

Л

42

ГЛАВА

ГЛАВА

«Говядина Рубенса»

Питер Пауль Рубенс

1577 - 1640



Anno Domini 1917 известный французский автор Марсель Дюшам написал с восхитительной точностью: «*В слове «Готика» таится собор, в слове «Ренессанс» – Мона Лиза, в слове «Барокко» – Рубенс*». И правда – в соответствии с так называемым повседневным *ergo* публичным сознанием – Рубенс олицетворяет Барокко.

До самого конца XIX столетия стилей Маньеризм и Барокко для искусствоведения не существовало. То, что мы теперь называем Маньеризмом – излишне рафинированным Возрождением, а то, что мы называем Барокко, считалось декадентской (дегенеративной) фазой ренессансного классицизма. Так что выделение этих двух стилистических формаций из Ренессанса еще не отпустило слишком длинной бороды. Кароль Эстрайхер в 1973 году возмущался: «*При определении Барокко ни о каком испорченном Ренессансе не может быть и речи, столь существенна его роль для искусства, заслуживающая наивысшего уважения, чего, к сожалению, многие не могут понять*». Кто этого не может понять? Да хотя бы англичане, которые никогда не любили Барокко, и потому практическим им не занимались (ну разве немножко в архитектуре), и до сих пор считают Барокко паршивенькой мутацией Ренессанса. Не любят Барокко (а точнее, его рубенсовской разновидности) и те, кто начинает биться в истерике от его перегруженности роскошью и тучного эротизма. Все те, кто уничижительно ассоциирует толстеньких амурчиков (эмблематичных для Барокко) с тремя розовыми порослями Диснея.

Понимание роли и ценности Барокко замедлил огромный авторитет швейцарского историка культуры Яакоба Буркхардта, который в самом начале второй половины XIX века утверждал, что Барокко было не самостоятельной формацией, а только лишь «*впавшим в чудачество Ренессансом*» (Буркхардт поддерживал мнение Франческо Милицы, который в своем **«Словаре изобразительных искусств»** 1797 года обвиняет мастеров Барокко в том, что они заразили искусство дурным вкусом). Перелом в умах совершил ученик Буркхардта, Генрих Вёльфлин (тоже швейцарец), который в книге **"Renaissance und Barock"** (1888) первым научно выделил характерные черты Барокко. Очередным верстовым столбом была замечательно определяющая и полностью отделяющая его от Ренессанса работа австрийского историка искусств Алоиза Ригля **"Die Entstehung der Barockkunst in Rom"** (1907). Так завершились основные идентификационные хлопоты Барокко, небольшим отзывом которых все еще остаются секреты названия данного направления.

Термин «барокко» использовался уже во времена Барокко, но тогда он имел уничижительное значение, был оскорблением. Итальянцы говорили: *"decadenza dell' arti"* (Пьер А. Декурсель правильно отмечает: «*Мнения критиков любых времен доказывают, что упадок – это актуальное состояние искусства в любую эпоху*»). Происхождение самого слова не совсем ясно. Раньше его источник искали, цепляясь к фамилиям двух барочных мастеров, Бароцци и Барокки, что само по себе было бессмысленным. Сегодня придерживаются несколько иных версий, предполагая, к примеру, что этот термин произошел от иберийского слова *"barocco"* (бесформенная жемчужина; говоря шире: странные, неправильные формы), или же от французского слова *"baroque"* (богатство декоративных элементов мебели) или же от силлогизма *"baroco"* (мошенничество) из средневековой формальной логики.

Хронология пост-ренессансных стилей в настоящее время видится следующим образом: Маньеризм (от 1520 до примерно 1600), затем Барокко (до 1705/1720), и наконец, Рококо (до 1760/1775). Между Барокко и Маньеризмом имеется типичная любовно-враждебная связь (немцы подобного рода отношения называют *"Hassliebe"*). Ведь, с одной стороны, Барокко противостояло пустой трюкаческой виртуозности Маньеризма, с другой – эксплуатировало и развивало изобретения предшественника, присваивая чуть ли не весь репертуар маньеризма: диагональная ось композиции, перегруженность персонажами, пикантность тематики, etc. Одна старая игра слов очень коротко, остроумно и метко отделяет tandem «Маньеризм – Барокко» от Ренессанса, говоря, что Ренессанс – это *"docere"* (учить), а Маньеризм и Барокко – *"dolcere"* (развлекать). Правда, меткость эта касается толь-



Питер Пауль Рубенс «Венок из фруктов»

(1620-е, холст, масло; 120x203

Старая пинакотека, Мюнхен, Германия)

ко одной из двух разновидностей Барокко – так называемой католически-придворной или же монументально-декоративной (*vulgo* рубенсовской), которая доминировала в Европе эпохи Абсолютизма и Контрреформации. Другая, буржуазная, разновидность Барокко (протестантская Европа) в гораздо меньшей степени была заражена пышностью, она была более светской и даже суровой. Эта разновидность одинаково часто и учила, и развлекала.

Если бы мне нужно было всего лишь одним словом охарактеризовать эпоху Барокко – я бы сказал: «театр». Если бы мне разрешили воспользоваться двумя словами, я бы сказал: «громадный театр» или: «всеобщий театр». Человек эпохи Барокко трактует жизнь как сцену, всему придавая театральные или псевдотеатральные формы, превращая все в представление. Буквально все, не исключая самых интимных действий и потребностей (*exemplum* ритуальные публичные «туалеты» вельмож, их публичные утренние омовения, переодевания, маникюры и укладка причесок). Театром становятся охоты (охотники стреляют из лож или с трибун в животных, выгоняемых кучами на огражденные участки), военные парады и смотры, придворные празднества, ежедневные прогулки по парку, etc. Любые известные ранее зрелища – такие как религиозные праздники, городские юбилеи, коронационные торжества, приезды монархов и т.п. – раздуваются до небывалых размеров, чему служат и новейшие технические изобретения (в том числе и показы искусственных огней, называемых бенгальскими). Публичные казни, билеты на которые продаются мешками, растягиваются иногда до недели (!), ведь чем празднество дольше, тем больше о нем будут болтать. Модными становятся такие развлечения как "*hesc*" или "*szczwalcia*"¹, то есть заведения, в которых натравливали друг на друга диких животных (чаще всего, это были драки медведей и собак). И наконец – "*last but not least*" – решительная эволюция сценического театра. Барокко кристаллизовало все формы театра – как его виды (от драмы до оперы), так и сценографию (ящичная сцена, реквизит, кулисы, просцениум, форма зрительного зала и т.д.) – которыми мы пользуемся и в конце XX века.

В отношении Рубенса можно сказать точно так же: его искусство – это все, что характеризует декоративное (придворное) Барокко. Мы имеем здесь театр, абсолютизм,

¹ В современном польском языке слово "*hesc*" стала означать «потеха»; слово "*szczwalcia*" произошло от понятий «натравливать, наусыкивать».



Питер Пауль Рубенс «Похищение Ганимеда»

(~1611/12, холст, масло; 203x203

Дворец Шварценберг, Вена, Австрия)

контрреформацию, забаву, напыщенность, богатство, динамизм, стремление к панегирикам, пафос, витальность, буйство форм, горячечность, композиционный диагонализм, королевскую роскошь, осветительные эффекты, техническую виртуозность и еще сотню других достоинств. Для сегодняшней публики это слишком много!

Вся жизнь и вся судьба Рубенса – это слишком много, невероятно много, это настоящее чудо, редкое исключение, потому что крайне мало бывает людей, столь же счастливых, как он. Устланное розами и лаврами существование, которое годится больше для зависти, чем биографии. Рубенс представлял собой живое отрицание теории (ставшей популярной, особенно, во времена Романтизма), что истинный художник обязан быть бунтарем, одинокой, человеком, которого отбросило общество и который разочаровался в нем, изгоем, находящимся в постоянном конфликте с культурой и окружением, то есть, со вкусами своего времени, и при этом, просто обязательно – немного «чокнутым». Еще он обязательно должен страдать, ибо без страданий великое искусство просто не рождается. А Питер Пауль Рубенс был «баловнем судьбы», любимцем целого континента, настоящим царем Мидасом, поскольку все, к чему он прикасался, превращалось в золото. Рисуя Ганнимеда, которого орел уносит в страну богов – он рисовал собственную судьбу.

Эжен Фромантен выражает всеобщее мнение, говоря, что Рубенса «судьба одарила чрезмерно» (1875). Да, судьба подарила ему чудесных родителей, замечательное образование, мужскую красоту, которой можно было гордиться, двух красивых и плодовитых жен (вступивших в брак, когда им было 18 и 16 лет), кучу красивых деток,

рекордный успех у клиентов, богатство и дворянское достоинство (получено дважды: в 1624 году – от короля Англии Карла I и в 1631 году – от короля Испании Филиппа IV), истинно княжеский шик (вояжи, дома, придворные почести), превосходные манеры (каждого, кто с ним сталкивался, художник просто очаровывал своим поведением), талант полиглota (уже в молодости он освоил несколько языков), импонирующую эрудицию, способность заниматься несколькими делами одновременно (по свидетельству датчанина Сперлинга, Рубенс одновременно писал картину, слушал чтение Тацита, диктовал письмо и развлекал гостя беседой); в конце концов – гений живописца, который злые языки называли самым паршивым из даров, которыми наделило его Провидение. Но потомство, по образцу многих современников, называло его «персонификацией гения» (формулировка романтика Делакруа). Вильгельм фон Боде: «Жизнь Рубенса – это сплошные радости и удовольствия, но фортуна – даже сделав его своим любимчиком – не смогла испортить мастера» (1917). Вот тут – делая вид, будто во все это верим – мы спокойненько можем прищурить глаз. Этот классический «гражданин Европы» («Моей отчизной является весь мир», – писал Рубенс Валавэ в 1625 году), топтавшийся в европейских салонах как торжественно-артистический коммивояжер и дипломат нескольких дворов, не раз и не два должен был прибегать к солидным порциям хитрости, ловкости, достаточно большого конформизма, «разумного» оппортунизма; одним словом – он обязан был проявлять двузначный pragmatism, чтобы не провалить данное ему поручение. Искусству заискивания и умением льстить свои кисти обучали многие мастера, но рубенсовские мегапредставления Марии Медичи – при всем уважении к их художественной ценности – являются проявлением самой бесстыдной продажности; это совершенно пошлые апологии, учитывая то количество вазелина, в котором он растворял краски. Это приходилось делать, что ни говори, не одному ему. Среди итальянцев до аристократического достоинства вознес статус художника Тициан. Среди испанцев – Веласкес. Среди северных европейцев этот путь начал ван Эйк, продолжил Дюрер, а триумфально увенчал Рубенс. Работая на испанских, французских, английских, итальянских и фламандских королей и герцогов, он вращался среди них не только как художник, но и как "*galantuomo*", практически равный аристократам своим положением (благодаря чему впоследствии биографы станут насильно придумывать ему фальшивое дворянское происхождение). А перемещаться в этих джунглях можно было исключительно змеиным зигзагом, так что коронование Рубенса нимбом человека из высшего света – это нонсенс; короны суперхудожника и суперсчастливца ему будет достаточно.

Жизнь он завершал воистину по-королевски, доживая в прекрасном поместье (Стен) с подъемным мостом, в буколической обстановке, среди чар деревенского покоя и блаженного благоденствия. Королевская жизнь была завершена королевскими же похоронами. Барочная оправа гигантского церемониала, чудовищная по размаху похоронная процессия, восемьсот (!) заупокойных служб в антверпенских церквях плюс шестинедельный общегородской траур – все вместе создает мегаатральное зрелище, достойное Барокко или Всеобщего Театра. Прижизненная слава, доходящая чуть ли не до обожествления, а потом и непрерывная посмертная слава. Рубенса никогда не нужно было «открывать», как «открывали» босхов, вермееров или десяток других гениев. Уже его современники (Баудиус, Моретус) писали гимны: «*Апеллесу нашего века*», только комплимент этот был чуть ли не уставным, поскольку данную формулу прикладывали к десятку иных мастеров. «*Pictor maximus*» (сверх-художник, первый среди живописцев) звучало уже получше. «*Апеллес всех времен*» (эпитафия Говартса, на могиле Рубенса) – звучало еще лучше. А потом Питера Пауля вообще прозвали «*Гомером живописи*», тем самым припечатав его бессмертие.

Уже подростком тринадцати лет он заявил, что желает быть художником. Учился он у Верхахта, у ван Ноорта и у ван Веена (Вениуса). Годы с 1600 по 1608 провел в Италии, где сделался придворным художником (а вместе с тем – и дипломатическим агентом) герцога Мантуи, Винченцо Гонзага. По приказу герцога он выезжал даже к испанцам, но прежде всего – объезжал Апеннинский полуостров и копировал. Дело в то, что герцог был коллекционером живописи, а поскольку многих знаменитых оригиналов добыть не мог, хотел иметь, по крайней мере, их копии. Вот Рубенс и копировал для него обожаемых им

Питер Пауль Рубенс
«Воздвижение креста»

центральная панель алтаря
(1610-11, дерево, масло; 462x341)

Собор Антверпенской Богоматери,
Антверпен, Бельгия)

или обожаемых его герцогом мастеров – Леонардо, Микеланджело, Рафаэля, Корреджо, Караваджо, Тициана, Тинторетто, Веронезе, дель Сарто, Романо, Приматиччо, Сальваторе – и таким образом научился писать по-мастерски. Ведь он вовсе не был вундеркиндом, его дебютные рисунки ужасно слабы. Но в нем было некое понимание красок и кистей, некая «искра Божья» (итальянцы называют ее *"tocco di genio"* – прикосновением гения), которую следовало всего лишь раздуть в жаркое пламя. Бесчисленные живописные и графические копии для герцога Гонзага стали теми мехами, что раздували его очень даже быстро (некоторые из этих копий впоследствии были признаны гораздо более интересными, чем оригиналы!).

Ведь уже Леонардо утверждал: *«Кто умеет копировать, умеет и рисовать»*.

Копировал Рубенс чуть ли не до гробовой доски. Когда уже в пятьдесят лет он еще раз выбрался в Испанию, то скопировал все картины Тициана, найденные там. Он считал, что учиться никогда не поздно. Всю жизнь он собирали старинные и современные картины (из современников он особенно высоко ценил Браувера и Эльсхаймера), и не только ради коллекционирования, но и для дидактических целей. У Караваджо он взял зрелый реализм и затемненный люминизм (ненадолго), у Эльсхаймера – романтический ноктюрнизм (тоже ненадолго), у венецианцев – хроматическую виртуозность (навсегда), а у Буонаротти – страсть и анатомическую гигантоманию (тоже надолго). Чтобы так триумфально заимствовать, нужно было обладать неординарным талантом. Например, практически все, желавшие воскресить *"terribilità"*, терпели поражение, у них получалась только лишь переполненная пустым пылом помпезность, поскольку они не чувствовали огня, что жег душу Буонаротти, а Рубенс смог разыграть все это без особого усилия (exemplum: выполненное вулканического величия **«Воздвижение креста»**), ибо распирывшее его дionисийское и театральное воображение было столь же страстным двигателем, что и периоды бешенной хандры гения Сикстинской капеллы.

По возвращению из Италии в Антверпен, Рубенс стал придворным художником эрцгерцогов, в том же самом (1609) году еще и женился. Первая жена, дочь богатого горожанина, Изабелла Брант, подарила ему троих детей и шестнадцатью годами позднее скончалась. Историки, которым обязательно хочется найти какую-либо драму, тень и боль в райской жизни Рубенса, цепляются за кончину дочери, Клары Серены (1623), и за смерть супруги, а другие исследователи, оперируя тогдашними письмами Рубенса, совершенно не





Питер Пауль Рубенс
«Автопортрет с Изабеллой
Брант в жимолостной
беседке»
(1609-10, холст, масло; 179x136,5
Старая пинакотека,
Мюнхен, Германия)

обращают внимания на вторую боль², а первую – лишь предполагают, хотя никаких доказательств тому у них нет. Зато все биографы соглашаются с тем, что практически сразу же после возвращения Рубенса из Италии буйно расцвел его гений и слава величайшего живописца Барокко. Очень быстро он осуществил монументальный и динамичный синтез влияний, которые черпал, где только удавалось. Все те *"così miracolose"* (чудесные произведения), которые он рассматривал и копировал ранее, были творчески перемешаны и преобразованы машинкой его мозга, чтобы взорваться фейерверком абсолютистского, гигантского, королевского, триумфального Барокко – того самого, о котором Герберт Рид пишет: *«Барокко повсюду побеждало и позволяло людскому духу, освобожденному от оков классицизма, с наслаждением питаться бесконечными очаровательными фантазиями»* (1931).

Бернини, символ барочной скульптуры (точно так же, как Рубенс – символ барочной живописи) рекомендовал творить *«в большом стиле»*. Рубенс всю жизнь занимался творчеством подобных размеров (очень редко, в основном, в последние годы жизни, он писал камерные картинки для самого себя). Значительная часть творческого наследия Рубенса – это гейзеры *"maniera grande"*, наполненные экстатическим буйством, жизненной

² О покойной жене Рубенс написал в письме прекрасные слова, в которых звучит (очень тихо) нотка сочувствия, которое человек приличный желает показать, когда его гложет совесть: *«У нее не было ни одного недостатка, характерного для ее пола, капризного характера или каких-либо иных свойственных женщинам слабостей. Она была образцом добродетели и достоинств»* – примечание автора.



Питер Пауль Рубенс «Нимфы Дианы, захваченные врасплох сатирами»
 (1635/40, холст, масло; 129,5x315,2
 Прадо, Мадрид, Испания)

силой, динамикой, пафосом; а с точки зрения мастерства и техники – просто нечеловеческой легкости. Всемогущество его просто распирало; А. Д. 1621 он писал: «Мой талант таков, что никакое намерение, даже представить не могу, насколько громадное, не превышает границ моей веры в собственные силы». Именно этой силой он одаривал собственных героев, расу гигантов-толстяков, сладострастная энергия которых взрывает доски и холсты. Делакруа: «Живопись маслом, когда она выходит из-под кисти Рубенса, силой и размахом способна сравняться с самыми знаменитыми фресками» (1857). Без всякого сомнения, Рубенс не только берет финальный аккорд длительной форматной эволюции фламандской живописи (от миниатюры, из которой она выросла, до монументализма), но своими мегадосками и мега-холстами бросает вызов итальянским мега-фрескам, то есть – колыбели станковой живописи Италии.

Михаил Алпатов: «Хотя Рубенс и придавал своим сценам гигантские размеры, но рамки их кажутся нам слишком тесными для льющейся через край импульсивной, страстной стихии» (1948). Ю. Фельдхорн: «В картинах Рубенса много общего с обжигающим кипятком. Давление горячего пара взорвало перегретый котел (...) Существуют люди, которые отворачиваются от этого безумства красок и форм» (1940, опубликовано 1961). И таких людей много. Они были всегда. Когда в старинной испанской хронике мы читаем славословие: «В году 1628 прибыл Педро Пабло Рубенс, громада таланта, ловкости и счастья, в качестве специального посланника короля Англии, чтобы заключить мир с Испанией», – мы чувствуем легкий тон сарказма. Если вынудить к откровенности самого среднего зрителя он признается в том, что Рубенс ему скучен. Если мы сунем микрофон под нос рафинированному эстету – тот фыркнет о том, что у Рубенса никогда не хватало обаяния. Если же мы обратимся к историкам – то без особого труда найдем таких, которые при всем уважении к фламандскому «максимализму», будут крутить носом при упоминании «рубенсизма». Но мы найдем и других – как среди исследователей, так и среди художников – которые будут Рубенса защищать.

Горячий поклонник Рубенса, Эжен Делакруа, утверждал, будто бы то, что у Рубенса критикуют чаще всего – размашистое, комплексное преувеличение – было основным достоинством его искусства, прибавляя: «Посредством яркости красок и тяжелых форм Рубенс достигает могущества идеала. А вместо обаяния и прелести за него говорят сила, блеск и страсть» (1847). Впоследствии находились и другие оправдания. Доказывалось, что о Рубенсе нужно судить не на основании тех его произведений (чаще всего, созданных мастерской, а не авторских), которые с технической стороны слабые, а с точки зрения достоверности – комичные (как салонная, по-придворному одетая изгнанница Агарь), а только лишь на основании его «шедевров». Отсутствие массового восхищения «шедеврами» объясняли недостатком культурной сознательности зрителей, равно как и фактом, что большинство выставленных сейчас картин Рубенса находятся в музеях, что сразу же отни-



Питер Пауль Рубенс «Агарь в пустыне»

(?, дерево, масло; 71,5x72,6

Картинная галерея Даувич, Лондон, Великобритания)

мает у них некоторые достоинства. Они создавались для богато украшенных, не слишком освещенных, высоких дворцовых залов и церковных нефов (что художник обязательно учитывал), сейчас же они висят низко, в режущем глаза свете галерей, среди простых архитектурных форм (из-за чего зритель с неудовольствием может видеть упрощения или избыточность, излишний пафос, экспрессивность или же декоративность).

Вот великий рубенсовский парадокс XX века: Рубенс обладает энциклопедической репутацией одного из величайших мастеров, но его все время необходимо защищать авторитетными тирадами экспертов. Процитирую фрагменты двух подобных защитных речей. А. Д. 1977, когда праздновалось (в международном масштабе) 400-летие со дня рождения Рубенса, Эдуард Бокамп заявлял:

«В эпоху наступавшего Абсолютизма Рубенс, благодаря своей всемогущей живописи, воплощает в жизнь абсолютизм в искусстве (...) Но даже юбилейные речи не способны заслонить трудности, которые дает общение с его творчеством. Наполненные страстью и движением картины Рубенса не пробуждают сейчас в нас былого интимного резонанса, хотя, вне всяких сомнений, на нас воздействуют мощь и красота его живописи. Рубенс кажется слишком большим, слишком непоколебимым, слишком могучим, слишком позитивным и слишком despoticным, чтобы соответствовать нашей реальности. Короче говоря – мы не дорастаем до его творчества ни физически, ни психологически. В наших предпочтениях не помещается ни его избыточность чувств, ни ритмика атлетических тел, ни его способность к мобилизации неслыханных сил и создания напряжений для того,



Питер Пауль Рубенс «Коронация Марии Медичи»

(1622/25, дерево, масло; 49x63

Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, Россия)

чтобы потом виртуозно их разрядить. Тогда становится понятно, что в наше столетие основной упор делался на наиболее частную долю наследия Рубенса, на рисунки и гениальные эскизы, семейные портреты и пейзажи, оставляя в стороне триумфальные алтари, сцены мученичества, дикие битвы и охоты. Но подобное разделение все-таки является недопустимым (...) Рубенс яростных сражений, упоительных вакханалий и безоглядной эротики (...), творец ничем не сдерживаемых фантазий и метафор с масштабом людских страстей, проектант видений демонических сил, сладострастных ласк, бьющей через край нежности, яростного гнева и ослепительного триумфа (...) – это мастер абсолютный, надвременной, для которого темы безразличны. Это гений, который эпоху не только отождествлял, но и превосходил. Нам известны и лучшие колористы (в первую очередь – Тициан, хотя хороши и Веласкес), только никто из них не возносился над миром с большей легкостью, никто из них более свободно не властвовал над тематикой, и никто более независимо не преобразовывал их в живопись».

А почти за полстолетия до того, Герберт Рид должен был подобным же образом сражаться за честь Рубенса:

«Рубенс – чрезвычайно важная для истории искусства фигура, но в то же время и морочащая нам головы (...) Трагедией великих художников, которые посвятили жизнь созданию громадных циклов, становится то, что в конце концов они делаются своими же врагами. Быть может, в силу слабости характера мы без всяких замечаний обожаем тех, кто (как Пьеро делла Франческа или Верmeer Дельфтский) оставили небольшое и монолитно гениальное наследие; но не более, чем холодное уважение мы питаем к сверхчеловеку типа Рубенса, который создал более полутора тысяч картин, лучшие из которых признаны вершинами живописного искусства, а худшие – настолько слабы, что их очень трудно отличить от произведений учеников и эпигонов. Если бы у нас было всего



Питер Пауль Рубенс и Ян Брейгель Старший «Мадонна в цветочном венке»

(1618/20, дерево, масло; 185x210

Старая пинакотека, Мюнхен, Германия)

лишь пять десятков шедевров Рубенса, мы бы не усомнились в его превосходстве, но имея полторы тысячи произведений – привередничаем, поскольку не все они гениальны».

С этим выводом можно соглашаться, а можно и не соглашаться; но с указанными цифрами согласиться сегодня нельзя: Рубенс оставил нам почти в два раза больше (3 тысячи) картин. Вопрос: сколько из них он выполнил собственноручно? Считается, что восемьсот. И первый и второй результаты просто феноменальны. Первый был достигнут, благодаря рубенсовской картинной фабрике, второй – благодаря молниеносной руке самого Рубенса. Мастер творил фантастически быстро – крупное алтарное полотно он мог самостоятельно завершить за несколько дней! Такую невозможную технику ранее называли «скоростной» (*"fa presto"*), когда речь шла о мгновенной атаке кистью холста, без подготовительного рисунка (эскиза), тогда как Рубенс делал эскизы, выстраивая композицию (его эскизы – как и большинство эскизов – удивительно авангардны) и лишь потом брался за окончательную материализацию видения картины. На обоих этапах кисти у него просто летали, что Беллори (1672) называет рубенсовской *"furia del penello"* (безумием кисти). Тем не менее, я не считаю, что среди упомянутых восьми сотен якобы полностью авторских работ Рубенса все были стопроцентно собственноручными. Проверить это невозможно, но факт, что после 1618 года мастер практически перестал подписывать свои работы, говорит о многом.

Авторство Рубенса в XX веке вызывало многочисленные частные (относящиеся к отдельным картинам) споры, которые приводили к очень противоречивым общим выводам:

от утверждения Бордли, что сам маэстро написал очень мало шедевров (по его словам, шедевры Рубенса – это произведения сотрудничавших с ним коллег, таких как ван Дейк, Брейгель или Снейдерс), до утверждения ван Пуевельде, будто бы знаменитая «мануфактура картин Рубенса» с ее многочисленными работниками – это миф, поскольку Рубенс своими руками «накропал» тысячу и еще несколько сотен картин. Понятно, что и Бордли, и ван Пуевельде привирают. Чарлз-Роджерс Бордли – по примеру поклонников Снейдерса, которые, пользуясь отсутствием подписей Рубенса, приписывают его произведения Снейдерсу. Рубенс часто писал картины с кем-нибудь из коллег, exemplum «Мадонна в цветочном венке», где цветочную гирлянду выполнил Брейгель Бархатный³, но не может быть и речи, чтобы мы путали самостоятельные работы Брейгеля или Снейдерса с Рубенсом. Ну а Лео ван Пуевельде привирает, поскольку фабрика картин Рубенса функционировала целую четверть века.

Создал он ее по причине лавины заказов, с которыми сам справиться никак не мог, где-то А. Д. 1610 или 1611. Дело вроде бы обычное, у каждого популярного и востребованного художника имелась мастерская с кучей молодых учеников и подмастерьев. Только мастерская Рубенса сделалась мега-мануфактурой, в которую были привлечено рекордное число наемных работников, целые табуны учеников и сотрудников. Нам известны письма Рубенса с увиливаниями и объяснениями, что он не может принять еще одного ученика, поскольку у него и так ужасная толкучка (*«Это все весьма затруднительно, многие молодые люди ожидают уже по несколько лет, вам следует учиться где-нибудь в другом месте, пока у меня в мастерской не освободится местечко. Даже моему приятелю, бургомистру Антверпена Рококсу, пришлось сильно потрудиться, чтобы пристроить ко мне одного паренька»*; *«Мне пришлось отказать более чем сотне кандидатов, даже тем, что были протеже моих знакомых и знакомых моей жены, что многих моих знакомых очень рассстроило»*, и т.д.). Так что Э. Фромантен (*«Старые мастера»*) весьма удачно сравнивает Рубенса с дирижером большого симфонического оркестра.

Дирижирование начиналось с того, что мастер быстренько рисовал эскиз композиции, расписывал хроматические тональности и распределял роли среди исполнителей. Потом они трудились, а он иногда поглядывал, бравил, делал какую-то поправку, одновременно развлекая собственных гостей и клиентов, слушая чтение вслух или музыку, либо рисуя сам исключительно уверенной рукой, которая не ищет, а сразу же выстраивая формы. Когда ученики приближались к финалу, патрон влезал на лестницу, поправлял, где хотел, и гигантский холст (или доска) выезжал из большого помещения мастерской через раздвижные стены и перегородки. Таким образом, вкладом Рубенса в большинство «Рубенсов» были: начальный эскиз, поправки, ретушь и окончательная отделка (возможно, но редко – подпись). Вскоре уже вся Европа знала об этом, и разъяренные клиенты начали требовать *«полностью собственноручных произведений мастера»*, что заставляло того постоянно лгать, будто бы ученики выполняют исключительно маргинальные мелочи. Этой лжи способствовало и всеобщая осведомленность о скорости техники Рубенса (некий испанец после посещения мастерской Рубенса заявлял, что производительность живописца *«граничит с невероятностью»*). За картины, действительно вышедшие только из-под собственной руки, Рубенс брал двойной гонорар. Так что же, только их можно называть «рубенсами»? Нет, ибо *«Рубенсы из мастерской»* являются проекциями мастерства самого Рубенса и *«стиль Рубенса»* выражают в полной мере⁴.

Но что же такое: *«стиль Рубенса»*? Что так отличает этот коктейль множества влияний: ренессансных и маньеристских, флорентийских, венецианских и нидерландских,

³ Ян Брейгель Старший был близким другом и коллегой Рубенса, а Ян Брейгель Младший – его учеником.

⁴ Но вполне возможно, что когда завершится резня *«рембрандтов»*, которую ведут по всему земному шару *«детективы»* из "Rembrandt Research Project" и крупные музеи, начнется резня *«рубенсов»*, то есть, отфильтровывание авторских работ художника от массовой продукции его мастерской – примечание автора.



Питер Пауль Рубенс «Бедствия войны»

(1637, холст, масло; 206x345

Галерея Палатина, Палаццо Питти, Флоренция, Италия)



Якоб Йорданс «Старость поёт, а молодость – лишь свистит»

(~1639/42, холст, масло; 145,5x218

Национальная галерея Канады, Оттава)

эту демонстрацию совершенства в использовании светов, красок, пафоса, геометрии, всех предыдущих достижений живописи – от фламандской барочной конкуренции? Можно сказать очень коротко, что суть здесь в том гении из фантазий (*"tocco di genio"*) и показать какую-либо из неестественно зажатых, деревянных картин современного Рубенсу Яакова



Питер Пауль Рубенс «Возчики камней»
 (1617/20, перенесено с дерева на холст, масло; 87x126,5
 Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, Россия)

Йорданса, художника знаменитого и мужицкого до несварения желудка, чтобы сравнение это говорило само за себя. Точно так же можно поступить и с другими «рубенсистами» – Янссенсом, Тюльденом, Дипенбеком и т.д. При сравнении их картин с «Рубенсами», первые – тяжелы, как мешки с камнями, в то время как тяжесть, написанные рукой Питера Пауля – рвутся в небо. Ведь гений движения является характерной чертой у Рубенса.

Движение – вот что было сутью того времени. Благодаря великим математикам эпохи, обогатившим математический алфавит знаками, касающимися переменности (времени), природа и Вселенная уже не могли и далее оставаться цепочками статичных законов, их начали воспринимать как процесс движения. Говоря иначе: законы природы стали законами движения. Открытие движения как универсального правила проложило дорогу к новой механике Вселенной, к Эйнштейну! Искусство Барокко совершенно гениально выразило это руками Бернини (скульптура) и Рубенса (живопись). Все формы, персонажи, композиции Рубенса воплощают энергию. Можно сказать, что главной темой его творчества было развитие энергии в пространстве, драматизация движения.

Реализовывал он это палитрой поначалу очень звучной, резко сочетая в контрасте теплые и холодные тона, иногда затемняя сцены; впоследствии затемнения он стал избегать (из-за чего его картинам не хватает таинственности, мистики, мрачной поэзии), палитра же стала «умеренной» (Робер Женай, 1967), светлой, очень богатой (четырнадцать цветов), а фактуры, накладываемые *"con brio"* (живо) и с лессировкой, пульсировали солнечным светом. Благодаря этому, зрителю кажется, будто картины Рубенса лучатся золотом. Сам Рубенс предупреждал других художников: «Следи за тем, чтобы белизна не прокраилась в твои тени, это яд для картины (...) Как только белизна замутит то пронизывающее все и вся золотистое свечение, цвет утратит тепло, сделается тяжелым и серым». Колорит у самого Рубенса был жарким, радостным и светящимся – как и его жизнь. *"Pure gold"*.

Его обвиняли (несправедливо) в слабости рисунка, в отсутствии соразмерности от избытка технической виртуозности, но никогда не обвиняли в отсутствии хроматического мастерства. Сам он писал в одном из писем: «Колорит – это умение ухватить все цвета, посредством которых зрение воспринимает формы. Он относится к рисунку так же, как



Питер Пауль Рубенс
«Елена Фоурмен с детьми»
 (1636, дерево, масло; 113x82
 Лувр, Париж, Франция)

поэзия – к искусству стихосложения». Сезанн мог бы сказать то же самое. Да и говорил, только по-другому расставляя акценты: «Живопись сводится к тому, чтобы наложить нужный цвет в нужном месте». Рубенс накладывал соответствующие цвета и в темных частях своих светлых картин, находя в тенях красные и синие тона, вместо того, чтобы использовать канонические коричневые краски и охру. Цветовых нюансов он достигал, нюансируя подмалевки (теням давая подмалевки горячие, а светлым участкам, как правило – более холодные), чтобы впоследствии лессировки могли более точно играть задуманный звук, что было чем-то новым в живописи.

Ренуар: «Однажды в Лувре я заметил, что Рубенс обычным

затиранием достигал больше, чем я всеми густо наложенным, для «достижения валёра», слоями. И я этим уроком воспользовался».

Сколько же мастеров применяло уроки Рубенса! Что, как не техническое и хроматичное умение, наряду с динамизмом Рубенса было причиной того, что на него ссыпался – я понимаю, что в это крайне сложно поверить – нидерландец Виллем де Кунинг. Кубист, абстракционист, экспрессионист, один из самых дерзких авангардистов XX века! Когда у де Кунинга спрашивали о его творческом методе тот обращался к пиктографической культуре фламандцев (хотя сам был не фламандцем, а голландцем⁵), особенно – к Рубенсу, отдавая дань королю Барокко в живописи. Удивительно – де Кунинг, бьющий поклоны перед Рубенсом, а не перед Вермеером или Рембрандтом!

Живший в одно время с Рубенсом голландец Рембрандт никуда не путешествовал, не стал богачом, государственным деятелем, счастливчиком, идолом Европы; при жизни ему досталось больше страданий, чем улыбок, и только талантом он был равен (или даже превосходил) Рубенсу. Зачем я о нем вспоминаю? Потому что мне кажется, что Рубенсу немного боли (или даже много боли) помогло бы как художнику. Я не отношусь к почитателям Рубенса. Не нравятся мне его забытые толпами персонажей гектары холстов, из которых фонтаном бьет слишком жирный героизм, и где царит нахальный пафос. Мне нравится кое-что иное – несколько пейзажей Рубенса (некоторые из них по характеру эльсхаймеровские, другие – пред-рейсдалевские или даже пред-констеблевские), несколько обнаженных натур и портретов, и те поздние квази-эскизы, выполненные в лихой технике старика Тициана (exemplum: феноменальный, незавершенный полуэскиз маслом «Елена Фоурмен с детьми» – волшебная поэма о материнстве). А среди визитных карточек Рубенса всего лишь пара картин (в том числе, «Воздвижение креста» и «Похищение дочерей Левкиппа») перехватывают дух у меня в груди.

⁵ До настоящего времени слово «голландец» в самих Нидерландах считается довольно оскорбительным, это символ необразованности, неотесанности, отсталости (как если бы у нас назвать кого-нибудь «сельским»). Так что, находясь в Королевстве Нидерланды, будьте осторожны, не называйте никого «голландцем», даже голландский сыр.



Питер Пауль Рубенс «Портрет Сусанны Фоурмен»

1622/25, дерево, масло; 79x54,5
Национальная галерея, Лондон, Великобритания

Эжен Фромантен накропав целое эссе относительно Рубенса-портретиста, отмечает то, что заметил бы и слепой – Рубенс был посредственным портретистом. По мнению Фромантена, потому, что избыточный художественный темперамент не позволял ему терпеливо исследовать и тщательно отображать индивидуальные черты моделей. Так или иначе, портреты Рубенса никогда не достигают психологической глубины (и даже психологической правды) портретов Рембрандта или Веласкеса. Тем не менее, несколько рубенсовских портретов – это истинные чудеса живописи, доказательством чему может быть автопортрет с первой женой, портрет дочурки Клары Серены, но особенно – портрет Сусанны Фоурмен.

6 декабря 1630 года Рубенс женится на Елене Фоурмен, дочери антверпенского торговца тканями и коврами. Невесте было 16 лет, Рубенс знал ее чуть ли не с колыбели (семьи Брантов и Фоурменов были связаны через свойство), из-за чего биографов так и подмывает подпустить аллюзии относительно квази-инцестной похоти немолодого художника. Сусанна Фоурмен, старшая сестра Елены (и свояченица первой жены Рубенса, Изабеллы Брант) была – когда Рубенс писал этот портрет – замужем уже второй раз. В 1617 году она вышла за Раймонда дель Монте, через четыре года овдовела, чтобы в 1622 году, в возрасте двадцати трех лет, выйти за приятеля Рубенса, Арнольда Лундена.

Рубенс выполнил, как минимум, четыре портрета Сусанны, что, в свою очередь, дало толчок легенде XIX века, будто бы Сусанна была его любовницей в годы своего вдовства или же во время второго брака. Предпосылки и контр-предпосылки для данного тезиса носят различный характер. Главная контр-предпосылка основана на отсутствии хотя бы каких-то доказательств, посему, хотя древняя археологическая мудрость и говорит: «*отсутствие доказательств не является доказательством отсутствия*», и хотя ван Гог писал: «*Ооо, Рубенс был красивцем-мужчиной и ужасным бабником!*», археология здесь будет мало пригодна, ван Гог не был историком, а по мнению историков – вопреки имеющимся очень даже эротическим рисункам – Рубенс занимался исключительно супружеским сексом. Фромантен: «*Жизнь Рубенса протекала в полном свете, она столь же*



Питер Пауль Рубенс
 «Портрет Клары Серены Рубенс»
 (1616/17, холст, масло; 33x26,3
 Собрание Лихтенштейнов,
 Вена, Австрия)

явная, как и его творчество.
 Никаких секретов, никаких подозрительных делишек...» (1876). И действительно – этот пленительно красивый и обаятельный мужчина, этот аристократ, гостящий при фривольных или даже развратных королевских или герцогских дворах, мог бы иметь сотни женщин, но нам не известно хотя бы про один-единственный его флирт, интрижку, супружескую измену, хотя вся жизнь Рубенса известна нам настолько подробно, как жизнь немногих художников. Но здесь следует помнить, что совершенно всего мы не знаем, и что именно к этому, самому лучшему портрету Сусанны Фоурмен, у Рубенса было особое отношение. Он сразу же

предупредил, что портрет запрещается копировать, с него нельзя делать гравюр, в конце концов, его нельзя было продать кому-либо (вплоть до начала третьей декады XIX века картина оставалась во владении семьи Лунден). Такое же предупреждение Рубенс сделал еще всего лишь раз – относительно знаменитой полуобнаженной натуры своей второй жены, Елены, окутанной в меха ("Het Pelsken"⁶). Пользуясь подобными предпосылками, можно, ясное дело, предполагать наличие любовной связи, но при отсутствии доказательств, гораздо приличнее было говорить о том, что художник просто был влюблена в модель...

Совместная картина Рубенса и Пауля де Воса «Коронация Дианы» (Потсдам, картинная галерея дворца Сан-Суси) представляет нам Сусанну, написанную рукой Рубенса (де Вос рисовал исключительно животных) в образе богини охоты. Картина эта создана примерно в одно время с лондонским портретом, где Сусанна позирует как светская дама, одетая по тогдашней парижской моде, за которой сестры Фоурмен следили. На голове у нее большая черная шляпка, украшенная страусиным пером. Большие поля шляп давали Рембрандту и другим художникам возможность отбрасывать на лица моделей увлекательно-глубокие тени, но Рубенс, как только избавился от влияния Караваджо, избегал затенения, словно грязи. Несколько поколений зрителей восхищаются тонкой игрой четверть-теней на нежно-розовом лице Сусанны, будто светящимся изнутри и словно рекламирующим яркую, светлую палитру Рубенса.

Эти же поколения неверно называли картину: "Chapeau de paille" («Соломенная шляпка»), ибо здесь на Сусанне шляпка фетровая. По мнению некоторых исследований, именно так по-французски называл этот портрет сам Рубенс, только данный тезис весьма спорный. Немецкий исследователь творчества Рубенса, Х.Г. Эверс, утверждает (1943), будто бы слово "paille" – этоискаженное временем выражение "paile", "poile", "poisle" или "poele" (от латинского "pallium"), которое означает материал, драпировку, некий вид балдахина,



⁶ «Шубка» («Елена Фоурмен в мехах» или «Елена Фоурмен в образе Венеры»; 1636-38, Музей истории искусств, Вена).

носимого над головами князей и монархов во время триумфальных церемоний и процессий. По мнению Эверса, таким образом Рубенс придал Сусанне княжеское достоинство, что приводит к выводу, будто бы модель должна была значить для него очень многое. Тезису Эверса был противопоставлен иной тезис, согласно которому, французское название было ошибочно перенесено на этот портрет с другого, рубенсовского же, портрета Сусанны, где на модели был костюм пастушки и соломенная шляпка.

Если верить портретам, Сусанна была дамой гораздо более интересной, чем ее сестра Елена. Если верить собственным глазам – все портреты Елены, пускай и написанные "*con amore*", этому шедевру уступают. Роджер Авермаэт: «*Редко когда у Рубенса появлялось столь замечательное вдохновение как тогда, когда он писал этот наполненный очарованием портрет, в исполнение которого вложил столько необычной для него нежности*» (1964). Буркхардт (враг Барокко!) назвал лондонский портрет Сусанны «чудом Рубенса». Для меня же он является Моной Лизой Рубенса. Портрет скрывает некое таинственное колдовство, пульсирует какой-то женской тайной, известной Джоконде. Эта деликатная полуулыбка, касающаяся губ...

Сусанна умерла в 1628 году, за два года до свадьбы собственной сестры и художника пугливых самок и похотливых самцов.



Питер Пауль Рубенс «Похищение дочерей Левкиппа»

1616/20, холст, масло; 224x210,5

Старая пинакотека, Мюнхен, Германия

Просматривая нидерландские каталоги времен Рубенса, раз за разом мы находим отметки *"naecke vroukens"* (голые бабенки). Именно таким термином – не без неодобрительного оттенка – инвентаризаторы коллекций отмечали обнаженную натуру мифологического содержания. Правда, у Рубенса уменьшительное «бабенки» теряет смысл, если только мы возьмем весы и поставим на них голых женщин художника. Что вовсе не означает, будто бы ценность дамы зависит от количества килограммов...

В **«Трактате о человеческой фигуре»** Рубенс писал, что женщина является созданием второразрядным, первоначальная же красота была исключительно мужским атрибутом. Но в своем творчестве живописца он придавал женщинам красоту (по личному мнению и мнению собственной эпохи) идеальную. Кстати, упомянутый трактат содержит мнение Рубенса, будто бы женские формы построены шаром...

Рубенс был прекрасно знаком с наготой античности (именно античность предпочитала обнаженную мужскую натуру), к которой мастера Ренессанса обращались для построения *«идеальной красоты»*, но сам он больше интересовался красотой реальной, приземленной, биологической. Обнаженная натура – в особенности женская – так же занимает его кисть, но не метафорически или философски. Рубенс преодолевает классический образец обнаженной натуры (к чему стремился уже Тициан, остановившийся на полпути, на границе между Праксителем и реалистичным изображением), результатом чего стал истинный взрыв полнокровного, мясистого, совершенно эротичного и чувственного тела, животного *tout court*. И просто гигантского по весу! **«Три грации»** Рафаэля⁷ отражали философские взгляды неоплатонистов, а **«Три грации»** Рубенса – это

⁷ См. том II, стр. 196 – примечание автора.

Питер Пауль Рубенс
 «Туалет Венеры»
 (~1615, холст, масло; 124x98
 Собрание Лихтенштейнов,
 Вена, Австрия)

три тонны «говядины». Венера Тициана была одновременно и материальной, и духовной, а Венера Рубенса – это "*Venus naturalis*", то есть – гора жирной плоти. Интересное дело, подобного рода женщин он рисовал с молодости, как будто бы выколдовывая свою вторую жену, Елену, слоноподобную блондинку, ужасно похожую на первые (и, честно говоря, на все) модели Рубенса. Все они и Елена являются, собственно говоря, двойниками, что сегодня заставляет историков ошибаться, но что выражало вкус Рубенса, являвшегося индивидуальным вектором вкуса всей эпохи, вкуса времен Барокко.

Аналитики истории

"*homines sapiens*" утверждают, что в вопросе женских форм шкала вкусов очень долго обуславливала шкалой голода. Худоба означала недостаток калорий, болезни и нищету, а полнота – наоборот, так что во времена небогатые в моде была тяжелая туша, символизирующая зажиточный статус, а времена процветания предпочитали более скромную форму дамского зада. **«Венера из Виллендорфа»⁸** и ей подобные статуэтки свидетельствуют, что эта теория безошибочно работает для ледниково-пещерных времен (жировая прослойка хорошо защищала от низких температур), а потом уже практика была самой разнообразной, так что осмыслиенные зависимости проследить сложно. К примеру: эпоха Готики – это времена ужасного голода, а идеалом красоты были женщины стройные, а в эпоху Барокко *vice versa*. Похоже, здесь мы имеем дело с модой не слишком rationalной, то есть, на все сто процентов женской.

Венерические – "*pardonnez le mot*"⁹ – размеры, касающиеся (соответственно) веса (в килограммах), объема бюста, талии и бедер (в сантиметрах) мисс Европы выглядели, согласно исследованиям историков, следующим образом: 45-79-62-87 (Готика); 58-88-67-89 (XVI век); 72-98-72-110 (XVII век). Начиная с XVIII века, параметры идеальной женщины должны были уменьшаться (вес – до 60 кг), но опять-таки, на практике бывало по-всякому (мемуарист XVIII века Дуклян Охоцкий, свидетельствует, что истинный знаток, в те времена, ездил исключительно на жеребцах и на женщинах, раскормленных, словно свиньи). По-разному бывало и за границами Европы: арабы и разные пустынные кочевники всегда обожали женские формы; китайцы, как только им позволял кошелек, перекармливали



⁸ **Венера Виллендорфская**, небольшая статуэтка женской фигуры, обнаруженная в одном из древних захоронений близ местечка Виллендорф в Австрии в 1908 г. Изготовлена (по последним оценкам) примерно в 24-22 тысячелетии до нашей эры. Экспонируется в венском Музее естествознания.

⁹ Здесь: «прошу прощения за словцо» (фр.)



Ханс Мемлинг «Вирсавия, выходящая из ванны»

(вторая половина XV в., дерево, масло; 191,5x84,5

Государственная галерея, Штутгарт, Германия)

своих любимых до такого состояния, что бедные женщины едва могли передвигаться; наложниц царьков с тихоокеанских островов запирали в клетках и откармливали словно скотину, чтобы красота их только увеличивалась.

Живопись белого человека прекрасно иллюстрирует вкусы своих эпох, хотя великие художники любили моду заострять. Голые дамы Севера (обнаженные натуры ван Эйка, ван дер Вейдена, Мемлинга, Бальдунга, Кранаха и др.) бывали иногда слишком уж тощими и параметров не выдерживали. Гораздо лучше смотрелись голышки Боттичелли, Джорджоне и остальных итальянских мастеров Ренессанса. Тициан пересаливал по сравнению с мастерами Севера – своим Афродитам он давал слишком много тела, зато другие маньеристы (ехемплум Бронзино) старались сделать женщину похожей на макаронину, да еще и выкрученную, согласно требований *"linea serpentinata"*. Генеральная линия стала прозрачной, словно сало – полнота стала модной, а худые женщины теряли привлекательность в мужских глазах. «Они желают быть откормленными, толстыми и крепкими», – писал Монтень во второй половине XVI века. Барокко представляло собой апогей подобного рода тенденций, оно любило не только художественное

изобилие, но и пухлое женское тело. Следовательно, оно должно было любить жирные блюда и сладости, ведь без них о пухлом лоне не могло быть и речи. Екатерина Медичи «чуть не лопнула, обожравшись обожаемыми ею почечками с петушиными гребешками и артишоками», – доносил Пьер де Л'Этуаль. Жан Делюмо дополняет: «Перекусы состояли из блюд столь обильных, что по сравнению с ними, ужин, который Пантагрюэль устраивает в «Книге четвертой», кажется карикатурой, гораздо более близкой к действительности, чем можно было бы предполагать» (1967).

Голые персонажи Рубенса заслуживают того же определения – карикатуры, преувеличения, но более близкие реальности, чем можно было бы предполагать. Микеланджело сотворил – как я уже писал ранее – «новую расу людей-гигантов» (сикстинскую), но если персонажи Буонаротти – это тяжеловесы, то персонажей Рубенса следовало бы называть супертяжеловесами, поскольку они очень походят на борцов сумо (японский вид спорта для супертолстяков). И не только мужчины. Самки Рубенса (благодаря которым сегодня существует эпитет «рубенсовские формы») телосложением никак не уступают рубенсовским самцам. Никакой современный мужик не перенес бы такую невесту через порог дома. Давление моды принуждало к полноте (рентгеновские лучи доказывают, что знаменитая **«Вирсавия»** Рембрандта, вовсе даже и не такая толстая по сравнению с дамами Рубенса, поначалу была намного стройнее, а Рембрандт «округлил» ее фигуру, чтобы сделать более привлекательной), но Рубенс перешел все границы, рисуя «людского зверя», зоологическую мега-анатомию, благодаря чему на него впоследствии посыпались громы и издевательства.

Среди мечущих громы хватало и поляков. Виткевич-старший называл рубенсовских голышей «хамами» (1887). Другой польский историк искусств Владислав Лям, пишет: «Буйное строение человеческих тел, показанных слишком натурально, на картинах Рубенса бывает неприятным, несмотря на явное стремление к идеализации» (1972). Как же! – у Рубенса гораздо сильнее стремление к пафосу, чем к идеалу. Из иностранцев стоит



Питер Пауль Рубенс «Три грации»

(1636/38, холст, масло; 221x181

Прадо, Мадрид, Испания)

процитировать Достоевского, который издевался («Зимние заметки о летних впечатлениях», 1863): «...глазеют на говядину Рубенса и верят, что это три грации, потому что так велено верить по гиду». Из французов XIX века процитируем романика и парнасиста Теофиля Готье: «Гигантские колышущиеся сиськи Рубенса, это огромные шайки, наполненные фламандским клейстером, дрожащие после каждого прикосновения, целые Ниагары мяса, ниспадающего с высоты (...); два полушария, которые они ташат перед собой, словно вторую задницу, приставленную к брюху, два громадных сосуда, видимых со стороны их выпуклости, Капитолий и Палатин людского тела».

В XX веке колумбиец Фернандо Ботero завоевал – благодаря живописным и скульптурным пастишам «рубенсовских женщин» – всемирную славу. Конвейерным образом он штамповал полуфигуры ужасно полных дам, образцом для которых является



Питер Пауль Рубенс «Портрет Марии Медичи»

(1622/25, холст, масло; 130x108

Прадо, Мадрид, Испания)

портрет Марии Медичи (Прадо) или же тучные фигуры, образцами для которых была обнаженная натура Рубенса.

Публика сходила с ума от восхищения; в музеи, где проводились выставки Ботера, выстраивались километровые очереди. "Newsweek" (30-09-1992) так начал триумфальную рецензию: «Чувственны́й, набряки́й, рубенсовски́й, монументальны́й, пухлы́й, скульптурны́й, мускулисти́ческий, переросши́й, багроволицы́й, суковаты́й, сальны́й, погулливовски великаны́й, толсты́й, пузаты́й, гарантюански́й, видны́й, обширны́й, налитой, надутый изнутри, жопасты́й, округлы́й, излишне полны́й, окабаневши́й, толстошкуры́й, фальстафи́ческий, слоновы́й, джамбоидальны́й, колоссальны́й, титанический, гигантски́й, мастодонти́ческий, грубы́й. Или попросту – жирны́й». Так вот – именно таков Рубенс. На Ботера очереди выстраиваются во всю длину улицы, а на «говядину Рубенса» толпам плевать.

Немецкий историк искусств, Рейнхард Лисс, следующим образом поясняет поражение героических персонажей Рубенса «*Патетическая витальность персонажей Рубенса современному потребителю кажется иногда комичной, поскольку он уже не может представить их жизненную сферу в тесноте своей собственной, частной сферы*» (1977). Здесь речь идет о витальности, следовательно – о наполненном свободой движении, а не о полноте тела. Хотя Рубенс вышел, среди прочего, из Караваджо, его никогда не интересовала спокойная психология героев и сцен Караваджо. Он предпочитал ей стихийность драмы, извержение, грохот; словом – усиление выражения посредством кинетической экспрессивности. Сильная патетика движений человека-гиганта – в этом весь Рубенс. У него беспрерывно толпятся, переплетаются, парят и кружат тела, соединенные в любви, в экстазе, в насилии, в театральных пируэтах и в безумии сражения. Стихийную витальность всех тех (как правило, обнаженных) тел Герберт Рид объяснил следующим образом: «*Рубенсу известно, что в конце концов, жизнь духа – это жизнь тела, и что напрасной и пустой будет всяческая духовная жизнь, которая не способна выразить себя через телесную активность*» (1931).

Рубенс, идол всех «виталистов», сотворил героически-драматический мир в цикле произведений, многие из которых могли бы служить образцом витальности и чувственности его кисти, но «**Похищение дочерей Левкиппа**» – это (и так считаю не я один) не имеющий конкурентов шедевр всего цикла. Более того – эта картина заслуживает звание символа всего декоративного (придворного) Барокко, быть может, ех аequo с феноменальным портретом Людовика XIV в коронационных одеждах кисти Риго¹⁰. Хотя нет – холсту француза не хватает обнаженной натуры, а Барокко без нагих тел кажется калекой. Эдуар Бокамп метко назвал картину Рубенса «*мастерским сплетением двух женских и двух мужских тел, двух лошадей и двух амурров*» (1977).

Источником тематического вдохновения для Рубенса был греческий миф о братьях Диоскурах, Касторе и Поллуксе, как-то раз увидавших двух купавшихся Левкиппид, дочерей царя Мезины Левкиппа: Фебу (жрицу Афины) и Гилаибу (жрицу Артемиды). Увидели, загорелись и похитили обеих, чтобы употребить. Результатом потребления стали не только дети, но и кровавые сражения, в греческой мифологии органически связанные с похищениями представительниц прекрасного пола (сабинянки, Прекрасная Елена и т.д.). Правда, уже теоретик Беллори в XVII веке предположил, что Парис похитил не живую Елену, а прекрасную статую Елены (произведение искусства), ибо никакая женщина не стоит, чтобы ради нее вести военные действия.

Источником формального вдохновения для Рубенса было рисованное изображение Леды Буонаротти (известное только лишь благодаря копии кисти Россо Фьорентино¹¹), композицию которого он использовал при изображении верхней из похищаемых дам, но в общем, для всего произведения, источником вдохновения была «спиральная» скульптура другого маньериста. У поклонника витальности Рубенса, кружашееся (спиральное) движение часто выступает в качестве явного наследия спиралей маньеристов. Такие вращающиеся ряды тел проносятся в «**Мадонне с Младенцем и святыми**» (Антверпен, собор августинцев), в «**Битве амазонок**» и в «**Страшном суде**» (обе: Мюнхен, Старая пинакотека), равно как и во многих других работах художника, которые, благодаря этому, сами кажутся кружящимися, но Рубенса увлекало еще и (помимо композиционных спиралей) создание иллюзий тела, вращающегося вокруг собственной оси, в манере *"figurae serpentinatae"*. «**Похищение дочерей Левкиппа**» – пример перехватывающей дух спиральной моторики Рубенса – вне всякого сомнения вдохновлено флорентийским «**Похищением сабинянок**», чудесной маньеристской скульптурной группой Джамболоньи. Одна высоко поднятая рука дамы кистью была прямо скопирована, а анатомические пируэты подверглись живописной travestации, за исключением веса, поскольку сабинянка Джамболони раза в два стройнее дочерей Левкиппа. Несмотря на это – хотя вроде бы могучие тела обеих жриц должны были бы подчиняться законам гравитации – не заметно,

¹⁰ См. том VI, Гл. 58 – примечание автора.

¹¹ См. т. III, стр. 242 – примечание автора.





Джованни да Болонья «Похищение сабинянок»
 (1583, мрамор; высота 397
 Лоджия Ланци на площади Синьории,
 Флоренция, Италия)

чтобы у Кастора с Поллуксом имелись какие-то проблемы с погрузкой обеих. И подобное впечатление вызывает не троглодитская мускулатура обоих мужчин, а как раз, спиральная подвижность женщин.

Роджер Авермаэт: «*Наполненное гармонией произведение, в котором красота мужских фигур и лошадей служит только лишь тому, чтобы подчеркнуть красоту женской наготы*» (1964). Как раз за эти обнаженные дамские тела Ренуар обожал (и создавал собственные пастиши) фламандского гения. Ренуар слышит (и вполне оправданно) мастером, который чувственно ласкает своих моделей кистью; обнаженные натуры Рубенса говорят о нем то же самое – женскую наготу он обрабатывал ласковой, словно пенис любовника, кистью. Имеются такие, кто отдает пальму первенства Рубенсу. По мнению Виктора Лазарева, по сравнению с Рубенсом, как мастером обнаженной натуры, «*Ватто кажется нам болезненным меланхоликом, Буйе – холодным развратником, а Ренуар – излишне рафинированным сладострастником*» (1974). Секретом Рубенса было умение оживлять кожу своих голых блондинок.

Кожа обнаженной женщины. «*Эта удивительнейшая вещь, цвет которой ни белый, ни розовый, с гладкой, но тем не менее, изменчивой поверхностью; поглощающая и тут же отражающая свет; деликатная, и в то же время устойчивая; блестящая и матовая, попеременно жалкая и прекрасная – для художников, в чьем распоряжении имеются только лишь липкие краски да перепачканные кисти, она представляет собой труднейшую для решения проблему; и, возможно, только трое: Тициан, Рубенс и Ренуар, знали, как с этой задачей справиться*» (Кеннет Кларк, 1956). Кларк слишком сильно сужает круг умельцев, ибо не одна только упомянутая троица мастеров обнаженной натуры знала секрет отображения кистью женской оболочки; но истиной остается то, что рубенсовские женские тела импонируют нам зарядом натурализма.

Герои «**Похищения дочерей Левкиппа**» получили свою колористику, словно бы списанную с канонов этрусской живописи (что в изобразительном искусстве нового времени мы видели, хотя бы, у Кранаха¹²): мужчины темные (почти коричневые), женщины –

¹² См. т. III, стр. 203 – примечание автора.

светлые. Тела женщин у Рубенса всегда светлые – кремовые, перламутровые, золотистые или тускло-белые, моделируемые полосами или пятнами коричневого и красного тонов (в зависимости от того, находится данный фрагмент тела в тени, в приглушенном свете или же на жарком солнце) – и они обладают одной общей чертой, которую я назвал бы ренуаровской. Французский живописец постоянно разыскивал модели, кожа которых поглощала бы свет; он говорил: «*Мне достаточно и первой попавшейся грязноватой попки, лишь бы попасть на кожу, которая не отталкивает свет! Не знаю, как это делают другие, рисуя столь порченое мясо!*» «Мясо» Рубенса всегда свежее; глядя на его моделей, мы чувствуем, что у них под кожей пульсирует здоровая, не чуждающаяся оргий кровь. Уже Делакруа восхищенно писал, что у голых дам Рубенса можно почувствовать пульсацию крови под кожей, а Юзеф Панкевич (художник) пояснял Юзефу Чапскому (живописцу): «*Дело даже не в том, чтобы нарисовать человека в соответствии с законами анатомии и раскрасить. Необходимо извлечь тайну жизни, правду жизни; под кожей изображенной женщины должна течь кровь... Кто сегодня об этом думает! Зато это вы можете увидеть у голландцев, фламандцев...*» (1935). Как удавалось достичь такого – волшебной прозрачности женской кожи – Рубенсу? Моделируя не только коричневыми и красными тонами, но и деликатным голубым, но акценты теней накладывая чистым кармином. Остается вопрос: а собственной ли рукой он все это моделировал. Имеются исследователи, утверждающие, будто бы кожу обнаженных тел «**Похищения**» «забацал» Антонис ван Дейк, сотрудник Рубенса в 1617/18 – 1620 годах. Но даже если и так, то что с того? Зрелый ван Дейк был частичным эпигоном Рубенса, а раньше, будучи подмастерьем, репродукционистом – он мог лишь верно копировать манеру главы мастерской.

Взрывное, кружашееся движение и жаркий, сочный колорит были включены Рубенсом в изумительное композиционное решение. Геометрическое – будто у титанов Возрождения и даже вдвое геометрическое, поскольку клубок тел можно охватить окружностью или квадратом (возможно, ромбом), острый угол которого вонзается в почву замечательного фонового пейзажа. По фламандско-голландской моде низкий горизонт¹³ рассекает кадр горизонтально по низу, чего зритель не замечает, равно как не замечает и самого пейзажа, поскольку здесь глазами зрителя становятся чувства. Историки все время подчеркивают, что живопись Рубенса пропитана чувственной радостью жизни («живописец радости жизни») – так можно ли найти лучшее доказательство данного тезиса, чем холст из баварского музея? Кто-то буркнет, что можно, поскольку



¹³ Новая мода. В XV и XVI веке нидерландцы (особенно голландцы) располагали горизонт высоко, но уже с конца XVI столетия его начали понижать, чтобы в XVII-ом понизить очень даже сильно, иногда совершенно экстремально (так что небо преобладает над землей в отношении 5:1!!!). У Рубенса низкий горизонт мог быть, среди прочего, еще и итальянским влиянием; но у голландцев понимание живописного горизонта было результатом плоскостности их родных пейзажей – примечание автора.

лучшим доказательством могут стать бурные, экстатически колышущиеся вакханалии, написанные Рубенсом. А то, что происходит здесь и сейчас – разве не вакханалия? Разве это не опьянение любовью? Купидон, прицепившийся к лошади словно клещ или же птичка (левый фланг картины), единственный в этом кадре персонаж, глядящий на зрителя, похоже, лукаво подмигивает: «*Спокуха, никакое это не изнасилование, обычная любовное состязание, эротическая вольная борьба, и привет!*» И правда – похоже, обе дамы не сопротивляются, а только больше возбуждаются, ну а болтовню о том, будто бы верхняя сражается слабее нижней, что является «*глубинным отражением взаимного воздействия полов*» (Гётц Экардт, 1977) можно расценивать исключительно как сказки. Ведь здесь мы имеем дело с тем видом насилия, при котором «насильника» лишь дополнительно возбуждают. Вы поглядите на правую кисть изображенной повыше дочери Левкиппа – как эта кисть умело ласкает мужскую руку!

Замечательнейший портрет эротики. Эротика – в соответствии с древними мифами – означала соединение разделенного, творение единого целого из разлученного. Греческая мифология гласит, что когда первые люди взбунтовались против богов, Зевс расколол каждого из мятежников на два кусочка – на женщину и мужчину – и секс стал единственной формой возвращения первоначальной целостности, воссоздания первичной гармонии. Рубенс гениально вернул ее **«Похищением дочерей Левкиппа»**, настолько гениально, что уже не режет глаз **«говядина»** самок, мы замечаем лишь торжествующую чувственность.

Вислава Шимборская своим стихотворением **«Женщины Рубенса»** воздавала должное этому мясу:

*«О, раздавшиеся, о, чрезмерные
И удвоенные тем, что одежды отбросили,
И утроенные позы стремлением –
Жирные блюда любовные».*

