

Марина Свидерская

Миф и реальность: диалог на территории любви (Образ прекрасной женственности в искусстве Западной Европы от античности до конца XIX века)

В статье, являющейся откликом на экспонирование в ГМИИ им. А. С. Пушкина картины Э. Мане «Олимпия», затрагиваются две взаимосвязанные проблемы. Одна касается специфики создания образа идеальной красоты на основе модификаций реализма, характерных для французской живописи 1860–1880-х годов. В качестве своего рода «эвристической модели» по ее решению предлагается рассмотрение шедевра Мане в русле европейской традиции. Представляется, что наблюдения, сделанные в этой связи, могут способствовать освещению другой проблемы, касающейся своеобразия творческого метода Мане и природы его новаторства.

Ключевые слова:

Мане, французская живопись, реализм, импрессионизм, образ, идеал, миф, Олимпия, Венера.

Как! Деятнадцатый век не создал живописца! Это непостижимо... Век, который так много вынес, великий век неутомимых научных исканий и стремления к правде... Должна быть найдена линия, которая бы верно передавала жизнь, схватывала индивидуальное, особенное, линия жизни, человеческая, интимная...

Ж. и Э. Гонкуры. «Манетт Саломон»

Знаменитый шедевр известного художника, впервые выставленный в московском музее, принадлежит к выдающимся достижениям искусства живописи. Однако вместе со своим автором и обстоятельствами своего возникновения он составляет нечто большее — один из значимых феноменов визуальной культуры не только Франции, но и Западной Европы в целом, и не одного лишь XIX века, но всей историко-художественной эволюции от античности до современности. Смысл его заключается в том, что художник с позиций ориентации на непосредственно созерцаемую реальность, на действительность, решает задачу создания идеального образа — ставит задачу прямого воплощения идеала.

Метафизика визуальных объектов — то есть извлечение из них (или внесение в них) содержания, превосходящих их непосредственное физическое значение, есть главный смысл пластической культуры, ее функция, существо той работы, которую она выполняет. Этот ее труд может быть представлен как оперирование материалом, так или иначе заимствованным из широко понимаемой реальности (не только жизненного окружения, но и памяти, мечты, иллюзии, которые наполнены всем тем, что может стать для человека зрительным впечатлением, иного не дано), и творческое претворение его в соответствии с системой человеческих ценностей.

Андре Мальро, выдающийся французский писатель, философ, историк искусства, личности которого и его известной книге «Воображаемый музей» будет посвящена выставка в ГМИИ в конце этого года, своеобразным прологом к которой можно считать экспонирование



1. Ателье Надара. Эдуард Мане. 1875
Фотография. Национальная библиотека
Франции, Париж

«Олимпии» Мане (Мальро писал о ней и высоко ценил [20, с. 46–54]), выстроил историческую последовательность такого претворения как движение от *сакрального* (Древность и Средневековье), к *идеальному* (Ренессанс), от *идеально-реального* (XVII век, Новое время) к *театральному* (XVIII век) и далее к *фантастическому* (XIX век, романтизм) и *воображаемому* (конец XIX века и XX век) [20].

Вариант, предложенный Мане в его картине, принадлежит последней из этих рубрик (=стадий), в определениях которых очевидна динамика от предельно широкого, *бытийного* горизонта, к более узкому, но достаточно общему — собственно *эстетическому* и, наконец, к *индивидуалистическому* с оттенком титанизма (=демонизма) и затем к *всецело личностному*, субъективному. К 1840-м годам в культуре

большинства европейских стран совершается переход к реализму [10, с. 43–112]. Во французской живописи сопровождавший этот процесс момент острейшего столкновения героических иллюзий романтизма с обнажившейся усилиями самих же романтиков прозаической действительностью получил свое наиболее яркое отражение в искусстве Домье, в многообразии его *гротеска* — от трагического (общечеловеческого в образах Дон Кихота и политического, связанного с судьбами Франции) до социального и бытового (в сниженных формах карикатуры и юмора). Вслед за разломом, обозначенным Домье, становление реализма происходило по двум линиям. Исследователи различают, как более раннюю фазу, реализм Курбе (и близкого ему Милле), ориентированный на образы социальных низов, преимущественно крестьянства, и связанную с ними приверженность к картине мира, проникнутой ощущением вечности, укорененности в многовековых устоях народного быта, поднятого на уровень бытия («Похороны в Орнае», 1849–1850, Париж, музей Орсе). Другая, возникшая позднее, получившая название «импрессионизм», была порождена городской средой, увлечена всеохватывающей изменчивостью жизни природы и человека.

Первые работы Эдуарда Мане (1832–1883) (ил. 1) («Любитель абсента» 1858–1859, Глиптотека Нью Карлсберг, Копенгаген; «Портрет родителей», 1860, Париж, музей Орсе; «Мальчик с вишнями», 1859, Лиссабон, Музей Галуста Гюльбекяна) статичностью образов, материальностью живописи и темным колоритом обнаруживают родство с реализмом Курбе. На эту основу вскоре наложилось увлечение Испанией и ее культурой — еще до посещения страны в 1865 году и знакомства с ее искусством («Гитарист, или Испанский певец», 1860, Нью-Йорк, Музей Метрополитен; «Мальчик с собакой», 1860, частное собрание; «Лола из Валенсии», 1862, Париж, музей Орсе; «Викторина Меран в костюме эспады», 1862, Нью-Йорк, Музей Метрополитен; «Мертвый тореро», 1863, Вашингтон, Национальная галерея), способствовавшее обогащению цветовой гаммы и освобождению живописной техники художника. Шарль Бодлер, ставший близким другом мастера, в 1862 году отмечал в ранних картинах Мане «решительную привязанность к реальности, реальности современной — что само по себе является добрым признаком», но указывал на соединение этой привязанности «с тем живым и полнокровным, чутким и дерзновенным воображением, без которого — и это нужно подчеркнуть — все самые лучшие способности есть не что иное, как слуги без хозяина...» [19, с. 71]. Особая роль воображения

в творческом мышлении побуждала критиков выделять в кругу современных реалистов Д. М. Уистлера, «который живет в тесном контакте с фантазией» и «господина Мане» — «принца химер» [13, с. 105].

В этом контексте интересна та теоретическая работа, которую в деле самоопределения реализма XIX века выполнял Э. Золя, идеи которого выработывались в тесном общении с Мане. Вопреки Прудону, в своей книге «Принципы искусства и его социальное назначение» (1865) видевшего в художественном творчестве средство «физического и морального совершенствования человеческого рода», Золя трактовал произведение искусства как «частицу мироздания, увиденную сквозь призму могучего темперамента». «Предмет или человек, которых изображают, являются лишь предлогом, — писал он, — гениальность заключается в том, чтобы представить этот предмет или человека в новом виде, более правдивом или более возвышенном. Что касается меня, то меня трогают не деревья, не лицо, не предложенная мне сцена. Меня трогает художник, которого я вижу в этом произведении, могучий индивидуум, оказавшийся в состоянии создать, наряду с божьим миром, свой собственный мир, мир, который глаза мои не смогут забыть и который они узнают везде» [13, с. 114–115]. В одной из статей в журнале *L'Événement* Золя в ответ на манифест Курбе заявляет: «Слово “реализм” ничего не значит для меня, утверждающего, что реальное должно подчиняться темпераменту» [13, с. 115]. «Воображение» Бодлера, «темперамент» Золя — все это суть указания на решающую роль всецело личностного субъективного творческого подхода художника, творца «своего собственного мира», опирающегося на непосредственно наблюдаемую (современную!) реальность, но призванного преодолеть ее ограниченность как пассивной «наличной данности».

Десятилетие спустя, в канун первой выставки импрессионистов, Дега свидетельствует о полноте формирования этой новой линии французского реализма: «Реалистическое течение уже не имеет надобности бороться с другими. Оно есть, оно существует. И оно должно быть показано отдельно» [13, с. 211]. Один из наиболее проницательных критиков того времени, Кастаньяри, идя навстречу их стремлению обособиться от зауженного реализма Курбе и Прудона, стал называть импрессионистов натуралистами, а их метод — *натурализмом*, предложив его максимально широкую характеристику. Д. Ревалд полагает возможным считать подход импрессионистов особым *стилем*: «Окончательно освободившись от традиционных правил, они тщательно разработали этот

стиль, чтобы свободно следовать открытиям, сделанным их обостренной восприимчивостью. Поступая таким образом, они отказались от воспроизведения реальности. Отбросив объективность реализма, они взяли один элемент реальности — свет, для того, чтобы передавать природу» [13, с. 227]. Ренуар дает еще одно определение, несомненно, касающееся сути дела: «Стремление трактовать сюжет ради его живописного тона, а не ради самого сюжета, вот что отличает импрессионистов от других художников» [13, с. 227].

Открытие живописного тона, редуцирование полноты облика природы до одного главенствующего элемента — света, передаваемого с помощью чистого цвета и особой техники раздельного мазка, цветные тени и рефлексы — все это были результаты остро субъективного восприятия, направленного на преодоление предметно-пластического, неподвижного образа реальности, с целью наделения ее одухотворенностью и бесконечной изменчивостью, трепетом живой жизни.

Мане, как известно, не принадлежавший к сообществу импрессионистов и не принимавший участия в их выставках, был связан с ними узами личной дружбы, идейной и человеческой близостью. Это принесло свои плоды. Ж. А. Кастаньяри писал о Мане: «До сих пор Мане более фантазировал, чем наблюдал, был скорее странным, чем сильным. Его работы бедноваты, за исключением натюрмортов с цветами, которые он делает с подлинным мастерством. Отчего проистекает это бесплодие? Оттого, что основывая свое искусство на природе [вернее было бы перевести — на натуре. — М. С.], он не ставит своей целью интерпретировать самую жизнь. Его сюжеты заимствованы у поэтов или придуманы. Он не утруждает себя поисками их среди живых людей» [13, с. 162]. Но лето 1869 года художник проводит в Булони, и, как отмечает исследователь, именно там и тогда «Мане начал наблюдать окружающую жизнь. В результате этого работы, выполненные там, освободились от элемента «музейных воспоминаний», который характерен для его многих больших полотен» [13, с. 162]. И все же настоящим переломом в творчестве Мане стал Аржантей, где в 1874 году бок о бок работали Мане, Ренуар, Клод Моне: «Именно в Аржантее, где он наблюдал Моне за работой, Мане окончательно признал работу на пленэре» [13, с. 229]. В поздние годы, живя в 1881 году в деревне в Версале, работая у себя в саду и наблюдая игру света, «которая так привлекала импрессионистов», он «полностью воспринял их технику мелких живых мазков, так же как их светлые краски. Различные уголки сада в Версале, которые он писал, отмечая

каждое движение света, переданы в подлинно импрессионистической манере. Они свидетельствуют о его виртуозности и в то же время о пристальном наблюдении природы» [13, с. 310].

Однако импрессионистическое преобразование Мане не было полным: «Краски его стали светлее, мазок мельче, но менее других заинтересованный передачей пейзажа, он предпочитал изучать человеческие фигуры на пленэре» [13, с. 229], достигая эффекта «яркими акцентами на фоне общей строгой гармонии» [13, с. 232], то есть сохраняя присущее ему с молодых лет тяготение к крупной форме — отмеченное Бодлером в его ранних картинах «таинственное родство с классическим и романтическим» [11, с. 30]. В итоге его шедевры поздних лет оказываются синтезом двух ведущих тенденций его творчества: «музейных воспоминаний», наиболее ярким претворением которых была «Олимпия», и импрессионизма, без которого были бы невозможны такие полные острого и свежего ощущения непосредственно схваченной жизни композиции, как «В лодке» (1874; Нью-Йорк, Музей Метрополитен) и «Уголок кафе-концерта» (1878; Лондон, Национальная галерея), и поразительный по тонкости и богатству оттенков диалог мечтательно-отрешенной героини и мерцающей, широко развернутой и чуть призрачной среды заполненного людьми зала знаменитого парижского «кафе-концерта» в его «Баре в Фоли-Бержер» (1882, Лондон, Институт Курто).

Интерес к отображению реальности как исходная предпосылка творчества мастера в его ранних работах довольно быстро демонстрирует свою исчерпанность и рождает потребность выйти за пределы непосредственно данного жизненного материала, желание расширить и обогатить его. Функцию такого рода выполняет на первых порах увлечение Испанией. Пристальное изучение натуры в ранний период не осознается художником как самостоятельная и важная цель. Такой целью, предметом его стремлений становится и остается на протяжении всего его творческого пути, как нам представляется, создание картины. В этом вопросе он был снова близок к Уистлеру и расходился с импрессионистами. Анализируя требования, которые Уистлер предъявлял к произведению искусства, Е. М. Матусовская выделяет его стремление «обращать внимание лишь на существенное, опуская оттенки и нюансы», то есть мыслить крупными целостными формами, тогда как «импрессионизм — это живопись оттенков и деталей, нюансов, которые *становятся* существенными». Особенно важно еще одно требование, «тоже не совпадающее с программой импрессионистов —

знать заранее, каким будет произведение. А это означает, что Уистлер шел еще по традиционному пути «замысел — воплощение», тогда как в картинах импрессионистов замысел возникает и уточняется *одновременно* с воплощением и, что самое главное, в прямой зависимости от него» [7, с. 83].

Этот традиционный подход к пониманию картины, характерный также и для Мане, определял его тяготение к сюжету — «поэтическому» или «придуманному», предпочтение, оказываемое им работе в мастерской, и трудный переход к созданию произведений на пленэре, причем всегда в малом размере и с окончательной доделкой все равно в ателье. Этим следует объяснить — а вовсе не тщеславием, как полагал Дега, — его борьбу за признание именно в Салоне, а не на сепаратных групповых выставках: при всей очевидной деградации этой официальной институции он продолжал считать ее носителем абсолютных критериев профессионального качества.

Соответствие этим требованиям было для него в субъективном плане не менее существенно, чем свобода видения и новизна собственного творческого подхода. В. Н. Прокофьев в своей работе «Импрессионисты и старые мастера» [11, с. 23–52] справедливо отмечает, что «новаторы», «независимые» 70–80-х годов возводили свою генеалогию вплоть до XVI века, до Клуэ, а во французском искусстве XIX века считали своими учителями и непосредственными предшественниками всех наиболее крупных мастеров, вне зависимости от их различий — Давида, Энгра, Делакруа, Домье, барбизонцев (особенно Добиньи), Коро, Курбе. Но, несмотря на временные увлечения некоторых из них тем или иным «классиком» (Ренуара, например, после поездки в Рим открывшего для себя Рафаэля, увлекшегося его «линией», но затем опомнившегося и вернувшегося к самому себе), единственным мастером, глубоко, «субстанциально» чувствовавшим себя *пребывающим в традиции*, был все-таки Эдуард Мане. Не в последнюю очередь потому, что, в отличие от своих товарищей по обновлению живописи во второй половине XIX века, оставил нам не только портреты, пейзажи, натюрморты, но и сюжетные композиции, издавна пребывавшие на высшей строке в шкале классификаций художественного мастерства.

К числу таких композиций принадлежит и «Олимпия», и это ее место в творчестве ее создателя и более того — в западноевропейском изобразительном искусстве — многое определило в ее судьбе и образном строе.



2. Эдуард Мане. *Олимпия*. 1863
Холст, масло. 130,5 × 191
Музей Орсэ, Париж

Картина (Париж, музей Орсэ) (ил. 2) была написана в 1863 году, но представить ее на выставку автор решился только в 1865-м. Причиной послужила душевная травма, полученная художником в связи с его композицией «Завтрак на траве» (Париж, музей Орсэ) (ил. 3), появившейся в парижском «Салоне отверженных» в 1863 году и крайне враждебно встреченной критикой и публикой. Замысел «Сельского концерта» (1510, Париж, Лувр) Джорджоне–Тициана, основанный на ренессансном органическом единстве идеального и реального, позволившем обнаженным нимфам, скромному пастуху и модно одетому горожанину вместе музицировать на лоне прекрасной природы, был перенесен мастером в современность. В его «Завтраке» (первоначально называвшемся «Купание») две женщины — одна, в тонкой, соскальзывающей с плеча, сорочке, омывается в ручье, другая, полностью обнаженная, как бы обсыхает после купанья, сидя на траве и оглядываясь на зрителя, — оказались в вызывающем соседстве с двумя уважаемыми, одетыми в пиджаки и брюки мужчинами, расположившимися рядом в ситуации



3. Эдуард Мане. *Завтрак на траве*. 1863
Холст, масло. 207 × 265
Музей Орсэ, Париж

загородного пикника. Попытка примерить принципы классической гармонии к утратившей архаическую мифопоэтическую цельность, прозаической и утилитарной действительности открыла их взаимную чуждость. Реальность эпохи железных дорог и деловых контор вошла в конфликт с прекрасным идеалом эпохи богов и героев.

Это был удар по позициям господствующего академического искусства, эксплуатировавшего классический образец в охранительных целях и выродившегося из почтенного носителя профессиональных норм и правил в близкое к китчу пошлое, потребительское салонное производство. Вокруг Мане возникла атмосфера скандала, сопровождавшая его до самых последних лет жизни, когда он едва успел застать зарю начинавшегося признания.

Однако наш сегодняшний глаз отмечает в первом предпринятом художником значительном опыте *диалога с традицией* не только отрицательный, но и позитивный результат. Интуиция подсказала ему, что связь между современностью и классическим идеалом не может

быть утрачена полностью, потому что античная и ренессансная гармония имеют органическую *природную и гуманистическую* основу и не могут умереть, пока сохраняется естественная среда и пока жив человек.

Вслед за Джорджоне, Эдуард Мане — родоначальник так называемой *светлой живописи*, основанной не на объемной пластике, создаваемой с помощью светотени, а целиком на отношениях цвета, создатель живописи без темных теней, а такой, где и черное — это цвет, а не отсутствие цвета, — понял, что примирить между собой миф и реальность может широко понимаемая *природа*, а конкретно — пейзаж. В «Завтраке на траве» чисто живописно воссоединить пространство с фигурами еще не удалось. Однако очень скоро пейзажи и натюрморты 60-х годов, а также встреча, а затем и тесная дружба с художниками-импрессионистами активизировали у Мане выразительные возможности работы на натуре, оперирования чистым, несмешиваемым цветом, раскрепостили его кисть, приобретшую впоследствии неслыханный артистизм, свободу и динамику. Но это придет чуть позже, а пока, ведя собеседование с классикой, мастер помимо природы открывает для себя еще один важнейший компонент затеянного им диалога. Главным каналом сопряжения прекрасного идеала и современной цивилизации, утверждает он, может и должно служить нечто, наименее искаженное ею, более всего сохранившее свою исконную природную сущность, а именно *женский образ в его первозданной нагоде, чистоте и прелести*. Эта его функция была осознана и творчески закреплена давно, у самых истоков искусства. Мане считал необходимым открыть ее заново.

В образе сидящей обнаженной «Завтрака на траве» с ее сияющей свежей наготой, естественной классичностью пропорций, обыденностью позы и взглядом в сторону зрителя, придающим ей близость, напугавшую обывателей, а всему изображению непосредственность, художнику позировала Викторина Меран, с которой, восемнадцатилетней, он познакомился незадолго до этого, в 1862 году. Она стала моделью целого ряда его произведений периода 1862–1873 годов. С ее участием связаны такие известные работы — некоторые из них в разное время выставлялись в ГМИИ, — как «Уличная певица» (1862, Бостон, Музей изящных искусств), «Олимпия», «Викторина Меран в костюме эспады» (1862, Нью-Йорк, Музей Метрополитен), «Флейтист» (1866, Париж, музей Орсе), «Женщина с попугаем» (1866, Нью-Йорк, Музей Метрополитен), «Гитаристка» (1867, Музей Хилл Стед, Фармингтон, Коннектикут), «Железная дорога» (1873, Вашингтон, Национальная галерея).

«Сельский концерт» Джорджоне–Тициана был одним из впечатлений, полученных Мане от коллекций Лувра, отношение к которому как своего рода школе, дающей представление о высших возможностях искусства, воспитывалось у Мане с детства, когда дядя со стороны матери водил его сюда по воскресеньям, вместе с другом, Антоненом Прустом, и платил за факультативный курс рисунка в коллеже Роллен, где оба мальчика учились до шестнадцати лет. Воспоминания Пруста, ставшие позднее одним из главных свидетельств о жизни художника и его личности, сохранили яркий и показательный в нашем контексте эпизод из того раннего времени. В нем описывается, как Мане, читая «Салоны» Дидро, сказал по поводу сентенции автора о том, что в случае, если национальный костюм становится жалким, художник должен отбросить его: «Вот это уже глупо, нужно жить своим временем и избрывать то, что видишь перед собой» [19, с. 55].

Ориентация на *современность* и стремление *изображать то, что видишь*, стали основами художественного метода живописца. Параллельно существовавший интерес к наследию великих мастеров прошлого был актуален для Мане не только в период ученичества. Обращение к классикам, копирование их работ в Лувре и других музеях, потребность расширить свой кругозор, знакомая в путешествиях 1853–1856 годов и позже с собраниями Италии (Флоренции, Венеции, Рима, Перуджи), Испании (Мадрида, Толедо), Германии (Дрездена, Касселя, Мюнхена), Австрии (Вены), Бельгии, Голландии, Англии, было связано не в последнюю очередь с несостоятельностью существовавшего в то время академического образования. Посещение в 1850–1856 годах уроков одного из оплотов тогдашнего салонного искусства — Тома Кутюра — сопровождалось постоянными столкновениями главы мастерской и ученика и завершилось полным разрывом. Первый биограф Мане, Эдмон Базир, приводит слова художника, характеризующие его состояние в период посещения уроков мэтра: «...Я сам не знаю, зачем я здесь? Все, что мы здесь делаем и видим, — просто смешно! И натура, и освещение — все одинаково фальшиво!» [19, с. 60] Прав, по-видимому, автор первой основательной отечественной монографии о творчестве Мане А. Д. Чегодаев [17], утверждая, что Мане, «подобно Гойе или Констеблю, был самоучкой» [17, с. 19].

Результатом подобного самонаучения был *свободный выбор* учителей — образцов для исследования, соприкосновение с которыми воспитывало общую духовную культуру, высочайший критерий мастерства,

вкус, ответственное отношение к профессии. Из этих предпосылок и родилась отмеченная выше черта, отличающая Мане от его друзей-импрессионистов: приверженность пониманию *картины* как итога специально разработанного замысла, с сохранением ею роли обобщающего *образа мира*, а не покоряющего своей свежестью *этуда*, схватывающего отдельное преходящее мгновение его существования. С этим связана и другая принципиальная позиция Мане — его стремление победить официальный Салон, пробиться в его стены, нежелание довольствоваться положением бунтаря-маргинала, редкая по отваге и мужеству попытка завоевать *место в системе*, преобразовав и подчинив ее тому новому, что несло с собой его искусство.

Столкнувшись с атмосферой открытого глумления и травли, при которой жюри Салона, отказываясь принимать его картины, ссылалось на недовольство публики, оказавшись, по его словам, «заключенным в круг, из которого нет выхода», и принужденный «нагромождать свои картины в штабеля или свертывать их в рулон на чердаке» [9, с. 21], Мане пришел к выводу о необходимости всеми способами стараться получить возможность выставляться, дабы постепенно приучить зрителей к своему искусству. Во время Всемирной выставки в Париже 1867 года он и Курбе добились разрешения на устройство своих персональных экспозиций; для этой цели они построили на берегу реки деревянные бараки. Мане показал 50 работ, в том числе «Завтрак на траве», «Олимпию», «Музыку в Тюильри» и др. Выставке было предпослано обращение к публике, озаглавленное «Мотивы отдельной выставки», написанное от имени художника, выступившего, однако, для большей объективности, в третьем лице, как «он», «Мане». Подчеркивая, что «никогда не собирался уничтожить старую живопись», в чем его обвиняли, что он «просто стремился быть самим собой», создавать «искренние работы», мастер проникательно замечает: «Эта искренность придает произведениям характер протеста, в то время как художник стремился лишь к тому, чтобы выразить свое впечатление. Мане никогда не желал протестовать. Наоборот, это против него совершенно неожиданно поднялись протесты, так как существует традиционное обучение формам, приемам, видам живописи и так как люди, воспитанные в этих принципах, не признают больше никаких других. В них они черпают свою наивную нетерпимость. <...> они превращаются не только в критиков, но и во врагов, и притом во врагов активных» [9, с. 22]. В этих наблюдениях заключено глубокое постижение природы явления, актуальность

которого в культурной жизни Нового, Новейшего времени и современности подтверждается бесчисленными повторениями описанной ситуации, начиная с Караваджо, позднего Рембрандта, Гейнсборо, Констебла, Домье, импрессионистов и далее, к мастерам рубежа XIX–XX веков, судьбы которых становятся все труднее и трагичнее, вплоть до наших дней, подтверждая мысль Мане о том, что «новые поиски в искусстве означают борьбу». Однако надежда мастера «примирить с собой публику, из которой ему создали мнимого врага», не вовсе беспочвенна, ибо Мане уже «встретил значительные симпатии и мог заметить, как суждения действительно талантливых людей становятся со дня на день для него более благоприятными» [9, с. 22]. К числу таких людей принадлежали набиравший известность писатель Эмиль Золя, поэт и критик Шарль Бодлер, а также живописцы, образовавшие вокруг художника, как своего признанного лидера, сообщество единомышленников, получившее название Батиньольской школы по названию парижского квартала, где находилась мастерская Мане.

То, что новые поиски в искусстве превратились в борьбу и вызвали необходимость для художника «сражаться» [9, с. 21], — отличительная черта буржуазной эпохи и массового общества: Древность, Средневековье и Ренессанс ее не знали. Зародившись на рубеже XVI–XVII веков, эта коллизия, развиваясь и углубляясь, становилась со временем все более очевидной приметой европейской культуры. Приверженность старому, консерватизм взглядов и порождаемая этим «наивная нетерпимость» — не единственные ее причины, существуют и более глубокие, объективные основания, связанные с общими закономерностями художественного процесса, определяющими положение искусства и образ мыслей художника.

К таким фундаментальным основаниям принадлежит историческое *изживание эпохального стиля*, такого как романтика, готика, барокко, классицизм, объединявшего в давние времена абсолютное большинство художников, а ближе к XIX веку — значительные их слои, в пределах *коллективного единства* взглядов и формального языка, отмеченного преобладанием типологического начала (общепринятого, нормативно упорядоченного) над индивидуальным. Ренессанс, поставивший в средоточие культуры *творческую личность*, вызвавший к жизни такое явление, как «мир великого художника», передал индивидуализм в наследство всем последующим эпохам, вплоть до сегодняшнего дня, и тем подорвал коллективно-всеобщую природу стиля,



4. Эдуард Мане. Копия
Венеры Урбинской Тициана. 1856
Дерево, масло. 24 × 37. Частное собрание

вступившего с XVII века в полосу кризиса. Результатом его во времена Мане стала быстрая смена кратковременных «стилевых тенденций», в частности, множественных «осколков» разнообразных «классицизмов» на рубеже XVIII–XIX веков, в итоге сметенных мощной волной потрясений, принесенных эпохой романтизма.

К числу таковых принадлежал радикальный сдвиг в литературе — отмеченная ведущими отечественными культурологами Д. С. Лихачевым, С. С. Аверинцевым, А. В. Михайловым замена *риторического слова*, «готового», то есть традиционного, издавна принятого и превратившегося в обязательное клише, словом *индивидуальным, авторским*, целиком определяемым, с одной стороны, мыслью и переживанием творца, а с другой — подчиненного целям описания непосредственно наблюдаемого явления, факта конкретной *действительности* (сам термин появляется как раз в это время). В итоге ведущим, определяющим началом в культурном процессе становится не стиль, а *творческий метод*, связывающий между собой всецело личный взгляд художника



5. Тициан. Венера Урбинская. 1538
Холст, масло. 119,2 × 165,5
Галерея Уффици, Флоренция

и спасающую его от субъективного произвола объективную данность окружающего мира и человека, то есть *реализм* в разных его модификациях [10, с. 43–112].

В изобразительном искусстве этот сдвиг произошел много ранее, когда вместе с кризисом стиля на пороге Нового времени родилась *внестилевая линия* [14, с. 74–102], начавшаяся «искусством неидеальной природы», открытым Караваджо и щедро обогащенным его последователями, от прямых караваджистов из разных национальных школ, до великих мастеров XVII века — испанцев Веласкеса, Риберы, Сурбарана, голландцев Хальса, Рембрандта, Вермера, французов Жоржа де Лагура, братьев Ленен и далее — к итальянским «художникам реальности», живописцам века Просвещения — Кантен-Лагуру, Шардену, Гейнсборо, Гойе, создателю английского национального пейзажа Констеблу и другим.

Стремление Мане изображать то, что он видит, и так, как видит именно он, вводит его *в этот ряд*. Однако желание не ограничиваться

передачей одного лишь живого впечатления — в чем он, по отзывам современников, упражнялся ежедневно, и парижские бульвары не знали более усердного фланера, — а подняться к созданию обобщающего образа, побуждало его искать средства такого обобщения. Это приходилось делать на свой страх и риск, самостоятельно — естественной поддержки плодотворно функционирующей стилевой системы отныне не было, а сохраняемые академизмом уже отмершие, опустошенные ее структуры, не удовлетворяли.

Такова была базовая черта эпохи в целом. Например, современная Мане архитектура, столкнувшись, в ситуации отсутствия единого стиля, с необходимостью возведения новых типов зданий (банков, вокзалов, сберегательных касс, музеев и пр.), вступила в период эклектики — многотилия, когда облик здания определялся *свободным выбором* архитектора или заказчика, получившим в свое распоряжение весь многовековой исторический арсенал мирового зодчества — египетской, индийской, китайской и греко-римской Древности, арабо-мусульманского, турецкого, мавританского и национального европейского Средневековья, Ренессанса и даже сверхнового опыта строительства из металлических конструкций и стекла («Хрустальный дворец» Дж. Пэкстона в Лондоне, 1851).

С этой точки зрения обращение Мане к живописному наследию великих мастеров — его увлечение Веласкесом, Риберой и Гойей, определившее испанский «колорит» ряда его ранних произведений («Старый музыкант», 1862, Вашингтон, Национальная галерея, и др.), зарисовки фигур и деталей с работ итальянских художников Возрождения (Беато Анджелико, Филиппо Липпи, Перуджино, Рафаэля, Андреа дель Сарто) и вольные копии с произведений Тинторетто, Рембрандта, Делакруа следует рассматривать как поиски формально-стилевых и *содержательных приемов обобщения* наблюдений реальности, преодоления их фрагментарности и способов синтезирования их в пределах картинного целого. Среди этих штудий, наряду с выполненной в Лувре копией «Юпитера и Антиопы» Тициана, оказалось и маленькое (24 × 37 см) эскизное повторение (ил. 4) другой известной картины венецианского мастера — его «Венеры Урбинской» (1538, Флоренция, галерея Уффици) (ил. 5), не так давно длительное время экспонировавшейся в ГМИИ. Сделанная Мане в 1856 году, эта «заметка на память», заготовленная впрок и отложенная почти на семь лет, стала отправной точкой для возникновения «Олимпии».



6. Эдуард Мане. Портрет Викторины Меран. 1862
Дерево, масло. 42,9 × 43,8
Музей изящных искусств, Бостон

Представляется, что одним из «катализаторов», стимулировавших процесс формирования замысла, могла быть встреча с новой моделью, Викториной Меран. В 1862 году, вскоре после знакомства, Мане написал ее портрет (1862, Бостон, Музей изящных искусств). (Ил. 6.) Небольшое оплечное изображение почти в фас, на непроницаемо черном фоне — в духе старых нидерландцев — сводит возможные околичности до минимума: светлая простенькая блузка с черной вышивкой по краям круглого, застегнутого у самого горла, воротника, завязанный бантом черный шнурок на шее, темно-голубая матовая (репсовая?) лента вокруг головы, красиво оттеняющая зачесанные назад рыжевато-каштановые, без блеска, густые волосы, плотно охватывающие голову, обрамляя высокий лоб и оставляя открытым правое ухо с маленькой, чуть мерцающей сережкой. Во всем этом присутствует какая-то сельская незамысловатая простота, почти бедность. Основное внимание художника сосредоточено на лице, и зная, как трудно и долго работал Мане над портретами, по многу раз смывая уже сделанные части, можно догадываться,

сколько усилий потребовала от него засветившаяся горячей охрой правая, погруженная в прозрачную тень сторона лица модели, смело «дополненная» переходящим из голубого в зеленое цветовым акцентом на шее. Бледный, желтовато-розовый тон лица девушки (цвета слоновой кости), карие, некрупные миндалевидные глаза под невысокими бровями, далекая от идеальной линия прямого носа с утолщением в конце и довольно широкими ноздрями, плотно сжатый, темно-красный рот, острый подбородок не позволяют считать ее красивой. Но ее облику, как и увлеченному художником душевному состоянию, где цепенящая робость сочетается с каменно непоколебимой решимостью «соответствовать» предложенным обстоятельствам, присуща поразительная, эпическая безучастность и духовная обезличенность, проистекающая из способности самоустраниться и уподобиться чистому листу, на который можно нанести любой рисунок, или пустому сосуду, надлежащему быть наполненным кем-то по его собственному усмотрению.

Именно так работал со своей новой моделью Мане, примеряя к ней разные сюжеты и лица, не останавливаясь перед тем, чтобы превратить ее в мальчика — полкового музыканта («Флейтист») или отважного юношу-торреро («Викторина Меран в костюме эспады»), в скромную уличную певицу или светскую даму, развлекающуюся с экзотической птицей.

Присутствие модели каждый раз гарантировало художнику два важнейших качества, требуемых его творческим подходом: реальность и современность, а ее специфическая внешняя и духовная нейтральность обеспечивала возможность осуществления его самых смелых замыслов, в том числе сформированных на основе прямого диалога с ренессансной классикой.

Говоря о соотношении «Завтрака на траве» Мане с «Сельским концертом» Джорджоне–Тициана, исследователи отмечают, что в венецианской картине XVI века нет сюжетной связи с каким-либо конкретным мифом. Однако такая связь еще может обнаружиться, когда замысел автора ренессансного шедевра все-таки когда-нибудь откроется, но важнее то, что ситуация неразгаданной загадки не отменяет *мифопоэтической природы* образа Джорджоне.

Это тем более так при обращении к «Венере Урбинской», к тому же в этом случае определенность персонажа повлекла за собой необходимость диалога не только с картиной Тициана, но и с длительной традицией существования этой темы в европейской художественной культуре

в целом. Постоянство обращения к подобной героине на протяжении столетий объясняется, во-первых, особой ролью *мифа* [15, с. 12–22] в образительном искусстве вообще, во-вторых, конкретным содержанием связанного именно с ней повествования, заключающего в себе осмысление двух тесно сопряженных между собой ценностей, занимающих важное место в сфере идеальных представлений человечества. Ими являются *Любовь* и *Красота*, воплощенные в образе прекрасной женщины.

«Художественный образ, — пишет Е. И. Ротенберг, — это всегда типизация действительности, и в той мере, в какой искусство тяготеет к обобщению, *миф* всегда привлекателен для художника» как изначальное и потому наиболее образцовое «воплощение главных проблем и коллизий бытия. В мифе многое происходит впервые, в неразрывной связи с космическими стихиями и начальными этапами творения, и первые же действия и поступки человека, находящегося еще в непосредственной близости к божеству, приобретают характер *всеобщей значимости*. Тем самым миф утверждает нерасторжимость единичного и общего, человеческого и мирового. Происходящее в реальной жизни в освещении мифа оказывается на уровне вечного и универсального. То обстоятельство, что ситуации и коллизии мифологического повествования рождают отклик или повторяются в последующих человеческих поколениях, устанавливает связь прошлого с настоящим, единство исторического времени, человеческое единство» [15, с. 13]. Мифу принадлежит, поэтому, активная стимулирующая роль. Он вносит в искусство «образное напряжение», которое присуще его коллизийной природе, заключающей в себе значительное, мирового масштаба противоречие, всегда сохраняющееся «в центральной идее мифологического сказания». Миф в искусстве — «образная память человечества в масштабе его исторического существования». «На протяжении целого ряда эпох, в условиях преемственности, созидательный инстинкт художника всегда действовал в органическом единстве с этой образной памятью. Именно из такого взаимного единства возникло специфическое качество творческого мышления мастеров многих эпох — постоянство изначальной образной основы, которое можно назвать *имманентным мифологизмом* и за которым стоит обязательная и словно бы самопроизвольная способность художника облекать всякую значительную тематическую коллизию в мифологический образ» [15, с. 14].

В эпоху Мане, в трезвом прагматическом, рациональном XIX веке, секуляризация культуры привела к утрате органической связи



7. Пракситель. *Афродита Книдская*. Сер. IV в. до н. э. Римская копия. Мрамор. Глиптотека, Мюнхен



8. Пракситель. Голова Афродиты Книдской (*Афродита Кауфмана*). Сер. IV в. до н. э. Римская копия. Мрамор. Лувр, Париж

с религией и сделала религиозную живопись специальной проблемой, кризис эпохального стиля превратил историческую живопись и монументальное искусство большой формы в трудно разрешимую задачу, утрата имманентного мифологизма вызвала, как можно было видеть в «Завтраке на траве», разрыв между современной жизнью и мифом.

Между тем, вступив в диалог с «Венерой Урбинской» Тициана, художник оказался волей-неволей перед необходимостью построить свой замысел в последовательность образов, возникших на основе имманентного мифологизма на разных стадиях его исторической эволюции.

Истоки магистральной темы, преломившейся в шедевре Тициана, восходят к творчеству древнегреческого скульптора Праксителя. В его произведениях отразился совершившийся в греческом искусстве вто-

рой половины IV века до н. э. переход от преобладания героического и волевого мужского идеала, господствовавшего в высокой классике V века — у Поликлета, Мирона, Фидия, сообщавших даже женским божествам (Гере, Артемиде, особенно Афине) черты титанизма и мужественности, — к женскому, наделенному чертами интимности, лиризма, мечтательности, с распространением также и на мужских персонажей (Аполлона, Гермеса, Диониса) черт женственного изящества и созерцательности.

Пракситель прославился своими изображениями *богини любви и красоты Афродиты*, особенно той, что была выполнена им по заказу жителей острова Книд около 350 года до н. э. (Ил. 7, 8.) Скульптор впервые изобразил богиню полностью обнаженной, свободно стоящей во весь рост и прикрывающей лоно правой рукой, возле гидрии, на которую она положила свои одежды, словно готовясь к купанию. Статуя была выполнена из мрамора, по одним источникам паросского, по другим пентелийского, но одинаково наделенного свойством, присущим именно греческому мрамору, — способностью вбирать в себя свет и создавать, благодаря исключительно нежной обработке, впечатление легкой ауры, веющей над поверхностью и смягчающей контуры объемов, словно бы растворяя их в окружающем воздухе. Согласно обычаю того времени оживлять скульптуру цветом, Пракситель особенно охотно поручал раскрашивать свои статуи знаменитому живописцу Никию. Тот наделил Афродиту коричневато-золотистыми волосами, голубыми глазами, которым Пракситель, специально чуть утолщая нижнее веко, даже не изображая радужную оболочку в пластике, научился придавать впечатление глубины и влажности, — сдержанным румянцем губ и щек и теплым оттенком тела, покрытого прозрачным воском, еще усиливавшим ощущение его непосредственной жизненности и нежности. Сочетание в Афродите Книдской невиданной ранее достоверности, интимной близости и присущей божеству недоступности, делавшей ее красоту воплощением космической закономерности, вызвало в греческом мире потрясение, оставившее о себе память, сохраненную в веках. Римский историк Плиний сообщает на основе дошедших преданий, что статуя «сделалась безмерно знаменита. Царь Никомед, желая купить у книдяне статую Афродиты, предлагал освободить их от всех долгов, которые были огромны. Но книдяне отвергли его предложение, предпочтя удержать статую» [6, с. 252]. Стоит указать еще на некоторые аспекты поэтического союза богини любви и сообщившего ее образу



9. Рождение Афродиты. Ок. 460 г. до н. э.
Центральный рельеф Трона Людовизи. Мрамор
Национальный музей, Палаццо Альтепс, Рим

новое содержание ваятеля. Античные писатели активно использовали сведения о том, что у Праксителя в его работе над образом Афродиты была натурщица, девушка редкой красоты, происходившая из захолустных Феспий. Настоящее имя ее было Мнесарет («помнящая о добродетелях»), но ее прозвали Фрина («жаба») из-за желтовато-бледного цвета кожи, приметного для смуглых греков. Это имя по той же причине использовалось и другими женщинами. Дочь состоятельного врача Эпикла, Фрина была образованна, но стала знаменитой афинской гетерой. Почему девушка из «хорошей семьи» превратилась в жрицу продажной любви, объясняют по-разному: то ли ее отец, как участник заговора, был изгнан, а дочери изгнанников обычно становились проститутками, то ли Фрина сама убежала в Афины, не желая разделить судьбу провинциальной гречанки (раннее замужество, дети, домашние хлопоты). Участь гетеры (в переводе значит «подруги») привлекала недоступной другим женщинам свободой — возможностью разговаривать с незнакомыми мужчинами, носить откровенные наряды, пользоваться духами и косметикой. Благодаря выдающейся внешне-



10. Гетера.
Боковой рельеф Трона
Людовизи



11. Невеста.
Боковой рельеф Трона
Людовизи

сти Фрина не только стала возлюбленной многих важных особ, среди них — скульптора Праксителя и живописца Апеллеса, написавшего с нее «Афродиту Анадиомену» («выходящую из воды», Помпеи), составила себе состояние, жила в собственном доме, но и участвовала в общегреческих религиозных праздниках — Элевсинских мистериях, на которых изображала таинство «Рождения богини Афродиты» из пены морской. На глазах у народа сойдя с берега и сбросив у кромки воды свои одежды, она обнаженной вступала в море и, спустя некоторое время, выходила из него, приветствуемая цветами и ликующими криками, как истинная богиня. На этом основании Фрина была обвинена отвергнутым поклонником в богохульстве, предстала перед судом, ей грозила смерть. Но защищаясь, она утверждала, что люди сами желали видеть в ней живое воплощение богини любви. В доказательство, обнажившись перед непримиримыми старцами-судьями, она вызвала мгновение тишины от перехватившего дух восхищения, вслед за которым была оправдана.

История Фрины и Праксителя существенна не только отразившейся в ней, характерной для мифологического сознания древних близкой

связью божественного и человеческого, питающей нерасторжимость художественного образа и натуры в их эстетике. Она раскрывает также специфические особенности представления греков о любви и о назначении женщины, получившего, в частности, свое воплощение в выдающемся памятнике искусства — так называемом Троне Людовизи (ок. 470 г. до н. э., Рим, Национальный музей, Термы Диоклетиана), созданном в эпоху высокой классики V века до н. э. и состоящем из трех мраморных плит — частей когда-то четырехгранной конструкции, вероятно, служившей основанием для статуи. На центральной плите в плоском рельефе изображено «Рождение Афродиты» (ил. 9), извлекаемой из моря, с распущенными волосами, словно одетой струями стекающей воды, видимой в профиль и чуть выше бедер, поверх ткани, которой с двух сторон спешат облечь ее первозданную наготу две нимфы (оры). На левой плите полностью обнаженная девушка, сидя на мягкой подушке, играет на двойной флейте — это гетера (ил. 10), воплощение любви-страсти, ассоциирующейся не только с чувственным наслаждением, но и с особой свободой поведения, с атмосферой праздника, застолья, занятием искусством, музыкой. Гетерам, как мы помним, не возбранялось быть в мужском обществе, участвовать в интеллектуальных беседах, украшая их своим присутствием. Свободный статус способствовал их духовному развитию. Среди них встречались выдающиеся личности, как, например, Аспазия, ставшая женой афинского стратега Перикла, умом которой восхищался охотно беседовавший с ней Сократ. На правой плите представлена ее противоположность — закутанная в плотное покрывало с головы до пят, осуществляющая воскурение богам, женщина-невеста и жена (ил. 11), хранительница домашнего очага, воплощение душевной чистоты, скромности и смирения, жизнь которой строго ограничена пределами гинекея — женской половины дома. Афродита властвует над ними обеими, хранит и совмещает в себе, утверждая их равноценность и законность, два рода любви — привязанность супруги и матери и жаркий пыл возлюбленной.

Итальянское Возрождение наследует исходящий из глубин Средневековья христианско-рыцарский образ «ангелоподобной женщины» (*donna angelica*), воплощением которого в религиозной лирике XIII–XIV веков становится Богоматерь, но со времен рождения «нового сладостного стиля» (*dolce stile nuovo*) и позже, в поэзии Данте и Петрарки, любовное чувство выбирает своим объектом реальную земную женщину (Беатриче, Лауру), с тем, однако, чтобы обобщить и возвысить

живое личное переживание, преобразовав его в духе абсолютной божественной любви в нечто мирообъемлющее — в «любовь, что движет солнцем и светилом» [Данте. Божественная Комедия, Рай, XXXIII]. Опыт «Декамерона» (1353) Боккаччо резко приземляет эту идею, наполняя ее бесконечным разнообразием конкретных и подчеркнута обыденных, даже грубых проявлений чувства, через которые происходит то «оправдание земного» и то «открытие мира и человека», которое связано с исторической миссией Возрождения. Огромная просветительская работа, выполненная «филологической стадией» (А. Ф. Лосев) развития гуманизма, связанная с открытием античности, утверждением духовной ценности *studia humanitatis*, способствовавшая окультуриванию общественной среды, превращению гуманизма в господствующую идеологию эпохи, привела к формированию нового свободного человека — хозяина своей судьбы и «сына своих дел». Не только деятельное, творческое, миростроительное начало и героическая доблесть стали атрибутами народившейся личности, но и богатая эмоциональная жизнь, источником которой становится прежде всего любовное чувство, как, например, в первом европейском романе Нового времени — «Элегии мадонны Фьямметты» (ок. 1343) Боккаччо.

В XV веке изобразительное искусство, сначала соперничавшее с литературой в реформаторской новизне, связанной с возрождением античного принципа «подражания природе» и передачей трехмерного пространства (реформа Джотто), а затем уступившее ей первенство в деле выработки идей и описании чувств, выходит на первый план в общекультурном балансе, внося решающий вклад в создание картины, главного художественного итога и исторического вклада Возрождения в европейскую визуальную культуру. В период Раннего Возрождения уже много сделано в изучении письменного наследия древних, художники читают Плутарха, Плиния, Тита Ливия и др. В атмосфере широких культурных поисков в произведениях живописцев, едва вышедших из состояния цеховых ремесленников, проникают сюжеты и образы, навеянные текстами древних. Для четырнадцатилетнего подростка Лоренцо ди Пьерфранческо Медичи, по заданию его воспитателя, философа Марсилио Фичино, Боттичелли пишет «Рождение Венеры» (1482–1483), позднее «Весну» (между 1485 и 1487); также «Венеру и Марса» (1483–1485). Образ богини любви появляется на фресках Коссы в палаццо Скифаноя в Ферраре (1469–1470), для кабинета мантуанской герцогини Изабеллы д'Эсте Мантенья пишет «Парнас» (1497), где на вершине легендарной



12. Джорджоне–Тициан. *Спящая Венера*
Ок. 1510–1512. Холст, масло. 108,5 × 175
Галерея старых мастеров, Дрезден

горы помещены рука об руку Венера, жена Вулкана, нарушившая супружеский долг, и ее возлюбленный, бог войны Марс.

В этих первых, художественно плодотворных и вполне оригинальных подходах к теме нет прямых указаний на связь с праксителевской традицией. Но именно в это время, в 60–90-х годах XV века, в стенах основанной Козимо Медичи «Платоновской академии» во Флоренции вырабатывается в духе философии *неоплатонизма*, составившей ментальный базис Высокого Возрождения в Италии, *концепция любви*, основанная на синтезе земного и небесного, человеческого и божественного, реального и идеального. Марсилио Фичино различает *любовь небесную*, возвышенную, исключительно духовную — и *любовь земную*, низменную, животную, основанную на природном телесном инстинкте. Между ними помещается третий вид любви — *любовь человеческая*, в которой происходит слияние небесного и земного, духовного и телесного. Тяготение сторон взаимно — божественное нисходит в земное,

одухотворяя и возвышая его, земное устремляется к божественному, восходит к нему, одаривая его возможностью проявить себя во множестве явлений, обнаружить реальность своего присутствия, свою универсальность, бесконечность. Акцент в этом энергетическом токе взаимно устремленных друг к другу начал поставлен на оправдании земного. Но утверждаемая неоплатонизмом взаимная проницаемость божественного и человеческого, идеального и реального вновь открыла для искусства *сферу мифа*.

Философско-эстетическая и поэтическая (у Фичино) природа неоплатонизма и созданный Леонардо да Винчи новый тип образа и новый способ восприятия, основанный на особо проникновенном, одухотворенном *созерцании*, получили свое отражение в шедевре Джорджоне (называемого иногда «венетским Леонардо») «Спящая Венера» (1510–1512, закончена Тицианом; Дрезден, Галерея старых мастеров) (ил. 12) — звене преемственно продолжающейся в веках цепи интерпретаций образа богини любви, восходящих к описаниям или изображениям на монетах Афродиты Книдской. То, что богиня в картине Джорджоне прикрывает лоно не правой рукой, как у Праксителя, а левой, повторяя жест как бы в зеркальном отражении, говорит об использовании художником какого-то посредника — зарисовки, гравюры, — между его замыслом и оригиналом греческого скульптора. На роль такого посредника выдвигают, в частности, иллюстрацию к роману Франческо Колонны «Гипнеротомахия Полифила», опубликованному в 1499 году в типографии знаменитого Альдо Мануцио в Венеции и украшенному графикой неизвестного мастера, близкого школе Мантеньи. Мотив купания Джорджоне не заинтересовал. Он решил совместить главную идею ваятеля — изображение полностью обнаженной красавицы — с образом спящей нимфы, широко встречающимся в античном искусстве, в частности в рельефах саркофагов, и уже вошедшим в менталитет венецианских современников мастера: об этом говорят более поздние работы его учителя, Джованни Беллини («Пиршество богов», 1514, Вашингтон, Национальная галерея) и соученика по мастерской, Тициана («Вакханалия», 1519–1520, Мадрид, Прадо). Не в последнюю очередь, как представляется, это совмещение произошло потому, что позволило включить героиню в пейзаж, соединить человеческую фигуру со средой, что составляло специальную задачу венецианской живописи того времени и стало развитием — как ни покажется невероятной такая преемственность, через два тысячелетия! — новации,

также принадлежащей Праксителю: его стремления связать спокойно стоящую статую с полным воздуха пространственным окружением, которому он сообщает пейзажные черты («Гермес с младенцем Дионисом», «Аполлон Савроктон», «Отдыхающий Сатир»).

Мотив сна, в свою очередь, перекликается с отказом Праксителя от передачи активного действия, он обычно характеризует бытие своих героев как *пребывание* в некоем пассивном, расслабленном, а то и ленивом *состоянии*. Искусство Высокого Возрождения знает воплощение идеального образа человека-микрокосма в момент максимального напряжения его духовных и физических сил, в канун свершения подвига или в титаническом созидательном порыве (Микеланджело: «Давид», Бог-Творец, пророки и сивиллы Сикстинского плафона в Ватикане). Венеция в лице Джорджоне предлагает другой вариант художественной реализации эстетического максимума эпохи. В образах спящих нимф сон обострял ощущение чувственной неги и опасной незащищенности, иногда провоцировавшей нападение сластолюбивого сатира — сюжет, также известный со времен античности. В отличие от этого, у Джорджоне сон — это глубоко содержательная мифологема. Она знаменует гармоническую естественность и всеобщность взаимопроникновения тончайшей, музыкально гибкой и чуткой — воистину божественной — одухотворенности и живой, наполненной, согретой теплом и нежностью, мягко дышащей в модуляциях колеблющихся певучих контуров природной телесности. Художник не иллюстрирует никакого определенного мифа, но раскрывает самую суть мифологического неразделимого единства предания о богине любви, образе возвышенной, идеальной красоты, и непосредственно переживаемой прелести реальной модели с ее темно-каштановыми, отливающими бронзой пушистыми волосами и легким румянцем щек и губ. Чертам ее лица художник придал такую благородную чистоту и строгость, еще дополненную печатью ненарушимого покоя, что в облике его Венеры проступает воспоминание о женщине-ангеле, об образе Богоматери в алтарной композиции «Мадонна со святыми Георгием и Франциском» (1505), созданном мастером для собора его родного Кастельфранко, и о характерном для Ренессанса отождествлении красоты и блага.

Ключевое для шедевра Праксителя, захватывающе новое для его времени сочетание покоряющей близости, интимной непосредственности его героини, невиданно смелой открытости для зрителя ее сокровенной женственности и при этом ее абсолютной божественной

недоступности преломляется в картине Джорджоне с поразительной адекватностью. Расположенная на переднем плане картины, прямо перед зрителем, словно полностью отданная ему во власть, покоящаяся на тканях, складки которых оттеняют упругую цельность ее наготы, Венера Джорджоне так же искушающе близка и столь же недосыгаема, как ее античный прообраз. Ее сон, ее дыхание наполняют собой все пространство картины, подчиняя изгибам ее тела абрис застывшего на небе, «спящего» облака, линии погруженных в тихую дрему холмов, заставляют замереть прозрачную листву тонкого деревца и светлую даль у горизонта, и этот всеобъемлющий синтез человека и мира нерасторжим, объективен, непреложен.

Тициан, близкий Джорджоне в начальную пору своей жизни, создал «Венеру Урбинскую» на тридцать лет позже «Спящей Венеры», будучи зрелым мастером, в пору своего расцвета. Тем не менее сходство основного композиционного принципа обеих картин — расположение лежащей обнаженной героини вдоль плоскости холста, прямо перед зрителем, а также похожая пластика и моделировка ее тела, аналогичное положение ног — могут рассматриваться как сознательное обращение к работе предшественника, признающее за ней роль образца и одновременно предмета для творческой полемики, потому что сходство не отменяет коренного отличия замысла Тициана от концепции Джорджоне по существу. Венера Джорджоне уснула под скалой прямо на земле, на лоне прекрасной природы, наедине с миром. Героиня Тициана возлежит на сбившихся простынях спального ложа, под откинутым пологом богатого занавеса, в интерьере патрицианского дома, в глубине которого служанки достают из сундука предназначенные ей наряды. Нагота смиренницы Джорджоне была девственно чиста и абсолютна. Тициан украсил свою героиню драгоценными жемчужными серьгами, браслетом, кольцом на мизинце, который считался в то время «пальцем любви» — деталями, принадлежащими к частям одежды, сразу придавшим нагоде Венеры оттенок раздетости. Небрежно смятые розы в ее руке — традиционный символ богини любви, знак весны, счастья и любовных утех, тогда как безмятежно спящая собачка у ее ног — знак супружеской верности. В отличие от своей собачки и от джорджоневской девы-нимфы-богини, красавица Тициана не спит. Откинувшись на подушки, разметав по плечам блестящие шелковистые светло-каштановые волосы, отливающие золотом, она спокойно смотрит перед собой карими глазами без блеска, не фиксируя какой-либо объект

своего внимания: все персонажи ренессансных картин этого периода, за редким исключением, даже на портретах, смотрят в мир, в ту далекую точку бесконечности на горизонте, на которую ориентирована ренессансная перспектива. Этот взгляд, проходящий сквозь зрителя, своей отчужденностью обесценивает даже тот намек на улыбку, который в своей неуловимости и неопределенности как будто угадывается в уголке губ тициановской героини.

Осуществленное Тицианом — мягко, как бы невзначай — обытовление образа, развитие повествовательного начала, конкретизация окружающей среды качнули мифологическое равновесие божественного и человеческого в сторону земного и сделали возможным нередко практикуемое искусствоведами сравнение его Венеры с куртизанкой, ожидающей возлюбленного. Героиня Тициана необыкновенно хороша собой, излучаемая ею чувственная волна горяча и влекуща, но она лишена той возвышенной сублимации, которая присуща богине и делает ее недостижимой. Разумеется, степень идеального обобщения, преобразующего реальность живой натуры, у Тициана еще достаточно высока, но она ощутимее в религиозных образах мастера, тогда как мифологические божества в его живописи предстают родными сестрами его «Девушки в шубе» (между 1535–1537, Вена, Музей истории искусств), «Красавицы (La bella)» (1536, Флоренция, Палаццо Питти, Палагинская галерея), «Девушки с фруктами (Дочери Лавинии с блюдом фруктов)» (ок. 1555, Берлин, Государственные музеи) ... Образ «Венеры Урбинской» не совпадает с иконографией, выработанной венецианской живописью XVI века для изображения куртизанок, которых обычно представляли в положении сидя, одетыми, но с открытой грудью, с распущенными волосами, перед столиком с туалетными принадлежностями, уставленным флаконами, коробочками, лежащими рядом драгоценностями. Однако в образе, созданном великим мастером, нельзя не заметить отпечатка, который наложила на мифологическую канву жизненная реальность и культурная парадигма того времени, отразившая характерную именно для Венеции существенную роль в формировании художественного облика женственности института куртизанок. Подобно гетерам античности, они вели в городе на лагуне свободный светский образ жизни, открыто появлялись в общественных местах, были состоятельны, выступали законодательницами мод и создательницами эталонов красоты. Показателен в этом плане характерный факт: в целях борьбы с роскошью папой был издан указ, запрещающий венецианским

куртизанкам ездить в каретах, только что тогда появившихся (до этого знатные люди передвигались в носилках — портшезах).

Начало Нового времени — XVII век, «первое современное столетие», по мнению ученых, — отмечено двумя этапными произведениями в эволюции интересующей нас темы. Веласкес пишет «Венеру с зеркалом» (1649–1650, Лондон, Национальная галерея) (ил. 13), вдохновленный второй поездкой в Италию (1649–1651). Кризис эпохального стиля, разрушение ренессансного единства идеального и реального обостряет взаимоотношения художников, приверженных непосредственному отражению жизни, с мифом. Возникает новая, внутренне противоречивая структура художественного образа, которую Б. Р. Виппер определяет как *жанрово-мифологическую*. В шедевре Веласкеса эта историческая ситуация отражена с поразительной наглядностью. В его героине впервые так зримо распознается конкретная натура, позировавшая художнику модель. Исключительность темы и связанного с ней изображения обнаженной женской фигуры в католической Испании, с активно функционировавшей в то время инквизицией, заставляет предполагать самый высокий уровень заказа (главным заказчиком придворного художника Веласкеса был король) и особые условия экспонирования — не публичного, а закрытого, для избранных. Вопрос о том, кто мог позировать художнику в исторических условиях его родной страны, заставил исследователей перенести предполагаемую дату исполнения картины в период пребывания мастера в Италии. Однако в испанской культуре того времени была область, свобода которой опережала другие страны Европы, кроме Италии. Это был переживавший свой «золотой век» испанский театр, где женские роли играли женщины-актрисы, а не юноши, как, например, в шекспировской Англии. На этом основании церковь не раз добивалась закрытия театра как рассадника греха, но через некоторое время, под давлением народа, король был вынужден снова его разрешать. Испанская актриса вполне могла стать моделью Веласкеса. Во всяком случае, женщина на картине отражает совсем иные, чем у Джорджоне и Тициана, отнюдь не классические критерии красоты: у нее заметно различаются гибкая талия и пышные бедра, ноги у нее чуть коротковаты, и художник постарался это скрыть, очень проникновенно написана ее голова, в повороте, называемом «потерянный профиль», оставившем лишь юный светлый абрис виска и щеки, а также женственный затылок с поднятыми наверх, собранными в низкий пучок темными волосами, так интимно-доверительно



13. Веласкес. *Венера с зеркалом*. 1649–1650
Холст, масло. 122,5 × 177
Национальная галерея, Лондон

открывающими шею. Но главное, что очевидность присутствия индивидуальной модели в мифологическом контексте вынудила сделать живописца, — это исключить ее близкую духовную связь со зрителем, соприкосновение с ней как *личностью*. Обратив свою Венеру спиной к передней плоскости картины, Веласкес продемонстрировал верность известному положению о том, что изображение обнаженной натуры есть по преимуществу портрет тела, и момент субъективного контакта с моделью должен быть минимален, если не отсутствовать вовсе.

Вряде деталей своего полотна мастер, тем не менее, близок «Урбинской Венере» Тициана, которую, бесспорно, хорошо знал и не стеснялся припомнить. Об этом говорит изображение Венеры в его картине вдоль плоскости холста, лежащей на ложе, убранном неожиданно темной, серо-стальной с отливом, тканью и другой, белой, вместе создающими контраст с окраской тела богини, не по-венециански наполненного зо-



14. Рембрандт. *Даная*. 1636, 1649–1650
Холст, масло. 185 × 203. Государственный
Эрмитаж, Санкт-Петербург

лотым теплом, а бледного, цвета слоновой кости. Стоит отметить также присутствие занавеса, помогающего создать вокруг героини обособленное, ей принадлежащее пространство, и внести в него элемент торжественности. Это позволяет счесть картину Тициана первообразом для испанского художника, который в каждый свой приезд в Италию с целью покупки экспонатов для королевских коллекций, внимательно и с восхищением изучал и приобретал работы венецианских мастеров Возрождения. Веласкес, однако, предпочел другое ответвление сюжета, не менее известного в Древности и блестяще интерпретированного Тицианом в «Венере перед зеркалом» (ок. 1555, Вашингтон, Национальная галерея), ранее принадлежавшей Эрмитажу, но в 1930-е годы проданной Советским правительством. Сидя в кресле, идеально-реальная красавица Тициана, обращенная лицом к зрителю, сияя ослепительной наготой, драгоценностями, золотом волос и серебром шитья наброшенной

на колени гранатовой бархатной шубки, отороченной пушистым мехом куницы или соболя, горделиво улыбаясь самой себе, глядится в большое зеркало, которое с трудом держат на весу перед ней маленькие амурчики. Ее отражение в зеркале различимо, но дано в боковом ракурсе, фрагментарно. Бегло демонстрируя его присутствие, художник подчеркивает его второстепенность по сравнению с оригиналом, предстающим зрителю с захватывающей силой пластического воздействия.

Напротив, лишенный возможности видеть лицо героини, заинтригованный ее таинственностью и одновременно взволнованный ее столь интимным, близким присутствием, зритель картины Веласкеса с тем большим нетерпением обращает свое внимание на отражение ее лица в небольшом зеркале, которое держит перед ней амурчик. Однако, вместо воплощенного идеала красоты, достойного богини любви, его встречает лишь зыбкий, смутный очерк женского лица, неуловимый, как мечта, предназначенный художником для самостоятельного восполнения усилием собственного воображения всех и каждого. Реальное сделалось более индивидуальным, конкретным, частным и потому ограниченным, а идеал, с его тягой к абсолютному, переместился в сферу фантазии, постепенно все более теряя связь с конкретными формами своего воплощения и становясь *жаждой идеала, бесконечным стремлением к нему*, что составит отныне характерную особенность мировосприятия европейцев, вплоть до современности.

Другой способ разрешения конфликта между действительностью и мифом предлагает картина Рембрандта «Даная» (Санкт-Петербург, Эрмитаж) (ил. 14), начатая в 1630-е годы, в период поисков мастером большой формы и драматического действия, и законченная в поздние, 50-е, в совершенно ином содержательном и формальном ключе. Рембрандт, так и не побывавший в Италии, всю жизнь, наряду с восточными тканями, старинным оружием и прочими редкостями коллекционировал произведения итальянских мастеров и гравюры с них, заимствуя подчас из этого арсенала отдельные мотивы и композиционные решения. В частности, в «Дане» он использует в качестве образца работу Тициана, но не картину на тот же сюжет, а «Венеру Урбинскую», еще более усугубляя наметившиеся в ней тенденции: даже не обытовляя, а одомашнивая и образ героини — обнаженной женщины, немолодой и некрасивой, индивидуальной почти до портретности, с грузным телом, лежащей на боку в неловкой позе, сминаящей ей грудь, — и окружающую ее среду, ограниченную тесным уголком спальни, заставленным пышным

золоченым ложем с душистой массой подушек и перин, украшенным тяжелым пологом и резной фигурой Амура в изголовье, с ночным столиком возле и золочеными домашними туфельками на коврик на полу. Между раздвинутыми полотнищами полога в центре композиции зияет как будто специально освобожденное, пустое пространство, ощущаемое как неопределенная, таинственная глубина, акцентированная притулившейся справа гротескной фигурой старухи с ключами у пояса, одновременно прислужницы и стража узницы-царевны. Она потрясена незримо совершающимся чудом. Рембрандт отбрасывает традиционное и наивное, свойственное природе мифа, овеществление «золотого дождя», обозначающего явление Зевса, в виде сыплющегося с неба потока золотых монет. В его трактовке Зевс — это нисходящая свыше, божественная любовь, а любовь — это свет. Он не луч и не пламя. Он — невидимая, прозрачная, всепроникающая среда, пронизывающая собой все и все собой наполняющая и одухотворяющая. Ее воздействию невозможно противиться, ибо она неосязема. Лишь вспыхивающие там и сям искры — на золоте, в красных каплях драгоценных камней, на поверхности тканей — да медленно разгорающееся в героине телесное тепло выдают ее присутствие. Протянутая вперед и вверх рука Данаи — жест робости, боязни и вопрошания, попытка защититься и понять природу возникшей угрозы. Ее трепещущие, раздвинутые пальцы жаждут прикоснуться, познать неведомое и вот уже растерянно ловят, осязают то незримое, что уже проникло в нее, постепенно наполняя собой и подчиняя себе, ослабевшая кисть замирает в мольбе, а лицо потрясает сочетанием покорности и пробуждающегося желания. По сравнению с образами, созданными на тот же сюжет Тицианом, здесь имеет место не драматизм, не открытая патетика в выражении сильных, ярких аффектов, а подлинный глубокий психологизм, распространяющийся подобный подход, основанный на раскрытии жизни души (психологии) также и на жизнь тела. Творческий метод Рембрандта, основанный на высочайшем одухотворении, сублимации всего материального мира, заключал в себе и такое открытие, ставшее общим завоеванием европейского искусства, как *психологизм тела*.

Гойя выступает его преемником только спустя полтора столетия, в первые годы XIX века. Знаменитые парные работы — «Маха одетая» и «Маха обнаженная» (обе — 1802, Мадрид, Прадо) (ил. 15, 16) — были заказаны художнику всемогущим министром испанского короля Карла IV, любимцем королевы Марии-Луисы, князем Годоем. В это время

инквизиция по-прежнему строжайше запрещала изображать женскую наготу. Поэтому картины были соединены специальным шарниром наподобие страниц книги, чтобы изображение одетой девушки могло служить внешним прикрытием для обнаженной и «открываться» лишь для посвященных. Ложе с подушками, горизонтальное расположение лежащей женской фигуры вдоль плоскости холста, лицом к зрителю и близко от него, на переднем плане — это узнаваемая «формула» «Венеры Урбинской». От своего соотечественника Веласкеса Гойя воспринял только разворот тела не слева направо, как у Тициана, а наоборот, справа налево. При столь явной отсылке к классическому образцу, мифологическое начало в картинах Гойи находится, однако, в состоянии напряженного противоборства с реальной натурой, не только обыденной, земной, но и наделенной особым самостоятельным содержанием, весьма различным в каждой из двух картин. Эта ее активность в итоге как будто бы победила миф: в современных названиях картин упоминание о Венере отсутствует. Но так было не всегда. В старых инвентарях до 1815 года говорится о «двух картинах... изображавших одна Венеру на ложе, другая — одетую маху, автор Франсиско Гойя» (1803), или о двух цыганках, обнаженной и одетой (1808), в 1811 году один из первых испанских комментаторов искусства Гойи упоминает о «двух восхитительных Венерах», после смерти мастера его сын Франсиско Хавьер сообщил о «Венерах, которыми владел Князь мира» (то есть Годой) [12, с. 61]. Есть основания предполагать, что принятие ныне существующих названий произошло после того, как на «цыганок» обратила внимание инквизиция, признала их «возмутительными» и «непристойными». Гойе был послан формальный вызов в Мадридский трибунал, «дабы он опознал их и объявил, являются ли они его созданием, и если да, то по какому поводу он писал их, для кого и с какой целью» [12, с. 61]. Протокол допроса не сохранился, вероятно, имя заказчика прекратило дело. «Возвращаясь к вопросу о подлинном названии двойной картины, — отмечает В. Н. Прокофьев, — следует, видимо, ориентироваться на те, которыми пользовались современники художника — “Венера”, “Одетая цыганка”, “Обнаженная цыганка”. Ученый отмечает, что представленная на полотнах «брюнетка с такими черными глазами, о которых поется в одной сеvilьской песне — *tischo negro* у *tischa luz* («много тьмы и много света»), — своим видом, сложением и повадкой живо напоминает южных испанок из Севильи, Кадиса, Малаги и даже андалусских гитан, отличающихся от испанок чуть желтоватым цветом кожи» [12, с. 62].



15–16. Франсиско Гойя. *Маха одетая*;
Маха обнаженная. 1802
Холст, масло. 95 × 190 и 98 × 191
Прадо, Мадрид

Впервые отмеченное нами в «Венере с зеркалом» национальное своеобразие реальной природы-модели в картинах Гойи приобретает свою еще более острую, этническую определенность и конкретность. Тем не менее имя Венеры сохранялось, что указывает на обобщающий характер замысла мастера, содержащего в себе попытку в XIX веке, названном современниками *историческим*, создать современный образ женственности сквозь призму традиционной мифологии богини Любви и Красоты.

Уникальность ситуации бытования двух картин, определившей их двуединое состояние, не преодолела их взаимной обособленности.

Лицо одетой красавицы набелено, щеки нарумянены, глаза подведены, ее белое платье, опоясанное под грудью розовой лентой, сделано из полупрозрачной ткани, сквозь которую просвечивают ее прелести, черно-желтые цвета короткой кофточки-чакетильи, золотые туфельки, буроватые тона фона создают общий теплый, несколько вязкий колорит, душную атмосферу соблазна, в которой героиня молчаливо предлагает себя.

Казалось бы, после такой интродукции зритель, с удалением этой внешней оболочки и открытием сокровенного, был вправе ожидать развития темы в более интенсифицированной тональности. Однако эти ожидания не оправдываются. Обнаженная оказывается более юной, хрупкой, поза ее со сжатыми коленями говорит о стеснении, чувстве неловкости, а мягкая полуулыбка, светлый взгляд и замечательно нежная живопись серебристо-белых подушек и желтовато-бледного тела, светлой волной уходящего в глубину, захватывают ощущением свободы и естественности, зрелищем как бы самой природы, отрешившейся от плена всего внешнего, чуждого, пошлого... Именно в этом мгновении освобождения своего подлинного естества, с оттенком строптивости и неповиновения, столь близким испанскому национальному характеру, и происходит в картине Гойи совпадение современности — в образе севильской цыганки — с вольной, гармонической природой мифа о любви и красоте: рождается «Венера-цыганка».

Во французской живописи первой половины XIX века, следуя намеченной тематической линии, можно вспомнить одалисок Энгра, его «Анжелику» и «Источник», «Смерть Сарданапала» Делакруа и скромный опыт Коро, его «Диану», «Женщину с попугаем» Курбе — ни одно из этих решений, возникших в русле «фантастического» или на переходе к «воображаемому», не связано, однако, со сколько-нибудь яркой и плодотворной концепцией.

Подготовленный прослеженной нами многовековой традицией, замысел «Олимпии» Эдуарда Мане не кажется таким нелепым и диким, каким его восприняла публика парижского Салона 1865 года. Критика кипела от негодования: «Эта брюнетка отвратительно некрасива, ее лицо глупо, кожа, как у трупа»; «Это — самка гориллы, сделанная из каучука и изображенная совершенно голой, на кровати. Ее руку как будто сводит непристойная судорога... Серьезно говоря, молодым женщинам в ожидании ребенка, а также девушкам я бы советовал избегать подобных впечатлений» (А. Кантелуб); «Батиньольская прачка», «Венера

с кошкой», «вывеска для балагана, в котором показывают бородатую женщину»; «желтопузая одалиска» (Жюль Кларети), «искусство, павшее столь низко, не достойно даже осуждения» (Поль де Сен-Виктор) [19, с. 79, 80; 19, с. 78–79]. Общий вывод гласил: художник оскорбил нравственность и эстетическое чувство. Бесчинства раздраженной публики вынудили устроителей поставить к картине Мане охрану, а затем повесить ее под самый потолок в дальнем углу выставки.

На самом деле намерение художника состояло в очередной попытке взглянуть на современность через диалог с классической традицией. С этой точки зрения замысел «Олимпии» в самом общем плане состоял в попытке поднять современность до высоких классических образцов и на этом пути обрести новое понимание и того и другого. Художник решил переосмыслить образную и пластическую «формулу» «Венеры Урбинской» Тициана, воссоединив ее с тем, что могла предложить на эту тему его эпоха, то есть написать современную Венеру. Неизвестно, кому пришло в голову переименовать Венеру в Олимпию, но название прижилось. Название, с точки зрения критиков, усугубляло ее «неприличие», ибо так звали одну из героинь романа (1848) и одноименной драмы (1852) Александра Дюма-сына «Дама с камелиями». Более известен центральный персонаж и романа, и драмы — Маргарита Готье, «дама полусвета» (как называли жриц продажной любви, парижских гетер), прославившаяся трагической историей своей любви к юноше из общества, поверившая в нее со всей искренностью и страстью, преданная возлюбленным, умершая от горя и чахотки, заплатив за свою мечту о счастье своей жизнью. Более популярно преломление этого сюжета в опере Верди «Травиата», героиня которой, Виолетта Валери, преображенная Маргарита Готье, до сих пор вызывает искренние слезы сочувствия. Олимпия — антагонистка героини, блестящая, холодная, расчетливая, не верящая в любовь и неспособная никому ее дать. В Париже XIX века это имя какое-то время было нарицательным для всех дам ее профессии.

Значит, «Олимпия» — это «Венера-куртизанка». На первый взгляд, в Париже 60-х годов XIX века искусство снова моделирует ситуацию Праксителя и Фрины, но культура, в которой народ и общество могли абсолютно естественно видеть в гетере богиню, ушла. А между тем различие двух видов любви и двух ипостасей женщины сохранилось. В творчестве Эдуарда Мане можно обнаружить сам собой сложившийся триптих, подобный рельефам «Трона Людовизи». В 1862 году, за год



17. Эдуард Мане. Портрет Жанны Дюваль
1862. Холст, масло. 89,5 × 113. Музей
изобразительных искусств, Будапешт

до «Олимпии», он написал «Портрет Жанны Дюваль» (Будапешт, Музей изобразительных искусств) (ил. 17), подруги (!) Шарля Бодлера, прекрасной креолки из далекой страны, в жилах которой текла туземная кровь, мучительная страсть к которой стоила поэту жизни. Ей посвящены самые исповедальные и откровенные страницы его скандального поэтического сборника «Цветы зла», опубликованного в 1857 году, незадолго до появления «Олимпии». Поэт воспевае «Экзотический аромат» (XXII) тела красавицы, «скользя за которым» в своем воображении, он устремляется к «счастливым странам», видит порт с мачтами и парусами кораблей, чувствует дыхание тамариндовых лесов. «Волосы» (Ш. Бодлер. «Цветы зла», XXIII) возлюбленной, «завитое в пышные букли руно» дурманяет его запахом «мускуса, кокоса и жаркой смолы», в них «нега Азии томной и Африки зной». Горечью проникнуты строки, где



18. Эдуард Мане. Чтение. 1868
Холст, масло. 61 × 73,2
Музей Орсэ, Париж

поэт описывает трагедию своей любви: «Мой рассудок тебя никогда не поймет,/О, печали сосуд, о, загадка немая!/Я люблю тем сильнее, что, как дым ускользя/И дразня меня странной своей немотой,/Разверзешь ты пропасть меж небом и мной/<...>/О жестокая тварь! Красотою твоей/Я пленяюсь тем больше, чем ты холодней» (Ш. Бодлер. «Цветы зла», XXIV). Ко времени работы над портретом Мане, конечно, был знаком с этими строками. Но в этот момент Жанна Дюваль была смертельно больна, и Мане избегает близкого взгляда на ее лицо, выбирает точку зрения с далекой дистанции, и обширное пространство этой дистанции отдает изображению модного платья женщины с широким кринолином. Иногда портрет называют поэтому «Белое платье». Это один из первых опытов Мане в создании «светлой живописи», без темных теней. Стихия белого (светло-серого с голубыми полосками) цвета

огромной юбки и легко написанное кружево занавески со всех сторон окружают маленькую темноволосую голову морем чистоты, обеляя красоту, даря ей свет и утешение.

Другая часть «триптиха» возникла в 1868 году, после «Олимпии», и относится к наиболее совершенным произведениям художника. Это небольшая картина «Чтение» (Париж, музей Орсэ) (ил. 18), изображающая жену художника в белом платье с кисейными рукавами, сидящую на диване, одетом белым чехлом, на фоне окна, закрытого белой занавеской, и за спинкой дивана — срезанную композицией фигуру их сына Леона с книгой в руках. Картина залита светом, струящимся через избыток белого, рождая на нем серо-серебристые, голубоватые, розово-палевые рефлексии и освежая теплые тона лица и волос мадам Мане. Трепет и динамика мазков, заполняющий пространство воздух, его легкое дыхание создают удивительное ощущение счастья, покоя, тихой радости.

«Олимпии» в этом «триптихе» принадлежит центральное место, утверждающее ее причастность и тому и другому. Почему образ любви в его божественно-обобщающем, универсальном выражении, снова, как и в далекой Древности, и в ренессансной Венеции, у художника цивилизованного XIX века, семьянина, по отзывам друзей, торопившегося после работы домой, к жене, «которую он очень любил», оказался сопряженным с образом куртизанки?

Это описанное Бодлером «зло» в XIX веке, в мире господства денег и отношений купли-продажи достигло таких масштабов, что приобрело характер общественного бедствия, вошедшего в поле зрения культуры. Бальзак пишет роман «Блеск и нищета куртизанок», да и вся его эпопея «Человеческая комедия» («Евгения Гранде», «Отец Горио» и др.), а также творчество братьев Э. и Ж. Гонкуров («Эжени Ласерте»), Золя («Добыча», «Деньги», «Дамское счастье»), Мопассана («Жизнь», «Милый друг» и др.) проникнуто осознанием глубокого трагизма судьбы женщины в современном мире. Однако, как бы ни было обширно это явление, оно не замыкало собой тогда весь жизненный горизонт и не исчерпывало духовных оснований для создания женского образа. Была, однако, и другая сторона проблемы. Достаточно только задаться вопросом, почему добропорядочную мать семейства нельзя представить героиней языческого мифа о любви, как ответ возникнет сам собой. Потому, что ее нельзя изобразить в той парадигме полной и свободной, органической природной естественности, которую воплощает нагота и которой требу-

ет миф, потому, что именно на этой предельной, первозданной основе, очищенной от всего вторичного, наносного, временного, может осуществиться союз божественного и человеческого, природы и человека, человека и мира, вообще возможный только в логике мифа. Скованная общепринятыми законами приличий, условностями светского общества, женщина-жена в XIX веке была не менее стеснена и ограничена, чем давняя обитательница гинекея. Поэтому для диалога с классической традицией была востребована та призрачная свобода от гнета долженствований и приличий, которой обладала такая маргинальная личность, как проститутка. Никакого другого выбора у художника не было. Современность, которую он хотел возвысить и опозитивировать через диалог с классикой, была именно такова.

Олимпия изображена в интерьере спальни. Зеленый бархатный полог, поднятый над ее головой, и темная (густо-коричневая с едва различимым орнаментом) панель за ее спиной, край которой совпадает с центральной осью картины, — это прямые цитаты из «Венеры Урбинской» Тициана, как и общий эффект светлого ложа с лежащей на нем обнаженной фигурой на темном фоне. У Мане он еще острее, так как правая сторона композиции, где у Тициана открывается вид на залитый светом из окна интерьер со служанками, подбирающими одежды для богини, в «Олимпии» затемнена (едва различаются в густой тени складки зеленого занавеса), за исключением едва заметной светлой полосы, обозначающей возможный проход, через который вошла чернокожая служанка. Простыни и две большие подушки, на которых лежит Олимпия, сближают картину Мане с «Венерой-цыганкой» Гойи, которую он увидел, скорее всего, уже позже, но при своем увлечении Испанией в ранние годы, конечно, хорошо знал по репродукциям. Живопись белых тканей в картине Мане по своей виртуозности и тонкости достойна своего образца. Переливчатая вибрация оттенков на их шелковистой поверхности рождает эффект сияния, напоминающий перламутровое свечение внутри морской раковины, образ которой связан с темой богини любви. Чтобы объединить прохладную светоносность ложа и тело цвета слоновой кости, в котором благодаря контрасту с темно-зелеными оттенками фона пробудился и расцвел нежно-розовый тон, художник подложил под бедра и ноги Олимпии золотистого цвета шаль с мелким рисунком из красных цветов, перекликающихся с пестрой разноголосицей букета, принесенного служанкой. Шоколадно-коричневая негрятянка в розовом платье словно шагнула со страниц

писем, которые Эдуард Мане, семнадцатилетний юнга с корабля «Гавр и Гваделупа», посылал родным из Бразилии с описанием экзотической природы и темнокожих женщин с открытой грудью на улицах Рио-де-Жанейро. Присутствие этого образа в картине вызывает также ассоциации с «Вирсавией» Рубенса (холст, масло; Дрезден, Галерея старых мастеров), где опробован излюбленный великим фламандцем контраст черноликой вестницы, принесшей письмо царя Давида, и белокурой, белолицей героини.

Появление служанки вносит в картину событийное начало. Ее движение, улыбка, шорох бумаги, в которую завернуты цветы, производят «шум», пугающий черную кошку в ногах Олимпии: она вскакивает и угрожающе выгибает спину, уставив горящие зеленые глаза не на служанку, а на зрителя. Кошка соответствует собачке, безмятежно спящей на ложе Венеры в картине Тициана, символизируя покой и домашний уют, которому покровительствует Венера. Тонус картины Мане иной. Концентрация насыщающих картину контрастов исподволь готовит словно бы своеобразный разряд, скачок — вместе с прыжком кошки — из «классического» и жизненно достоверного, реального к их совмещению, слиянию и застыванию в целостности, форма которой неведома ни классике, ни реализму. Появление служанки и агрессия кошки выплескивают энергию этого броска вовне, но средоточием его выступает Олимпия.

Викторина Меран, служившая моделью для образа Олимпии в этой картине, покорно приняла все необходимые для этого атрибуты — браслет, серьги, бархотку с драгоценным камнем, призванные, как и в картине Тициана, подчеркнуть в ее наготе момент полураздетости и, стало быть, интимности, а домашние туфельки — одна надета, другая соскользнувшая с ноги и открывшая кончики пальцев, пробуждают слабый, как бы мимоходом, укол чувственности и дух будуара. Но индивидуальность девушки, ее человеческая природа на сей раз заявили о себе — не так активно, как у «Венеры-цыганки» Гойи, но ощутимо, поскольку выступили вразрез с заданной классическим образцом образной программой. Вся ее художавая, лишенная гармонии классических форм и пропорций фигура с плоским животом, угловато приподнятыми плечами и с усилием удерживаемой головой, лишенной опоры, пронизана ощущением несвободы, неестественности, концентрированным выражением которого выступает порывистый жест левой руки с растопыренными пальцами, прикрывшей

лоно и вцепившейся в бедро, и зажатая кисть правой, машинально теребящая край шали.

Живопись Мане придала ее образу свежесть юного цветения — «роза, обрызганная росой», как сказал о ней Борис Робертович Виппер. Языком декоративно ярких сочетаний колористических плоскостей в духе японской гравюры — общего увлечения Мане и художников его круга — мастер практически нейтрализовал всякий намек на оптически притягательную чувственность, остранил и эстетизировал ее. Л. Вентури справедливо отмечает отсутствие у Мане интереса к эффекту глубины, к передаче трехмерного пространства. На его взгляд, изображение в картине Мане подобно сплюсненному рельефу (*rilievo schiccato*). В этом его впечатление совпадает с мнением Курбе. Известен «словесный поединок» между Мане и Курбе, записанный критиком Альбером Вольфом: «Сам Курбе, увидав в Салоне 1865 года выставленную там «Олимпию», воскликнул: «Но это же плоско, здесь нет никакой моделировки! Это какая-то Пиковая дама из колоды карт, отдыхающая после ванны!» На что Мане — всегда готовый дать сдачи — ответил: «Курбе надоел нам в конце концов со своими моделировками! Послушать его, так идеал — это миллиардный шар» [19, с. 81–82].

В передаче окружения Олимпии Вентури видит «чередование, вернее, танец света и тени, отсутствующий в изображении обнаженного тела, но придающий целому особую легкость и блеск». Эти свет и тень, однако, «не что иное, как светлый рельеф на темном фоне картины», на котором располагаются «белый с синими прожилками», желтый, зеленый, розовый цвета, выступающие на черно-коричневом. «И так как от светлого к темному нет никаких переходов, то сплюсненный рельеф воспринимается как хроматическая *инкрустация* (курсив мой. — М. С.), в которой черное и белое действует на воображение зрителя так же сильно, как и самое изображение» [5, с. 9].

Суммируя свой анализ «Олимпии», Вентури констатирует, что бунт Мане против Академии и Салона был выступлением против общепринятой *формы*, а не против каких-то моментов сюжета. Рассматривая особенности этой формы, исследователь выделяет «три стержня», вокруг которых она строится: Мане трактовал «линию скорее как грань, чем как контур, сводил к минимуму светотень и пренебрегал третьим измерением. В результате — большая четкость изображений, изысканный, даже в черном, колорит, не округлость, а скорее, выпуклость изображений, тем более необходимая, что она развернута на плоскости,

на фоне нерасчисленного, а потому и бесконечного пространства». Иначе говоря: «Пластическая форма, сведенная к сплюсненному рельефу, оторванному от атмосферы, изысканный и интенсивный колорит, гармония которого достигается без участия светотени, и плоская композиция» [5, с. 12] — вот те три особенности, которые определяют, по Вентури, то присущее «Олимпии» *единство стиля*, которое подчиняет себе все изобразительное (нарративное, повествовательное) содержание картины.

Андре Мальро расценивал это как победу над сюжетом и над *фикцией* — имитативной, подражательной стороной искусства — и выдвижение на первый план живописи как таковой и художника как творца [20, с. 45–46].

Нечто подобное утверждает и Вентури, отмечая, что «Мане изображал то, что видел, не для того, чтобы достигнуть красоты или правды, но чтобы добиться такого единства формы и цвета, каким оно ему представлялось». Это единство, по мнению Вентури, было его идеалом, которому «он пожертвовал изображением женственности, к которой был так чувствителен в светской жизни; во имя его он превратил свою Викторину в нечто совмещающее идола и марионетку. Красота, правда, жизнь — все это поглощалось у него искусством» [5, с. 9]. Далекий от «искусства для искусства», как его понимал Теофиль Готье, Мане, «незаметно или почти незаметно для себя превратив прием в идеал, он открыл путь для своего — да и не только своего — творческого воображения, предложив в «Олимпии» принцип свободы видения, принятый затем современным искусством, которое сделало его своей основой и своим знаменем» [5, с. 9–10].

Пытаясь определить, чем была эта свобода видения, открывающаяся «Олимпией» Мане, Вентури пишет, что Мане не воспроизводил реальность, а «создавал образы, которые вызывают наше восхищение уже сами по себе, поскольку они существуют и живут своей эстетической жизнью, параллельной жизни природы, но не сливающейся с ней» [5, с. 10]. Поясняя свою мысль, Вентури прибегает к аналогии, приводя в качестве сравнения «искусство Средневековья», которое было «именно искусством создания образов (*presentazione d'immagini*)». С этим искусством было покончено, когда Возрождение и Новое время заменили его изображением действительности (*rappresentazione della realta'*). Далее следует в высшей степени знаменательное высказывание Вентури: «Но по иронии судьбы, в то время, когда изображение действительности

стало объективным и как следствие этого фотографическим, механическим, блестящий парижанин, хотевший быть реалистом, вернул, повинаясь своему громадному таланту, искусство к задаче создания образов» [5, с. 10]. Этого не ожидала ни Академия, ни публика 1863–1865 годов.

Однако, с позиций сегодняшнего дня, мы способны оценить новаторство «Олимпии» как несомненный прорыв, очень раннее проявление того *стиля* — использование этого термина в данном случае абсолютно точно, — становление которого отмечено целым рядом близких событий вокруг Мане. Среди них явление в 1860-х годах «Девушки в белом» Уистлера («Симфония в белом, № 1. Девушка в белом», 1862, Вашингтон, Национальная галерея), встреченной в Салоне с тем же негодованием, что и «Олимпия», затем возникают его же «Сумерки в телесно-зеленом цвете: Вальпараисо» (1866, Галерея Тейт, Лондон). В 1870-х годах мастер создает «Гармонию в сером и зеленом: мисс Сесили Александер» (1872–1874, Лондон, Галерея Тейт), в 1873 — «Ноктюрн в синем и золотом: старый мост в Баттерси» (Лондон, Галерея Тейт), а в 1876 — расписывает знаменитый Зал павлинов для Лейланда (Вашингтон, Собрание Фрик) — общепризнанное предвосхищение *модерна*. Еще при жизни Мане в Салонах 1876, 1880, 1881 годов появляется Гоген. Всего через пять лет после смерти автора «Олимпии», в 1888-м, основатель символизма в живописи пишет «Видение после проповеди» (Эдинбург, Национальная галерея Шотландии), и происходит его встреча в Арле с Ван Гогом. Годом раньше, в 1887 году, Г. Климт, Й. М. Ольбрих и Й. Хофман образуют венский Сецессион. Да, в отличие от Уистлера, Мане эволюционировал после «Олимпии» в сторону импрессионизма. Но это не отменяет смелого предвидения, заключенного в его шедевре.

«Преодоленная» в своей чувственности и даже в своей женственности живописью, тяготеющей к инкрустации, Викторина Меран в картине Мане все равно испытывает чувство неловкости. Парижанка в первом поколении, оторванная от семейных корней, она не уверена в себе, у нее нет самосознания богини, которой принадлежит весь мир. Скорее, она подобна срезанному цветку — украшающей ее волосы орхидее, расцветшей, чтобы завтра отцвести. Привычная отрешенность в ее взгляде смиряет внутреннее напряжение, почти смиряет, превратив его в равнодушие.

Возможно, Мане почувствовал скрытую оппозицию со стороны своей модели и позволил себе шутку, ассоциировав принятую ею позу неприступности с шипящей, рассерженной кошкой. В одном из своих



19. Поль Гоген. *Te Arii Vahine. Королева. Жена короля*. 1896. Холст, масло. 97 × 130
ГМИИ им. А.С. Пушкина, Москва

стихотворений Бодлер называет кошку «домашним духом», «вещим идолом», судящим людей и присваивающим себе их жизнь («Цветы зла», LI, «Кот», II). Заключенное в ней зерно гротеска обещает широкое развитие этой образности в искусстве конца XIX–XX века. В этом плане Мане оказывается между фантастическим, титаническим гротеском Домье и остро субъективным, трагическим гротеском Лотрека.

Урок «Олимпии» имплицитно подарил искусству рубежа веков и далее тему «художник и модель», столь важную впоследствии для Пикассо [2, с. 86–119; 3, с. 95–96; 4, с. 133–139, 163], и новый жанр — «ню», изображение обнаженной женской натуры, полностью обезличенной, представляющей собой «портрет тела».

В предложенном контексте исполнено глубокого смысла то, что экспозицию выставки в ГМИИ им. А. С. Пушкина, посвященную «Олимпии», завершает картина основателя символизма в европейской живописи Поля Гогена. Интуиция И. А. Антоновой предлагала даже более острый

вариант сопровождения «Олимпии», выдвигая в качестве ее возможного партнера по диалогу «Иду Рубинштейн» В. А. Серова. Но не менее удачным выбором следует признать картину из собрания ГМИИ.

«*Te Arii Vahine. Королева. Жена короля*» (1895–1896) (ил. 19) была написана художником во время пребывания на Таити. Почти вся биография Гогена состояла из драматических «уходов». Из профессии биржевого маклера и буржуазного семейного дома с пятью детьми — в профессию художника, мечущегося в поисках себя. Из Парижа — в сельскую архаическую Бретань к попыткам создать новую живопись с помощью контрастных пятен цвета с четкими контурами, наподобие перегородчатой эмали (клуазонизм). Потом на жаркий Юг Франции, под палящее солнце Арля, к Ван Гогу, и после ссоры с ним — через Париж — в далекий экзотический мир французских колоний. Что он искал? Как он отметил в одном из интервью, «созвучие человеческой жизни с животной и растительной жизнью в композициях, в которых большую роль играет великий голос земли» [5, с. 96].

Свою героиню «королевского рода» художник нашел среди жителей островов Океании, в мире древних идолов и незнакомых богов, в атмосфере, овеванной духами предков, среди простых людей и их незамысловатых занятий: рыбная ловля, сбор плодов, молитва, беседа, отдых составляют приметы их бытия. В окрестных жителях художник обнаруживает систему пропорций греческих ваятелей. Их смугло-золотистые тела привлекают его своей естественной пластичностью и свободой движений. Местная красавица представлена им отдыхающей на зеленом склоне; она непринужденно повторяет позу и силуэт лежащей Венеры (или Олимпии, репродукцию которой Гоген взял с собой в свое экзотическое путешествие), свободной, однако, от всех атрибутов европейской цивилизации: не гетера, не мать семейства, а сама природа, воплощение человеческого естества, лишь подчеркнутая в этом своем значении организующей волей художника. Фоном ей служит роскошный декоративный ковер плоскостно развернутых цветочных пятен, воспроизводящих естественный узор причудливо изогнутых стволов и ветвей перевитых лианами манговых деревьев, в который включены силуэт женщины, собирающей плоды, и постоянная примета острова — черные свиньи.

Ценой героических усилий и всей своей трагической жизни Гоген нашел средю существования и женский образ, оказавшийся способным в XIX веке сделаться воплощением гуманистического мифа. Но это

обретение также стало результатом «ухода» — титанического, на грани жизни и смерти выламывания из оков цивилизации. Два года позже «темнокожей Венеры» он написал картину, которую считал своим завещанием и обращением к человечеству. Он собрал в ней антологию своих любимых живописных мотивов и назвал ее «Откуда мы? Кто мы? Куда идем?» (1897–1898, Бостон, Музей изобразительных искусств).

С той поры человечество продолжает искать ответы на эти вопросы. В своих поисках оно создало «Аватар» (фильм Джеймса Кэмерона), возложив надежду уже не на остров в Океании, а на сей раз — на другую планету, живущую по законам родственного союза вольного мыслящего существа и прекрасной, одухотворенной и внимающей ему девственной природы.

Библиография

1. Аникст А. А. Золя и искусство // Импрессионисты. Их современники. Их соратники. Живопись — Графика — Литература — Музыка / Сб. ст. под ред. А. Д. Чегодаева, В. Н. Прокофьева, И. Е. Даниловой. М.: Искусство, 1976. С. 149–222.
2. Батракова С. П. Художник XX века и язык живописи. М.: Наука, 1996.
3. Батракова С. П. Искусство и миф. Из истории живописи XX века. М.: Наука, 2002.
4. Батракова С. П. Театр-Мир и Мир-Театр. Творческий метод художника XX века. Драма о Дrame. М.: Памятники исторической мысли, 2010.
5. Вентури Л. От Мане до Лотрека / Пер. с ит. Ц. И. Кин. Под ред. А. Г. Габричевского. М.: Иностранная литература, 1958.
6. Виппер Б. Р. Искусство Древней Греции. М.: Наука, 1972.
7. Импрессионисты. Их современники. Их соратники. Живопись — Графика — Литература — Музыка / Сб. ст. под ред. А. Д. Чегодаева, В. Н. Прокофьева, И. Е. Даниловой. М.: Искусство, 1976.
8. Левитин Е. Гравюры Эдуарда Мане и Эдгара Дега // Импрессионисты. Их современники. Их соратники... С. 53–66.
9. Мастера искусства об искусстве. В семи томах. Т. 5. Кн. 1. Искусство конца XIX — начала XX века / Под ред. И. Л. Маца, Н. В. Яворской. М.: Искусство, 1969.

10. Михайлов А. В. Проблемы анализа перехода к реализму в литературе XIX века // Языки культуры. М.: Языки русской культуры, 1997. С. 43–112.

11. Прокофьев В. Н. Импрессионисты и старые мастера // Импрессионисты. Их современники. Их соратники... С. 23–52.

12. Прокофьев В. Н. Гойя в искусстве романтической эпохи. М.: Искусство, 1986.

13. Ревалд Д. История импрессионизма / Пер. с англ. П. В. Мелковой. Вст. ст. и общ. ред. А. Н. Изергиной. М.—Л.: Искусство, 1959.

14. Ротенберг Е. И. Западноевропейская живопись XVII века / Памятники мирового искусства. М.: Искусство, 1971.

15. Ротенберг Е. И. Западноевропейская живопись 17 века. Тематические принципы. М.: Искусство, 1989.

16. Чегодаев А. Д. Искусство импрессионистов // Импрессионисты. Их современники. Их соратники... С. 11–22.

17. Чегодаев А. Д. Эдуард Манэ. М.: Искусство, 1985.

18. Шор В. Гонкуры и импрессионизм // Импрессионисты. Их современники. Их соратники... С. 132–148.

19. Эдуард Мане. Жизнь, письма, воспоминания, критика современников / Сост., вступ. ст. и коммент. В. Н. Прокофьева. Пер. с франц. Т. М. Пахомовой. М.: Искусство, 1965.

20. Malraux A. Le Musée Imaginaire. Paris: Gallimard, 1965.