



Лев Мочалов



**ТРИ ВЕКА
РУССКОГО
НАТЮРМОРТА**

УДК 75.049.6
ББК 85.147(2)я6
М86

Редактор Н.А. Борисовская
Дизайн и верстка: С.Н. Новгородова
Корректор А.В. Новгородова

Мочалов Лев

М86 Три века русского натюрморта. – М. : Белый город. – 512 с. : ил.
ISBN 9785-7793-2007-8

Книга Л.Вс. Мочалова «Три века русского натюрморта» – по сути первое обстоятельное и глубокое монографическое исследование исторического развития и философии этого жанра в нашей стране. Оно охватывает громадный материал – от так называемых «обманок» начала XVIII века до исканий современных мастеров – и необычайно глубоко как искусствоведчески, так и философски раскрывает специфическую природу натюрморта как жанра изобразительного искусства, показывает его историческое становление под воздействием как собственно художественных факторов, так и социально-психологических обстоятельств.

УДК 75.049.6
ББК 85.147(2)я6

ISBN 9785-7793-2007-8

© «Белый город»
© Мочалов Л.В., текст

СОДЕРЖАНИЕ

ОТ АВТОРА

6

ГЛАВА I

НАТЮРМОРТ В СИСТЕМЕ ЖАНРОВ ЖИВОПИСИ:
СПЕЦИФИКА И ГЕНЕЗИС

11

ГЛАВА II

ЗАРОЖДЕНИЕ ЖАНРА НАТЮРМОРТА В РОССИИ

47

ГЛАВА III

ОТ КАНОНОВ КЛАССИЦИЗМА —
К ОТКРЫТИЮ ИДЕАЛЬНОГО В «ЕСТЕСТВЕННОМ»

75

ГЛАВА IV

ВЕЩИ, ВПЛЕТЕННЫЕ В ЖИЗНЬ ЧЕЛОВЕЧЕСКУЮ

119

ГЛАВА V

НАТЮРМОРТ — ЛИЧНОСТНАЯ МОДЕЛЬ МИРА

163

ГЛАВА VI

НАТЮРМОРТ — ХРАНИТЕЛЬ ЖИВОПИСНОЙ КУЛЬТУРЫ

305

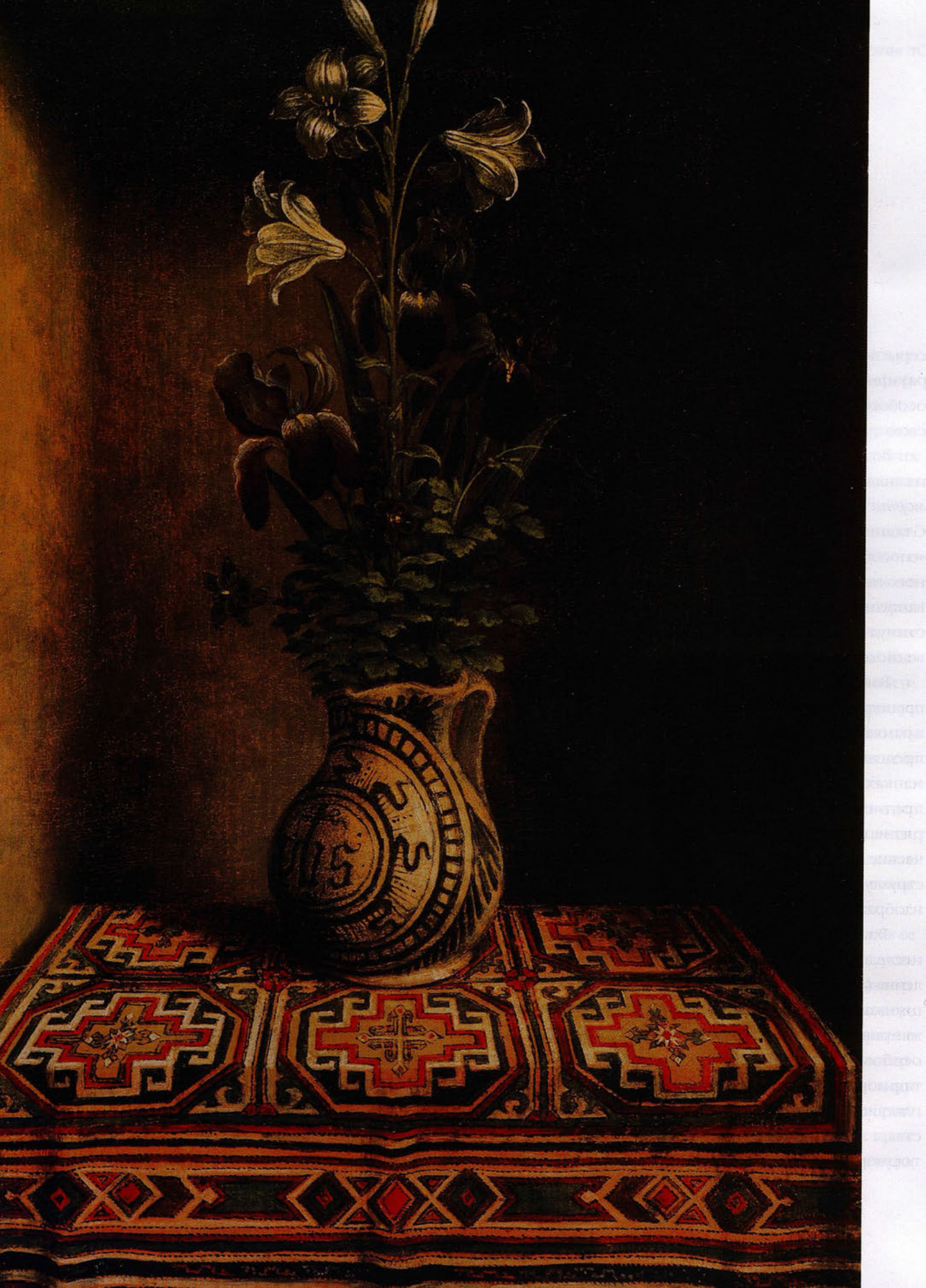
ГЛАВА VII

НАТЮРМОРТ — АССОЦИАТИВНО-МЕТАФОРИЧЕСКАЯ
КАРТИНА

411

Указатель имен и произведений

500



ГЛАВА I

НАТЮРМОРТ В СИСТЕМЕ ЖАНРОВ ЖИВОПИСИ: СПЕЦИФИКА И ГЕНЕЗИС

Натюрморт имеет отношение к коренной специфике живописи, поскольку изображение предметов есть «первичная клеточка» всего сложного организма данного вида искусства. Однако не всякое изображение предметов можно назвать натюрмортом. Одни исследователи подчеркивают их исключенность из природных связей и отношений¹, другие акцентируют «искусственность» мира вещей, их «мертвенность»². Думается, следует отметить более общую особенность предметов, составляющих объект натюрморта. Они существуют не безотносительно к человеку, не в системе природы, но в системе «человек – природа», в системе «культура – природа». Они, так сказать, уже вступили в контакт – не обязательно для себя губительный – с человеком, отвечая его разнообразным запросам и потребностям. И человек – как личность – может свободно распоряжаться ими³. От степени творческого внимания художника к вещам, к характеру их «взаимосвязи» зависит самодостаточность изображения предметов, что и делает натюрморт суверенным и полноправным жанром.

Собственно, вся деятельность человека немислима без контакта с предметами. Участвуя в жизни людей, они овеществляют в себе общественное содержание, человеческий труд, творчество, а значит, определенные представления, идеалы и вкусы. Даже чисто природные качества предметов открываются художником в зависимости от той или иной степени социально-культурного развития общества. В материальных объектах избирается то, что наиболее соответствует определенным ценностным ориентациям. В известном смысле всякий предметный набор обладает своим эмоционально-смысловым «ореолом».

Однако ценность самих предметов – лишь предпосылка ценности их образов, созданных художником. Изображенные им предметы не только способны рассказывать о людях, которые сотворили их и с которыми они живут. Они говорят и о самом художнике, как бы запечатлевшем в увиденном самого себя. Ведь и выбор предмета, и манера его изображения выражают личность художника, уровень его культурного развития, его пристрастия, характер. Словом, в «общении» с предметами многогранно раскрывается человеческая сущность.

Вызванный к жизни определенными общественными потребностями, натюрморт оформился в самостоятельный жанр живописи.

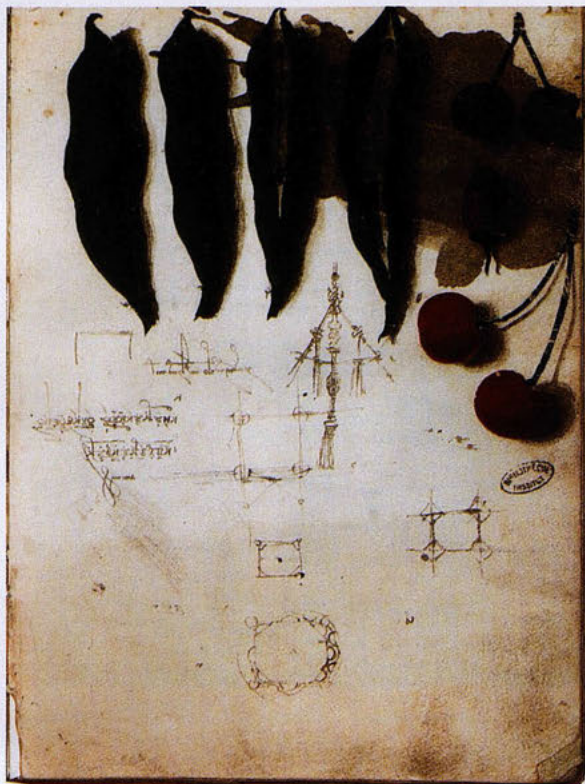
¹ Винтер Б.Р. Проблема и развитие натюрморта. С. 34.

² Данилова И.Е. Натюрморт – жанр среди других жанров // Натюрморт в европейской живописи XVI – начала XX века. С. 5.

³ Именно в этом видится отличие предметного мира натюрморта от тоже искусственного мира архитектурного пейзажа и в значительной степени интерьеря.

Ханс Мемлинг. Цветы в кувшине из майолики с монограммой Христа. Около 1485

Дерево, масло. 29,2 x 22,5 см
Музей Тиссен-Борнемиса, Мадрид



Леонардо да Винчи. Стручки, черешня и дикие ягоды
Около 1494–1495

Бумага, водяные краски. 23,4 x 17 см
Библиотека Французского института, Париж

¹ См., например: *Каган М.С.* Лекции по марксистско-ленинской эстетике. Л., 1971; *Ленишин В.А.* Жанровая система как проблема искусствоведения // *Художник*. 1977. № 10; *Яковлева Н.* Жанровый анализ творчества // *Творчество*. 1978. № 9; *Она же.* Об историческом аспекте проблемы живописных жанров // *Искусство*. 1978. № 10; *Ягодовская А.Т.* Жанровая форма – предмет или функция // *Творчество*. 1979. № 1; *Мочалов Л.В.* Прошлое, настоящее и ... // *Творчество* 1979. № 5.

² *Вагнер Г.К.* Проблема жанров в древнерусском искусстве. М., 1974. С. 16.

³ *Ягодовская А.Т.* Некоторые вопросы образной структуры натюрморта в современной русской живописи. С. 133.

Согласно общераспространенным представлениям, жанр – исторически складывающаяся и в то же время исторически устойчивая категория, свойственная всем видам искусства¹, категория «содержательного формообразования»² «типологического характера». Благодаря «памяти жанра» (формулировка Михаила Бахтина), создается особый диапазон «вопросов», которые программируют в известной мере «ответы художника»; «жанр... выполняет роль провоцирующего предписания, исполнение или нарушение которого и может быть определенным образом оценено и прочтено»³.

Специфическая сущность жанров, пожалуй, более всего раскрывается в их взаимодействии. Во многие работы последних десятилетий по эстетике, литературоведению и искусствоведению вошло понятие «системы жанров»⁴. Методологически целесообразно попытаться прийти к выяснению сущности жанра через представление о системе жанров, общее «силовое поле» которой наделяет особым содержанием, особой ролью каждый жанр в отдельности. Призывая изучать «те принципы, на которых осуществляются жанровые деления, изучать не только отдельные жанры... но и самую систему жанров каждой данной эпохи»⁵, Дмитрий Лихачев наметил разработку представления о жанровой системе как о саморегулирующейся⁶.

Она функциональна и складывается на основе решения определенных задач. Например, в средневековом искусстве выстраивается цепь зависимостей: ритуал – жанр – стиль. Однако понятие «жанровых стилей»⁷, всецело подтверждаемое характером древнерусской живописи, оказывается далеко не универсальным. «Для литературы Нового времени, – замечает Лихачев, – было бы совершенно невозможно говорить о стиле драмы, стиле повести или стиле романа вообще»⁸. То же самое следует сказать и об основных жанрах послеренессансной живописи: картине, портрете, пейзаже, натюрморте. В искусстве Нового времени четко обозначилась тенденция распада жанрово-стилевого единства. Стиль (постепенно, пройдя ряд этапов) ушел от опеки жанра. В свою очередь, жанр допускает и предполагает множественность направленных и индивидуальных стилей.

Правда, в реальном своем бытии жанр на каждом историческом этапе как бы обладает некоей стилиевой инерцией, что создает объективную сложность для вычленения собственно жанровых характеристик. Но стоит взять достаточно широкий интервал послеренессансного искусства, как проясняется закономерность: стили менялись, а жанры в общем оставались стабильными. Иными словами, жанр вовсе не является «стилистической категорией» и отнюдь не

предполагает увековечивания того или другого стиля, понимаемого как специфический принцип художественного единства.

Поскольку предметом настоящего исследования является натюрморт, то нас, естественно, интересуют понятия однопорядковые, а именно: интерьер, пейзаж, анималистика, портрет, картина (которая в свою очередь делится на тематические жанры). Таковы наиболее устойчивые жанровые дефиниции, связанные с познавательной установкой ренессансной и послеренессансной живописи.

Как известно, с развитием буржуазных отношений, с ростом значения эмпирических знаний общество оказывалось все более заинтересованным в исследовании реального мира. Все большую ценность приобретал непосредственный опыт. С этого времени в живописи особенно возрастает «власть предмета». И принцип жанрового разделения зависит прежде всего от систематизации

⁴ См.: *Лихачев Д.С.* Поэтика древнерусской литературы. Л., 1967; *Каган М.С.* Жанр // Большая советская энциклопедия. Т. 9. М., 1972. С. 121; *Перфильев В.И.* Развитие жанров в советской станковой скульптуре. М., 1981.

⁵ *Лихачев Д.С.* Указ. соч. С. 41.

⁶ Там же.

⁷ См.: *Соколов А.Н.* Теория стиля. М., 1968.

⁸ *Лихачев Д.С.* Указ. соч. С. 57.

Караваджо. Корзина с фруктами. Около 1593–1594
Холст, масло. 31 x 47 см
Пинакотека Амброзиана, Милан



¹ Полевой В.М. О типологии изобразительного искусства // Советское искусствознание⁷⁹. Вып. 2. М., 1980. С. 267.

² Там же. С. 269.

Диего Веласкес. Христос в доме Марии и Марфы. 1618

Холст, масло. 60 x 103,5 см
Национальная галерея, Лондон

самого предметного мира, что предполагает выделение типа предмета. А поскольку предмет существует в реальной пространственной среде – типа предметно-пространственного мотива, как нечто само собой разумеющееся звучит мысль о том, что жанры дифференцируются «в зависимости от объекта изображения»¹, так как «они образуются в силу контактов, прежде всего, познавательных»². Собственно говоря, жанры и есть конкретизация системы изобразительного, пространственно-пластического мышления, «параметры» приспособления бытующего и действующего языка живописи к определенному заданию, которое диктует объект изображения. Не регламентируя конкретного жизненного содержания (отражаемого категорией сюжета – в широком смысле), жанр лишь задает свой угол зрения на действительность, намечает ее «разрез». Система жанров – система каналов связи искусства данной эпохи с действительностью. Причем каждый из этих каналов наилучшим образом приспособлен для передачи информации особого типа (в чем и выражается – в условиях Нового времени – его функциональность).

Уже расположение перечисленных жанров в указанном порядке: натюрморт, интерьер, пейзаж, анималистика, портрет, картина – позволяет без особого труда заметить, что они – ходом самой истории искусства – специализированы и весьма последовательно «разбирают», «раскладывают по полкам» все





Питер Артсен. Натюрморт со сценой посещения Христом Марии и Марфы. 1552

Дерево, масло. 60 x 101,5 см
Музей истории искусства, Вена

«хозяйство» реального мира, типологически классифицируют изображаемые объекты.

Натюрморт нацелен на изображение предметов как таковых. Интерьер и пейзаж охватывают сравнительно большое пространство, среду, в первом случае – «внутреннюю» и искусственную, во втором – «внешнюю» и не только искусственную (архитектурный или городской пейзаж), но и естественную. В отличие от жанров, которые «заведуют» освоением неодушевленной природы, анималистика вводит в живопись природу одушевленную. А портрет и картина овладевают новой ступенью в постижении мира. Здесь как бы возникает еще одно измерение, открывается сфера психической жизни человека. Одновременно художественное исследование физической реальности дополняется прямым исследованием реальности социальной.

Аналогичные смысловые принципы прослеживаются и в дифференциации основных жанров на разделы, которые обычно также называют жанрами, но правильнее было бы называть поджанрами (субжанрами). Так, например, марина обрела статус самостоятельного жанра, вероятно, потому, что, по контрасту с сушей, море – среда совершенно особая, весьма специфическая¹. Обособление парадного (официального) и камерного (предназначенного для частного дома) портрета связано с осознанием двух основных ипостасей человека – общественной и личностной. Разросшийся объем содержания картины требует дифференциации жизненного материала по своим руслам. И здесь сохраняется философская крупномасштабность членений. Ситуациям обычной жизни – миру – посвящена бытовая картина; событиям войны – батальная. Картина на тему современности противостоит историческая, а реально-исторической – мифологическая, легендарно-сказочная.

¹ Имея ввиду этот принцип, по-видимому, можно говорить о зарождении на наших глазах поджанра, обращенного к космической среде.

Жанры улавливают и фиксируют объективные различия между явлениями окружающей действительности. И очевидно, что предметно-познавательная характеристика является доминантной в разделении жанров живописи. Доминантной, но не единственной. На нее – в зависимости от принципов и установок того или иного художественного направления – могут накладываться дополнительные характеристики: оценочная (она присутствует, например, в портрете парадном и камерном) или же созидательно-моделирующая¹, которая выражается в степени конкретности и обобщенности образа (что сказывается, к примеру, в разнице подходов к картине бытовой и исторической). И так далее.

Поскольку в плане событийно-фактологическом содержательная емкость картины явно больше, нежели содержательная емкость натюрморта, то последний оказывается жанром вроде бы «простейшим» или «незначительным». Дискриминация натюрморта и могла возникнуть лишь на почве такой установки

¹ См.: Каган М.С. Лекции по марксистско-ленинской эстетике. С. 407–412.

Антонио де Переда
Натюрморт с фруктами. 1651
Холст, масло. 75 x 143 см
Национальный музей
старого искусства, Лиссабон



Франсиско де Бургос Мантия
Натюрморт с сухими
фруктами. 1631
Холст, масло. 29,1 x 58 см
Художественная галерея Йельского
университета, Нью-Хейвен



искусства, когда объем содержания художественного произведения прямо связывался со значением, придаваемым самому изображаемому объекту. Так, в частности, считала классицистическая эстетика с ее иерархией жанров. Однако именно потому, что совокупность жанров представляет собой систему, между жанрами происходит своеобразное распределение ролей, отнюдь не подчиняющееся элементарной иерархии.

Представление о жанровой системе заставляет сделать следующий шаг на пути к пониманию того, как вырабатываются взаимодополняющие функции жанров, в чем их особенности. Задачу научного исследования и составляет раскрытие особенного, специфического. В данном случае это осуществимо посредством сравнительного сопоставления живописных жанров, которое не менее правомерно, чем сопоставление видов и родов искусства, имеющее солидную традицию (Лессинг, Гегель, Белинский).



Эваристо Баскенис. Натюрморт с музыкальными инструментами
Около 1664–1666

Холст, масло. 115 x 163 см
Частное собрание

В качестве исходного тезиса примем то, что с предметной стороной жанра неразрывно связана «морфологическая»¹. Ибо типом изображаемого предмета диктуется определенный тип – соответствующей жанру – образной структуры². Жанровый взгляд на объект – это структурирующий взгляд. Каждый класс объектов предполагает решение в искусстве своих специфических задач, и жанр выражает некую зависимость способа изображения от типа изображаемого предмета, определяя соразмерность образной

¹ См.: Вагнер Г.К. Указ. соч. С. 35.

² «Выбор предмета имеет структурные последствия». См.: Каган М.С. Морфология искусства. Л., 1972. С. 413.

Ян Янсон Трек. Натюрморт
с оловянным кувшином и двумя
китайскими тарелками. 1649

Холст, масло. 76,5 x 63,8 см
Национальная галерея, Лондон



¹ Так, жанровую структуру пейзажа во многом обуславливают силы органического сцепления природы, чего нет или почти нет в натюрморте. Аналогичным образом отсутствует в нем и какая-либо форма обращенности предмета изображения вовне, что составляет важнейшую особенность портрета, герой которого всегда так или иначе вступает в контакт со зрителем. Эти различия нетрудно развить.

структуры – задаче изображения того или иного предметно-пространственного мотива.

Какова же специфика образной структуры натюрморта?

Ее особенности могут быть оттенены сравнением с любым жанром¹, но, пожалуй, наиболее красноречивым будет сопоставление натюрморта с картиной. Картина передает явления в их развитии, движении. В натюрморте вещи выключены из потока движения, внутренне не связаны между собой. У них нет «взаимных обязательств», как у персонажей картины, где появляется сюжет (или его сокращенные варианты – ситуация, характеризующая взаимоотношения

героев, их отношение к окружающей среде; действие, говорящее о процессе движения, развития).

Творчески организующий фабулу сюжет, конечно, «сочиняется» художником. Вместе с тем это «сочинение» объективирует изображаемое, вскрывая собственные связи между персонажами, выявляя цепь причин и следствий. Воплощаемая сюжетом повествовательная развернутость жанра расширяет его сферу соприкосновения с реальностью. Картина – мощный инструмент художественного исследования ее событий и явлений, имеющих свою предысторию, развивающихся во времени. У картины много общего с такими видами искусства, как театр, кино, литература. Вообще литературно-повествовательное начало – важнейший структурообразующий фактор картины. В сюжете



Питер Клас. Завтрак. 1633
Дерево, масло. 37,8 x 53,2 см
Государственные художественные собрания, Кассель

прочно «завязаны» изображение и слово. И потому сюжет – необходимое звено между конкретным и общим, та ступень, которая обеспечивает «плавное восхождение» от единичной данности к более широким и масштабным представлениям и идеям.

Ничего похожего мы не встречаем в натюрмортном жанре. Его повествовательный потенциал значительно ниже, чем в картине. Натюрморт замыкается на конкретной данности. Однако он допускает свободное оперирование предметными мотивами. Они не взаимосвязаны, а рядоположены, и единственным обоснованием их рядоположенности может быть лишь предпочтение художника, его



Франс Снейдерс. Рыбная лавка
Холст, масло. 207 x 341 см
Государственный Эрмитаж,
Санкт-Петербург

творческая воля. В картине, прежде чем «обратиться» к зрителю, персонажи должны «договориться» между собой. Персонажи натюрморта «договариваются» между собой только при посредстве художника, через него. «Роли» предметов здесь не являются партиями в сюжетном действии, а определяются теми значениями, которые придает предметам мастер.

Поскольку в натюрморте нет таких пространств художественного освоения, как сюжет, режиссура действия, психологический анализ персонажей, творческая активность мастера сосредоточивается на сравнительно узком пространстве. Художественное познание концентрируется прежде всего в самом акте изображения, в его особенностях. По существу повествовательность предстает здесь как изобразительность, которая и возводится в ранг самостоятельной проблемы искусства.

Понятно, почему важнейшей жанровой функцией натюрморта является разработка принципов изобразительности, от задач часто штудийных до стилистически поисковых. Натюрморт оказывается жанром, наиболее удобным для профессионально-творческого экспериментирования, включая все многообразие вариантов как в самом наборе и сочетании изображаемых предметов, так и в характере их интерпретации.

Натюрморт, таким образом, выступает в роли жанра, который можно назвать стражем изобразительности, утверждающим ее как краеугольный камень искусства живописи. Однако (об этом свидетельствует вся история живописи, эволюция ее языка) изобразительность – категория развивающаяся. Причем существо дела не исчерпывается ее калейдоскопическим разнообразием, понятие изобразительности диалектично. Оно включает в себя «противоположные тенденции», подразумевает спектр определенных возможностей. И если одна тенденция означает устремление к «предельной» точности или, как говорят, иллюзорности¹, то другая предполагает различные формы преобразования видимости. Именно благодаря своей пластичной вариативности изображение становится выражением. Отклонение от иллюзорности получает позитивный смысл как форма раскрытия личности художника, его творческой активности, направленной на содержательное обогащение создаваемого образа.

Итак, в отличие от картины, где художника ведет логика события, где персонажи вступают в контакт и между собой, и со зрителем (так или иначе апеллируя к нему), в натюрморте вещи просто существуют. И все же их сочетания могут использоваться как своего рода алфавит, на основе которого строится высказывание художника. Этим высказыванием художник говорит не столько о самих жизненных явлениях, как это возможно в картине, сколько о своих предпочтениях, вкусах, культуре, своем видении. Следовательно, жанровые структуры картины и натюрморта неодинаково ориентированы по отношению к внешнему (объективному) и внутреннему (субъективному) планам действительности.

И здесь просматривается некоторая аналогия между жанрами, которые как бы с разных концов замыкают жанровую цепочку (картина – натюрморт), с одной стороны, и родами поэзии, эпикой и лирикой – с другой. Раскрывший диалектику эпического и лирического начал Гегель писал: «Остается извлечь принцип деления для членения видов поэзии только из общего понятия художественного изображения»², что и оправдывает наше обращение к опыту смежного искусства – литературе.

В русской традиции данный вопрос рассмотрен Виссарионом Белинским. По мысли критика, развивавшего положения Гегеля, «эпическая и лирическая поэзия представляют собой две отвлеченные крайности действительного мира, диаметрально одна другой противоположные: ...Эпическая

¹ Хотя всякое искусство иллюзорно в том смысле, что оно является самой действительностью, термин употребляется в более узком – профессионально-творческом – смысле как характеристика изображения, буквально повторяющего воспринимаемую реальность, создающего ее иллюзию.

² Гегель Г.В.Ф. Сочинения. Т. 14. М., 1958. С. 224.

Петер Пауль Рубенс
Фолопемена, военачальника
ахейцев, узнает хозяин дома
в Мегаре. 1669
Эскиз для совместной картины
Рубенса и Снейдерса
Дерево, масло. 50 x 66 см
Лувр, Париж





поэзия есть по преимуществу поэзия объективная... Лирическая поэзия есть, напротив, по преимуществу поэзия субъективная, внутренняя, выражение самого поэта»¹. Белинский хорошо понимает двустороннюю – по отношению к действительности – ориентацию искусства. Диалектика объективного и субъективного проявляется и в жанрах живописи (хотя и не только в них).

Кажется, некоторые высказывания Белинского прямо проецируются на жанры живописи, раскрывая их взаимодополняющие функции. «В эпосе, – писал критик, – субъект поглощен предметом; в лирике он не только переносит в себя предмет, растворяет, проникает его собою, но и возводит из своей внутренней глубины все те ощущения, которые пробудило в нем столкновение с предметом... Предмет здесь не имеет цены сам по себе, но все зависит от того веяния, того духа, которым проникается предмет, фантазией и ощущением»².

Особенность жанровой структуры натюрморта и состоит в том, что предмет, взятый не как «инструмент» действия, а «сам по себе» не укладывается в рамки повествования, подчиняющегося причинным связям. Вместе с тем, подобно лирике, натюрморт таит в себе возможности самых неожиданных предметных сочетаний и встреч. Он составляется из самых разных, а порой случайных предметов. Эта, по Белинскому, дробность, разрыв повествовательной последовательности, и преодолевается посредством мысленного, ассоциативного «скачка» от конкретного – к общему, от облика предмета – к характеру видения предмета.

Следует подчеркнуть, что, когда говорится о предрасположенности натюрморта к лирическим формам выражения, вовсе не имеется ввиду его эмоциональная тональность. Речь идет о структурно-морфологической стороне данного жанра, по своему типу в чем-то близкого лирике. Речь идет о преобладающей установке на самовыражение автора, пусть это самовыражение и осуществляется опосредованно, отраженно – через изображение предметов. Речь, наконец, идет о развитии структуры художественного образа от повествовательности к ассоциативности.

Разумеется, и в картине, если это действительно художественное произведение, проявляется творческая личность художника, его субъективность, но она моделирует независимое от художника течение жизни, выраженное сюжетом, столкновением характеров. По признанию Льва Толстого, Анна Каренина *сама* бросилась

Жан-Батист Удри. Охотничье ружье, паштет и дичь. 1720
Холст, масло. 144 x 116 см
Национальный музей, Стокгольм

¹ Белинский В.Г. Разделение поэзии на роды и виды // Белинский В.Г. Собрание сочинений. В 3-х томах. Т. 2. М., 1948. С. 8.

² Там же. С. 44, 45.

Мельхиор де Хондекутер. Охотничьи трофеи, ягдташ и пороховница. Около 1660
Холст, масло. 70,5 x 86,5 см
Государственный музей, Шверин





под поезд. Нечто подобное происходит и в сюжетно-тематическом полотне, где авторская субъективность облакается в объективность, а логика сюжета диктует и логику композиции, без чего невозможна организация картины как художественного целого.

Натюрморт изначально подразумевает, как писал Виппер, «ту самую организующую, преобразующую деятельность человека, то незримое присутствие его рук, которое обуславливает наше участие в предметах, наше к ним отношение»¹. В этом заключены особые потенции натюрмортного жанра, которые в общих чертах уже осознаны нашими искусствоведами. Касаясь его специфических возможностей, Михаил Герман пишет: «Натюрморт способен порой превратиться в настоящий “духовный автопортрет”, иными словами, в наиболее личный и прямой способ творческого самовыражения»². В том же роде высказывается и Анна Ягодковская: «Безгласные» вещи позволяют особенно явственно слышать голос автора, который словно говорит от их имени и через них»³. Отмеченная черта закономерно сопряжена с другой: «Вещи, “мертвая”, безличная материя кажутся послушнее, во всяком случае, могут претерпевать гораздо более активную интерпретацию, чем что бы то ни было иное в окружающей нас действительности»⁴.

В отечественном искусствознании вопрос об интерпретационных возможностях натюрморта впервые со всей определенностью был поставлен Яковом Тугендхольдом в его статье *Проблема натюрморта*⁵. Рассматривая натюрморт как результат взаимодействия предметного мира и художника, автор говорит об ассоциациях, вызываемых вещами, об «одушевленности» вещей, о соответствии их психической жизни человека. Из положений статьи следует, что предметы в натюрморте способны приобретать переносное – обобщающе-символическое – значение, за ними приоткрывается второй план, опосредуемый восприятием, мироощущением творца. Для него вещи – уже не просто вещи, а участники определенного эмоционально-смыслового действия. Как в стихотворении Лермонтова «звезда с звездой говорит» лишь для поэта, разговаривают между собой и предметы в натюрморте. А это принцип искусства лирического, широко применяющего язык ассоциаций, метафор. Он лежит в природе жанра: кротость вещей в натюрморте провоцирует творческую активность художника.

Далеко не исчерпывающие суть проблемы натюрморта параллели с лирической поэзией лишь выражают некоторую общую закономерность. Она может



Бартоломеус Брейн Старший
Череп в нише. Около 1530

Холст (переведена с дерева), масло
37 x 30 см

Государственный Эрмитаж,
Санкт-Петербург

¹ Виппер Б.Р. Проблема и развитие натюрморта. С. 35, 36.

² Герман М. Русский натюрморт // Творчество. 1969. № 8. С. 22, 23.

³ Ягодковская А.Т. Некоторые вопросы образной структуры натюрморта в современной русской живописи. С. 135.

⁴ Там же. С. 149.

⁵ Тугендхольд Я. Проблема «натюрморта» // Тугендхольд Я. Проблемы и характеристики. Сборник художественно-критических статей. Пг., 1915.

Себастьян Боннекруа
Натюрморт с черепом (Стена в мастерской художника). 1668

Холст, масло. 111 x 88 см
Государственный Эрмитаж,
Санкт-Петербург

быть представлена в более масштабных координатах методологии, связанной с понятием системы как жизнеспособного (постоянно выдерживающего «экзамени на существование») организма. Осмысляя совокупность жанров в качестве системы, мы подразумеваем, что любая саморегулирующаяся система, с одной стороны, располагает механизмами, заведующими ее контактами с внешним миром; с другой – механизмами, контролирующими и регулируемыми состояние самой системы. В силу весьма ограниченного количества (с точки зрения внешней, точнее, осмысляющей мир в ее объективном многообразии) информации – акценты в натюрмортном жанре смещаются. Он, так сказать, становится окном, сквозь которое мы можем заглянуть в «недра» самой живописи, в структурообразующую сердцевину ее языка.



Жак Линар. Пять чувств. 1638
Холст, масло. 55,3 x 68 см
Музей изящных искусств, Страсбург

предполагающей постижение Вселенной через погружение в глубины личного «я». Натюрморт «взывает» к медитации, предметом которой является «немая» живопись, очарованная большим миром в самых малых его проявлениях. И – в конце концов – собственным искусством претворения этого мира.

Прибегая к психологическим определениям, можно сказать: натюрморт – жанр не экстравертный, а интровертный. Он представляет собой катехизис изобразительно-выразительных средств, концентрированное выражение «грамматики» живописного языка, имеющего, как оказывается, свою информативную (художественную!) ценность.

Если центральная проблема натюрморта – эволюция «способов изображения» (И.С. Болотина), то это неизбежно предполагает развертывание всего

Таким образом, суть не в том, что натюрморт – жанр, не претендующий на общение с широкой зрительской аудиторией, не предназначенный к пространствам крупногабаритных помещений (тот же Снейдерс или наши художники 1960-х годов это опровергают); суть не в том, что натюрморт – жанр камерный, интимный, это качества производные. В натюрморте живопись как бы познает самое себя, исследует присущие ей (и только ей) возможности. А значит, сосредоточивается на собственных проблемах, требующих и особой сосредоточенности восприятия. В этом жанре живопись обращается к зрителю самой «тихой» своей ипостасью, стимулируя и его самоуглубление. Здесь-то и прочерчивается аналогия с лирикой,



спектра его поэтики: от буквального подобия, имитации предмета – до едва уловимого намека на него, почти полного распредмечивания. Следует четко осознавать, что язык живописи в отличие от обычного языка лишен заранее данных значений, фиксированных словарями и правилами грамматики. Это язык значений относительных, «самозарождающихся» в создаваемом художником контексте, становящийся содержательным языком благодаря определенным сопоставлениям и контрастам. Любая изобразительность биполярна. Каждое утверждение таит в себе (и провоцирует!) свое отрицание. Знаменитые пять пар вёльфлиновских понятий (линейность и живописность, глубинность и плоскостность и так далее) – лишь частный случай общей «языковой ситуации» живописи. Можно выстроить практически бесконечный ряд взаимных оппозиций. Скажем:

Питер Бол. Большой натюрморт на тему «Суета сует». 1663

Холст, масло. 207 x 26 см
Музей изящных искусств, Лилль



Франс Франкен II
Кабинет редкостей. 1636
Холст, масло. 74 x 78 см
Музей истории искусства, Вена

декоративность – валёрность; архитектурная построенность – импровизационная раскованность; симметрия – асимметрия, фактурная нивелированность – выявленность фактуры. Сюда же подключаются и «диалоги» первоэлементов формы: прямизна и кривизна, цвета – спектральные и ахроматические и так далее, вплоть до самоотрицания изобразительности как таковой в абстракционизме.

Может быть, как никакой другой жанр натюрморт способен превращать средства изображения в самоцель, открывая перед исследователем ту отрасль,

которую следовало бы назвать «философией системы изображения». Вот почему не так уж важно, что именно изображает художник. Важно, чтобы мотив вписывался в жанровую структуру натюрморта. И здесь обнаруживается скрытая парадоксальность натюрморта. Вещи в нем неподвижны. Но они свободно избираются, свободно ставятся художником. Эта кардинальная особенность натюрморта создает предпосылки для решения его основной коллизии как жанра, наиболее удобного для совпадения неподвижного изображения со статичным мотивом и наименее удобного для явлений жизни, развивающихся, динамичных. Отсюда и напряженность жанровой ситуации в натюрморте, определяющая его внутреннюю драматургию.

Ограниченность в пространстве компенсируется возможностью властвовать над вещами, избирая предметы – олицетворения, реалии, дающие понятие о существенных сторонах действительности, – натюрморт уже в самой постановке может быть своего рода предметным рассказом. Раздвигая воображаемые пространственные рамки натюрморта, экзотические фрукты напоминают о дальних странах, рыбы – о водной стихии. А нередко включаемые в натюрмортную постановку письма говорят о том, что они присланы кем-то, откуда-то.

Ограниченность во времени, точнее такая одномоментность изображения, при которой в отличие от полотен с действующими персонажами мы ничего не можем сказать о предшествующей и последующей фазах движения, компенсируется обильным насыщением натюрморта предметами, дающими косвенные указания о ходе времени. Они могут хранить его следы (потрепанная книга, полуобгоревшая свеча), могут быть посланцами прошлых эпох (предметы старины, произведения искусства), наконец, приборами, измеряющими время, – часами.

В соответствующем контексте каждый предмет способен быть знаком, рассчитанным на понимание зрителя, на работу его воображения. Сама выключенность предметной постановки из потока времени, ее неподвижность – это некая пауза, перерыв, сигнал внимания. Это призыв к вдумчивому созерцанию, которое должно заметить и (осознать!) незамечаемое (и неосознаваемое!) в обычном течении жизни.

Итак, вещи в натюрморте предстают как носители вестей. Фрагмент реальности, избранный и организованный человеком, становится микромиром, отражающим макромир. Предметные вариации готовы заговорить с нами языком немых сцен, красноречивых сопоставлений.



Самуэль ван Хог Стратен
Натюрморт. 1666–1678
Холст, масло. 63 x 79 см
Кунстхалле, Карлсруэ

Жан-Батист Симеон Шарден
Бриошь. 1763

Холст, масло. 47 x 56 см
Лувр, Париж



Используя на разных уровнях этот язык, натюрморт стремится в частном раскрыть всеобщее, универсальное. Он как бы все время порывается за пределы отведенного ему среди других жанров скромного места. И в известном смысле неподвижность его мотивов – якобы неподвижность, неодоушевленность – якобы неодоушевленность. Больше того, все мертвое в натюрморте демонстрирует, что оно не только мертвое, но и живое; во всяком случае, так или иначе связано с живым.

Не раз приводились термины, характеризующие предметный жанр: голландский – «Stilleven», зафиксированный в середине XVII века, и французский – «nature morte», возникший в XVIII веке. Правомерно отмечалась их полярность, их взаимоотрицание. В самом деле, в одном случае имеется в виду «тихая жизнь», во втором – «натура мертвая». Но такова реальная диалектика жанра. Голландское определение подчеркивает одну его сторону, французское – другую. Истина же, как видно, содержится в их единстве. Всем своим развитием натюрморт как бы старается опровергнуть данное ему наименование, в малом открывая большое, в неподвижном – свидетельствующее о движении в пространстве и времени (за кадром), в мертвом – живое. Главное же, вещь, сугубо материальный предмет осмысливается как передатчик и источник информации духовной.

История искусства показывает, что идейно-образные потенции натюрморта осознавались постепенно. В системе жанров европейской живописи Нового времени натюрморт формируется после возникновения картины и портрета, после выделения бытового жанра в общем жанре картины, вслед за пейзажем и интерьером, и знаменует собой одну из примечательных фаз эволюции и живописи, восходящей в своем развитии от форм синкретических (нерасчлененных, слитных) к формам специфическим, связанным с основами живописной изобразительности. В ходе этого развития осуществляется все большее разветвление живописи, разделение ее на отдельные отрасли. Появляются и художники, специализирующиеся в каком-либо из жанров.

Первые образцы европейского натюрморта исследователи относят к XVI веку¹. Но подлинный расцвет натюрморт переживает в следующем столетии, что, очевидно, нуждается в объяснении.

Казалось бы, ренессансная жажда обретения божественного в человеческом, небесного – в земном открывала путь признанию ценности любой вещи в мире. Освобождаясь от канонов, предписываемых догматами религии², живопись все больше утверждала себя как искусство предметно-изобразительное, воспроизводящее воспринимаемое зрением «тела» (Альберти). К натюрморту вела ориентация живописи на «исследование» реальности, работа с натурой, включаемая в метод творчества художника. И, очевидно, жанр натюрморта – изображение малой части (фрагмента) большого мира мог развиваться лишь на основе сложившегося

¹ Немецкий искусствовед А. Майер-Мейнтшел полагает, что, «самый ранний образец натюрморта в европейской живописи... принадлежит Якопо де Барбари» и представляет собой «обманку». См.: *Майер-Мейнтшел А.* Мир на столе. Натюрморт и его предмет // Натюрморт в европейской живописи XVI – начала XX века. С. 10.

² Общее движение искусства в сторону секуляризации вовсе не исключало того, что первые ростки натюрморта возникли именно в недрах религиозной живописи. Благочестие, с которым изображали святых, уже пользуясь натурой, распространялось и на предметы, связанные с ними. См.: *Кузнецов Ю.* Западно-европейский натюрморт. Л.; М., 1966. С. 12.



Франсиско Гойя
Натюрморт с кусками лосося
Около 1808–1812

Холст, масло. 45 x 62 см
Художественный музей, Винтертур