

ПАМ'ЯТЬ ОКА

Ці історії — не тільки про живопис. У них ідеться також про подорожі, візити, вільний вхід у деякі більш-менш закриті місця, привілейований доступ до тієї чи іншої роботи, про збудження від близькості з роботою і про задоволення від можливості сфотографувати її зблизька, у деталях, щоб роздивлятися її потім удома, нехай і в репродукції, але наодинці. Голос, який ми тут чуємо, належить людині, змушеній віднедавна зрікатися кожного з цих задовольень, кожного зі своїх рухів. Ми ні разу не помітимо того болю, неминуче пов'язаного зі згадками про способи наблизитися до картини, наблизитися до неї із зухвалим поглядом, який передбачає тіло і його бажання. Але цей біль — неодмінна складова сюжету цих радіозаписів. Це факт. І про це варто сказати, аби пам'ятати.

Так ми зрозуміємо особливе значення цих двадцяти п'яти моментів слова. Попри те, що йшлося саме про певний погляд на видимі речі, про можливість побачити твори за їх відсутністю, людина, яка говорить тут і дозволяє собі це «я», від якого вона, до речі, трохи ніяковіє, насолоджується свободою, зумовленою можливістю говорити до слухачів, які не є глядачами. Відколи він погодився з ідеєю циклу і з її викликами, мандри історика у двадцять п'ять етапів історій живопису, до бажання розповісти доєдналося чекання наступної зустрічі. Зустрітися з другом, щоб розповісти йому історії... Готуватися до радіоефіру — а насправді готуватися до зустрічі з ним. Звертатися до нього й через нього знайти спосіб, щоб говорити ще до інших. Тут була певна особиста майстерність, безумовно необхідна Даніелю Арассу, аби дозволити собі говорити від першої особи, що ніколи його не цікавило як історика, адже

історик — як він сам сказав під час одного ефіру — приходить другим після творця, який вигадує. Його цікавило саме «я» художника, його особиста присутність у його роботі, таємний автограф автора в картині.

Утім, ніби філігрань цих історій картин, які складаються у своєрідний автопортрет із двадцяти п'яти картин, діє щось іще, щось потаємне. Саме через цю низку зречень, нав'язаних загрозою втрати здатності рухатися, Даніель Арасс вирішив віднедавна працювати інакше. Тобто замість конфронтації з твором — конфронтація зі своїми спогадами про цей твір; тобто повернутися до певної практики історії мистецтва або, можна сказати, до винахідництва. Смерть перервала дві його роботи: *L'Art dans ses œuvres. Théorie de l'art et histoire des œuvres* («Мистецтво у витворах. Теорія мистецтва та історія витворів мистецтва», видавництво *Editions du Regard*) і *Le Reflet perdu* («Втрачене відображення», видавництво *Denoël*), художній роман, а саме детектив, навіяний гострим поглядом історика, який помітив дивну пляму в «Непорочному зачатті» художника Гарофало...

Історія «Історій картин» нерозривно пов'язана з цими двома проєктами, яким не судилося відбутися. Відтоді мені дуже важливо говорити про те, яким чином дивовижне володіння словом, що перетворило цей цикл із двадцятихвилинних передач на свідчення фізичного зусилля, стало для Даніеля ланцюгом протистоянь із втратою дихання і з самою ідеєю занепадання.

Катрін Бедар



Рафаель Санті. Сікстинська мадонна. П'яченца, Італія, 1514 р.
(збер. у Галереї старих майстрів, Дрезден, Німеччина).

Купити книгу на сайті kniga.biz.ua >>>

1.

УЛЮБЛЕНА КАРТИНА

Насправді в мене немає улюбленої картини. Одразу кілька спадають на думку, переважно класичні. «Сікстинська Мадонна» Рафаеля, наприклад, але я міг би назвати «Джоконду», як не дивно, або щось із XVIII століття: «Засувка» (Le Verrou) Фрагонара мені видається просто надзвичайною, дивовижною. Далі хронологічно: «Походження світу» Курбе — яка гарна картина! Серед небагатьох картин, які мене справді зворушили, один із ескізів до «Танцю» Матісса. Тож у мене немає однієї улюбленої картини. До речі, це не обов'язково була би картина, це могла би бути фреска, поліптих, цілий іконостас у церкві... Можна сказати, що є такі картини, які мене зворушують або зворушили більше, ніж інші, і я знаю, що є такі, які мене досі не зворушили, але рано чи пізно зворушать. Мені цікавіше шукати, що саме мене зворушує в картині, у фресці або навіть у місці розташування картини, адже ідея картини передбачає, що ця картина цілісна, що вона висить на стіні, має раму — чи не має... І ніщо так мене не зворушує, як місця, заповнені картинами, як, наприклад, «Подружжя спальня», яку розписав Мантенья при дворі принца Мантуї. Коли потрапляєш у цю залу й маєш можливість, як-от мав я, провести в ній кілька годин, у якийсь момент виникає враження, ніби живопис огортає тебе і проникає всередину, це надзвичайне відчуття. Ще один приклад — це капела П'єро делла Франческа в Ареццо, де я цілими днями роздивлявся й занотовував, повертаючись наступного дня,

щоб побачити щось, чого не розгледів напередодні, і правду казали брати Гонкур про одну з картин Шардена, що у певну мить «живопис підноситься» — і тоді викликає потужну емоцію. Важко визначити цю емоцію. Стендаль, здається, казав стосовно роботи Рафаеля (але це може стосуватися й живопису загалом), що, на його жаль, вона існує лише в голові. Так само, коли Шантелу показав полотна Пуссена Берніні, великий майстер італійського бароко роздивився їх одне за одним і через кілька годин підсумував, доторкаючись до лоба: «Il signor Poussin lavora di la!»¹. Це водночас і велич Пуссена, і певним чином його нещастя, адже живопис — чарівне мистецтво, але його чари неможливо пояснити. Ось питання, на яке я досі шукаю відповіді: що саме мене зворушує у картині, фресці чи місці розташування живопису? Чому перед ескізом до «Танцю» Матісса мені на очі навернулися сльози, хіба це не абсурд — плакати перед картиною? В опері плачуть, це відомо, це класика, але перед картиною, як правило, емоція спрацьовує інакше, вона має іншу природу.

Але що саме зачаровує в картині, чому певний витвір, на відміну від інших, нас вабить і не відпускає, або, як казав Роже де Піль, «кличе»? Як на мене — адже загального правила тут не може бути, — я відчуваю, що саме в цьому витворі є щось, що мислить, мислить без слів. Я — людина, яка говорить і пише, моя думка будується на словах, вона себе шукає, висловлює, а живопис мислить у невербальний спосіб; деякі картини мене ваблять, зупиняють, затримують так, ніби вони щось мають мені сказати, проте вони насправді нічого мені не кажуть, і саме це зачарування, це чекання мене й вабить. *Le Verrou* («Засувка») Фрагонара, наприклад: я був глибоко вражений, коли вперше побачив оригінал на виставці доробку Фрагонара, хоча і знав картину за репродукціями, і вже згодом зрозумів: те, що мене вабило в цьому невеличкому полотні, — його нічим не заповнена ліва половина. Ось що мене зачепило.

¹ «Пан Пуссен працює тут!» (італ.) — Тут і далі, якщо не зазначено інше, прим. перекладача.

Власне, цей художник розказує мені історію: парубок обіймає молоду дівчину, щоби потім затягти її в ліжко, і ось це «потім» уже зараз тут, у цій частині картини зі складок, простирадл, пом'ятостей. Саме це мене зачарувало. Там, переді мною, було те, що Делакруа, здається, називав «мовчазною могутністю живопису». Саме це мене зачаровує, і саме так деякі картини мене зворушують сильніше, ніж інші. У випадку з Фрагонаром ідеться саме про цю мовчазну могутність зображення, яка, звичайно, має значення, адже як історик і тлумач я мушу зрозуміти, що означає це «ніщо», ці пом'яті простирала. Якщо ви роздивлятиметеся «Засувку», то побачите, що це «ніщо» показує речі надзвичайно влучно, вони фактично є поясненням того, що відбувається з правого боку картини: водночас і минуле, і майбутнє.

В інших випадках, наприклад, у «Подружній спальні» у палаці герцога Мантуї, яку Мантенья розписав наприкінці століття, мене перш за все вражає потужна гармонія живопису, але також те, що в цій відносно маленькій на той час залі художник зосередив усю свою майстерність: на розписі стелі-склепіння й на розвої скарбів живопису на двох стінах, а на інших двох зобразив ілюзію завіс (за ними вгадується небо), які колись було покрито справжніми завісами. Оскільки жодні пояснення мене не задовільнили, я провів багато годин у цій залі, знову і знову намагаючись зрозуміти, про що мовчазно говорив цей живопис — нам і задовго до нас. До речі, живопис не раз віддячував мене за ці години споглядання.

Я помітив, що емоція може нами оволодіти у два різні способи. По-перше, шок, здивування, чиста емоція, яку не висловити. Наприклад, у ескізі до «Танцю» Матісса мене вразив синій колір, саме той синій. Той відтінок синього, що його вигадав Матісс, мене вразив настільки, що на очі навернулися сльози, і я одразу вийшов із зали й не повернувся, бо ж прилюдно перед картинами не плачуть, можна вдома — але не на публіці. Пізніше я думав про цей синій і дійшов висновку, що цей колір приховує червоний, і що саме цей червоний із-під синього кличе мене. Це моє відчуття; можливо, Матісс не додав червоний у свій синій, але я так побачив. Таким чином, це перший різновид емоції від живопису:

подив, який у моєму випадку був зоровим шоком від кольору. Саме відтінок мене зворушує і кличе.

Другий різновид емоції — це коли з часом, із тривалістю, із повторюваними візитами, поступово проявляються шари значень, ці нагромадження сенсів, рефлексій, медитацій митця. Картина піднімає завіси одну за другою, і потроху проявляється потаємність, як-от «інтимність» червоного у синьому Матісса, і ця інша «інтимність» митця у своєму творі, і його епохи в його творчості. У «Подружній спальні» Мантенї можна не тільки побачити цього геніального художника, а й помітити замовника, герцога Людовіко Гонзага, і його дружину — й історія одразу захоплює, тому що, як казав Варбург, чуєш ці голоси, урешті-решт починаєш чути голоси цих флорентійських городян, намальованих у їхній капелі, тому що тут історія викликає дещо штучне відчуття знайомого. Тут не йдеться про спільний із заможним городянином XV століття світогляд, але рано чи пізно наближаєшся до горизонту, якого ніколи повністю не досягти, наближаєшся до потаємного характеру твору, такого, яким його колись замовили, створили і споглядали або проживали. Це хвилює і захоплює. Коли я провів уже кілька годин перед фресками П'єро делла Франческа у церкві Святого Франциска в Ареццо, зненацька я помітив дещо, що інші, можливо, помітили до мене, але не занотували, а саме — можливий особистий підпис П'єро делла Франческа до всього цього величезного ансамблю фресок у вигляді невеличкої деталі: знизу зліва на останній фресці відрізана голова дивилася на глядача сліпими очима — сліпими, бо голова була відрізана, а отже мертва, і в цю мить я гостро відчув, що максимально наблизився до того, про що думав і що уявляв П'єро делла Франческа. Можливо, є дешифрація безумства в самій ідеї, що можливо наново досягти того, про що мріяв і що уявляв П'єро делла Франческа перед своєю фрескою... Але я помітив цю деталь, яка там була п'ятсот років, тому що все, що я роздивився і почав розуміти до того, раптом мені вказало на цю деталь, що там була просто так — не обов'язково для того, щоб її бачили. До того ж, це насправді крихітна деталь, а головне — розташована в центрі, а не десь збоку, тобто тут нема жодних причин для особливої уваги.

Таким чином виникає ця подвійна емоція: емоція-шок, для мене, як правило, від кольору, і додатково емоція від згущення думки, яку вкладено в картину. Де речі, це мене бентежить у живописі: у її матерії, у її формах є щось, що мислить, — а в мене є лише слова, щоб це передати, але я прекрасно знаю, що ці слова не покривають викликану емоцію. Отже, це бездонна бочка Данаїд. Я можу знову і знову заповнювати її словами, але ніколи не досягну тієї особливої властивості емоції художнього полотна. Навіть коли вже зрозумів картину чи фреску, знову приходиться до неї — це знову стикатися із мовчанням живопису.

Повертаючись до теми улюбленої картини, я назву дві: «Сікстинська Мадонна» Рафаеля, яка зараз зберігається в Дрездені, і «Джоконда» Леонардо да Вінчі. Сьогодні я говоритиму тільки про «Сікстинську Мадонну».

Це вітварна картина, яку написав Рафаель, здається, у 1516 році, на ній — Діва Марія з Дитям на хмарах, Свята Варвара по ліву руку і Святий Сікст справа. Вгорі на картині розкриті зелені завіси, а внизу — двоє янголят, які з дещо меланхолійним виглядом розглядають те, що відбувається над ними. Ця картина стала однією з найвідоміших у історії живопису після того, як її відправили в Дрезден. До того вона зберігалася в церкві у П'яченці, про неї знали, що вона гарна, але говорили мало. На неї їздили дивитися, але це не був великий витвір. Відтоді ж як опинилася у Дрездені, вона стала однією з легенд історії живопису, і я сам вбачав у ній легенду, коли вивчав Рафаеля. А потім я поїхав у Дрезден побачити «Сікстинську Мадонну» — і був сильно розчарований, бо тоді відбувався ремонт музею: перед картиною було встановлено скляну плиту, і зі свого місця огляду я бачив лише неонові відблиски на склі, доводилося рухатися, аби розгледіти картину. Я був страшенно засмучений, але оскільки я приїхав аж у Дрезден, щоб побачити цю «Мадонну», їхати розчарованим не хотілося. Тож я провів перед картиною кілька годин, весь час пересуваючись, і в якусь мить картина «піднеслася». І тут я раптом побачив «Сікстинську Мадонну», і мушу сказати, що це була одна з інтелектуально найглибших картин у історії європейського живопису і,

якщо знати й любити Рафаеля, одна з його найбільш зворушливих картин. Чому одна з найглибших? А тому що, як на мене — і це те, що Вальтер Беньямін не захотів бачити або ж побачив, але не захотів сказати — «Сікстинська Мадонна» передає дуже чітко момент об'явлення живого Бога, тобто ця картина показує Бога, що зриває завісу, що себе являє. Особливо зворушлива для мене присутність двох янголят унизу картини. Власне, що вони тут роблять? Ніхто не знає. Про них вигадували найекстравагантніші історії: наприклад, буцімто це портрети дітей Рафаеля й Форнаріні. Насправді я переконаний, що з історичних, теологічних і серйозних іконографічних міркувань вони є християнським зображенням херувимів, що тримають завіси храму в єврейській релігії. Тут вони є свідками того, що самі вже не є хранителями таїни невидимого Бога: Бог себе зробив видимим. Цю надзвичайну трагедію — адже Бог, що робиться видимим, свідчить, що він помре — передано в дитячих обличчях. Я тут вбачаю надзвичайну силу. Відтоді мені вже не треба бачити «Сікстинську Мадонну»; вона «піднеслася», і я бережу в собі цю емоцію.