

ГЛАВА

47

ГЛАВА

**Князь
ноктюрнов**
(или резьба светом по тени)

Жорж де Латур

1593 – 1652

Гений Караваджо – как я уже говорил – сдетонировал эпидемию караваджизма, то есть, своеобразный, люминистический живописный стиль, который практиковал весь континент белых людей, причем долго. Сотни крупных и посредственных живописцев хуже или лучше обезьянничали Караваджо. Петер Майер: *«На его технических достижениях основываются художники, которые значительно превышают его талантом и человечностью, взять хотя бы француза Жоржа де Латура»*¹ (1969). Так ли это?.. Я люблю творчество Латура, никакого из своих любимых произведений француза не отдал бы за любое из своих любимых произведений итальянца, но вердикт, будто бы определенные мастера значительно превышают Караваджо талантом, необходимо рассматривать как неудачный (крайне поспешный), да и с *«человечностью»* тоже бывало по-разному. На Латура соседи жаловались, что его охотничьи собаки, гонясь за зайцем, травят им хлеба; за год перед смертью художнику грозил суд за избивание крестьянина (который, якобы, нанес вред имуществу Латура), а это означает, что имело место настоящее истязание, в противном случае, никакого суда не было бы.

Живописный гений Латура настолько оригинален, настолько индивидуален, настолько выделяется среди остальных (а по тропе Караваджо топал целый легион художников), что мало какая из кистей белого человека может сравниться с ним. Эта тенебристская манера, действующая, собственно, сама для себя, несравненная, несмотря на многочисленность последователей тенебризма (караваджизма). Жорж дю Меснил (Дюмеснил) де Латур смог продистиллировать из караваджизма делатуризм – искусство автономное, суверенное, божественное. Если кто этого не видит, тот слеп. И, о чудо, такие слепцы случаются, и среди мастеров, и среди критиков или популяризаторов. Художник Юзеф Панкевич о художнике Латуре: *«Художник любопытный. Только нет у него, к сожалению, чувства материала, все у него будто из стекла»* (1935). Бедный Панкевич, ничего не понял. Так и о Боге можно сказать: *«Любопытный демиург, но к сожалению, нет у него чувства добра, все у него такое жестокое...»*. Знаменитая на Западе популяризатор, монашка Венди Бекетт², несет укоризненные для Латура глупости, отпуская ему подзатыльники типа: *«чрезмерные упрощения», «пустота», «провинциализм»* (1994). Настоящий провинциализм – это когда людям дурят голову подобной болтовней.

И это стало возможно с относительно недавнего времени, поскольку пару веков назад о Жорже де Латуре никто не слышал, такого художника «не было». Сразу же после смерти о нем быстро забыли, и около 1700 года даже перестали упоминать при инвентаризации собраний. Уникальным является ничтожная заметка Дома Кальме³ о Латуре в *«Лотарингской библиотеке»* (1751). Уникальными стали упоминания, сделанные в XIX веке (А. Жоли, 1863). На переломе XIX и XX веков компедиумы авторитетных историков искусств, в том числе и обширные, двух-трехтомные (Макфолл, Спрингер, Мутер и др.), знают только одного де Латура – французского автора пастелей XVIII века Мориса Кантена де Ла Тура (Делатура, де Латура). Картины великого лотарингца, уже и на собственной родине и во всем мире совершенно забытого, приписывали различным итальянцам (нередко и Караваджо), голландцам, а чаще всего – испанцам (особенно часто – Мурильо, хотя случалось – и Веласкесу).

¹ В нашем искусствоведении встречаются и «де Латур» и «де Ла Тур».

² **Венди Бекетт** (род. 1930), более известная как **сестра Венди**, — английская монахиня-отшельница, историк искусства, ставшая знаменитой в середине 1990-х благодаря циклу документальных фильмов Би-би-си *«Всемирная история живописи от сестры Венди»* (**BBC: Sister Wendy's Story Of Painting**), в которых она рассказывает об истории развития живописи от древних наскальных рисунков до реализма, импрессионизма, модернизма и поп-арта.

³ **Огюстен Кальме**, известный под религиозным именем **Дом Кальме** (1672-1757), учёный аббат-бенедиктинец родом из Лотарингии, занимавшийся экзегетическими, историческими и богословско-археологическими исследованиями.

«Открыл» гения немец Герман Восс⁴ A.D. 1915, текстом на страницах "**Archiv für Kunstgeschichte**". Факт этот комментировали впоследствии чуть ли не под барабанную дробь и колокольный звон. Кристина Секомская: *«Открытие творчества Латура можно приписать к наивысшим триумфам истории искусства [историографии искусства – примечание В.Л.], оправдывающим ее существование в той же степени, как раскопки в Египте или Мексике оправдывают смысл существования археологии»* (1985)⁵. Сказано очень сильно, только я слишком люблю Латура, чтобы смеяться. Его «открытие» публикой состоялось несколько позднее публикации Восса, адресованной специалистам. Появились новые публикации, первые посвященные творчеству художника монографии, первые выставки (30-е годы), и внезапно Латур стал сенсацией, а после крупной парижской ретроспективы 1972 года – сенсацией мировой, звездой, кумиром толпы. В настоящее время он весьма эффективно защищает честь французской живописи той эпохи, о которой француз, Эжен Фроментен, писал, когда французы еще Латура не знали: *«Франция дала миру много примеров гениальности, но немного по-настоящему живописных талантов. Голландия воображением не грешила, зато рисовала сказочно»* (1876).

Гений был открыт, но до настоящего времени мало что известно о его жизни. Он был сыном и внуком пекарей, как по мужской, так и по женской линии. Женился на дворянке, Диане Ле Нерф, дочке герцогского казначея. Практически всю жизнь провел в Лотарингии, в Люневилле, где приобрел небольшое имение. Местные жители ненавидели его не только за своры спаниелей и гончих, терроризировавших округу, но и за... высокие подати (болтали, что они такие высокие, потому что Латур слишком дорого продает свои картины губернатору Лотарингии). Помимо картин он регулярно плодил потомство – с Дианой Ле Нерф у него была дюжина детей. Опустошавшая Лотарингию чудовищная Тридцатилетняя война (1618-1648; в те времена там отмечали даже случаи каннибализма, когда матери поедали своих детей) Латуров не вывела; это удалось сделать чуме – Жорж умер через пару недель после смерти жены.

Кто, когда и где его учил? Откуда он черпал свои образы? Почему не сделал карьеры в Париже, при королевском дворе? (Латур получил титул *«художника Его Королевского Величества»*, но это было просто почетной формальностью). Нет ни его автопортрета, ни просто портрета, так что внешность Жоржа тоже является для нас загадкой. В конце концов, нет и хронологии его творчества, потому что подписал он не менее девяти картин, но собственноручно датировав всего лишь две из них, поэтому спекулировать можно и в ту, и в другую стороны, риска никакого. Всего сохранилось около 75 картин художника, из которых всего половина не вызывает сомнений в авторстве. Исследователи спорят друг с другом в отношении дат, образов, «периодов» и вряд ли латуровская историографическая война закончится быстрее, чем битвы Тридцатилетней войны.

Одна из основных баталий относительно Латура ведется по вопросу направления влияния на него: кто сформировал его как караваджиста – Юг или Север Европы? Нам совершенно ничего не известно относительно его жизни в 1610 – 1616 годах, крайне мало – относительно 20-х годов, в связи с чем существуют предположения, будто бы тогда он путешествовал; но вот куда: в Италию или Голландию? Говоря другими словами: пил ли он Караваджо непосредственно из источника или же при посредстве сильного круга утрехтских караваджистов? У каждой из этих версий имеется сильное научное лобби. Англосаксы (Энтони Блант, Кристофер Райт, Бенедикт Николсон) уже успели убедить многих, что Латур должен был неоднократно выезжать в Голландию, где заимствовал, в основном, у Тербрюггена и Хонтхорста (см. стр. 174 и 60), немножко – у Сегерса, равно как и у других, не исключая фламандцев (например, Брейгеля Старшего). Но когда Блант категорически воспротивился тезисам о пребывании лотарингца в Италии, то Николсон и Райт (авторы знаменитой монографии по Латуру, изданной в 1974 году) такой возможности вовсе не исключили.

⁴ Герман Восс (1884-1969), немецкий историк искусства и искусствовед.

⁵ Первая часть формулировки К. Секомской является просто повторением слов Жака Тюильера, сказанных им в 1972 году – примечание автора.



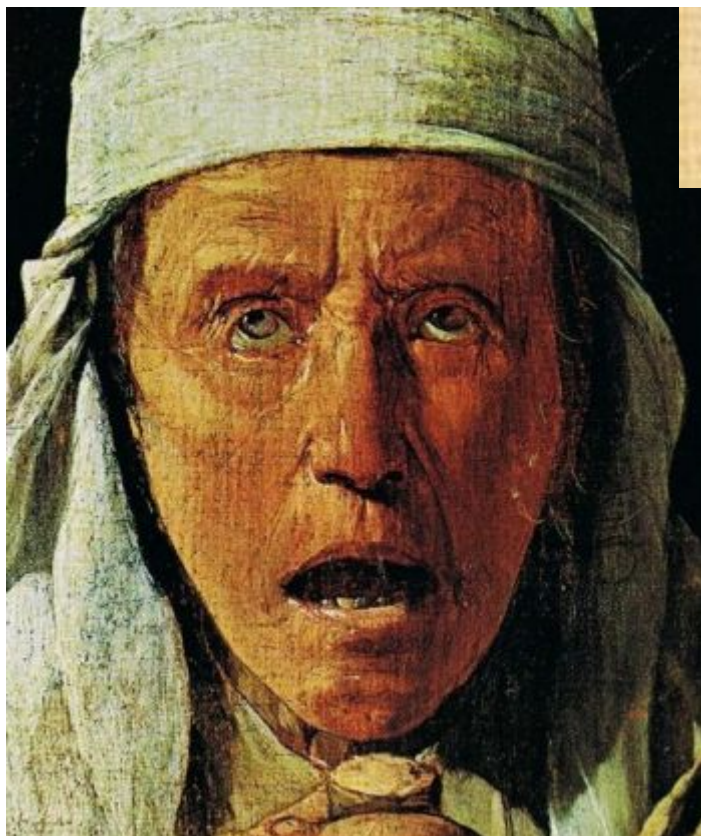
Сандро Боттичелли «Венера и Марс», фрагмент
(1483/85, дерево, темпера и масло
Национальная галерея, Лондон, Великобритания)

Единственным документом, позволяющим говорить о пребывании художника Жоржа де Латура в Италии, была рукопись из архивов аббатства Сен-Антуан-Вьеннуа. Эта рукопись, опубликованная дважды (1844 и 1902) и говорящая о "*de La Tour Lorrain, élève du Guide*", к сожалению, утеряна. Бенедикт Николсон шутит, что множество англосаксонских эгзегез творчества Латура получит здорового пинка в зад, если будет найден документ, подтверждающий, что в Италии работал "*Giorgio della Torre, pittore francese*" (Жорж де Ла Тур, французский художник). Большая часть исследователей и без подобного документа выражает уверенность, будто бы уроженец Лотарингии был в Риме и Флоренции, где между 1612 и 1621 годами пребывала сильная колония лотарингских мастеров (в том числе и великолепный рисовальщик Жак Калло). Это мнение подтверждает стилистический анализ и некоторые изображений, к примеру, очень сильное сходство между телом святого Себастьяна кисти Латура и боттичеллевским телом Марса с картины, которая до XIX века не покидала Флоренции (еще обращает на себя внимание схожесть тела святого Себастьяна и тела Христа в «Положении во гроб»⁶ Караваджо, но оно существенно меньше, чем у тел Себастьяна и Марса (см. выше и ниже) – у обоих персонажей видна одна и та же классическая "*une beauté apollinienne*" греческих эфебов.



Жорж де Латур
«Св. Себастьян и св.
Ирина», фрагмент

⁶ См. том IV, глава 41 – примечание автора.

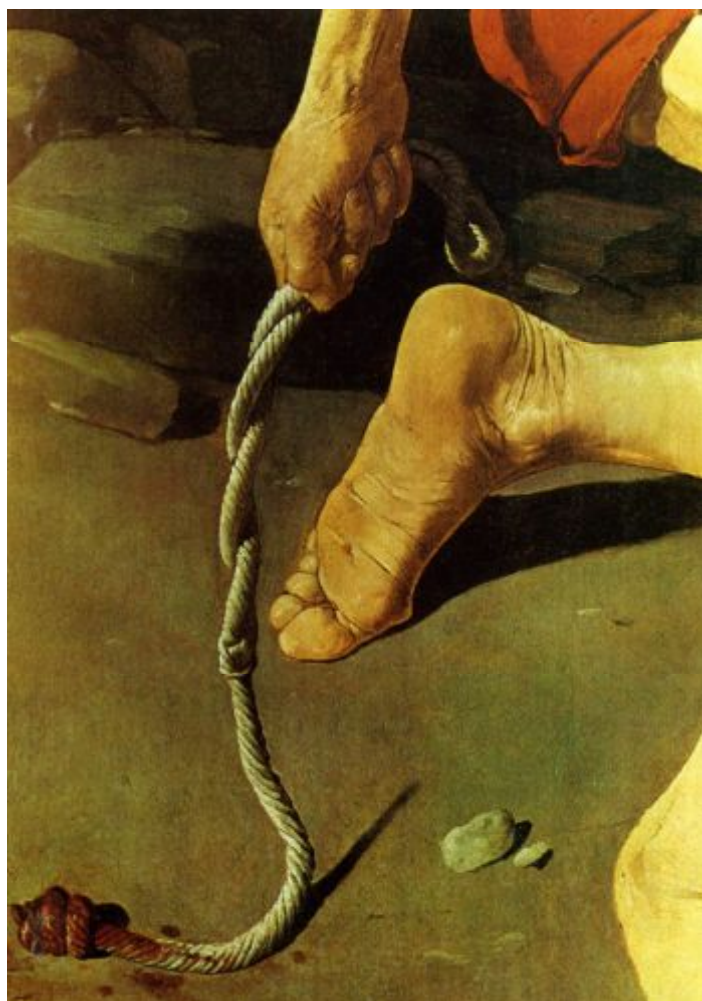


Жорж де Латур
«Дерущиеся музыканты», фрагмент
 (?, холст, масло
 Музей Пола Гетти, Лос-Анджелес,
 Калифорния, США)

Но и тезисы а пользу Утрехта тоже основываются на столь же сильном стилистическом анализе: у Латура видны типичные для голландских караваджистов яркие, живые краски, теплые тона и убедительные характеристики персонажей. Противники пребывания в Утрехте протестуют: а разве у голландских караваджистов видна та же, что и Латура стилизация форм, такая ониричность сцен, такое замедление действия, такая статичность жестов?! Спорить можно очень долго. Резюмируем: Латур где-то должен был видеть образцы в стиле Караваджо. То ли самого Караваджо, то ли его итальянских последователей, то ли его

последователей из Северной Европы. Но возможно и всех – ведь мог он посетить и Голландию, и Италию (именно эту возможность и рассматривал Чарльз Стерлинг в 1934 году).

Наследие Латура группируют – без особенных споров между «латурологами» – в две



основные фазы: «дневную» (более раннюю) и «ночную». Прежде, чем я оговорю их особые признаки, давайте познакомимся с общими чертами. Общей чертой всех картин гения из Лотарингии является их горячая хроматическая температура – изумительная оркестровка исключительно теплых красок. Вторая общая черта – аскетическая лаконичность изображений, отсутствие лишнего "*decorum*", *vulgo*: сценографическая экономность. Никакой архитектуры, никакой природы, никаких богатых ковров; фоны совершенно лишены пейзажей, деталей – интерьеров и глубины; они мелкие, собственно говоря – никакие. Третьей общей чертой является неподвижность персонажей, как будто окаменевших в театральном "*tableau vivant*". У Латура, при кажущейся жес-

Жорж де Латур
«Кающийся св. Иероним», фрагмент
 (?, холст, масло
 Художественный музей,
 Гренобль, Франция)



Жорж де Латур «Шулер с бубновым тузом»

(1635/37?, холст, масло; 106х146

Лувр, Париж, Франция)

тикуляции, настоящей жестикуляции нет, при кажущейся динамичности – настоящего движения персонажей нет, его фигуры более неподвижны, чем скульптуры (скульптуры любят жест); его трактовки застывшие, вневременные, вечные – бывшие и будущие. Холодный театр, ледовая драма, величие и монументальность, достойные Пьеро делла Франческа (интересно, видел ли Жорж персонажей мастера из Борго-Сан-Сеполькро?). Латур (точно так же, как и Пьеро) – это вам не продавец жанровых или религиозных анекдотов. Это – поэт надвременной сути человечности (вот здесь видна разница, потому что Пьеро был, скорее, поэтом надвременной идеи человечности).

Выводимые из оставшегося наследия Латура мнения о количественном соотношении между его «дневными» и «ночными» картинами могут быть и ошибочными. Лоис Ставридес: *«В конце сентября 1683 года, уничтоженный пожаром Дюневиль, грабили французские войска. Большая часть картин де Латура с сюжетами при дневном свете тогда безвозвратно пропала из храмов и монастырей, что нарушило пропорции его наследия, в которой ночные сцены теперь перевешивают»* (1997).

«Дневная» серия картин начинается группой работ, называемых «веристичным реализмом» лотарингца, где мы отмечаем караваджизм, смешанный с локальными традициями и практиками («лотарингский маньеризм», отголоски Жана Фуке⁷, и т.д.). Как формально, так и по содержанию, сцены с крестьянами, нищими, мелкими жуликами, происходящие в пивных и кабаках, были обыденным репертуаром современных Латуру художников из Лотарингии (Белланж, Калло). Морщинистая рожа нищенки в «Дерущихся музыкантах» или натруженная стопа святого Иеронима (см. слева) дают доказательство тому, что молодой Латур действительно трактовал реализм весьма веристически, хотелось бы сказать: по-испански (словно Сурбаран или Рибера). Уже первыми этими картинами живописец из Лотарингии *«неожиданно перерастает средний уровень подражателей Ка-*

⁷ На связь живописи уроженца Лотарингии с мастерской Фуке внимание обращали с 1949 года (Ф. Парисет, Ф. Арканджели, А. Оттани-Кавина, Дж. Арджан) – примечание автора.



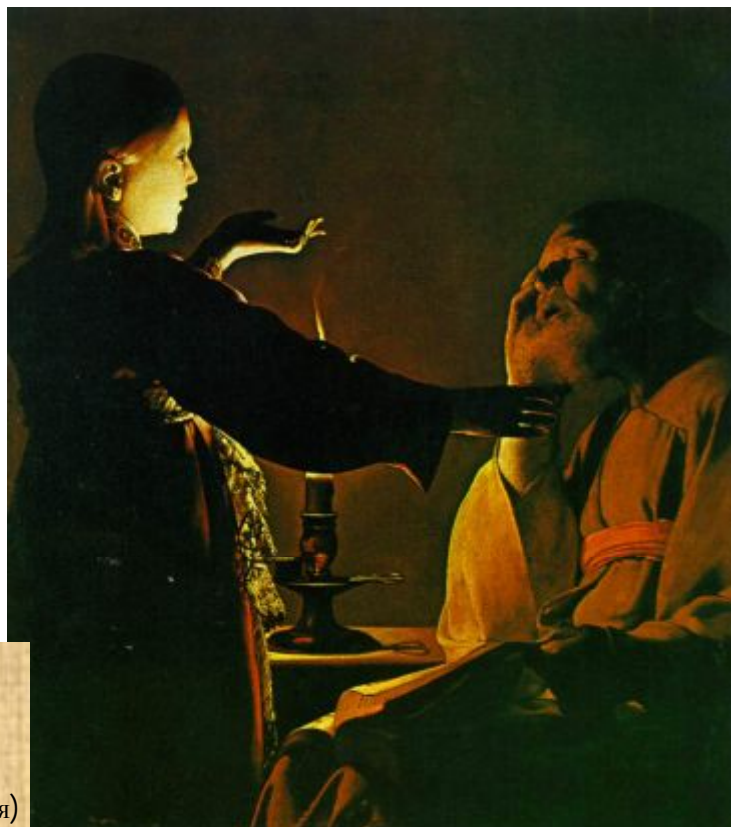
Жорж де Латур
«Отречение св. Петра»
(1650, холст, масло; 120х160
Музей изящных искусств,
Нант, Франция)

раваджо и меткий, хотя иногда и крикливый реализм голландцев» (К. Секомская, 1985), а жемчужинами «дневной» серии – «Гаданием» (Нью-Йорк, Музей Метрополитен⁸) и «Шулером с бубновым тузом» (см. пред. стр.) – превосходит всех караваджистов оригинальностью собственного стиля. Стили, носителями которого есть и будут: *"lume particolare"* (искусственный свет) театрального происхождения плюс своеобразная кубизация форм. Всяческих гадалок и азартных игроков писал и Караваджо, а после него – чуть ли не каждый эпигон итальянца, только никто не сумел сделать этого более красиво и убедительнее, чем художник из Лотарингии.

Здесь я применил термин «кубизация форм». Техника Латура явно эволюционировала от натурализма Караваджо к стилизации, являющейся как раз кубизацией – геометризацией, упрощением, синтезированием персонажей и всяческих объемов, как будто бы мастер искал символические формы. Визитными карточками начала этого направления как раз и являются «Гадание» и «Шулер». За первым шагом последовал второй, а третий – это зрелые ноктюры Латура, где упрощения доходят до деформаций, дающих чуть ли не архитектурный синтез, близкий к сюрреалистическим абстракциям. И, наконец, шагом четвертым станут поздние ноктюры «Игра в кости» (Мидлсбро, Музей Тиссайда) и «Отречение св. Петра» (см. выше), где мы видим кубизацию саму по себе – виртуозную игру выпуклыми (цилиндрическими и конусными) формами, выточенными и заостренными жестким рисунком, но в особенности – посредством «подвального освещения».

Даже в картинах «дневной» серии Латура его очень выразительная *"clair-obscur"* (светотень) добывала персонажей из полумрака. В «ночной» серии она добывает их из полнейшей темноты. Когда же лотаринжец сделался тенебристом (затемнителем) или, собственно говоря, автором ноктюров, когда его кисть стала «отмеченной мраком»? Где-то под конец тридцатых годов XVII века, быть может, в результате психологических травм, вызванных войной, но, возможно, и потому, что живописные ночные сцены были ходовым товаром. Другое дело, что среди художников-эпигонов Караваджо (в особенности – в крупных культурных центрах) ноктюры как раз стали выходить из моды, но еще не стали уходить с рынка, все так же пользуясь популярностью у покупателей, что, похоже, и склонило провинциала из Лотарингии рисовать именно их, чтобы заново наполнить облегченный войной кошель. А травма, вызванная ужасами войны, могла поменять тематику его картин. Жанровые сцены «дневного» цикла были заменены иконографией Ветхого и Нового Заветов, где в главных ролях выступают звезды библейского репертуара: Иов, Себастьян, Петр, Магдалина, Ирина и т.д. Дело здесь уже не в развлечении зрителя, не в «подмигивании» ему, речь уже идет об измене и страданиях, о печали и боли, о недостой-

⁸ См. том IV, глава 41 – примечание автора.



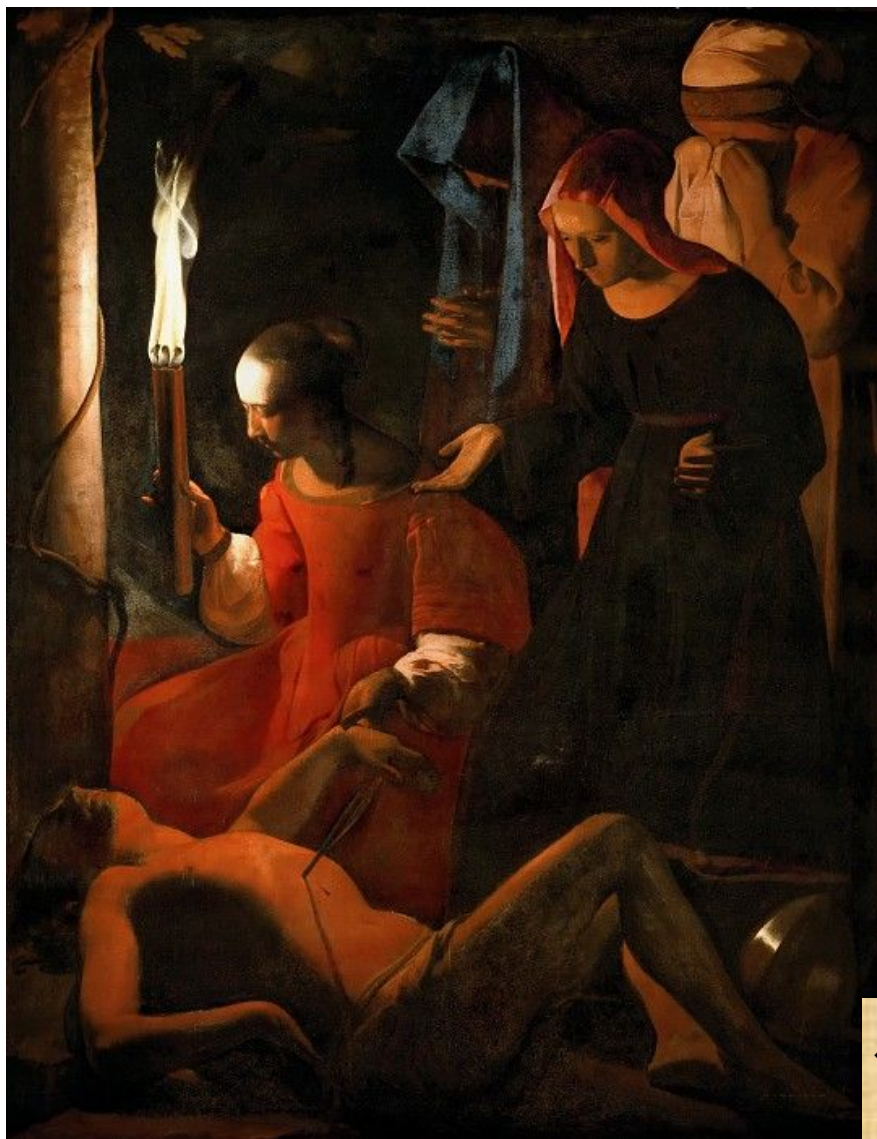
Жорж де Латур
«Сон св. Иосифа» vel
«Св. Иосиф и ангел»
(?, холст, масло; 93х81

Музей изящных искусств, Нант, Франция)

ности и несчастьях людской судьбы. Ироничная, плутовская *"commedia dell'arte"* заменяется морализаторской мистерией в «подвальном освещении».

Этим «подвальным освещением», «подвальным светом» враги Караваджо называли свет его тенебризирующих работ. Латур «дневной» вне всяких сомнений был «уроженцем» Юга (Караваджо), но Латур «ночной» вышел, скорее всего, из североевропейского люминизма, от Тербрюггена и Хонтхорста, которого называли «Герардом ночных сцен». Но, вообще-то, необходимо быть крайне осторожным в установлении источников, вдохновлявших Латура – ведь на самом деле мы ни в чем не уверены (говорилось о влиянии на Латура множества художников и графиков: Караваджо, Хонтхорст, Тербрюгген, Дерю, Бигго, Калло, Эльсхаймер, Леклерк, Финсониус, Блоэмарт, Карон, Камбиас, Бабурен, ван Сихем, ван Ховел, Лаллеманд, Сегерс, Белланж, Боссе, Вуэ, Валантен и Джентилески). Не можем мы быть уверены и в мотивах, порожденных судьбой или психикой, которые подтолкнули художника к созданию ноктюрнов. Я упоминал о Тридцатилетней войне и о кошельке, но ведь все это лишь спекуляции; точно так же движущей силой могла быть и амбиция: сойтись в поединке с наиболее сложной из сложнейших тем. А ноктюрн именно такой темой и считался (тогдашние итальянские и голландские трактаты четко говорят, что это работа для самых лучших мастеров). Тем более, ноктюрн с видимым источником освещения.

У «отца тенебристов», Караваджо, источники света – за одним исключением – распознать нельзя. Бывает, что вообще непонятно, освещается сцена дневным светом или искусственным источником. Именно такой нераспознаваемый свет – мистический, метафизический, духовный, колдовской или святой (*"lume sacrale"*) – позволяет действовать с большей свободой: он может подчиняться законам физики, но не обязан. Тогда как свет с видимым источником, в особенности, искусственный, разгоняя темноту (лучина, лампа, фонарь, свеча), требует подчинения строгим правилам освещения, которые крайне сложно отобразить кистью. Во французской живописи XVII века – за исключением Латура – очень немногие брались за ночную сцену с видимым источником света (по одному разу: Пуссен, Лёсюэр и Луи Ленен). А Латур давал такой свет каждому из своих ноктюрнов, и делал это превосходно, и даже если мы находим у него «ошибку» (в картине «Сон св. Иосифа» пламя, вопреки законам физики, слишком сильно освещает правую часть лица ангела – см. выше), мы уверены что речь здесь идет не об ошибке, а о продуманном ходе с целью придания мистического настроения или эстетичности *tout court*.



Жорж де Латур
«Св. Себастьян и св. Ирина»
(1649?, холст, масло; 167х130
Лувр, Париж, Франция)

Свет в ноктюрах художника из Лотарингии служил нескольким целям. Главная из них – это извлечение форм из темноты, а точнее, их создание посредством света, моделирование посредством света, резьба светом по тьме. Можно сказать, что то же самое делали все ноктюристы и все тенебристы, которые после Караваджо размножились словно кролики. Только никто из них не умел (или не желал) ввести караваджовский реализм в такой геометрический синтез форм, что он тут же ассоциируется с прошлым (архаические формы) или с будущим (кубистские формы).

Целью второй было внутреннее настроение картины. Тот же самый свет, которым гений из Лотарингии вырезал в темноте барочные формы с классической и кубистской окраской, служил ему для построения композиций, вроде бы камерных, но по сути своей – монументальных, своим настроением резко отличающихся от атмосферы работ караваджистов, разрабатывавших убогий реализм. Отличительной чертой настроения ноктюров Латура была глубокая тишина, глубокая поэзия и тот онирический *"effet mystérieux"* (синдром тайны, таинственности), без которого любой ноктюрен мало чего стоит. Один лишь Рембрандт сравним с Латуром в этом смысле.

Третьей целью были мистические эффекты (что я буду оговаривать, рассматривая изображения кающейся Марии Магдалины), у Латура до сих пор не совсем выясненные, то есть, исследователями до сих пор пережевываемые (другими словами: спекулируемые). Нельзя забывать при этом и о палитре, замешанной на типичных ночных светах лотарингца. В сценах «дневных» эта палитра любила гордиться богатством и чуть ли не эпатировать броской интенсивностью, в «ночных» – становилась более сдержанной, экономной, как будто бы тоскуя по монохроматизму. Царят выцветшие, затемненные бронзовые тона, мато-

вая серость и красные оттенки, один раз живые, светлые (хотя и не яркие), в другой же раз – пригашенные, а встречается и деликатная смесь фиолетовых или каштановых с румяно-розовым. Ну и – конечно – желтые, тепло-белые и золотистые тона от пламени свечей, фонариков или масляных светильников. И все это замкнуто чистым, совершенным, феноменально простым рисунком, которого не хватает Хонтхорсту (см. стр. 60) и многим другим авторам ноктюрнов. Фактура тоже убийственно аскетичная, глумящаяся над богатством некоторых «дневных» сцен (например, над шикарными одеяниями в «Шулере»).

Многие теоретики лучшим ноктюрном мастера Латура (или вообще шедевром номер один Латура) считают «Св. Себастьяна, перевязываемого св. Ириной» (называемого так же «Св. Себастьян со св. Ириной»). Святой лежит на спине, а святая вытаскивает стрелы, которыми Себастьяна настигивали императорские лучники. Латур писал этот мотив, как минимум, раза четыре, в двух форматно-композиционных версиях: вертикальной и горизонтальной. Горизонтальная композиция (называемая еще «Святой Себастьян с фонарем», поскольку источником света здесь является большой металлический фонарь) нам известна, благодаря существованию одиннадцати копий или реплик⁹ (например, в Орлеане, Руане и Канзас-Сити); версия вертикальная, называемая еще «Святой Себастьян со свечой» (см. слева) известна в двух вариантах – берлинском (Берлинская картинная галерея) и холсту из церкви в Буа-Анжере, ныне хранящемся в приходской церкви в Брогли¹⁰. Горизонтальная версия обладала чуть ли не лирическим (чтобы не сказать: эротическим) аспектом – прекрасная молодая женщина, нежно обрабатывающая ногу юноши с телом Аполлона. Хроникер Дом Калме, когда писал (1751), что Латур *"excellait dans les peintures des nuits"* (превосходен в рисовании ночных сцен), приводит анекдот о короле Людовике XIII, который настолько был восхищен «Святым Себастьяном» лотарингца (горизонтальной версией), что приказал из собственной спальни убрать все другие картины, чтобы они не мешали этому произведению. Вопрос: а ради вертикальной версии совершил бы монарх подобную чистку в собственной спальне? Потому что в вертикальной версии уже нет ничего квази-эротического – Ирина стоит над Себастьяном, переполненная болью, плакальщицы тоже молчат в боль, настроение этой картины уже чисто травматическое. И жесткая, геометрическая, рельефная архитектура синтетических фигур и занавесей; изумительная диагональная композиция и замечательная оркестровка сильных контрастов *"clair – obscur"* (света – теней) и самих красок – заставляют руки бить аплодисменты. Так что не без причины писалось о буквально «нечеловеческом» порядке этой картины.

Латур – это один из тех художников (их не так много), которые доставляют мне серьезные хлопоты в плане селекции. Дело в том, что крайне сложно выбирать любимые произведения у творца, все *"oeuvre"* которого вызывает восхищение, я же, как раз, страстно люблю всего Латура, каждую его картину и все его приемы. Я люблю его меланжи мистицизма и аскезы, выстроенные грубой светотенью, которая творит, скорее, интерьер человека, чем интерьер сцены. Я люблю его «гармонию, творящую из реальности храм сосредоточенности и размышлений» (Андре Мальро, 1957). Я люблю его четкие линии и широкие, решительные красочные пятна. Люблю его синтезирование и геометризацию форм. Люблю его плотницкую трехмерность (плотницкую, потому что при столь сильных упрощениях анатомия превращается в полихромные фигуры резчика-кубиста). Я люблю величие его героев, их абсолютную неподвижность, их одухотворенность (все это является далеким отзвуком готической скульптуры). Люблю его лирические нотки, метафизические секреты и буквально божественно совершенные композиции. Я горю от багрянца, бронзы и старого золота палитры гения. Но более всего я обожаю его поэзию темноты, его божественную светотень ночи, которая документирует техническое совершенство, а в более широком смысле – документирует ту бодлеровскую любовь к темноте, которая во второй половине XVI столетия охватила весь континент белых людей.

Очень трудно установить, где находится праколыбель живописи, называемой *"pittura*

⁹ Оригинал считается утраченным.

¹⁰ С 1979 г. находится в Лувре.



Ян Госсарт, по прозвищу Мабюз
«Молитва о Чаше»
(~1510, дерево, масло; 85х63
Берлинская картинная галерея,
Германия)

tenebrosa – живописи темной (затемняющей)¹¹. В *"sfumato"* Леонардо? Кто первым открыл ночь в качестве чудесной поры, которую можно изобразить кистью? Аньоло Гадди «Сном Константина» (1380/1390)? Пьеро делла Франческа своим «Сном Константина» (1459/1466)? Кто выполнил первые *"notti"* (ночи), ерго: живописные ноктюрны? Рафаэль Санти, Антонио Аллегри да Корреджо, Лоренцо Лотто? Но ранее был Ян Госсарт со своим ночным Гефсиманским садом (см. выше). Демиургом *"maniera tenebrosa"* очень верно считают Микеланджело Караваджо, но превосходный ноктюрн Тинторетто «Святая Мария Египетская» появился на свет около 1583/1587 годов, то есть тогда, когда Караваджо был еще пацаном. А Тициан и Бассано? А два замечательных господина с «Эль» в фамилии – Эльсхаймер (см. стр. 63) и Эль Греко (см. стр. 58)...

До середины XVI века существовало четкое разделение: свет был чем-то прекрасным, Божественной стихией (*"lux perpetua"*, *"lume divino"*, *"lumen Christi"*), в то время как мрак, ночь, тень и темнота символизировали зло и грех. Великий теоретик искусства Ренессанса, Леон Баттиста Альберти, категорически советовал творцам не применять затемнения (*«избегать картин черных и страшных»*), только на этот совет да Винчи плевал. То ли было забыто, то ли неизвестно, что Люцифер означает *«несущий свет, светоносец»*. Уже под конец половины XVI столетия св. Игнатий Лойола реабилитирует темноту, а во второй половине того же столетия испанские мистики сформулируют *«теологию темноты»*¹², и тут же свет Божественный, мистический, сакральный становится сиянием, рубящим мрак, а

¹¹ Подобному установлению сильно мешает и факт сильного потемнения многих старинных картин в результате химических реакций (у некоторых пигментов и связующих, использовавшихся старыми мастерами, имелась тенденция к быстрому почернению) – примечание автора.

¹² См. том IV, глава 39 – примечание автора.

Жорж де Латур
«Новорожденный»
 (? , холст, масло; 76х91
 Музей изящных искусств,
 Рен, Франция)



хищные, сильные тени окутывают святых. Темнота уже символизирует не грех, а религиозный экстаз или молитвенные размышления. Одновременно живопись открывает агрессивный тенебризм, бродящий среди различных общепризнанных трендов; очень верно писала Мария Ржепинская: *«Караваджо дал особенно убедительное выражение некой тенденции, которая выросла из общей духовной подложки эпохи. Здесь мы имеем дело с целым могучим европейским направлением, которое ввело в оборот понятие неотделимой от света тьмы как базовый иконографический и психологический фактор»* (1986).

Поскольку (в соответствии с иудаистской мистикой) Бог *«пребывал в темноте»*, которая была атрибутом столь же божественным, что и свет – и живопись XVII столетия будет пребывать в темноте, которую исследуют пучки концентрированного света (необязательно искусственного, хотя много раз случалось, что даже дневной свет этих кадров фокусируется до такой степени, что выглядит искусственным). Подобный свет безусловно создает атмосферу таинственности или духовной глубины, придавая традиционным темам новый пафос, новую драматичность, новые значения и новые настроения. Без предложенной Караваджо активной темноты они не могли бы творить всех тех чудес, ибо именно она придавала свету новую, волшебную динамику.



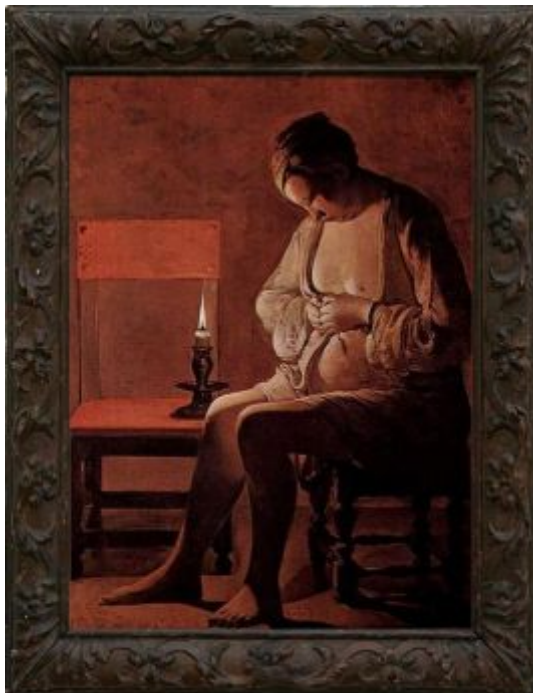
Жорж де Латур
«Поклонение пастухов»
 (около 1645, холст, масло;
 107х131
 Лувр, Париж, Франция)



Эль Греко
«Сказка» или «Юноша,
зажигающий свечу с мужчиной и
обезьяной»
(1570/77, холст, масло; 50х64
Прадо, Мадрид, Испания)

Тенебристы и ноктюрнисты создадут царство маньеристского (например, Эль Греко – см. выше) и, в особенной степени, барочного тенебризма и ноктюрнизма. И монархом на все времена этой империи станет провинциал из Лотарингии – Жорж дю Меснил де Латур. Девизом или гербом этой империи будет объявлен **«Святой Себастьян со святой Ириной»** (см. стр. 54). Но я – когда приходится сделать выбор – выбираю другие холсты. Меня гораздо больше привлекают фигуры одиноких, замкнутых в себе женщин Латура, его дамские меланхолии...





Жорж де Латур «Женщина, ищущая блоху»

1638/41?, холст, масло; 120х90

Музей Лотарингии, Нанси, Франция

Без подписи, но и вне всякого сомнения – стопроцентный Латур. С тех пор, как картина была представлена публике (в 1955 году ее обнаружила в одной семье из Ренна мадемуазель Берхо, а разрекламировал Франсуа-Жорж Паризе), никто и не сомневался, что *"chef d'oeuvre"* вышел из под кисти чемпиона мира по созданию ноктюрнов.

Но полемика относительно даты создания продолжается до сих пор. Тезис Паризе (автора первой крупной монографии, посвященной Латуре), будто бы «Женщину с блохой» мастер рисовал на закате своей творческой деятельности, принять невозможно, это абсурд. Тезис англосаксов (Блант, Николсон, Райт), что картина начинает «ночную» серию, ерго: это старейший ноктюрн лотаринжца (созданный в плюс-минус 1635 году), тоже вызывает сомнения и имеет своих противников (к примеру, в ней нет хотя бы следа «лотарингского маньеризма» «дневной» серии, а внутренняя «архитектура» сцены говорит о зрелом мастерстве Латура, геометризирующего композицию и синтезирующего формы). Гораздо более логичным представляется кажется тезис Жака Тюильера, что «Женщина, ищущая блоху» – это перелом 30-х и 40-х годов XVII столетия.

Спор в отношении содержания уже был окончательно (похоже) решен, а он был не менее интересным, чем споры относительно хронологии. Женщину, сразу же после обнаружения картины, посчитали служанкой, которая давит насекомое на своем жирном или носящем бремя животе. Кто-то говорил и о первых родовых схватках, а вовсе не о борьбе с блохами, только эта гипотеза карьеры не сделала. Гораздо большую сенсацию вызвало выступление Элен Адгемар, хотя бы потому, что была она начальницей службы документооборота Отдела живописи Лувра. В 1972 году на страницах *"Gazette des Beaux-Arts"* мадам Адгемар усомнилась в общепринятом названии картины, утверждая, что женщина якобы не давит блоху, а сомкнутыми пальцами сдвигает бусины четок, поскольку перед нами беременная кающаяся послушница монастыря Нотр-Дам дю Рефюж (который был убежищем для грешниц). В том же самом году Раймон Пикар выдвинул тезис, близкий по содержанию, хотя еще более лихой – что на картине представлена очередная святая Магдалина Латура (лотаринжец неоднократно писал кающуюся грешницу из Нового Завета). Эти гипотезы счастливыми не оказались: все известные латурологи (Тюильер, Розенберг, Мас де л'Эпинэ и др.) высмеяли как мадам Адгемар, так и мсье Пикара, которому обратили внимание, среди прочего, на факт, что всякая Магдалина от Латура получила до-



Геррит ван Хонтхорст
«Ловля блохи при свече»
(1626/56, холст, масло; 105х136
Художественный музей,
Базель, Швейцария)

довольно скромную одежду, длинные, распущенные волосы и череп (традиционный аксессуар кающейся грешницы), а у дамы с блохой на голове платок, к тому же у нее выпирает голый живот. Мадам Адгемар посоветовали воспользоваться очками или лупой, так как между пальцами женщины видна одна блоха, а вторая блоха сидит на ее блестящем животе.

В те времена поиски (ловля) и убийство блох представляли собой очень важную деятельность, так что кисти художников не могли остаться в стороне. Поскольку деятельность эта по сути своей должна была быть естественной, она должна была весьма привлекать караваджистов, и уж тем более – караваджистов нидерландских. Именно от них (от ван Хонтхорста – см. выше – с компанией) эту тему перехватили французы в первой половине XVII века (Биго, Латур). Кадр, вышедший из-под кисти Латура, делит с «Маленьким нищим» Мурильо (очень похожее положение рук и пальцев! – см. стр. 180) славу наилучшего отображения смертной казни насекомого посредством человека, пораженного блохами. Зато эта картина является самостоятельным №1, если речь идет о пораженных блохами представительницах прекрасного пола. У голландцев подобного рода сценки обладали признаками, близкими порнографии (см. выше), но лотаринжец – хотя здесь представил свою единственную женскую обнаженную натуру (нигде более он женщин так не раздевал) – имел в виду нечто совершенно иное, чем либидо. Он размышлял о будничной нищете человеческого существования и меланхолии простых людей.

Он был бы феноменальным живописцем женщин, если бы только пожелал на этом специализироваться. Впрочем, он был им и так – лица его дам (см. след. стр.) уже предсказывают ту гениальную женственность, что выйдет из-под кисти Вермеера. Но он был бы еще лучшим, если бы писал обнаженную натуру и дамские портреты – быть может, он сравнялся бы с Вермеером? От его **«Женщины с блохой»** исходит нечто настолько животное, биологическое, что немногим мастерам этот аспект женственности удалось портретировать (в этом плане даже Вермеер проигрывает). И в то же время, фигура этой женщины обладает каким-то монументальным достоинством (благородной суровостью памятников), что приближает ее по настроению к образам для религиозных размышлений. Очень странная картина – откровенно светская, и в то же время пахнет скамеечкой для коленопреклонений. Как тут не вспомнить старинное определение, что караваджизм был *«секуляризацией религиозных мотивов»*, и в то же время возникает мысль, что мадам Адгемар носом почуяла эту религиозность, вот и заменила блоху на четки. Но потом приходит мысль более серьезная – что это сам лотаринжец заменил кистью бусину четок на тельце насекомого, тем самым исключая свои католические сомнения.



Жорж де Латур «Гадание»,
фрагмент
(1627/30?, холст, масло
Музей Метрополитен, Нью-Йорк, США)



Жорж де Латур «Шулер с бубновым тузом»,
фрагмент
(1635/37?, холст, масло
Лувр, Париж, Франция)

Женщина, скорее, не красавица. Но она красива геометрически, вместе со всей композицией, которая демонстрирует изумительную игру вертикалей и горизонталей, квадратов и прямоугольников, трапеций и ромбов в качестве оформления сцены тела, слепленного из шаров (живот, лоб, груди, голова) и различных дуг. Эта капитальная «архитектура» – уже бегущая от натурализма «дневных» холстов посредством синтеза и кубизации – сопровождается восковым люминизмом палитры (восковым в связи с чуть ли не монохроматической колористикой, а еще по причине воска, который тает, потому что фитиль горит, *vulgo*: из-за свечи). Свеча, а точнее – ее свечение, это ужасно сложная штука для художника. Отваживались немногие: пытался, между прочим, Лука Камбиазо, пробовал Эльсхаймер («Осмеивание Цереры» – см. стр. 63), пробовали Трофим Бижо и Хендрик Тербрюгген. Победил Латур. Когда первый раз я писал о Латуре («MW», 1984) – то писал и о свече: «Он стал гением света темноты, которую лижет аура свечи; никто в истории не сумел так материализовать ее, казалось бы, неуловимого мистицизма, ее желтоватой меланхолии и того тепла...» Сейчас, анализируя это тепло – я думаю исключительно о тепле палитры. Ноктюрны лотаринжца горят, словно его свечи; наверное, только Рубенс умел раздувать такую высокую цветовую температуру.

Итак, она некрасива. И, тем не менее, как же она прекрасна своей вечностью! Да, вечностью, силой неподвижности. Раз уж я вспомнил Рубенса, давайте припомним динамику сцен и персонажей фламандца, отображающую и символизирующую динамику Барокко. Латур бросает ей вызов. Персонажи лотаринжца, даже когда страдают – не жестикулируют, не бросаются, вообще не двигаются, они молчат, застыв, словно кучка камней. Давайте еще раз поглядим на «Святого Себастьяна со святой Ириной» (стр. 54), на картину, называемую еще «Оплакивание святого Себастьяна» и являющуюся иллюстрацией боли – персонажи нависают по диагонали словно блоки хромированного гранита, и нам известно, что эта пантомима, единственными музыкальными аккордами которой являются белеющие во мраке ладони и лица, никогда не шевельнется. Это нечто большее, чем *"tableau vivant"*, ведь участники театральных «живых картин» расходились, но женщина, давящая блоху, не шевельнется, пока не наступит конец ее судьбы или придет конец картине. Блоха так никогда и не будет раздавлена. Латур умел писать вечность.

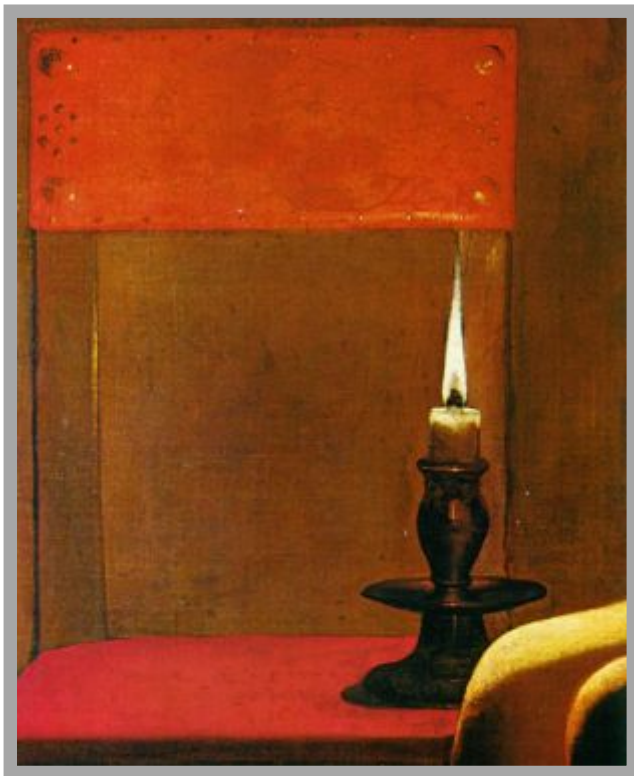




Адам Эльсхаймер
«Осмеивание Цереры»
(~1600, медная пластина, масло;
30х25
Прадо, Мадрид, Испания)

В отношении «Святого Себастьяна» я воспользовался термином: «музыкальные аккорды». А имеются ли они и здесь? Ну конечно же, *"naturellement"* – это мысли изображенной на картине женщины. Ее гигиеническая операция вместе с ее же физиологической бессмысленностью, похоже, составляют гармоническое единство, но ведь – раздавливая «паразита» – она о чем-то думает. Историки, которые призывают иконографию «Меланхолии» для интерпретации данного кадра, не столько преувеличивают, сколько говорят глупости. Мы можем говорить только лишь о «меланхолии» необразованной женщины или самки, разве что... Латур желал этой картиной посмеяться над ритуальными (помпезными, церемониальными, надутыми – «философскими») проекциями Ангела меланхолии. Но вернемся к ее мыслям. О чем может она думать, раздавливая насекомое? Может быть, о неверном любовнике: «Вот если бы я и тебя могла так раздавить, паразит!». И даже если бы мадам Адгемар была права (четки вместо блохи), мысли изображенной женщины не должны были бы слишком радикально отличаться по смыслу: «Пресвятая Богородица, сделай так, чтобы у него зубы и волосы выпали, чтобы он ноги поломал, и чтобы его мужская гордость усохла!».

Черт подери, ну почему я стал таким злорадным перед этим изображением? Сам не знаю, но это большие мысли, и я от них отказываюсь. Цепляясь к несчастной, грязной, завшивленной и, вероятнее всего, беременной бабе я глохну, плохо различаю окраску звуков. Это не ее мысли являются здесь музыкальными аккордами, но строфы магической поэзии надреализма Латура. Колдовство его кисти, высвобождая его модели из категории земного времени, вырывает этих персонажей из уз реального мира и переносит в мир романтической ночи и ночи современной, всякой поэтической ночи, сутью которой является состояние человека или же человеческое одиночество.



«Женщина с блохой» могла бы стать иллюстрацией самых лучших стихотворений XX века. Она могла бы носить лавры ведущего среди живописных шедевров этого столетия, если бы картина появилась на три сотни лет позднее. Ведь лотарингский феномен – с помощью «подвального света» и геометрических синтезов с признаками неопрIMITивизма или же неоархаики – выстраивает здесь живопись, достигающую своей эстетикой норм и вкусов времен, которые придут только через триста лет. Андре Мальро провозглашал, что, по его мнению, современное искусство начинается «Олимпией» Мане. Американский поэт и писатель Фредерик Прокош ответил на это: *«А мне кажется, что современное искусство начинается не с Мане, как того желает Мальро, а с Латура!»* (1985).





Жорж де Латур «Магдалина Терфф» или «Магдалина с ночником»

~1640?, холст, масло; 128x94

Лувр, Париж, Франция

Святая Мария Магдалина – одна из женщин, сопровождавших Христа, героиня многих произведений искусства и объект бесконечных споров историков, теологов и филологов. Спор касается следующей проблемы: являются ли одним и тем же персонажем, одной и той же женщиной Мария Магдалина, Мария из Вифинии (сестра Лазаря) и новозаветная проститутка, или же это три различные женщины? Традиция западной церкви продвигала идею их тождественность, но контртезисы и полемические споры, длящиеся уже несколько сотен лет, привели к тому, что сейчас никто уже ни в чем твердо не уверен. Отсутствие источников (археологических или документальных) делает невозможным установление истины.

В соответствии с легендой, Магдалина провела 30 лет в Провансе (названном так впоследствии), где каялась и нашла свою могилу в Везле. Вершиной ее мистико-религиозной карьеры был семнадцатый век, когда культ Марии Магдалины – *«совершенной в любви к Христу»* – распространяли иезуиты и францисканцы. Религиозные искания тогдашней Франции наполнены святыми женщинами (историографы эпохи пишут о значительном усилении мистических эзегез и культов, которыми были окружены благословенные женщины XVII века), и Мария Магдалина была на этом фестивале звездой первого класса. Звездой искупления и аскезы. В Провансе, где ее культ, понятное дело, был особенно интенсивным, два крупных святилища были посвящены самой Магдалине и сторонникам магдалинизма: грот Ла-Сент-Бом (именно там святая, якобы, каялась) и Сент-Мари-де-ла-Мер. Магдалинизм эксплуатировался многочисленными тогдашними авторами; наиболее популярной и знаменитой стала книга кардинала де Берюля (1627). Тезис Париже о влиянии мистицизма де Берюля на **«Магдалин»** Латура никем не оспаривался. Другие исследователи указывают на сильные связи между духовной сферой живописи лотаринжца и Паскалем, янсенизмом и даже герметическим оккультизмом.

Более существенны нам кажутся связи эстетические. Очень многие художники из Северной и Южной Европы того времени занимались Марией Магдалиной (среди французов, современников Латура, это, к примеру, Вуэ, Шампань, Лебрэн, Ленен). Вдохно-



Жорж де Латур «Магдалина Фабиус»

1640/45?, холст, масло; 113x92,7

Национальная галерея искусств, Вашингтон, США

Фонд Айлы Меллон-Брюс

вить лотаринжца могли многочисленные более ранние по времени **«Кающиеся Магдалины»**, **«Меланхолии»** или **«Тщеславия»**. Уже Чарлз Стерлинг вместе с Полом Джемонтом видели (1934) в **«Магдалинах»** Латура французскую версию мотива **«Меланхолии»**, который, благодаря Дюреру, получил широкую известность. Сегодня указывают, в основном, на голландских тенебристов, например, на прелестную **«Меланхолию»** Тербрюггена (см. стр. 70). Говорит Карен А. Финлей: *«Под конец первой четверти XVII века параллели между «Меланхолией» и «Магдалиной» были солидно обоснованы (...) «Меланхолия» Тербрюггена была ключом-источником к знаменитой серии «Магдалин» Латура»* (1984).

Сколько картин было в этой серии? Мы не знаем, но нам известно, что сам Латур подобное умножение темы любил. Жан-Поль Кушо: *«Ибо этот художник, который не занимался ни пейзажем, ни мифологическими сюжетами, для которого натюрморты были всего лишь средствами, обогащающими характеристики персонажей, в течение трех десятков лет своей творческой жизни держался всего лишь нескольких наполненных содержанием тем, к которым охотно возвращался, чтобы их все сильнее и сильнее углублять (...) Начал он с умелого реализма в передаче элементов лица и фактуры предметов, становясь вскоре живописцем души, молчания и отречения. Средства, которыми он оперирует – это абстракция линий и пространств, с помощью которых он желает показывать лишь суть вещей»* (1976). И суть вещей, связанных с Магдалиной, он разрабатывал настолько последовательно, что мы без какого-либо опасения можем утверждать, что кающаяся Магдалина была любимой темой гения из Лотарингии. Сохранилось четыре оригинальных холста¹³ (четвертый находится в частной французской

¹³ В 2000 г. читатель **«ЖБЧ»**, пан Мариуш Венцовский, в своем письме обратил мое внимание на то, что я ошибся, поскольку он видел пятую **«Магдалину»** на выставке творчества Латура – **«Магдалину с документом»**. Нет, я не ошибся. **«Магдалина с документом»** – это хранящаяся частной французской коллекции (Нанси) копия, выполненная анонимным художником с картины (потерянной) Латура. Все признанные «латурологи» (Жак Тюилье, Пьер Розенеберг, Франсуа Мас де л'Эпиней, Бенедикт Николсон, Кристофер Райт и другие) указывают лишь на четыре оригинальные **«Магдалины»** Латура – примечание автора ко второму изданию.



Жорж де Латур «Магдалина Райтсмен» или «Магдалина с двумя огоньками»

перед 1640?, холст, масло; 134x92
Музей Метрополитен, Нью-Йорк, США
Коллекция Чарльза Б. Райтсмана

коллекции, это близнец **«Магдалины Терффа»**¹⁴), но многочисленные копии и гравюры говорят, что меланхоличных дамочек было больше. Сейчас же я сообщаю данные о каждой из участниц трио:

«Магдалина Терфф» (**«Магдалина с ночником»**) названа так по имени коллекционера Камилла Терффа, купившего картину в 1914 году. С 1941 года она находилась в Кельне, а с 1949 года – висит в Лувре. Это единственная подписанная **«Магдалина»**. Она представляет собой (вероятно) слегка модифицированную реплику упомянутой четвертой композиции, скорее всего, созданной ранее. Состояние картины крайне неудовлетворительное (работы по консервации проводить рискованно, специалисты заниматься подобными предприятиями не спешат).

«Магдалина Фабиус» – единственная **«Магдалина»**, судьба которой известна нам начиная с XIX века. Во второй половине того столетия картина была собственностью маркизы Коленкур, впоследствии (1911) – сестры маркизы, графини д'Андины. Андре Фабиус приобрел ее в 1934 году. В 1974 году она попала в Штаты, следом за своей «коллегой» **«Райтсмен»**. Без подписи, но и без каких-либо сомнений. Предполагаемую дату создания устанавливали долго. В 1948 Париже указывал на 1628 год, то есть, на очень ранний период творчества Латура, через 15 лет (1963) он от своих слов отказался, принимая тезис Стерлинга, будто бы холст был написан в 1645 году. Николсон с Райтом предпочитают, скорее, 1639/1641 годы, аргументируя, что лишь тогда лотаринжец открыл секрет сияния, исходящего от заслоненного источника, которое здесь показано (свет, исходящий из-за черепа), в то время как другие **«Магдалины»** Латура с этим эффектом не знакомы. Вполне возможно, что существовала полуфигурная версия **«Магдалины Фабиус»** (на это намекают эскизы с полуфигурным кадром).

¹⁴ С 1991 г. находится в Музее искусств округа Лос-Анджелес (США).





И наконец **«Магдалина Райтсмен»** vel **«Магдалина с двумя огоньками»**. Обнаружил ее Губерт Комте (1961), публике представил – профессор Париже (1962), купили – Райтсмены¹⁵ (1963). Картина находилась в паршивом состоянии (многочисленные трещины и следы двух фатальных «ремонтов»). Подписана она не была, но сомнений эта **«Магдалина»** не вызывала (но их вызывала – безосновательно – рама зеркала; утверждалось, будто бы такой тип рамы начали применять гораздо позднее). По мнению авторитетных латурологов (exemplum Пьер Розенберг и Франсуа Мас де л'Эпине, 1973), картина принадлежит к первым ноктурнам, созданным до 1640 года. Всех экспертов восхищает прекрасная, очень четкая геометрическая игра композиционной «архитектуры»: треугольников, трапеций и прямоугольников.

Можно ли этих трех дам хронологизировать? Что означает: поставить их поочередно, создать логический цикл? Нельзя. Все датировки, все расписывания очередности или же любые интерпретационные эзегезы (типа: **«Райтсмен»** – это преображение Магдалины; **«Фабиус»** – ее сомнения и искушения; **«Терфф»** – успокоение, жизнь в размышлениях) являются только спекуляциями и ничем иным, а в версиях различных историков эти спекуляции входят в клинч и исключают друг друга, в связи с чем приводить их здесь я не стану. Точно так же и размышления относительно возраста героини (якобы, **«Фабиус»** – это юная девушка, а **«Райтсмен»** – уже более зрелая женщина и т.д.) являются – по моему мнению – злоупотреблением, поскольку картины Латура не позволяют определять возраста героини. Похоже, что модель была одна и та же (хотя головы за это не дам).

Элен Адгемар утверждает, будто бы в изображениях святой Магдалины Латур представил подопечных матери Марии-Елизаветы, которая в 1624 году основала на территории Лотарингии монастырь Нотр-Дам дю Рефюж. Гораздо более любопытным представляется нам тезис Париже, будто бы моделью была цыганка. Мария Магдалина – это покровительница цыган, которые во времена Латура устраивали массовые паломничества к провансальским святыням, в особенности – в Сент-Мари-де-ла-Мер. Лотарингия была наполнена цыганами, так что лотаринжец мог какую-то цыганку изобразить (эта же модель своей смуглой красотой очень походит на модель Тициана для **«Цыганской Мадонны»**¹⁶). Но художник мог брать модели не обязательно из таборов, а из монастырей, так как нам известно, что у него имелись контакты с различными монастырями, и что он для разных монастырей писал картины. Короче, несмотря ни на что – есть в этой женщине нечто цыганское, и особенно – в **«Магдалине Терфф»**...

Хендрик Тербрюгген

«Меланхолия»

(~1627, холст, масло; 67,2x56,8

Художественная галерея Онтарио,

Торонто, Канада)



¹⁵ Американский нефтепромышленник **Чарльз Райтсмен** (1896-1986) и его жена **Джейн**, собравшие после Второй мировой войны богатейшую частную коллекцию произведений живописи и предметов декоративного искусства. Нью-йоркский Музей Метрополитен получил от них в дар и приобрел через «Фонд Райтсменов» большое количество своих экспонатов. **«Кающаяся Магдалина»** была передана ими в дар музею в 1978 г.

¹⁶ См. том IV, глава 36 – примечание автора.



Жорж де Латур «Гадание», фрагмент
(1627/30?, холст, масло
Музей Метрополитен, Нью-Йорк, США)

Только героине «**Магдалины Терфф**» мастер приоткрыл (до колен) ноги. А еще ей и героине «**Магдалины Фабиус**» он приоткрыл одно плечо. И все. Он не желал пробуждать чувств зрителя. Ergo: Латур не пошел по следу целого легиона мастеров XVI-XVII веков, которые ради понятной цели обнажали красавицу-отшельницу вплоть до состояния пикантной эротичности (таких Магдалин называли «*христианскими Венерами*»). Латур дал ей длинные волосы, спадающие черной волной с плеч до полу (св. Лука говорит, что Магдалина слезами омыла ноги Спасителя, а волосами их вытерла – отсюда и такие длинные волосы). Он же дал ей нежные, чувствительные пальцы, которые

уже не танцуют, как руки героев в «**Шулере**», «**Драке музыкантов**», «**Гадании**» (см.), «**Сне святого Иосифа**», «**Отречении святого Петра**», в «**Иове с женой**», в «**Святом Себастьяне со святой Ириной**» или же в «**Святом Иосифе-плотнике**» (Тюильер верно называл эти танцующие ладони у Латура «*балетом рук*») – ладони и пальцы Магдалин лотаринжца застыли в неподвижности. А еще своей Магдалине он дал глубокую задумчивость, квази-философскую, но, вне всякого сомнения, горькую и меланхоличную, над "*vanitas vanitatum*", тщетностью людского существования, ничтожностью всех его ценностей и прелестей. Быть может, в «**Магдалине Фабиус**» эта задумчивость в чем-то хищная, а в «**Магдалине Райтмен**» – особенно мягкая, с деликатным настроением размышлений. В «**Магдалине Терфф**» лежащая на распятии плоть бичующегося дает понять, что покаяние Магдалины не ограничивалось только размышлениями, но принимало и более резкие формы.

Каждая из этих лотарингских кающихся женщин получила "*lume particolare*" (искусственный свет), который формирует темноту и навязывает квази-монохромную коло-



Жорж де Латур «Иов с женой»,
фрагмент
(~1640, холст, масло
Музей департамента Вогезы, Эпиналь, Франция)



Жорж де Латур «Св. Иосиф-плотник»,
фрагмент
(до 1640, холст, масло
Лувр, Париж, Франция)





ристику при чудовищно сильной тенебризации (а в результате потемнения старого лака, сегодняшний тенебризм даже еще более сильный, чем раньше) и при отсутствии (если не считать красного) живых цветов. Два раза свеча и один раз светильник, что дает определенную разницу, разницу символическую, ведь горящая свеча была не только символом течения ergo быстротечности времени, но и знаком глубокой веры: уже в средневековье она символизировала Спасителя. А горящий светильник, так же как и свеча, символизировал свет мудрости (свет, разгоняющий неведение), он был равнозначен внутреннему, духовному свету. Говоря о «*светильнике, сияющем в темном месте*» (послание святого Петра), апостол говорил о пламени Божьем.

И чего только не расписывали относительно магии огня! И столетия тому назад (например, Б. Виженер «**Трактат об огне и солнечном свете**», Париж, 1628) и в XX столетии (например, Г. Башелар «**Пламя одной свечи**», Париж, 1961), выстраивая мистику огня, философию огня, теологию огня, эзотерику огня, рассматривая секреты горящих свечей, в том числе и у Латура (А. Бужье, Ж. Тюильер и др.), у которого свеча горит белым, желтым или желто-белым пламенем. Вне всякого сомнения, все эти виды пламени обладают мистическим и символическим характером. По мнению Виженера, которого Латур мог читать – идеально вертикальное белое пламя принадлежит Богу, так как стремится к Небу. Когда в «**Магдалине Фабиус**» желтое пламя за черепом изгибается, словно его отклоняют мысли или взгляд кающейся женщины, и они настолько сконцентрированы, что творят кинетическую силу – это знак дьявольского искушения, знак сомнений, знак бунта против необходимого покаяния (notabene: какое же волшебное сияние было пленено внутри черепа!). От этих языков пламени Магдалина должна черпать свою силу и мистические видения, приближающие ее к Небесам!

Череп мы видим в тройном исполнении, по одному его получила каждая из Магдалин Латура. Каждая из них осторожно кладет пальцы на человеческий череп, и эти пальцы, и эти ладони, и эти руки, как и все тело, устали от многочасового бдения и медитации, их хозяйка, похоже, вошла в состояние мистического онемения. Губы раскрыты, как будто бы у них уже нет сил закрыться. Челюсть черепа раскрыта лишь там, где уста кающейся замкнуты («**Магдалина Терфф**»), и тут уже она широко распахнута, словно череп собирается кричать. Череп молчаливо кричит *"memento mori"*, символизируя, собственно, то же самое, что и свеча – уход. Гаджет из традиционного арсенала *"Vanitas"*.

И зеркало. Очень давно (в «**MW**») я писал: «*Тюильер определил горящую свечу как символ неумолимо уходящего времени, а зеркало – как символ хрупко-*





Ганс Бургкмайер «Автопортрет с женой»,
фрагмент
(1529, дерево, масло
Музей истории искусства, Вена, Австрия)

сти мечтаний, призрачности надежд и той великой иллюзии, которая заключена в человеке. И он был прав». Прав был и

Манфред Луркер, когда сказал: «В психологии зеркало означает серьезную интроспекцию, открывающую доступ к подсознательному, и тем самым показывает наше истинное лицо» (1990). Следовательно, зеркало было символом познания самого себя и символом иллюзии жизни, то есть, оно символизировало противоположные ценности: иллюзию человека и правду о человеке. Художники чаще имели в виду первое значение – зеркало, представляющее эфемерную видимость вошло в канон аксессуаров "vanitas".

Зеркала от лотаринжца получили две кающиеся Магдалины. По словам Ж. Шоу (1973) в «Магдалине Райтсмен» зеркало является «зеркалом Христа», поскольку отражает свечу, символ Спасителя; а в «Магдалине Фабиус» – «зеркалом смерти», поскольку отражает череп. Прототипом мотива черепа в зеркале был, похоже, «Автопортрет с женой» германского художника Бургкмайера.

У зеркала, рядом с подсвечником (в «Магдалине Райтсмен»), словно капли слез, лежат жемчуга. Преображенная Магдалина, молясь замкнутому рамкой изображению Христа (отраженной в зеркале свече), с ладонями, лежащими на черепе, уже отбросила драгоценности или же тщету (часть украшений валяется на земле, у ее ног). А теперь давайте поглядим взглядом не мистическим, не религиозным, не покаянным, а чисто эстетическим. Это жемчужное ожерелье, этот череп, этот подсвечник и это зеркало, вырезанные из целого кадра, образуют превосходный натюрморт. Такой же замечательный и столь же «кубистский», только более аскетичный (без драгоценностей) натюрморт формируют в «Магдалине Терфф» две священные книги, распятие, светильник и плоть. Уже Розенберг и Мас де л'Эпине восхищались (1973) геометричностью этих "natures mortes" в «Магдалинах» Латура.

Меня же восхищает в них заряд поэзии. Все это создания волшебнопоэтические, окутанные аурой полутьмы и тайны. И тишиной. Можно согласиться с мнением А. Шастеля, что теневизм Латура является



«музыкальным ключом» (1972), но лишь тогда, когда мы сочтем, что тишина – это тоже музыка. Никто, даже Рембрандт, не умел так писать глубокую тишину. И никто не умел так писать людской ночи. В «MW» я писал о «Магдалине Райтсмен»: «Была ночь. В такое время всегда стоит ночь с ее тенями и тишиной, которая звенит в ушах словно колокол, с ее слепыми закоулками дорог и приглушенной урбанистической преступлением, с ее скрипом босых ног в пустых коридорах и далекими колокольцами саней на широкой равнине, освещаемой Луной и разрываемой воем волков, где белые колеи теряются на горных перевалах, а за ними находится неизвестность, громадные врата прощания и разлуки».

Говоря откровенно: искупление блудницы меня волнует мало – ровно столько, как и все те рахитичные старушки, которые постоянно приходят в храмы, чтобы просить прощания у Господа, что когда-то давно распутничали, как будто бы не для этого были созданы, и как будто бы Господу до этого было какое-то дело. Здесь меня интересует волшебство искусства. Нынешним временам, с выхолощенными деликатностью и тайной, урок Латура очень необходим. Ведь он представляет собой проекцию молчания, которая пульсирует интроспективным полумраком, которая является демонстрацией тишины, изваянной молниями «подвального света» словно лазером Ангела Покоя. Замкнись в себе – там найдешь единственное сокровище.

