

«ЗРИМЫЙ ОБРАЗ И СКРЫТЫЙ СМЫСЛ» (О выставке в ГМИИ им. А.С. Пушкина)

Выставка «Зримый образ и скрытый смысл», открытая в московском Музее изящных искусств (ныне ГМИИ им. А.С. Пушкина), имеет подзаголовок «Аллегии и эмблематика в живописи Фландрии и Голландии второй половины XVI – XVII веков». Она объединила более 80 картин из собрания ГМИИ и Серпуховского историко-художественного музея, включая работы как прославленных мастеров (П.П. Рубенс, Ф. Снейдерс, Я.И. ван Рейсдал и др.), так и их менее знаменитых коллег. К выставке издан великолепный каталог с обстоятельными комментариями и большой вступительной статьёй, написанной автором проекта самой выставки В.А. Садковым (М., «Альфа-Принт», 2004. XL + 120 с. Тир. 1000 экз.).

Проблемы символического истолкования произведений европейской живописи, в том числе применительно к голландским и фламандским полотнам данной эпохи, уже становились предметом внимания отечественных исследователей (работы М.Н. Соколова, Ю.Н. Звездиной), особенно же плодотворно эта тема разрабатывается зарубежными историками искусства. Однако для российской науки такой подход всё ещё остаётся оригинальным, и уж тем более необычен он для широкого зрителя. Большая заслуга В.А. Садкова в том, что он не только подверг тщательному анализу, казалось бы, хорошо известные и знакомые всем картины, выявив их скрытый информационный потенциал, но и представил результаты своего труда на суд публики, организовав, наверно, первую выставку такого масштаба и значения.

Используемый в исследовании метод автор называет «интерпретационной методологией» - по сути дела это своеобразная герменевтика произведений художественного творчества, а с точки зрения исторической науки – яркий пример источниковедческого анализа изобразительных источников. Недаром В.А. Садкову близко «понимание творения художника как духовного продукта определённой эпохи», что само по себе уже соответствует одному из важнейших принципов источниковедения, а результаты авторского исследования свидетельствуют о поистине безграничных возможностях источниковедческой парадигмы, актуальной для всего гуманитарного знания. Можно только приветствовать тот факт, что источниковедческая по сути методология (пусть и не вербализуемая) становится всё более и более популярной в искусствознании, где она приносит столь примечательные плоды, и труд В.А. Садкова – полное тому подтверждение.

Автор, однако, полностью отдаёт себе отчёт в возникающих при таком подходе сложностях. И действительно, при попытке «расшифровать» символику художественных образов, встаёт сразу несколько принципиально важных вопросов, а именно: как сам мастер понимал эти образы и какой

смысл вкладывал в них, что видели в этих образах современники (причём разница в восприятии, очевидно, для разных социальных и интеллектуальных групп могла быть весьма существенной, не говоря уже об индивидуальных трактовках), как их понимали «потомки» в различные исторические эпохи (опять-таки, в разных странах, разных социальных слоях и т.д.). При этом следует учитывать и определённую (возможно, изначальную) полисемантическую таких образов. Кроме того, здесь, конечно, возникает опасность переноса каких-то современных представлений на произведение прошлого, «присвоения» им нарочито усложнённой семантики или семантики «по аналогии», изначально не подразумевавшейся – иными словами, интерпретации того, что может и не предполагать подобной интерпретации. В этом случае приобретает актуальность и вполне источниковедческая проблема целеполагания при создании того или иного произведения. Но дело осложняется, насколько можно судить, весьма скромной источниковой базой (речь идёт о письменных источниках) применительно к творчеству большинства мастеров. Следовательно, понимание личности самого автора картины и реконструкция авторской первоначальной интерпретации образов в большинстве случаев весьма затруднены. В то же время, вполне возможны интерпретации на уровне восприятия современников – и это основная линия исследования В.А. Садкова. Учёный обращается к философским, богословским и литературным памятникам той культуры, к воспроизведениям картин с поясняющими надписями, к адекватным эпохе сборникам символов и эмблем. На этом пути В.А. Садков делает множество открытий и предлагает целый ряд убедительных, источниковедчески корректных и достаточно обоснованных, трактовок. Границы восприятия и понимания «старой» европейской живописи расширяются, а сами произведения обретают, казалось давно утерянный, смысл.

Для анализа были отобраны произведения различных по уровню мастерства и «специализации» художников, причём произведения, в которых аллегория и эмблематика проявляются с разной степенью интенсивности. Так, некоторые картины уже сами по себе, в силу самого сюжета или особенностей изображения, подразумевают необходимость интерпретации: это или явные аллегории (как например, «Аллегория богатства и власти» Яна Буххорста (№ 14 каталога)), или произведения, носящие подчеркнуто морализаторский («Бедные родители, богатые дети» неизвестного художника второй четверти XVII в. (№ 23)) или символично-эмблематический (несколько натюрмортов на тему «Суета сует») характер.

Не менее, а даже и более интересны, аллегории скрытые, неявные (как например, «Торговка рыбой» Питера Питерса (№ 48) или картина «На рынке» Иоахима Бекелара (Бейкелара) (№ 5)), а в особенности те, которые допускают неоднозначность толкования («Большой старик» Яна Стена (№ 60)). Правда, некоторые интерпретации выглядят несколько натянутыми («Кружевница» (ранее «Девушка за работой») Габриэла Метсю (№ 36)), а в иных случаях вызывают сомнения в силу авторского видения изображения (на картине Доменикуса ван Тола «Женщина, выливающая воду

из кувшина» (№ 69) изображена скорее не кокетливая молодая служанка, а седовласая женщина в возрасте). Но в целом представленная панорама «скрытых смыслов» впечатляет как охватом изучаемого материала, так и глубиной исследовательского анализа.

Хотелось бы высказать некоторые дополнительные соображения по поводу отдельных деталей рассмотренных В.А. Садковым картин. При обращении к «Катанию на коньках» Хендрика Аверкампа (№ 1) и «Зимнему пейзажу с птичьей западнёй» Питера Брейгеля младшего (№ 11, копия с оригинала Питера Брейгеля старшего) привлекает внимание общая для них деталь (у левого края обеих картин) – труп четвероногого животного, окружённый воронами. В контексте толкований обоих произведений она также приобретает особый смысл, как символ неизбежной смерти, подстерегающей людей, движущихся по «катку жизни» (более явно для умиротворённого брейгелевского пейзажа, тем не менее наполненного аналогичной символикой. – прорубь на льду, западня для птиц, в какой-то степени в этот ряд входит и изображение церкви). Вероятно, ту же функцию выполняет и скелет лошади под холмом, на котором водружён крест, в картине «Четыре ветряные мельницы» Яна Брейгеля Бархатного (№ 13, у левого края пейзажа). Эта деталь придаёт особое звучание основной идее картины – цикличности мироздания, вечному круговороту бытия, намекая на неумолимость смерти – недаром фигуры людей и лошадей в центре композиции как бы перекликаются с лошадиным скелетом и надгробным крестом.

Любопытны некоторые детали и на натюрмортах, раскрывающих тему «суета сует». Так, на полотне Винсента Лауренса ван дер Винне (№ 19) в лежащем на заднем плане знамени можно видеть намёк на голландский флаг (две верхние горизонтальные полосы), что лишний раз подчёркивает бренность всего земного. В натюрморте Маттиаса Витхоса (№ 21) ту же функцию помимо прочих предметов выполняют и увядающий подсолнух, и музыкальные инструменты, лишённые струн. Центральную часть композиции занимает несколько черепов людей и животных, на которых водружён глобус звёздного неба. Изображения созвездий на нём не кажутся случайными. В верхней полусфере отчётливо видны зодиакальные созвездия Льва и Девы, но центральное место занимает подчёркнутое световым пятном ясно написанное созвездие Гидры.

Хотя связанные конкретно с этим созвездием античные легенды и не дают возможности для соотнесения его семантики с общей идеей натюрморта Витхоса, тем не менее само название «Гидра» могло соотноситься с мифологической Лернейской гидрой, убитой Гераклом. Существенно, что одна из голов этой гидры считалась бессмертной, но даже это не спасло чудовище от гибели. Возможно, такое толкование созвездия опять-таки соответствует идее «vanitas vanitatis».

Небесный глобус мы видим и на картине Геррита Дау (Доу) «Врач» (№ 25). Здесь вполне определён созвездия Рака и ещё выше Большой Медведицы. Сложно сказать, имели ли они какое-либо значение в истолковании

этой в общем-то вполне тривиальной жизненной сценки, но важно отметить, что средневековая наука связывала знаки Зодиака с определёнными частями и органами человеческого тела. Возможно также, что наличием небесного глобуса художник стремился подчеркнуть учёность героя своей картины.

Вероятно, требует отдельной интерпретации и ювелирное украшение в виде креста, положенное в центре нижней части композиции на картине «Сборщики податей», вышедшей из мастерской Маринуса ван Реймерсвале (№ 50). Неслучайность этого элемента очевидна, исходя из композиционно акцентированного места его расположения – возможно, он символизирует жадность и стяжательство людей, готовых ради денежной выгоды продать всё, даже самое святое.

Морализаторский характер картины Давида Тенирса младшего «Шут» (№ 63) усиливает возраст изображённого. Шут не только «предаётся пустому, бессмысленному веселью», он – старик, в шутовских одеждах, с добродушной, но какой-то обречённой улыбкой, вынужденный зарабатывать на жизнь шутовством, в преддверии скорого конца (церковь на заднем плане). Такое сочетание (старик-шут и церковь) вносит в картину отчасти трагический оттенок.

Кажется весьма неоднозначной предложенная интерпретация картины Яна Стена «Большой старик» (№ 60). Многие детали указывают на эротический аспект в её семантике, в то время как общая идея видится в грядущем наказании старика смертью за похоть. Но представляется возможным и иной вариант – девушка с усмешкой подаёт старику кости, и это уже своеобразная расплата за прошлые грехи. Присутствующие откровенно потешаются над стариком – для него теперь остались в этой жизни лишь обглоданные кости, и его желания вряд ли будут удовлетворены.

Некоторые, по всей видимости значимые, детали картин ещё ждут своей «расшифровки». Так, было бы весьма интересно определить, почему на картине Питера де Хоха «Большое дитя» (№ 79) само дитя не изображено. Колыбель закрыта красным одеялом и чёрной накидкой так, что даже само присутствие дитя в ней кажется не очевидным. Возможно, это также не случайная особенность.

«Интерпретационная методология», столь ясно заявленная в самой идее выставки, на примере голландских и фламандских картин преимущественно из собрания ГМИИ уже дала блестящие результаты. Остаётся надеяться, что это направление будет и дальше развиваться в отечественном искусствоведении.