

ГЛАВА

50

ГЛАВА

**«Предметы тихо
разговаривают»
(или натура не совсем
мертвая)**

**Франсиско
де
Сурбаран
1598 - 1664**

**Жан-Батист
Симеон
Шарден
1699 - 1779**

Сезанн так сказал о собственных натюрмортах: *«Предметы тихо разговаривают»*. И он имел на это право, похоже, меньше, чем пара крупнейших гениев натюрмортов в искусстве белого человека – испанец Сурбаран и француз Шарден. И у Сурбарана, и у Шардена предметы действительно тихонечко разговаривают друг с другом...

То, что мы называем натюрмортами (мелкие предметы, сосуды, цветы, плоды, убитая дичь и т.д.) существовало в искусстве уже весьма отдаленных времен (Египет, Крит) в качестве фрагментов более крупных композиций. Такие же замечательные фрагменты мы находим и в греко-римской живописи Помпеи и Геркуланума (см. ниже). Все искусство Средневековья и Возрождения (начиная с Джотто и Гадди) уже переполнено ими. Но кто же создал самый первый самостоятельный натюрморт? Среди древних – художники (авторы фресок и мозаик) эллинистической эры (I – II века н.э.); образцы их творчества нам представляют музеи Ватикана и Неаполя. Плиний Старший сообщает, что наиболее знаменитым греческим мастером натюрмортов эллинистической эпохи был Пираикос, но, похоже, первым он не был. А кто же был первым из творцов более близких нам времен? Многие энциклопедии и научные труды упоминают работавшего в Германии итальянца Якопо де Барбари и его **«Натюрморт с мертвой птицей»** (называемый также **«Куропаткой с латными рукавицами»** – см. след. стр.), созданный в 1504 году. Другие указывают на **«Книги на полке»** (1442/1443) Мастера Благовещения из Экса, появившиеся почти на сотню лет ранее, но только этот натюрморт, гордость амстердамского Рейксмузеума, всего лишь обрезанный фрагмент алтарной створки – когда-то эти книги находились над головой пророка Исаяи. Так кто же, все-таки, создал самый первый самостоятельный и самодостаточный натюрморт?

Среди истинных знатоков предмета долго держалась уверенность в том, что независимо от того, кто это был конкретно, первой должна была быть Северная Европа, и скорее всего – Фландрия. Этот тезис рухнул в 1952 году. И вовсе не потому, что именно тогда, по случаю крупной выставки натюрмортов в парижском Музее д'Оранжери, Чарльз Стерлинг заявил, что колыбелью самостоятельных натюрмортов является Италия Кватроченто, а в качестве доказательства указывал на деревянные интарсии, являвшиеся производными мозаичной живописи. Гораздо более важной была публикация Шарля де Толная, который указывал на исполненные в виде фресок натюрморты Таддео Гадди (ученика Джотто) 1337-1338 годов. С тех пор стало ясно, что и в области натюрмортов Север шел за Югом *«старого континента»*.



Анонимный древнегреческий автор
«Натюрморт с овощами»
(после 79, живопись из Геркуланума;
Музей археологии,
Неаполь, Италия)



Якопо де Барбари
«Натюрморт с мертвой птицей»
 (1504, дерево, масло и темпера;
 49x42
 Старая пинакотека,
 Мюнхен, Германия)

Упомянутые фрески Гадди – это две «ниши» с реалистично представленными на стене капеллы Барончелли флорентийской церкви Санта-Кроче литургическими предметами и приборами. Именно такие «ниши» были первыми самостоятельными натюрмортами Европы. Вторыми были росписи кухонных шкафчиков. «Ниши» изображали в течение последней четверти XV века (а может и раньше, хотя, кроме фресок Гадди, более ранние примеры нам не известны) на стенах всей Европы (мы даже знаем чешский пример, фреску из Кутной Горы, около 1490 года, возможно произведение Романа Влаха или Романа Итальянца), но оба рода проекций – «ниши» и шкафчики – рисовали и на досках (нам известны замечательные нидерландские и германские образцы). Прелестная «ниша» Мемлинга **«Ирисы и лилии в вазе»** дала (наряду с такими же самыми цветами на центральной доске **«Триптиха Портинари»**¹ ван дер Гуса) начало длинной процессии **«Цветов в вазе»**, которая продолжалась и продолжалась до самой середины века двадцатого (см. стр. 129, 130-131).

Начало XVI века – это уже истинное половодье досок из Германии (например, Брейн Старший, ~1524), Фландрии (Ян Провост), Франции и Испании (Хуан де Боргонья, 1509/1511), в основном – с «нишами». Упрек в том, что большинство этих изображений не были самостоятельными натюрмортами, поскольку их рисовали на обратных сторонах картин религиозного содержания или же портретов (картина Ганса Мемлинга представляет собой реверс портрета молодого мужчины), а также на дверцах шкафчиков, совершенно несерьезен. Notabene: **«Куропатка и латные рукавицы»** Якопо де Барбари – по всей вероятности, как раз дверца шкафчика.

Итальянцам остается слава первооткрывателей, но не победителей. Матч за натюрморты они проиграли. Что могут показать итальянцы из XVI века? Они показывают нам декоративные росписи Джованни да Удине из четвертой, пятой и шестой декад столетия

¹ См. том I, глава 12 – примечание автора.

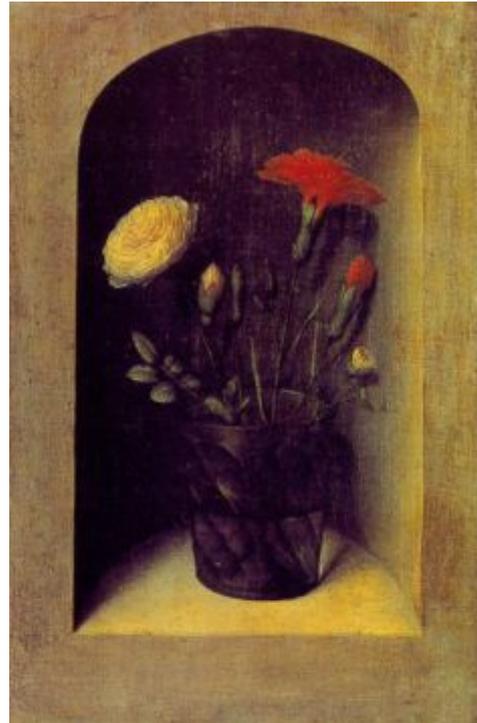
ЦВЕТЫ В ВАЗЕ



Ганс Мемлинг Младший
«Ваза с цветами»

(1484/90, дерево, масло; 28,5x21,5

Музей Тиссена-Борнемиса, Мадрид, Испания)



Ян Провост

«Ваза с гвоздиками»

(~1510, дерево, масло и темпера; 27x18

Галерея Коллегии Альберони, Пьяченца, Италия)

и чудеснейшую «Корзину с фруктами»² Караваджо (1596), но этот шедевр представляет собой своеобразную лебединую песню. Хотя на Апенинском полуострове будет создаваться еще множество натюрмортов, империю этого жанра живописи сотворят фламандцы и голландцы. Уже во второй половине XVI столетия (начиная с Питера Артсена) художники Нидерландов преобладают качественно и количественно (причем – над всей Европой), а в XVII веке царят уже безраздельно.

И нельзя сказать, чтобы это нидерландское доминирование удивляло, если поглядеть в прошлое и вспомнить нидерландских позднесредневековых «примитивистов» и тех нидерландских зачинателей искусства Возрождения с их любовью к предметам и деталям. Живопись Северной Европы всегда любила демонстрацию растений, фруктов, всяческих мелочей, изысканных подробностей – к примеру, украшений и символов, создавая целую касту "fijnschilders" (художников, специализировавшихся на деталях). В XVII столетии католическо-монархическая Фландрия и протестантско-мещанская Голландия мечут на холсты и доски горы жратвы в качестве свидетельства благоденствия, являвшегося плодом ремесла и торговли. Наводнение натюрмортов неизбежно приводит к местным специализациям: радости стола и неба – это, прежде всего, Харлем, Амстердам и Антверпен; фрукты и цветы – Утрехт, крабы с рыбами – Гаага. В этом плане увековечивают себя Клас, Снейдерс, де Хем, Хеда, ван Бейерен, де Фос, Фит, Сегерс, ван Алст и парочка других. Особенной разновидностью станет натюрморт типа "Vanitas" (его метрополией стал Лейден) с множеством атрибутов (начиная с черепа, раковины, песочных часов и свечи, и заканчивая мыльным пузырем, мотыльком и колоском), которые вызванивали грешникам "memento mori".

Термин "vanitas" был взят от выражения "vanitas vanitatum" («суета сует») Экклезиаста, и в настоящее время он означает именно такую разновидность натюрморта, но сам натюрморт у различных племен называется по-разному. В раннюю эпоху (XVI век), когда в качестве самостоятельного жанра живописи он только выходил из пеленок, повсюду применяли названия, характеризовавшие непосредственную тематику конкретного произведе-

² См. том IV, глава 41 – примечание автора.

Цветы в вазе



Лоренцо ди Креди
«Мадонна с Младенцем и святыми»,
фрагмент
(XV/XVI в., дерево, темпера
Дрезденская галерея, Германия)



Амброзиус Босхарт Старший
«Цветы в оконной нише»
(1617/20, дерево, масло; 64x46
Королевская галерея Маурицхейс,
Гаага, Голландия)



Жан-Батист Симеон Шарден
«Ваза с цветами»
(1755/60, холст, масло; 44x36
Национальная галерея Шотландии,
Эдинбург, Великобритания)

ЦВЕТЫ В ВАЗЕ



Поль Сезанн
«Голубая ваза»,
 фрагмент
 (1885/87, холст, масло
 Музей д'Орсе, Париж, Франция)



Диего Веласкес
«Портрет инфанты Маргариты»,
 фрагмент
 (1653/54, холст, масло
 Музей истории искусства, Вена, Австрия)



Франческо Айец
«Цветы в окне гарема»
 (1881, холст, масло; 124x95
 Пинакотека Брера, Милан, Италия)



Ян ван Хёйсум
«Цветы»

(1722, перенесено с дерева на холст,
масло; 80x61)

Государственный Эрмитаж,
Санкт-Петербург, Россия)

дения: «Завтрак», «Накрытый стол», «Цветы» etc. Джорджо Вазари называет натюрморты Джованни да Ундине: "*cose naturale*" (обычными вещами), а натюрморты Якопо Бассано – "*cose piccole*" (вещами малыми). В начале XVII века Карел ван Мандер писал: «кухня», «овощной рынок», «деликатесы» или же «цветы, фрукты и букеты». Современный термин "*stilleven*" ("*still-leven*" – жизнь застывшая, замершая, останавливаемая или же неподвижная натура, неподвижная модель) нидерландцы используют приблизительно с середины XVII столетия (A.D. 1656 в голландском каталоге термин "*still-leven*" был использован в отношении картины Эверта ван Алста). Немцы из этого сотворили "*still-stehenden Sachen*" (застывшие вещи) и "*still-leben*" или же нынешний "*Stilleben*", а англичане – "*still life*" (тихая, неподвижная, спокойная жизнь и т.д.).

Термин «*martwa natura*» пришел к нам из Франции ("*nature mort*"), но термин этот поздний. Французы долго шли к нему, применяя иные определения, например, "*nature reposée*" (отдыхающая натура), "*nature inanimée*" (неживая натура), "*vie coye*" alias "*vie silencieuse*" (тихая, молчащая жизнь), "*choses mortes et sans mouvement*" (мертвые и неподвижные вещи). Термин "*nature mort*", якобы, совершенно случайно мелькнул в академической дискуссии под конец семнадцатого столетия, и вновь им воспользовались только через несколько десятков лет (1756) в отношении замечательных натюрмортов Шардена. Это же определение купили итальянцы – "*natura morta*" полностью заменила применяемый ранее термин "*soggetti e oggetti di ferma*" (застывшие вещи и предметы). Этот же термин приобрели поляки (*martwa natura*) и еще пара наций, а вот испанцы остались при своем старом – "*floreros y bodegones*" (цветочные вазоны и вещи из кухни/кладовки).

Но может ли нас доводить до эйфории вид кухонных предметов? Если они красиво нарисованы, то да, чему удивлялся Паскаль (XVII век), когда комментировал натюрморты: «Странная разновидность живописи. Он заставляет нас восхищаться нарисованными копиями тех вещей, которыми в оригинале мы никогда не наслаждаемся» (notabene: в этой «загадке» вся суть, вся магия искусства!). Только орды дилетантов, для которых анекдот в

искусстве просто необходим, данного восхищения не разделяют. Натюрморты ценятся исключительно людьми, любящими «чистое искусство». Поскольку они *par excellence* являются «чистым искусством». Для художников они были не только товаром, продуктом, на котором они зарабатывали, и не только «фотографированием» чего-то, но (похоже, прежде всего) замечательнейшей игрой красками, светом, декором, символикой, геометрией, светотенью, точностью и не знающей тормозов фантазией – игрой в живопись, которая не нуждалась в обязательной байке. Они доставляли авторам, и до сих пор доставляют знатокам, громадное удовольствие своей безыдейной (иногда только лишь метафорической) красотой. Красотой, близкой к абстракции XX века. К тому искусству, где рассказ сведен чуть ли до нулевого уровня, очень близко к искусству, в котором и для мастеров, и для зрителей нет никакого иного интереса, кроме формы и цвета; следовательно, здесь остается всего шаг к искусству беспредметному, называемому абстрактным.

Наилучшими знатоками живописи должны быть сами художники (только миф о том, будто бы они ими и являются – совершеннейшая чушь), и вызывает изумление такое количество врагов натюрмортов среди художников разных поколений. Романтик Альфред Рётель писал своему брату Оттону: *«Дорогой Отто, могу поспорить, что ты разделяешь мое чувство истинной божественности в искусстве, а следовательно ты понимаешь, что бы искусство означает нечто более высокое, чем рисунок селедки с луком»* (1842). И сто, и двести лет назад рисование «селедки с луком» ценилось еще ниже у снобов и академиков, и вообще считалось чем-то недостойным большого мастера. Голландский художник Самуэль ван Хогстратен в своем трактате **"Inleyding tot de Hooge Schoole der Schiderkonst..."** (**"Введение в высшую школу живописи..."**) презрительно отзывался о *"still-leven"*, а создателей натюрмортов называл «простой солдатней армии художников» (1670). Французский портретист Жак Авед заносчиво фыркнул Шардену: *«Неужели Вы считаете, будто портрет написать так же легко, как несколько копченых колбас и языков?»* Кто сегодня слышал о портретах Аведа?

Сезанн так комментировал голоса глупцов: *«Работа, позволяющая продвигаться вперед в выбранной профессии, является достаточной компенсацией за то, что глупцы ее не понимают»* (1904). Если же говорить о легкости, упомянутой Аведом, то Караваджо говорил, что написание фруктов стоит ему такого же труда, что и рисование человеческой фигуры. Жан Пьерар: *«Микеланджело Караваджо осуществил революцию взгляда, который – как впоследствии у Сезанна – черпает силу из нескольких незаметных яблок»* (1996). Триумфом же этой революции является факт, что сегодня уже множество людей понимает, что плохо нарисованная голова Мадонны – это нечто худшее, чем хорошо нарисованная головка капусты.

Франсиско де Сурбаран, человек, который писал святых и «кухонные вещи», прекрасно понимал данную истину. Святых он рисовал для Церкви, натюрморты – для себя. Помимо пары натюрмортов, пары портретов, пары мифологических произведений да еще парочки исторических полотен, *"oeuvre"* Сурбарана – это религиозные холсты, контрреформаторские *par excellence*. Масса мистицизма, религиозного ханжества, предалтарного экстаза, настроения видений не от мира сего, плюс – очень редко – щепотка эротически-мартирологической пикантности, быть может, непреднамеренной, как, к примеру, мученица Агата, которая несет на подносе свой обрезанный бюст словно пухленькая булочница – две свежие пышки для своих клиентов (см. справа), и все это одето в костюм караваджевского реализма, где



Франсиско де Сурбаран «Св. Агата», фрагмент
(~1633, холст, масло)
Музей Фабра, Монпелье, Франция)



Франсиско де Сурбаран
«Св. Франциск»
 (~1640, холст, масло; 206,7x106,8
 Музей изящных искусств, Бостон, США)
 Фонд Герберта Джеймса Пратта

гораздо больше сильных контрастов света и тени, чем игры темнотой. Сурбарана называли «испанским Караваджо», но еще его называли «живописцем монахов», поскольку работал он, в основном, для монастырей (Испания была страной бесчисленного количества монастырей), и люди в рясах входили в почетный строй его героев.

Персонажи Сурбарана массивны (чтобы не сказать: топорны), очень часто они монументальные, скульптурные, иногда – постные или же излишне аффектированные, но практически всегда они обладают огромной внутренней силой (не столь большой, как фигуры у Пьеро делла Франческа, но близкой к тому). Весьма жаль, что еще они обладают довольно неприятной, слишком округлой, слишком материальной трехмерностью, достойной критики типа «масло масляное»: излишне углубленная глыбоватость. Она соединяет скульптурную жесткость моделирования с мягкостью представляемых фактур (человеческая кожа, ткань одежд), давая коктейль, возмущающий сторонника решений более тонких, сталкивающихся не столь агрессивно.



Франсиско де Сурбаран
«Св. Лаврентий»
 (1638-39, холст, масло;
 59,5x79,3
 Провинциальный музей
 изобразительных
 искусств,
 Кадис, Испания)

К тому же и непоследовательность, которая просто скрежетает у Сурбарана. Ранние комбинации маньеристических и барочных приемов, затем – «подвальный свет», жаждущий быть искусством *stricte* тенебричным, но никогда не отваживающимся пересечь истинную границу мрака, вечное противоречие между внутренней силой персонажа и его постной внешностью, вечные проблемы с композицией (хаотичность, неуравновешенность, непродуманность) несмотря на геометричность проекций, и наконец, под старость – капитуляция, свидетельствующая о конформизме: отодвинутый в тень бурно растущей славой Мурильо, Сурбаран не столько отказывается от собственной манеры, сколько изгаживает ее «сладостностью» и «мягкостью» а-ля Мурильо, что давало совершенно ужасный результат.

Кульминация славы Сурбарана прилась на 30-е и 40-е годы XVII века. После этого он становился все менее и менее востребованным, когда же заставил себя конкурировать с Мурильо, копируя манеру конкурента – проиграл безусловно. Когда умирал, его ценили уже крайне низко и приблизительно к 1700 году забыли совсем. Причиной этого стало, среди прочего, и то, что наследие Сурбарана было рассеяно по монастырям. Наполеоновские войны (1808-1814) и Секуляризационный Акт (1835) извлекли множество картин Сурбарана из-за монастырских стен. XIX век принес ему, наконец-то, кое-какую известность (поначалу во Франции), а век XX – славу великолепного художника, виртуоза испанского Барокко.

Мистицизм холстов Сурбарана слишком грубо подавляется монументальным реализмом, так что сегодня не может пробуждать религиозных чувств, тем не менее, величественность, исходящая от персонажей испанца и богатство палитры, растянувшейся между квази-монокроматизмом и пульсирующей феерией красок, вызывают восхищение или, по крайней мере, уважение сегодняшнего потребителя. А натюрморты его заставляют всех обнажать головы. Они являются лучшим, что осталось от Сурбарана. И они – украшение живописи белых людей.

Точно так же для живописи белого человека можно охарактеризовать и значение Шардена. Что вовсе не означает, будто бы я презираю шарденовские жанровые сценки. В них видна неподдельная гениальность творца, который способен жанровую сцену сделать явлением, достойным поклонения. В данном случае – сцену мещанскую, а точнее – мелкобуржуазную. Знаменитые братья Жюль и Эдмон Гонкуры писали: «*Это буржуазный художник буржуазного сословия (...) Нигде, похоже, буржуазия не была представлена лучше, чем в этом верном и говорящем правду зеркале*» (1864). Французская мелкая буржуазия никогда и нигде не была изображена лучше, хотя крестьянские зародыши этого



Франсуа-Ипполит Лалисс (рисунок) и
Жан-Шарль Пардинель (стихи)
«Мода на исходе правления Людовика XVI»,
фрагмент
(1838, акварельная литография на бумаге
Собрание В. Лысяка, Варшава, Польша)

сословия превосходно представлял нам Луи Ленен³. Тем не менее, перед Шарденом были голландцы. Массы нидерландцев XVII века (в том числе, и сверх-гениальный Вермеер) «фотографировали» своими кистями *«третье сословие»* и делали это на ура! Французскому *«третьему сословию»* пришлось дожидаться XVIII века, чтобы заслужить классовый триумф и получить из рук гения живописные лавры.

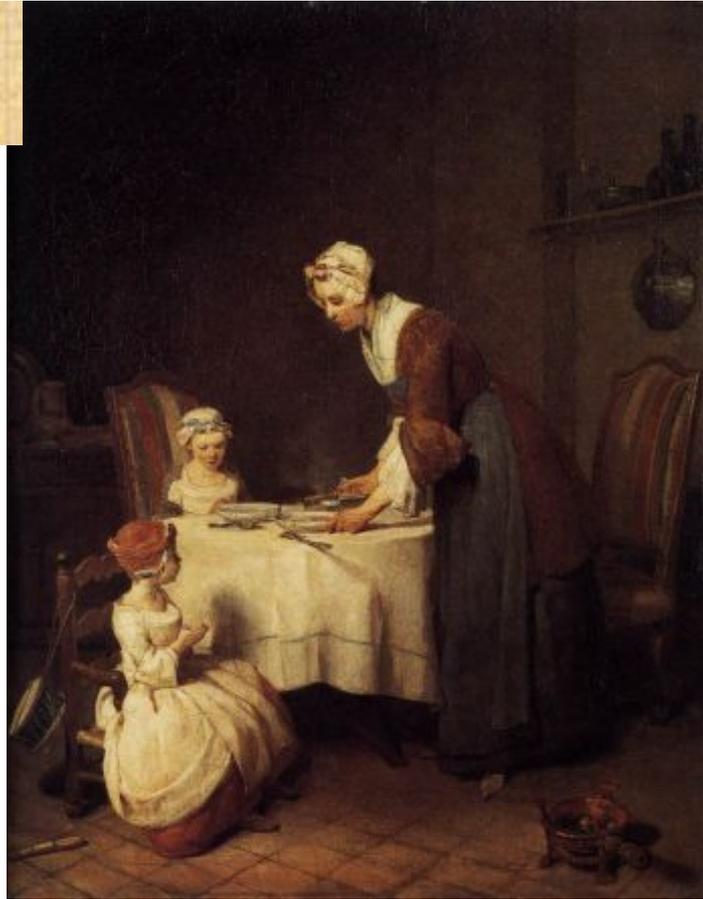
XVIII век во Франции был эпохой ужаснейшей испорченности – дичайшего разврата дам и сладострастного гедонизма мужчин – что живопись иллюстрировала без притворной скоромности (Ватто, Фрагонар, Буше e tutti quanti). Мы говорим о дамах и господах из *«общества»* (*"monde"*), то есть о французском дворянстве и аристократии, равно как и о стиле Рококо, самом женственном стиле всех времен. Когда под конец правления Людовика XVI французская женская *"haute couture"* предложит моду на своеобразный *«топлесс»* (совершенно открытый бюст – см. выше), это будет естественным результатом нескольких десятков лет разъедания модой Рококо всеобщей (пускай даже только внешней) нравственности и женской (пускай даже только показной) стыдливости. Тем временем, женщины, изображаемые кистью Шардена, отличаются чем-то совершенно иным – скромностью. Можно сказать, что Рококо царило практически всевластно – практически, ибо тогда же творил и Шарден. По сути он принадлежит к эпохе Рококо только лишь потому, что в своих мещанских сценах изображал почти исключительно женщин (и детей), но если бы данный аспект представлял собой некий критерий, то Вермеера следовало бы называть художником еще более рококовственным, поскольку он писал почти одних женщин (без детей). Шарден является вызовом для Рококо, противником развлекательно-бордельной тематики Рококо, репортером и агиографом стиля жизни совершенно противоположного. Изображая трудолюбивую, достойную, добродетельную будничную жизнь буржуазной семьи, он сопротивляется сильнейшему давлению моды. И насколько же прекрасно то, что я всегда дарил сердечной любовью – противостояние одиночки и толпы. С кистью – словно с мечом в руке.

Этику своими кистями тогда же отображали Грез и компания, но их помпезная продукция, которая должна была вызывать рукоплескания и слезы, сейчас вызывает лишь смех и неловкость. Обреченный жить во времена, полностью лишенные (в моде аристократов) невинности, Шарден совершенно иначе прославляет невинность и трудолюбие. И славит без насильно *«умиляющих»* анекдотов, без псевдоромантической сентиментальности, без постно-слезливого пафоса Греза. Никакой классицизирующей идеализации. Никаких котурнов. Никаких театральных жестов. Ничего фальшивого, теат-

³ См. том IV, глава 44 – примечание автора.

Жан-Батист Симеон Шарден
«Молитва за столом»
 (1740, холст, масло; 49,5х39,5
 Лувр, Париж, Франция)

рально-декоративного, пафосного. Художник изображает живую натуру, vulgo: простую, повседневную жизнь мещан. Жизнь солидную, размеренную, богобоязненную. И он славит апофеоз таких ценностей как семья, молитва, обязанность, уважение к традиции и к старшим, et cetera – которым очень скоро тяжелые удары нанесут якобинцы и просвещенные демагоги, которые вскоре получают насмешливое клеймо «мещанской морали», и которые в веке двадцатом скончаются под напором тотального этического разложения. И разложение это – кончина той самой традиционной семьи и «мещанской морали» – является величайшим катаклизмом тысячелетия; все военные гекатомбы и все холокосты по сравнению с этим – трагедии, имеющие всего лишь второстепенное значение.



Древняя мудрость гласит, что времена всегда таковы, какими являются женщины. Доминантой на французской сцене XVIII века стали светские дамы, то есть, салонные развратницы, изображаемые художниками Рококо. И они полностью бы доминировали на ней, если бы не Жан-Батист-Симеон Шарден. Героини Шардена не соблазняют мужчин в кустиках, не выпячивают голых попок, фривольно не танцуют, не следуют требования параграфов регламента стиля Рококо, а только лишь ухаживают за больными, обучают и кормят свою детвору, занимаются уборкой, стиркой, готовкой и ведут себя очень пристойно.



Жан-Батист Симеон Шарден
«Хорошее воспитание»
 (1749, холст, масло; 41х47
 Музей изящных искусств,
 Хьюстон, Техас, США)

Братья Гонкуры: «Среди женщин третьего сословия нет ни одной, которая, видя подобного рода картины, не испытывала бы уверенности в том, что видит в них себя, свое собственное изображение, свой дом, свои ежедневные занятия и заботы, в конце концов: всю свою мораль, от любви к ребенку до заботы о гардеробе и утвари». Сурбаран представлял религиозную святость фигурами монахов и мучеников, а Шарден представляет светский благословенный круг фигурами жен, матерей, домохозяек. У испанца была небесная святость, здесь же имеется земная – называемая добродетелью.

Точно такую же мораль, культ семьи и безусловной добродетели тогда рекламировал своим пером идол Европы, мсье Руссо, но между ним и Шарденом имеется принципиальная разница, значительно большая, чем разница между инструментами, которыми они пользовались. Руссо был последней канальей, со всех сторон никчемным типом, то есть, пропагандируя доброту и благородство, он прославлял те черты, которых у него самого не было и на грош, в то время как Шарден был образцом праведника (все документальные свидетельства подтверждают достоинства его характера), таким образом, рисуя буржуазные *"amusements de la vie privée"* (удовольствия повседневности), доводя их до апофеоза в качестве этических ценностей и в качестве катехизиса добродетелей, он выражал собственную философию достойной жизни.

Мелкобуржуазные жанровые сценки Шардена пользовались небывалым успехом, ибо французская буржуазия уже тогда представляла собой приличную по размерам группу покупателей предметов искусства. Как только он заканчивал какую-нибудь бытовую сценку, граверы дрались за право сделать с нее гравюру, и оттиски этих гравюр попадали во все города Франции. Для любителей холстов ему приходилось писать реплики (иногда по полтора-два десятка штук!) своих самых популярных работ, потому-то сегодня многочисленные музеи и обладают практически идентичными «оригиналами». Самые подлинные оригиналы (первые версии) отбирали у Шардена массу времени. Сам он был родом из среды ремесленников (то есть, мелкобуржуазной, которую и портретировал), и у него в крови была ремесленная тщательность. Писал он медленно, долго, в полном одиночестве (никто не видел его возле мольберта, разве что две его супруги). Он не взвинчивал цены на собственные картины, продавал дешево, иногда – до удивления дешево, практически за бесценок (он мог поменять картину на ношенной жилет, потому что тот ему страшно понравился!). Никогда он и не выставлял свои холсты на первый план, хотя будучи многолетним казначеем Парижской Академии и устройтеlem ее выставок, мог делать это без труда. Но Шарден предпочитал предоставлять самые лучшие места коллегам или конкурентам. Скромность была той чертой его характера, от которой он так никогда и не избавился.



Жан-Батист Симеон Шарден
«Натюрморт с серебряным
стаканчиком»
(1767/68, холст, масло; 33x41
Лувр, Париж, Франция)



Жан-Батист Симеон Шарден
«Медный бачок»
 (~1734, дерево, масло; 28,5x23
 Лувр, Париж, Франция)

Как жанровый живописец Шарден является наследником Людовика Ленена и голландцев XVII века (хотя скорее тематически, чем стилистически), но как колорист – он дитя Рококо, поскольку применяет холодную («фарфоровую») палитру, которой не применял Ленен и никто (если не считать Терборха) из знаменитых голландцев. Славу фантастического колориста дали ему превосходные тонировки и валёры. Ведь не тот колорист, кто кладет на холст множество цветов, а тот, кто их умело нюансирует и сочетает, кто их изобретает, кто их насилует и соблазняет – тот, кто ищет душу цвета. Я говорю о магии. Слова Дидро о том, что колоризм Шардена – это «колдовство» – очень точны. Алхимию считали колдовством, а Шарден неустанно занимался химией пигментов и был, вероятно, самым дотошным художником-алхимиком со времен Грюневальда. Из его красочной кухни выходили столь любимые им серебристо-серые, сине-стальные, оливковые, розовые (нечто среднее между бордо и сиреневым), коричневые и черные гаммы и, наконец, легендарная «белая Шардена», тот белый тон, который заставлял конкурентов болеть, который и тогда, и впоследствии столь многие пытались – хотя и безуспешно – воспроизвести, и который дирижирует всей палитрой многих картин Шардена. В особенности – палитрой его натюрмортов.

Натюрморты Шардена бесконкурентно (гораздо лучше, чем жанровые сцены) демонстрируют его колористическую виртуозность. Когда Донат де Шапурж говорит: «Неповторимой заслугой Шардена является то, что он извлек из цвета новые возможности» – он отдает честь, в основном, шарденовским "natures mortes". Когда в XIX столетии братья Гонкуры славят хроматическую магию Шардена: «Все он писал чистыми тонами, ни разу не использовав реального цвета» (или, так называемого «локального») – они говорят как раз о натюрмортах. Когда мы желаем доказать, что Шарден был «пред-импрессионистом» – выбираем какой-нибудь из его натюрмортов.



Жан-Батист Симеон Шарден «Натюрморт с атрибутами искусств»
(1766, холст, масло; 112x140,5

Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, Россия)

Уже живший в одно время с Шарденом Дидро описывал его технику и фактуру так, как через сотню с несколькими десятками лет станут описывать методику импрессионистов или восприятие картин импрессионистов: *«Манера Шардена особенна, она близка технике эскиза. Глядишь вблизи – и все у тебя сливается, расплывается, теряется, но отойди подальше, и все начнет складываться, принимать очертания, становиться самой природой. Иногда – с близкого, иногда – с далекого расстояния, но удовольствие одинаково!»*. Другой современник Шардена, Антуан Рену, произнося эпитафию над могилой гения, применил терминологию, которую мы связываем с Клодом Моне и компанией, потому что их палитрой был пучок красок, полученных после пропускания солнечного луча через призму: *«На ум приходит мысль, что у него был взгляд, обладающий структурой призмы, разлагающей каждую вещь на отдельные цвета...»* Еще один человек XVIII века, Доде де Жоссан, весьма точно заметил, что Шарден *«получает свойственный предмету локальный цвет по методике объединения тысяч тонов, которые способен творить только он один»*.

Для техники Шардена очень сложно найти источники в более ранней французской живописи; один лишь Людовик Ленен в подобном смысле играл кистью. А среди иностранцев подобным образом играли лишь те, кого причисляли к *«пред-импрессионистам»*. Краски на его холстах живут – то они густые толстослойные, будто тесто (но эти импасто он чаще применял в жанровых сценах, чем в натюрмортах), то вновь это оргия мельчайших мазочков, полосочек, точек и небольших пятнышек. Фактура шершавая, пористая, губчатая и рядом – гладкая, лессированная, блестящая, словно эмаль и прозрачная, словно акварель. И все это волшебным образом сочетается, давая буквально невероятную материальность изображаемым вещам. Сверхтончайшая тонировка, мастерская работа с валёрами, плюс *«импрессионистские»* вибрации фактуры выдерживают сравнение



Жан-Батист Симеон Шарден
«Натюрморт», фрагмент
(~1764, холст, масло)

Музей изящных искусств, Анже, Франция)

с техникой позднего Тициана (сравнение, которое часто было убийственным не только для хороших, но даже и для очень хороших мастеров).

«Тихая жизнь» имеет множество прекрасных лиц в искусстве белого человека. Меня лично более всего очаровывают натюрморты Сурбарана и Шардена.





Франсиско де Сурбаран «Натюрморт с лимонами, апельсинами и розой»

1633, холст, масло; 60x107

Музей Нортон Саймона, Пасадена, Калифорния, США

Мы не знаем, сколько натюрмортов создал Сурбаран. Те бесспорные (подписанные) и почти бесспорные (признанные его работами), весьма немногочисленны (их всего несколько), в то время как предполагаемых, сурбараноподобных, множество. Функционировало приличное количество, в основном анонимных, подражателей. Околдованные простотой сурбарановской формулы, они штамповали произведения в подобной манере. Эта простота казалась им чем-то очень легким для подражания. Но на самом деле все было наоборот – истинная, благородная простота является штукой чертовски сложной, потому-то большинство эпигонов и партачило «легкую» работенку. Очень мало было тех, кто партачил не слишком заметно, и лишь один, сын Сурбарана, преждевременно скончавшийся Хуан де Сурбаран, ближе всего подошел к идеалу. Исследователи не слишком охотно дают сурбарановскую атрибуцию натюрмортам, на которых нет подписи мастера.

Я воспользовался термином «формула Сурбарана», имея в виду скромность композиции. Петер Майер (всего один из множества искусствоведов) ценил тех творцов "stil-leven", которые представляли их экономно – «с аристократической небрежностью, без мещанской старательной суеты, с которой некоторые нидерландские живописцы натюрмортов выкладывают перед зрителем настоящие антикварные лавки и целые горы пицци» (1969). Можно говорить об испанском (анти-нидерландском) каноне мастеров натюрморта, который разделяет – буквально изолирует – их составные элементы. Этот



локальный канон, применявшийся даже не всеми испанскими создателями натюрмортов, получил свои замечательные пред-сурбарановские проекции, благодаря таланту Хуана Санчеса Котана. В начале XVII века Котан сотворил несколько замечательных натюрмортов, которые до нынешнего дня вызывают восхищение публики (см. слева). Он использовал очень

Хуан Санчес Котан

«Айва, капуста, дыня и огурец»

(1600/03, холст, масло; 69,2x84,8

Музей искусств, Сан-Диего,

Калифорния, США)



Франсиско де Сурбаран «Натюрморт с вазочками (амфорками)»

1635/40, холст, масло; 46x84

Прадо, Мадрид, Испания

простую схему: несколько объектов (в основном, овощей), вырванных из полумрака резким светом, размещались на темном фоне неглубокого пространства (ниши или углубления). Сурбаран совершенствовал формулу Котана, упрощая простоту и дисциплинируя композицию. Его натюрморты более аскетичны, они лишены сложностей (ведь даже простота может носить в себе вирус усложненности) и мелочного хаоса натюрмортов Котана.

Множество замечательных натюрмортов заключают в себе религиозные произведения Сурбарана, например ранний «Святой Гуго в рефектории» (см. след. стр.), имеющий и альтернативное наименование: «Святой Бруно и чудо несъеденного мяса». Об этом холсте говорят, что украшающие стол приборы намного интереснее, чем главные герои, монахи. Почему так редко он творил самостоятельные натюрморты? Вероятнее всего, потому, что в Испании того времени они считались чем-то второстепенным, дешёвкой, сферой приложения богомазов, которые неспособны к живописи высшего порядка (религиозной или исторической). Тесть Веласкеса, Франсиско Пачеко, писал об этом *expressis verbis* в своем трактате "**El arte de la pintura**" («Искусство рисования», 1649). Но сегодня именно натюрморты, а не прочие фрагменты сурбарановских картин заставляют знатоков аплодировать и снимать перед ними шляпы. Снова: почему так? А потому что нигде, кроме как в натюрмортах мистицизм и реализм Сурбарана так не преобразились в отдающий мистицизмом сюрреализм, который очень даже современен и радует глаз зрителя эпохи Сюрреализма.

Два моих наиболее любимых образца сурбарановских «тихих жизней» (если не считать прелестной безделушки «Агнца Божьего» – см. стр. 145, которую я открыл в Прадо во время своего последнего визита в августе 2010 года) – это два его наиболее популярных натюрморта. Композиция с лимонами, апельсинами и розой подписана и датирована, так что никаких сомнений не вызывает. Четыре лимона на оловянной тарелке, корзинка с апельсинами, чашка с водой и роза на оловянном блюде – вот и все. Три отдельных набора предметов и растений. Вторая (не имеющая подписи картина) имеет уже четыре точки, составляющих композицию: по краям два прибора с оловянными тарелками (на правой стоит вазончик, на левой – чашка) и две маленькие амфорки без блюдец посередине. Здесь вопрос авторства уже несколько дискуссионный. Художественный музей Каталонии (Барселона) гордится практически идентичным натюрмортом, который одни считают авторской репликой мадридского оригинала, другие – произведением Хуана де Сурбарана, третьи – работой какого-то анонима из круга мастера. Высказывались предположения, что и мадридский холст мог выйти из под кисти Хуана, что лично мне кажется не очень убедительным. Джонатан Браун (американский эксперт номер один по старой испанской живописи) задал вопрос, в котором звучит и вердикт: «Является ли это произведением са-



Франсиско де Сурбаран
«Св. Хуго из Гренобля в рефектории монастыря картезианцев»
 (~1633, холст, масло; 102x168
 Музей изобразительных искусств, Севилья, Испания)

мого Сурбарана, исполненным чуть ниже его наивысшего уровня, или же делом рук сына, выполненным значительно выше его наивысшего уровня?» (1991).

Оба холста мастера содержат множество общих черт. И там, и там предметы располагаются на плоскости (ступенька, полка, витрина?), обладающей затемненным краем спереди и темным фоном позади. На обеих картинах имеется симметрия, только не жесткая, не механическая, а чуточку разболтанная, чтобы композиции не угрожала симметричная стылость. В обеих картинах свет падает слева, подсвечивая предметы по методике Караваджо (тенебризм). На обоих произведениях царит величественная неподвижность, только ритм расстановки элементов, а также расположение плодов (в первом натюрморте) или же различные углы поворота вазонов (во втором) придают этим композициям своеобразное внутреннее движение. В обоих случаях можно говорить об архитектурности уклада – составные элементы похожи на странные сооружения сюрреалиста. Или на фигуры шахматиста, ибо они расставлены равномерно и точно, словно рукой шахматного чемпиона, продуманно подготавливающего оборону или наступление. В каждой из этих композиций материальность элементов не вызывает каких-либо возражений – можно ударить по этому металлу, получив при этом металлический звон, можно погладить шершавую глину вазонов, можно почувствовать кожуру лимонов и апельсинов и т.д. Стопроцентный реализм. Но цельность абсолютно нереальная, метафизическая.

Испанское искусство эпохи Сурбарана, впрочем, как и вся живопись эпохи, которую мы обсуждаем (живопись белых людей), является «литературным», то есть таким, что про-



Франсиско де Сурбаран «Агнец Божий»
(1635/40, холст, масло; 40х62
Прадо, Мадрид, Испания)

дает истории и байки, и которое требует, чтобы его интерпретировали эксперты. Тогда как натюрморты являются искусством ради искусства, здесь важна только техника – композиция, хроматика, рисунок. Натюрморты не требуют биографических или анекдотических интерпретаций. Что вовсе не означает, будто бы их нельзя интерпретировать метафорически. Там, где существует поэзия, всегда имеется некое духовное или же интеллектуальное сообщение.

Хотя бы сакральное. Натюрморты Сурбарана часто называют «сакральной мертвой натурой» или же «алтарной мертвой натурой». И это верно, ибо разве эти небольшие амфоры не похожи на подсвечники, что стоят по краям табернакля⁴, блюда – на дароносицы, а фрукты – на дары, возлагаемые на алтарях? Разве не играют они роли молитвенных символов? Разве не отдает от них сакральным достоинством и духом монастыря? Окруженные роскошью, кипящие богатством, загроможденные кучами предметов фламандские и голландские натюрморты были квинтэссенцией светского Барокко, в то время как натюрморты Сурбарана полны торжественного, благоговейного, можно сказать религиозного или монашеского, аскетизма. Проповедница испанского мистицизма, святая Тереза, мудро утверждала: «Господь находится и среди горшков с кастрюлями».

Но атеиста они трогают столь же сильно. Михаэль Левей делает заключение, что натюрморты Сурбарана «переходят границы своего жанра, предлагая зрителю, рассматривающему эти предметы, познавать тайну бытия» (1962). Ян Белостоцкий утверждает, что они «намекают на загадку существования» (1968). И т.д. Очень сильные слова! Но оправданные, ибо в «этих предметах» плещется океан трансцендентности и метафизики. Они выныривают из мрака словно живые призраки мертвых или ужасы наших мечтаний, наших секретов, наших грехов, наших молитв и проклятий. Магическая атмосфера общения, с измерением фантазмагии и космоса. Надреальная реальность. Таинственность. Вечность. Сурбаран – один из пары десятков божественных живописцев –

⁴ Табернакль (от лат. *tabernaculum* — шатёр), в католических храмах – сооружение для хранения предметов религиозного поклонения. Во многих европейских языках — собственно сам ларец со Святыми Дарами, в православной церкви – дарохранильница.



exemplum Латур, Вермеер, Лоррен, Шарден или Фридрих – которых можно считать мастерами продолжительности, виртуозами, способными писать время, остановленное навечно, время – как вечность.

И тишину. Живописное изображение тишины столь же сложно, что и достижение простоты, а может – и более; ведь гениальной простоты можно достичь путем отбрасывания (исключения) лишнего, а гениальность тишины достигается только лишь магией техники. Сурбаран не любил путешествий и не любил шума большого города. Севилья была для него слишком суетна, потому он искал тишины и концентрации в провинции, в бедных деревушках и городках, где люди чаще молчат, чем вопят. И эта тишина слышна в его натюрмортах. А благодаря ей – мы слышим, как разговаривают предметы.

Они расставлены по-отдельности, но близки друг другу. По отдельности, но тем не менее – вместе. Вот они и шепчут что-то тихонечко один другому, быть может, признаваясь в любви, быть может – выдавая секреты, а может – лишь сплетничая о людях, стоящих перед холстом или держащих репродукцию в своих руках? Сезанну так и не удалось достичь такого эффекта, только лишь Шарден повторил достижения Сурбарана.





Жан-Батист Симеон Шарден «Натюрморт с курительными трубками»

1737/40, холст, масло; 32,5x42

Лувр, Париж, Франция

В 1996 году я взял обоих своих сыновей в Париж. Одиннадцатилетний мог наслаждаться Парком Астерикса и Диснейлендом, а двадцатипятилетний, среди прочего, уже и Лувром. Когда мы вышли из знаменитого музея, я спросил:

– Чья же живопись тебе понравилась больше всего?

И он, не раздумывая, ответил:

– Шардена! Натюрморты Шардена!

Очень многие луврские оригиналы разочаровывают, что является вполне естественным, мы испытываем это в любом музее (репродукции обещают намного больше), но с Шарденом наоборот – никакая репродукция не способна показать столько, сколько холсты Шардена дарят нам непосредственно. Заставляя опуститься на колени.

Талант Шардена оценили быстро – не достигнув и 30 лет, он стал членом Королевской Академии (1728). Стал он им в качестве «живописца цветов, плодов и всяческих иных вещей», то есть – натюрмортов. Но не они, а жанровые сценки принесли ему популярность. Как только он оставил изображение своих трудолюбивых женщин, переключившись на рисование только «всяческих иных вещей», популярность рухнула. В 50-х годах XVIII века его игнорировали все больше и больше. Никто не замечал красоты его горшочков, кастрюлек, тарелочек, бокалов, стаканов и т.д. За ним не могли поспеть. Дени Дидро бредил: «Этот художник давно уже не создает ничего хорошего (...) Старые произведения обеспечили ему место среди выдающихся творцов, только сегодня он находится среди живописцев, которые снизили свой полет».

Натюрморты были любимой темой Шардена, и они стали «девизом его гения» (брatья Гонкур), восхищая целые поколения художников, в особенной степени – колористов. Ван Гог, Сезанн, Матисс создавали копии и пастиши Шардена, они учились на его произведениях делать эскизы и жонглировать цветом. Сколько же секретов скрывала одна только его техника наложения красок, то есть фактура, от жирного теста ("pâte") до тончайших лессировок! Художник Генрих Готлиб писал: «Очарование его картин заключается в способе наложения красок. У него точно такое же чувственное отношение к краске, к живописному материалу, который отличает Рембрандта и других величайших живописцев. Краска – не цвет – является посредником и инструментом, создающим напряженное впечатление от нюансов хроматической поверхности яблок, кастрюль, тарелок (...) Пятна цвета – настолько преобразованные в непосредственный язык красок – не противопоставляются друг другу, а сплетаются в идеально единую ткань. Этот монотонный ритм, который передается и нам, когда мы всматриваемся в картины Шардена, притягивает и дурманит, словно восточная музыка – без мелодии и акцентов.



Жан-Батист Симеон Шарден «Натюрморт с виноградом и гранатами»

1763, холст, масло; 47,5x57
Лувр, Париж, Франция

Подобную ритмику мы находим и у Сезанна, хотя у него она опирается на совершенно иную художественную конструкцию. Сезанн назовет ее по-своему – модулирующей (...) Только у Сезанна все происходит в нереальном измерении, Шарден же своей фантастической жизни красок, своему нереальному зрелищу отводит роль на совершенно реальной сцене, в правдивом трехмерном пространстве» (1947).

Пространство Шардена является натуральным, и каждый размещенный в этом пространстве предмет тоже натурален (хотя и не обязательно реален), поскольку Шарден был натуралистом – он писал с натуры, проникая взглядом в любую мелочь. Во время Салона 1765 года он сказал Дидро: *«Взгляд должен привыкнуть к видению природы. Ведь очень многие ее не видели, и никогда не увидят»*. Он ее видел рентгеном собственных глаз. И умел создавать гениальные «фотографии» с нее. Он исповедовал прелестное кредо: *«Я накладываю краски до тех пор, пока предмет не становится подобен себе»*. Здесь уже писалось о материальности предметов Сурбарана, только чем же она является по сравнению со сверхматериальностью предметов Шардена! Возьмем, к примеру, шкурку персика – с малых лет нам известен ласковый пушок, покрывающий её. Или виноград и сливы – и тот серебристый налет, который столь сложно описать, но еще сложнее нарисовать. Те причудливые серые оттенки некоторых плодов... Те серо-голубые оттенки воздуха вокруг них, сиренево-серые рефлексы и отблески. Жан-Франсуа Раффаэлли: *«Гениальность Шардена заключается в том, что он лучше других мог воспроизводить сероватые тональности, порожденные светом из воздушной стихии и их рефлексы»*.

Эта гениальность мастера рефлексов и всяческих световых нюансов – гениальность, позволившая Шардену быть феноменальным колористом даже тогда, когда весьма скромной палитрой он доходил до монохроматизма (exemplum **«Медный бачок»** – см. стр. 139) – отмечали уже его современники. Дидро: *«О, Шарден! Кончиком кисти ты берешь воздух и свет, чтобы уложить их на холст...»* (1763). Рену: *«Никто лучше его не владел колдовством светотени»* (1779). И это действительно было колдовством. Шарден замечал самые микроскопические световые рефлексы и в полной мере понимал зависимость красок и форм от света, поэтому классические *«локальные цвета»* и линейные контуры для него не существуют – цветовую тональность и форму предмета у него творит светотень, нанесенная в *«пред-импрессионистской»* манере мастера.

Особенная сложность (виртуозная светотень) сталкивалась здесь с особенной легкостью (композиция), и второе было одной из причин, по которым современники Шардена презирали натюрморты, помещая их (рейтинг Академии) в самый конец темати-



ческой иерархии. Ведь у творца натюрмортов было гораздо больше свободы, чем у портретиста или творца религиозных либо исторических сцен, поскольку он сам мог выбирать предметы и размещать их в любом порядке, манипулируя ими так долго, пока достигнутая цельность композиции не будет стоить художественного усилия. Шарден выставлял предметы очень долго, очень тщательно и очень свободно, без обязательного ритма Сурбарана, в связи с чем его композиции не создают впечатления шахматных фигур, равномерно расставленных на доске. Словом: он придавал вещам и плодам иллюзию случайного расположения (но лишь иллюзию – *exemplum* «Натюрморт с курительными трубками» *vel* «Курительная», где длинный чубук более крупной трубки предлагает диагональную структуру кадра). А потом писал эти фрукты и изношенные повседневностью предметы с такой лаской, как будто рисовал старых любимых друзей.

О любви Шардена к миру мертвых предметов говорит россиянин Виктор Лазарев⁵: *«Полюбив этот мир, он сделал его своим собственным, в котором разум и чувство соединились воедино. И он воспроизвел этот мир в столь совершенных художественных формах, что по сравнению с его картинами даже натюрморты голландцев кажутся несколько наивными и прозаичными»* (1974). Но дальше Лазарев делает совершенно неверное заключение: *«С течением лет Шарден упростил свой художественный язык, достигнув в пятой-шестой декадах XVIII века классической ясности. В годы, когда он создавал лучшие из своих натюрмортов, художник удовлетворялся небольшим количеством предметов, изображая их в необыкновенно органичных сочетаниях»*⁶. Эту ошибку Лазарев совершил вслед за Георгом Вильденштайном, авторитетным шарденологом (автором монографии «Шарден», 1933).

Ошибочные тезисы бывают весьма манящими. Существует поистине драматургический нерв в рассуждениях, что художник достиг мастерства к старости, совершенствуя свою технику в течение нескольких десятков лет, что начинал он с натюрмортов, кипящих обилием предметов, да еще обогащенных лакомящимся псом или котом (он и вправду так начинал), чтобы *«с течением лет»* дойти до испанской аскезы, до лаконизма если не Сурбарана, то, по крайней мере – Санчеса Котана. Так же эпически можно болтать о благородном отборе предметов, который усиливается еще самодисциплиной, словно у великого писателя, до которого наконец-то доходит, что *«писательство – это вычеркивание»*. Все лишнее удаляется, кадром управляет простота, суровость, экономия. Все это очень трогательно, все это достойная похвалы эволюция, только все это неправда. Нужно лишь получше присмотреться ко всему *“oeuvre”* Шардена и более точно его датировать (сегодня исправлено множество старых ошибок с датировкой). Среди его натюрмортов 30-х годов мы находим столь же много лапидарных (с *«небольшим количеством предметов»*), что и среди созданных в 60-е годы XVIII столетия. И наоборот – поздние, перегруженные богатством, практически столь же часты, как и ранние.

Принципиальная разница между Шарденом и Сурбараном заключается в том, что в знаменитых *«мертвых»* композициях испанца каждый предмет существует отдельно, в то время, как в *«тихих природах»* француза они взаимосвязаны расстановкой и взаимной игрой световых рефлексов. Второе различие уже не столь выразительно, но очевидно. Действительно, в натюрмортах обоих мастеров имеется определенная алтарная нотка возвышенности, только предметы Шардена не напоминают домашние алтари, в них не чувствуется церковный *“sacrum”* и мистика дароносицы, их метафизика – гораздо более светская, а магия – более интеллектуальная. Предметы Сурбарана могут иллюстрировать библейскую мифологию, в то время как предметы Шардена ближе к полнейшему *“profanum”* светской легенды. Вильгельм Пиндер называет натюрморты Шардена *«цветными легенда-*

⁵ Виктор Никитич Лазарев (1897-1976), советский искусствовед, чл.-корр. АН СССР (1943). В 1924-36 главный хранитель, заведующий картинной галереей, зам. директора по научной части Музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина; профессор МГУ (с 1961 – зав. кафедрой Истории зарубежного искусства).

⁶ Дополнительной ошибкой Лазарева является и ошибка в декадах: имеются в виду 50-е и 60-е годы, то есть шестая и седьмая декады XVIII столетия, а не пятая и шестая – примечание автора.



Жан-Батист Симеон Шарден
«Оловянный кувшин, персики и сливы»

(1728, холст, масло; 55x46
 Кунстхалле, Карлсруэ, Германия)

ми, из экономной предметности которых рождаются замкнутые круги малых миров».

Миров пульсирующих. Шарден провозглашал: *«Применяем краски, но пишем чувствами»* (Микеланджело говорил: *«Пишут не красками, а мозгом»*). Отсюда столько внутреннего напряжения в его горшках, кастрюлях и плодах, то есть – жизни. Своей кистью Шарден противоречил названиям (*"natur morte"*, *"objets inanimés"* и т.д.), доказывая этим, что в окружении человека ничто не должно быть мертвым. А многие создатели натюрмортов потерпели в этом неудачу. О натюрмортах Сезанна (см. след. страницы) нечего и говорить – все они являются

сенсационным образцами техники и хроматики, только все они абсолютно мертвы. Тогда как предметы и плоды Шардена более живые, чем наиболее эффектные нидерландские столы, заполненные едой и триумфальными букетами цветов. Более того – они столь же живые, как и люди, портретируемые многими художниками, или даже более живые по сравнению со многими портретами, поскольку обладают не только формой, но и душой. Шарден, словно волшебник, оживлял предметы, придавая им своеобразную человечность. А ведь и вправду, нужны чары, чтобы вдохнуть душу в кусок глины!

Нужно быть чародеем и для того, чтобы из кухонных горшков, кастрюль, половников и т.п. создавать трогательную поэму. Предметы Шардена – как и предметы Сурбарана – тихонько разговаривают. Перешептываются. Разговаривают художественно (с помощью взаимных, незаметных

Жан-Батист Симеон Шарден
«Натюрморт с рыбой, овощами, пирогом с сыром, горшочками и графинчиками на столе»

(1769, холст, масло; 68,6x58,4
 Музей Пола Гетти, Лос-Анджелес,
 Калифорния, США)





Поль Сезанн «Кувшин молока и фрукты на столе»

(1888/90, холст, масло; 60x73

Национальная галерея, Осло, Норвегия)

световых рефлексов и деликатных теней), но не только живописно. Они, как и люди, разговаривают о многом. Когда они говорят о любви, мы слышим лирическую поэзию; когда говорят о буднях, мы слышим поэтическую прозу; когда говорят о мещанских приличиях – мы слышим короткую молитву или чувствуем слезы растроганности. Моральными, как бестселлер XVIII века – «Памела» Ричардсона⁷, были жанровые сцены Шардена, столь же моральными, своим кухонным достоинством, являются и его натюрморты.

Половник и горшок Шардена обладают большим достоинством, чем каждый второй брачный союз "*homines sapientes*".

* * *

Я обожаю натюрморты и одного, и другого, но чуть сильнее – испанца. С точки зрения «чистой живописи» Шарден был получше, потому художники любят его больше. Они укажут вам на то, что стакан Шардена не только стеклянный, но еще прохладный и легкий (и это можно почувствовать), что кружка Шардена – тяжелая, фарфор – хрупкий, персик – мягкий и т.д., в этом и заключалась феноменальная шарденовская материальность,

⁷ Сэмюэл Ричардсон (1689-1761), английский писатель, родоначальник «чувствительной» литературы XVIII в. Известность ему принесли три эпистолярных романа: «Памела, или награждённая добродетель» (1740), «Кларисса, или История молодой леди» (1748) и «История сэра Чарльза Грандисона» (1753). Все три романа последовательно описывают жизнь низшего, среднего и высшего класса общества. Памела — героиня первого — служанка, которая стойко противостоит попыткам молодого хозяина соблазнить её, а позднее выходит за него замуж.



Поль Сезанн «Яблоки, груши и виноград»

(1879/82, холст, масло; 38,5x46,5

Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, Россия)

обусловленная феноменальной шарденовской хроматикой. Сурбаран не достигал столь впечатляющих эффектов. Только я предпочитаю Сурбарана, поскольку своими предметами он творил поэзию более глубокую, чем Шарден. Там звучит нечто неземное, некий пронзительный спиритуализм, некий элитарный отзвук в наилучшем смысле самого понятия элита.

