БОРИС ВАРАКСИН

Смыслы и образы

Борис Вараксин
Смыслы и образы. Часть 2

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=39466681
ISBN 9785449389701

Аннотация

Картина, с которой мы начнём наше путешествие во времени, загадочна едва ли не во всём. Начать с её авторства. Кто-то считает, что она написана Джорджоне, кто-то – Тицианом. В этом споре мы участвовать не будем. А вот что касается смыслов, содержащихся в незамысловатом сюжете, то они по нашей части. Разгадать их пытались многие на протяжении пяти столетий. Внесём же и мы посильную лепту в это увлекательное занятие.

Содержание

Часть 2 5
Джорджоне (Тициан) 7
Андреа дель Сарто 11
Россо Фьорентино 16
Понтормо 19
Пармиджанино 21
Франческо Ванни 24
Джулио Чезаре Прокаччини 27
Альбрехт Альтдорфер и Лоренцо Лотто 32
Андреа дель Верроккьо 37
Гверчино 40
Лоренцо Лотто 44
Конец ознакомительного фрагмента. 47

Смыслы и образы
Часть 2

Борис Вараксин

© Борис Вараксин, 2018

ISBN 978-5-4493-8970-1 (т. 2)
ISBN 978-5-4493-8971-8
Создано в интеллектуальной издательской системе Ridero

Часть 2

Расцвет итальянского Возрождения пришёлся на начало XVI века. Боттичелли, Леонардо да Винчи, Рафаэль, Джорджоне, Микеланджело вывели искусство сотворения иллюзии, коим является живопись, на высочайший уровень. И совпало это с усилением брожения внутри главного заказчика искусства – римско-католической церкви. Оно началось еще раньше, с неистовых проповедей Савонаролы, обольстившего своими эпатажными теориями Флоренцию последнего десятилетия XV века. Тот зловещий период флорентийской истории странным образом предварил ярчайший расцвет итальянского искусства. Последовавший в первой половине XVI века раскол церкви ещё больше поспособствовал смятению умов. Художники отреагировали на вызов времени могучим выплеском творческой энергии.

Сарто, Корреджо, Фра Бартоломео и другие подхватили порыв великих мастеров, но развить его не смогли. Слишком высокой оказалась планка. Но если нет продолжения взлета, то начинается или падение, или поиски чего-то нового, необычного, даже парадоксального.

Картина, с которой мы начнём наше путешествие во времени, загадочна едва ли не во всём. Начать с её авторства. Кто-то считает, что она написана Джорджоне, кто-то – Тици-

аном. В этом споре мы участвовать не будем. А вот что касается смыслов, содержащихся в незамысловатом сюжете, то они по нашей части. Разгадать их пытались многие на протяжении пяти столетий. Внесём же и мы посильную лепту в это увлекательное занятие.

Джорджоне (Тициан)

Джорджоне (Тициан). «Сельский концерт». 1510—1511 г. Лувр

Странное чувство возникает при взгляде на картину (несомненную пастораль). Словно всё понятно, но внятно объяснить происходящее не получается. Клонящийся к вечеру день, чудесный пейзаж, пастух со своим стадом… Два

молодых человека – видимо, музыканты – что-то обсуждают. Идиллия, одним словом.

Художник зачем-то вводит еще двух персонажей – обнаженных нимф (как принято считать). Впрочем, нимф ли? Лично у меня есть в этом некоторые сомнения. Но продолжим.

Присутствие двух дам мало что меняет. Они не добавляют ни энергетики, ни эмоций. Скорее, наоборот: привносят некую толику умиротворения в и так не сильно напряжённую сцену. Молодые люди их попросту не замечают. Что несколько странно, не правда ли?

Каковы же результаты сего бесшумного вторжения? Ведь что-то же должно было измениться с появлением столь заметных во всех отношениях персон. Не может же быть, что помимо натурного интереса к идеализированной женской фигуре художник не хотел еще что-то сказать.

Если всмотреться в картину повнимательнее, то станет ясно: общественный статус у молодых людей разный. Тот, что с лютней (в богатых одеждах) – господин (уже исходя из самого факта его местоположения: точно по центру картины), второй – его слуга (лишним подтверждением чего служит то, что он босой). Но и у условных нимф статусы тоже могут разниться. Например, та, что спиной к нам (со свирелью в руке), может быть госпожой, а та, что льёт воду из графина – её служанкой. И наоборот. Чувствуете разницу? В одном случае нам ясно, кто есть кто, в другом – нет.

Всё определяет одежда, а она сброшена. Спрашивается, зачем?

В этом-то и заключается смысл картины. Отсутствие одежды (то есть фактора поверхностного, меркантильного) делает выбор молодого человека более или менее беспристрастным. Юноше из состоятельной семьи, находящемуся в центре нашего внимания, лучше руководствоваться не внешними атрибутами, а другими, сугубо личностными критериями. Ведь даже чисто внешне дамы не сильно отличаются друг от друга. И может так случиться, что молодой человек выберет не госпожу, а её служанку. Что ж, значит, так тому и быть. Кстати, и шансы женщин в этом случае уравниваются. Получается правильный (по мнению художника) выбор: не по материальному признаку, а по велению сердца. И выбор этот должен произойти сам собой. Отсюда это спокойствие в наблюдаемой сцене, отсутствие интереса главного героя к чему-то (и кому-то) постороннему. Придёт время – и он обратит внимание на свою избранницу. Пока же оно не пришло.

Итак, подтекст картины таков: выбор спутницы жизни должен быть естественным, а не по расчёту.

С подобным утверждением в тогдашнем высшем обществе мало кто согласился бы. А именно представители знати были заказчиками мастера. И ему было совершенно без надобности, чтобы кто-то из сильных мира сего отнёс его размышления на свой счёт. Входить в конфликт со своими ра-

ботодателями было бы глупо. Но и не высказаться по животрепещущей проблеме художник не мог. Выход был только в одном: в заведомой таинственности сюжета, его своеобразной зашифрованности.

Не исключено, что подобная форма иносказания вообще была в чести у наиболее продвинутых интеллектуалов. Игра мысли – что может быть привлекательнее для лучших умов эпохи!

Кстати, их взгляды медленно, но верно пробили себе дорогу в жизнь и сегодня члены королевских семей запросто женятся на простолюдинках. Тогда же представить нечто подобное было совершенно невозможно.

Андреа дель Сарто

Андреа дель Сарто. «Мадонна с гарпиями». 1517 г. Галерея Уффици.

Один из ярчайших художников итальянского Возрождения – флорентиец Андреа дель Сарто. Его картины – боль-

шеразмерные, реалистичные – прямо-таки неизъяснимой красоты. И творчество его как нельзя лучше характеризует то время. Убедимся в этом.

«Мадонна с гарпиями» представляется верхом живописного мастерства. Однако, чего-либо нового в традиционной для того времени композиции мы не наблюдаем. Что же мы видим?

Святые представлены в виде прекрасных, эффектно позирующих статуй. Выглядят они достаточно манерно. Особенно Иоанн Креститель со своим взглядом через плечо, обращённым к нам. А вот Иоанн Евангелист задумчив и выглядит словно художник, делающий зарисовку. Мадонна, величественно попирающая языческий алтарь, символизирует не только окончательную победу христианства над язычеством, но и некую преемственность с античностью. Она тоже погружена в размышления, что не мешает ей выглядеть прекрасной статуей, взнесённой на пьедестал. Всё незыблемо и монументально, окончательно и бесповоротно. Лишь дети озорны и непосредственны. Но нарушителями общественного спокойствия им не быть.

Андреа дель Сарто. «Диспут о Троице». 1517г. Питти, Галерея Палатина.

Чуть ли не в тот же год Сарто создаёт другое большое полотно. И в нём происходит вещь удивительная: фактическое отрицание того, что содержится в «Мадонне с гарпиями». Очень может быть, что и сам художник этого не заметил, как не заметили многочисленные почитатели искусства флорен-

тийского мастера. Что я имею в виду?

Главная мысль предыдущей картины – победа христианства над язычеством. А теперь Сарто к этому самому язычеству возвращается! Всем известно, что языческие боги вели себя совершенно как люди: ругались, спорили, строили козни друг против друга. Доходило и до рукоприкладства. Христианские святые (во всяком случае, на картинах) были выше этого. Они, что называется, пребывали в глубокомыслии. А тут…

Перед нами прямо-таки сцена из далёкого античного прошлого. Потому что те, олимпийские боги, именно так себя и вели: убеждали друг друга, доказывали свою правоту. То же самое и здесь, но теперь этим занялись христианские святые. И это что-то новенькое. Или порядком подзабытое старенькое.

Как известно, Мартин Лютер прибил свои 95 тезисов к воротам Виттенбергской церкви 31 октября 1517 года, тем самым положив начало реформированию католической церкви. И то, что это не было случайностью, доказывает, в том числе, и творчество Андреа дель Сарто.

Но обратимся к картине. Диспут подразумевает столкновение позиций, мнений. Богословские споры о Троице были тогда в самом разгаре. Сарто создает соответствующий антураж: мрачноватое небо, клубящиеся облака, мимика, жесты.… Картина, помимо того, что прекрасно написана, захватывает нас естественностью и живостью персонажей. Ху-

дожник вовлекает нас в некое противостояние. Прежде всего, интеллектуальное. Но и эмоциональное – тоже. Одно не исключает другое.

Итак, дискуссия становится привычным элементом художественной композиции. И этим дело не ограничивается.

Россо Фьорентино

Россо Фьорентино. «Мадонна на троне со Святыми Иоанном Крестителем, Антонием Аббатом, Стефаном и Иеронимом («Пала ди Санта Мария Нуова», Галерея Уффици. 1518 г.)

От этой картины заказчик отказался сразу, как только ее увидел. Что вполне объяснимо. Россо не просто по-своему изображает привычных персонажей, он их деформирует, искажает, даже уродует, отчего те обретают черты пародийности и гротескности. Прямо-таки китч в одном из первых своих проявлений.

Например, Мария… Общительная, не без лукавства женщина, румяная и приветливая, игриво наступившая ножкой на ангельское крылышко. Всего навсего…

Непонятно, за что так досталось Иерониму. Мало того, что выглядит он откровенным уродцем, так еще и составляет убийственный контраст своей чудовищной изможденностью с остальными персонажами. И есть в его облике что-то от хищной птицы.

У Стефана камень во лбу (что, в общем-то, нормально для этого святого) и вид одухотворённый, словно у поэта. В облике Иоанна Крестителя нет ничего героического (как того следовало ожидать). И вообще он смахивает на душевнобольного. Антоний, может, и выглядит нормальным старцем, но его практически не видать.

Глазные впадины действующих лиц нарочито притенены. Это такой способ повысить экспрессивность образов, придать им дополнительной эмоциональности и выразительности.

Персонажи получились на редкость странными. Художнику явно хотелось чего-то неординарного, даже абсурдного.

Скорей всего, ему просто надоела бесконечная идеализация, сентиментальность и приятственность. Чьи работы он имел в виду? Наверно, и Рафаэля в том числе.

А вот Иисуса и ангелов Россо изобразил обычными очаровательными детьми. Что, конечно, не может не радовать…

Понтормо

Понтормо. «Мадонна с Младенцем, Св. Иеронимом, Св. Франциском и двумя ангелами». Галерея Уффици. Примерно 1520 г.

Эта работа сравнительно небольшая по размерам,

но очень показательная.

Напряжённый диалог святых. Действие вынесено в открытое пространство и ограничено балюстрадой в качестве архитектурного фона.

Святые – Иероним и Франциск – весьма острохарактерные персонажи. Их диалог настолько мимически выразителен, а сами они настолько колоритны, что на их фоне Дева Мария с её отсутствующим взором уходит из поля нашего внимания. Её мысли – о судьбе малыша, игриво упёршегося ножкой в подлокотник трона, а до споров других лиц ей дела нет.

Иисус изображен милым, глупеньким ребенком. Блаженненьким. Ничего божественного. О его истинной роли известно разве что его матери. Ну, и как напоминание о грустном будущем мессии – агнец меж двух ангелов.

Образы спорящих потрясающе экспрессивны и выразительны. Брутальность зашкаливает. Налицо своеобразный вызов общественному мнению, устоявшимся представлениям о внешности святых. Что ж, это и есть вхождение в маньеризм.

Пармиджанино

Пармиджанино. «Мистическое обручение Святой Екатерины. 1525—1527 гг. Лондонская национальная галерея

К маньеризму, несмотря на всю традиционность изображения, можно отнести и работу Пармиджанино.

На первый взгляд, все, как обычно. Но приглядимся: Дева Мария (виданное ли дело?) показана едва ли не со спины. Общаясь с сыном, она совсем «забыла» про зрителя.

Иисус – чудесный ребенок. Но вот его поза… Она акцентированно эффектная.

Действие на картине происходит не в заоблачной выси, как того следовало ожидать, а в сумрачном помещении. Видимо, так было нужно для создания обстановки таинственности. Ну, и ещё чтобы повесить зеркало на стену с отражёнными в нём персонажами (о коих мы поговорим чуть позже).

В образе Екатерины, несомненно, есть что-то фанатичное, самоотверженное. Ее красота, изящество и утонченная грация только усиливают наши предположения о выдающихся качествах будущей святой. При этом внешние достоинства не мешают её пребыванию в религиозном трансе, а устремленность к богу не подлежит сомнению. Завораживают длинные, тонкие, по-аристократически хрупкие пальцы. Отрешённость от всего земного… Героическая личность, знающая, на что идёт.

Наверно, эти две женщины хорошо понимают друг друга, ибо знают, что такое жертва. Само же по себе обручение носит чисто символический характер. Тем не менее, отныне житейским, земным радостям Екатерина предпочтёт радости духовные, неземные.

Но все-таки, почему именно с ребёнком совершается мистическое обручение? Ведь все испытания для него ещё впереди: смерть на кресте, вознесение на небеса… Возможно, этим вопросом задавались и другие художники, например, Франческо Ванни (начало XVII века).

Франческо Ванни

Франческо Ванни. «Мистическое обручение Святой Екатерины Сиенской». Ок. 1602 г. Питти, галерея Палатина

Здесь все иначе, чем у Пармиджанино. Действие происходит на фоне прекрасного пейзажа. Иисус Христос – мужчи-

на в расцвете лет: доброжелательный, величественный и божественно снисходительный. Екатерина (уточним: речь идёт уже о Екатерине Сиенской) – смиренная, благообразная монахиня, вполне сознающая своё ничтожество. Ощущение чего-то мистического создается чисто внешними факторами: расступающимися черными тучами, золотым сиянием, исходящим от самого Бога, благословляющего совершающееся на наших глазах чудо. Всё очень спокойно, умиротворенно и возвышенно.

Композиция гармонична и, несомненно, намекает на высокую духовность собравшихся. Но этой своей правильностью неординарное, прямо скажем, событие превращено в унылую банальность. Может, картина и была бы вершиной живописного творчества в веке XV, но в начале XVII выглядит уже неким анахронизмом.

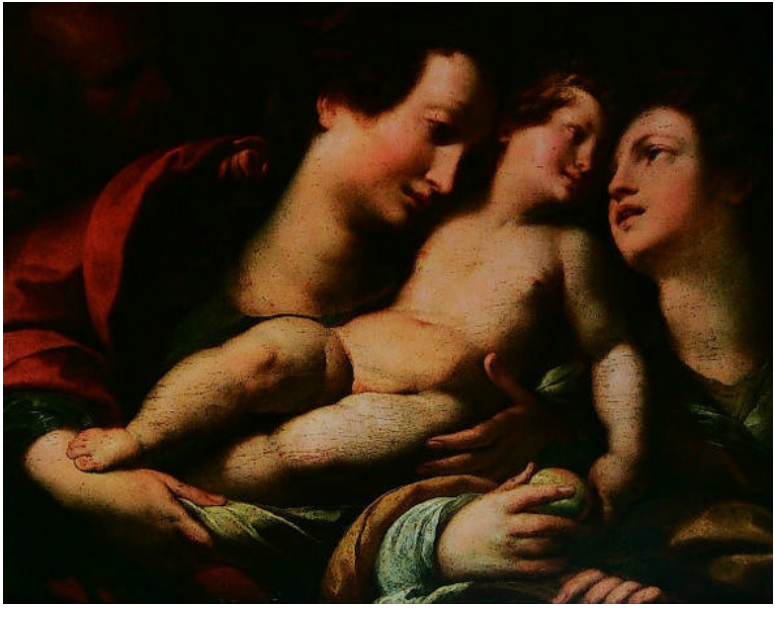
Дева Мария не воспринимается нами как богоматерь. С младенцем на руках – ещё куда ни шло. А тут сценка (при дородном Иисусе и вполне себе девичьем виде его матери) выглядит прямо-таки забавной. Что ж, микеланджеловский взгляд на Мадонну как на вечно юное создание нашел в лице Ванни горячего приверженца. Главное, чтобы и зритель воспринимал обитателей божественного олимпа без лишних вопросов.

Для Ванни на первом месте – назидательность, морализаторство и показная набожность. Кстати, так и должно быть на картине, предназначенной для храма. Художник в точно-

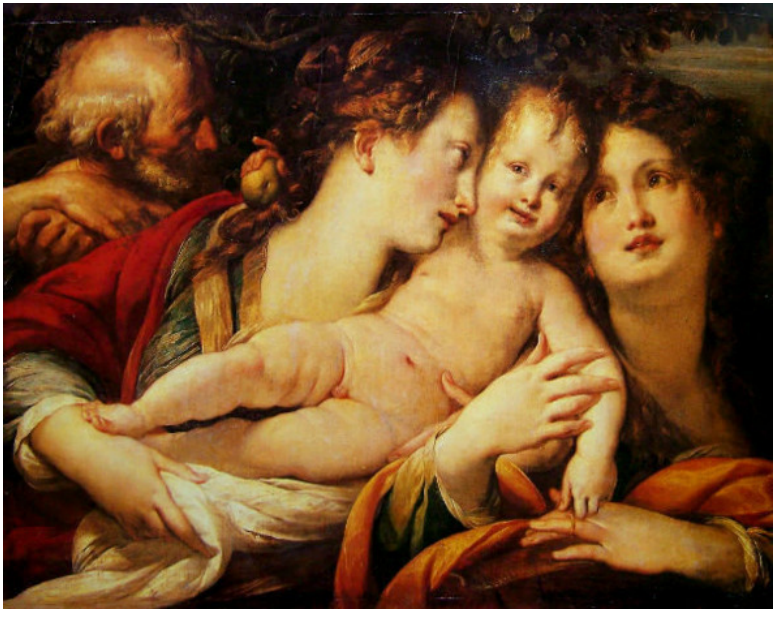
сти исполняет установку Тридентского Собора, призвавшего искусство к выполнению некоей воспитательной миссии. Её здесь – с избытком.

Маньеризм ко временам Франческо Ванни уже сходил на нет. Позиции завоевывал академизм, правильный и скучный. Церковь же в своих взглядах на искусство нацелилась на возвращение во времена Рафаэля и Перуджино, времена церковного единства и праведного благочестия. Очень уж ей этого хотелось.

Джулио Чезаре Прокаччини



Джулио Чезаре Прокаччини. «Обручение святой Екатерины». Каунас, Государственный художественный музей им. М. К. Чюрлёниса.



Джулио Чезаре Прокаччини. «Обручение святой Екатерины». 1610. Санкт-Петербург, Эрмитаж

Считается, что автор у этих двух картин один – Джулио Чезаре Прокаччини. Написаны они на дереве и имеют примерно одинаковый размер. Но давайте немного порассуждаем.

Схожего в них – разве что количество персонажей да общая композиция. Но если каунасская картина – барочная, то есть очень эмоциональная, напряженная, наполненная религиозным чувством, то эрмитажная – вполне себе академич-

ная, без надрыва и набожности.

Об эрмитажной картине… Милая, почти семейная сценка. Абсолютно счастливая Екатерина, которой Иисус только что надел колечко на палец. Особое внимание художник уделил рукам женщин. Они красивы, изящны и очень выразительны в мягких сплетениях и поддержках.

Но почему так напряжённо всматривается в Екатерину Мария? Похоже, она ревнует своего сына к молодой женщине. И это что-то новенькое. Между женщинами наметилось соперничество? То есть вполне себе символический жест обручения сына с истово верующей египтянкой воспринимается его матерью, как если бы она отдавала своё чадо в руки некоей сомнительной авантюристки. Разве такое возможно?

Иисус выглядит милым, наивным ребёнком. Трудно представить его в роли некоего яблока раздора (см. на его правую руку). Тем не менее…

О каунасской картине… Здесь Мария – тоже любящая мать, но держит она свое дитя несколько по-другому: с пониманием того, кто в её руках и какая ему уготована судьба. И она не отвлекается на посторонних лиц, до которых ей нет дела. Её волнует только её ребёнок. В движениях нет суеты, глаза полны печали. Очень глубокий, проникновенный образ.

То же и Екатерина. На эрмитажной картине она – молодая красивая женщина, неизвестно зачем решившая стать мученицей за веру. Да и на мученицу она не слишком похожа.

На каунасской же картине образ Екатерины гораздо глубже, пронзительней. Неисповедимы пути, приведшие ее к богу, но такой – искренней и самоотверженной – Иисус ее обязательно примет.

В картине из Санкт-Петербурга не чувствуется душевной теплоты. Зато есть другое: тонкий юмор и нестандартный подход к освещению известного сюжета. Отличаются картины и рисунком. В каунасской он вполне традиционный, идеальный, с красивыми позами и безупречными движениями. На эрмитажной же художник не побоялся втиснуть Иисуса меж двух дам таким образом, что ему и вздохнуть-то трудно.

Может статься, обе работы и впрямь написаны одним человеком. Но тогда хотелось бы понять, почему они столь разные? Ведь такое впечатление, что в одной упор сделан на чувства, набожность (что полностью соответствует религиозности сюжета), в другой – на иронию. Все-таки, один ли автор? Ведь тот, кто написал картину из Эрмитажа, мыслит совсем другими категориями, нежели тот, кто написал картину из Каунасского музея.

P.S. В галерее Брера, в Милане, есть ещё одна картина Джулио Чезаре Прокаччини «Мистическое обручение Святой Екатерины». И если сравнивать с ней, то именно эрмитажная картина схожа с миланской по стилю и манере исполнения.

Джулио Чезаре Прокаччини «Мистическое обручение Святой Екатерины». 1616—1620 гг. Галерея Брера, Милан

Альбрехт Альтдорфер и Лоренцо Лотто

Альбрехт Альтдорфер. «Прощание Христа с Богоматерью». 1520 г. Лондонская национальная галерея.

Лоренцо Лотто. «Прощание Христа с Марией». 1521г. Национальный музей, Берлин.

Обращение к сюжетам из апокрифических Евангелий было не такой уж и редкостью. Особенно среди художников так называемого Севера Европы (Германия, Нидерланды). Впрочем, Италии – тоже.

Лотто и Альтдорфер написали свои картины на один и тот же сюжет практически одновременно. Тем интереснее

сравнить их.

У Лотто действие происходит в мрачной романской базилике. От ощущения чего-то давящего не спасают и ряды ажурных колонн, поддерживающих каменные стены. Скорее, наоборот – колонны представляются не слишком надёжным основанием для массивного свода. Атмосфера драматичная и откровенно театральная.

Перед нами прямо-таки душераздирающая сцена. Мария – в отчаянии и утешить её невозможно. А вот Иисус выглядит несколько странно: дремлющим с блаженным видом. Как если бы он своё решение объявил – а дальше трава не расти. До проблем матери ему нет дела. Он не от мира сего и вряд ли его может что-нибудь потревожить.

Странно выглядит и апостол Петр, почему-то разгневанный реакцией матери на расставание с сыном и как бы цедящий сквозь зубы: «Держись, матерь божья…» И только Иоанн Евангелист всех успокаивает. Так что сцена, конечно, эмоциональная, но вызывающая ряд вопросов.

У Альтдорфера всё по-другому. Его Мария тоже упала в обморок при известии об уходе сына. Её потрясение велико, но оно не такое театральное, как у Лотто. По-другому выглядят и окружающие её женщины. Все они – в аккуратных белых чепцах и платах. Одеты легко. Вообще, в плане одежды у Альтдорфера все как-то проще, изящней. У Лотто с этим явный перебор. Женщины на картине Альтдорфера больше похожи на простолюдинок, тогда как у Лот-

то – сплошь аристократки. И у Альтдорфера женщины более искренние в проявлении своих чувств, нежели загадочные дамы с картины итальянца. Так что среди явных предпочтений немецкого художника – простота, нежность, искренность. Но главное – у него совсем другой Иисус: огорчённый расставанием с матерью и её реакцией на его уход. При этом понимающий, что поступить иначе он не может, ибо принадлежит не только себе.

Образ Христа в исполнении Альтдорфера – возвышенный и благородный. Рядом с ним – последователи мессии: Петр и Иоанн Евангелист. Иисус знает о предстоящих ему испытаниях, но не делает из них трагедии. Понимает он и состояние Марии, но решение уйти непреклонно.

Живопись Альтдорфера – не итальянская. Есть тут и горы, и бездонное голубое небо, но б***о***льшую часть полотна занимают зеленые деревья, в буйстве которых есть что-то фантастическое. Наверно, из-за соседства со средневековыми развалинами. Обстановка содержит в себе дух некоего средневекового романтизма, который редко встретишь в работах итальянцев того времени. Те предпочитали античность.

Интересно, как Альтдорфер пишет человеческие фигуры. Большие ступни придают модели дополнительную устойчивость, своеобразную почвенность. У Иоанна удлиненные пропорции, а в манерном развороте есть что-то кокетливое. На плечи наброшены тяжелые одежды (влияние итальянцев?). Заметна разница между акцентированной простотой

мессии (одет чуть ли не в рубище) и щегольством его просвещённого ученика.

Между тем, за особенностями живописи можно разглядеть территориальную принадлежность художника, его темперамент. У южанина Лотто – эмоции, у северянина Альтдорфера – спокойствие и даже некоторая холодность (чему способствует изобилие голубого цвета). Что ж, чистота людских помыслов, их божественная просветленность не нуждаются в повышенной эмоциональности. Недоумение, сожаление или скорбь – личное дело каждого. Демонстрировать их, вроде как, и ни к чему…

Андреа дель Верроккьо

Андреа дель Верроккьо и его мастерская. «Крещение». 1480 г. Галерея Уффици.

Картина известная и весьма примечательная. В работе над ней принимали участие, как минимум, ещё два человека: Леонардо да Винчи и Сандро Боттичелли. Был ещё кто-то, изобразивший руки Бога вверху. Кисти Верроккьо принадлежит Иоанн Креститель и пейзаж за ним, Леонардо – Иисус, ангел слева (с туникой в руке) и пейзаж левой половины картины; Боттичелли – второй ангел. Таково мнение искусствоведов.

Как известно, Иисус был крещен в тридцатилетнем возрасте. Поза его смиренна. Зато Иоанн – сама решительность и напористость. Верроккьо был прекрасным скульптором. Вот и здесь – энергичное движение Предтечи выглядит абсолютно естественно. Выразительно и лицо.

Образ Иоанна впечатляет. Обратим внимание на его левую руку. Кисть изображена в мельчайших анатомических подробностях. Да и сам он сухой, жилистый. Возникает образ аскета, подвижника, человека жесткого, решительного. Его задача – вдохнуть в Иисуса твердость в следовании избранному пути. Во всяком случае, так это выглядит на картине.

Иисус написан гораздо мягче. Никакого внешнего проявления мужественности. Молитвенно сложенные руки, потупленный взор… Нащупал под собой камень и осторожно поставил на него левую ногу. Поскользнуться легко – ноги-то в воде…

Чрезвычайно тонко уловлен символизм происходящего.

Леонардо не делает из Иисуса мессию, за которым уже готовы следовать миллионы. Нет, пока что он – человек сомневающийся, ищущий точку опоры. И присутствие здесь Иоанна с его мощной энергетикой и определённостью становится и объяснимым, и оправданным. Он необходим Иисусу в момент принятия тем важнейшего решения.

Прекрасен пейзаж за спиной Иисуса: панорамный, живописный. А вот за спиной Иоанна – скала. Несокрушимая, как и он сам.

Присутствие здесь двух прелестных ангелов, скорей всего, символизирует человеческие души – сомневающиеся и доверчивые, любопытствующие и восприимчивые. При этом ангел «от Боттичелли» готов следовать за ангелом «от Леонардо», которому Иисус доверил свою одежду. Очень тонкий намёк на признание превосходства творчества да Винчи, не правда ли…

Гверчино

Франческо Барбьери, прозванный Гверчино. «Воскрешение Лазаря». 1619г. Лувр.

Картина написана, когда её автору было 28 лет. Расцвет творческих сил! Совсем недавно (в 1610 г.) не стало Караваджо – живописца, потрясшего своим искусством Италию.

Набирало силу барокко, которому была уготована чрезвычайно важная роль и в живописи, и в архитектуре, и в музыке. То есть можно констатировать: «академизм» братьев Карраччи сменился «тенебризмом» Караваджо, на смену которому спешило рубенсовское «барокко». Конец 10-х годов XVII столетия – переходный период. Именно тогда и была написана эта картина.

Её тон – тёмный, зловещий. Есть немножко пейзажа (в отличие от Караваджо). Натура – в стиле «тенеброзо»: глубокие тени, высвеченные лица, руки, ноги. Главные персонажи – Иисус и Лазарь.

Лазарь был другом Иисуса, братом Марфы и Марии. Так уж получилось, что он заболел и умер. Иисус узнал об этом и поспешил к покойному. На четвертый день, когда труп уже начал смердеть, Иисус появился возле тела и произнес: «Лазарь, иди вон!» Лазарь ожил. А так как был он спеленут саваном, то прозвучала и вторая фраза: «Развяжите его, пусть идёт». Именно этот момент и изображает Гверчино.

В этом сюжете Иисус проявил себя не только как человек, но и как бог. Ибо кто ещё, кроме бога, способен оживить мертвеца? Кстати, есть мнение, что именно оживление Лазаря и стало последней каплей, переполнившей чашу терпения первосвященников. Возможности, продемонстрированные Иисусом, свидетельствовали о нём не как о рядовом проповеднике, а как о человеке, обладающем невероятным могуществом, которому подвластна не только жизнь,

но и смерть. И от него решили избавиться.

Художник пишет психологический портрет каждого из присутствующих. Прежде всего, это воскресший Лазарь. Он ещё толком не пришёл в себя. Мышцы рук расслаблены. Очень хорош рисунок – безупречный с точки зрения анатомии, хотя ракурс не из простых. Какой-то юноша развязывает ему руки. Это интересный момент. Казалось бы, зачем умершему связывать руки? Художник играет со смыслами, намеренно понимая слово «развяжите» буквально. Аллегория очевидна: Лазарь освобождается от пут смерти. Женщина в суеверном ужасе смотрит на Иисуса. Это тот самый взгляд, который и заставил первосвященников принять неправедное решение. Потому что женщина взирает на Иисуса, как на бога. И есть за что.

Человек в правом нижнем углу борется с рвотным рефлексом. Это понятно – труп Лазаря уже начал смердеть. Художник ничего не выдумывает. А вот юноша позади воскресшего покойника проявляет к свершающемуся чуду живейший интерес. Жестом руки просит нас не шуметь. Что же касается двух старцев за его спиной, то можно предположить, что это и есть те самые первосвященники, на которых воскрешение из мёртвых произвело столь сильное впечатление. Возвращение человека к жизни вызывает в них недоумение и растерянность и толкает на преступление. Жест руки одного из них, кстати, почти такой же, как и у Иисуса. Только Иисус своим жестом как бы поднимает Лазаря, а жест стар-

ца – чисто указующий.

Гверчино играет жестами, позами, светом и тенью. Нисколько не смущаясь, на самом видном месте помещает ноги покойного. Его мало волнует опасность задеть чувство прекрасного у зрителя, взирающего на грязную ступню. Зато заботит реализм происходящего, его воздействие на публику. И, безусловно, всё внимание натуре – пластичной и выразительной.

Лоренцо Лотто

Лоренцо Лотто (1480—1556). «Христос и грешница». Первая треть XVI века. Лувр.

И сказал им: «Кто из вас без греха, первый брось в неё камень…»

Дальнейшее известно. Народ начал медленно расходиться. Каждый за собой что-нибудь, да припомнил. Совесть – вот что остановило скорых на расправу людей.

И остались Христос и грешница вдвоем. И сказал ей Иисус: «И я не осуждаю тебя; иди и впредь не греши». Такая вот поучительная история.

А начиналось всё с того, что книжники и фарисеи привели к Христу женщину, застигнутую в прелюбодеянии, и спросили его: что он по этому поводу думает? Ведь существует закон, по которому ***таких*** женщин надо побивать камнями. Неужели Иисус посягнет на закон Моисея, подвергнет его сомнению, будет просить о снисхождении? За это ему можно будет предъявить обвинение в нарушении закона.

Христос блестяще выпутался из трудной ситуации, предложив законникам самим принять соответствующее решение, руководствуясь при вынесении приговора своей совестью.

Вывод таков: Христос не проявляет снисхождение или великодушие, он просто взывает к совести судей. Он не судья, а нравственный авторитет.

Итак, грешницу чуть ли не приволокли за волосы. И сколько осуждения во взорах обступивших ее фарисеев! Сколько благородного негодования и искреннего возмущения! Один загибает пальцы, чтобы не упустить какое-нибудь из прегрешений, другой – молча, но люто ненавидит. Третий ехидно посмеивается. Четвёртый находит во всем этом какой-то высший смысл. Пятый застыл в немом изумлении, не в силах осознать, что возможно и такое…

Кто-то пытается понять происходящее, кому-то просто

любопытно, а кто-то в приступе глубочайшего презрения готов плюнуть в прелюбодейку. В общем – толпа. Каждый в ней чувствует себя оскорбленным в своих лучших чувствах. И на все это беснование взирает Иисус. Выглядит он, кстати, весьма осторожным. Понимает: ещё немного – и события станут неуправляемыми. И это его пугает. Людей надо успокоить, сделать так, чтобы они снова обрели способность рассуждать здраво.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, купив полную легальную версию на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.