

«УЛЫБКА ДЖОКОНДЫ»: ЗАБАВНОЕ, СМЕШНОЕ И САТИРИЧЕСКОЕ В  
ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ ЖИВОПИСИ XVII ВЕКА

Стремление современной культуры осознать природу своих наиболее распространенных проявлений заставляет исследователей обращать взор в прошлое, пытаясь в прежних культурных эпохах найти объяснение тому, что происходит *hic et nunc*. Поэтому изучение проявлений смешного в изобразительном искусстве Европы XVII века, которому посвящена данная статья, является **актуальным** для современного искусствознания и культурологии.

Искусство живописи Западной Европы неоднократно становилось предметом научного изучения (см. список литературы в конце статьи). Исследователями проанализированы основные черты этого искусства: его жанровые и тематические особенности и предпочтения, природа изобразительного языка, социальные функции и пр. **Задачей настоящей статьи** является обращение к его анализу с целью обнаружения возможных источников и предтеч многих событий и феноменов современного искусства.

Почему Леонардо да Винчи и XVII век? Потому что именно в XVII веке этот великий италянец занимает то место в истории культуры, которое до того занимал Л. Б. Альберти, место истинного титана Возрождения и непререкаемого «класса» – образца для подражания. Сначала, на рубеже этого по-настоящему театрального века миланский художник и, пожалуй, первый «аналитический» искусствовед Дж. П. Ламаццо в трактате «Идея Храма живописи» (1590) поместил Леонардо на место светила (Солнца), вокруг которого вращались спутники, управляемые временем: Микеланджело (Сатурн), Гауденцио Феррари (Юпитер), Полидоро Кальдара (Марс), Рафаэль (Венера), Мантенья (Меркурий) и Тициан (Луна). [3, с. 52] И дело даже не в том, почему выбраны именно эти художники, и не в том, соответствовало ли действительности такое «светоносное» влияние Леонардо на искусство своей эпохи. Дело в тенденции. Эпоха тотальной игры нуждалась в гроссмейстере. И наиболее удобной фигурой для этого оказался Леонардо да Винчи, в равной степени популярный и в Италии, и во Франции, и в германских государствах. Его работы к XVII веку стали популярными и в Англии. Но, пожалуй, самым важным стало то, что именно в начале XVII века «проявилась» загадочная улыбка его «Моны Лизы Джоконды», открытая хранителем королевских художественных реликвий Людовика XIV Ж.-Б. Фелисьеном Дезаво. Век, нуждавшийся в забавах не менее, чем в новой культурно-исторической парадигме, оценил эту улыбку как некий знак, некий символ изобразительного искусства. Улыбка сквозь слезы, улыбка всепонимания и всезнания, которые не делают счастливее, но неплохо развлекают.

Требования, предъявляемые к живописи специалистами того времени – так называемыми *эрудитами*, вводят изобразительное искусство в разряд нарративных – *ut pictura poesis* (живопись как поэзия). Здесь единодушны практически все «искусствоведы» XVII века: от официального папского историка искусства и принца Академии Святого Луки Федерико Цуккарри до Иоахима фон Зандарта, первого великого немецкого теоретика живописи [3, с. 46-50.]. Один из итальянских теоретиков классицизма – Пьетро Беллори в книге «Жизнеописания современных живописцев, скульпторов и архитекторов» требовал от истинного произведения искусства определенного полифонизма, соотнося сюжетные линии картины и настроения, ими вызываемые, с ладами греческой музыки. В этом смысле образцовой он считал картину Н. Пуссена «Аркадские пастухи», где можно вычленил все 5 ладов: дорийский (серьезный, строгий), фригийский (выражающий бурные страсти), лидийский (печальный, элегический), гипполидийский (относящийся к сладостным и приятным чувствам), ионийский (выражающий радость и подходящий для сцен с танцами и вакханалий). [3, с. 51] В той или иной степени искусство XVII века задействовало все эти

оттенки смыслов в живописи, по сути, до XIX века не видя в изобразительном искусстве ничего, кроме иллюстрации текстов или идей. Не стоит забывать и того, что, несмотря на требования искусства ради искусства, художник творил для заказчика или просто потребителя своего творчества. В этом смысле он зависел от восприятия своего произведения зрителем. И чем забавнее, сложнее, «полифоничнее» было его искусство, тем успешнее был и художник.

Практически все, что связано с живописью в XVII веке, так или иначе введено в некую, порой неприятную художнику, порой им инспирируемую игру. То, что XX век счел своим открытием, – перформанс и хеппининг – уже в XVII в. приносило изрядный доход таким художникам как Караваджо, Рубенс, братья Караччи, Корнелиус де Баелюр, ван Дейк и др. В их мастерских, а порой и «мануфактурах» живописи (как у Рубенса или Карраччи), в их частных галереях и даже во время работы над фресками постоянно бывали богатые посетители. Порой прямо во время работы над произведением здесь устраивались игры, участниками которых становились гости и натурщики. Забавой было и приглашение гостей стать натурщиками. Результатами таких игр становились иногда настоящие шедевры, как, например, «Пейзаж с Мидасом» Гиллиса ван Конинкслоо (Дрезденская галерея). Здесь в пейзаже, как бы заимствованном у Я. Ван Эйка или самого Леонардо, уютно расположилась группа из античного мифа и придворные дамы Бургундского герцога. Замысловатая многофигурная композиция включает всех: сатиров и нимф, тритонов и самого Аполлона, «галантную» парочку и неизменного для северной живописной символики птицелова. Он и христианский храм на заднем плане «приглашены» сюда явно «из идеологических соображений». Ведь должен же Великий инквизитор, в случае чего, понять, что все здесь «не серьезно», что все это – аллегория тщеславия и праздности!

Важно заметить, что забавность, занимательность картины обеспечивалась сюжетно и изобразительно. Вне зависимости от того, к какому стилистическому направлению принадлежал художник: поздний маньеризм, классицизм, барокко (термин появился лет на сто позже самого стиля), академизм или реалистическое направление, — для него почти обязательным было знакомство с сюжетами из античной мифологии. Библейские сюжеты, как правило, художник и так знали, благодаря, по крайней мере, проповеди и воскресной школе. Но если сам художник не был членом одной из 200 тогдашних европейских Академий, которые в XVII веке еще были скорее гильдиями-школами, чем солидными культурными ассоциациями (как в следующем, XVIII в.), то такие знания он мог почерпнуть в одной из многочисленных тогда «Книг живописи». Так, фламандский художник Карел ван Мандер (скорее всего, именно он написал фигуры в упомянутом «Пейзаже с Мидасом» [4, с. 66]), автор многочисленных произведений – аллегорий, поэм, латинских од, — написанных под сильным влиянием античных авторов, перевел на голландский язык «Илиаду», Вергилия и Овидия. Написанная им, по сути, первая энциклопедия Северной живописи называлась: «Книга живописи, в начале которой приводится наставление об основах истинного и благородного искусства живописи. Засим приводятся жизнеописания знаменитых и величайших живописцев, как древних, так и новых (в трех частях). И, наконец, дается изложение «Метаморфоз» Овидия. С иллюстрациями. Книга содержит всевозможные интересные как для живописцев, так и для любителей искусства, поэтов и всех прочих читателей сведения. Написано Карелом ван Мандером, живописцем». Уже само название, в духе своего времени, обещало занимательность повествования. Совершенно ясно, что желающие узнать сюжеты именно в конце книги могли их почерпнуть. Для этого не надо было быть эрудитом вроде самого автора. Чем не теперешние карманные варианты «Войны и мира» для «интеллектуальной элиты» Запада! Не удивительно, что на картинах А. Ватто, П. Ф. Молы, А. Миньона, Йорданса, А. Эльсгеймера и многих других художников античный сюжет используется лишь как повод изобразить нечто занятное, а иногда и фривольное. Так сказать, на

гипполидийский или ионийский лад! Нескрываемый эротизм в такого рода антикизирующих полотнах носил скорее не эстетский, а шутливо-галантный характер «секрета для взрослых».

Художник весь XVII век доказывает свое достоинство и параллельно постоянно развлекает публику. В обязанности официального придворного художника, будь то Рубенс или (чуть позже) Тьеполо, ван Дейк или Карраччи входит оформление живописными полотнами—декорациями всех праздников и массовых действий с участием монарха. Это потом «Пьяный Геркулес» окажется в музее, а сначала вместе с другими монументальными работами Рубенса и его мастерской будет украшать многочисленные выезды монарших персон в города их держав. Художник Алессандро Маньяско, в свою очередь, был особо популярен в Италии (прежде всего, Неаполитанское королевство и Тоскана) как оформитель парадных выездов и карнавалов. [6, с. 8] Монументальные станковые полотна призваны были забавлять, веселить публику, причем не только благородную. Толпы жителей Рима, Венеции, Болоньи, Парижа, других европейских центров созерцали и обсуждали потом многие дни восхитительные картины-декорации.

Не верно было бы думать, что только простая публика восхищалась и смеялась незамысловатым пейзажам и сюжетам. Порой публику аристократичную, даже придворных Людовика XV, забавляли, например, гравюры приехавшего из Рима и Флоренции Ж. Калло (50 листов серии «Каприччи»). Виды Флоренции с нищими и горбунами, цирком уродов и драками из-за карточного долга более двух месяцев забавляли двор не менее, чем собственно сами горбуны и карлики при дворе и выходы в город за «пленэрными наблюдениями». [2, р. 65-67] Кстати, что касается сюжетов «Горбун» (или, например, «Хромоножка» Веласкеса), «Игра в карты» или «У сводни», то они были невероятно популярны в XVII веке. Дело не только в том, что человек благословенной галантной эпохи был буквально увлечен скандальным. Дело еще и в том, что людям самого разного социального происхождения и достатка по карману были небольшие и незамысловатые, но всегда выигрышные жанровые сценки. Кроме того, и художнику (голландскому, фламандскому или французскому) сам подобный сюжет давал широкий простор для творчества: возможности композиции, освещения, цвета и фактуры материала. Вот почему такие великие мастера как Я. Вермеер ван Дельфт, Г. Доу, А. ван Дейк и многие другие обращались к подобным «жанровым» сценам. Что же касается аллегоричности этих работ в XVII веке в протестантской среде, то все же не следует чрезмерно преувеличивать роль аллегии в проблеме восприятия искусства этого времени. Хотя Голландия и, в меньшей степени, Фландрия и Бургундия были странами протестантскими, где вера и даже религиозный фанатизм были явлениями весьма актуальными, все-таки большинство потребителей изобразительного искусства того времени с особым тщанием поклонялись «золотому тельцу». С другой стороны, зайти в дом пастора, «пейзажи» и «прогулки» Г. Аверкампа и Н. Берхема, младших Брейгелей и Ваувермана, дебоширы, курильщики, шулера и кутилы А. Браувера, Г. Доу, Г. Гонтгорста и др. всегда могли бы быть выданы за эту пресловутую аллегию. Во все же остальное время, приобретенная на ярмарке картина с гуляющими по улицам Хаарлема или Антверпена, Амстердама или Остаде людьми была явным поводом для веселого и занимательного времяпрепровождения. Пришедшие на пирушку добропорядочные бюргеры, многие из которых в XVII веке зарабатывали на биржевых операциях или перепродаже тюльпанов, не слишком утруждавшие себя чтением (к тому же грешно!), веселили друг друга забавными историями, придуманными по мотивам картины. Подробное рассматривание, фантазирование, игра вокруг картины – милейшее занятие нидерландской буржуазии в эпоху, когда привычка собираться по домам еще сохранилась, а «пепел Клааса» уже не стучал в сердце. [1, с. 123-125]

Несомненно, не стоит все упрощать. Проблема «видимого и кажемого» в живописи, том, что мы теперь называем «жанром», гораздо сложнее. На самом деле она требует

особого рассмотрения в отдельной статье. Ведь именно в жанре «метаигра» художника со зрителем и с самим собой доходит до своего апогея. Еще в 20 – 40-ые годы XX века Э. Панофский в ряде работ по иконологии показал, как эта игра организовывалась в XVII веке. Особая роль символики и строгой догматики в живописных образах восходит к раннему средневековью. Она была выработана в религиозном искусстве в V в. как методика разъяснения священных заветов Писания неграмотным. Особую же сложность художественная ситуация приобрела начиная с эпохи Возрождения, когда перестал действовать принцип, названный Э. Панофским «законом разъединения»,— под его влиянием в средневековом искусстве происходил своего рода смысловой сдвиг. Теперь же, благодаря усилиям гуманистов, которые не преминули привести в интерпретацию произведений продиктованные их собственным мировоззрением значения, смысл предстал в своем первоначальном виде. В интерпретации целого ряда жанровых (как «Праздник любви», «Торжество чревоугодия», «Курильщики» и др.) и аллегорических («Любовь земная и небесная», «Аллегория дня и ночи», «Аллегория мудрости» и т.д.) произведений буквально завораживает фейерверк символических значений, поворотов, аллюзий, представляемых понимающей публике художником [5]. Такая интеллектуальная игра доставляла и до сих пор доставляет невероятное удовольствие посвященному. Но, что особо важно, как среди современников, так и среди теперешних искусствоведов мало найдется истинных ценителей этой игры. И художники, разбрасывая свои «энигмы» по полотнам, знали об этом, что наполняет дополнительными красками и полутонами улыбку художника, обращенную к зрителю.

И еще несколько красок «забавного, смешного и сатиричного» в изобразительном искусстве XVII века. Прежде всего, проблема «чуда», столь актуальная для культуры этой эпохи. Своеобразным чудом, даже поводом для бала или вечеринки (прошу прощения за модернизацию) была презентация произведения искусства. Часто заказчик подолгу во время работы над полотном посещает мастерскую, обговаривая с художником не только сюжет, композицию, но даже и цветовое решение работы. Это тем более относится к фрескам в прославленных дворцах Италии и Франции. Порой, как это было при росписи Аннибале Карраччи помещений галереи дворца кардинала Фарнезе, художнику приходится по ходу работы менять цвета драпировок. И дело не в символическом значении цвета, как подумали бы искусствоведы, и не в вопросах колористики. Все дело в том, что сюжет центрального плафона – «Триумфальное шествие Вакха и Ариадны» был избран кардиналом для презентации. Устроено было «оживление» картины. Натурщики, приглашенные (среди них было много духовных лиц) должны были разыграть это самое шествие, финалом которого стало бы открытие собственно фрески и большой бал по ее поводу. А в Риме не могла найти достаточного количества ткани нужного цвета. Проще было заставить художника изменить цвет драпировок на фреске. [5, с. 28]

Вообще, презентация полотна была распространенным времяпрепровождением знати, особенно во Франции. Здесь «разыгрывание» аллегорической или антикизирующей картины, например, С. Вуэ, Н. Пуссена или Ш. Лебрена, часто представляло собой своеобразный балетный спектакль. Придворные и специально нанятые актеры разыгрывали спектакль, апофеозом которого становились «пантомима» и «вынос» картины на публику. Часто в таких постановках принимал участие и сам монарх (особенно если речь идет о Людовиках XIV и XV). [7, с. 43-45]

Презентация, даже не столь пышная, могла быть поводом для веселья, если сама картина сюжетно несла в себе нечто смешное или сатиричное. Здесь, как пример, может быть упомянута прославленная работа будущего монаха-бенедиктинца Б. Строцци «Старая кокетка». Мы оставляем в стороне популярную в Англии и Франции этой, по сути, революционной эпохи политическую и социальную карикатуру, поскольку творчество таких художников как братья Ленен, Ж. Калло, У. Хогарт и др. требует особого рассмотрения.

Важно лишь заметить в завершение этого беглого взгляда на эпоху, что прав был Аристотель, говоря о всеобщности трагичного и относительности смешного. То, что заставляло людей плакать, впервые созерцая трагедии Эсхила или Еврипида, и сейчас весьма актуально (не случайно же на рубеже XX и XXI столетия остаются столь популярными постановки античной классики). В XVII веке трагедии Корнеля или Расина столь же убедительно «выбивали» слезу у современников, сколь и у нас! А вот смеяться над тем, что забавляло людей эпохи барокко и классицизма, еще нужно научиться. И для историка искусства и культуры это, пожалуй, одно из интереснейших занятий!

**Основным выводом** предпринятого рассмотрения западноевропейского изобразительного искусства XVII века может быть утверждение, во-первых, наличия в контексте жизни и культуры трехвековой давности многих форм искусства, нашедших свою устойчивую нишу в современной культуре (перформенсов, хэппенингов, презентаций), а во-вторых, присутствия в этом искусстве таких форм проявления смешного, которые требуют от современного зрителя специальной подготовки, что свидетельствует о необходимости общего культурного контекста для восприятия смешного.

1. Belecky H.A. Historia Sztuką Holenderską XVII st. – Warszawa, 1978.
2. Blunt A. Studies in Renaissance and Baroque Art. – NY, 1989.
3. Базен Ж. История истории искусства: От Вазари до наших дней. – М., 1994.
4. Дрезденская картинная галерея. Старые мастера // Каталог произведений. – Дрезден, 1978.
5. Панофский Э. Очерки иконологии. – СПб., 1998.
6. Соболев В.Н. Вступительная статья. // Алессандро Маньяско. Альбом. – Л., 1980.
7. Фуке Н. История нравов. – М., 2001.