристов, символ неисчерпаемого плодородия природы. Интересно, что у него есть даже свой гардероб, составляющий почти 2 тысячи нарядов. Традиция обрядить божество в созданный самыми достойными руками наряд идет еще от пеплоса Афины.



Брюссель, Бельгия — 11 мая 2014 г.: «Писающий мальчик» («Маленький Жюльен», созданный Иеронимом Дюкесном Старшим, 1618 или 1619 г.), известная статуя обнаженного маленького мальчика, писающего в бассейн фонтана.



Брюссель, Бельгия — 1 мая 2016 г.: статуя писающего мальчика в прекрасный солнечный день.

нием его площадей. Барочные фонтаны с их извивающимися скульптурами на фоне массивных архитектурных задников, украшенных не менее пышно, производят впечатление, сильное до недоумения, — такое изобилие струй, форм бликов, пространственных преобразований они являют. В отличие от фонтанов древнеримских, где вода двигалась под естественным напором, в фонтанах барокко использована система насосов.

Сдержанные архитектурные формы чаш классицизма и стук водных струй о латы и лавровые ветви в скульптурных композициях ампира к концу XIX в. идеально вписываются в ровные пространства площадей с колоннадами фасадов и французскими окнами, в которых отражаются струи.

Фонтаны модерна, наследуя традициям естественных водоемов романтизма, преобразовывали и вплетали в струи воды причудливо измененные природные формы.

Век XX перебрал, кажется, все виды и формы, от пейзажных и включенных в жанровые скульптурные композиции в середине 50-х гг. до строгих конструктивистских решений 70-х гг. XX в., добавив к ним абстрактные конструкции и высокотехнологичные варианты. Управляемые шоу фонтанов Вегаса и Эмиратов поражают воображение и собирают сотни зрителей на эти спектакли, звездой которых стала на время украшенная человеком вода.

Фонтан Треви.
Николо Сальви.
Рим, Италия.
1732—1762 гг.



БЛЕСК ВЕРСАЛЯ

Лучшими фонтанами Европы навсегда останутся фонтаны садов Версаля. Аполлон на колеснице, Латона, лягушки, тритоны, нимфы, перемежаясь со струями воды, создают чарующее сияние, отражаясь в глади партеров. Так одна стихия воды подчеркивает прелесть всех остальных, служащих ей роскошной оправой.



Фонтаны Версаля. Франция. XVII в.

ЕГО ВЕЛИЧЕСТВО НАРЯД

Идея о том, что по одежке встречают, не могла не найти отклик в изобразительном искусстве, где особым шиком во все времена считалось умение написать одежду самым натуралистическим образом.

Отметим, что из древних цивилизаций особо отличилась изображением нарядов изысканная островная эгейская. На Крите и сейчас не холодно, а пять тысяч лет назад и вовсе было хорошо. Здесь мужчина не обременял себя одеждой: море за порогом. Чтобы порыбачить или достать со дна раковину, одеваться нет нужды. Зато женщина, занимавшаяся политической и культурной деятельностью (и неплохо, судя по тому, что критские дворцы не имели крепостных стен — не было нужды защищаться), наряжалась за двоих. На микенских фресках и вотивных статуэтках из Кносса девушки обряжены в корсеты, пышные юбки, ярко окрашены и демонстрируют модные локоны, как знаменитая «Парижанка», названная так за свободный тип галльской красоты уже в XX в.

Блистают плащами с алым подбоем римские прокураторы. Поражали головными уборами и яркими одеяниями изысканные дамы и кавалеры Средневековья. Тогдашняя мода была к мужчинам куда благосклоннее, не загоняя их ежедневно в современное подобие «латного доспеха» — официальный костюм. Поскольку одежда в это время «собиралась по частям» — каждый рукав и чулок-штанина ежедневно пришивались отдельно, возможностей для комбинирования самых неожиданных цветов было достаточно. И представление о Средневековье как о периоде жизни одетых в серое людей, грызущих ржаную корку, очень мало соответствует действительности, запечатленной на фресках, миниатюрах и гобеленах, чьи краски не выгорели и за семь веков.

Но подлинный размах приобрело изображение костюмов в весьма неоднозначный период Ренессанса, когда каждый глава семьи мнил себя королем, а правитель государства не гнушался делить трапезу с живописцем — особенно если это Леонардо да Винчи.

Одним из самых интересных мастеров изображения костюма проявил себя Аньоло Бронзино, художник демонстративно мистический и от того недооцененный. Вот кто из узорчатой ткани, кружева, драгоценностей и крученой тесьмы создавал образы



«Портрет Элеоноры Толедской с сыном». Аньоло Бронзино. 1544—1545 гг.

самой разной «весомости» и наполненности. Его портрет Элеоноры Толедской, супруги великого герцога Тосканы Козимо I Медичи, с сыном Джованни — по большому счету портрет роскошного шелкового платья с узорами из бархата и парчи: именно оно занимает три четверти картины. К нему привлекают внимание и золотая цепь, и сеточка на плечах.

Непорядок? Отнюдь. Лицо Элеоноры, размещенное в самой верхней части картины, на высветленном темно-голубом фоне, сияет благородством и простотой — и это при таком-то платье. Здесь убранство рассказывает о положении практически первой леди, подчеркивая, что ее красота — не в тщательно выписанном роскошном наряде. Перед нами облик женщины, прекрасной в любом одеянии.

Теми же приемами, но добиваясь обратного эффекта, действует Ганс Гольбейн, придворный художник всевластного британского правителя Генриха VIII. И здесь короля «создает» костюм: роскошный золотой шелк, бесценный мех, тонкое шитье, подчеркивающее цену драгоценностей, роскошная цепь на плечах — все придает дополнительное величие и значимость горделивой позы грузной фигуры и полноватому лицу, отвисающие щеки которого нам разглядывать некогда. На три четверти полотна сияет атлас. Светятся шелка со-

рочки, золотится парча. При этом — ведь портрет пишет сам Гольбейн — картина не выглядит кричащей, перегруженной деталями, нелепой из-за избытка роскоши или желания угодить заказчику. Все строго, благородно — и очень, очень роскошно.



«Портрет Генриха VIII». Ганс Гольбейн. 1539—1540 гг.



«Наполеон на перевале Сен-Бернар». Жак Луи Давид. 1800 г.

В начале XIX в. подобная роскошь уже неуместна. Как же поступить художнику, чтобы возвеличить правителя, взявшего «на шпагу» не одну корону и силой оружия создавшего империю? Жак Луи Давид воспевает героизм не императора, но еще первого консула Республики, разместив в центре композиции фигуру — нет, не самого Наполеона, который, кстати, был среднего роста, это гвардейцы у него были двухметровые. В центре картины монументальная фигура лошади, привставшей на дыбы и укрощенной решительной рукой. Потом мы обращаем внимание на горчичный цвет лосин, обтянувших крепкое колено (синий, как дополнительный, цвет мундира держал наш взгляд). И только потом, по складкам офицерского шарфа и плаща, взгляд добирается наконец, до лица героя. Назвать лошадь «одеянием» будет очень большой натяжкой, только как монументализирующий художественный прием. И все же, все же...

А ЕСТЬ ЛИ ПЛАТЬЕ?

В том же году, что и портрет Наполеона, Давид пишет портрет мадам Рекамье, женщины незаурядной настолько, что художник не стесняется меряться с ней капризами. Хозяйка модного салона, светская львица выглядит так, как будто платье-то надеть и забыла. Нет, это не ночная рубашка, это вечерний туалет. Мода того времени (стиль ампир безжалостен не только к воинам) требовала от женщины одеваться так, чтобы мужчина рядом с ней чувствовал себя в античной Греции. А ведь за окном промозглый зимний Париж с сырими туманами от Сены и легким морозцем. За период зимних балов в эти годы смертность среди девушек знатных родов возросла в несколько раз. Но верный увлечению античностью Давид превозносит эту скромную «греческую» простоту, а мужественная мадам Рекамье не позволяет себе даже передернуть плечами.

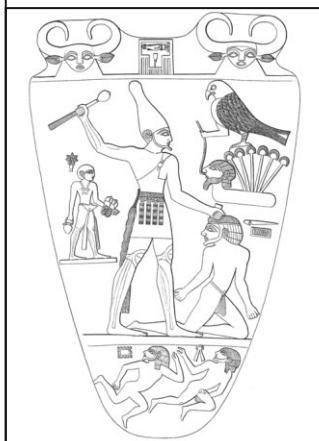


«Мадам Рекамье». Жак Луи Давид. 1800 г.

ПО КАНОНУ

ЭТАЛОННАЯ ПАЛЕТКА

Египетский канон появляется вдруг, будто ниоткуда, сразу в готовом виде — на палетке фараона Нармера, 64-сантиметровой шиферной плашке, где орнаментальные изображения уверенно соседствуют с фигуративными, складываясь в единую цельную композицию.



Палетка Нармера. Рисунок лицевой стороны. Египет. Конец IV тыс. до н. э.



Принц с лилиями. Фреска Кносского дворца. Крит. Ок. 1500 г. до н. э.

Правила, рамки, нормативы — все это отдается в нашей душе болью «прокрустова ложа». И художники раз за разом разрывают очередные установки учителей — чтобы создать свой собственный канон, в идее которого, оказывается, есть много здорового.

Даже далекие от балетного искусства люди знают, что такое фуэте: становится танцовщица на носочек одной ноги — и давай вертеться вокруг своей оси. 32 раза повернулась — получила овации. Но как же по-разному это каноническое хореографическое действие создают разные танцовщицы! Одно и то же движение — но смотрим на одну, у нас замирает сердце, а во время вращений второй мы размышляем об электрических турбинах и прочих приборах вращения.

Так и с художественным канонем. Вначале, в момент сложения, он вызван как объективными причинами — время потребовало сформулировать основные признаки совершенства, характерные для конкретного места и времени, так и субъективными особенностями творца, обладающего не только творческим гением, но и способностью к обобщению и логическому мышлению. Когда эти две составляющих совпадают, на свет появляется Его Величество Канон — образец для прочих художников, который, впрочем, они быстро начинают менять.

Само слово «канон» обозначает «правило». И эти правила в каждую эпоху формально разнятся, но объединяет их стремление к гармонии.

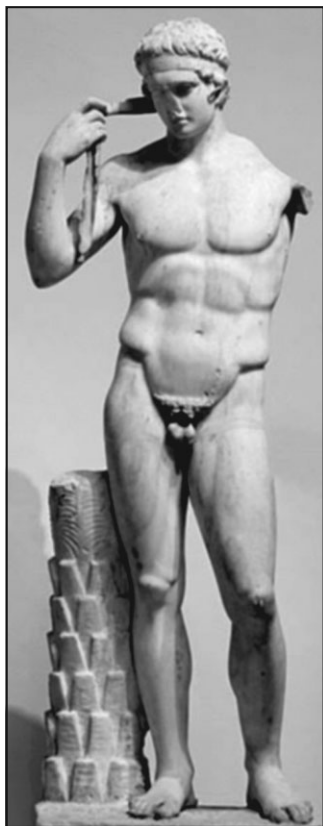
Судя по однотипности фигурок «мобильного» искусства эпохи неолита, уже тогда существовали зачатки канона в изображении божеств плодородия, к примеру.

Этот тип был проработан и закреплён гораздо четче, чем где бы то ни было в этот период. Буквально по метрической сетке, по квадратам которой то или иное изображение переносилось с эскиза на стену в соответствии с масштабом. От одной эпохи царств к другой канон менялся в сторону удлинения пропорций, большей стройности фигуры и удлинения конечностей.

Ни Шумер и Аккад, ни Ассирия, также знавшая и чтившая канонические формы изображения человеческих фигур, до такого строгого логического совершенства не поднимались.

Эгейская цивилизация при всей ее живописности также была не чужда нормативности изображения. В рисунке как женских фигур — с тонкими талиями, обнаженной грудью, черными кудрями и галльскими профилями, особенно четкими в росписях континентальных областей, так и мужских. Обнаженные загорелые тела удлинённых пропорций, обведенные гибкой контурной линией, кажутся движущимися из-за игры чуть прорисованных тоном сухих длинных мускулов потомственных пловцов.

Древнегреческая классика утвердила свою градацию канонов, начиная с теоретических выкладок и пластических четких, близких к прямоугольным пропорций скульптора Поликлета с его трактатом «Канон» и эталонной статуей «Дорифор». Далее греческий канон двигался в сторону большего изящества линий, достигнув высшей точки гармонии в статуях гениального Фидия — последнего художника, умевшего изо-



«Диадумен Фарнезский». Фидий.
Римская копия. Ок. 440 г. до н. э.



«Апостол Пётр».
Энкаустическая икона. VI в.

бражать богов, и продолжил это движение в вытянутых пропорциях и длинных суховатых конечностях скульптур эпохи эллинизма.

Римский архитектор Витрувий использовал термин «канон» в применении к нормативам архитектурного творчества.

Композиционные схемы в изображении персонажей живописи и скульптуры сложились и к периоду Высокого Средневековья. Византийский иконописный канон с четко выстроенной композицией, фиксированными особенностями изображения личного и долично-го письма, казалось бы, не давал художникам простора для самовыражения. Однако стоит взглянуть в иконописные лики художников разных периодов: македонского, комниновского, Русского Возрождения, — и мы убедимся в обратном. Мягкая светотеневая моделировка прекрасно соседствует с заданной гибкой линией абриса мафория, выверенный жест руки деликатно придерживает складки. А в лице Спаса столько экспрессии и негодования, что остается только поражаться мастерству древних живописцев.

Возрождение создает свои каноны, чтобы не менее успешно их преодолевать. Вновь, как в Древней Греции, с математической точностью, циркулем и линейкой высчитываются идеальные пропорции все того же бессмертного «витрувианского человека».

Отсюда он перекочевал в каноны классицизма всех последующих эпох. От раннего классицизма, сменившего буйство барокко, до четкого чеканного римско-этрusco-го ампира, от позднего классицизма французов до классицистических тенденций середины XX в. — империи устанавливают правила, империи требуют канонов.

Искусство наших дней снова вернулось к канону — есть правила для создания рекламных плакатов, написания песен «в формате», создания произведений искусства. Интерес к традиции, к установке правил свидетельствует о том, что мы движемся к новому витку классицистических традиций. И в этом есть своя гармония. Как в каноне.

ЗАЧЕМ НАМ КАНОН

Канон в искусстве напоминает решетку перголы в саду: плетистые растения, опираясь на ее ячейки, образуют роскошные аркады и стенки. Без решетки же их удел — лежать ковром на земле. Так и канон — опираясь на него, соотнося с ним свое видение искусства, художник может четче воплощать свои собственные оригинальные внеканонические замыслы.



Пергола, поддерживающая лианы.

ИЗ ЭДДЫ В САДЫ

Понятие китча в изобразительном искусстве стоит несколько в стороне. Китчу подвластны все виды и жанры, от архитектурных пошлостей до пластмассовых статуэток. Тому, как ловко китч адаптирует высокую патетику художественного образа, стоит поучиться у садовых гномов.

Маленькие, чуть нелепые фигурки в красных колпачках в периоды особого спроса украшали половину всех немецких и треть британских садов. Садовые гномы являют собой образец китчевого направления в изобразительном искусстве. Но стоит приглядеться, и за этими забавными фигурками поднимается тень великих преданий древности. Те, кого мы обряжаем в штанишки детской сказки, когда-то стояли у наковальни, на которой горело зловещим огнем кольцо Нибелунгов.

Как часто великие мифы и сказания прошлого, определяющие целые культурные пласты стран и народов, постепенно адаптируются, спускаясь до бытового уровня, но упрямо не исчезают из нашего обихода. Массовая культура упорно эксплуатирует эти образы, как ни странно, находя отклик в душах тех, кто не только не читал, но даже и не слышал о существовании Старшей и Младшей Эдды, об их авторе Снорри Стурлусоне, а слово «нибелунги» рождает у них не ассоциации с «маленьким народцем», а завывания «Полета валькирий» на рингтоне телефона.

И, тем не менее «нибелунги», «народец из низин» — это они, мелкие придомашние духи, кочующие из мифа в миф всех народов Европы.

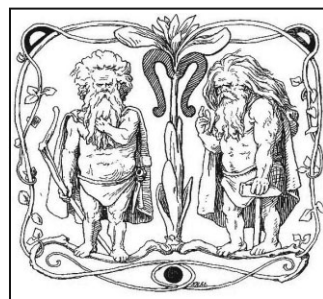
Фигурки садовых гномов распространились из Германии по всей Европе в 1840-х как проявление романтико-сентименталистских настроений, просочившихся в бюргерскую и рабочую среду. Вторая волна этого феноменального увлечения прошла в 1930-е после выхода мультфильма «Белоснежка и семь гномов» студии Уолта Диснея. Затем всплеск популярности в 1970-е. И вот в 2010-х мы снова лицезреем их на прилавках. На самом деле за их спиной более чем двухтысячелетняя изобразительная история. Так, в значительном количестве сохранились маленькие фигурки в колпачках, посвященные приапическому культу, обеспечивавшие плодородие на римских и позже галльских огородах. От этих огородных фигурок гномам досталась обязанность заменять вареную морковь, оставленную в лесу под кустом, на слиток золота.

Алхимики Возрождения наделяли их свойствами земных элементов и размещали их изображения на алхимических сосудах.

Само название «гном» кроме «житель подземья» с латинского несет и корень «знание» от греческого. Автором этого слова числится



Мифологическая иллюстрация из исландской рукописи. XVIII в.



«Два гнома». Иллюстрация к «Прорицанию вёльвы» (одна из самых известных эпических песен «Старшей Эдды»). Лоренц Фрёлех. 1895 г.

А ЗА СНОБИЗМ ОТВЕТИШЬ!

Мода на размещение фигурок гномов в декоративных садах вызывала серьезное негодование в аристократических садоводческих кругах Великобритании. Некоторое время они даже числились в ряду запрещенных украшений на Цветочной выставке Челси. Высокое жюри утверждало, что они отвлекают внимание от растений. Энтузиасты выдвинули критикам обвинение в снобизме, поскольку фигурки популярны в садах представителей рабочего класса.



Садовый гном.

алхимик XVI в. Парацельс. В скандинавской мифологии их определяют как «темных» родственников эльфов. Свартальвы, как их там называют, известны как великие кузнецы, которым под силу создать цепь, которая удерживает Фенрира, молот Тора, копье Одина, кольцо Драупнир. Они также связаны со смертью, охраняя проходы в горах, ведущие в потусторонний мир.

В научных кругах существует теория, что старогерманские гномы, как кузнецы и хранители врат, являются отголосками памяти о мегалитической культуре Северной Европы.

После христианизации германских племен эти древние сказания постепенно были адаптированы до уровня сказок о гномах. Именно их и предпочитали изображать такие мастера, как Карл Шпицвег — один из ярчайших представителей стиля бидермайер. Его гном — не коварный воин, не могучий кузнец,



*«Гном смотрит на поезд».
Карл Шпицвег.
Ок. 1848 г.*

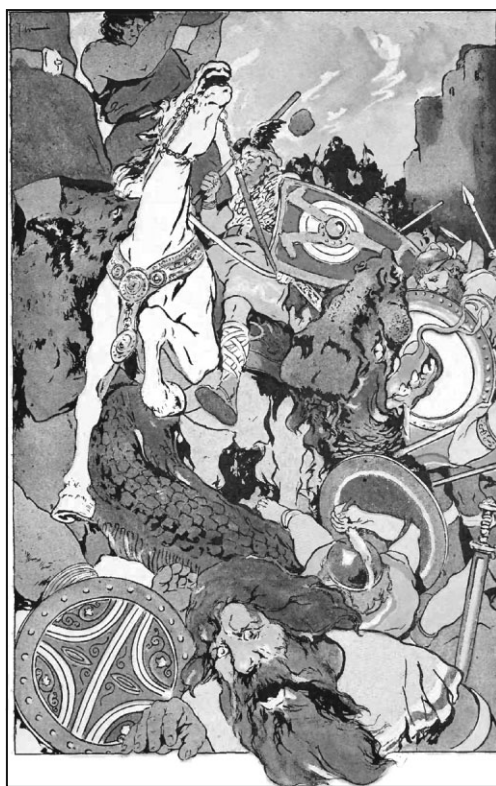
ПО ПРАВИЛАМ ЗАПОВЕДНИКА

«Заповедник гномов» — сад и туристическая достопримечательность в Уэст-Путфорде в Англии, был основан в 1979 г. Энн Аткин. В заповеднике более 2 тысяч гномов, что является рекордом, занесенным в Книгу рекордов Гиннеса. Территория заповедника включает лес, ручей, пруд, луг и сад с полевыми цветами, где произрастают около 250 видов диких цветов, трав и папоротников. Посетителям при входе выдают гномьи колпачки и удочки, чтобы чувствовали себя органично среди маленьких «обитателей».

а добрый дух земли, с любопытством поглядывающий на дела рук человеческих. И если уж немцам удастся избежать патетики, а англичане борются со снобизмом, будем и мы снисходительны к столь вдохновенному преломлению древних сказаний.



Бронзовая галло-римская статуэтка бога плодородия Приапа. I в.



*«И началась страшная битва». Джордж Райт.
До 1908 г.*



«Маяк Ахыркапы». Михаэль Цено Димер. 1906—1907 гг.

ДОМ СВЕТА

Мы любим вечером, возвращаясь домой, увидеть в окнах приветливый свет. «Дом света» — так с английского дословно переводится слово «лайтхаус» — «маяк». Идея написать на полотне маяк означала желание изобразить символ стойкости одних перед волнами жизни и опоры для других. Именно так в первую очередь воспринимали изображение маяка древние греки и финикийцы — известные мореходы.

Изображения маяка на картинах греческих художников носили, как сейчас говорят, еще и «рекламный характер». Все должны были знать, где находится и как выглядит одно из чудес света — маяк в Александрии, построенный в III в. до н. э. И эта рекламная кампания им удалась — даже мы, сегодняшние, слышали о нем. Жаль, до наших дней, Фаросский маяк не сохранился, но свет его прочнее каменных стен.

Самый древний из ныне действующих маяков находится в испанском городе Ла-Корунья. Он был построен во времена римского императора Траяна и заслуживает не меньшего восхищения живописцев. Но вдохновению не прикажешь, и перед нами целая галерея маяков, каждый из которых уникален в своем роде и по воле художника воплощает особые чувства и переживания.

Надежностью и покоем веет от мощно взметнувшейся в небо почти в форме дорической колонны громады маяка на картине Михаэля Димера. Гордо возвышается он над бухтой Золотого Рога у входа в Босфор и городскими постройками Стамбула. Заходящее солнце слегка подкрашивает стоящие на рейде корабли терракотой, а сам маяк на границе воды и неба выглядит теплым, как слоновая кость.

Отважно встречает бурю написанный великим британским живописцем Уильямом Тёрнером маяк Белл-Рок — самый старый из сохранившихся маяков, омываемых морем. Находится он на скале Белл возле берега Ангуса в Северном море у берегов Шотландии. Построил его человек с распространенным там именем — Роберт Стивенсон. В этом беспокойном, но судоходном месте часто гибли корабли. Однажды, после особенно сильного шторма, моряки недосчитались 70 торговых судов. Стивенсон подготовил проект, но средств на его реализацию не нашлось. И не находилось, пока у скалы Белл не погиб военный корабль. В парламенте случился скандал, и деньги на проект выделили. Кстати, после ввода в строй маяка крушения там случились лишь дважды — в пер-

вый раз на маяке не было электричества, а во второй произошло падение вертолета.

Каменщики во время строительства обитали на корабле возле скалы и не каждый день приставали к берегу, стараясь уложиться в сроки. Работы были выполнены на таком высочайшем уровне, что маяк не нуждался в ремонте 200 лет! Замены требовали только лампы. На момент окончания строительства Белл-Рок стал туристической достопримечательностью, ибо был тогда самым высоким из стоящих в море маяков.

Интересна история строительства и «Портлендского прожектора», запечатленного Уильямом Уокером в момент, когда он будто взмывает вверх на волне, покачиваясь, как судно необычной формы. Композиция картины построена таким образом, что у людей со слабым вестибулярным аппаратом от внимательного взгляда на нее начинается головокружение. Сам маяк является историческим сооружением, это самый старый маяк штата Мэн. Он был завершён в 1791 г., а построен по личной директиве Джорджа Вашингтона, выделившего на сооружение 1500 долларов. Каменщики, вдохновленные личным участием великого человека, внесли свой вклад, свозя на волнах валуны для строительства с близлежащих полей. Так что маяк и впрямь является частью побережья, на котором он высится.



«Маяк Белл-Рок». Уильям Тёрнер. 1819 г.



*«Портлендский прожектор, штат Мэн».
Уильям Эйкен Уокер. Ок. 1870—1890 гг.*



«Маяк в Онфлёре». Жорж Сёра. 1886 г.



*«Мен-о-Вар и другие суда перед маяком
Эддистоун». Айзек Сейлмейкер. XVIII в.*

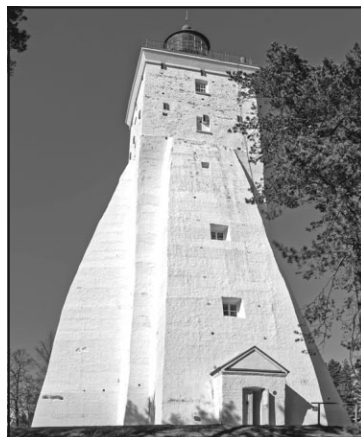
Маяк в Онфлёре написан знаменитым постимпрессионистом Жоржем Сёра в пуантилистской манере и кажется возникшим из игры бликов на волнах и солнечных зайчиков, миражом в полуденном мареве над тихим морем, на котором нет и не может быть ни шторма, ни волнения.

Маяк Эддистоун, написанный Айзеком Сейлмейкером в позднеренессансной манере, до наших дней не сохранился. Сгорел при пожаре: открытый огонь масляных ламп — штука опасная. Кусочек свинца с этого легендарного маяка хранится в Национальном музее Шотландии. Любители романа «Моби Дик» Германа Мэлвилла помнят страницы с его описанием. На картине маяк будто принимает парад проходящих перед ним судов.

Морские пейзажи, зарисовки исторических мест, изображения маяков и сами маяки — все это настраивает на новые подвиги и нас, восхищенных надежностью этих сооружений вместе с живописцами.

НАСТОЯЩИЙ ТОЖЕ ХОРОШ

Маяк Кыпу построен на вершине холма в западной части острова Хийумаа в 1505—1530 гг. Представляет собой каменную башню в романском стиле с четырьмя массивными контрфорсами. Вход отмечен портиком с треугольным фронтоном, верхняя часть скромно отмечена тягой вдоль крыши. Небольшие окна ритмично разбивают монотонность мощных стен, придавая этому сооружению динамику и дополнительную стройность.



Маяк в Кыпу, остров Хийумаа, Моонзундский архипелаг, Эстония. Один из старейших маяков в мире, в непрерывном использовании с 1531 г.

ТАНЦЕВАТЬ ОТ ПЕЧКИ



Дом, созданный Фрэнком Ллойдом Райтом.
Пенсильвания. Сентябрь 2016 г.

НЕМНОГО КРИТСКОГО, НЕМНОГО ЯПОНСКОГО

Органическая архитектура имеет серьезные, тысячелетиями эксплуатации выверенные образцы для подражания. Во-первых, это Кносский дворец — уникальное сооружение эгейской цивилизации на острове Крит.

Другим источником вдохновения стала архитектура островной — искусство островов, где бы они ни находились, отличается особой живописностью — Японии. Та же, что и на Крите, сейсмическая опасность. Те же, только иначе расположенные архитектурные формы, сочетающие тяжелые, массивные и легкие павильонные элементы. И то же внимание к пейзажу, к гармоничному слиянию с ним.

А точнее, от очага — в этом заключалась идея представителей течения, которое назвали органической архитектурой.

Вернуть архитектуру к корням, к естественным потребностям человека, когда домом становилась крыша, защищающая костер от дождя, и стены, ее поддерживающие, — один из постулатов этого направления.

Внутреннее пространство идеального дома — это просторный зал с очагом посередине и скамьями для всей семьи вокруг. От него отходят рукава — личные покои. Или висят подвешенные на балки балконы, в эти покои ведущие, если здание сооружено двухэтажным. А сколько этажей будет у него — решать хозяину и пейзажу вокруг.

Дом не должен выделяться из окружающего пространства, но может стать его продолжением. Если во дворе есть скала — сделаем ее декором комнаты, могучее дерево — введем его в интерьер, соорудив специальную крышу. Даже над ручьем с водопадом можно построить виллу.

Таковыми и были дома, созданные представителями органической архитектуры, основные постулаты которой были выражены Луисом Салливаном в 1890-е гг. А воплотил их в жизнь один из талантливейших архитекторов середины XX в. Фрэнк Ллойд Райт в 1920—1950-х гг.

Стиль быстро стал международным, но особую популярность он приобрел в Финляндии, где совпали ценности общества — любовь к не испорченной промышленными сооружениями природе и талант Алвара Аалто, создававшего здания в соответствии с теорией Салливана и практикой Райта.

Райт умудрился выступить против основополагающих принципов классицистической архитектуры, против античных греков и мастеров Возрождения. Припомним, как Парфенон будто корона венчает скалу, на которой расположился Акрополь. Римские храмы и виллы архитекторов Возрождения также белокаменные, четко прорисованные доминируют над пейзажем. А уж об очаровании палладианских особняков на зеленых холмах Озерного края в Британии остается только вздыхать с восхищением. Все они по определению — заметны, они объединяют, определяют и одухотворяют окружающий пейзаж.

Райт считал, что дома в пейзаже видно быть не должно, что это непрофессионально — сровнять холм ради удобства ведения строительных работ. Плохим строителям всегда что-то мешает. А хорошие подберут естественные природные материалы, соответствующие климату, специфике постройки и, обязательно, занятиям хозяина, его увлечениям и привычкам.

В райтовском доме могут сочетаться камень и штукатурка, кирпич и покрытие под покраску. И обязательно дерево и стекло.

Вся солнечная сторона должна быть остеклена, как в типовом доме для северных стран «Солнечный полукруг». И пусть остекление будет двойное — так теплее. А освещение в доме будет скрытым, чтобы не било в глаза и не отвлекало от огня в центре и пейзажа вокруг. А еще — что для второй половины XX в. почти крамола — спальня будет для сна, а кухня для приготовления еды, детские будут внизу, чтобы топот не мешал родителям, а в гостевых будут отдельными не только санузлы, но

и выходы. Хозяева и гости должны порой отдыхать друг от друга. Причем выходы тоже устраиваются в соответствии со сторонами света и розой ветров — нечего выстуживать дом, открывая дверь навстречу северному ветру.

Плавно перетекая в ландшафт крытыми террасами на опорах, широкими полями крыши, зате-

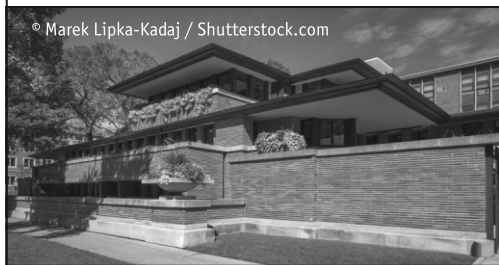


© Nagel Photography / Shutterstock.com

Оук-Парк, Иллинойс — 15 июня 2016 г.: интерьер Храма Единения, созданного Фрэнком Ллойдом Райтом.

А НАМ И В ПРЕРИЯХ НЕПЛОХО

Комфортными и привлекательными выглядят спроектированные Райтом «дома прерий», ставшие продолжением окружающей природной среды. Казалось бы, прерия глубоко враждебна человеку, дом как ее продолжение должен быть жестким, низким, малопригодным для жилья. Однако в этом и заключается мастерство архитектора — создать комфортное пространство в естественных условиях. Невысокий потолок соразмерен человеческому росту. Выходы и окна расположены для максимального уловления света и тепла. Камень стен не раздражает глаз. Отделка и детали интерьера выполнены из тех деревьев, что растут вокруг. Выглядит надежно и привычно.



© Marek Lipka-Kadaj / Shutterstock.com

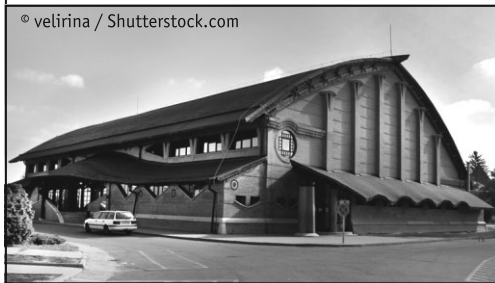
Чикаго, Иллинойс — 20 сентября 2015 г.: построенный в 1910 г. дом Фредерика С. Роби, созданный американским архитектором Фрэнком Ллойдом Райтом, расположенный недалеко от кампуса Университета Чикаго.

няющей нужные пространства, дом Райта делает жизнь простой, удобной и гармоничной.

Яркие цвета не приветствуются в интерьерах Райта. В них живут душевно здоровые и богатые не только духовно, но и материально обитатели. К сожалению, органическая архитектура Райта не для массового строительства, а загородные усадьбы такого типа определенно не дешевы.

НЕ БИО-ТЕК

Органическая архитектура вписывается в ландшафт, используя традиционные материалы. Био-тек копирует природные формы. Архитекторы био-тека Калатрава, Фостер, Линн, Отто, Смарт, Гримшоу, Янг создавали свои сооружения максимально заметными. Райт был против того, чтобы сооружение выделялось на фоне ландшафта. В доме Райта можно счастливо жить. Домами представителей био-тека куда приятнее наслаждаться издалека как произведениями искусства.



© velirina / Shutterstock.com

Ченгер, Венгрия — около июля 2014 г.: органическая архитектура. Ченгерский центр, созданный командой известного архитектора Имре Маковца.



© Nessa Gnatoush / Shutterstock.com

Био-тек — Рио-де-Жанейро, Бразилия — 11 апреля 2017 г.: вид Музея Завтра (Museu do Amanha), созданного Сантьяго Калатравой, ночью на Пирсе Мауа.

ЖИВЫЕ КОРНИ

Становление национального самосознания, поиски своих корней принимают порой вполне буквальные формы. Идея изобразить проявление стихийных сил природы, прежде враждовавших с человеком, а ныне лишь притаившихся, но по-прежнему живых, в виде троллей подняла целый пласт норвежской культуры и прославила ее во всем мире.

Более тысячи лет христианства на землях Северной Европы понадобилось, чтобы прийти к выводу, который Григорий Великий сделал еще в VI в.: местные верования как очеловеченные формы проявления стихийных сил природы искоренять нет смысла, достаточно лишь добиться руководящей роли христианства на вверенной территории. Отражение в изобразительном искусстве процессов формирования норвежской государственности полностью подтверждает размышления одного из выдающихся мыслителей церкви.

Маленькая северная страна, лишь в начале XX в. получившая независимость, обрела международное признание, прежде всего, благодаря усилиям деятелей искусства. Кто не знает хотя бы пары мелодий из «Пер Гюнта» Эдварда Грига по пьесе Генрика Ибсена? А ведь у творцов были и вполне серьезные, «не сказочные» по тематике произведения. Однако особый национальный колорит, который привнесла в их творчество родная природа, ее холмы и скалы, обретшие имя троллей, сделал их произведения достоянием всего человечества.

То, что создал Иван Иванович Шишкин, выразив в своих полотнах суть русской природы, — один из первых национальных живописцев Норвегии Герман Август Каппелен повторил для своей родной страны. Его могучий романтически возвышенный «Вымирающий дремучий лес» передает мистическое величие норвежских пейзажей.

Так и кажется, что под едва слышное, но постепенно нарастающее звучание мелодии Грига «В пещере горного короля» из-под вывороченных корней прибрежной сосны покажется нечто дикое, но влияющее на жизнь человека, как, к примеру, землетрясение или только что прошедшая буря.

И оно появляется. Норвежцы с удовольствием воплощают стихийные силы природы в образах сво-



«Вымирающий дремучий лес». Герман Август Каппелен. Ок. 1851—1852 гг.

их могучих и громадных или мелких и шkodливых, но в чем-то удивительно обаятельных троллей. Само слово «тролль» по-шведски означает «волшебство». Эти духи земли когда-то жили в замках и подземных дворцах по всему северному побережью Европы, включая Британские острова, — ареал влияния скандинавских викингов. На севере Британии есть несколько скал, в которых угадываются антропоморфные формы и о которых говорят, будто это — тролли, подземные жители, застигнутые солнечным светом и окаменевшие навеки. Говорят также, что сегодня они обитают в пещерах, лесах или под мостами, где практичные американцы приспособили их для борьбы с наркотиками.

Тролльхольм (Волшебный Холм), Тролльхейм, Йотунхейм, Тролльвей («дорога троллей»), Тролльботн («ущелье троллей»), Тролльванн («озеро троллей») — в Норвегии множество географических названий, связанных с этими существами. По норвежским преданиям, увидеть тролля можно в глухом лесу или высоко в горах. Он с виду похож на гору или гигантский валун, поросший мхом и вереском, а иногда и деревьями, так что найти его действительно не трудно.

С христианизацией Норвегии у троллей появился враг — Олав Святой, который мог управлять горами и скалами, умел обращаться троллей в камень. Сегодня и Олав, и тролли стали частью национальных легенд. Вырезанные из дерева фигурки троллей, от забавных носатых малюток до крепеньких компанийских выпивох — излюбленный объект народного промысла.

Но особое место заняли они в искусстве и судьбе норвежского художника Теодора Киттельсена, знаменитого своими пейзажами и рисунками на мифологические сюжеты и, в первую очередь, изображениями троллей. Смотритель маяка на острове Скомвар, вдохновленный видами местной природы,

он создал нескольких серий рисунков на мифологические темы, за которые в 1908 г. был удостоен Ордена Святого Олафа — высшей награды Норвегии. В 1911 г. Киттельсен написал автобиографию под названием «Люди и тролли, воспоминания и грезы».

Заслужил признание благодаря «позировавшим» ему троллям и Йон Бауэр, шведский художник, широко известный своими иллюстрациями к книге «Среди эльфов и троллей». Увлекавшийся творчеством художников раннего итальянского Возрождения, он придавал своим персонажам менее демонические черты. Так Северная Европа, давно привыкшая к изображениям мифологических персонажей Греции и Рима, вспоминая свои национальные корни, делает общеевропейское художественное пространство более богатым и гармоничным.

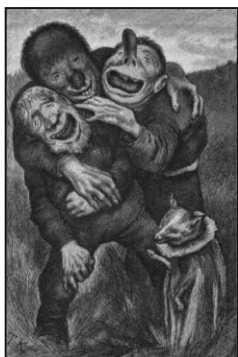


Иллюстрация из скандинавской книги сказок.



«Лесной тролль». Теодор Киттельсен. 1906 г.



«Посмотри на них, — сказала мать троллей. — Посмотри на моих сыновей! Ты не найдешь троллей красивее по эту сторону луны!». Фрагмент. Йон Бауэр. 1915 г.

САМЫЙ БОЛЬШОЙ ТРОЛЛЬ

Художник Лейф Рубах, величающий себя отцом троллей, создал статую огромного тролля, вошедшего в Книгу рекордов Гиннеса, поместив внутрь двухэтажный развлекательный центр. Сам Лейф с супругой, одетые троллями (включая накладные ступни), в качестве хозяев приветствуют и развлекают гостей, рассказывая им о легендах Норвегии.

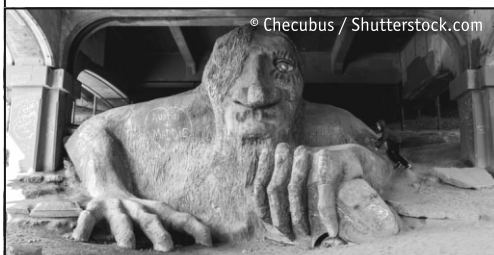


«Троль острова Сенья». Лейф Рубах. Норвегия. 1993 г.

ТРОЛЛИ ПРОТИВ НАРКОТИКОВ

Огромный тролль, вылезавший из-под земли под мостом памяти Джорджа Вашингтона (также известным как мост Авроры) во Фримонте, одном из районов города Сиэтла, США, делает это неспроста.

Территория под мостом превратилась в свалку и место торговли наркотиками. Диллеров и мусор выжила скульптура, изготовленная из стали, бетона и тросов, вес которой составляет около 2 т, а высота порядка 5,5 м.



«Фримонтский тролль». Стив Баданес, Уилл Мартин, Донна Уолтер, Росс Уайтхед. 1990 г. Сиэтл, Вашингтон, США — 17 февраля 2015 г.: вид на большого песчаного тролля, скульптура под мостом Авроры.

С МОЛЬБОЙ О ПОМОЩИ



Вотивная корона короля вестготов Рецесвинта. VI в.



Вотивный мраморный рельеф в благодарность за лечение больной ноги, Милос, Греция, между ок. 100 и ок. 200 гг. Надпись: «Тихе посвящает это Асклею и Гигее как благодарственный дар».



Вотивное сердце. Музей сердца. Брюссель, Бельгия. XIX или XX в.

Появление того или иного вида предметов декоративно-прикладного искусства обычно объясняется бытовыми потребностями. Но ведь нужды духовные нас донимают не реже. Идея воплотить в художественно украшенном предмете движения души обрела формы вотивного дара.

Сточки зрения здравого смысла жертвенный дар как подкрепление обращения к Богу за помощью очень напоминает традиции давно забытого язычества. Но в христианстве такое случается часто — язычество забыли, а традицию нет. Ведь человек, невзирая на верования, остается самим собой, живет среди таких же людей. И жертвенный дар в драматической ситуации становится для окружающих фактом признания, а для него самого пусть наивной, но опорой.

Традиция даров, приносимых по обету в храм, ведет свое начало от времен раннего христианства. Специально для этих целей создавались особого вида вотивные короны, которые правители земель приносили к алтарю как признание над собой власти Небесной.

В дальнейшем от этой традиции отказались, но обетные дары монархов от этого не стали меньше: статуя супруги Генриха III, сделанная из золота и подаренная Вестминстеру; рубин с бриллиантом, украшающие гробницу Томаса Беккета. Числится среди пожертвованных и корона Екатерины Великой, принесенная в дар Казанской иконе Божьей Матери.

Те, кому корона не полагалась, обычно обходились менее дорогостоящим, но, пожалуй, иногда более ценным даром. Они несли к ногам Господа свое горячее сердце, вернее, его вотивное изображение, типы которого различались по стилю исполнения, виду просьбы. И на всякий случай помечались инициалами. Богатство вариантов этого вотивного дара можно оценить в экспозиции Музея сердца в Брюсселе.

По всему цивилизационному поясу распространена традиция принесения к милости божества изображения большого органа с просьбой об исцелении. В иных традициях такие изделия изготавливают из дерева, для действенности просьбы их полагается сжечь на жертвенном огне. Большая коллекция целительных вотивных даров, выполненных из глины, демонстрируется в музее святилища Асклепия в Эпидавре.

НА НУЖДЫ ЦЕРКВИ

Традиция приносить в церковь посвяжительные дары есть и в православии. В Музее медицины в Киеве хранятся вотивы периода Киевской Руси.

Обычай подвешивать дары был прекращен при Петре I, когда Святейший Синод своим указом велел перевести все вотивные дары в церковную казну. Как и сейчас — это по большей части посвяжительные вклады.

В традиции католической подобные миниатюрные анатомические детали выполнялись из серебра, реже золота, приносились в храм, где для вотивных даров часто отводилась целая стена. Кстати, среди даров встречались и изображения животных, либо обещанных в жертву — подарок на храм, либо ради исцеления последних.

Подобные же дары приняты и в других странах. Так, в подземных святилищах Сейит Неджепи (Туркменистан) на стенах размещают глиняные и металлические имитации колыбелек и луков — как подкрепление просьбы к высшим силам о ниспослании наследника, что видно по наличию миниатюрного оружия.

В приморских городах церкви были увешаны вотивными моделями кораблей, внесенными в храм ради сохранения дарителей в море — в такой же безопасности, как в благодатных церковных стенах. Судя по тому, что в афинском музее можно увидеть античное изображение корабля с аналогичным пожеланием, эта традиция также имеет почти трехтысячелетнюю историю.

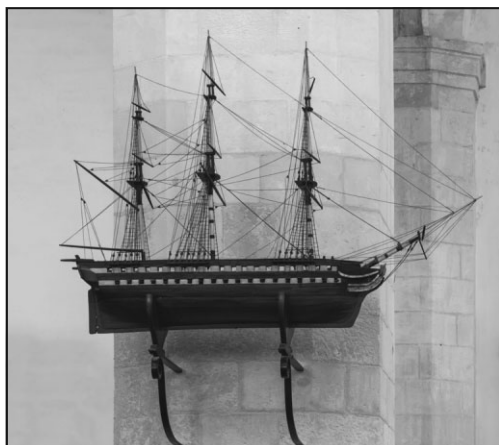
В обиходе мы не обращаем внимания на подобные мелочи, но каждый из нас хоть раз в жизни бросал в воду монетку с тихой просьбой: «чтобы еще раз вернуться к этим берегам».

НЕ БЕЗ ПАКОСТЕЙ

Не все просьбы о помощи богам одинаково благочестивы. Специальные жертвенные таблички дефиксио делались не из камня или дерева, а из свинца или олова. Чтобы удобнее было, написав проклятье в чей-нибудь адрес, свернуть их и бросить «в воду»: в колодец или источник. Немало таких табличек было найдено при реставрации нижних помещений римских терм...



«Экс-вото». Анри Ройер. 1898 г.



Экс-вото корабля. Церковь Сен-Савьер. Ла Рошель, Франция. Ок. 1810 г.

РОСТРАЛЬНАЯ КОЛОННА

Известные всем ростральные колонны на Стрелке Васильевского острова в Санкт-Петербурге произошли от вотивных колонн, на которые после победы вешали доспехи врага с посвящением: греки — Зевсу, римляне — Марсу. Изначально для этой цели служил ствол дуба — священного дерева Зевса.

ЦАРИЦА-НОЧЬ

Идея изобразить на картине темное время суток пришла в голову, вероятно, очень романтичному человеку. Это утверждение иллюстрируют бесчисленные ночные пейзажи, каждый из которых таит особое, не всегда лирическое, но несомненно харизматичное очарование.

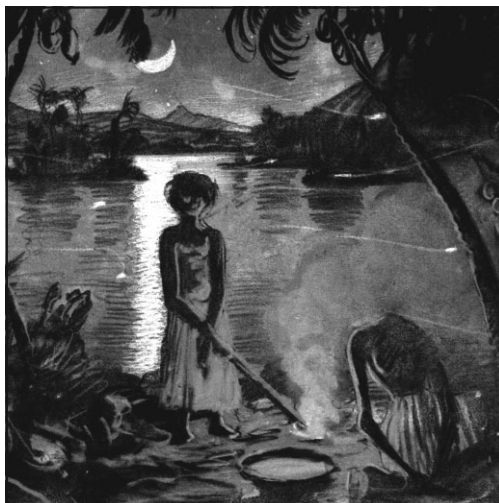
Говорят, ночные пейзажи рисовали еще древние греки: в некоторых текстах есть об этом упоминания. Но, как и современные искусствоведы, они порой описывали то, что хотели бы видеть на картине с соответствующим названием. Даже жанр такой в литературе завели, экфразис называется. Но нас интересует жанр живописный, и называется он ноктюрн.

Римляне, копировавшие шедевры греков, создавали работы на черных фонах. Но были ли это ночные пейзажи? Или слой фона потемнел от времени? Утверждать трудно. Зато Средневековье с удовольствием живописало ночные видения, духовные откровения во тьме, сцены бегства в Египет, Звезду волхвов и Рождество. И все это происходило на фоне не слишком звездных, не считая кометы-знака, но определенно темных небес с вспышками костра, свечи или особого сияния, исходящего от светоносной фигурки Младенца Христа.

В XIV—XVI вв., в удивительно плодотворный период Возрождения, и не только итальянского, но и в значительной степени северного, ночные пейзажи получили право на светское содержание. И было оно — пожар. Драматические изображения пылающих сооружений, кораблей с мечущимися фигурками людей завораживали величием неукротимой стихии. Пожары в то время были частым делом — вот, к примеру, Лондон сгорел. Правда, чуть позднее. Но тоже был неоднократно зарисован в процессе.

Трагедии часто служат поводом для вдохновения художников и щекочат нервы зрителю, у которого еще нет телевизора.

Художники-маньеристы предпочитали «лирический» ночной пейзаж с блеском полной луны, отраженным тихими водами. Впоследствии это направление окажется особенно близким художникам «братства назарейцев», которые через три столетия к сцене ночи будут добавлять фигурку философски настроенного немецкого буржуа.



«Ночной пейзаж». Станислав Игнаций Виткевич. 1922 г.



«Великий пожар в Лондоне». Неизвестный художник. 1666 г.



«Мужчина и женщина, созерцающие луну». Каспар Давид Фридрих. 1818—1824 гг.

Впрочем, Феликс Крейцер обошелся без стаффажа. Его «Руины готической часовни при свете полной луны» с засыпанными снегом крестами, освещенными полной луной в проеме развалин, вызывают действительно леденящие ощущения — в противоположность пылким пожарам.

Стоит припомнить, что жанр ноктюрна был популярен в музыке XVII столетия, когда к нему добавились серенады и прочие «ночные» произведения.

В западноевропейской живописи XVII в. живописными ноктюрнами прославился Адам Эльсхаймер. Его поэтические ночные пейзажи с тщательно зафиксированными эффектами освещения и реалистичным изображением положения на небе луны и звезд стали основой этой разновидности пейзажного жанра.

Изучив прием контраста светотени, составляющий основу творчества Караваджо, он добавил к нему оригинальную светотеневую композицию сцены, когда освещенные человеческие фигуры ярко выделяются на фоне ночного пейзажа.

Барочное понимание оптических эффектов в «ночном» пейзаже мы видим в работах Питера Пауля Рубенса. Его «Пейзаж с луной и звездами» с почти импрессионистическим мазком напоен светом, льющимся с сияющего неба, и полон ощущения ночного уединения, покоя, отрешенности от дневных забот.

Поражает воображение «Пейзаж в лунном свете с каретой», созданный Гверчино, в котором нет сюжета, лишь мчитса в глубокой ночи карета, гуляют люди, спит на берегу бездомный — под холодным сиянием луны.

Интересны изображения ночных «дьяблерий» (сцен колдовства), одним из самых вдохновенных создателей которых был Сальватор Роза.

В XVIII в. не устоял против очарования ночного пейзажа сам «солнечный» Клод Желле, прозванный Лоррен, с фантастической картиной «Пейзаж с искушением св. Антония».

С упоением писали ночные пейзажи английские живописцы-романтики. Отражение луны в морских водах, отблески волн в небесах и взлетающая пена волн на фоне дикого утеса мастерски написаны Тёрнером на картине «Остров Стаффа, Фингалова пещера».

Холодная экспрессия синего с едва намеченной у окна мужской фигурой в черном — «Ночь в Сен-Клу» — одна из самых пронзительных работ Эдварда Мунка. «Синие ночи» работы Мунка зву-

ИЛЛЮСТРИРУЯ ГАЛИЛЕЯ

Картина «Бегство в Египет» Адама Эльсхаймера стала одной из первых в европейской живописи, где изображение звездного ночного неба является полностью реалистичным.

С большой вероятностью можно утверждать, что художник был знаком с работой астронома Галилео Галилея «Звездный вестник», изображая в соответствии с описаниями Млечный Путь и кратеры на лунной поверхности.



«Бегство в Египет». Адам Эльсхаймер. 1609 г.

чат то пронзительной страстью, то не менее тягуче-пронзительным одиночеством.

В какие краски мы красим наши ночи? Какие художники сегодня фиксируют сияние ночных городов или дождливую листву в свете деревенского фонаря? И что встретится нам на рассвете? Покажет время.



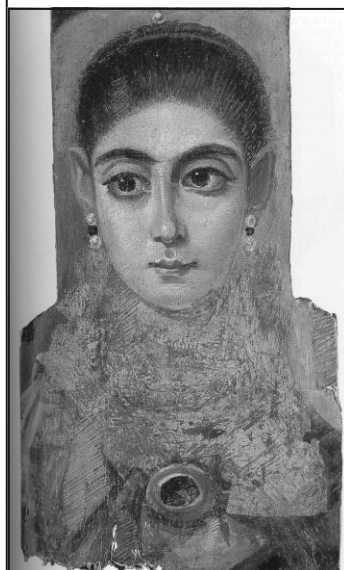
«Пейзаж в лунном свете с каретой». Гверчино. Ок. 1616 г.



Перуанская маска. IX—XI вв.

ФАЮМСКИЙ ПОРТРЕТ

Пластина из дерева с изображением человеческого лица, носящая название «Фаюмский портрет» — по месту находки, оказалась зерном, из которого прорастут в ближайшие тысячелетия сразу несколько перспективных направлений в искусстве. Укладываемый поверх телен мумии в Египте периода римского завоевания, фаюмский портрет поражает мастерством письма, живостью, эмоциональностью и разнообразием лиц. Редкий пример живописной погребальной маски, смешавший навыки греческого письма и римского натурализма, он заложил основы христианской иконописи и стал предшественником искусства живописного портрета. Мы до сих пор грустим, глядя в огромные глаза давно исчезнувших римлян. Перед нами обратный пример использования маски — лицо скрывает отсутствие человека.



Фаюмский портрет.
Егунет.
I—III вв.

МАСКА, Я ТЕБЯ НЕ ЗНАЮ

Идея скрыть лицо маской, то есть спрятаться, и идея изобразить скрытое маской лицо, то есть, привлечь к нему внимание, противоречат друг другу лишь на первый взгляд. Сутью в них является желание утаить настоящее за демонстрацией выдуманного. Но, как известно, в каждой выдумке есть доля правды.

Человек издавна рядился в маски. Обычай надевать маску перед, после или во время охоты отмечен в VII—VI тыс. до н. э. Об этом свидетельствует первобытная фигура колдуна в маске с рогами из пещеры Труа Фрер. Надета маска — и человек перестает быть собой. Он становится таким, как олень, — частью природы, обретая на охоте дополнительные возможности и элемент безнаказанности, — духи природы со своих не спрашивают. Затем маски и надевают.

В Древнем Египте уже существовала сложная система предназначения разного рода погребальных масок, устремленных инкрустированными глазами в страну Вечной Жизни. Чеканные золотые пластины в виде масок, проработанные в технике насечки, находят в гробницах Микен.

Греки, кроме прочего, использовали маски в качестве оберегов. Об этом упоминает фрагмент мифа о Медузе Горгоне, где Персей, демонстрируя врагам ее отрубленную голову, повергает их в бегство. Принцип возникновения этого типа маски очевиден. Маска определяла ход действия и в театре, как в греческом, так и в римском. Происходящая из дионисийских заупойных культовых действий, уже в Риме она стала нарицательной — образное выражение «снять маску жизни» означало «умереть». А сама маска встречается в украшении саркофагов. Римлян порой изображают с портретными масками предков.

Активно использовали маски и средневековые мистерии, где актеры в масках изображали мистических героев как небесного, так и подземного пантеона.

Однако расцвет искусства маски пришелся на период Ренессанса. Карнавные шествия, как

камерные — в аристократических садах, так и уличные, способствовали укреплению соответствующих гильдий мастеровых. Маски создают из ткани, кожи, дерева, глины, папье-маше, расписывают самыми фантастическими красками.

Итальянская «Комедия дель арте» представляет персонажи, маски которых отражали их типаж. Герои комедии масок стали образами нарицательными, метафорическими, и выбеленное лицо со слезой в уголке глаза само по себе стало маской Пьеро, как и смеющийся рот жестокого Арлекина.

В XVII в. маска стала считаться знаком и символом театра. Ее держат в руках великие актрисы того времени, изображенные в образах муз театра.

Атмосфера раскованности венецианского карнавала в XVIII в. обрела особый размах — двусмысленность из модной стала естественной. Маски снова украсились перьями, кружевом и драгоценными камнями, увеличив количество вариантов до нескольких десятков.

Век XIX, суровый, промышленный, военный, упростил нравы. На маскарадах — жизнь продолжается — личина стала знаком анонимности, сократилась до таинственной полумаски — скорее как элемента макияжа, нежели атрибута тайны плотных венецианских полускульптурных образцов. В изобразительном искусстве маска чаще встречается уже не на лице, а в руках персонажа. Зато критический реализм в лице Оноре Домье, к примеру, с упоением бичует нравы, выводя пороки в виде уродливых масок, да и сам критик порой скрывается под нелепой маской — а то осудят и посадят.

Столь же критичны маски в гравюрах «Капричос» у позднего Франсиско Гойи. Среди 80 листов есть один, где женщина в маске подает руку уродливой сводне среди толпы маскарада.

Маски вдохновляли Поля Сезанна на создание картины «Пьеро и Арлекин». Нашли они отражение и в работах художников русского Серебряного века.

Наши дни превратили маску в архаико-романтический элемент натюрморта, изысканную отсылку к «галантным» временам. Наше время привычных личин обходится без масок. Слишком много усилий нужно приложить, чтобы разглядеть лицо.



*Тогатус Барберини.
Неизвестный художник. I в.
до н. э.*



Венецианская маска.



«Капричос». Франсиско Гойя. 1799 г.

ДОСТАТЬ ИЗ ВОЗДУХА

Нам хочется думать, что в давние времена в одежде люди ценили прежде всего практичность. Это мы, суетные потребители, все прихорашиваемся. Однако идея создавать ткани из воздуха — плести кружева — явно не вписывается в эту концепцию.

Украшать себя мы начали еще в первобытное время — изящная женская головка времен палеолита покрыта капюшоном в косую клеточку. Однако до создания такой эфемерной вещи, как кружево, додумались не сразу.

Порой кажется, что кружево выросло вместе с льном и расцветало как вид декоративно-прикладного искусства во времена его популярности. И это верное наблюдение — в периоды похолоданий люди активно переходили на шерсть, из которой плести кружево додумались, пожалуй, только русские вязальщицы. Но почему вязальщицы, а не кружевницы?

Здесь интересно выслушать комментарий специалистов: оказывается, кружево делится на собственно кружево — и «другое».

Настоящим кружевом положено считать сквозную сетчатую ткань из нитяных узоров, созданную либо иглой, либо на коклюшках. И все.

А все остальное? Платки, связанные на спицах. Воротнички, созданные при помощи крючка. Сумочки, выполненные челноками фиволите. Панно из узелков макраме. Все бесчисленное количество техник, создающих такие же сеточки с такими же узорами, — «другое» кружево.

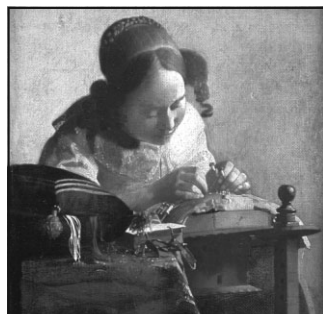
Как же так? А дело в том, что игла и коклюшки создают узоры такой тонкости и изящества, каких другим техникам не добиться. Но и времени они требуют в десятки раз больше, и условий — очень чистого помещения с хорошим освещением, и материалов — тончайших нитей льна или шелка, а главное — высокопрофессиональных исполнителей. Добавим еще, что, допустив ошибку в кружевоплетении, сложно ее исправить.

При таких требованиях к результату становится понятно, почему эти изделия так ценились начиная с XIV в., когда в Италии появилось достаточно шелка, чтобы создавать из него такую роскошь.

Кружевная отделка присутствовала еще на одеждах фараонов, но Западная Европа умудрилась об этом прочно позабыть. Конечно, одеяние статуи Дианы из Портичи отделано сетчатой каймой с узорами. Но лучшим украшением изящно задрاپированной римской тоги была алая полоса сенатора, а не дополнительный декор. В Средневековье монахини исправно плели ажурные филейные сетки в технике, называемой в русской практике кружевоплетения «воздухами». Но только Возрождение вернуло в широкий обиход эти рукотворные чудеса.

Самые знаменитые кружевные изделия в стиле игольного (шитого) кружева создавались в Венеции, а также в городе Алансоне, в Брюсселе. Венецианское кружево, к примеру, называлось «пункто ариа» — «стежок в воздухе». Такие кружева передавались по наследству, хранились поколениями и надевались как фамильные драгоценности — признак долгой знатности рода.

«Розоватые брабантские кружева», как поэтично отозвался о них поэт, очень тонкие. Нити для них делали из льна, выращенного в Брабанте, руками девочек не старше пяти лет: только такие нежные пальчики могли создавать нить нужной толщины. Фламандское коклюшечное кружево было столь сложным, что мастерицы плели его



«Кружевница». Ян Вермеер.
Ок. 1669—1671 гг.



«Портрет Марии Стюарт».
Неизвестный художник. 1578 г.



«Мантлья». Карл Небель.
1836 г.

порой по сколкам — подложенному узору с наколотыми булавками — с помощью 600 коклюшек!

Славились и французские шитые гипюры с изящным узором из мелких растительных побегов, перемежающихся фигурками, и тюлевые кружева «блонды» из золотистого и черного матового шелка, и «шантии» из шелка крученого, блестящего.

Неудивительно, что кружево считалось символом статуса и богатства. Припомним ироничные строки из «Сирано де Бержерака» Эдмона Ростана в адрес отрицательного персонажа: «Смотрите, на броню наляпал кружева!» Да, кружевом в первую очередь заинтересовались мужчины (как и каблуками, корсетами и париками). От них это украшение как знак статуса перешло сначала к женщинам «от власти», а после растворилось в общей моде.

Особенно интересно обыгрывалось кружево в нарядах благородных испанок: черноволосую головку прикрывала мантилья из кружев, придерживаемая высоким ажурным гребнем, — узоры из шелковых нитей и слоновой кости пре-

красно дополняли друг друга. Кружевная завеса, то ли прикрывающая, то ли просвечивающая, воплощала особенности итальянского менталитета, когда ничего нельзя, но все можно.

В Британии кружева появились вместе с чуть запоздавшим Возрождением, в XVI в. Именно в это время там зародился легендарный Хонитон, названный так по месту создания и соединяющий нити из тончайшего льна с шелковой шифоновой основой.

Не менее знаменитое британское, а точнее, ирландское «другое кружево» возникло одновременно с Хонитоном, но популярность обрело позже.

В ирландском кружеве есть несколько стилей, которые отличаются рисунком, узором сетки, толщиной нити и узорами, как, например, знаменитая школа Орвието с ее гибкими упругими полукельтскими узорами.

Сегодня историческое кружево обоих видов остается недостижимой вершиной для современных рукодельниц. И значит, нам есть к чему стремиться.

ФИТОФТОРА ВИНОВАТА

Так называемое плетение «нанс ворк» — «нитяная работа» — действительно сначала было работой монахинь, а позже стало заработком ирландских бедняков. Адаптировав под его технику вариацию венецианских кружев под названием «Розалина», мисс Риго де Бланкардье тем самым помогла заработать на хлеб тем, у кого на полях погибла картошка. Один из самых тяжелых периодов ирландской истории, «картофельный голод» 1845—1849 гг. заставил пострадавших крестьян братья за любую работу, в том числе и за вязание модного кружева. Поскольку создавалось оно из отдельных мелких фрагментов, рукоделием занимались и мужчины, вывязывая особо удававшиеся цветочки и листики целыми корзинами. Раз в неделю их отвозили в город, где из разрозненных деталей собирали изделия любого вида, от пальто до зонтика.



Мотивы (детали) ирландского кружева.

«НЕГЛАМУРНАЯ» КОРОЛЕВА

Известно, что платье девушки из высшего общества должно быть очень модным и очень дорогим. Ну а если она — королева Англии? Здесь другие критерии. Подвенечное платье королевы Виктории было украшено «настоящим Хонитоном» — кружевом, которое и сегодня делают в Девоне, тихой английской провинции, вблизи городка Хонитон. Королевское кружево плела некая Джейн Бидни из деревушки Бир, известная мастерица, вместе с односельчанками. На кружева для волана размером 137 × 76 см около сотни работниц затратили шесть месяцев.

После завершения работы рисунки и описания узоров были уничтожены — свадебное платье монаршей особы должно быть уникальным. Мастерицы получили за работу дополнительную оплату. А мисс Бидни — личное приглашение на свадьбу.

Принцесса Беатрис в свадебном платье. Фата из кружева Хонитон, переданная матерью, королевы Викторией. Открытка. 1885 г.



ВЫРАЗИТЬ БЛАГОДАРНОСТЬ



Подпись под ретабло рассказывает о семье Гонсалес, которая на улице однажды ночью была атакована. Но благодаря Деве Сан-Хуан-де-лос-Лагос (образ которой плывет между семьей и их противниками), они не пострадали. Богоматерь Сан-Хуан-де-лос-Лагос почитается в центральной Мексике, где этот драматически изображенный инцидент произошел. Экс-вотто от 28 августа 1947 г.

ПЕРУАНСКИЙ АЛТАРЬ

Это экзотическое произведение, полное пестрых маленьких фигурок, — перуанское воплощение большого парадного испанского ретабло. Такие произведения создает Никарио Хименес Квиспе, представитель очередного поколения мастеров ретабло, продолжающий семейное дело. Фигурки для таких алтарей создаются вручную из смеси вареного картофеля и гипсового порошка. Работы Квиспе появились на крупных музейных выставках, в том числе в Смитсоновском институте, где они являются частью постоянной коллекции. В 2012 г. он стал лауреатом премии Национального наследия Флориды.



Ретабло работы Никарио Хименеса Квиспе. 2010-е гг.

Выдающийся писатель и философ XX в. Умберто Эко утверждал, что верующий счастливее атеиста, поскольку ему всегда есть кому сказать спасибо. Идея выразить благодарность высшим силам средствами искусства определенно заслуживает внимания.

Яркие картинки зачастую полудетективного жанра украшают стены храмов Мексики и Бразилии. Нарисованные в наивной полудетской манере, сопровождаемые текстовыми вставками, — что они делают в священном месте? Что за выставка детского творчества?

Перед нами особый жанр самодельного искусства — так называемые ретабло.

Раньше под этим словом понимали сначала алтарный образ, а позднее и сам створчатый алтарь с многочисленными скульптурными и живописными вставками. Но ничего общего с этими сложными произведениями, лучшие из которых принадлежат выдающимся мастерам, мы не находим в этих забавных картинках. Кроме главного — искренней веры и благодарности Господу, сколь бы малое по значению происшествие ни произошло с дарителями.

И это — еще одна объединяющая виды ретабло составляющая. Ведь и величественные алтари, и трогательные картинки заказывали художникам спасенные люди. Только в разное время они жили и разными средствами располагали.

В Латинской Америке ретабло появились вместе с европейскими завоевателями. Удачно совпав со старой традицией принесения благодарственных жертв местным богам, жанр сохранился и до наших дней.



Ретабло с благодарностью за спасение в кораблекрушении. XIX в.

В последние годы их популярность возросла, ведь туристический бизнес не стоит на месте, и все больше европейцев имеют возможность увидеть эти картинки воочию. В Латинской Америке сохранилось еще дохристианское отношение к умершим. Оказывается, в День мертвых с ними можно запросто повстречаться на улице. Это не может не вызывать интерес.

Подпись под одним из ретабло с изображением пары скелетов сообщает: «Когда сестры Мартинес возвращались с рынка в День мертвых, они встретили двух скелетов, отмечавших свой день. Сестры побежали в церковь и помолились за упокой душ усопших. Сестры благодарят Святую Деву за то, что после того, как они выполнили свой долг перед мертвыми, они успели вернуться домой вовремя чтобы приготовить обед мужьям».

А другая табличка, с изображением мальчика с журналом комиксов, гласит: «Мой сын Мигель все время на уроках отвлекался и думал о супергероях. Учительница постоянно сердилась, потому что он ничего не усваивал, и я стала опасаться, что мой сыночек так и останется ослом. Но благодаря Нашей Деве Сапопанской, услышавшей мои мольбы, учительницу сменили, и новая принесла Мигелю журналы с историями о супергероях. Так что мальчик с большим увлечением принялся их читать, и притом довольно быстро. Посвящаю это ретабло Деве». Что ж, у каждого свои страдания, главное, чтобы благодарность была искренней.

Ретабло с признательностью за спасение дочери в аварии заказали и родители знаменитой Фриды Кало. Это ретабло, которое она слегка подправила своей кистью, подписано инициалом, хотя в классической традиции мастера ретабло подписей не ставят — они здесь лишь исполнители благодарности.

Именно Фрида Кало и Диего Ривера стали первыми коллекционерами и популяризаторами этого вида народного творчества. Сама Фрида использовала приемы ретабло в некоторых своих картинах, введя их тем самым в общемировое культурное пространство.

Удивляет наше отношение к этим самым ретабло: нам сложнее воспринять живопись Пиросмани, чем эти забавные картинки. И тому есть причина — картинки подобного содержания до первой половины XX в. встречались в храмах Словении и Баварии, Хорватии и Италии.

И так ли сильно отличается ретабло с благодарностью раненого, но выжившего итальянского берсальера от заказанного с той же целью образа, который писал Андреа Мантенья? Разумеется, нам заметна разница, но создавались эти произведения не для нас.

«СПАСИБО» ВНЕ ГРАНИЦ

Картинки ретабло имели хождение и на территории стран Азиатского региона. И если китайские «ретабло» вызывают уважение, то посвячительные тексты японцев периода Эдо производят более сильное впечатление. Их вотивные таблички-сангаку содержали математические задачи, головоломки, теоремы, принесенные в дар богам. Другие прихожане, увидев такую табличку, старались во славу богов ее решить.



Ретабло раненого стрелка-берсальера с благодарностью за спасение. XIX в.



«Мадонна дела Витториа». Андреа Мантенья. 1496 г.

Китайская вотивная живопись.



ФОРМЫ ДУХОВНОСТИ

К какой бы конфессии ни относился храм, обычно он возводится в русле установившихся столетиями традиций. Однако некоторые либо строятся изначально, либо обретают со временем дополнительные визуальные особенности. Так идея о том, что формы духовности динамичны, находит подтверждение даже в архитектурных формах.

Б елая шиваистская ступа слегка наклонилась в сторону. Ну, фундамент подмыло или землетрясение повредило основание. В сейсмически активном поясе, где находится этот храм, да еще и на берегу реки в произошедшем нет ничего удивительного. Только шпиль на куполе остается строго вертикальным, и угол наклона не меняется на протяжении последних 50 лет, что совершенно непонятно, но придает всему комплексу особое очарование и мистический налет.

Речь идет о наклонном храме в Хуме. Один из двух наклонных храмов в мире, он расположен в деревне Хума на берегу реки Маханади в индийском штате Орисса (с 2011 г. — Одиша). Посвящен индуистскому богу Шиве.

Согласно историческим источникам, этот храм построил император Анангабхима Дева III из династии Ганга Вамси (годы правления: 1211—1238). При нем было сооружено много храмовых комплексов, так что утверждать, что строители неумело создали фундамент, не приходится. И версия с рекой не подтверждается — храм расположен на выступе скального основания на берегу реки Маханади. А если добавить, что остальные строения на территории комплекса, включая ограду, также наклонены — но в другую сторону, а деревенские дома поблизости стоят совершенно ровно, возникает любопытный архитектурный феномен.

Церковь Нотр-Дам-дю-О во французском местечке Роншан после окончания строительства вызывала крайне негативные отзывы. Ведь все знают, как должен выглядеть французский католический собор. А здесь, на холме на Вогезской возвышенности, над Бельфором — церковь поэтично называется «Дева Мария на высотах», оказалось воздвигнуто бетонное недоразумение с крохотными оконцами и странной формой



Храм в Хуме. Одиша, Индия. XIII в.

А РЫБОК ПОКОРМИТЬ?

По легенде о святости этого места узнал молочник, который, переправляясь через реку с товаром, налил немного молока на скалу в дар богам. Молоко мгновенно исчезало, что было признано особым знаком и послужило поводом для строительства храма. Во время традиционных ярмарок сюда съезжается много паломников. Отдельным знаком поклонения божествам служит возможность покормить прихрамовых рыбок куду.

крыши. Автором этой церкви (ее еще называют капелла Роншан) — стал великий французский архитектор XX в. Ле Корбюзье. Но его это не извиняет, говорили сразу после освящения. И не только французы. Заняты крайне негативные комментарии нескорых советских архитекторов, которые, заметим, судили о сооружении только по фотографии.

Однако сегодня это здание признано одной из самых выдающихся культовых построек XX в. Нерелигиозному Корбюзье удалось ощутить и передать особую намоленность места, на котором сначала стоял языческий храм, после сменный разрушенной в годы Второй миро-

вой войны часовней. Формы капеллы созвучны ландшафту. Крыша напоминает раковину, ба-шенки — замки из песка, в оконные отверстия свет проникает таким образом, что внутри создается ощущение движения созвездий. Перед храмом есть открытый алтарь, и службы порой проводятся на открытом воздухе, при большом стечении туристов и паломников, на которых зарабатывают жители Роншана, прежде отказывавшиеся подводить в «это уродство» воду и электричество.

Часовня Святого Креста — одно из семи рукотворных чудес штата Аризона (США). Четкий прямоугольный объем, вписанный фундаментом и задней стеной в красные скалы, с огромным крестом на фасаде, выполняющим одновременно и роль несущей конструкции, — на

70 м возвышается он над долиной и городом Седона.

Ее построила по обету фермер и скульптор Маргарита Штауде. Будучи ревностной католичкой — и ученицей адепта органической архитектуры Фрэнка Ллойда Райта, — она двадцать лет искала место для постройки. Часовня по проекту архитектора Ричарда Хейна была возведена в 1956 г. всего за 18 месяцев полностью на ее личные средства. Сооружение кажется естественным образом проросшим сквозь скалы. Благодаря огромному стеклу фасада во время богослужения все пространство долины становится продолжением молитвенного зала.



Нотр-Дам-дю-О. Ле Корбюзье. Роншан, Франция. 1955 г.



Часовня Святого Креста. Седона, Аризона. 1956 г.

КАРТОННЫЙ СОБОР

Кафедральный собор в Крайстчерче, Новая Зеландия, буквально построен из картона. Предыдущий храм был разрушен землетрясением, и проект временного сооружения был бесплатно разработан японским архитектором Сигэру Баном.

24-метровое здание построено из труб прессованного картона диаметром 60 см, установленных на железобетонном фундаменте. Вместо стен использованы грузовые контейнеры, балки, сталь для опор, а двускатная крыша сделана из поликарбоната. Фасад украшен большим витражом, изображения на стеклах которого повторяют рисунки окон погибшего собора.

© travellight / Shutterstock.com



Крайстчерч, Новая Зеландия — 5 августа 2014 г.: временный собор, известный как Картонный собор, временная замена англиканскому собору, поврежденному в землетрясениях 2010 и 2011 гг.

МОЩЬ И ГРАЦИЯ

Гибкая линия, динамичная архитектура, хорошо смоделированный объем — мы говорим о красивой машине как о произведении искусства. И если не поднимать крышку капота, в этом замечании много правды. Идея плавных линий кузова легкового автомобиля отнюдь не всегда находила отклик в массах.



«Ваверли купе». 1910 г.



«Татра Т77». 1934 г.



«Машина будущего», задуманная Раймондом Лоуи в 1950 г. Обложка журнала «Наука и механика» (дизайн обложки — Артур Бэйд, 1950 г.).

Плавность или брутальность обводов кузова автомобиля зависит от конструкции, применяемых материалов и технологии изготовления. В свою очередь, идея дизайнера заставляет инженеров вступать с ним в состязание, изобретая новые технологии и материалы.

Создатели первых автомобилей, увлеченные разработкой двигателя, устанавливали его на готовое шасси от конного экипажа, не задумываясь о красоте нового детища. Но длилось это не долго: новое содержание требовало новых форм.

Рама — плоский несущий каркас для крепления механизмов, — созданная по аналогии с железнодорожной, «запрограммировала» характерные черты будущего основного средства передвижения. От этого технологического нововведения и оттолкнулся дизайн при создании гармонично «сложенной» машины. Тем не менее в начале эры автомобилестроения большинство машин по виду кузова напоминало карету.

Но в конце 1910-х гг. происходит объединение кузова, состоявшего до этого из не связанных друг с другом геометрических форм, и корпус автомобиля обретает свою главную черту — горизонтальную поясную линию, которая подчеркивает композиционную цельность объекта. Однако мода диктовала требование высокого кузова — чтобы входить в него, не кланяясь и не снимая шляпу.

Автомобиль как предмет престижа потребовал от производителей внешнего соответствия цене. Так из рисунков модернистов, облагораживавших облик любой вещи, и чертежей механиков родился автомобильный дизайн.

В 1926 г. концерн «Дженерал Моторс» создал группу по художественному конструированию и вскоре выпустил первую модель, созданную художниками нового жанра уже не совсем изобразительного искусства — художниками-конструкторами. Кузов автомобиля они воспринимали как арт-объект, сделанный по законам искусства, лишь с учетом технических характеристик. И внешний вид автомобиля с начала 1930-х гг. стал меняться каждую осень, к началу модного сезона.

Экономический спад потребовал стимуляции покупателя — внешняя привлекательность автомобиля возросла, включая оригинальный дизайн отдельных моделей. А дизайнеры увлеклись законами аэродинамики: обтекаемая форма не только ласкает глаз, но и экономит бензин.

Проявление тенденций стиля ар деко в автомобильном дизайне обрело название «стримлайн». Наклон прежде прямого лобового стекла, каплевидная форма фар, скругленные абрисы создали почти современный силуэт, которому оста-

лось лишь видоизменяться в заданных рамках, — стиль объекта «автомобиль» в целом сложился.

Однако, в целом этот вид кузова оказался не слишком популярным.

Каплевидные формы практически исчезли к середине 1950-х гг., будучи излишне «футуристичными» с точки зрения массового семейного покупателя.

Мощные двигатели в то время имели очень большой рабочий объем, потребовавший длинного капота, — и элитные автомобили приобрели хищный акулообразный силуэт.

В послевоенные годы возникла архитектура автомобиля, в общих чертах актуальная и сегодня. Скругленные обводы и пологая крыша над задним сиденьем создают легко узнаваемый силуэт автомобиля этих лет.

С середины 1950-х гг. изменения линий и пропорций автомобилей отдают в целом на откуп дизайнерам — конструктивные нововведения типа четырех дверей, аллигаторообразного оформления капота и багажника и прочих технологических новшеств завершились.

И началась эпоха «машин мечты» — воплощение самых смелых художественных замыслов автомобильного дизайна. Вспомнили даже о цвете, от кислотных оттенков и металлик до окраски в два тона одного цвета разной интенсивности. И, значит, пришла пора новых формальных и технологических поисков.

Введение в эксплуатацию новых дорожных покрытий привело к появлению автомобилей спортивного типа. От популярных в пятидесятые «лепных», скругленных форм перешли к линейным, стрелоподобным, с использованием авиационных мотивов, преимущественно боевых истребителей.

Но пришли мирные 1960-е гг. И автомобиль вернулся к собственным формам дизайна, простым и комфортным, «плоскостным», на смену которым скоро придут «граненые» — воплощение энергичных бескомпромиссных 1970-х гг.

Подчеркнуто футуристичный популярный в те годы дизайн так и остался скорее элементом искусства, нежели практикой массового автомобилестроения. Но от стремительности развития нового арт-объекта от кареты до «черного монстра» просто захватывает дух.

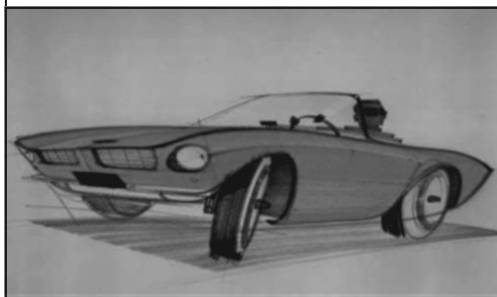


«Шевроле Акула Мако-II». 1966 г.

ЧУТЬЕ ДИЗАЙНЕРА

Великим дизайнером, как и великим художником, нужно родиться.

Раймонд Лоуи родился в 1893 г. как человека — в 1939 г. как дизайнер автомобилей фирмы «Студебекер». И начал он с логотипа, который фирма сменила на новый, авторства Лоуи, в том же году. Лоуи принадлежит идея хромированной «пули», сменившей решетку радиатора машины, а также эргономичный комфортный салон. А еще он создал дизайн холодильников, телевизоров и даже кастрюль. Обтекаемые формы, эргономичность, комфортность — вещи дизайна Лоуи сами льнут к рукам. Обратите внимание на схожесть очертаний.



Эскиз Раймонда Лоуи к «Студебекер Аванти». 1963 г.



Кастрюли. Дизайн Раймонда Лоуи для фирмы «Ле Круазет». 1958 г.

ЗАНАВЕС

Весь мир — театр, утверждал классик. И, подхватив идею у Шекспира, художники пишут занавес.

Занавес на полотне обычно обещает нам игры со временем: он либо прячет будущее, либо скрывает прошлое.

Но, оказывается, есть у него и другие оттенки смысла, и очень важные: защита и освобождение. Ибо занавес есть и в самом главном (по официальному ранжиру) из искусств — в архитектуре. Нет, не как деталь интерьера, здесь он тоже играет в свои кокетливые игры. Архитектурные занавесы прямы и честны.

Кто бы мог подумать, что за занавесом можно надежно спрятаться? Можно, если это кэртен-уол — «стена-занавес», один из вариантов архитектуры фортификационной. Почему занавес? Потому что выстроен внутри крепостного двора и растянут между башнями, как его текстильный тезка между столбами. В русском языке среди устаревших встречается слово «куртина», оно происходит от этого самого «занавеса». И становится она одной из последних линий обороны, пряча, укрывая, давая возможность собраться для маневра. Ровные линии, четкая планировка, идеальная вписанность в пространство — занавес должен защищать своих, а не скрывать врагов — выкристаллизовали удивительно гармоничные в своей лаконичной простоте архитектурные формы.

Первые виды такого «занавеса» использовались еще для обороны древних городов-государств и добросовестно отработали до начала XX в. Кажется порой, что они выполняют свою прямую функцию и сейчас, защищая внутренние постройки от безжалостных орд туристов.

Но если есть защита, должно быть и освобождение. Оно кроется в архитектурном направле-



Занавесная стена, Форт-де-Шартр. Иллинойс, США. XVIII в.

ЗА «ЗАНАВЕСОМ» — ФАКУЛЬТЕТ

Перед нами здание Факультета фармацевтики Лесли Дан, Университет Торонто, созданное сэром Норманом Фостером, Клодом Энглом, Стивеном Бестом в 2006 г. Спонсор Лесли Дан. Все здание построено из простых «обычных» материалов (не считая импортированного из Люксембурга стеклянного занавеса для фасада и черного гранита для оконных рам).

© Alastair Wallace / Shutterstock.com



Торонто, Онтарио — 15 июля 2015 г.: здание Факультета фармацевтики Лесли Л. Дан; Университет Торонто. Это здание предоставляет условия по последнему слову техники для более чем тысячи студентов.

нии, называемом «стиль фасада-занавеса». Он не требует ни глухих массивных стен, ни тяжелых перекрытий. Только центральные опоры, немного камня для отделки — и много-много света, проникающего потоками внутрь, почти до середины сооружения. Эта система отчасти напоминает огромные окна готических соборов, когда внешние стены не являются несущими и нет необходимости придавать им прочность.

Итак, свет внутри, а ветер и дождь снаружи. Все это создает ощущение свободы и комфорта одновременно. А еще это красиво: и днем, когда здание отражает в окнах окружающую зелень, и вечером, когда оно парит в потоках внутреннего освещения. Один из создателей этого направления сэр Норман Фостер в архитектуре, определенно, разбирается, что доказывает здание Факультета фармацевтики Университета Торонто.

Стройные круглые колонны контрастируют с гладким, изящным стеклянным фасадом-занавесом и делают общее впечатление еще более легким.

И в живописи есть удивительные работы, которые напоминают нам о холоде и ценности тепла, об открытости — и возможности уединиться, защитить себя от жадных взглядов. Достаточно только задернуть занавес. Такой, как на картине Рембрандта «Святое Семейство. Занавес». Последнее слово звучит как театральная ремарка, предлагая поступить с этим многовариантным атрибутом так, как того требует действие.

Сейчас Мария встанет, задернет штору и укроется с Сыном от всего мира. Пока еще есть время.

Глубокая ниша, иллюзорно выписанная как часть интерьера, приподнята на уровень глаз зрителя, начинается казаться коробом для рождественской фигурной композиции. Но достаточно



«Святое Семейство. Занавес». Рембрандт. 1646 г.

ПИР ЖИЗНИ

Немыслимые, невозможные роскошь и изобилие царят под сводами зала Сената Люксембургского дворца, использованного Жаном Бэро в качестве интерьера для картины «Симфония в красном и золотом». Живописец ироничного периода под названием «бель эпок» — «прекрасная эпоха», Бэро изначально задумывал обличающие (в данном случае мотовство сенаторов) полотна. Но так любил цвет и свет, с таким упоением выписывал сияние парчи и атласа, так многообещающе рассыпал перед зрителем все оттенки сладости бытия, что его сарказм таял в блеске живописного совершенства. Занавес на его картине предлагает самое ценное, что дано человеку, — свободу выбора, не только в рубище, но и в роскоши. Выбор остается за зрителем. Браво занавесу!



«Симфония в красном и золотом». Жан Бэро. 1895 г.

преодолеть первый, принадлежащий будто бы миру зрителя, план, как перед нами раскрывается трогательная в своей простоте сцена. В углу, справа, у окна, почти скрыт тем самым занавесом, который нам так хочется отодвинуть, мастериц кроватку Иосиф. А на первом плане, прямо на полу — пустая миска, кот клубком. И прямо посреди пола огонек жаровни, у которой Мария греет босые ножки, придерживая Младенца, только что взятого из плетеной колыбельки. Свет идет снизу, от ярко освещенного пола в противовес темному потолку, от белого платка на плечах Мадонны, присевшей в низенькое кресло. А из окна на стену пятнами наплзают зловеющие тени, и хочется спрятать младенца, что отважно вглядывается в них через материнское плечо.



СОДЕРЖАНИЕ

Вавилонская башня	4
Плоп-арт: плюхнули в вечность	6
Рама: одежда картины	8
Рококо	10
Тепло сангины	12
Старое здание в новом городе	14
Кубики кубизма	16
Встреча статуя	18
По шелку можно рисовать	20
Первый и единственный	22
Акведук: река в небесах	24
Положено в основу	26
Замок	28
Водой по воде	30
Абстрактный экспрессионизм	32
Фантастический био-тек	34
Наивно, трогательно, глубоко	36
Пойти в баню	38
Академ — академик — академист	40
Мозаика: такой маленький камешек	42
Сюрреализм	44
Скансен	46
Золотое сечение	48
Импрессионизм: ценность мимолетного	50
Небоскреб	52
Масло	54
Совершенство «пуговицы»	56
Прерафаэлиты — вперед, к прошлому?	58
Абстракционизм	60
Смешать, но не взбалтывать	62
Пуантилизм: что может точка	64
Опасное излишество	66
Хай-тек: идея космического будущего	68
Плавучие и висячие	70
«Себя как в зеркале я вижу»	72
Когда естественное дико	74
Башня: престиж безопасности	76
Скромное обаяние	78
Игра в бисер	80
Соединить небо и землю	82
Начало сада	84
Реальность реализма	86
Реалистичней некуда	88
Немного популярности	90
Веер: забытое оружие	92
Готика: изображая дух	94
Дракон: непостижимое единство	96
Рисуй иглой	98
Домашнее божество	100

Объемное на плоском	102
Твердое кружево	104
Имя моря	106
Сад как идея	108
Ленд-арт: творим землю	110
Восхищенью нет предела	112
Тихая жизнь	114
Немного львов	116
Преграда или возможность.....	118
Птице нужно небо	120
Король подрабатывал экскурсоводом	122
Кони всё скачут	124
На кончиках пальцев	126
Знак паломничества	128
Спасти и спастись.....	130
И тихий шелест крыл	132
Остановить увядание	134
Манускрипт	136
Магия картинки	138
О, темпера!	140
Вечности заложник у времени в плену	142
Рисую музыку.....	144
Мыть или не мыть	146
Пейзаж в порядке	148
Яблочко наливное.....	150
Лишь силуэт	152
Возвращение линии.....	154
Маленький народец	156
Недвижим, как скала	158
Слабость Нарцисса	160
Рисовать светом.....	162
Странное измерение	164
Шах и мат.....	166
Искусство движения	168
Что у нас в перспективе	170
Идеальный город на Лысой горе.....	172
Подделка	174
Управляя стихией.....	176
Его Величество ряд	178
По канону	180
Из Эдды в сады	182
Дом света.....	184
Танцевать от печки	186
Живые корни.....	188
С мольбой о помощи	190
Царица-ночь.....	192
Маска, я тебя не знаю	194
Достать из воздуха	196
Выразить благодарность	198
Формы духовности	200
Мощь и грация	202
Занавес	204





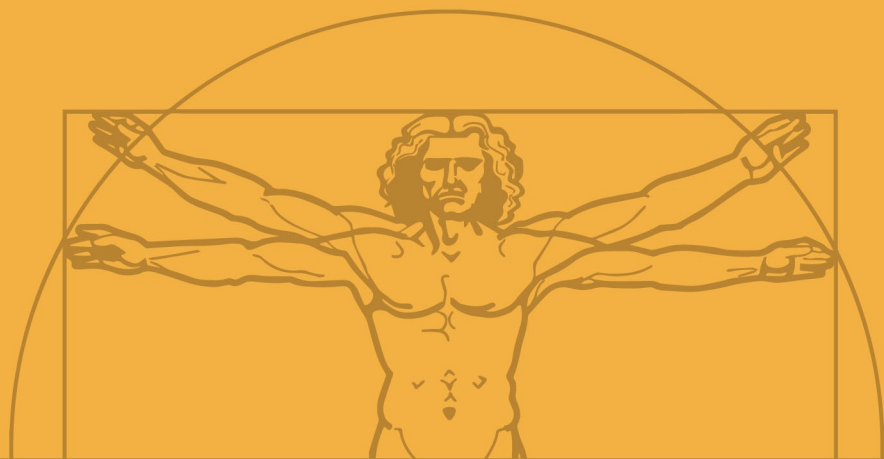
Издание для досуга

ТАРАКАНОВА Марина Владимировна
ИСКУССТВО

Ответственный за выпуск *И. В. Резько*

Подписано в печать 20.10.2017.
Формат 70х100^{1/16}. Усл. печ. л. 16,9.
Тираж экз. Заказ №

ООО «Издательство АСТ».
129085, г. Москва, ул. Звездный бульвар, д. 21, стр. 1, комната 39
www.ast.ru



Изобразительное искусство является уникальным методом познания реальности. Это и зеркало, отражающее основные идеи той или иной эпохи, и возможность общения с потомками, и украшение быта современников, и средство для выражения эмоций тех, у кого нет иной возможности быть услышанным. 100 гениальных идей, осенивших талантливых, порой безымянных творцов, — это гораздо больше, чем не задумываясь сможет назвать любой образованный, но далекий от искусства человек. И это не удивительно, ведь каждое произведение, жизненный путь каждого художника порождают целый всплеск не только замыслов, но и переживаний — такова природа творчества.

Книга предназначена и неторопливому читателю, и человеку, ведущему динамичный образ жизни. Короткие тематические статьи не отнимут много времени, но заставят задуматься о великих идеях, воплотить которые в реальность дано только изобразительному искусству.

