

С л а в а П о л и щ у к

Г р и г о р и й С т а р и к о в с к и й

ПУТЕВОДИТЕЛЬ

Эта публикация — отрывок из книги о наиболее значимых для нас картинах из нью-йоркского Музея Метрополитен. Мы выбрали форму путеводителя по музею, но, в отличие от многостраничных и всеохватных справочников, наш путеводитель более чем скромнен: он состоит из тридцати очерков о любимых картинах музея. Вглядываясь и вдумываясь в полотна, переводя наблюдения в словесный ряд, мы попытались побыть собеседниками художников и, по возможности, стать соучастниками создания каждой картины.

*Григорий СТАРИКОВСКИЙ
Слава ПОЛИЩУК*

I. СЛАВА ПОЛИЩУК

ПИТЕР БРЕЙГЕЛЬ СТАРШИЙ. ЖНЕЦЫ. 1565

Владимиру Гандельсману

Самое лучшее дерево для доски — дуб. Ствол распилить не вдоль, как это делают обычно, а поперек. Так волокна сплетаются на сотни лет. Доски лежат годами, высыхая, сваленные в мастерской плотника, укрытые старыми рогожами, сжимаясь зимой от холода, впитывая летом сухое тепло прогретого солнцем сарая, запахи брусков торфа и столярного клея. Художник долго перебирает тяжелые чурбаки, смахивая ладонью пыль, нюхая, вслушиваясь, постукивая костяшками пальцев по дереву, всматри-

ваясь в ровные кольца на серой поверхности. Плотник нарежет ровные доски, состругав старую жесткую кору, а когда рубанок снимет первые лохмотья, засветится янтарным бархатным блеском годами скрытая сердцевина, обдаст чистым дыханием струганной древесины. Соединит без малейшего зазора, промажет торцы сваренным на молоке казеином, скрепит сзади шипами. Мальчишка-подмастерье приготовит клей, удушливое варево из кожи животных, пропитает им тонкое льняное полотно, наложит на доску, укроет ее теплым покрывалом. Когда полотно высохнет, возьмет драгоценный итальянский гипс, смешает его с клеем и нанесет на доску. Если гипса слишком много, небо и море превратятся в кожу прокаженного, покрытую струпьями. Если гипса мало, поверхность растрескается, сорвет краски. Терпение и внимательность. Растереть черную золу в пыль и покрыть ею загрунтованную доску, чтобы сразу соскоблить тонким стальным скребком, пока вся поверхность не станет белой, ровной и гладкой, как драгоценная кость.

Полдень, время обеда и отдыха. Выкошенное пространство на переднем плане. Высокое дерево справа. Под деревом сидят жнецы. Едят. Один спит, раскинув ноги и подложив правую руку под голову. Штаны расстегнуты, шапка съехала набок. Наверное, храпит. Лица крестьян уродливы. Глаза неестественно маленькие, очень близко посаженные или далеко разведенные. Никто не улыбается, а если улыбка, то — гримаса. Тонкие губы. Раскрытые рты, готовые откусить кусок хлеба с сыром, глотнуть воды. Движения неуклюжи и тяжелы. Фигуры сгрудились вокруг дерева, их ничто не связывает, кроме белых пятен молока в глиняных мисках, крупно крошеного в молоке хлеба и грубых деревянных ложек, зажатых в кулаках. Слева от людей под деревом два жнеца продолжают работу, тяжело врезаясь в стену высоких колосьев. Мужская фигура в белой рубахе, ноги согнуты под тяжестью двух кувшинов с водой. Точные, острые, бесплотные штрихи коричневых спелых колосьев, тяжесть еще нескошенного поля, как ломоть хлеба, лежащего на земле.

Отдельность и разобщенность. Люди под деревом не знают, что происходит справа от них, за стоящими треугольными снопами, не видят женщину, согнувшуюся, как сноп, не видят ряды скошенной пшеницы, мальчишку, забравшегося на дерево и

страхивающего яблоки, двух других, собирающих с земли. Ветки яблони сплетены с ветвями дерева, под которым сидят жнецы. Узкая сжатая полоса с тремя женщинами. Две несут снопы на головах, третья идет задумавшись, опустив голову, рук не видно, две птицы, застывшие над полем, стекающая к пруду тропинка поворачивает направо, превращаясь в сельскую дорогу с тяжело нагруженной снопами телегой, тянущейся к другому пруду, в котором купаются монахи. Один сидит в одежде на берегу, рядом еще один раздетый, несколько монахов плавают, видна спина и розовые ягодицы. Дальше деревья и поляна с играющими в лапту, деревенские дома и совсем далеко за лесом — колокольня городской ратуши, залив и парусники на блеклой воде, почти не отличимой от дальней земли и бесцветного неба.

РЕМБРАНДТ. ПОРТРЕТ ГЕРАРДА ДЕ ЛЕРЕССА. 1665-1667

Портрет человека, больного сифилисом. Об этом надо сказать, чтобы больше к этому не возвращаться. Самое незначительное в портрете — заболевание портретируемого. Был художником. Когда-то приятельствовали. С годами заниматься живописью перестал. Писал статьи об искусстве. Провалившаяся переносица освободила на лице значительное пространство, что и привлекло художника.

Вертикально закрепленные на железных штырях каменные жернова медленно двигаются по кругу и вокруг собственной оси. Если долго смотреть, начинает кружиться голова от несоответствия направлений движения. Шершавый камень перемалывает в порошок комки глины, пигмента, давит, дробит охру, как таблетки детям в чайной ложке. Жернова медленно и глухо шуршат по каменной плите, над которой поднимается золотое облако пыли, оседающей на руках мельника. Теплая охра, сиена жженная, темная умбра, свинцово-желтая. Но земля должна смешаться с кровью. Где-то живет самка кошенили. Она присасывается к растению и с этого момента никогда больше не двигается, сосет сок, откладывает яйца и умирает. Приходит человек, собирает кошениль и убивает в уксусной кислоте. Из мертвых червецов добыва-

ют вещество, необходимое для изготовления кармина, глубокого красного цвета, без которого невозможна живопись. Потом надо взять семечки льна, острые сухие тельца и раздавить их. И долго-долго, кружа стеклянным курантом по мраморной доске, смешивать льняное масло с золотой пылью охры. Так начинается краска. Смешать красно-оранжевую охру с маслом и втереть в холст, выровнять поверхность грубой ткани. И еще раз смешать свинцовые белила с льняным маслом или маслом из грецких орехов и темной охрой и нанести на холст, пока поверхность холста не насытится землей и маслом, пока руки не станут коричневыми от земли и масла, пока складки на ладонях не впитают в себя охру, а линия жизни не превратится в жирный штрих сангины или один сплошной мазок.

Четыреста лет рассматривания. Диван напротив стены, продавленный, с круглыми подлокотниками. Тепло и очень тихо. Хочется уснуть и долго спокойно спать. Но перед этим еще раз без всякой цели всмотреться в холст, проследовать за рукой художника, тяжелым дыханием холста. Портрет написан небрежно, кажется, брошен незаконченным. Кисть спешит по холсту, касается фона, шляпы, темной одежды. Рука, держащая книгу, слишком большая, пропорции нарушены, другая скрыта одеждой. Нужен кружевной воротник, свисающая кисточка. Зрителю нужно, бывшему приятелю Герарду нужно. Это надо сделать, чтобы отстали. А потом лицо. Сотни быстрых, точных ударов, легких мазков, густой краски, растертой на месте провала переносицы и собранной в грубые складки мешков под глазами, резкий мазок с внутренней стороны глаза, вспухшие верхние веки, тяжело нависшие надбровные дуги, низкий лоб, прикрытый полями шляпы, широко открытые ноздри, сгусток белил на кончике носа, тень под ним, тень над глазами, тень на щеке, красноватые пухлые губы, выдающаяся вперед нижняя челюсть, под ней провал к подбородку, и назад к уголкам губ, большому расстоянию от носа до верхней губы, прикрытой усами. Кисть лепит форму, как пальцы скульптора, не боясь испачкаться в глине, беспощадно набрасывая краску на светах, двигая массы цвета, как тяжести, с места на место, не заботясь о расцарапанной поверхности, содранной полировке, к тяжелым нависшим векам без ресниц, темным зрачкам широко

открытых глаз, глубоким морщинам в углах. Провал переносицы, свет на скулах, месиво горизонтальных и вертикальных мазков, следы поставленного на ребро лезвия мастехина, собирающего цвет, разгоняющего его по холсту, пока земляные охры не столкнутся с длинными прядями золотистых волос, прочерченными острым черенком кисти. Мертвенная подвижность лица, готовая распастись плоть. Больше нет ничего, что могло бы интересовать художника.

Портрет Герарду не понравился. В одной из статей отметил: *Жидкая грязь на холсте.*

МАРК ШАГАЛ. ВЛЮБЛЕННЫЕ. 1913-1914

Асе Додиной

Куриный топоток во дворе. Сделает шаг — остановится, медленно приподнимет когтистую лапку в желтом морщинистом чулке. Стоит, склонив голову, косит красным зрачком влево-вправо, будто выискивая что-то, только перья лениво шелохнутся. Увидит на земле зернышко, мелкий камушек, дернет головой взад-вперед, опустит лапку, метнется клювом к земле, клюнет, голова опять взад-вперед, проглотит и быстро-быстро несколько шажков вперед. Так и он. Обмакнет кисть в горку краски на палитре и быстро-быстро по холсту, мелкие точные штрихи, значки. Остановится, отойдет, смотрит.

Какая разница, где целоваться. На кровати, застеленной цветным тяжелым покрывалом, пахнущим солнцем, на потолке, сплетаясь шеями, в небе над соседским забором, выше куполов городских церквей, в букете цветов. Белла любит цветы, приносит их к нему в сарай-мастерскую. Долго подбирает цветок к цветку, фиолетовый к голубому. Для него все красивы, а она стоит возле потеющих на солнце цинковых ведер, всматривается, листья трогает. Принесет, поставит в крынку на красном столе. Развернет чистое белое полотенце, а там — пирожки. У него, конечно, тоже всегда хлеб с маслом, сахар, селедка. Но пирожки и хала только по субботам. А у Беллы дома каждый день на голубых тяжелых тарелках

к утреннему чаю. Она в синем платье с белоснежным кружевным воротником. Сядет к нему на колени, смеется. У нее темные волосы, туго уложенные не затылке. Ночью кажутся совсем черными.

Пусть стол будет красным. Как в праздничный день. Ведь сейчас придет Белла. Пусть летит, парит над полом, только не стоит неподвижно. Грязный, затоптанный пол в комнатенке Ля-Руш он сделает зеленым, с коричневыми и золотыми подпалинами, как влажная весенняя земля после дождя с только что пробившейся травой. Белла пройдет от калитки к мастерской в красных туфельках. В мастерской черная глухая ночь Монмартра, только собаки лают, стерегут соседние виноградники. Пусть в окне будет голубое, бирюзовое небо с розовым облаком. Собор, забор и солнце. Белла ставит букет в вазу на столе и ложится на его смятую кровать, подперев голову рукой и поджав ноги, занимая совсем мало места. Смотрит, как он работает.

Он пишет комнату. Черная стена с фиолетовыми и красными всполохами, отражением далекого пожара или дешевых стекляшек на лотке уличного торговца. Ветка, проступающая сквозь темноту. Россыпь драгоценных камней на черном бархате, как в ювелирном магазине отца Беллы. Окно с пурпурным облаком, гребенкой коричневого забора, золотым пятаком солнца, белыми домами. Бегущая испуганная курица с красной шеей, спасающаяся от ножа шойхета. Кисть тычется в холст, оставляя следы-стежки, будто мама штопает ему брюки, треугольники мелких куриных шажков на песке. Свет из окна, расплавленный желтый, белое крыло обнявшихся. Голубое платье Беллы. Холодное свечение лиц, синий кобальт, ламповая сажа волос. Диагональ летящих влюбленных, диагональ парящего стола, пола, окна, всего, что за окном. Линии дрожат, прерываются, как речь заики, которому не хватает дыхания перевалить звук через согласную первого слога, закончить слово. Легче бросить, вздохнуть, набрать больше воздуха и начать заново, медленно на долгом текущем выдохе говорить, почти петь, пока ночь длится чернотой, объятием, пока кисть склеивает с холста ночные минуты, превращая их в скорлупу завтрашнего дня.

Рассказать. Белла, куриное топтание по двору, черная мастерская на улице Данциг, белый собор на дальнем берегу Двины, сладкие пирожки по субботам. Записать, сложить листок, провести языком по клейкому треугольнику конверта, запечатать и заложить за холст, между деревяшкой подрамника и серой тканью в бурых пятнах проступающей краски. Ида прочтет.

АНСЕЛЬМ КИФЕР. БОГЕМИЯ ЛЕЖИТ У МОРЯ. 1996

Такой страны нет. Богемия с четырех сторон окружена горами.

Поле. Две ширкие колеи. То ли след от танковых гусениц, то ли протоптали. Снять ботинки, носки, остаться босиком. Холодно. Поджав пальцы ног до белизны у самых ногтей, ступить на землю. Идти долго. Всю жизнь. Возможно и дольше.

Колеи уходят к горизонту, почти соединяясь у верхнего края, стараясь не слиться с ним, отгалкиваясь, сопротивляясь соединению. То, что выдавливается между пальцами ног при каждом шаге, есть земля. Легко пораниться, наступив на стебли сухой травы, торчащие из густого слоя краски, на острые, бритвенные края блестящего, как осколки стекла, шеллака. Масштаб нарушен. Поверхность холста обработана не кистью, касаний рук художника оказалось недостаточно. Длина, ширина мазка механичкская. Это след строительного мастерка, совковой лопаты, выплеск жидкой резины прямо из ведра. Следы тщетных усилий сварщиков, электриков, плотников построить что-то на этой земле. Напряжение строителей, пытавшихся обуздать землю. Следы тракторов, экскаваторов, кранов, другой землеройной техники, рывшей здесь котлованы, бетономешалок, заливавших бетон между дощатыми стенами опалубки. Оставленные кучи грязно-зеленого затвердевшего раствора, пахнущего мокротой брошенного бункера; воткнутые в землю, как копыя в жертву, ржавые с нарезкой прутья арматуры, сплетенные с высокой мертвой травой, уже неотличимые от этой травы, дающие всходы новых стальных рифленых штырей. Обезвоженность. Сухость. Ломкие слои гипса, штукатурки, присыпанные песком. Идущий по полю

становится свидетелем земли, не нуждающейся в свидетельстве, земли, на которой больше ничего нет. Нет света и тени. Только ровная серая освещенность. Предметов нет. Земля поглотила их. Человека здесь нет. Он был, но лег в землю. Теперь из человека тянется серо-желтая трава и тонкие деревья без листьев.

Ступая, не оставляешь следов на остывших углях, комя пепла рассыпаются в пыль иссушенного бесцветным солнцем кладбища, на котором нет ни памятников, ни могил, никакого следа зарытых в эту землю. Никто не приходит. Нет ни горя, ни слез. Непростиранные бинты горизонтальных полос цвета истлевшей от пота армейской формы. Застрявшие в корнях буквы, знаки забытого языка — памятка молодому бойцу, потерявшему память. Много белых тяжелых цветов или хлопьев снега. Скорее снега, упавшего на свинцовую коросту, сковавшую землю. Значения не имеет. Ошибка ничего не изменит, не шелохнет зеленовато-серое низкое небо, розово-серый недвижимый воздух, напоенный свинцовой пылью. Звуков тоже не слышно. Птиц нет. Голосов нет. Возможно, есть ветер. Ключья травы разметаны по всему полю. Ржавые маки цвета засохшей крови поднимаются над голубоватым пеплом.

Вдоль узкого темно-серого горизонта тянется строчка, как забытое обещание неизвестно кому, неизвестно от кого — *Богемия, лежащая возле моря.*

II. ГРИГОРИЙ СТАРИКОВСКИЙ

ЖАН-ФРАНСУА МИЛЛЕ. *ОСЕННИЙ ПЕЙЗАЖ СО СТАЕЙ ИНДЕЕК. 1873*

Пейзаж выполнен по памяти, в мастерской. Старуха окружена птицами. Ветку, которой сгоняет индеек на птичий двор, опустила на плечо. У индеек змеиные головы с обязательным красным пятнышком. Птицы разбрелись кто куда. Невнятные очертания индеек вдаль, вблизи они почти сливаются с землей. Старуха-птичница как будто вросла в почву — так, наверное, замирал Данте в темном лесу. Только здесь не лес, а осеннее поле.

Жан-Франсуа Милле лишает простор глубины, сжимает в скупые линии страха, сворачивает пространство, как сворачивают в рулон неиспользованный рубероид. Видимое отсутствие композиционного единства: несхожесть фигур и изорванность поверхностей: два, нет, три дерева (старуха — тоже дерево с указующей в небо веточкой), недвижимость старухи, истощенность дерева, потерявшего листья, влажмаченность другого, справа. Ветер треплет дерево, которое справа, запускает пятерню в густые космы, но этот порыв не передается голым ветвям соседнего уродца. Борона, оставленная до весны, ее корявость; изрезанность земли, ухабистость, изрытость.

Мы смотрим на изображение снизу; и старуха, и деревья, и дальняя церковь находятся чуть выше уровня наших глаз. Взгляд упирается в землю, и надо преодолеть упорство поздней осенней травы, неровность поверхности, чтобы *досмотреть* картину до ветки на плече старухи или до дальней церкви. Сперва надо *прожить* стылые темные почвы. Оголенная земля как откровение: неровности, шероховатости наполняют глаза отсутствием. Цвет земли сообщается деревьям, птицам, старухе. Можно сказать и так: осенняя почва отражает в себе остальной мир.

Руки дерева, растерявшего листья, *изломаны*; это — новая пистета, оплакивание холодноватого воздуха пустыми руками. Дерево обескровлено, оно — главное на картине; корявые, коленчатые, узловатые ветви, *к-себе-беспощадность*. Очертание ветвей становится повторением судороги холодного мира, эти антенны-щупальца-ветви тянутся во все стороны, кроме той стороны, где стоит зритель. Дерево продолжает взгляд смотрящего. Подобный образ мог бы написать Брейгель (по многим картинам Милле разбросаны цитаты из фламандского мастера), но, если у Брейгеля в картинах фигуры (вспомним зимний куст в *Охотниках*) почти всегда пребывают в движении или хотя бы обнаруживают готовность к нему, пейзаж Милле сосредоточенно-сумрачен.

Внимательный зритель назвал бы это полотно не пейзажем, а натюрмортом, мертвой натурой. Все, казалось бы, сходится в точку аллегории: черные птицы с красным пятнышком на голове,

помраченная стерня, старуха (не хватает косы с щербатым лезвием и черным косовищем), бесхозная борона, оглобля, глядящая в небо. Но не будем списывать смысл увиденного на аллегория; картина не об *этом*, вернее, не только об *этом*. Дерево, старуха, другое дерево и все остальное — удивительное смешение отдаленных и реально-ощутимых смыслов, как если бы можно было сказать «да» и «нет» одним словом. В зрителя кинули липким комком намеков и символов, а он (комок) оказался обычной грязью. Искусство измеряется силой удара грязи по щеке.

Но есть здесь еще один пункт наблюдения. Кажется, что за нами кто-то подсматривает: мутный, в редких просветах, взгляд проникает издалека. Чтобы разглядеть светлое, нужно внимательно всмотреться, увидеть церковь. Светлое — то, к чему движемся мы или желаем приблизиться, но церковь и рваная ясность неба — недостижимы для старухи, деревьев и для нас, выброшенных в глубокую осеннюю тень.

ЭДВАРД МУНК. НОЧЬ В СЕН-КЛУ. 1893

Можно, как подсолнух к солнцу, мысленно тянуться — вниз, к твердой почве под собой, к нахождению *своего* незыблемого места. Тогда принадлежностью становится причастность видимому постоянству объектов. Полагая, что смысл жизни заключен в обретении окончательных форм, мы хотели бы никогда не меняться (если бы, например, можно было стать вечной табуреткой, вкрученной в пол), решить вопрос собственного формообразования, конечно, при условии, что для этого не придется покидать сей подлунный. Мунк мыслит по-другому. Для него форма — явление условное, отдаленное, *неинтересное*, — любая форма появляется из распада и предваряет собой распад. Художник так и работает, с голоса бездн, открывающихся в телах и предметах. Мунк помнит — памятью, ввевшейся в сердце: в природе тела разлагаются, чтобы потом обрести форму, отсюда — разложение на потеки, круговые прикосновения кисти к холсту, отсутствие статичности, страстное, неумолкаемое говорение цвета. Изображение — его стремнины и водовороты — движется безостановочно, не может

остановиться. Это потекший медный купорос, из которого когда-нибудь появятся синие кристаллы. Зритель видит сгустки и разреженность цветов, текучие намеки на возможное рождение формы.

Восприимчивость воли. Соединение силы в движении. Огонь, который горит, тепло — внутреннее пламя, и, наконец, невидимое свечение, которое мы ощущаем. Окно как полупрозрачный парус. Человек сидит в лодке, оставаясь в ночной комнате. Проникающий свет падает навзничь, не проясняя фигуры человека. Глубины цвета: сидящий как будто оброс синей шерстью, даже цилиндр шерстяной, и стены тоже шерстяные, и занавески с начесом. Лампа висит, но она потушена, свет, кудельки света поступают извне, мягкий свет газовых фонарей парижского предместья, как мякоть созревающего плода. Человек видит реку. Перекрестье оконной рамы, повторенное отсветом на голубеющем полу.

Зритель, соглядатай «Ночи в Сен-Клу», вспомнит «Мыслителя» Родена, но здесь, в (на) глубине картины перед нами — фантом, отдаленное эхо роденовской скульптуры. Человек отличается от дивана, гардин и стены только тем, что имеет иные очертания или иной наклон по отношению к свету. Человек Мунка с его «стертыми» чертами говорит полужестами, отлогостями и подъемами туловища, поворотами головы. Тело становится источником говорения, вернее — недоговаривания. Впереди, ближе к зрителю, материя, как театральная занавес; она — вещественней, законченней, чем все остальное. Бурые пятна, как подсохшие капли крови. Красное — это скорбь, подозрение, смутность, но правильной было бы представить красный цвет Мунка как прилагательное (например, *смутный, скорбный*), обозначающие свойства картины или художника, или, берем выше, как одиноко стоящее обозначение признака при отсутствии самого предмета (или идеи). Как будто по цвету бутылочного стекла мы должны догадаться, какой напиток хранится в бутылке.

Пульсирующее движение кисти как бесконечное говорение, как защита от людей. Говорение — врачевание больных мыслей (*страх, тоска, беспокойство — все это срослось со мной, про-*

росло во мне: хищная птица уселась в мозгу, ее когти вонзаются в мое сердце, клюв пропарывает грудь, удары крыльев затемняют рассудок, — пишет Мунк в своем дневнике). Человек Мунка — очерк, тень, ряд ступеней, по которым фонарный свет спускается вниз. Ночью в парижском пригороде художник оплакивает смерть отца. Какая грусть лежит на дне этих вечеров. Свет, который иссякает, и мягкий весенний воздух, как он изящен. Париж под легкой голубой вуалью... мерцание газовых фонарей. Но как грустно. Я хочу плакать — кричать во весь голос.

УИНСЛОУ ХОМЕР. СЕВЕРО-ВОСТОЧНЫЙ ВЕТЕР. 1895

Изобразить волну — значит придать форму воде, которая (форма) исчезает бесследно, остается в памяти краткосрочным слепком шторма (я бы сравнил волну с бабочкой-однодневкой, если бы от уходящей оставались хотя бы крылья), но сам океан — его умение менять обличья, его способность утешать и вселять трепет — безвременен.

Замедление бесконечного повтора: слабеющая волна, сопротивляясь, пятится от берега; через секунды она потеряет остатки прежней мощи, разбазарит последние силы. Назовем это замедление цезурой, продленной художником до бесконечности. На самом деле, цезура не одна; здесь несколько совпадающих пауз, не только между двумя волнами, но между диагональю береговой линии и вскипающим океаном, между темным базальтом и пышнобокими стустками тумана, между потускневшим небом и все той же пеной, между безвременьем (натиск северо-восточного ветра в наших краях имеет свойство замедлять чередование дня и ночи) и нарочитой фиксацией хронометра (художник до минуты вычисляет время суток, когда бушующая вода будет освещена именно так, как ему требуется; таким образом он получает оптимальное соотношение между дневной тусклостью и необходимой степенью бесноватости стихии).

Шторм как атмосферное явление, как эпифания океана, воздуха и берегового базальта. Если всмотреться в береговой камень

и сравнить его с откатывающейся волной, можно увидеть, что твердь и море почти одинаково податливы, одинаково прорезинены, напряжены в своей застывающей текучести. Твердь намечена кистью, ее неровности, широкие мазки кисти (продольные, несколько поперечных), базальт настораживается навстречу взволнованной воде с ее набыченными ангелами пены. Диагональ береговой линии — это тот случай, когда говорят: «Здесь художник изобразил самого себя». Видно, как нервно пританцовывает кисть, размягчая базальт. Нет, не совсем так. Оплеснутый водой, прибрежный базальт омолаживается. Ближе к берегу — пар океанического дыхания, два туманистых сгустка восходящей пены, как огромная, немислимая птица, которая повисла в воздухе.

Учитель философии говорит ученикам: «Закройте глаза и представьте, что под вами бушует океан». Ученики послушно закрывают глаза. Проходит немного времени; им кажется, что, наблюдая воображаемый шторм, они постепенно становятся его частью, отдаляются от всего того, что удерживает их на земле. Картина как пример иного бытия, как небывалая возможность, предоставленная душе. Художник хотел нам напомнить, что все видимое и понимаемое нами как постоянное, повсюду окружающее нас, — не более, чем мнимость, удобный вымысел, оберегающий наши сны. Согласно Хомеру, гнев — это не болезнь духа (как понимали гнев древние), а напряжение бытия, проявленного в цвете: белоснежный, иссиня-белый, изумрудный, иногда почти оснеженный, особенно на гребне волны; песочные прожилки там, где волна отступает, утаскивая за собой слой прибрежного дна; голубые просветы-выплески спереди.

Сухожилия океана, их растянутость и связность (здесь художник кивает в сторону космоса), как бывает связанной в одну систему карта дорог, придающая форму воде, даже там, где пенится влага во все свое соленое горло, среди зеленого мяса ослабевшей волны. Раскачанный, смотрит на нас океан и держит тьму над собой. Женское что-то в нем есть, взметенность волос, накатывание и придыхание. За гребнем волны не видно другой воды, другое — прихвачено пепельной темнотой; о солнце напоминает лишь желтоватый, как дымное птичье крыло, высверк над темной полосой бури.

ХЕНРИ КЕРНЕР. ГОЛУБИ. 1948-1949

Художник запечатлел конечную точку, станцию общего прибытия; не станем называть это прибытие «смертью», не будем подыскивать синонимы, — в смерти есть перетекание в бесконечность, во всяком случае, остается свежий, смолистый срез, как после отпиленной ветки. Здесь — другое, это — музыкальная пьеса, сыгранная наоборот, в сторону распада на почти оглохшие нотные знаки. Эти знаки оживают, у них вырастают крылья, они летят — вдоль и наискосок, и тогда внезапно начинается странная музыка, инструментированная траекторией полета и цветом воздуха и крыльев.

Почти все люди, представленные на холсте, лишены телесной мягкости. Девочка в светло-зеленом платье, песочные волосы струятся, как на полотнах прерафаэлитов; кажется, она хотела припугнуть голубей, но теперь отбивается от них; один голубь пытается сесть на руку; тоненькие пальцы девочки, руки как голубиные ножки или зубцы на детских грабельках, в ее отмахивании есть что-то птичье, — испуг, отвращение. Голубь летит наискосок, на фоне сиреновой юбки женщины, которая стоит на первой ступени, белый голубь с ястребиными повадками; он замер на подлете, нацелившись на голову девочки. Люди, изображенные на картине, не смотрят на зрителя. Лица и тела скупают, как скупать могут лишь тусклые слепки в заштатном музее. Скажем немного о неудобстве поцелуя на ступенях: на картине расположилась парочка, острые углы ступеней — один направлен под верхнее ребро мужчины, другой — в голень. Женщина обнимает его крепко, ее прозрачные чулки, — самая трепетная деталь картины. Ступени кажутся мраморными (розовый в прожилках мрамор), на самом деле кирпич и обычная штукатурка. Рабочий наверху зачем-то обнажает кирпичную кладку. За ступенями ограда, за ней начинается парк, весна, пора цветения, в саду воздух розово-желт, с прозеленью.

Алые лапки сизарей. Новое о потомках вавилонских строителей: розовой зиккурат, в серых потеках, как будто отсвет крыльев лежит на ступенях. На вершине зиккурата — там должно стоять

здание с колоннами (назовем его для удобства «театром»), но оно появляется только на картине, висящей на спине человечка; этот карлик стоит к нам спиной в правом нижнем углу. На верхней ступени — голуби. Птицы принимают функции здания, оно как бы рассыпается на серых и белых птиц, сидящих наверху, или кормящихся в его подножии, или летящих наискосок. Птицы — нотные вывихи отчужденности. А может быть, так: птицы — боги и их священники, снующие между нами, омывающие нас своими крыльями. Голуби темнее земли, вернее, гравия; отметим неровность серой поверхности, по которой прохаживаются голуби и скачут воробьи.

Следы, оставляемые голубями, разрезающими воздух, их обыденность и потусторонность, вещная неразборчивость неба, ведущего наблюдение за нами; опасение, что все это правда, что перед нами не просто голуби и не только соглядатаи наших судеб, но и вершители их, прилетающие не с миром, но с новой вестью, берущие нас и наш окаменевший мир под свое серое крыло. Это не стервятники и не воронье, это — другая птица, подталкивающая нас на край ступени, — *спрыгни скорей, и мы тебя подхватим, унесем к воинству ангелов*, но они, конечно, пролетят мимо, когда мы наберемся храбрости и спрыгнем. Голуби окружают тех, кто еще не застыл, не превратился в камень, чьи тела еще способны оказывать сопротивление. Женщина в сиреневой юбке откидывает голову назад, чтобы голубь, сидящий на ее плече, не дотянулся до рта. Справа, недалеко от решетки, отделяющей ступени от парка, сцепились негр и белый. Белый сжимает нож. Два тела застыли в неразрывном объятии, пойманные в одну безобразную форму. Человек, сидящий чуть ниже, оборачивается в их сторону и застывает.

