

Париж. День первый, часть 7. Лувр

Таньке Лувр, вообще-то, представлялся каким-то страшным болотищем, куда засасывает, затягивает неустойчивые души – еще утром она несколько раз принималась причитать, что надо лучше сделать лишнюю пересадку, но выйти подальше от Лувра, «а то мы там застрянем». Действительно, с утра ей удалось обойти заколдованное место... Но куда ж от него деться? И вот, вечером нашего первого парижского дня на последнем издыхании мы до него добрались, сил уже совершенно не оставалось, но другого случая не предвиделось.

И вот Лувр перед нами!

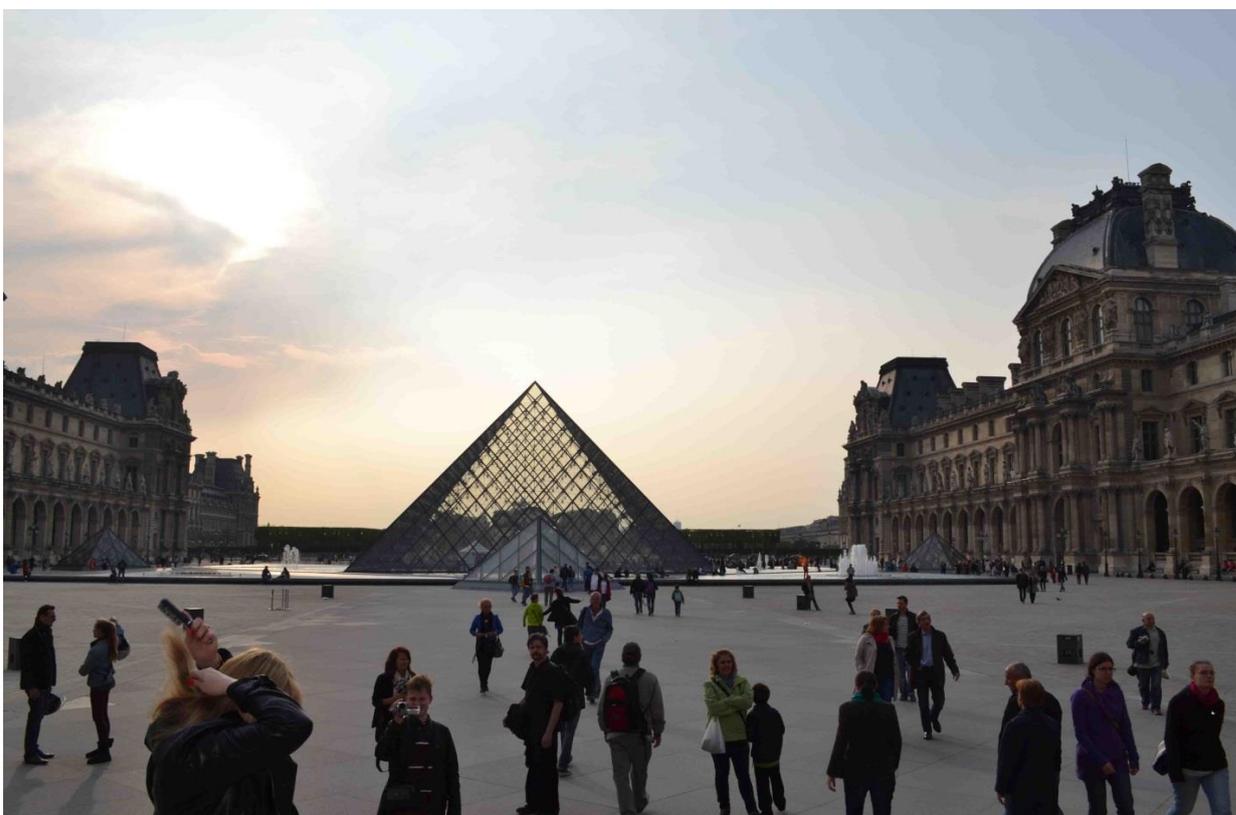
Фасад, обращенный к Сене, меня не поразил – так могло выглядеть любое присутственное здание. Прошли под арками и оказались в огромном внутреннем дворе с сиротливым фонтанчиком. Замкнутое каре здания больше всего похоже на казарму, хоть и по-французски изысканную. Тем более, что площадь двора позволяет устраивать смотр войск и парады:



Долго идем по двору (как все-таки Лувр огромен!) и через арки в левом крыле попадаем в парадный западный двор со знаменитой стеклянной пирамидой – под ней находится вход в музей и отсюда, из центра двора, можно рассмотреть главные фасады Лувра.

Волей обстоятельств через две недели после возвращения из Франции мы с Танькой оказались в Питере, и там разрешились наши сомнения насчет относительных размеров Эрмитажа и Лувра – музей в культурно-чекистской столице, конечно, значителен, но Лувр-то, действительно – просто огромен!

Хотя пирамида, конечно, несколько режет глаз:





Нет, все-таки это - не казарма. Фасады строги и нарядны одновременно, гармоничны и прекрасны:





Хотя и носят следы состыковок (точнее, несостыковок) разновременных корпусов:



Справка. Фасады, замыкающие средневековый Квадратный двор, создали в 1546—1555 гг. архитектор П. Леско и скульптор Ж. Гужон в новом, ренессансном стиле, который называют также стилем французского классицизма, а также стилем Генриха II: ордерная разработка стен, выступающие ризалиты, высокая кровля, удлиненность пропорций, напоминающая о готике. Горельефы выполнены Гужоном, а статуи в нишах появились позднее.

Тут самое время вспомнить, с чего все начиналось, а заодно и разобраться со стилями.

В годы правления Людовика XIII (1610—1643), сына Генриха IV, любимый архитектор кардинала Ришелье Ж. Лемерсье (помните церковь Сорбонны?) завершил композицию западного фасада Лувра – тогда, по-видимому, на фасаде и появились скульптура. В 1664—1674 гг., был возведен восточный фасад, автором которого оказался, как ни странно, не профессиональный строитель, а увлекавшийся архитектурой медик - К. Перро, брат знаменитого сказочника. Одновременно Ф. де Орбе и Л. Ле Во

создали новые северное и южное крылья дворца, и на этом архитектурный ансамбль Лувра был завершен.

Так как же определить его стиль? В начале путешествия, на площади Дофина, к меня не хватало терминов для описания французских домов, теперь, при знакомстве с Лувром, их оказалось слишком много... На мое счастье в кустах, пардон, в интернете, оказался Словарь изобразительного искусства, понятный даже полному профану.

Как известно, активный обмен идеями и мастерами между городами Италии и Францией начался в глубокой древности и не ослабевал никогда, хотя вектор влияний менялся в разные эпохи. Идеи Возрождения прибыли из Италии и, как мы уже знаем, во Франции долго сочетались с готическими традициями и приемами – в этом особенность французского ренессанса. Другая его особенность - "радость жизни" — «выражение, которое часто применяют для обозначения характерного галльского мироощущения, настроений куртуазности и рыцарских традиций эпохи поздней Готики». А дальше случилось совсем, казалось бы, неожиданное: сначала (в 1652 г.) в Париже был издан трактат древнеримского зодчего Витрувия, а затем итальянские архитекторы, оказавшись на абсолютистской почве Франции (двое из них – знаменитые Виньола, автор, в частности, палаццо Фарнезе в Пьяченце, и Себастьяно Серлио, а также Леонардо да Винчи – работали на службе у Франциска I), опубликовали ряд теоретических работ, заложивших основы классицизма. К ним присоединился в то же время и француз Ж.-А. Дюсерсо. На родине Возрождения – Италии – этот термин, однако, не применялся до тех пор, пока этот стиль не срикошетил туда уже во французском обличье. Т.е. Франция усвоила и стала применять античные принципы гораздо последовательнее и полнее, чем это происходило в итальянских городах – и не случайно: четкая ордерная система соподчиненности частного целому как нельзя лучше соответствовала абсолютистской государственной системе. По этой же причине классицизм,

залетевший в Россию с подачи переписывавшейся с Вольтером Екатерины II, почти на целый век пустил там свои корни.

Это, однако, отдельная история, а во Франции классицизм, меняя детали с каждым монархом, укоренился всерьез и надолго: с XVI по конец XIX в. «Классицистическая традиция, не ослабевавшая на протяжении нескольких столетий, является главной особенностью французской школы». Вот как, оказывается, неразрывно связаны социальное устройство общества и эстетические принципы: «если культура эпохи Итальянского Возрождения формировалась в обстановке демократического движения городов и коммун за независимость, а художники своим творчеством утверждали свободу личности, то во Франции сам факт существования культуры зависел от объединения общества вокруг короля и кардинала». Когда в эпоху Высокого ренессанса в Италии классический декор надоел всем до рвоты, два итальянских гения – Микеланджело и Рафаэль – изобрели барокко (кстати, каждый – свое собственное), руководствуясь принципом: что хочу, то и делаю. Другое дело – французское искусство, неразрывно связанное с придворной жизнью и идеей абсолютизма королевской власти: делай, что велит монарх. Даже не церковь, а монарх – главный и почти единственный заказчик (впрочем, членам королевской семьи и, как мы видели, первым министрам, в частности, Ришелье и Мазарини, тоже дозволялось. А всем прочим – в отведенных рамках. **Лирическое отступление. Вот, например, министр финансов при Людовике XIV Николя Фуке, которому король безоговорочно доверял, выстроил себе отель в Во-ле-Виконт, ставший вехой в развитии искусства. Еще бы: авторами были Лево, Лебрэн (росписи) и Ленотр (парк). Этим художникам, а также многим другим, Мольеру и Лафонтену, например, Фуке покровительствовал. Все это так понравилось королю, что он приказал тем же мастерам построить для себя то же самое – только побольше. Так появились Версальский дворец и парк. А заодно поинтересовался, откуда такие доходы у скромного министра. Вскрылись чудовищные злоупотребления, казнокрадство, полный развал финансовой**

системы (а что, раньше не заметно было?) и т.п. Фуке был арестован (капитаном королевских мушкетеров д'Артаньяном, кстати), судим и больше на свободу не вышел, дворец был конфискован. Мораль: будь он поскромнее, все бы сходило с рук и далее. А королевская роскошь не прощается человеку не королевской крови (Фуке вообще был из «третьего сословия»).

Господи, ну ничего нового в истории нет! Чему мы тьму примеров видим в нашей нынешней жизни.

Впрочем, повеления монарха французские зодчие выполняли не из-под палки, а, видимо, с удовольствием, т.е. короли очень высоко ценили талантливые работы, и всегда находилось место для творчества. Французы не были бы таковыми, если бы слепо копировали установленные образцы; как уже говорилось, при каждом монархе стиль приобретал собственные черты. Так, первым национальным классицистическим архитектором был Франсуа Мансар (1598—1666). «Он возводил отели ... с традиционно высокими кровлями (позднее архитектор итальянского Барокко Дж. Л. Бернини, познакомившись с французской архитектурой, счел высокие кровли "варварством")». (Не в первый раз, если вспомнить, что Вазари писал о готике. Впрочем, Бернини это еще икнется – его барочный проект восточного фасада Лувра был отвергнут в пользу строгого классицизма К. Перро). «Несмотря на дальнейшее усвоение "итальянизмов", в архитектуре Франции XVI—XVII в. сохранялись высокие трубы /вспомним площадь перед Мостом изящных искусств/, круглые башни с коническими шатрами, крытыми черно-серебристым сланцем /это же замок Консьержери!/. Светло-охристый известняк и кровли, крытые сланцем, придают архитектуре французского классицизма своеобразный колорит (итальянские города сверху выглядят красными из-за преобладающего до настоящего времени красного цвета черепицы). Французским изобретением является парадный двор — курдонер, а также композиция "между двором /со стороны улицы/ и садом /с задней стороны/".

Да это же и нам хорошо знакомо! Сколько в Москве, Питере да и других городах таких классицистических дворцов, окружающих крыльями двор, куда подъезжают кареты, отгороженный от улицы решеткой, и выходящий с обратной стороны, своим парковым фасадом, в сад! Наиболее «классический» пример – усадьба Архангельское. Вот, оказывается, откуда ноги растут, так что не только французский язык усвоила в свое время русская знать!

В общем, в каждый исторический период французский классицизм не был равен сам себе, так что термин этот относится даже не к стилю, а представляет собой «обобщенное название нескольких этапов развития искусства Франции».

А где же барокко? Во Франции этот стиль, который, судя по интенсивно барочному Риму, очень любила папская церковь, «несмотря на господство католической идеологии не получил интенсивного развития». Словарь объясняет это тем, что «классицистические формы привились на иной, чем в Италии, почве — сильных национальных традиций романского и готического искусства». Вот почему «у итальянского Барокко были заимствованы лишь отдельные элементы, а главными формообразующими принципами искусства эпохи Людовика XIV оставались идеи Классицизма». Честно говоря, не очень понятно: пышные позднеготические украшения легко могли приобрести барочные формы (вспомним фразу К. Вермана – «и у готики были свои барокко и роккоко»). Так что дело, скорее всего, в идеологии: барокко – это излом, волнение, а также - свобода, классицизм – порядок и соподчиненность.

Впрочем, бедным французским королям было бы очень скучно в окружении одного лишь классицизма. Так что в отделке обрамлений окон и дверей, как в области побочной и более свободной, в деталях оформления интерьера, шпалерах, мебели присутствовали барочные элементы, что мы и видим на западном фасаде Лувра.

Однако как не похоже все это на то, что мы привыкли ассоциировать с этим словом, насмотревшись на Зимний дворец в Питере и Екатерининский – в Царском селе! Два этих уникальных дворца выглядят, как кремовые торты, какая уж тут элегантность! Ничего похожего во всем французском барокко мы не найдем. В чем же секрет?

Да в том, оказывается, что и барокко, родившееся, как уже говорилось, из двух источников, тоже не равно самому себе. К. Верман: «Геймюллер отличает «причудливый» род украшений от украшений «барочных». Под первым он подразумевает дальнейшую переработку тонко-резаных, элегантных, иногда натуралистических итальянских форм украшений Браманте и Рафаэля, включая гротески; а под «барокко» - те более массивные, похожие на кожаные, или из теста раскатанные, завернутые или волнистые украшения, которые первоначально были пущены в ход Микеланджело, дальнейшее развитие получили в Нидерландах и оттуда в виде картушей и завитков ... были перенесены во Францию». Стоит добавить, что применение пышных микеланджеловских форм вылилось в итальянское барокко, завезенное в Россию Растрелли, но очень скупо представленное во Франции, «где всегда практиковались с большим чувством меры». А преобладающим барочным направлением здесь был как раз рафаэлевский «причудливый» стиль – тонкие и действительно элегантные резные орнаменты и гротески придавали зданиям сдержанную и изысканную нарядность, не переходящую в кич. На мой вкус, этот вид барокко во французском воплощении как раз и демонстрирует тонкий вкус.

Все сказанное относится ко временам до эпохи Людовика XIV, в которую был завершен, если не считать стеклянной пирамиды, архитектурный ансамбль Лувра. А это была действительно эпоха – этот король правил аж 73 года – настоящий рекорд! И не только по длительности, но и по содержанию – во всяком случае в том, что касается развития искусства.

Справка (Словарь): «Новые идеалы абсолютизма и должен был отразить "Большой стиль". Им мог быть только Классицизм, ассоциирующийся с величием древних греков и римлян: французский король сравнивался с Юлием Цезарем и Александром Македонским. Но строгий и рациональный Классицизм казался недостаточно пышным для выражения торжества абсолютной монархии. В Италии в это время господствовал стиль Барокко. Поэтому закономерно, что художники Франции обратились и к формам современного итальянского Барокко». «Своеобразие парадного и помпезного "Большого стиля" французского искусства второй половины XVII в. заключается в необычном сплаве элементов Классицизма и Барокко».

Что появилось? Колонны, портики и целые колоннады. Как мы видели, ранее, в постройках Мансара, да и Лево на о. Сен-Луи ничего подобного не было, однако появилось в его же ансамбле Коллежа Четырех наций, как мы видели. Еще – купол и так называемая французская схема крестово-купольной церкви. Церкви Института Франции, Дома Инвалидов (архитектор Ж. Ардуэн-Мансар, брат Франсуа Мансара), как и церковь Сорбонны, представляли собой новый тип классицистического здания центрального плана, с портиком, треугольным фронтоном и куполом на барабане с колоннами или пилястрами. Эта композиция положена в основу многих последующих произведений архитектуры европейского Классицизма, в том числе и в России (Исаакиевский собор и многие-многие). Впрочем, все это достаточно условно: куполами снабжены и крестово-купольные церкви, построенные при Людовике XIII, - невиденная нами Валь-де-Грас, заказчицей которой была Анна Австрийская, да и упомянутая здесь церковь Сорбонны – заказ Ришелье. В то же время приоритет крестово-купольной схемы почему-то признается за Пантеоном, построенным через сто лет... Несомненно, однако, что Большой стиль все это эффективно использовал. Естественно, и появились огромные архитектурные ансамбли, Версальский в первую очередь. Разумеется, я не собираюсь перечислять все построенное в «большом стиле», а упоминаю только то, что мы видели. Наиболее

отчетливое впечатление о нем дает восточный фасад Лувра, который мы рассмотрели на третий день:

Его называют "колоннадой Лувра" из-за мощного ряда сдвоенных колонн "большого ордера". Колонны с коринфскими капителями подняты над цокольным этажом и охватывают второй и третий этажи, создавая мощный, строгий и величественный образ. Напомню, что представленный на конкурс проект мастера зрелого римского барокко Дж. Л. Бернини с вычурно изогнутыми фасадами, насыщенными множеством декоративных элементов, был отвергнут в пользу исключительно античных, древнеиталийских основ, которые представил К. Перро. И хорошо, а иначе мы могли бы спутать Лувр с Эрмитажем. Но и в таком виде он что-то мне напоминает..

Ж. Лемерсье, который выглядит несколько таинственно, а при дневном свете – наверняка просто эффектно:

именно во Франции второй половины XVII столетия сложилось само понятие художественного стиля». Причем «влияние государственной идеологии было столь велико, что именно с этого времени отдельные этапы развития искусства во Франции стали обозначать именами королей: стиль Луи XIV, стиль Луи XV, стиль Луи XVI. Обычай такого наименования был позднее обращен и назад, во времена до правления Людовика XIV» и распространился на все монархические страны: «елизаветинский стиль», «терезианский», «викторианский»... «Впервые в истории во Франции ... стиль стал осознаваться важнейшей категорией искусства, эстетики, стал нормой жизни — быта и нравов, пронизывая все стороны придворного этикета (слово, также появившееся при дворе Людовика XIV). Вместе с осознанием стиля приходит эстетизация отдельных формальных элементов, воспитание вкуса, "чувства детали". «С тех пор не Рим, а Париж стал диктовать моду в искусстве, и его роль не ослабевала на протяжении последующих XVIII, XIX и XX вв.».

А как же вышедшая почти на век раньше книга Бальдассаре Кастильоне «О придворном»? Которая была в 16 в. переведена на все европейские языки и стала своего рода учебником хорошего тона? Позволю себе процитировать наш текст об Урбино: «преподанные в ней правила поведения вошли в употребление всех высших обществ Европы и живут до сих пор». Были ли они усвоены двором Короля-Солнца? Да ни в малейшей степени!

Напомню: книга воссоздает «картину изысканных обычаев и остроумных бесед итальянского общества... и рисует образ «передового человека эпохи Возрождения — разносторонне образованного и развитого физически, любознательного, стремящегося к совершенству во всём». Один из ее постулатов состоит в следующем: «Не может быть красоты без добра. Можно сказать, что доброе и красивое – в известном смысле одно и то же».

А что мы видим при дворе Людовика XIV? Вот что пишет о королевских приемах умная и остроумная мадам де Севинье, с которой мы еще встретимся:

Стиль, этикет, манера стали настоящей манией. Отсюда мода на зеркала и мемуары. Люди захотели увидеть себя со стороны, стать зрителями собственной позы. Не заставил себя ждать расцвет искусства придворного портрета. Роскошь дворцовых приемов поражала посланников европейских дворов. В Большой галерее Версальского дворца зажигались тысячи свечей, отражавшихся в зеркалах, а на платьях придворных дам было "столько драгоценностей и золота, что они едва могли ходить". Ни одно из европейских государств не смело соперничать с Францией, находившейся тогда в зените славы. "Большой стиль" появился в нужное время и в нужном месте. Он точно отражал содержание эпохи, но не ее действительное состояние, а настроения умов. Сам король мало интересовался искусством, он вел бесславные войны, истощавшие силы государства. И люди как будто старались не замечать этого, они хотели выглядеть такими, какими казались себе в своем воображении. Какая самонадеянность! При изучении этой эпохи

возникает ощущение, что самыми большими ее художниками были портные и парикмахеры.

В других письмах она жаловалась, что обязанность посещать эти приемы тяготят ее, ибо там невыносимо скучно – разговаривать можно только о моде. Какой контраст с крошечным, ни в какое сравнение по роскоши не идущим с Версалем двором герцогов Урбинских!

Между тем «мания стиля, французской "большой манеры" стремительно распространялась по Европе, преодолевая дипломатические и государственные барьеры. Сила искусства оказалась важнее оружия, и перед ней капитулировали и Берлин, и Вена, и даже чопорный Лондон. "Стиль Людовика XIV» заложил основы интернациональной европейской придворной культуры и обеспечил своим триумфом успешное распространение идей Классицизма и художественного стиля Неоклассицизма во второй половине XVIII — начале XIX в. в большинстве европейских стран».

Россия тоже пережила это увлечение под именем «Александровский ампир» - по сути, тот же "Большой стиль" на русской почве. *А венский «Большой стиль»? Тоже – претензия на классические образцы, только в мегаломанском чудовищно тяжеловесном варианте...Как только политические претензии влезают в архитектуру, так немедленно появляются эти «египетские пирамиды» посреди Европы...*

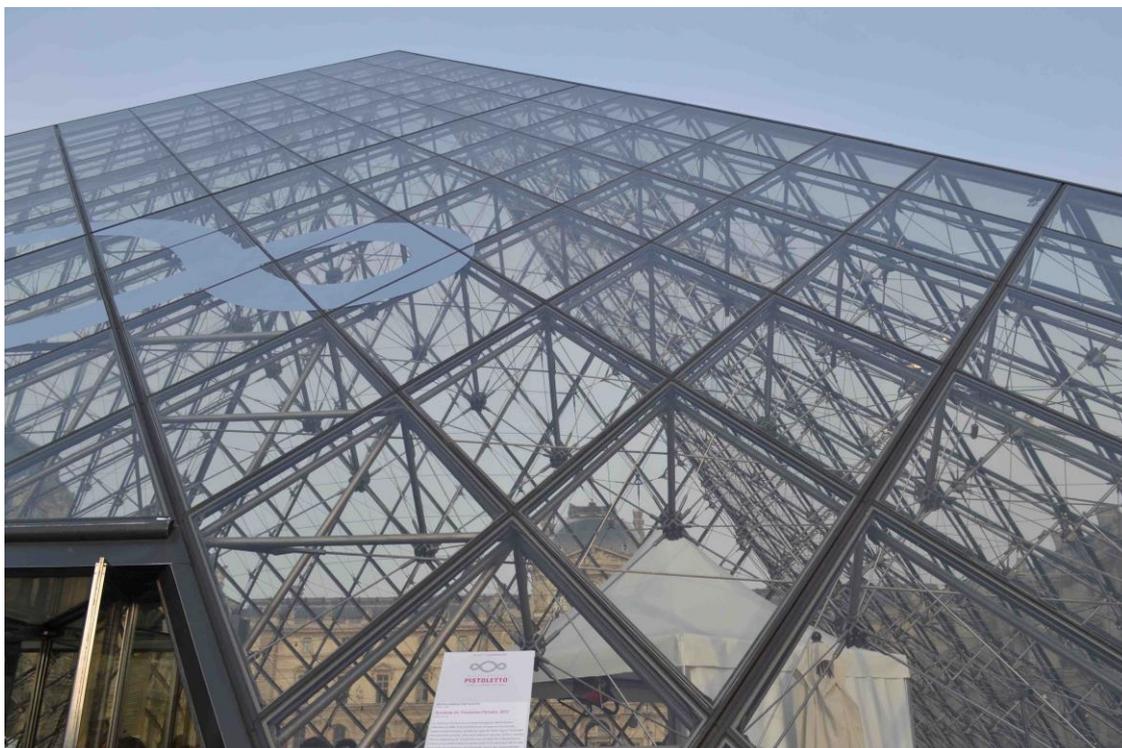
Кстати, о неоклассицизме. В России этот термин применяется в отношении течения в рамках модерна (конце XIX в.), что совсем не соответствует европейскому смыслу. А во Франции, откуда он родом...

...После эпохи солнечного Людовика «Большой стиль» всем надоел. Лично мне не понадобилось для этого 70 лет – все эти колоннады и портики со скульптурами и громадными куполами, соревнующиеся высоте и ширине, не вызывают у меня никаких чувств, кроме сожаления о потраченных средствах, уже после третьего предъявления. Так что я хорошо могу себе представить чувства общества, потянувшегося к камерному уютному и

изысканному стилю рококо. Однако передышка была недолгой, ибо классицизм вернулся в новом обличье под именем неоклассицизма. Истоки и особенности нового стиля описаны нами в предыдущей части, в главе, посвященной Пантеону. Суть его – в очистке классицистической основы от всех наслоений, как барочных, так и происходящих от местной галльской традиции, что можно выразить формулой «антика в чистом виде». С моей точки зрения эта очистка сделала его невыносимо однообразным и скучным. Забавно, что классицизм, как уже было сказано, отлично соответствует как абсолютистской идеологии, так и философии гуманизма и утопическим социальным идеям. В общем, каждый волен оправдать им любые идеи. Вот именно поэтому, мне кажется, и наша Екатерина клюнула на французский неоклассицизм, за неимением более раннего получившего в России название просто классицизма, – с одной стороны, это было попыткой примазаться к веяниям эпохи Просвещения, с другой – не противоречит идее абсолютистской власти. И в России он имел практически такую же судьбу – от более чистых ранних форм развился, в сочетании с элементами барокко, в Большой Александровский ампир, а потом, исчерпав все варианты, надоел, был забыт и возродился в конце века (XIX) в искаженных формах под названием неоклассицизма. Т.е. у нас все протекало параллельно со сдвигом на век.

Вот такова, если коротенько, история того, откуда и как вырос Лувр. Ну а мы, наконец, спускаемся под основание стеклянной пирамиды и входим в Музей. *Вот про пирамиду, которая так и лезет в глаза, про ее стиль, исторические истоки и параллели со стеклянным зодчеством наших кафе «Уралочка» или умирающим зеленым кристаллом, что на «Юго-Западной» - ни слова, видно, Карл Верман не успел по ее поводу высказаться. А на самом деле – ведь был же какой-то эстетический замысел в засаживании в середину луврского двора этой штуковины! Да, ведет она, конечно, в такой же ультрахайтековский подвал с выдвигающимися из пола лифтами, кассами, кафе и магазинчиками, а уже оттуда начинаются коридоры*

собственно Луврского музея, но почему надо было так выпендриться на поверхности – загадка, особенно с учетом упомянутого французского чувства меры.



Наша музейная карта оказалась абсолютно ненужной, т.к. по пятницам он работает, как уже говорилось, допоздна, и вход в эти вечерние часы – бесплатный. Никакой очереди, против ожидания, тоже не было, как и не было особой тесноты – все можно было спокойно рассмотреть. *В прошлый свой приезд сюда я тоже воспользовался халявой и прошел в музей в бесплатные часы, но тогда все автоматически ограничивалось отключенной на это время вентиляцией, что по летнему делу (в день Бастилии – 14 июля) делало долгое пребывание здесь просто невозможным от жары и духоты. На этот раз, может быть вследствие смягчения нравов, а, может быть – просто не такой жаркой погоды (начало мая), все воспринималось намного комфортнее, и срок нашего пребывания ограничивался только нашей собственной выносливостью, а она уже была на исходе...*

А потому мы, неизбежно, и отправились в сторону залов итальянского и греческого искусства.

Блуждая по итальянским залам, мы с удивлением обнаружили, что картины одного художника можно было встретить в разных местах, часто довольно далеко друг от друга. И исторический принцип не всегда выдерживался. Нашли многих знакомых – Чимабуэ, фра Анжелико, фра Бартоломео, Филиппо Липпи, Перуджино,





любимого всеми нами Гирландайо – учителя Микельанджело.



А моего любимого дела Франческу пришлось поискать – в каком-то коридоре все-таки нашли единственную его работу – портрет герцога Малатесты, который я приводила в тексте об Урбино.

Тут и Бронзино нашелся, памятный мне по National Gallery в Лондоне, но которого, по-моему, совершенно нет в российских музеях, а посмотреть на него стоит. Впрочем, одна из картин показалась очень неудачной – какие-то неестественные позы, корявые (не характерные для этого художника) лица, неизвестно за что взято в Лувр, а вот две другие очень хороши.

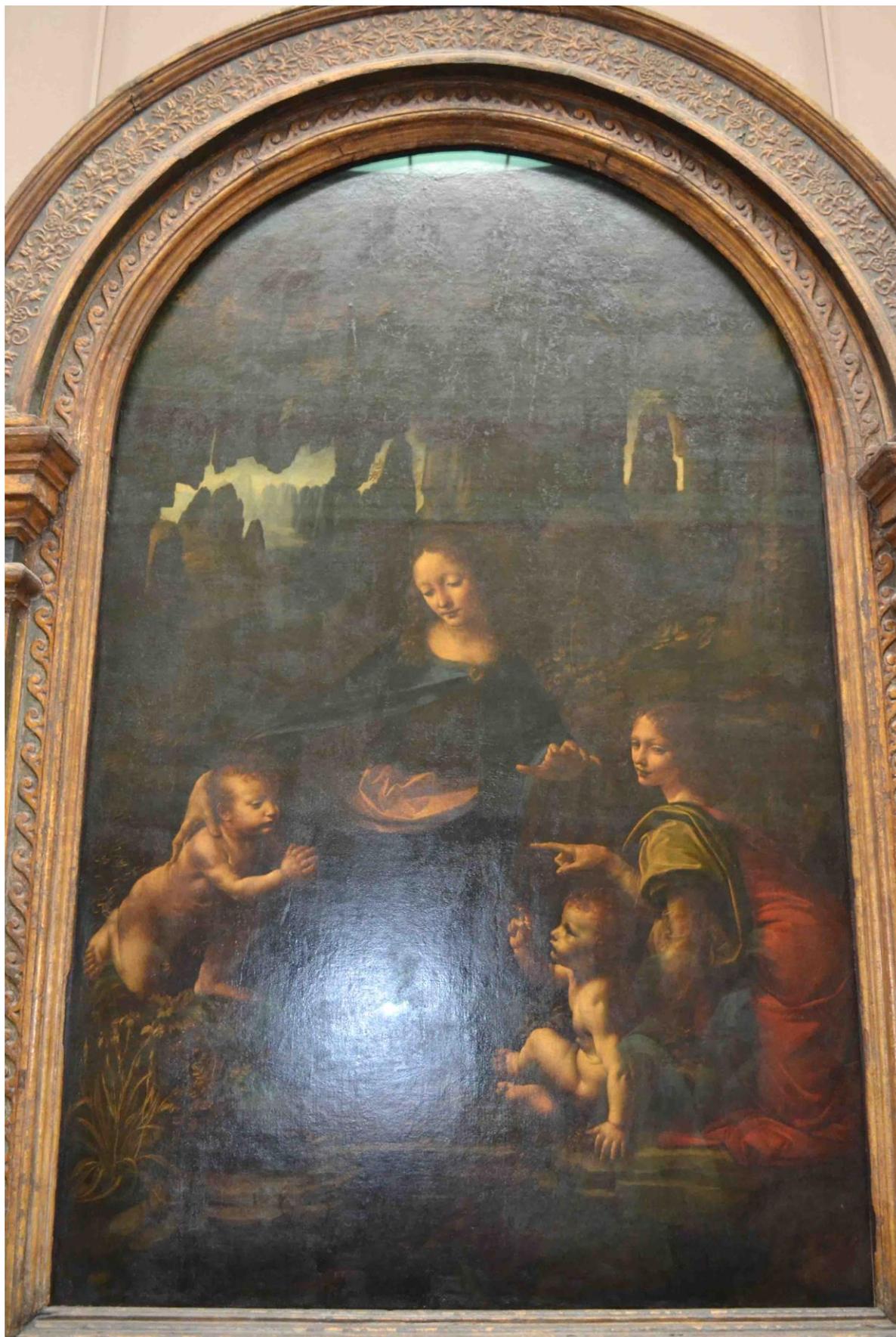




Что приятно, в эту поездку мы почти не сталкивались с запретами на съемку и были ограничены только собственным вкусом, ленью (и в данном случае очевидным образом лопухнулись) и освещением.

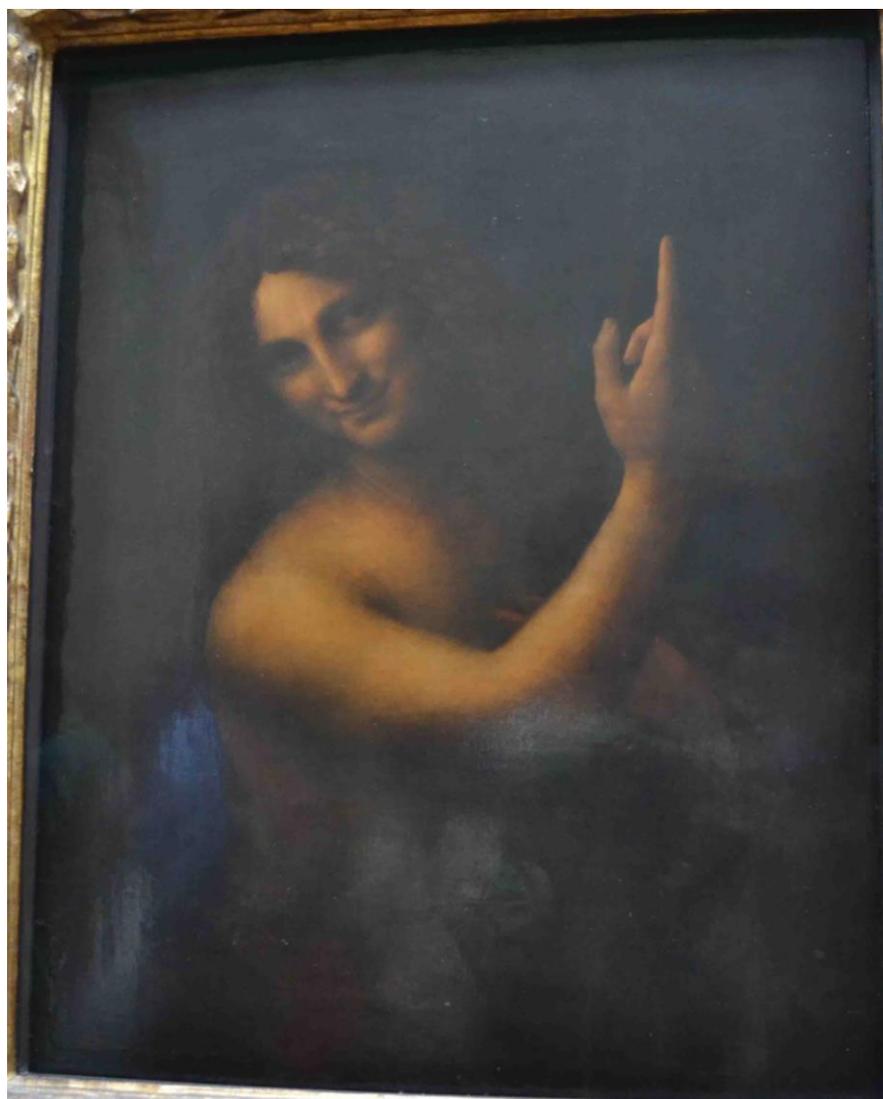
Как-то случайно увидели работы Леонардо – они висели в проходном зале, где никто не обращал на них особого внимания. А эта была прелестная

«Мадонна в скалах», авторская копия которой хранится в Лондоне (прошу прощения за блик света на фото).



Помимо всего прочего эта картина интересна неразгаданной символикой жестов, не повторенных в лондонском варианте. А рядом – портрет Иоанна-Крестителя с поднятым вверх указательным пальцем – этот жест ему присущ на всех картинах Леонардо, что тоже имеет какой-то таинственный смысл. *Если бы палец был большой или средний – никаких вопросов бы не было, а указательный...не иначе Иванушка Креститель намекает, что у него могучая «крыша» - брательник на самом верху...*

А главное – Иоанн изображен не аскетичным фанатиком, а красивым, улыбающимся и полным здоровья юношей, что совершенно необычно, не говоря уже о мягкой моделировке, светотенях и пр.



А рядом... Необыкновенно выразительный портрет неизвестной женщины – «Прекрасная фероньера».



По сравнению с Моной Лизой эта женщина и красивее, и умнее, с ярко выраженным и, видимо, непростым характером. *Ну, посмотрите же на нее!*¹ А потом вызовите в памяти набивший оскомину образ Джоконды и честно признайтесь, кто красивше!

¹ *есть, правда, мнение, что это не сам да Винчи, а его школа, но если это ученик такой гениальный, то куда это он потом девался? А если ученическую мазню гениальными штрихами все-таки сделал шедевром сам да Винчи, то и разговоры о «школе» совершенно бессмысленны*

Во времена К. Вермана многие считали, что эта картина, а также некоторые другие из приписываемых ранее Леонардо, в том числе и Мадонна Литта в Эрмитаже и лондонская копия Мадонны в скалах принадлежат кисти одного из двух товарищей и последователей мастера, портретиста Амброджо де'Предиса. С точки зрения полученного впечатления, это ничего не меняет: картины все равно прекрасны. Однако сегодня все эти крупнейшие музеи мира атрибутируют их как произведения самого Леонардо.

Во второй раз я навещаю здесь Мону Лизу, и снова она производит какое-то двойственное впечатление: ну, да, великая, но ведь совершенно некрасивая женщина!

И при всей очевидности вывода «Фероньера» нынче просто висит в коридоре, а «Мону Лизу», которую мы увидели чуть дальше, из корявого стального ящика с пуленепробиваемым стеклом переместили в огромный зал за огромное же пуленепробиваемое стекло высотой в пару метров, как бы за витрину, и вокруг нее все вьются. Ну, и пусть! Мы все дружно решили, что просто у «Прекрасной фероньеры» PR-атташе хуже, чем у Джоконды, а так еще неизвестно, кто кого бы затмил.

Я почти уже согласилась с этим... и все-таки: портретов, подобных «фероньере», много (да? это где же они прячутся? скажи – ГДЕ?!), а свет, льющийся снаружи, из воздуха, и изнутри, из глубины личности, присущ только Моне Лизе... Блин! Ну, это все-таки просто гипноз проджокондовской пропаганды!

Кстати, именно «Мона Лиза» и положила начало Луврской коллекции – ее купил у Леонардо Франциск I. В одном путеводителе сказано, что этот портрет был куплен у автора (!) Генрихом IV, что было бы весьма затруднительно, учитывая даты жизни обоих. Зато Франциску это ничего, кроме денег, не стоило, ибо Леонардо был им приглашен и работал при его дворе. Несомненно, однако, что и Генрих и его теща Екатерина Медичи, и жена Мария Медичи продолжали собирать произведения искусства (для Медичи это, вообще, была устоявшаяся традиция) и решили, что Лувр должен быть исключительно музеем. Генрих даже селил здесь художников. Все следующие Людовики и Наполеоны пополняли коллекцию, а во время Великой революции в 1793 г. Лувр был объявлен государственным Музеем. Наполеон брал с побежденных контрибуцию произведениями искусства (правда, потом многое пришлось вернуть, но не все). Большой Лувр окончательно был создан лишь в начале XXI в., когда Миттеран выселил из

дворца министерство финансов и построил стеклянную пирамиду, скрывающую вход в музей и торговый центр под двором.

Кстати, в одной книжке мне попалась своеобразная версия история создания этого портрета. Книжка детективная, так что за достоверность ручаться нельзя, но история красивая.

В период работы Леонардо над росписями зала палатцо Векьо (Синьории) во Флоренции к нему обратился купец Джокондо с просьбой написать портрет его жены. Мастер хотел было отказаться – работа над росписями не ладилась, необыкновенно достоверная батальная сцена, которая была уже закончена, могла погибнуть из-за неудачного состава красок, с которым Леонардо постоянно экспериментировал. (И в конце концов погибла, т.к. росписей Леонардо в этом дворце нет). Но купец очень настаивал: его жена только что потеряла новорожденного ребенка и была в тяжелом душевном состоянии. Он надеялся, что сеансы позирования ее развлекут и исцелят от скорби. Леонардо не смог отказать и взялся за работу. Во время сеансов он пытался ее разговорить, и мало-помалу она стала участвовать в беседах, проявив себя умной, образованной и тонкой натурой. Они подружились. Муж оказался прав: жена, преодолев горе, вернулась к нормальной жизни. Окончания работы над портретом не потребовалось, и он остался у автора...

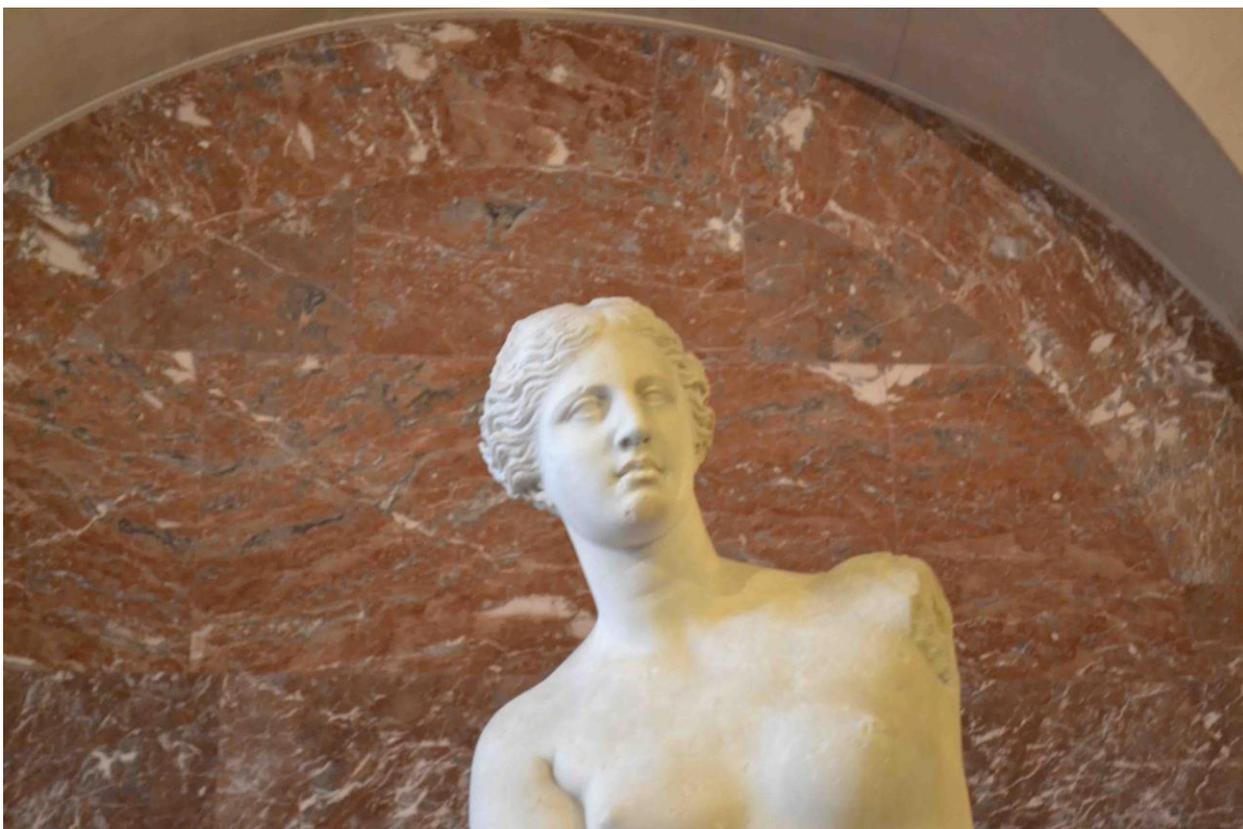
Уже после Парижа я, будучи в командировке в Питере, конечно, побегала в Эрмитаж, чтобы освежить впечатления многолетней давности, и навестивший меня Юрка тоже туда первым делом пошел, так что сейчас, когда мы пишем эти заметки, все время возникает искушение сравнить эти два величайших музея.

Две крохотные картины Леонардо, знаменующие собой начало и конец его творческого пути, стоят у нас в почете посреди зала, и к ним постоянно подводят группы экскурсантов. Кстати, только у нас, помимо распространенных повсеместно аудиогидов, существуют живые экскурсоводы, причем вещающие на всех языках. А кроме того, старушки в

залах способны ответить на любой вопрос по искусству не хуже специалиста – такого вообще нигде не встретишь. А знаете, откуда появилась в Эрмитаже Мадонна Бенуа? – Ну разумеется, это подарок семьи Бенуа. А в семью художника она попала от деда его жены – сибирского купца, а тот купил ее у другого купца, а как она к тому первому сибирскому купцу попала? Об этом я так и не нашла информации...

Уже в совсем полудохлом состоянии я все-таки потащил своих к Венере Милосской – мне было важно сравнить их мнение о ней со своим, сложившимся в первое посещение Лувра, как о тетке с неидеальной фигурой, со злыми губами и безрукой, а, следовательно, в хозяйстве бесполезной.

Вот тут я могу согласиться - ее лицо никак нельзя назвать ни красивым, ни привлекательным:



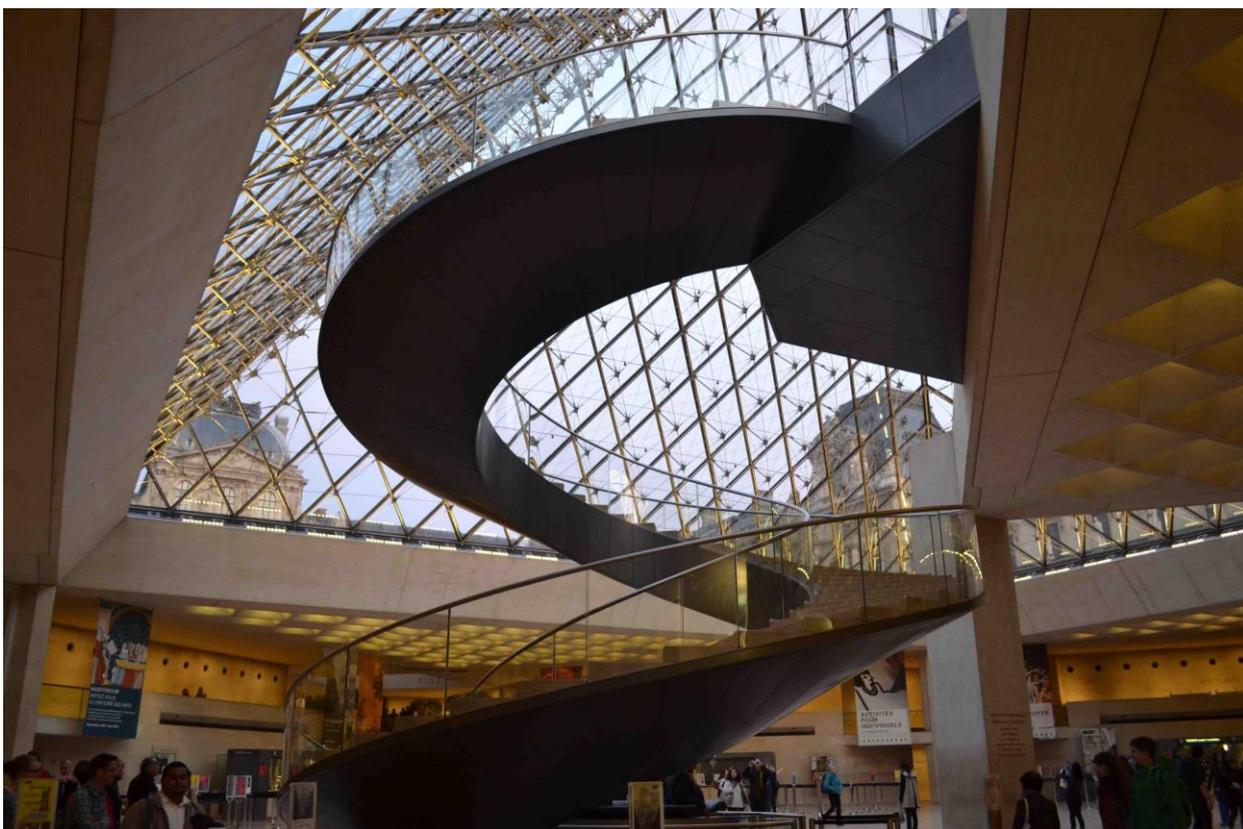
А рядом обнаружилась пара скульптур Праксителя, и они-таки действительно – высший класс – тело женщины вырезано не менее искусно, а лицо гораздо милевиднее:



Спрашивается, почему не она, а безрукая злючка стала эталоном женской красоты? Обсудив этот вопрос, мы пришли к выводу, что просто –

это еще один случай, когда у инвалидки Пи-Ар лучше, чем у здоровой женщины. А рядом с ними – прекрасная охотница-Диана работы Гужона.

Переполненные образами и цветом, мы выползли из галерей в пространство под пирамидой, где собирались плотно поужинать в каком-нибудь из многочисленных круглосуточных ресторанчиков. Пока мои спутники бегали в поисках подходящего, я наблюдала, как вот эту совершенно неуместную здесь, но не лишенную грации хай-тековскую структуру винтовой лестницы



пронизывает выползающая откуда-то снизу труба лифта. Наконец они пришли и сказали, что есть нам негде, т.к. все эти забегаловки по случаю вечернего бесплатного посещения музея закрыты. Так что мы вышли в вечерний город «усталые, но голодные». И, бросив взгляд на Пале-Рояль, пошли по улице Риволи и, недолго думая, приземлились за первым же столиком. То, что произошло дальше, заслуживает описания.

Нам принесли меню, из которого мы не поняли ни слова, кроме слова «омлет», который я и заказала. А среднего возраста пара, сидящая несколько в глубине зала (наш столик стоял прямо на улице, а их – уже в помещении,

хотя стены между ними не было), с аппетитом уплетала что-то мясное. Женька лучше всех нас говорит по-английски, он и сказал официанту, что ему и Юре нужно какое-нибудь блюдо из мяса. Официант долго выяснял детали желаемого приготовления и подтвердил, что все понял. Ну и принес – два разных, но оба на разделочных досках вместо тарелок: ассорти из холодных мясных закусок и из сыров. Если первое еще можно как-то проассоциировать с мясом, то второе – никак. Объяснить ему, что заказывалось совсем не это, и попросить поменять, оказалось невозможным, т.к. английским он, по-видимому, не владел совсем. И это в ресторане на главной улице Парижа! Разумеется, я позлорадствовала, т.к. мой омлет мне вполне понравился. А пока они ковырялись со своими колбасой и заплесневелыми сырами (извините, если я кого-то обидела, но у нас в семье только наша дочь ценит эти деликатесы, но ее с нами не было), произошло нечто совершенно неожиданное.

Пара, уплетавшая мясо, покончила с трапезой, и женщина, видя, что мы курим, попросила стрельнуть у нас сигаретку. *Мы объяснили, что курим «Яву», обращение с которой для среднего европейца летально, и Жек снабдил ее из своих ресурсов «Честерфилдом».* Закурила. Тут же к ней подошел официант и сказал, что курить можно только за уличными столами (т.е. как раз за нашим). Она в растерянности не знала, куда деть только засмоленную сигарету, и мы предложили ей подсесть за наш столик, для чего надо было всего лишь развернуть ее стул. Так она и сделала с благодарностью. И началась беседа!

Таких вопросов мы за границей не обсуждали ни с кем! Да и в России в последнее время... Что для нас главное в жизни? В творчестве? К чему мы стремимся? О чем мечтаем? Вопросы были обращены в первую очередь к Женьке, в котором она почувствовала родственную душу, когда он, представляясь, сказал, что снимает фильмы. Он и отвечал в основном. Беседа велась, разумеется, по-английски, хотя женщина владела языком хуже Женьки, а мужчина, хоть и понимал, но не говорил – она переводила его

реплики. Все-таки как-то понимали друг друга. Ее зовут Софи, художница. Она полностью опровергла устоявшееся представление о французах как о людях, интересующихся только собственными делами. А также о парижанках, ибо одета она была ужасно: на легком платье – мужская джинсовая куртка, не соответствующая ему ни по цвету, ни по стилю; обувь – говорят, для француженок это главное, – домашние шлепанцы; прическа – как попало, и ни следа косметики. И это, напомню, в ресторане на главной улице Парижа, с мужчиной-собратом по цеху.

Мужчина – Жан-Луп – являл собой полную противоположность: в длинном черном пальто с красным шарфом, смуглая сильно вытянутая овальная голова с голым черепом и тонким породистым лицом, он мог быть только французом. Он – скульптор. Показал нам проспект своей выставки, в котором меня позабавило изображение чугунной литой изящной конструкции вроде подставки для зонтов с вставленной в центр натуральной морковки с пышной ботвой. Моя улыбка им понравилась, они ее заметили. К сожалению, больше сказать ничего не смогла, т.к. все остальные его работы – тоже не скульптуры в прямом смысле, а какие-то непонятные инсталляции – вообще не вызывали никаких ассоциаций. Он как раз – не парижанин, живет где-то в глухой провинции, но очень хочет переехать в Париж. Говорит, в глуши, где все друг друга и друг о друге все знают, не с кем общаться, нет необходимой художнику интеллектуальной среды. Женька заметил, что у нас как раз идет обратный процесс: все творческие люди стремятся из столичной среды уехать куда-нибудь в глубинку, чтобы ничего не мешало творить на природе и в одиночестве. А за интеллектуальной пищей можно и смотаться изредка в столицу, хотя я не уверена, что и тут он найдет понимающих его искусство. Хотя, наверно, если где-то и есть таковые, то только здесь – в Париже всегда бурлила интеллектуальная мысль... Лично мне все было понятно: он хочет в Париж потому, что она не хочет в провинцию, но я, конечно, постеснялась выразить эту мысль. Как и сделать фотографии, о чем

очень жалею: его лицо было очень характерно, настоящий французский типаж!

Время приближалось к полуночи, и я, доев свой омлет, поняла, что силы на исходе, а завтра нас ждет не менее насыщенный день. Пришлось распрощаться, обменявшись электронными адресами. *Оставшейся без курева Софи мы на прощание подарили пачку «Явы», предупредив, естественно, о ее смертоносных свойствах и посоветовав травить ею своих оппонентов в искусстве.* Потом мы нырнули в метро и через полчаса свалились без задних ног.

Вот таким был наш первый день в Париже!