

ЖОРЖ ДЕ ЛАТУР В ПАРИЖСКОМ ГРАН ПАЛЭ

*Николаю Похьялайнену:
In memoriam*

Вот - и памяти уж нет.
Ф. Сологуб

Нынешний выставочный сезон в Париже богат демонстрациями искусства далекого и недавнего прошлого - это и памятники древнейшей, до римского владычества Испании ("Иберы"), и "натуральная", до-классицистическая живопись XVII века ("Жорж де Латур"), и перепутья неоклассицизма, сентиментализма и романтизма ("Прюдон, или Греза о счастье") (все три выставки в Гран Палэ), и пластика "стиля Людовика XVI" ("Пажу, королевский скульптор", Лувр), и историзм конца XIX века ("Жан-Поль Лоранс, исторический живописец") наряду с импрессионизмом ("Коллекция Хэвмайера") (обе в Музее Орсе). Каждая из этих выставок по-своему событие, но, пожалуй, творчество Жоржа де Латура с особой силой привлекает к себе как любителей и знатоков живописи, так и специалистов-искусствоведов: помимо чисто эстетического очарования с ним связан момент проблематичности, неразгаданности, "таинственности", всегда стимулирующий, усиливающий интерес зрителя и исследователя.

Выставка в Гран Палэ (3 октября - 26 января) является второй французской ретроспективой, посвященной Латуре (первая проходила в 1972 году в парижском музее Оранжери), а в США в 1996 году была устроена выставка, явившаяся как бы катализатором выставки в Гран Палэ. За четверть века, прошедшие между выставками 1972 и 1996-98 гг., с одной стороны, существенно обогатились и уточнились представления о жизненном и творческом пути художника, с другой - стала складываться новая оценка его искусства, о Латуре начинают говорить как об одном из самых значительных мастеров европейского XVII века. Между тем, определенные очертания в истории живописи его фигура получила совсем недавно. Сливший при жизни "удивительным художником", Латур после своей смерти погружается в забвение, и в течение более чем двух веков его от случая к случаю упоминают лишь краеведы его родины Лотарингии. К началу XX века за ним числятся две картины - "Сон св. Иосифа" и "Отречение св. Петра" (обе в Музее изящных искусств г. Нанта). В 1915 году замечательный немецкий искусствовед Герман Фосс сопоставил два этих подписных полотна с "Новорожденным" из Музея изящных искусств г. Ренна и сделал решительный вывод о принадлежности последнего руке Латура (до этого приписывался одному из братьев Ленен). Эта атрибуция положила начало "восстановлению границ" творчества Латура. Трудami француза Луи Демона выходит первый "толковый каталог", за ним следуют разыскания итальянца Роберто Лонги, голландца Витале Блоха. Особо значительны открытия 1920-х годов, сделанные блестящим дилетантом Пьером Ландри: он первым высказывает предположение о принадлежности Латуре "Игрока на виэлле" из нантского музея (ранее поочередно приписывался Мурильо, Веласкесу, Рибере, Сурбарану), а в 1926 году разыскивает и приобретает "Шулера с бубновым тузом" (ныне в Лувре). Множатся новые атрибуции, гипотезы, открытия. На выставке "Живописцы реальности во Франции" (1934, Музей Оранжери) фигурирует уже 13 полотен Латура, пользующихся необыкновенным успехом. Выставки 1972 и 1996-98 гг. (только в промежутке между ними были открыты 6 подлинных полотна и 3, являющихся старинными копиями или произведениями мастерской), а также плодотворные архивные разыскания еще более расширили, уточнили, усложнили наши представления о Латуре, но, как полагают комиссары парижской выставки директор и главный хранитель Лувра Пьер Розенберг и Жан-Пьер Кюзен, возможность обнаружения новых произведений и дальнейших открытий отнюдь не исключена. Но уже и сейчас Латура с полным правом именуют "триумфом искусствоведения", имея в виду

воскрешение из небытия этой фигуры трудами нескольких поколений историков искусства, знатоков, собирателей, архивистов.

Большая часть жизненного и творческого пути Латура связана с Лотарингией. В первой трети XVII века герцогство переживало период кратковременного расцвета, связанного с правлением Карла III и Генриха II. Их двор в Нанси стремится не уступать блеску основных европейских столиц, но Генрих II обращает внимание и на Люневиль, делая его одной из своих резиденций. А именно в Люневиле обосновался и в 1618 году вступил в брак родившийся 14 марта 1593 года в Вик-сюр-Сей Жорж де Латур, сын булочника Жана де Латура и Сибиль Молиан. В 1620 году Латур "принят в горожане" Люневилля и берет себе подмастерья. К 1623-1624 годам относятся первые сведения о заказах художнику: 12 июля 1623 года герцог Лотарингский покупает у Латура, "живописца из Люневилля", картину за 123 франка; в следующем году приобретает "Св. Петра" за 150 франков. Через свою жену Латур породнился с местным мелким дворянством, что способствовало возникновению связей, продвижению в обществе и приобретению клиентуры.

Но постепенно тучи сгущаются над Лотарингией. После 1630 года герцогство, независимость которого была признана Германским императором Карлом V в 1532 году, становится одной из арен военных действий европейской Тридцатилетней войны; Ришелье, вовлекший в эту войну Францию, оккупирует Лотарингию, и начиная с 1633 года вблизи Люневилля происходят схватки французских, шведских, германских, лотарингских войск; в 1638 году город был даже разграблен и сожжен. На материальном положении Латура эти события, как будто, не отразились, но на время он покидал Люневиль: обнаруженный в 1639 году документ свидетельствует о его пребывании в Париже в 1639 году, в этом же 1639 году в акте крещения своего крестника Латур именуется "ординарным живописцем короля". Есть свидетельства того, что при французском правлении Латур стал одним из любимых художников губернатора Лотарингии маршала Анри де ла Ферте-Сентерра (так, в 1644 году муниципалитет Люневилля заказывает для него у Латура полотно "Рождество", а в 1648 году новый подарок города губернатору оплачен в 700 франков). Скончался Латур в Люневиле 30 января 1652 года во время чумной, по всей видимости, эпидемии, последовав через две недели за своей женой.

На нынешний день известно около полусотни подлинных полотен Латура, и почти все они (45 картин) представлены на парижской выставке в контексте 33 старинных копий с исчезнувших произведений и 4 гравюр по оригиналам художника. Можно, таким образом, сказать, что творчество одного из самых своеобразных живописцев XVII века показано в Гран Палэ с исключительной полнотой, и это позволяет расставить некоторые новые акценты в его характеристике и оценке. Прежде всего, это касается истоков и становления стиля Латура. Представление о художнике, как о последователе Караваджо, по крайней мере, в начале творческого пути, недавно еще высказывавшееся вполне категорично, ныне нуждается в оговорках. Конечно, роль великого преобразователя европейской живописи начала XVII века Караваджо трудно переоценить: по всеобщности и мощи воздействия на художественный процесс она может быть сравнена лишь с ролью Сезанна для живописи XX века. Но в то же время нет никаких свидетельств в пользу прямых контактов молодого Латура с искусством Караваджо. Предположение о путешествии в Италию, совершенном Латуром около 1613 года, исходит из его "караваджизма" и поэтому не может считаться одним из аргументов в подкрепление последнего. Что касается тематики и стилистики "караваджистских" произведений Латура, то выставка заставляет взглянуть на них по-новому. Прежде всего это относится к самым ранним вещам (1615 - 1625 гг.), на которых запечатлен так называемый "мир оборванцев". При поверхностном подходе здесь само собой напрашивается уподобление простонародному типуажу или сюжетике Караваджо, его резким светотеневым контрастам или статуарному пластицизму. Но, если караваджизм здесь и имеет место, то опосредованный, воспринятый, скорее всего, через живопись Нидерландов ("Уплата долга", Львовский художественный музей, Украина).

А, в свою очередь, голландские мастера отправлялись не только от Караваджо, но и от собственных местных традиций "натюрмортизации" жанровой сцены (Маринус ван Реймерсвале с его "Менялами"), и это позволяет поставить вопрос о североамериканской подпочве живописи Латура. С этой точки зрения "Уплата долга" необыкновенно интересна, но, признавая большое мастерство в организации пространства, остроту перспективного решения (взгляд "поверх" стола), нельзя согласиться с утверждением путеводителя по выставке, что перед нами "одно из самых удивительных созданий европейского искусства первой половины XVII века". Не менее (а то и более) значительны такие ранние вещи, как пять "Апостолов" из собора в Альби и "Едоки гороха" (Государственные музеи в Берлине, Картинная галерея). Глядя на "Апостола Иуду Фаддея" (Альби, Музей Тулуз-Лотрека) или "Апостола Филиппа" (Художественный музей Крайслера в Норфолке, штат Виргиния, США), неизбежно вспоминаешь мюнхенских "Апостолов" Дюрера с их обобщенной, на грани декоративизма, монументальностью, а "Едоки гороха" напрашиваются на сравнение с лучшими полотнами братьев Ленен. Рискнем даже сказать, что, не уступая Лененам в тонкости колористического решения, Латур превосходит их в искусстве преобразования обыденного в монументальное: резкое боковое освещение делает сцену кадром "идеального", "абсолютного" кинематографа. И надо сказать, что монументальность у Латура не зависит от размера картин: сравнительно скромные по величине "Старик" и "Старуха" (Сан Франциско, Музей изящных искусств) столь же внушительны, как большеформатный "Игрок на виэле" (Нант, Музей изящных искусств). В то же время "Игрок" представляет собой кульминацию "реалистических" устремлений творчества Латура (кавычки вызваны условностью применения термина по отношению к любой "натуральной школе", в том числе и XVII века). Беспощадность в изображении старческого безобразия слепого музыканта сочетается здесь с элегантностью "постановки" модели и утонченностью колорита, которая отвечает меркам самых требовательных гурманов живописи (неудивительно, что одно время картина приписывалась Веласкесу).

Но, видимо, инстинктивно Латур отвращался от пути "воссоздания реальности", на котором он иной раз довольно близко приближался к достижениям Гальса или Веласкеса. Его манило создание "иной", "другой" реальности - задача, которую ставил перед собой величайший из великих Леонардо и которую в меру своих возможностей решали также леонардески, его ученики и последователи по ломбардской школе живописи. Естественно, что новая манера была найдена не сразу. Сначала мы видим возросшее стремление к обобщенности форм, выявлению объемов, их "геометризации", сочетающееся с прежней достоверностью в изображении модели. Таков "Св. Фома, или Святой с пикой", небольшое полотно, приобретенное Лувром в 1988 году благодаря общенародной подписке; принципиально новым здесь является освещение: резкость и яркость его в ранних картинах уступает здесь место теплому мягкому свету, обволакивающему объемы.



Жорж де Латур. Шулер с бубновым тузом

Затем или параллельно с этой манерой, видимо, в начале 1630-х годов, появляются такие картины, как "Шулер с трфовым тузом" (Художественный музей Кимбелла в Форт Уорте, США), "Шулер с бубновым тузом" (Париж, Лувр), "Гадальщица" (Нью-Йорк, Художественный музей Метрополитен). Это наиболее нарядные, красивые, казовые полотна Латура. Во всех трех перед нами юный доверчивый молодой человек (в первых двух почти ребенок), попавший в руки опытных мошенников, но нам, в сущности, нет никакого дела до "морали" картин. Звонкость, звучность красок, изысканность их сочетаний превращают полотна в пиршество для глаза, по преимуществу.

Это особенно чувствуешь, когда соотносишь картины с находящимися с ними в одном зале двумя шедеврами раннего Караваджо - "Шулерами" (ок. 1594, Художественный музей Кимбелла в Форт Уорте, США) и "Гадальщицей" из коллекции Людовика XIV (ок. 1590, Париж, Лувр). У Караваджо, особенно в "Шулерах", "правда" и "поэзия", "реальное" и "декоративное", "жизнь" и "искусство" находятся в божественном, классическом равновесии; у Латура виден заметный перевес в сторону решения чисто стилистических задач. Можно предположить, что воспринятое через искусство Нидерландов воздействие зрелого Караваджо на раннего Латура было более органичным, а более позднее знакомство (пусть и опосредованное) со стилистикой Караваджо раннего послужило толчком к созданию декоративно-плоскостных, эффектных, броских картин.

Однако Латур довольно быстро усмирил свой декоративизм и в этом усмиренном виде (отказ от цветистости, пестроты, плоскостности при сохранении насыщенности цвета и роли контура) подчинил его прежнему стремлению к обобщенности, монументальности, статуарности и контрастности. В результате был получен неповторимый сплав, являющий самое существо художественного явления, называемого "Жорж де Латур". Речь идет о шедеврах 1630-х годов, когда "ночные" сюжеты (сцены при искусственном освещении) стали преобладать в творчестве художника, таких как ряд "Магдалин", "Осмеяние Иова женой" (Эпиналь, Департаментский музей современного и нового искусства), "Женщина с блохой" (Нанси, Лотарингский исторический музей), "Сон св. Иосифа" (Нант, Музей изящных искусств), "Св. Иосиф - плотник" (Париж, Лувр). Наиболее известной из "Магдалин" является луврская "Магдалина с ночником", хотя почти не уступает ей "Магдалина со свечой, отраженной в зеркале" (Нью-Йорк, Художественный музей Метрополитен). Именно в "Магдалинах" наиболее ощутимо дают себя знать перемены, происшедшие в творчестве Латура в 1630-х годах. Изображается поворотный пункт в жизни грешницы, момент раскаяния или покаяния, и зритель ожидает рассказа об этом достопамятном событии как действительно и ощутимо имевшем место. Однако хотя нельзя сказать, что свидетельская убедительность в "Магдалинах" отсутствует, но это убедительность четких, контрастных сновидений, "иной" реальности, "сверхреальности", созданной художником. "Натуральность" этих полотен не более, чем видимость.

Такие вещи 1630-х годов, как "Женщина с блохой", "Осмеяние Иова", "Св. Иосиф - плотник" менее решительны в своем визионерстве и разрыве с предшествующей художественной манерой, но именно поэтому они, в первую очередь, "Женщина с блохой", представляют, возможно, пик творческих достижений Латура. Открытая в 1955 году в частном собрании г. Ренна, "Женщина с блохой", несмотря на отсутствие подписи, ни разу не вызвала сомнения в принадлежности Латуру, и оценка ее эстетического достоинства все более и более возрастает. Обобщенность, лаконизм, "геометризм", утвердившиеся в творчестве Латура в 1630-х годах, счастливо сочетаются здесь с цветомоделировкой раннего периода. Что касается поэтизации, если не "безобразного", то достаточно "вульгарного", которая присутствует в этом полотне, то Латур с полным правом может претендовать на первенство до луврской "Вирсавии" и других аналогичных вещей Рембрандта.

Большей художественной гармонии, чем в "Женщине с блохой", Латуру не удалось добиться. Уже "Св. Иосиф - плотник" более сух, сосредоточен на внешних светотеневых эффектах, хотя здесь совершенно неподражаема фигура отрока Спасителя со свечой в

руке, чертам лица которого придано сходство с лотарингским мальчуганом. Возможно, свою роль в том, что творчество Латура становится более поверхностным сыграла его поездка в Париж и получение им титула "ординарного живописца короля". Художник преподнес в дар Людовику XIII свое полотно "Св. Ирина врачует св. Севастиана"; впоследствии оно пропало, но мы можем судить о нем по восьми старинным копиям, лучшая из которых находится в Художественном музее Кимбелла в Форт Уорте (США). Несмотря на то, что караваджизм во всех его разновидностях был уже сильно не в моде, произведение с его особым мягким освещением, теплым колоритом, "романтичным" сюжетом произвело на короля большое впечатление, и он велел повесить его в своей спальне, убрав оттуда все другие картины. Но этот успех и знаки монаршего благоволения, видимо, не помешали Латуре понять, что общая тенденция художественного развития сильно изменилась. Не желая идти вслед за складывавшимся классицизмом, он пошел по пути усложнения прежней манеры с целью придания своему искусству большей импозантности в духе времени. Но вот тут-то он и потерял свою неповторимую прелесть. Произведения 1640-х годов столь неровного качества, что современные искусствоведы поспешили занести большинство из них, даже подписные, в копии, происходящие из мастерской Латура. На сегодняшний день не вызывает сомнений в авторстве лишь новое обращение к теме "Св. Ирина врачует св. Севастиана" (Париж, Лувр). Самая сложная и крупная (1,67 x 1,30 м) композиция Латура была открыта в 1945 году и постепенно признана за оригинал, в то время как версия, находящаяся с 1928 года в Картинной галерее Государственных музеев в Берлине, соответственно была "переведена" из подлинников в копии; на наш взгляд, Берлинская картина художественно более совершенна, хотя обе не принадлежат к числу высших взлетов Латура.

Здесь можно было бы подвести итог, отметив, что и среди позднего творчества Латура есть такой шедевр, как "Новорожденный" (Ренн, Музей изящных искусств), одновременно лапидарный и лирический, повседневный и таинственный, частный и универсальный, если бы, как считает Пьер Розенберг, в отношении Латура никакие итоги не могли бы считаться окончательными: каждая новая находка опрокидывает прежние представления. А находки продолжают: в декабре 1994 года на аукционе Сотби в Монако французское государство приобрело для будущего музея Латура на его родине в Виксюр-Сей полотно "Св. Иоанн Креститель в пустыне". Оно было сразу отнесено к самым поздним произведениям художника (1649-1651 гг.). Большой эмоциональный заряд, подлинность религиозного чувства, полный отказ от технического щегольства говорят о том, что к началу 1650-х годов художник был готов осваивать новые рубежи. Выход на них был остановлен его внезапной смертью.

06.01.98
Нюрнберг