

ГЛАВА

51

ГЛАВА



Испанские лохмотья

Веласкес**Рибера****Сурбаран****Мурильо**



Лохмотья, хотя и являются символами бедности, бывают еще и источником большого богатства, о чем мог бы многое рассказать не один нищий. Антони Магер, хроникер Варшавы XVIII столетия, упоминал нищих с паперти, «*дзядув проашальных*», которые давали своим дочерям воистину королевское приданое. Обитатели тогдашнего варшавского "*soer des miracles*" (дословно: «*двор чудес*»), то есть банда столичных нищих, регулярно занимались тем, что выбрасывали в Вислу мелкие монеты (полугроши и шеляги), чтобы исключить их из обращения, поскольку такая мелочевка «*дзядам*» только мешала. Популярной была легенда о таинственном французском бароне, который в предпоследней декаде XVIII века предлагал столичному магистрату ликвидировать нищенство, дав «*дзядам*» принудительную работу (они должны были заниматься очисткой шерсти у рогаток Варшавы). Восхищенные этим предложением городские власти учредили фонд на богоугодное предприятие, а коронный маршалок Мнишек устроил грандиозную облаву и доставил барону нищих оптом. Тот заранее приготовил для схваченных чистую одежду. Несмотря на бешенное сопротивление, несмотря на вопли, слезы и проклятия, с нищих сдирали лохмотья, чтобы переодеть. Француз лохмотья сжег, но перед тем тщательно обыскал каждую тряпку, зная, что нищие хранят свои состояния именно в одежде. Ему достались кучи золотых дукатов, с которыми он из Польши и смылся¹.

Испанские лохмотья гораздо интереснее лохмотьев польских. Они принесли состояние всей Испании, обогатив – благодаря кистям испанских художников – ее художественное наследие. Речь идет об одной популистской нотке, прозвучавшей в испанской живописи «*золотого века*» ("*siglo de oro*" – XVII столетие), которую называли «*поэзией лохмотьев*». Ее ставшие эмблемами примеры – это малолетние оборванцы Мурильо, философы или ученые Рибера, носящие тряпье бродяг или крестьян, склонные к нищенству святые Франциски Сурбарана и знаменитый «**Севильский водонос**» Веласкеса (см. стр. 160). Все они весьма трогательные, и все ужасно караваджские.

Члены «*большого каре тузов*» испанской барочной живописи (Веласкес, Сурбаран, Рибера и Мурильо) начинали – все до одного – с караваджизма (если не заметить самый дебют Рибера в стиле Корреджио). То есть, с резкого люминизма и затемнения (tenebrizm), но тут следует не забывать о том, что резкая светотень практиковалась в испанской живописи еще до 1600 года, когда на Пиренейском полуострове о Караваджо никто не слышал. Один лишь Рибера впитывал творческое наследие Караваджо непосредственно, изучая холсты итальянца; остальные же получали караваджизм маленькими глоточками, благодаря посредникам, испанским караваджистам. И лишь Рибера, тенебризм которого был наиболее сильным, никогда полностью его уже не отбросил (хотя время от времени от него и отказывался), остальные, раньше или позже, от люминизма Караваджо отказывалась.

Барочная живопись Испании «купила» у Караваджо не только «*тенебрический натурализм*» или же «*подвальный свет*», но и «*грубую*» жанровую тематику: взятую из кухни, чулана, корчмы etc. «**Призвание св. Матфея**»² было колыбелью не религиозных сцен, а сцен разгульных, связанных с пивными, par excellence простонародных. В живописных сценках из бодег фигурировали "*bodegoncillos*", типы, занимавшиеся подозрительными профессиями и нищенством, те самые, что являлись героями "*novela picaresca*" XVII столетия (плутовского alias воровского романа, exemplum «**Ласарильо с Тормеса**»³), а в их лохмотьях было больше романтизма Виктора Гюго и натурализма Эмиля

¹ Легенда переиначивает реальную историю барона Лефорта, масона, который в 1783 году организовал – с помощью варшавских вольных каменщиков, короля, магнатов, интеллектуалов (например, писателя Швитковского) и промышленника Шульца (тот дал целый миллион злотых и место под постройку «*Дома для бедняков*») – Общество благотворительности для опеки над прядильней шерсти, в которой трудились нищие. Инициатива потерпела полнейший экономический крах – примечание автора.

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

³ «**Жизнь Ласарильо с Тормеса, его невзгоды и злоключения**» (*La Vida de Lazarillo de Tormes: y de sus Fortunas y Adversidades*). Издана анонимно в Бургосе, Алькала-де-Энаресе и Антверпене в



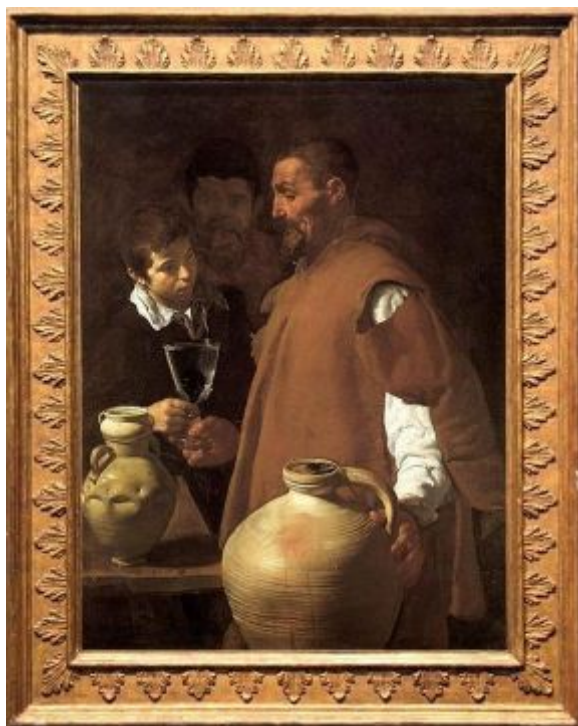
Антонио Чифронди
 [подражатель испанских
 живописцев лохмотьев]
**«Малолетний нищий, сидящий
 на ступеньках»**
 (~1725, холст, масло
 Частное собрание)

Золя, чем чистого караваджизма. В том числе, и у Сурбарана, хотя он один обтрепывал и латал кистью одеяния мирка, не имеющего ничего общего с классическими *"bodegoncillos"*. Обезьянничать эти испанские лохмотья впоследствии начнут итальянцы из самых различных кругов: Джордано (см. стр. 165), Черути, Чифронди (см. выше) и другие.

Ниже представлены четыре шедевра «*поэзии лохмотьев*», которую сам я люблю как особо любопытное явление испанского Барокко. Картины представлены в хронологическом порядке.



1554 году. Одно из наиболее ярких сочинений литературы Возрождения. Небольшая повесть анонимного автора, написанная в виде письма-исповеди городского глашатая, который, достигнув благополучия, рассказывает читателю о своем прошлом. Хозяева юного Ласарильо — лукавый нищий-слепой, скаредный священник, голодный, но гордый идальго — представляют различные слои испанского общества. Книга о плуте Ласарильо положила начало плутовскому жанру в испанской литературе.



Диего Веласкес «Продавец воды в Севилье»

1619/20, холст, масло; 106,5x82

Музей Веллингтона, Эпсли-хаус, Лондон, Великобритания

Этим холстом двадцатилетний Веласкес проявил собственную гениальность. Картину эту он писал не по заказу, следовательно, для себя самого или как рекламу для клиентов. Именно такое предположение – что **«Водонос»** был своеобразной визитной карточкой, показывающей, на что автор способен – выдвинул Джон Ф. Моффитт (1978). А способен Диего был на очень многое. Волшебная комбинация овальных форм – керамических и анатомических – дала результат, который увенчивает ранний (караваджистский) этап творчества Веласкеса.

Известны еще три версии картины (в Италии и США), которые могли быть репликами или копиями (споры так и не завершены). Оригинал Диего забрал из Севильи в Мадрид, когда перебирался туда уже на постоянное место жительства (1623), и продал его своему почитателю/покровителю, камергеру Филиппа IV, дону Хуану де Фонсека-и-Фигероа. После его смерти картина меняла владельцев (испанских), впоследствии могла попасть из Мадрида в парижский Музей Наполеона, поскольку туда ее желал вывезти брат императора, тогдашний король Испании Иосиф Бонапарт но он утратил все в битве под Витторией (1813), и добыча победителя, герцога Веллингтона, попала в его лондонские апартаменты. Современную реставрацию картина прошла в A.D. 1959.

Три героя: мужчина старый, мужчина помоложе и мальчик. Продавец воды левую руку держит на большом кувшине с водой (называемом *«алькарацца»*), правой подает мальчику бокал. В глубине маячит фигура мужчины, опорожняющего кружку. Эта глубина (иллюзия глубины) представляется посредством ослабления света (он падает, что традиционно для Веласкеса, слева) и тональностью красок, конкретно: снижением интенсивности доминирующих коричневых тонов. Здесь мы имеем люминизм Караваджо, несколько утонченный кистью испанца, а так же реализм Караваджо, которого еще в 1633 году, соперник Веласкеса при испанском дворе, пожилой итальянец Кардуччо, проклинал как *«Антихриста»*. Или же, скорее натурализм, столь сильный, что Ортега-и-Гассет признал все на этой картине (в том числе и предметы) портретной живописью: *«Это собрание портретов. Сколько раз живопись желает дать предмету тождественность – столько раз тот становится портретом. Мы неверно судим, будто бы портретировать можно ис-*



ключительно людей (или же, иногда, и животных). На этой картине, помимо изображений трех мужчин, имеются индивидуализированные изображения пары сосудов, то есть – их портреты. Ибо портрет стремится именно к одному – он желает индивидуализировать» (1943).

Шарообразные формы неживой природы индивидуализированы («портретированы») превосходно, тут нечего и говорить. Этот чудесный отблеск зеленовато-оливково-ржавой поверхности кувшина, который ловит свет своими горизонтальными углублениями, вертикально обрезаемыми подтеками и каплями воды! Или гениальность стеклянного бокала, который старик вручает мальчишке! Сказочная прозрачность стекла подразумевает хрустальную чистоту воды, а тонкая затуманенность – ее прохладу и свежесть. Или же натурализм рваной коричневой накидки водоноса, не уступающий веризму его смуглого лица. Или же превосходный натурализм двух белых акцентов – рукава водоноса и воротника парнишки – которые ярко рассекают мрак темной палитры.

В 1724 году Антонио Паломино де Кастро-и-Веласко сделал первое известное описание картины: «*Старый водонос в несчастной, превратившейся в лохмотья накидке, которая скрывает его запаришивевшее тело с массой гнойных ран, дает напиток мальчику воды*». Наверное, у Паломино в глазах был встроен рентгеновский аппарат, если он высмотрел гнойные раны, поскольку их совершенно не видно, даже под лупой. Разве что ему были известны какие-то сведения, касающиеся кожных болезней модели, личности совершенно реальной. То был корсиканец, который в течение многих лет разносил воду севильцам, потому в старинном (1701) каталоге наименование у картины следующее: "**El Corzo, aguador**" («**Корсиканец, водонос**»). Если главный герой это реальный человек, тогда, почему бы и двум другим персонажам не быть настоящими? Вынырывающий из полумрака парень уже пару раз перед тем был моделью Веласкеса (мы можем его найти хотя бы на картине «**Старуха, готовящая яйца**», ~1618 – см. след. стр.) – предположительно, это ученик мастера. А вот размытая темной глубиной картины фигура, кто это? Неужели сам Веласкес?

Существует множество спекуляций касающихся содержания картины. В том числе – и по персоналиям. Лео Штейнберг выдвинул (1971) гипотезу, будто бы старик это не корсиканец, а портрет тестя Веласкеса, Франческо Пачеко, которому ассистируют сам художник и его ученик, Диего Мелгар. Джон Ф. Моффитт (1978) предлагал метафорическую гипотезу (будто бы перед нами аллегии Провидения, Расторопности и Доброго Совета), но одновременно он занимался плагиатом Штейнберга там, где речь идет о портретной стороне, и не исключал верности тезиса Хулиана Галле (1974), в соответствии с которым Веласкес изобразил три периода в жизни мужчины. Еще предполагалась аллегория вкуса. Джонатан Браун (1986) считает все эти тезисы сомнительными, хотя не исключает существования секретных, закодированных, до сих пор ожидающих своей расшифровки, значений.

Пока же упомянутые спекуляции будут всего лишь умственными развлечениями амбициозных исследователей, мы сами можем интерпретировать «**Водоноса**» элементарным образом: в качестве плебейской жанровой сценки. Плебейской? Формально – да, но разве нет в ней монументальности, и даже более того – величия? Старый севильский водонос – громадная (заполняющая половину кадра) патриархальная фигура с массивным телосложением и с бронзовым лицом, которое много лет обжигало солнце Андалузии, а жизнь перепахала множеством морщин – обладает здесь достоинством монарха. Разве не мог он быть метафорой бога, который приносит покой и жизнь? Или превращает воду в вино? И разве его дырявые лохмотья не столь же королевские, как горностаевый плащ Людовика XIV на знаменитом портрете кисти Гиацинта Риго? Или даже более королевские, ибо по сравнению с этими монументальными тряпками многоцветный костюм «*короля-солнца*» делает его квази-опереточным персонажем.

Сцена сопровождается молчанием. Глубокой тишиной. Тишиной торжественной, великих мгновений, не сопровождаемых даже шорохом. А ведь это всего лишь седой водонос подает глоток воды жаждущему. Джон Кроум (звезда английского романтизма), умирая, сказал сыну (тоже художнику): «*Пиши ради славы, и даже когда твоей темой бу-*



Диего Веласкес
«Старуха, готовящая яйца»
(1618, холст, масло; 100,5х119,5
Национальная галерея
Шотландии,
Эдинбург, Великобритания)

дет хлев – облагородь его». Веласкес облагородил плебейскую сценку, придав ей характер надвременной, характер ритуальной сцены *tout court*. Величественный *"el aguador"* заставляет вспомнить Жана Вальжана из «Отверженных» (точно так же, как нищий Мурильо ассоциируется с Гаврошем Гюго). Вальжана уже не каторжника, а благотворителя и спасителя. Резкий профиль его лица, перепаханного морщинами, столь контрастирующий с чистой мордашкой мальчика – это неизведанное лицо ветхозаветных патриархов. От этого холста исходит не меньшая святость, чем от «Призвания св. Матфея» Караваджо. Свой караваджистский урок Диего Веласкес отработал на отлично.





Хусепе де Рибера «Старая ростовщица»

1638, холст, масло; 76х62

Прадо, Мадрид, Испания

Хусепе (vel Хосе) де Рибера (1591-1652) или же Спаньолетто, вероятно ученик Франсиско Рибальты, в возрасте 20 лет уехал в Италию и обратно уже не вернулся. Там он несколько лет путешествовал, поглощая произведения итальянских мастеров и работая (среди прочего, в Парме и в Риме), а А.Д. 1616 осел в Неаполе, где женился, где был любимчиком нескольких испанских вице-королей, где получил титул придворного живописца ("*pittor di corte*"), где и скончался. Итальянцы с охотой признали бы его итальянским художником (неаполитанцы иногда так и поступают), только Рибера – как бы предчувствуя подобного рода штучки – подписывал свои произведения «патриотичной» сигнатурой; помимо имени и фамилии там можно прочесть: "*Hispanus*" или "*español*", либо же "*español Valenciano*" (поскольку он был родом из испанской провинции Валенсия) или же "*español de la ciudad de Xatixa, regno de Valencia*" и т.д. (с тех же пор, как его приняли в римскую Академию св. Луки он гордо подписывался еще и "*academicus Romanus*"). Неаполитанцы дали ему прозвище "*Lo Spagnoletto*" («*маленький испанец*», «*испанчик*») в связи с малым ростом, и под этой «фамилией» он был широко известен в Италии.

На первых работах Риберы имеется четкий отпечаток Корреджо. Настолько сильный, что картины, которые он писал для одной из часовен в Парме, очень долго считали работами Корреджо. Но очень скоро испанец стал почитателем Караваджо, причем фанатичным, «*более святым, чем папа*», что означает: необузданность светотеневых контрастов он продвинул до таких границ, к которым сам Караваджо никогда и не приближался. Впоследствии (начиная с 30-х годов XVII столетия) тенебризм Риберы то слабеет, то усиливается, можно сказать: он ходит волнами, только синусоида эта никак не сменит его классификации – историография искусства отметила Рибера в качестве самого яростного сторонника тьмы среди гигантов испанского барочного реализма.

Этот хищный, несдержанный стиль принес Рибере колоссальную популярность и приличное состояние. Его большая мастерская едва успевала с работой, так много заказов получал он от церквей, монастырей или дворов. Семейная трагедия и последовавшая за этой драмой болезнь, затруднявшая ему живописание (впрочем, он никогда и не умел быстро рисовать), прежде чем сократить ему жизнь, привела к тому, что еще за несколько лет до кончины мода на Рибера сильно ослабла. Но эпигонов у него была целая армия, так называ-



Хусепе де Рибера «Мученичество св. Филиппа»

(1639, холст, масло; 234х234

Прадо, Мадрид, Испания)

емый «*круг Риберы*» был просто огромен – ему подражал, среди многих других, и знаменитый неаполитанец Лука Джордано (см. справа). Еще XIX век дарил Рибере последователей (в основном – французских). Во второй половине того же века начали рационально обосновывать величие Риберы, чем занимались не только историки, но и знаменитые художники. Например: Ренуар восхищался... колоризмом Риберы, а точнее, «*свечением*» некоторых красок (желтой, розовой) Спаньолетто, из чего можно сделать вывод, что предельная тенебризация не исключает хроматического мастерства при использовании весенних красок.

Две художественные специализации Риберы – это мученичества святых и люди в лохмотьях в темноте. За распространение посредством кисти тезисов католической Контрреформации (особенно тех, что касаются аскезы и мученичества) Ватикан возвел Рибера в кавалеры Ордена Христа. Но его редко называли религиозным, католическим или хотя бы контрреформаторским художником, поскольку все эти определения были бы слишком слабыми. Охотнее писали «*инквизиторский живописец*» или «*инквизиторский садизм Риберы*» (немного оставалось, чтобы Рибера прозвали Инквизиторским, так же как Брейгеля – Мужикким), в соответствии с давным-давно вычерченным перьями вольнодумцев и масонов фальшивым (черным) образом Священной Конгрегации. Сегодня

Лука Джордано
«Философ-киник»

(около 1680, холст, масло; 131x103
Старая пинакотека, Мюнхен, Германия)

мы уже знаем, что инквизиция вовсе не требовала исключительно жертв (она была гораздо более гуманной, чем светские суды), но что касается Рибера, то он был по-настоящему «садистским» в своих переполненных пытками, кошмарным натурализмом, мучениями и *«чуть ли не сладострастной стигматизацией»* спектаклях, неустанно репродуцируемой афишей которых стало **«Мученичество св. Филиппа»** (см. слева), которое долгое время ошибочно называлось **«Мученичеством св. Варфоломея»** (довольно часто эту же ошибку мы встречаем и сейчас).

О Караваджо его соперник, болонец Аннибале Караччи, сказал, что вместо пигментов тот растирает сырое мясо, чтобы им писать, хотя это злорадное замечание гораздо больше подходит к Рибере, у которого многочисленные сцены мученичеств (и не обязательно христиан) «догоняют» веристичный «садизм» Грюневальда. Но у более ранних мастеров (позднего готического и ренессансных) подобный «садизм» вивисекций отдавал театральной условностью. У Грюневальда эта условность была готической, а у Герарда Давида (там, где палачи сдирают с мученика кожу) – мало что готическая, так еще и выстроенная под пантомиму, поэтому вся кровавая драма зрителя потрясти просто не способна⁴. Но у Рибера выступает взрыв воя жертв, а пытка обладает душой надвременной истины, характером профессионального зверства – это всего лишь хладнокровная, профессиональная работа палачей (см. пред. стр. и ниже). Здесь имеются три типа актеров: человек как мясник, человек как беззащитный кусок мяса и человек как зритель, обожающий жестокие спектакли. Вот вам и весь человек.



Хусепе де Рибера
«Аполлон, сдирающий кожу
с Марсия»

(1637, холст, масло; 182x232
Музей Сан-Мартино,
Неаполь, Италия)



⁴ См. том III, глава 25 – примечание автора.

Трудно сказать, что противников живописи Риберы злило сильнее: отсутствие умеренности в тенебризме или «садистский реализм»? Казимир Хлендовский и одно, и другое называл «извращением вкуса» (1918). Зато на все сто мы уверены в том, что поклонников Риберы восхищала (и восхищает) тенебристическая смелость и своеобразный романтизм «*поэзии лохмотьев*», мастером которой испанец был. Временами и здесь умеренность его покидает – хотя бы в «**Аллегории обоняния**», где рукав истрепан чуть ли не опереточно – зато от большинства его лохмотьев исходит величие. Самое замечательное тряпье он подарил античным мудрецам (ученым, артистам, философам – см. ниже и справа): целой серии, среди которых «**Платон**», «**Евклид**», «**Демокрит**» (весьма часто ошибочно называемый «**Архимедом**»), «**Диоген**», «**Кратет**», «**Аристотель**», «**Анаксагор**», «**Протагор**». Лохмотья они получили разные: многоцветные, с цветастыми заплатками («**Архимед**», «**Анаксагор**») или же монохромные, буро-коричневые и настолько темные, что сливаются с темными фонами.

Все это – процессия оборванцев, а оборванцы всегда выглядят подозрительно, так что мы могли бы говорить о процессии плутов. Хулиан Галлего и Гудтол Рикар писали о «**Демокрите**» (которого принимали за «**Архимеда**»): «*Представление замечательного ученого древности в качестве подозрительного типа, ассоциирующегося с миром мелких воришек, возможно, и следовало рекомендациям Контрреформации, желавшей дискредитировать классическую мифологию и науку*» (1970). Данный тезис кажется нам весьма спекулятивным. Посредством этих лохмотьев Рибера точно так же мог дать метафору материального положение ученого. Мудрость приносила золото лишь немногим. Как правило, она приносила неприятности, преждевременные морщины и дыры на одежде.

Морщины были королевским средством Спаньолетто. Германский историк искусств, Рихард Мутер, называвший Рибера «*певцом страданий под пытками и покрытых морщинами нищих-философов*», писал: «*Рибера наслаждается старостью, изображением сморщенных и перепаканных когтями судьбы лиц, набрякших сосудов, торчащих жил, сморщенных рук и увядшей кожи*» (1901). Процентом на восемьдесят это правда, но на двадцать – нет. Правда, поскольку Рибера любил писать старческое увядание – ослабление торсов, порчу зубов, смрад и грязь, а прежде всего – старческие рожи, морщины на которые нанесло не только время, но и бремя знаний или мук. Как раз такие лица замечательно подходили для игры жестким "*chiaroscuro*". Жестким, даже грубым, но и произвольным, поскольку произвольным, презирающим источники и углы падения, бывал у Риберы свет (а,

ОБОРВАНЦЫ РИБЕРА



Хусепе де Рибера
«Аллегория обоняния»
(1615-1616, холст, масло; 115x88
Частное собрание)

ОБОРВАНЦЫ РИБЕРЫ



Хусепе де Рибера
«Архимед»
(около 1630,
холст, масло; 118х94
Прадо, Мадрид, Испания)



Хусепе де Рибера
«Аристотель»
(1637, холст, масло; 124х99
Музей искусств,
Индианаполис, США)
Коллекция Фонда Клоусов





Альбрехт Дюрер «Мать художника»
(1514, бумага, карандаш
Музей рисунков и гравюр, Берлин, Германия)



Маттиас Грюневальд «Мать Ганса Шёница»
(1520, бумага, карандаш
Кабинет рисунков, Лувр, Париж, Франция)

следовательно, и тени). Вместо правильного использования валёров главной становилась драматическая экспрессия, которую давал тенебризм. Для построения убедительных композиций Рибера довел тенебристическую манеру до крайности, вырывая из мрака светом лишь лицо и ладони (или даже только одну ладонь), все остальное погружая во тьму. *"Maniera tenebrosa"* Риберы по этой причине очень экспрессивна, но вследствие такой манеры, процессия его нищих в лохмотьях – это уже не совсем парад старцев. Дело в том, что пугающе резкая светотень испанца превращала людей зрелого возраста в стариков, а молодых – в людей зрелых.

«Старая процентщица» («Старая ростовщица») – женское соответствие *«философов»* Риберы – тем не менее, представляет нам женщину по-настоящему старую. Женщина взвешивает золото на чашках весов, словно мудрецы собственные мысли на полушариях мозга. Практически монохромная полуфигура (доминируют бурые и коричнево-зеленоватые тона), реплика которой, чуть поменьше форматом, украшает стены мюнхенской Пинакотeki. Оригинал был (в соответствии с гипотезой Августа Л. Майера, 1923) вывезен из неаполитанского Палаццо Каподимонте в парижский Музей Наполеона конфискаторами *«Бога войны»*. Музей Прадо получил его в 1930 году от Хавьера Лаффита. Лично я считаю эту картину шедевром Риберы. Шедевром женской старости (практически равным карандашным портретам пожилых матерей, выполненных Грюневальдом и Дюрером – см. выше), шедевром тенебристической манеры, шедевром жестокого натурализма и шедевром психологии, ибо здесь мы видим символ колыбели современного банкирского дела, *vulgo*: силы, которая сейчас сотрясает мир. Рибера называли *«Рембрандтом Юга»* по причине колорита его картин, из-за тех вспышек в темноте и т.п., но и по причине психологической глубины его портретов. Я не понимаю психологической правды только одного из них – портрета матери множества детей, с солидной бородой и сочащимися сиськами, донны Вентуры, суровое и бородатое лицо которой меня отталкивает более, чем все пытки и жестокости Риберы вместе взятые (см. след. стр.).

Жизнь Риберы была столь же буйной, как и борода женщины из Абрुццы. В Неаполе он прожил несколько десятков лет и был членом местной артистической *«каморры»*, из чего взялись слухи (запущенные пасквильантами), будто бы он руководил бунтом неаполитанских художников против нашествия римских и болонских живописцев, таких как Гвидо Рени или Доминичино. Бунт этот и вправду был крутой (Доминичино запугали основательно, пару раз угрожая ему смертью), но доказательств, что Рибера был его предводителем, нет.

В 1648 году судьба нанесла Рибере особенно страшный удар. Могущественный внебрачный сын Филиппа IV, Дон Хуан Австрийский Младший, который подавлял неаполитанское народное восстание Мазаньелло, направленное против испанцев, позировал



Хусепе де Рибера
 «Бородатая женщина» vel «Бородатая
 женщина с ребёнком у груди» vel
 «Магдалена Вентура с мужем и
 ребёнком у груди»
 (1631, холст, масло; 196х127
 Музей фонда герцогов Лерма,
 Госпиталь Тавера, Толедо, Испания;
 на депозитном хранении в Прадо)

Рибере и в то же время флиртовал с дочкой художника, 16-летней Анной. Флирт был с кровью (ревнивый аристократ приказал «убрать» соперника, но наемный убийца по ошибке зарезал кого-то другого). Финалом стал жаркий роман, а финалом романа – бегство влюбленных (или же, по другим источникам, похищение девицы) в Палермо. Дочь этой парочки впоследствии надела на себя монашескую рясу, а Дон Хуан, ради искупления своего греха, дал средства на монастырскую часовню, которую украшали лучшие испанские мастера. Так что, *summa summarum*, вся эта история для искусства закончилась благополучно и даже принесла ему пользу. Но по отношению к Рибере она сыграла роль убийственную. Художник закрылся в собственном доме, перестал с кем-либо встречаться, сторонился людей, пока в один прекрасный день не исчез бесследно. Тела его так и не обнаружили, хотя было составлено свидетельство о смерти с датой: 2-IX-1652.





Франсиско де Сурбаран «Медитация св. Франциска»

1639, холст, масло; 161,2х137,6

Национальная галерея, Лондон, Великобритания

Сурбаран – «живописец монахов» – «настрогал» более 40 изображений святого Франциска Асизского; это был наиболее частый мотив его работ. И не только потому, что стал терциарием⁵ ордена святого Франциска, но, в основном потому, что культ святого в контрреформаторской Испании имел весьма сильные традиции и столь же сильные традиции в живописи. Что видно хотя бы у Эль Греко, который тоже непрерывно (несколько десятков раз) писал святого «Бедняка». Так что Сурбаран в этом наверняка гнался за Эль Греко.

Эль Греко представлял *"Poverello"* либо как «Святого Франциска медитирующего», либо как «Святого Франциска в экстазе», в обоих случаях герой носит францисканскую рясу и держит в руке или опирается на человеческий череп. Сурбаран принял именно такую версию, кстати, не соответствующую исторической правде, поскольку святой Франциск совершенно не был погруженным в размышления отшельником. Все святые Франциски Сурбарана держат черепа и носят рясу, капюшон которой меняет свое положение: один раз он закрывает практически все лицо, другой раз – отброшен на плечи. И все они медитируют. Святой Франциск Сурбарана постоянно «медитирующий» и постоянно одинокий – один на один с Богом (у Эль Греко Франциска частенько сопровождает брат Леон). Тем не менее, существуют различные Франциски и у Сурбарана.

⁵ **Терциарии** — члены существующих доныне при некоторых католических монашеских орденах Третьих орденов. Третьи ордена (первой считается мужская ветвь ордена, второй — женская) предназначены для людей, желающих принять на себя обеты и жить в соответствии с духовностью ордена, но не покидать мир. Терциарии имели специальный устав, в основе которого лежала духовность соответствующего ордена, но адаптированный для жизни в миру. Также они имели право носить орденскую одежду, но как правило, со специальным отличием, указывающим на принадлежность именно к Третьему ордену. Терциариям запрещено служить в войсках, обманывать или клеветать, вести роскошную жизнь. Впервые Третий орден появился при францисканцах.

Эль Греко «Медитация св. Франциска»

(1595/1600, холст, масло; 147x105)

Калифорнийский дворец Почетного легиона,
Сан-Франциско, США)**Франсиско де Сурбаран****«Медитация св. Франциска»**

(1658/60, холст, масло; 64x53)

Старая пинакотека,
Мюнхен, Германия)

Сурбаран писал святого Франциска всю свою жизнь, только этот благочестивый сериал обладал переменным напряжением или же двумя фазами особой интенсивности: ранняя (30-е годы XVII века) и поздняя (вторая половина 50-х годов и самый конец жизни). Поздний этап можно называть мурильовским – все формы мягкие, умильные, теневизация сведена к нулю, настроение поистине францисканское, *vulgo*: этот этап религиозен внешне, но не драматургически. Совершенно иным был ранний сурбарановский человек из Ассизи – формы более жесткие (скульптурные), теневизация демоническая, а уж атмосфера и конфигурация драматичны *par excellence*. Чистейший испанский караваджизм!

Эта же картина демонстрирует мастерство Сурбарана в использовании скромной палитры, наполненной тончайшими серыми оттенками (кстати, подобная цветовая гамма похоже провоцировала «освежение» его картин, поскольку многие из них сейчас переписаны; пользовавшийся в свое время достаточно низким авторитетом Сурбарана не защищал своим именем собственные картины от порчи). Кроме того, у нас здесь чуть ли не энциклопедическая иллюстрация барочной диагонали. Склонившееся тело святого Франциска рассекает кадр от одного угла к другому – сложно найти лучший пример догматической диагональной композиции. Теневизм убийственно силен, как редко когда у художника – более половины площади картины занимает мрак или интенсивный полумрак. Фигуру героя вырывает из темноты мистический свет, моделирующий и тщательно вырисовывающий детали, хотя, похоже, свет этот, скорее, дематериализует формы, чем их выстраивает. Зато он выстраивает настроение – драматически-романтическое.

Атмосфера мрака, но не ночного, а темноты перед бурей, когда неожиданная вспышка света, словно молния высвечивает на земле какую-то форму. Тело святого хлестнуло именно таким лучом. Мы видим каждую ниточку заплаток и каждый клочок из-





Караваджо 1600



Хендрик Тербрюгген «Призвание св. Матвея»

(~1620, холст, масло; 153х195

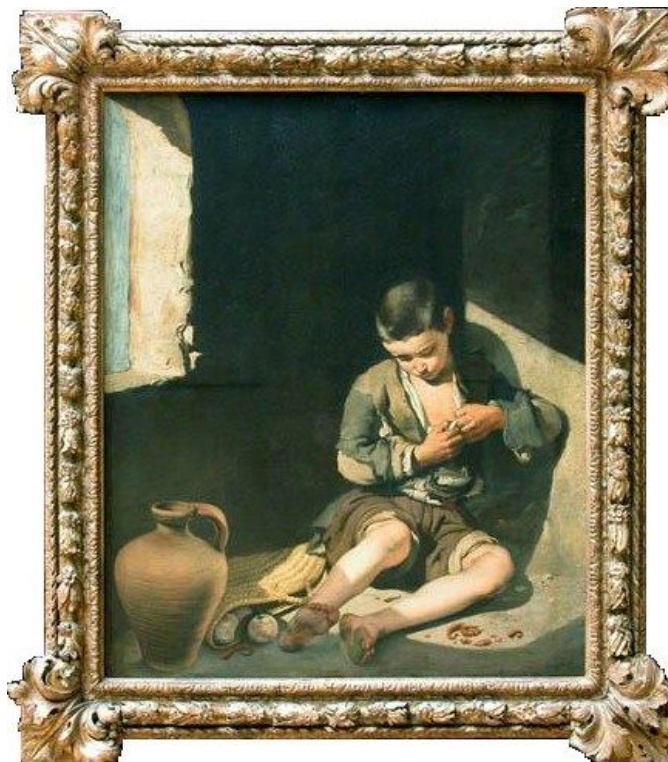
Музей современного искусства Андре Мальро, Гавр, Франция)

ношенной рясы; каждую деталь черепа, каждую папиллярную линию ладони – барочный натурализм во всей своей красе. Жестикуляция Франсиска, кажется, не соответствует простоте проекции. Жестикуляция левой ладони – уж слишком элегантная, слишком рафинированная, излишне аристократическая, избыточно патетическая или слишком актерская – калечит волшебную тишину картины, поскольку мы слышим вопрос. Уста молчат, но ладонь и зрачки посылают Небу некую мысль. Трудно сказать: святой размышляет на религиозные темы или обдумывает философский или экзистенциальный вопрос? И не звучит ли этот вопрос так: «*Быть или не быть?*» Жест левой ладони и череп в правой давно уже завоевали для драматургического изображения Сурбарана прозвище «*Франциск-Гамлет*». Однако, излишне рафинированное актерство, слишком нахальная театральность измельчают трагизм вопроса, заданного Небу. В этом заключается ошибка мастера.

Ошибка, я бы сказал, типичная для практически всех караваджистов. Выполняя пастиши Караваджо или иных образцов, они излишне театрализуют мотив, придавая ему чуть ли не опереточную хореографию, которая рушит серьезность темы. Примером может быть хотя бы «**Призвание св. Матфея**» кисти утрехтца Тербрюггена, являющееся излишне болтливой (а в плане композиции слишком хаотической) вариацией караваджовского образца (см. выше). Ладони, рот и глаза Франсиска кисти Сурбарана тоже говорят слишком много.

Тем не менее, рисунок великолепен. «*Поэзия лохмотьев*» и ночной пейзаж слева на фоне придают романтическую нотку. Подобного рода настроения будут обожать романтики XIX столетия. Герой Сурбарана – это типичное отображение вошедшего в пословицу «*романтического героя*» – благородного юноши, мучимого растерянностью, наслаждающегося одиночеством, пребывающего в меланхолии. И эта щепотка романтической меланхолии исходит от фона. Сурбаран давал своим святым Францискам различные фоны, иногда это был фрагмент архитектурного интерьера или же гладкая, темная стена. Здесь он дал фрагмент пейзажа, украшающего темноту, словно деликатно приглушенная брошь, но трогающего нас сильнее, чем диалог святого с Небесами.





Бартоломе Эстебан Мурильо «Маленький нищий»

1645/55, холст, масло; 137x115

Лувр, Париж, Франция

Мурильо (1617/1618 – 1682) принадлежит к числу тех знаменитых живописцев, *exemplum* Пуссен или Грез, которых я терпеть не могу. Тем не менее, некоторые картины Пуссена и Греза мне очень нравятся. Точно так же и с Мурильо – некоторые из его произведений мне нравятся, причем сильно.

Мурильо первым среди испанского «*каре живописных тузов*», гигантов барочной испанской живописи «*золотого века*», снискал славу практически во всей Европе (Европе католической) и в течение 200 лет владел титулом самого популярного испанского художника. Еще XIX столетие называло его «*князем живописцев*». Впоследствии всеобщий вкус с манерой Мурильо разойдется полностью.

Современники Мурильо отдавали ему честь комплиментом «*Рафаэль Севильи*». Это все равно что называть медвежонка коалу – гризли Австралии, а персидского кота – иранским тигром. Переслащенный реализм, сентиментальная религиозность, напояженная кокетливость «*Рафаэля Севильи*» вызывают тошноту. Его приторно мягкие, картонно-женственные, засахаренные композиции – любые, и жанровые, и религиозные (см. след. стр.) – нравятся только лишь людям, эстетический вкус которых признает культ китча. Шедевров, которые бы до сегодняшнего дня заслуживали такого определения, Мурильо создал мало.

А ведь если судить по технике, Мурильо был замечательным художником, техника его и вправду была мастерской. Как прирожденный живописец он творил с необычайной легкостью (средней величины «Мадонну» – формата крупного портрета – он мог «забавать» за час на чем угодно: на дереве, на холсте, на штукатурке). Живопись и убила его (расписывая церковь в Кадисе, он упал с высоких лесов), а упомянутая легкость, развившая скорость письма и приносившая ему очень высокие доходы, возможно, убила искусство его рисунка, превратив гения в создателя дешевки. По мнению некоторых искусствоведов, Мурильо сегодня был бы в числе звезд первой величины, если бы, выполняя многочисленные заказы на гигантские алтарные холсты, нашел время опомниться и высвободить собственную эстетику от «плюшевости» в стиле открыточных котят, которой впоследствии занимались Грез или Академики XIX столетия. Жанровая живопись Мурильо

Бартоломе Эстебан Мурильо
«Св. Иоанн Креститель в детстве»
(~1665, холст, масло; 121х99
Прадо, Мадрид, Испания)



Бартоломе Эстебан Мурильо
«Добрый пастырь»
(1660/70, холст, масло; 123х101
Прадо, Мадрид, Испания)

в особенности – это колыбель таких академиков. Академизм (и французский, и подобный французскому) обожал кудрявых ягнят и глазурных, слезовыжимательных несовершеннолетних бедняжек а-la Мурильо, в таком, невыносимо приторном (а у Академиков – еще и в скрыто-педофильском) стиле.

Мурильо начинал с караваджизма, используя сильную светотень Караваджо, но потом вкус к Караваджо потерял, благодаря холстам Рафаэля, Рубенса, ван Дейка и других. «Тайная вечеря» из севильской церкви Санта-Мария-ла-Бланка – редкий пример Мурильо очень темного, поскольку, как правило, тенебризма он избегал. Художник практиковал светлую, теплую палитру и светотень Корреджо, он очень хорошо жонглировал светотенями типа *"sfumato"*, комбинируя формы, цвета и валёры, а своим персонажам придавал «благо-



Бартоломе Эстебан Мурильо
«Мадонна с Младенцем», фрагмент
(1670/72, холст, масло
Музей Метрополитен, Нью-Йорк, США)



Бартоломе Эстебан Мурильо
«Непорочное Зачатие»
(1676/80, холст, масло; 274х190
Прадо, Мадрид, Испания)

видные» позы, умильные выражения лица и плюшевую «красивость» в еще более женском стиле, чем стиль Ангелики Кауфманн. Все вместе давало сахарную вату, которую от сахарной ваты других многочисленных мазил отличает не только отточенная техника, но и тот факт, что Мурильо фигурирует в энциклопедиях под определением «гигант».

Миллионы знакомы с Мурильо, не осознавая, что знают его. Ведь они знают его «Мадонн» – любимейших «Мадонн» католицизма. Контрреформация (предписания Тридентского собора) требовала, чтобы художники почитали догматы веры и отображали те элементы католической доктрины, которые Протестантизм отвергал, в основном – мариологию святых мучеников и культ Девы Марии. Среди великой четверки "siglo de oro", Веласкес – был придворным и редко изображал святых или Христа с Марией, а Сурбаран с Риберой – хотя и писали «Мадонн», большую часть времени посвящали культу мучеников. Мурильо же, наоборот – стал главным испанским "Madonnere", мастером всяческого рода «Мадонн».

Серьйно он начал их писать в начале 50-х годов (1652?). Продукция была воистину фабричная, мастерская Мурильо выпускала целые легионы «Мадонн» (одно из сообщений XVII века гласит, что в Севилье не было дома без «Мадонны» Мурильо!), в самых различных версиях, от «Мадонны с четками» до «Цыганской Мадонны». Особую роль играли «Непорочные Зачатия Девы Марии» (см. выше), поскольку они закрепляли



Бартоломе Эстебан Мурильо
«Две женщины в окне»
(~1670, холст, масло; 127,7х106,1
Национальная галерея искусств,
Вашингтон, США)
Коллекция Джозефа Э. Уиденера

"Immacolata Conception" – культ Непорочного Зачатия *«Пречистой»*. Этот культ, очень широко распространенный тогда на Пиринейском полуострове (А.Д. 1613 король Филипп III отдал Испанию под покровительство Богоматери), нашел в Мурильо не знающего ошибок иллюстратора. А «иллюстрации» Мурильо нашли себе массы покупателей и эпигонов, копиистов и плагиаторов, вынуждая даже художников высокого класса (vide Сурбаран) обезьянничать стиль Мурильо. А потом и Церковь влюбилась в **«Мадонн»** Мурильо. Последующим эффектом этого признания стала открыточно-олеографическая империя. Среди репродукций **«Мадонн»**, висящих над постелями католиков, раздаваемых детям во время причастия, украшающих различные католические издательства, etc. – **«Мадонны»** Мурильо составляли значительно больше 50%, а временами Мурильо практически монополизировал рынок предметов культа. Ему уступал сам Рафаэль, главный конкурент на корону короля всяческих гаджетов, связанных с Марией.

«Мадонны» Мурильо вне всякого сомнения происходят от **«Мадонн»** Рафаэля, и прежде всего – от **«Сикстинской Мадонны»**⁶, но их разделяет пропасть. Мурильовским не хватает хотя бы щепотки трансцендентной глубины этого шедевра. Их настырная сладость столь же невыносима, как и настырная умиленность большинства жанровых персонажей Мурильо. Она столь же раздражающая, как и сахарность многих итальянских и испанских барочных **«Мадонн»**, как и они заслуживающая тиражирования для миллиардов катехизисных картинок. И что самое паршивое, здесь невозможно найти исключения (что-нибудь выдающееся), хотя в портретной и жанровой живописи Мурильо такие замечательные исключения имеются. Моя любимая картина Мурильо **«Маленький нищий»**, является (наряду с **«Двумя женщинами...»** – см. выше) королем этих исключений.

⁶ См. том II, глава 22 – примечание автора.

Бартоломе Эстебан Мурильо
«Возвращение блудного сына»
 (1667/74, холст, масло; 236х262
 Национальная галерея искусств,
 Вашингтон, США)
 Фонд Авалон



Мы возвращаемся к нищенству, с которого я и начал главу *«Испанские лохмотья»*. В то время Севилья была богатейшим (наряду с Амстердамом) городом Старого света, здесь цвела торговля, а биржа (La Lonja) была крупнейшей биржей в Европе! И, как всегда в подобного рода случаях, с ослепительным богатством соседствовала крайняя нищета. Под стенами города шатались орды пожилых и малолетних нищих. И художник, любящий *«поэзию лохмотьев»* имел перед глазами громадный выбор одеяний *«hampa sevilliana»* – севильских бездельников и севильского плебса.

Такую испанскую живопись мы называем *«пикарески»*, *«плутовское искусство»* (от *«picaro»* – мелкий преступник, воришка, бездельник, плут, шельма и т.д.). Севилья стала столицей этого стиля. В районе Санта-Крус, вокруг Севильского собора или же на берегах Гвадалquivира буквально роились банды люмпенов, живописность которых буквально просилась под кисть; севильский же порт привлекал многих (в особенности, фламандских) *«мурильоманов»*, которые обожали *«плутовское искусство»* (потому-то все *«пикарески»* Эстебано улетели за пределы Испании).

Живописца *«пикарос»*, Мурильо, интересовали, в основном, дети, малолетние городские беспризорники. Об этих щенках, нищенствующим и шатающимся по Севилье, весьма убедительно писал Сервантес в **«Назидательных новеллах»**, а Мурильо дал литературе замечательнейшую иллюстрацию своим **«Маленьким нищим»**. Но исключительно этим рисунком, а не остальными холстами, вроде бы и аналогичными, на которых вроде бы аналогичные мальчишки едят, балуются, играют в кости и т.д. Здесь больше реализма и намного меньше женственности. А там – ванильная сладость. В **«Едоках фруктов»** (см. далее) она еще не такая назойливая, как в более поздних **«Игроках в кости»** (1665/1675). Чем более Мурильо старел, тем сильнее становился *«мурильным»* (конфетным и плюшевым).

Предполагается, что **«Маленький нищий»** vel **«Молодой нищий»** – это самая ранняя жанровая сцена Мурильо, поскольку эта картина особенно караваджистская (очень резкие контрасты света и теней) и восхитительно простая – благородная простота и отсутствие сахарности отличают ее от истекающих сиропом сентиментальности и натянутой декоративности маленьких оборванцев из мюнхенской Пинакотеки (которая является рекордной их обладательницей) и из Эрмитажа. По мнению некоторых исследователей, **«Маленький нищий»** является наилучшим примером *«tenebrического натурализма»* испанских живописцев XVII столетия, правда, с этим тезисом можно было бы и поспорить; но бесспорным остается факт, что **«Маленький нищий»** остается наилучшим примером ка-



Бартоломе Эстебан Мурильо
 «Едоки винограда и дыни»
 (1650/60, холст, масло; 146х105
 Старая пинакотека,
 Мюнхен, Германия)

раваджизма Мурильо и самым лучшим его произведением из цикла «плутовской поэзии лохмотьев». Во всех остальных нищенских картинах «живописность» и приторность убили реализм, при этом куда-то пропало резкое *"chiaroscuro"* Караваджо, а некоторые из этих лохмотьев (exemplum тряпье «блудного сына» – см. стр. 179) лучатся комической опереттой, бурлеском и ничем более.

Как я уже говорил – чем дальше, тем более опереточным все становилось. По очень простой причине – чем более популярным становился мастер, тем больше появлялось у него изысканных клиентов, которых нужно было удовлетворять. Следовательно, должны были исчезнуть не только «грубые» эффекты («подвальный свет»), но и... грязные ноги оборванцев, которых теперь следовало одевать маскарадно или театрально, чтобы они выглядели сладенькими, словно домашние собачки. Такие сахарные картинки Мурильо множил чуть ли не в промышленных масштабах по причине уж очень хорошей их продажи. Когда наполеоновская армия откроет для испанской живописи ворота, ведущие к парижским выставочным салонам, тошнотворный сентиментализм Мурильо будет обожествлен столь же мелким пред-романтическим сентиментализмом французов, зато «Маленький нищий» (находившийся во французских собраниях с XVIII века) будет оплеван французскими эстетами как постыдная грубость. Но уже через несколько десятков лет после этого Курбе, Мане, Моне e tutti quanti падут на колени у его грязных ног.

Малолетний нищий укрылся от жгучего севильского солнца в подвале какого-то бедного дома. Здесь он нашел тень и прохладу, и спокойствие для того, чтобы справиться со вшами, населяющими куртку оборванца. Он может заняться этим, благодаря лучу света, бьющему из окошка слева. Караваджиский трюк из «Призвания св. Матфея» – свет попадает внутрь через боковое отверстие, чтобы моделировать человеческую анатомию и замечательный



Бартоломе Эстебан Мурильо
 «Игроки в кости»
 (около 1675, холст, масло; 145х108
 Старая пинакотека, Мюнхен, Германия)





натюрморт (мертвая природа у Мурильо всегда замечательна – его фрукты, кувшины, корзинки et cetera, написаны с практически шарденовским классом). Очаровывающие контрасты валёров плюс немножечко тихой поэзии. И в этой тишине к зрителю приходит зловредная мыслишка, вопрос: а кем же он вырастет? Станет старым нищим, спецом в этой профессии, или же безжалостным бандюгой, для которого изнасиловать женщину или убить ребенка – как жабу растоптать или раздавить блоху?

Нам известно одно: от голода он не умрет и переработается не сильно. Да, он нищий,



только эта нищета сладкая, можно было бы сказать: отпускная. Чем же, как не забавой, была профессия нищего по сравнению с рабочим заработком детей стольких эпох и стольких цивилизаций? В том числе и той, просвещенной, западной цивилизации. И еще не так давно, *exemplum* британские шахты эпохи королевы Виктории. Беременные женщины и маленькие дети, таскали на четвереньках, с помощью упряжи из ремней и цепей, по штрекам высотой не больше метра, наполненные углем ящики – тележки без колес! Когда в 1844 году лорд Шафтсбери пожелал по закону ограничить этот кошмар десятью часами в день, либералы возмущенно заплевали его в парламенте, аргументируя тем, что *«женщины и несовершеннолетние сами способны позаботиться о своих интересах!»*.

Карла Маркса можно ненавидеть как духовного дедушку большевизма, и можно соглашаться (точно так, как соглашаюсь я) с точной издевкой гарвардского природоведа Эдварда О. Уилсона, что *«у Маркса была хорошая идея, вот только вид [живых существ] он выбрал неправильный – муравьи скорее поддались бы марксизму»*, но Маркса можно и следует иногда понимать. Ведь он видел эти орды английских каторжников судьбы и го-

Фернан Пелец «Маленький нищий»

(конец XIX в., холст, масло; 156,5x78,5

Частное собрание)

лодающих, живших остатками со свалок (в одном только Лондоне – 50 тысяч) на Британских островах, с их благоденствием высших классов и возвышенным духом, который Джозеф Конрад называл *"beneficent and gentle spirit"* («дух благотворный и нежный»). Впрочем те, что находили свалки с отходами, были счастливыми; менее удачливые просто умирали с голоду. Не только Сталин сознательно уморил голодом миллионы украинских крестьян. Британцы – начиная с Елизаветы I и Кромвеля, и до самого конца XIX столетия – устроили ирландцам несколько голодных холокостов, выбивая подобным методом миллионы людей. В том числе, и сотни тысяч детей, неделями вывших от голодных болей. Ведь голод убивал неспешно...

Маленький, беззаботный, давящий вшей нищий Мурильо ничем не напоминает о таких кошмарах. Но когда мы читаем или слышим сегодня о трагической судьбе миллионов бразильских *«детей улицы»*, **«Маленький нищий»** встает перед глазами словно фотография, и будто герб той судьбы, что приносит столько плохого маленьким человечкам.

* * *

Если бы меня заставили выбрать один холст в качестве герба (девиза, логотипа) эпоса *«испанских лохмотьев»*, и если бы я должен был сделать это, руководствуясь только лишь эстетическими или живописными предпочтениями – тогда мне пришлось бы выбирать из произведений, оставленных нам *«каре тузов»*, действовавших в *«золотом веке»* испанской живописи. Но если бы мне позволили применить иные критерии (пусть символические или метафорические) – я мог бы, вероятно, указать на холст не столь выдающегося мастера, Хосе Антолиноса, мадридца, образцом для которого был, в основном, Мурильо, но и Веласкес также. Называют эту картину **«Продавец картин»** и **«В мастерской художника»** vel **«Мастерская художника»** (см. ниже). Мы видим живописные, весьма потрепанные лохмотья типа, держащего в руках не оправленную **«Мадонну с Младенцем»**. Несмотря на



Хосе Антолинос
«Продавец картин»
(~1670, холст, масло; 201,5х125,5
Старая пинакотека, Мюнхен, Германия)

то, является ли он художником, расхваливающим собственное творение, или же торговцем картинами, который пришел в мастерскую художника за товаром (скорее, второе) – человек этот своей *«поэзией лохмотьев»* напоминает нам, что в Испании, точно так же, как и во всей Европе, помимо немногочисленных виртуозов, которым Лысяк посвящает свою **«ЖБЧ»**, трудились сотни так называемых *«малых мастеров»* и тысячи представителей третьей лиги, поденщиков кисти, едва-едва зарабатывавших на хлеб насущный. И были они нищенствующей толпой, составлявшей фон для обожаемых нами гигантов. Пускай будет им земля более легкой, чем была их творческая мука, вызванная отсутствием таланта к выдающейся живописи.

