

КЕННЕТ КЛАРК

# Взгляните на картины



Санкт-Петербург

# Содержание

Слова благодарности <i>Перевод А. Щениковой-Архаровой</i> .....	9
Предисловие <i>Перевод А. Щениковой-Архаровой</i> .....	11
<b>ТИЦИАН</b> «ПОЛОЖЕНИЕ ВО ГРОБ» <i>Перевод Н. Роговской</i> .....	17
<b>ВЕЛАСКЕС</b> «МЕНИНЫ» <i>Перевод Н. Роговской</i> .....	31
<b>РОГИР ВАН ДЕР ВЕЙДЕН</b> «СНЯТИЕ С КРЕСТА» <i>Перевод А. Лисицыной</i> .....	47
<b>ДЕЛАКРУА</b> «ВСТУПЛЕНИЕ КРЕСТОНОСЦЕВ В КОНСТАНТИНОПОЛЬ» <i>Перевод Т. Шушлебиной</i> .....	61
<b>РАФАЭЛЬ</b> «ЧУДЕСНЫЙ УЛОВ» <i>Перевод А. Глебовской</i> .....	73
<b>ВАТТО</b> «ВЫВЕСКА ЖЕРСЕНА» <i>Перевод А. Щениковой-Архаровой</i> .....	87

## СОДЕРЖАНИЕ

ЭЛЬ ГРЕКО «Эсполио (Совлечение одежд с Христа)» <i>Перевод Н. Rogovskoy</i> .....	103
ВЕРМЕЕР ДЕЛЬФТСКИЙ «МАСТЕРСКАЯ ХУДОЖНИКА» <i>Перевод А. Лисицкой</i> .....	117
КОНСТЕБЛ Эскиз к «Прыжку лошади» <i>Перевод А. Глебовской</i> .....	133
ГОЙЯ «3 мая 1808 года» <i>Перевод Н. Rogovskoy</i> .....	147
СЁРА «Купальщики в Аньере» <i>Перевод П. Левченко</i> .....	159
ТЁРНЕР «Снежная буря» <i>Перевод А. Щениковой-Архаровой</i> .....	171
ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ «Мадонна со святой Анной» <i>Перевод А. Глебовской</i> .....	185
КУРБЕ «МАСТЕРСКАЯ ХУДОЖНИКА» <i>Перевод Т. Шушлебиной</i> .....	199
БОТТИЧЕЛЛИ «Рождество» <i>Перевод А. Щениковой-Архаровой</i> .....	213
РЕМБРАНДТ «Автопортрет» <i>Перевод А. Глебовской</i> .....	227

## Слова благодарности

Я должен выразить свою признательность Ее Величеству королеве за любезное разрешение репродуцировать рисунки из собраний Королевской библиотеки и Виндзорского замка, два картона Рафаэля из Музея Виктории и Альберта, а также «Даму за вёрджинелом» Вермеера.

Я благодарю Кристabelle, леди Аберконвей, графа Элмира, мисс Урсулу Фрер, мисс Берил Фрер, С. А. Моррисона, эсквайра, и миссис Вудолл, позволивших мне репродуцировать картины из их коллекций, а также кураторов следующих музеев и галерей:

Лувр, Париж; Прадо, Мадрид; Музей изящных искусств, Бостон; Музей Виктории и Альберта, Лондон; Государственный музей, Берлин-Далем; Музей герцога Антона Ульриха, Брауншвейг; Музей Коньяк-Жэ, Париж; Музей истории искусств, Вена; Национальная галерея, Лондон; Национальная галерея искусства (Собрание Уиденера), Вашингтон; Национальная галерея Шотландии, Эдинбург; Муниципальная галерея, Монпелье; галерея Уффици, Флоренция; Музей Сан-Висенте, Толедо; Британский музей; Галерея старых мастеров, Дрезден; Штеделевский художественный институт, Франкфурт-на-Майне; Наследство Айви, Кенвуд; Колледж Божьего дара Аллейна, Далич; Городской Кунстхалле, Мангейм; Музеи Ватикана, Рим.

Также я хотел бы поблагодарить «Файн арт фотографии, лтд», которая снабдила эту книгу всеми, за исключением одного, цветными слайдами и многими черно-белыми снимками, и всех нижеперечисленных, тоже предоставивших снимки:

Коллекция Мэнселла, Лондон; «Андерсон», Рим; Ж. Э. Булло, Париж; Освальдо Бом, Венеция; «Компания О. Ч. Купер, лтд», Лондон; «Данези»,

## СЛОВА БЛАГОДАРНОСТИ

Рим; «Амплиционес и репродукционес Мас», Барселона; «Фэдон пресс, лтд»; Вальтер Штайнкопф, Берлин-Далем; «Жиродон», Париж; Институт искусств Курто; галерея Лефевра; «Аннан», Глазго; Лондонский городской совет (Департамент архитектуры); «Визавона», Париж; а также мадам М. Ур, автора «Узнавая живопись» (журнал «Искусство и мастерство графики», Париж).

## Предисловие

Несомненно, существует множество способов смотреть на картины, ни один из которых не может считаться единственно верным. Великие художники прошлого, которые оставили нам свои рассуждения о живописи, — Леонардо да Винчи, Дюрер, Пуссен, Рейнольдс, Делакруа — часто приводят обоснования тех или иных своих предпочтений, и обоснования эти таковы, что с ними не согласится ни один из живущих художников; то же в равной степени относится и к великим критикам — Вазари, Ломаццо, Рёскину, Бодлеру. Последние жили во времена, когда к живописи применялся более высокий стандарт, чем теперь, и считали критику делом значительно более серьезным и ответственным, чем многие из их современных последователей. Они восхищались приблизительно одними и теми же произведениями искусства, однако критерии, на которых каждый из них строил свои суждения, разнились еще сильнее, чем у художников: те, по крайней мере, сходились в своих взглядах на некоторые технические проблемы. Некогда модная фраза «ему это нравится потому, что он не прав» демонстрирует не только заносчивость, но и пренебрежение историей.

Но это не повод признать, что противоположная крайность — человек, «точно знающий, что ему нравится», поскольку так ему подсказывает природная интуиция, — будет прав в этой или какой-либо другой области. Никто и никогда не скажет так о предмете, которому посвящены хотя бы какие-то размышления



и в отношении которого принята на себя хоть какая-то ответственность. Долгая практика рождает малую толику умений, — это справедливо для любой деятельности. Если брать уроки кулинарии или игры в гольф, возможно, получаться будет не слишком хорошо, однако точно много лучше, чем если не учиться вовсе. Я верю, что можно научиться задавать картине такие вопросы, поиск ответов на которые позволит продлить и усилить удовольствие, которое она дарит; если же (и все те великие мужи, чьи имена я только что перечислил, совершенно определенно согласились бы) искусство — это нечто большее, чем просто источник удовольствия, тогда на интуитивном «знаю, что мне нравится» точно далеко не уедешь. Искусство не леденец и даже не рюмка ликера. Значение великого произведения искусства — хотя бы то небольшое, что нам под силу понять, — должно иметь прямое отношение к нашей собственной жизни и способствовать подъему духовной энергии. Смотреть на картину — занятие, требующее деятельного участия, а поначалу и некоторой дисциплины.

Не думаю, что это занятие подчиняется каким-то конкретным правилам, но, возможно, наблюдения закоренелого любителя живописи, сделанные на основе его личного опыта, могут быть полезными в качестве своего рода пособия; именно они задокументированы в эссе, что последуют далее. Я постарался записать так точно, как смог, направление чувств и мыслей, посетивших меня перед шестнадцатью великими картинами. Выбор их был сделан с тем учетом, чтобы диапазон оказался как можно шире, в связи с чем мои реакции значительно отличались в зависимости от произведения. Иногда, как в случае с «Менинами», в первую очередь мое внимание привлекал сюжет; иногда, как перед картиной Делакруа, осведомленность о некоторых особенностях характера художника предопределяла видение его работы. Впрочем, как я обнаружил, мое восприятие каждой картины всегда следовало примерно одной и той же схеме: первое впечатление, пристальное изучение, обращение к памяти, пересмотр.

В первую очередь я вижу картину как целое, и задолго до того, как успеваю опознать сюжет, в моем сознании уже складыва-

ется общее впечатление, критерии которого — взаимоотношения тона и отведенного для него пространства, формы и цвета. Это первое впечатление происходит немедленно, и я ни капли не покривлю душой, если скажу, что испытал бы его даже в автобусе, мчащемся со скоростью тридцать миль в час мимо витрины, где выставлена великая картина.

Я должен также признаться, что опыт такого мгновенного воздействия бывал разочаровывающим: выпрыгивая из автобуса, я спешил к картине лишь для того, чтобы мое лучезарное первое впечатление омрачилось предательским недостатком мастерства или общей непримечательностью исполнения. Поэтому за потрясением от встречи непременно должен последовать период пристального изучения, в процессе которого я по очереди рассматриваю то одну, то другую часть, восхищаюсь теми участками, где цвета особенно гармоничны, а рисунку удалось ухватить очертания объекта; вопрос, что намеревался изобразить художник, возникает на этой стадии естественным образом. Если художник демонстрирует при этом высокое мастерство, удовольствие от изучения умножается и мое внимание на мгновение другое может задержаться на живописных качествах. Но совсем скоро в дело вступят мои критические навыки, и вот я уже ищу основной мотив, или главную идею, которая определяет общий эффект, производимый картиной.

Посреди этого занятия мои чувства, возможно, начнут притупляться от усталости, и если я тем не менее ответственно собираюсь продолжить, то должен буду подкрепить свои силы живительным глотком дополнительной информации. Мне видится, что чистое эстетическое наслаждение (так называемое) может длиться не дольше, чем наслаждение ароматом апельсина, в моем случае не более двух минут; однако великое произведение искусства требует гораздо более долгого и неизменно внимательного взгляда. Историческая критика на этом этапе бесценна: она удерживает наше внимание на изучаемой работе, давая чувствам отдохнуть и обрести второе дыхание. Пока я припоминаю факты



из биографии художника, и пытаюсь определить место висящей передо мной картины в истории его творческого пути, и задумываюсь, не принадлежат ли некоторые фрагменты живописи руке ученика, или им нанесен ущерб рукой реставратора, восприимчивость постепенно возвращается ко мне, и вдруг я замечаю деталь, где рисунок или цвет просто великолепны, — я непременно проглядел бы ее, если бы мои мыслительные упражнения не дали мне повода все это время неосознанно рассматривать картину.

Наконец я пропитываюсь картиной насквозь, и все увиденное или усиливает это состояние, или окрашивается им. Я смотрю на свою комнату так, будто она написана Вермеером, в молочнице я вижу донатора Рогера ван дер Вейдена, а формы прогорающих в камине поленьев напоминают о Тициановом «Положении во гроб». Но глубина великих произведений огромна. Чем дальше я пытаюсь проникнуть в них, тем с большей ясностью сознаю, что главное, сущность, скрыто гораздо глубже. В то время как износившиеся от бесконечной эксплуатации инструменты, которыми я располагаю, — слова — способны лишь поцарапать поверхность. Ибо, помимо несовершенства чувственного восприятия, существует сложность превращения визуального опыта в словесное описание.

Некоторые из величайших шедевров лишают нас слов. «Сикстинская Мадонна» Рафаэля, вне всяких сомнений, одна из самых прекрасных картин в мире, и я смотрел на нее с, как говорили наши дедушки и бабушки, «возвышенным чувством» день за днем на протяжении нескольких месяцев, но тех считанных банальностей, которые родились в моей голове за это время, не хватило бы заполнить открытку. Чтобы такого не случилось, выбирая темы для эссе, я должен был быть уверен, что каждая из картин подходит для того, чтобы о ней что-то могло быть сказано без лишней «воды», пустых разглагольствований и фантазий. Возникли и другие ограничивающие факторы. Пришлось обойти выбором тех художников — в частности, Пьеро делла Франческа, — о ком я уже много писал до этого; по той же причине я не

## ПРЕДИСЛОВИЕ

взял ни одной картины ню<sup>1</sup>, лишившись удовольствия написать о Рубенсе. К некоторым произведениям живописи, вызывающим мое глубокое восхищение, я не имел доступа; некоторые, подобно фрескам Джотто из Капеллы дель Арена, не имеет смысла рассматривать отдельно от контекста. Выбор пал только на картины с сюжетом; вероятно, это было неизбежно, ибо что, в конце концов, можно сказать, не имея возможности видеть при этом оригинал, о натюрморте Сезанна, в основе благородства которого — точность тона и характер каждого мазка. Боюсь, что в результате приведенная в книге иллюстрация обретет большую значимость, чем она имеет на самом деле, — просто потому, что ее куда легче «пересказать» словами.

Все эти эссе, за исключением одного, уже были опубликованы в *The Sunday Times*, редактору которой я выражаю благодарность за разрешение напечатать их снова. Все они были написаны с тем расчетом, чтобы уместиться на одной полосе и быть достаточно содержательными и лаконичными, чтобы не противоречить остальным материалам газеты. Почему-то текст, который производил вполне солидный эффект на газетной полосе, вдруг будто бы съезживается под книжной обложкой. Эти эссе сейчас кажутся куда короче, чем когда они были со всех сторон стиснуты рекламными объявлениями, хотя на самом деле теперь почти все они существенно удлинены.

Книга посвящена памяти Роджера Фрая<sup>2</sup>. Он не согласился бы с большей частью сказанного мной и был бы слегка шокирован, обнаружив, что я поместил в ней эссе о Тёрнере и Делакруа — художниках, творчество которых он решительно не признавал. Но я помню его как внимательного слушателя даже самых скандальных мнений; а еще именно после его магических рассказов о «Триумфе Давида» Пуссена и «Компотье» Сезанна я впервые узнал, сколь многое можно увидеть на картине после того, как пройдет любительский восторг.

1 В 1956 году вышла в свет книга Кеннета Кларка «*The Nude: a study in ideal form*», существующая в русском переводе под названием «Нагота в искусстве». — *Здесь и далее примеч. перев.*

2 Роджер Фрай (1866–1934) — английский художник и художественный критик.





Тициан. Положение во гроб. Ок. 1520

# ТИЦИАН

## «Положение во гроб»

Едва картина возникает в поле зрения, я получаю сильнейший удар по эмоциям. Такой же прямой наводкой бьют по мне начальные строки Мильтона: «О первом преслушанье, о плоде запретном...» или «Воззри, Господь, на кровь твоих святых»<sup>1</sup>. В своем взбудораженном состоянии я не могу отделить — как не мог и сам Тициан — драму сюжета от драмы светотени. Его замысел вбирает в себя и то и другое: бледное тело Христа, которое ученики несут на белой пелене, должно как бы повиснуть в темном омуте или гроте из людских фигур. По сторонам от грота — два контрфорса насыщенного, живого цвета. Красный плащ Никодима и уравновешивающий его темно-голубой покров Богородицы не только акцентируют по контрасту драгоценность бесцветного тела Христа, но и наполняют нас чувством гармонии, смягчая непереносимость трагедии.

Все это я ощущаю в первую же секунду — исполин Тициан предпочитает лобовую атаку: он не скрывает своих главных намерений, не заставляет вас бесконечно теряться в догадках. Но постепенно, вглядываясь в композицию более пристально, я начинаю понимать, как искусно воплощена эта грандиозная очевидность генеральной идеи. Я замечаю, к примеру, что собственно

<sup>1</sup> Начальные строки поэмы Джона Мильтона «Потерянный рай» (опубл. 1667) и сонета XVIII («На недавнюю резню в Пьемонте», 1655; опубл. 1673).



тело Христа — форма, по определению здесь присутствующая, — играет незначительную роль в общей схеме. Голова и плечи тонут в глубокой тени, и в центре внимания оказываются только колени, ступни и кусок пелены, обернутой вокруг ног, — узкие неправильные треугольники наподобие обрывков бумаги, которые тянутся от ткани под телом до покрывала Богоматери или, точнее, до всей группы слева.

Никогда не знаешь наверняка, насколько осознанно художник развивает ту или иную форму. На ум приходит сравнение с композитором, который строит одну из частей большого сочинения на разработке одной-единственной ритмической фразы. Искусство живописи намного менее рассудочно — нередко рука начинает действовать сама по себе и, не сообразуясь с интеллектом, задает некий ритм. И пока у меня в голове проносятся подобные мысли, я вспоминаю, как описывал Тициана за работой его ученик Якопо Пальма Младший, пользовавшийся особым доверием мастера: сперва Тициан энергично, крупными массами намечал всю композицию — и тут же поворачивал холст лицом к стене; потом, под настроение, вновь набрасывался на него с прежним азартом — и снова на время откладывал. Таким образом Тициан до конца сохранял инстинктивные ритмы первого эскиза, страстность и свободу выражения, а на завершающем этапе, по свидетельству Пальмы, вообще писал больше пальцами, чем кистью. Уже в «Положении во гроб» (созданном задолго до Пальмы) есть места — например, подкладка облачения Никодима, — где Тициан общается с нами непосредственно движениями кисти, или такие, где тон, вне всякого сомнения, рождается интуитивно, а не умозрительно. Скажу больше: ощущение живого цвета, превращающее эти драпировки из декорации в декларацию веры, одним лишь техническим мастерством недостижимо.

В мои размышления о характере живописных средств вторгается рука Иосифа Аримафейского — какая-то очень живая, почти агрессивно плотская. Резким диссонансом этой загорелой

руки и лунного тела Христа Тициан отвлекает меня от созерцания цвета, тени и формы и возвращает к самим фигурам. Мой взгляд поднимается к голове Иоанна на вершине композиционной пирамиды и на мгновение замирает, очарованный романтической красотой молодого ученика Христа; и мне приходит в голову, что его облик навеян воспоминаниями о товарище Тициановой юности — великолепном Джорджоне, чей автопортрет дошел до нас в копиях. Однако полный сострадания взор Иоанна уводит меня от центральной группы к фигурам Богоматери и Марии Магдалины. Здесь торжественная драма несущих тело Спасителя мужчин сменяется иной, болезненно-острой эмоцией. Мария Магдалина в ужасе отшатывается, хотя не в силах отвести глаз от Христа. Богоматерь, стиснув руки, неотрывно смотрит на мертвого сына. Это одно из тех прямых красноречивых воззваний к нашим чувствам, которыми великие итальянцы от Джотто до Верди умели пользоваться как никто. И увывы тому, чье сердце не откликнется: он лишает себя редчайшей возможности разделить эстетическое переживание с большинством людей на планете.

Способность тронуть, а не ранить сердце зрителя требует от великого художника особых человеческих качеств. Что общего у Генделя и Бетховена, Рембрандта и Брейгеля — что есть у них, чего недостает другим, почти столь же гениальным художникам? Вопрос разрастается в моем сознании, выводя его из эмоционального шока, вызванного полотном Тициана, и я перебираю в уме все, что помню о его жизни и личности.

В самом начале XVI века он приехал из горной деревни Кадоре в Венецию с твердым намерением добиться успеха. Как многие гениальные живописцы, Тициан не укладывается в наше представление о том, каким надлежит быть художнику. Ему в высшей, почти отталкивающей степени была присуща сомнительная добродетель расчетливости, *prudentia*. Первые из его сохранившихся писем представляют собой попытку убедить Большой совет Венецианской республики отстранить от работы его





Копия утраченного автопортрета Джорджоне

досточтимого наставника Джованни Беллини, невыносимо затянувшего оформление Дворца дожей, и передать заказ ему, Тициану. Последующая корреспонденция, где адресатами выступают главным образом разные правители или их уполномоченные, выдержана в подобострастном стиле, который он перенял у своего друга Пьетро Аретино. Как повелось у художников (зачем еще им отвлекаться на письма?), вся переписка Тициана вертится вокруг денег; уникальность ей придает лишь тот факт, что он всегда получал желаемое. Тициану платили. Его жизнь — это долгая (очень долгая!) история успеха. К слову, она была все-таки не столь долгой, как он порой изображал: в 1571 году, желая разжалобить Филиппа II, Тициан называет себя девяностопятилетним стариком, хотя теперь мы почти наверняка знаем, что ему было тогда на десяток лет меньше. Впрочем, он действительно дожил до девяноста с лишним и до самого конца работал в полную мощь. О его сверхчеловеческой жизненной силе ходили легенды, одна невероятнее другой. Чего в них больше — правды или выдумки, не столь важно: они не много добавляют к тому, что мы и сами понимаем, глядя на его живописную манеру. Витальность Тициана ощущается также в его жадном, почти толстовском интересе к людям, ярко проявившемся в портретах. «Ненасытное чудовище!» — воскликнул Норткот<sup>1</sup>, стоя перед одним из портретов, в которых художник, аки тигр, бросается на модель и вцепляется в нее мертвой хваткой.

Как ни удивительно для нашего протестантского ума, внутренняя сопричастность физическому миру вполне уживалась в нем с истовой, ортодоксальной христианской верой. Одной из первых крупных работ Тициана (известной нам по ксилографии) была композиция «Триумф веры», и на протяжении всей жизни мастер оставался набожным католиком, для которого все разговоры о ценности индивидуального сознания — просто шелуха и безвкусица. Со временем он стал не только любимым

<sup>1</sup> Джеймс Норткот (1746–1831) — английский художник, автор книги о Тициане.