

I

ПРО МИТЦІВ.

ПОДОРОЖ РАВЛИКА



Ель Греко. Ніч місячного затемнення

Найпевніше, це була моя фантазія. Я придумав собі, що ми з нею не можемо зустрітися. Ніколи! І це створювало ілюзію інтриги та можливість різноманітних драматургічних ходів. Або я приїжджаю в якесь місто, а виставка напередодні зачинилася, а в іншому відкриється через місяць після мого від'їзду. І коли у Відні в Музеї історії мистецтв наші шляхи перетнулися в просторі й часі, я відчув радше подив, аніж радість. Вона висіла майже впритул до отвору дверей, і її було видно з іншої зали. Світло від вікна праворуч злегка виблискувало на склі, але натомість дозволяло розгледіти всі деталі. Знайома за репродукціями, вивчена і проаналізована, зрозуміла і нерозгадана, вона досі містила відкриття. «Гроза в Толедо», Тахо, апокаліптичний ритм небес; пагорби й архітектура — і темінь води. І ось в оцій темній водяній гладіні невидимі на репродукції, маленькі, схожі на шпильки фігурки купальниць.

Безтурботних. Які не бачать або не хочуть бачити те, що відбувається навколо. Переживання — це прерогатива глядача. Ось ця подібність фігурок до шпильок, які не помічають наближення грози, була головним відкриттям у цій довгожданій зустрічі. Приїжджаючи в чуже місто, я зазвичай робив ритуал обживання навколишнього простору. Готель — вулиці довкола треба пройти пішки, розширюючи оптику впізнавання. Так день-два. А потім знайти кав'ярню зі столиком на вулиці і спостерігати, як життя протікає повз, змінюючи ситуації й учасників. Метафора «Грози в Толедо». Чи то я був у ролі купальника, чи довколишні люди, які поспішали у своїх справах? Тоді я вперше подумав про його

переїзди, які складаються в три етапи. Острів і два півострови. І зміна мислення — православного іконописця на живописця-католика. Що залишається від того, чого тебе навчили, і як ці знання потім можуть прозирнути в чужій системі?

Він народився на Криті. Навчався іконопису. У 26 переїхав до Італії, де вивчив усі премудрості живопису в майстрів Венеції й Рима, перейшовши від суворості православного іконописного канону до велемонності італійського маньєризму. І переїхав в Іспанію, в Толедо.

Мене завжди цікавило, наскільки впливає на мислення художника ландшафт, серед якого він народився. Чи відрізняється, і якщо відрізняється, то чим, мислення художника, який народився в степовій зоні, від художника, народженого серед гір? Або художника, який народився на острові, від його колеги, народженого на півострові? І де межа, яка відрізняє універсальність мови від ритмів, сприйнятих організмом з дитинства?

Саме цей невидимий, на перший погляд, мотив безтурботного купання на тлі наближення грози і вражає глядача аналогією з безтурботним людським життям напередодні апокаліпсису. По суті, це метафора людського життя.

Звісно, ландшафт — пагорби, дерева, будівлі... Однак світло, яке пронизує берег річки і місто, — воно іншої, неземної природи. Ймовірно, таке зображення пейзажу, будь-якого краєвиду можна уявити як пропущене крізь гігантський рентгенівський апарат.

Щось тут знайоме, правда? Здається, з'являються формальні ознаки іншої системи. Притаманні тому, чого навчили в острівних монастирях. Повертається острівне мислення іконописця. Що здається загадковим у манері Ель Греко толедського періоду — це його фантастичне освітлення. Воно повертається до нього контрабандою, приховано у вигляді іконописної «зворотної перспективи», але не лінійної, а «світлової». Погляд «Бога» — ізсередини ікони назовні, властивий лінійній «зворотній перспективі», — упередметнюється «світлом Бога» західно-європейської картини. Мова картини перетворює елементи синтаксису ікони. Тут усе пронизано культурною єдністю, пам'яттю про бароковий принцип, де частина важливіше за ціле, але вона, ця частина, ще пам'ятає про Ціле. Дозволю собі ще один акцент у поясненні принципу переходу, який стався в пластиці Ель Греко. Якщо в більшості композицій, де центральне місце займають фігури, він використовує світло «зворотної світлової перспективи» — це слід середньовічної культури,

то голова й руки на цих полотнах трактуються інакше. Їх «ліплено реальним» світлом. Це людина нової доби, яка стала центром світу і творцем своєї долі. Тіло ще пронизано трансцендентним світлом, а погляд, мозок, слух уже належать людині, яка дивиться на світ як на простір, що його опановує. Її руки вже завойовують, перетворюють і підкорюють цей світ. Так поєднуються два світогляди — середньовічний і Нового часу. Дві пластики — ікони і картини.

Наші вчителі, розкриваючи «секрети» академічних постановок, говорили, що найважливіше — це закінчити й акцентувати в постановці чи в картині голову і руки. Візуально саме ці елементи фіксують точки, на яких закінчується рух ока, що оглядає орнамент форми. Усі «трикутники», «овали», «діагоналі» класичних композицій закінчувалися підкресленим ракурсом голови або арабескою руки. Саме на них повинен закінчуватися рух ока в складному ритмі форм композиції. Це були точки спокою, і на них переривався рух ока для того, щоб зробити стрибок для початку наступного руху. Так працював бароковий принцип. Так працював канон академізму.

Ті, хто отримав гарну академічну освіту, хто серйозно працював над малюнком, пам'ятають, що дві крапки на білому аркуші визначають площину. Для того щоб позначити простір (глибину), потрібна третя крапка. На фігурах Ель Греко контури (дві крапки) — руки, ноги, драпірування — освітлено. Третя крапка — рельєф м'язів, розташований найближче до ока глядача, — завжди в тіні. Той самий прийом і в пейзажі. Ефект контражуру. Це і є головний пластичний елемент «зворотної світлової перспективи» Ель Греко. Головне не в історії, розказаній на картині, — то зовнішня канва. Головне — це світло, яке йде з темряви. Воно перетворює фігури на полотнах художника. Світло це йде з глибини всіх робіт Ель Греко пізнього періоду. І в «Грозі в Толедо» теж. Глядач бачить його. Проте не купальниці.

Серед сценаріїв для відео, які передують портретам важливих для мене художників, був і сценарій-синопсис про Ель Греко. Він називався «Ніч місячного затемнення».

15 серпня 2020 року



Дієго Веласкес. Чи існує на світі ремесло магічніше за живопис?

Синестезія. Нарешті я зрозумів, що саме цим словом треба почати есей. Словом, звісно, зі словника неврології, але це проміжне означення точніше вкаже на певну особливість цього мистецтва, де, попри позірну свободу авантюрної процедури, усе ж таки є і дисципліна. І де сполучаються, здавалося б, далекі одне від одного речовини й матеріали, утворюючи дзеркальні пари зв'язків, приховані для поверхового погляду.

Живопис — це процедура забування означень. Або ухилення від них.

Коли ми говоримо «живопис», то поринаємо в гущавину матерії. Пігменти. Сполучні. Плетіння полотна, дерево підрамника. М'язова радість тіла художника. Таємнича робота уяви й ока. У підсумку те, що було розрізненим матеріалом, стає цілістю — світловою речовиною. Цілістю, яка не підлягає розчленуванню — раціональному аналізу. Видиме відрізняється від висловлюваного. Сприйняття — це дословесне схоплювання.

Багато років тому я занотував на аркуші паперу список улюблених художників. Праворуч через тире дописав кожному якусь характеристику. Одне слово. Одне означення. Ці характеристики не доконечно пов'язано з їхньою естетикою, хоча як можна відірвати їхню творчість від особливостей персональної біографії і психотипу? Навпроти імені Веласкес стояло слово «самотність».

Мабуть, у холодних церемоніальних просторах королівського палацу, в інтригах двору, в боротьбі всіх з усіма за краще місце під сонцем монарха всі якоюсь мірою почувалися самотніми. Проте були персонажі в цій виставі, які почуття самотності переживали унікально, дуже загострено. І воно подвоювалося. Це король, інфанта, карлики і придворний художник. Самотність підкреслювалася соціальною ієрархією і подвоювалася придворним церемоніалом. Можливо, сеанси, коли вони позували художників, давали їм можливість вийти з території вистави, за рамки ритуалу, зняти соціальні маски й залишитися просто людиною. Для художника ці подвоєння не могли не позначитися на структурі мислення, на формулах побудови картини, які він потім використовував у своїй роботі.

Подвоєння — принцип дзеркала. Є втілена влада і є його низовий відбиток — придворні блазні. Є влада і спадкоємиця. Чоловіче і жіноче. Батько і дочка. Двоє полководців. Арахні й реальні іспанські ткалі. Міф і реальність. Є смертні люди й те, що зробить їх безсмертними, — мистецтво живопису. Є елементи цього мистецтва — простір і час, площина і глибина. Фігура і віддзеркалення, світло і темрява. Речовина пігменту, фарби, що перетворюються в ілюзію життя на площині. Полотно і палітра. Ось ця остання пара важлива для розуміння того процесу, як ремесло стає мистецтвом. Сенс живопису полягає не в тому, щоб точно передати фарбами те, що бачиш. Це заняття художника. Робота живописця інша за своєю природою. Не перенесення на площину полотна переживань художника, а здатність злитися з кольоровим потоком, що перебуває за його межами.

Предмет зображення, оповідь, яка лежить в основі історичної картини, портрет, пейзаж, натюрморт — усе це зовнішні прикмети; каркас, на який одягається принесений сенс. Картина (живопис) — рукотворна подія. Подія, яка порушила суцільну тканину буття, але є результатом перетворення зашкарублої матерії пігменту внаслідок роботи ока й жести людини, індивідуальність якої розчиняється в колірному потоці.

У житті Веласкеса немає авантюри. У двадцять три роки він стає придворним художником, приїхавши до Мадрида з тихої Севільї. І можливо, це одинока інтрига, яка спричинила пересуди й заздрість столичних колег. Однак його переїзд — справа могутнього Олівераса, його покровителя, чие ім'я залишилося в історії завдяки численним портретам Веласкеса. А далі, аж до самої смерті, крім двох поїздок до Італії, — служба придворного художника. От і вся канва життя нашого живописця.

Він народився в добу математики, фізики, в добу наук. У добу ідей Декарта й Локка. У «добу серйозності», як її назвав Ортега-і-Гассет. Можливо, його живопис — найкраще втілення їхніх ідей — новочасного дуалізму. Протистояння об'єкта й суб'єкта. А може, повторимо слідом за Бруно Латуром, нового часу (епохи модернізму) не було? Може, тільки в мистецтві, у живописі Веласкеса, Рембрандта, Вермеєра ці ідеї парадоксальним чином знайшли своє ідеальне втілення?

Французький філософ Гастон Башляр уподібнює творчість конкретних людей певним стихіям. Думаю, щодо Веласкеса можна говорити про воду і її протистояння (дзеркальне) твердості каменю. Ще не «живописець», ранній, севільський Веласкес поміщає стихію води у твердий лакований глечик «Продавця води». Згадаймо Еліаде, який говорить про принципи нерозрізненого й можливого у воді, про вмістилище всіх зародків. У севільському періоді вода й «камінь», тобто глиняний глечик, протиставляються. Воду поміщено в жорстку форму. Потенційність вичерпано в метафорі. Інакше в пізньому періоді Веласкеса, де час дзеркалить, розтягується і сповільнюється, як і буває в справжньому живописі.

У нас немає письмових свідчень про те, що Веласкес знав праці алхіміків, але Іспанія того часу — місце, де вони працювали, тож їхні праці, ідеї цілком могли дістатися коридорів Ескоріалу. Байдуже, знав чи ні Веласкес принципи Великого Діяння. Просто процес перетворення зашкарублої матерії (пігменту, сполучного) на кольоросвітло живопису відбувається так само, як пошуки філософського каменя. Описане в алхімічних трактатах відбувається не в нашій реальності, а в паралельних просторах, і дзеркало — один із головних образів цих текстів. У дзеркальних відбитках просторові характеристики міняються на протилежні, час ущільнюється і сповільнюється. У цих дзеркалах, як казав майстер Фулканеллі, людина бачить природу в істинному світлі. Природа не дозволяє побачити себе відкрито. І, як стверджує Фулканеллі,

побачити її справжнє обличчя можна тільки у віддзеркаленні. Можливо, для цього й було винайдено живопис. Щоб не просто зображати предмети чи події, а відкрити їхню істинну сутність. Саме так побудовано структуру «Менін». Дзеркально. Так земна жінка дивиться в дзеркало і стає міфічною Венерою. У системі віддзеркалень алхімік має справу не з об'єктами, а з образами.

Є цікава інтерпретація «Менін» іспанської дослідниці Мануели Мени, яку переказав американо-французький письменник Джонатан Літтелл у своїй книжці «Триптих. Три етюди про Френсіса Бекона». Інтрига тут полягає в правилах династичного успадкування влади. Коли почалася робота над «Менінами», у Філіпа IV не було спадкоємця по чоловічій лінії. Балтасар-Карлос помер за десять років до цього. Було ясно, що трон дістанеться інфанті Маргариті. Вибір для короля політично важкий і, очевидно, сприймуть його вороже. Саме цей епізод – вручення жезла влади головнокомандувача – і мав закарбувати придворний живописець. Коли 1965 року зробили рентгенограму «Менін», виявилось, що під реальністю того, що ми сьогодні бачимо, ховається дещо інша картина. На місці фігури художника було намальовано пажа з жезлом влади в руці, що його він передає інфанті. І всі довкола сприймають це спокійно, ніби так і має бути. Одним словом, саме спокій і буденність події були головним посланням цієї картини.

Та під час роботи художника над картиною у Філіпа IV народився син Філіп Просперо, і робота Веласкеса перетворилася на двозначний політичний документ. Король просить живописця захвати картину, і якийсь час полотно стоїть у майстерні розвернуте до стіни. Однак вигадавши новий сюжет, де дзеркало стає головним композиційним вузлом, художник умовив короля дати йому змогу переробити й завершити картину. Так постала ця складна композиційна структура, а світ отримав шедевр. Згідно з твердженням Мануели Мени, на місці пажа з'явилася постать самого живописця в камзолі із зображенням ордена св. Якова. А двоярусна дзеркальна структура на площині одного полотна зробила цей твір унікальним.

«Теологія живопису» – так, за словами Луки Джордано, стали називати «Меніни». В іншому столітті в іншому медіумі ця вишукана дзеркальна конструкція повториться у фільмі Алена Рене «Торік у Марієнбаді» із загадковими персонажами, їхніми нерозгаданими взаєминами, бароковими інтер'єрами, тіннями і світлом, лабіринтами й дзеркалами. Інтерпретацій цього фільму, мабуть, не менше, ніж інтерпретацій

«Менін». Із тієї ж таки книжки Літтелла відомо, що сказав про Веласкеса мистецтвознавець Джон Моффітт: «...він уживає... зашифровану, ...просвітницьку символічну мову, так би мовити, глибокі істини, прикриті звичайною реальністю», – погоджуючись із думкою Мануели Мени про важливість розуму в живописі, наводячи як свідчення розумовий процес *disegno interno*, що передує фізичному акту *disegno externo*.

У Республіканській художній середній школі (РХСШ) копії з Веласкеса були важливим складником навчального процесу. Пам'ятаю, я зробив кілька копій олівцем. А після інституту просив дозволу копіювати «Інфанта» в музеї Ханенків. Московський критик Анатолій Михайлович Кантор, приїжджаючи до Києва, завжди заходив до мене в майстерню подивитися, що я роблю. Усі наші бесіди закінчувалися суперечкою про те, «Інфанта» – це оригінал чи копія. Я обставав за оригінал, а Анатолій Михайлович – за копію. Його твердження, що це копія XVIII століття, зазвичай закінчувалося заявою, м'якою, але наполегливою: «це надто красиво, Веласкес писав простіше». Урешті-решт, ми погоджувалися, що копія не поступається оригіналу, і так було під час кожного його приїзду. Мені здається, що «Інфанта» в Києві справляє на всіх нас невидимий цілющий вплив, як і «Оранта», яка зовсім недалеко, у Софії, майже на одній вулиці. Православна «Оранта» і плід католицької Європи. Дзеркало живопису.

Ці два зображення жінок тримають київський живопис.