**Язык и секреты живописи**

**Или о постижении скрытого смысла картины**

Смирнов В. Л.

Я отвечаю, что картины пишут головой, а не руками; и тот, кто потерял голову, только позорится.

Микеланджело

Искусство призвано раскрывать истину в чувственной форме.

Гегель

Живопись не что иное, как изображение духовных понятий, хотя и воплощенное в телесных фигурах, выполненных согласно определенному порядку и в определенной манере.

Пуссен

Вещи, обладающие совершенством, не должно смотреть второпях, но медленно рассматривать, оценивая и с пониманием. Нужно пользоваться одними и теми же средствами как для того, чтобы правильно о них судить, так и для того, чтобы хорошо их делать.

Пуссен

Все искусства имеют общий корень, на глубинном уровне все они связаны между собою — поэзия, музыка, изобразительные искусства.

Фридлендер

**Введение**

Представьте, дорогой читатель, что вы пришли в Эрмитаж, прошли в залы французской живописи на втором этаже и ваше внимание привлекла поэтичная, прекрасно исполненная картина Луи Ленена "Семейство молочницы". Сюжет её крайне прост: на фоне пейзажа изображены молочница с медным кувшином для молока за спиной, её муж и двое их детей. Рядом с ними, словно член семьи, стоит ослик; у ног молочницы свернулась в клубок собачка.

В сравнении с тем, как изображались крестьяне и вообще простой народ в творчестве Брейгеля, Браувера, Остаде, в молочнице, её муже и детях нет грубости, приземлённости. Они серьёзны, значительны и полны достоинства. Обычно в этом и видят всё содержание картины, и, полюбовавшись изысканным колоритом, блестящей манерой исполнения, зритель переходит к созерцанию следующих картин.

Но вас удивит, дорогой читатель, что за видимой простотой сюжета, лаконичностью изображения скрыто глубокое философское и нравственное содержание. Ведь художникам XVII века было привычным для выражения своих мыслей использовать аллегории и символы. Посмотрим на картину Луи Ленена с этой точки зрения.

Прежде всего возникает вопрос, почему изображено семейство именно молочницы. Молоко — первая пища любого человека, символ питания — телесного и духовного. В раннехристианской церкви молоко подавали вновь окрещённым, молоком причащали детей и стариков. Роль молока столь велика в жизни людей, что она отразилась в народной речи. О здоровом человеке в похвалу говорят "кровь с молоком". О глубоких, вкоренившихся в человека привычках, навыках, знаниях говорят: "Он впитал это с молоком матери". Молочница является центром композиции, цвет её одежды и головного убора, схожий с цветом молока и сливок, выделяет её, подчёркивает важность её труда для жизни людей. Белый головной убор является символом чистоты помыслов молочницы. Собачка у ног молочницы — символ её верности семье, своему делу, своему назначению.

На переднем плане картины изображён осёл. Обычно осла воспринимают как образец глупости и упрямства. Таким, например, он предстаёт в баснях Эзопа и Крылова. Но в христианской традиции осёл — символ простоты, скромности, терпения и смирения, трудолюбия. Валаамова ослица знала лучше своего хозяина волю Божью и спасла его от неверного пути и гибели. Осёл присутствовал при Рождестве Христовом, на осле Дева Мария с Младенцем совершала бегство в Египет, на осле же Спаситель въезжал в Иерусалим. В картине Ленена осёл олицетворяет указанные выше христианские добродетели, характеризующие семейство молочницы. Художник тактично соединяет символическое значение осла с правдой крестьянского быта, где осёл был обычным домашним животным.

Семейство молочницы изображено на переднем плане картины, крупно, на фоне неба, что подчёркивает его связь с небесным, духовным.

Итак, используя язык символов, Луи Ленен возвысил труд и нравственность простых людей, которые телесно и духовно питают свой народ, свою страну. Простая трудовая семья добродетельна и прочна, она и кормилица, и источник духовной силы страны.

Теперь вы видите, дорогой читатель, как изменилось восприятие картины после анализа содержащейся в ней символики. Образ простого человека вырос до эпической, почти библейской высоты. И стало понятно, почему семейство молочницы занимает такое значительное место в картине и выглядит так величественно.

Луи Ленен за проявлениями повседневной, обыденной жизни сумел увидеть скрытое глубокое философское содержание. Обычной жанровой сценке он придал символическое звучание, поднял её до уровня философского обобщения.

Цель этих публикаций — показать способы постижения скрытого смысла произведений живописи. Ведь так много высоких духовных наслаждений могут дать картины великих мастеров!

Но мы живём в сложном, быстро меняющемся мире. Современная цивилизация, целиком основанная на научно-техническом прогрессе и создающая непрерывный поток суетной информации, бешеный ритм жизни, не позволяет нам даже одуматься, а не то что вникать в скрытый смысл картин. Поэтому современному человеку, даже искренне любящему живопись, чувствующему её очарование, бывает трудно понять духовное содержание многих великолепных полотен, те мысли и чувства, которые хотел выразить их автор. Хотя часто даже при беглом взгляде на картину явственно чувствуется, что в ней есть какое-то внутреннее содержание, которое нуждается в расшифровке. А при внимательном рассмотрении окажется, что таких картин гораздо больше, чем может показаться на первый взгляд.

Как мы уже убедились, выдающаяся картина может иметь две стороны: одну внешнюю, видимую (форма, цвет, сюжет и т. д.) и другую, скрытую, имеющую подтекст.

Внешнюю сторону картины всегда можно более или менее точно выразить словами сразу, при первом знакомстве с картиной.

Но скрытое философское, духовное содержание подобных выдающихся картин, которое открывает нам, как автор относится к людям, к миру, как он понимает добро и зло, чему он служит, какую цель имел он в виду, создавая своё произведение, раскрывается не сразу, проникновению в духовное, философское содержание таких картин нужно учиться.

Конечно, есть великие произведения живописи, не имеющие скрытого подтекста. Их нравственное, духовное содержание глубоко, но в то же время достаточно очевидно, а понимание не требует особого анализа. К таким произведениям относятся многие знаменитые портреты: например, "Портрет папы Иннокентия X" работы Веласкеса или "Портрет старика в красном" Рембрандта. Для понимания подобных портретов нужен житейский опыт, умение распознать характер человека по его внешнему облику. Сюда же следует отнести и блестяще исполненные жанровые сценки, идейное содержание которых бывает почти полностью выражено в названии картины: например, "Молитва перед обедом" Шардена или его же "Трудолюбивая мать". В них художник в поэтичной форме показывает образцы добродетельного поведения. Скрытого подтекста не имеют и многие прекрасные пейзажи. Например, большинство пейзажей Ян ван Гойена, Альберта Кейпа, Похитонова, С. Ю. Жуковского. Эти пейзажи великолепно передают оттенки самых разных настроений, ощущений, которые художник хочет вызвать у зрителя: тишины, умиротворённого созерцания, полноты жизни, радости, печали и т. д. Эмоциональное воздействие на зрителя и есть цель этих пейзажей. Вглядываясь в них, зритель подчас узнаёт о природе то, чего он ранее не замечал, открывает новые грани её красоты и обаяния и, становясь духовно богаче, поневоле начинает больше любить и ценить дивный божий мир.

В этих лекциях подробно разбираются только те картины, которые имеют скрытый философский, нравственный подтекст.

А зачем вообще нужно понимание духовного содержания художественного произведения?

Во-первых, подлинное искусство "…является только одним из способов осознания и выражения божественного, глубочайших человеческих интересов, всеобъемлющих истин духа"1. Поэтому без понимания идейного содержания произведения неполноценно его восприятие 2. Ведь "чем лучше понимают произведение, тем больше могут наслаждаться им" 3.

Во-вторых, "…искусство часто служит ключом, а у некоторых народов единственным ключом, для понимания их мудрости и религии" 4.

Словом, подлинное произведение искусства ориентировано не только на зрительное впечатление. Иначе оно перестало бы выполнять своё назначение 5.

Следует ещё добавить, что постижение скрытого смысла произведения — увлекательное занятие, расширяющее умственный кругозор.

Но существующая художественная критика в большинстве случаев не может помочь любителю живописи понять скрытый смысл картины. Даже анализируя отдельно взятую картину, художественная критика в большинстве своём уделяет ничтожно малое внимание смысловому анализу, сосредотачиваясь на истории создания картины, выяснении прототипов героев и характеристике технического мастерства художника.

Кроме того, некоторые авторы дают произвольное толкование картин, опираясь на чужое мнение.

Вот примеры к сказанному.

В капитальном исследовании М. В. Алпатова "Художественные проблемы итальянского возрождения" (Москва, "Искусство", 1976), на стр. 175 при разборе картины Тициана "Любовь небесная и Любовь земная" читаем: "… роскошно одетая женщина — это священная небесная любовь, обнажённая — светская, человеческая". Но при любой трактовке сюжета картины символика одежд и атрибутов "роскошно одетой женщины" говорит явно о земной любви, а обнажённой — о небесной (см. главу "VIII. Композиция"). Ошибочное утверждение М. В. Алпатов делает, ссылаясь при анализе картины на работы Панофски, Винда и других.

В альбоме "Рембрандт" ("Белый город", Москва, 1997 г.; текст: Мауриция Тадзартес; оформление: Джованни Брески) читаем на стр. 22 о картине "Похищение Ганимеда": "Этот шедевр исполнен глубокого смысла, до сих пор во всех тонкостях не раскрытого". Тем не менее потом она пишет: "...у Рембрандта же на полотне он изображён младенцем, чья чистая душа страстно стремится к Богу". М. Тадзартес приводит эту ошибочную трактовку картины, не опровергая её. Она предполагает, что Рембрандт воплотил в своём "Похищении Ганимеда" идею из комментариев Карела ван Мандера к "Метаморфозам" Овидия. Но смешно говорить о том, кто плачет и писает со страху, что он страстно стремится к Богу. Сам по себе образ Ганимеда действительно является символом стремления человеческой души к совершенству, к Богу, но надо учесть, что Рембрандт очень свободно трактовал античные сюжеты (например, сюжет о Данае), используя лишь ту часть их фабулы, которая была нужна для выражения его идеи (разбор картины "Похищение Ганимеда" см. в следующей главе).

И этот ряд нелепых казусов можно было бы продолжить.

Хотя лекции посвящена живописи, я часто для большей убедительности высказываемых мыслей буду прибегать к другим видам искусства: художественной литературе, скульптуре, иногда даже к музыке.

Ведь законы художественного мышления, законы художественного освоения окружающего нас мира и его изображения одни и те же для писателя, поэта, художника, скульптора, композитора. Различен материал, в который они облекают свои видения, мысли, чувства, переживания: это слова, краски и холсты, мрамор и бронза, звуки. Различны и инструменты, которыми они работают. Но основные художественные средства, с помощью которых творец воплощает свой замысел, не зависят от эпохи, стилистических направлений и жанров, например, такие элементы композиции, как деталь, символ, аллегория, гипербола, антитеза, ритм, а также сущность композиции произведения в целом: её назначение выражать мысли художника.

Цель же искусства — постижение внутреннего мира человека, стремление выяснить, что помогает человеку сохранить или вновь обрести свою божественную душу и что мешает ему быть духовным человеком, а также участие в обсуждении проблем, волнующих современное художнику общество.

Так понимали значение своего творчества великие деятели искусства.

**Список литературы**

1. Гегель. "Эстетика" в четырёх томах. Издательство "Искусство". М., 1968, том 1-й, стр. 13. Перевод Б. Г. Столпнера.

2. О том, что понимание мысли произведения усиливает впечатление от произведения искусства, говорится в "Беседе об искусстве Н. Н. Ге в Киевской рисовальной школе" (март 1886 г.):

"Мертвое, вещь не требует понимания, ничего не говорит, всякое разъяснение не нужно — отсюда ложное понятие, что всякая картина хороша, которая не требует объяснения... Вспомните самую известную картину, и вам потребуется объяснение, и объяснение только усилит впечатление произведения искусства. Мадонна Рафаэля, Сикстинская — непременно надо знать... идею. "Страшный суд" Микель Анджело: когда узнаете, что этот великий художник передал в своей картине то вероучение Страшного суда, которое занимало всю западную католическую церковь, все народы до 1000 года... когда вы узнаете, что традиционно в этой картине: М[икель] А[нджело] сохранил Страшный суд всех предшественников своих; когда вы узнаете, что эта картина — страница Божественной комедии Данте; когда узнаете, что в этой картине Микель Анджело, страдая страданиями окружающих людей, искал выразить свою веру и надежду на справедливость, которая, по его мнению, одна могла остановить страдания всех несчастных... Тогда только вы поймете живую мысль этого великого человека и великого художника".

"Мастера искусств об искусстве". Издательство "Искусство", М., 1970, том 7, стр. 20.

3. Ганс Зедльмайр. "Искусство и истина: Теория и метод истории искусства". Издатель Андрей Наследников. Перевод с немецкого Ю. Н. Попова. Послесловие В.В. Бибихина. — СПб.: Ахiома, 2000 (Классика искусствознания). Стр. 137.

4. Гегель. "Эстетика" в четырёх томах. Издательство "Искусство". М., 1968, том 1-й, стр. 13–14. Перевод Б. Г. Столпнера.

5. Гегель считает, что задачи искусства определяют его содержание, круг идей, а содержание, в свою очередь, определяет форму произведения:

"Мы уже указали на то, что истинной задачей искусства является осознание высших интересов духа. Из этого сразу же следует, что, поскольку речь идет о содержании, художественное творчество не может отдаваться безудержной фантазии; эти духовные интересы устанавливают определенные точки опоры для его содержания, сколь многообразными и неисчерпаемыми ни были бы его формы и образы. То же касается и самих форм — они также не предоставлены полному произволу. Не всякое формообразование способно выразить и воплотить эти интересы, воспринять их в себя и передать их, но определенное содержание определяет также и соответствующую ему форму".

Гегель. "Эстетика" в четырёх томах. Издательство "Искусство". М., 1968, том 1-й, стр. 19–20. Перевод Б. Г. Столпнера.

О порочности, даже бесчеловечности искусства, ориентированного только на зрительное впечатление, пишет знаменитый знаток живописи Макс Фридлендер:

"Французские импрессионисты настойчиво декларировали необходимость отказа от человеческого участия. Так, Моне однажды рассказывал Клемансо: "Я стоял у постели умершей женщины, которую я, признаюсь, когда-то очень любил... да и в тот момент продолжал еще любить. Я рассматривал ее виски и говорил сам себе — какой интересный фиолетовый цвет... В основе явно синий, только какой? И наверное, еще красный? И, может быть, желтый..." Искусство, ориентированное на абсолютность зрительных впечатлений, превращалось в искусство бесчеловечное.

Программным требованием импрессионистов был отказ от любого духовного упорядочивания, от любой интерпретации — во имя непосредственно воспринимаемого образа; во главу угла они поставили лозунг — "все было усладой счастливых очей". В области субъективного, в сфере души и ее отношения к видимому миру, им это удалось в полной мере, в области же объективного они не достигли желаемого результата. Их глаз — не что иное, как орган духа и души, составляющих некое единое целое, склонности и интересы которого диктуют выбор точки зрения, направления взгляда и объекта. Именно поэтому их творения в той же мере определяются личностью художника, что и творения тех, кто сознательно идеализирует видимое.

Так называемое абстрактное искусство дошло в этом смысле до крайности. Сочтя, что в живописи по-прежнему слишком много от духовной мыслительной сферы, источником которой является природа, художники в своем стремлении к чисто визуальному искусству и вовсе отвернулись от природы.

Нелепость этого последнего художественного увлечения (хотя оно, быть может, и не последнее) заключается в том, что самые дерзкие и радикальные художники обратились, в конечном счете, к самому примитивному живописному жанру — к орнаменту, который уже ничему не служит, а просто парит свободно в пустом пространстве."

Макс Фридлендер. "Об искусстве и знаточестве". Перевод с нем. М. Ю. Кореневой под ред. А. Г. Наследникова. СПб: Андрей Наследников, 2001 (Классика искусствознания). Стр. 22–23.

Тем читателям, которых интересуют проблемы эволюции и деградации искусства, интересно будет прочесть книгу писателя и историка культуры В.Вейдле (1895–1979) "Умирание искусства" (Москва, издательство "Республика", 2001), а также книгу "Ночные мысли" (Москва, издательская группа "Прогресс", 2000), написанную одним из ярчайших литераторов "серебряного века", автором "Образов Италии" Павлом Муратовым (1881–1950).