



МАКС
ФРИДЛЕНДЕР

ОБ ИСКУССТВЕ
И ЗНАТОЧЕСТВЕ

МАКС ФРИДЛЕНДЕР
ОБ ИСКУССТВЕ И ЗНАТОЧЕСТВЕ

MAX
FRIEDLÄNDER

VON KUNST
UND KENNERSCHAFT

B. CASSIRER UND E. OPRECHT

КЛАССИКА ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ

МАКС
ФРИДЛЕНДЕР

ОБ ИСКУССТВЕ
И ЗНАТОЧЕСТВЕ

ПЕРЕВОД С НЕМЕЦКОГО
М. Ю. КОРЕНЕВОЙ

АНДРЕЙ НАСЛЕДНИКОВ

ПЕРЕВОД М. Ю. КОРЕНЕВОЙ
ПОД РЕДАКЦИЕЙ А. Г. НАСЛЕДНИКОВА

Перевод выполнен по изданию:
MAX J. FRIEDLÄNDER
VON KUNST UND KENNERSCHAFT
OXFORD—ZÜRICH, BRUNO CASSIRER & EMIL OPRECHT, 1946

Фридлендер, Макс

Об искусстве и знаточестве / Пер. с нем. М. Ю. Кореневой под ред. А. Г. Наследникова. — 2-е изд., испр. — СПб., Андрей Наследников, 2013. — 248 с. (Классика искусствознания)

Итоговые размышления выдающегося историка живописи, эксперта, музейного деятеля Макса Фридлендера (1867–1958) посвящены центральным проблемам знаточеского искусствознания.

Для широкого круга читателей, интересующихся теорией и историей изобразительного искусства.

ISBN 978–5–90141–120–9

© М. Ю. Коренева, перевод, 2001, 2013

© А. Г. Наследников, издание, дизайн, 2001, 2013

ОГЛАВЛЕНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ

12

I

СМОТРЕТЬ, ВИДЕТЬ, СОЗЕРЦАТЬ С НАСЛАЖДЕНИЕМ

17

II

СУЩЕЕ, ВИДИМОЕ И ИНТЕРЕС К ВЕЩНОМУ МИРУ

29

III

ИСКУССТВО И СИМВОЛ

36

IV

ФОРМА, ЦВЕТ, ОТТЕНОК, СВЕТ, ЗОЛОТО

39

V

ЖИВОПИСНОСТЬ

48

VI

ФОРМАТ И МАСШТАБ, БЛИЖНЕЕ И ДАЛЬНЕЕ ВИДЕНИЕ

52

VII	
О ЛИНЕЙНОЙ ПЕРСПЕКТИВЕ	
57	
VIII	
ДВИЖЕНИЕ	
62	
IX	
ПРАВДОПОДОБИЕ, ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ДОСТОИНСТВО И СТИЛЬ	
67	
X	
ИНДИВИДУАЛЬНОЕ И ТИПИЧЕСКОЕ	
75	
XI	
О КРАСОТЕ	
77	
XII	
О КОМПОЗИЦИИ	
80	
XIII	
О ЖАНРАХ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА	
85	
XIV	
РЕЛИГИОЗНАЯ И СВЕТСКАЯ ИСТОРИЯ	
87	
XV	
ОБНАЖЕННАЯ НАТУРА	
90	
XVI	
ЖАНРОВАЯ ЖИВОПИСЬ	
93	
XVII	
ПЕЙЗАЖ	
97	

ХVIII	
ПОРТРЕТ	
	107
ХIХ	
НАТЮРМОРТ	
	114
ХХ	
ХУДОЖНИК, ГЕНИЙ И ТАЛАНТ	
	116
ХХI	
ИСКУССТВО И НАУКА	
	124
ХХII	
ПОЗИЦИЯ ЗРИТЕЛЯ	
	135
ХХIII	
ОБ ОПРЕДЕЛЕНИИ АВТОРСТВА	
	139
ХХIV	
ОБ ОБЪЕКТИВНЫХ ПРИЗНАКАХ АВТОРСТВА	
	141
ХХV	
ОБ ИНТУИЦИИ И ПЕРВОМ ВПЕЧАТЛЕНИИ	
	149
ХХVI	
ПРОБЛЕМАТИКА ЗНАТОЧЕСТВА	
	155
ХХVII	
АНАЛИЗ КАК ОСНОВА ЭКСПЕРТИЗЫ ЖИВОПИСНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ	
	160
ХХVIII	
ОБ ИСПОЛЬЗОВАНИИ ФОТОГРАФИИ	
	171

XXIX	
О ЛИЧНОСТИ И ЕЕ РАЗВИТИИ	
	173
XXX	
О БЕЗЫМЯННЫХ, СРЕДНИХ И МЕЛКИХ ХУДОЖНИКАХ	
	185
XXXI	
ИЗУЧЕНИЕ РИСУНКОВ	
	190
XXXII	
ВЛИЯНИЕ	
	193
XXXIII	
КАЧЕСТВО, ОРИГИНАЛ И КОПИЯ	
	201
XXXIV	
ЗНАЧЕНИЕ КОПИИ В СЛУЧАЕ УТРАТЫ ОРИГИНАЛА	
	214
XXXV	
ПРОДУКЦИЯ МАСТЕРСКОЙ	
	218
XXXVI	
О ПОДДЕЛКАХ	
	224
XXXVII	
О РЕСТАВРАЦИИ	
	232
XXXVIII	
ЛИТЕРАТУРА ОБ ИСКУССТВЕ	
	237
Указатель имен	
	243

ОБ ИСКУССТВЕ
И ЗНАТОЧЕСТВЕ

Я твердо для себя решил в этих заметках пре-
небречь всякой системой, дабы иметь возмож-
ность высказать о любом предмете то, что вы-
текает, как мне представляется, из самого его
существа. Возможно, мои суждения не лише-
ны будут противоречий, но они в конечном
счете либо разрешатся сами собою, либо так
и останутся неразрешенными, что послужит
для меня убедительным доказательством не-
возможности построения всякой системы.

Грильпарцер

ПРЕДИСЛОВИЕ

Собранные в этой книге размышления основаны на личном опыте автора и являют собой результат многолетних наблюдений. Дабы облегчить задачу понимания данного текста и возбудить в читателе дружеское участие, автор считает необходимым сообщить о себе некоторые сведения, главным образом те, что непосредственно касаются его ученых занятий, позволивших прийти к представленным здесь выводам.

Я родился в Берлине в 1867 году, вырос в доме, находившемся в двухстах метрах от Старого Музея, изучал историю искусств в Мюнхене, Лейпциге и Флоренции, тяготея с самого начала, в силу природной склонности, скорее к «знатокам», нежели к ученым академического толка. На мою долю выпало великое счастье иметь в качестве учителей трех выдающихся мужей, знакомство с которыми принесло неоценимую пользу в моей последующей практике эксперта, — я имею в виду Адольфа Байерсдорфера, с которым судьба свела меня, когда я жил в Мюнхене, Людвига Шайблера, с которым я в течение года общался, работая научным ассистентом в Кёльнском Музее, и

Вильгельма Боде, знакомством с которым я обязан многолетней работе в Берлинских Музеях — Картинной галерее и Собрании гравюр.

Байерсдорфер, хранитель Старой Пинакотеки, написал не так много, ибо не слишком заботился о широкой известности, но в беседах и разговорах он щедро делился своим богатым опытом. Его брошюра «Спор вокруг Гольбейна» (1872), равно как и те работы, что были опубликованы уже посмертно (Мюнхен, 1902), дают представление, впрочем, далеко не исчерпывающее, о разносторонности его интересов, глубине понимания искусства, о его даровании, в котором причудливым образом соединились острота восприятия, юмор и милое дилетантство, позволявшее ему выносить неординарные суждения. Людвиг Шайблер был в чем-то сродни Байерсдорферу, ибо так же, как и он, не искал особого признания и оставил по себе не слишком обширное литературное наследие. Посвятив себя целиком и полностью изучению ранней нидерландской живописи и мастеров кёльнской школы, он сделался в этой области непревзойденным знатоком. Когда я, в 1894 году, имел честь получить от него консультацию, он давно уже завершил свое исследование. Весь собранный материал, однако, он тогда передавал Альденховену, что позволило этому одаренному, широко образованному литератору написать историю кёльнской живописной школы. Сам же он обратился к истории фортепианной музыки. Шайблеру была уготована печальная и даже, быть может, трагическая участь, общая для всех знатоков. Многие верные суждения и наблюдения, сформулированные им с необыкновенной ясностью и четкостью, уже при его жизни стали общим достоянием, при этом его собственное имя упоминалось почти всегда лишь в тех случаях, когда та или иная «атрибуция» ставилась под вопрос.

Вильгельм Боде снискал себе такую славу как знаток, коллекционер и выдающийся организатор, а его роль в деле устройства Берлинских Музеев, которые именно ему обязаны своим процветанием, столь очевидна и по сей день, что нет особой необходимости тратить здесь много слов, чтобы выразить, сколь многим я ему обязан и сколь благодарен за ту исходившую от него необыкновенную энергию и силу, что увлекала меня, его скромного помощника, коему посчастливилось работать в Берлинских Музеях в период их небывалого расцвета. Присущие Боде фантастическая увлеченность работой, универсальные знания и авторитет позволили ему установить весьма широкие связи с коллекционерами и маршанами по всему миру, и каждый день в его кабинете появлялись новые произведения искусства, подлежащие оценке и экспертизе.

Если сам я так и не стал настоящим знатоком, то в этом только моя вина — нет никаких оснований ссылаться на неблагоприятное стечение обстоятельств.

В силу природных склонностей и профессиональных обязанностей я вынужден был сосредоточиться на практической деятельности. Оглядываясь назад и обозревая, в общем с удовлетворением, хотя и не без некоторого сожаления, результаты своей деятельности, сводившейся к тому, чтобы изо дня в день с большей или меньшей долей уверенности «провозглашать» атрибуции, я ощущаю потребность в осмыслении, обосновании и оправдании сего сомнительного занятия.

В настоящих заметках я пытаюсь приблизиться к пониманию сущности искусства вообще и живописи в частности, внести ясность в терминологию, размышляю об отношении науки к искусству. В первых разделах больше теории, здесь неизбежны выходы в философские материи;

последующие разделы посвящены главным образом практике стилистического анализа конкретного художественного материала. К истории искусства я прибегаю лишь в тех случаях, когда в подтверждение того или иного вывода необходимо привести конкретные доказательства, при этом опираюсь в основном на нидерландскую живопись XV–XVI веков, которую знаю лучше всего.

Я полагаю, что всякое верное наблюдение, касающееся отдельного произведения, может оказаться полезным для понимания изобразительного искусства в целом, как, впрочем, и для занятий искусством вообще.

По лености, или, быть может, из чувства самосохранения, я почти ничего не читал по теории искусств. Вполне возможно, что та или иная мысль, посетившая меня, уже давным-давно сформулирована кем-то другим, и даже более убедительно. Тем не менее, я рискнул взяться за перо, ибо убежден, что наблюдения, полученные на основе личного опыта и непосредственного изучения произведений искусства, могут быть весьма поучительными и потому вправе рассчитывать на внимание.

Подбор иллюстраций для настоящего издания оказался для меня большой проблемой. Появление изобразительного материала оправдано лишь в тех случаях, когда он дополняет текст и облегчает понимание. К сожалению, приходится признать, что для обширных фрагментов текста небольшие черно-белые репродукции оказываются порою мало содержательными. В целом, иллюстрации довольно немногочисленны и размещаются неравномерно, хотя в некоторых местах они и дают наглядное подтверждение того, о чем говорится в тексте*.

* К сожалению, воспроизвести в русском издании все отобранные М. Фридлиндером фоторепродукции, соблюдая при этом надлежащее качество, оказалось невозможно. Дабы не исказить авторский замысел произвольным отбором, мы предпочли полностью отказаться от иллюстраций. — *Прим. издателя.*

Некоторые мысли, сформулированные здесь, я уже пытался представить в других моих сочинениях, в частности, в небольших брошюрах «Знарок искусства» (1920) и «Подлинник и подделка» (1929).

Смею надеяться, что, помещенные в более широкий контекст, эти наблюдения и рассуждения, которые я попытался снабдить более основательными доводами, смогут принести некоторую пользу.

Пользуясь случаем, выражаю свою глубокую признательность за сочувствие и поддержку д-ру Грете Ринг.

Макс Фридендер

СМОТРЕТЬ, ВИДЕТЬ,
СОЗЕРЦАТЬ С НАСЛАЖДЕНИЕМ

Для анатома или физиолога глаз — всего-навсего сатема obscura, некий отражающий аппарат. Мы никогда не сможем объяснить процесс смотрения, пока будем относиться к нему как к чему-то пассивному, как к простому восприятию световых раздражителей. Смотрение не есть ничего-неделание, напротив — это действие, некая духовная акция, совершаемая душою. Слово «увидеть» указывает на то, что наше зрение подхватывает нечто, наподобие щипцов, и вбирает в себя.

В любом случае наличествует некий объект, от которого исходят световые сигналы, поглощаемые глазом. И хотя мне известно, что философы отрицают объект, не желая и слышать о нем, я все же отношу себя к эмпирикам и реалистам. Если несколько художников будут работать одновременно, при одинаковых условия освещения, над одним и тем же объектом, то созданные ими картины будут отличаться друг от друга. Факт общеизвестный, отмеченный уже давно. Вместе с тем все эти картины будут обна-

руживать некоторое сходство, и именно в силу очевидности этого сходства, в силу самого наличия этого сходства, они являются доказательством существования «вещи самой по себе». Работа духовного глаза заключается в том, что он упорядочивает, дополняет, отказывается от чего-то, отбирает, ничего не доказывает, ничего не изобретает. И ни один философ не может помешать нам считать истинным то, что мы в действительности воспринимаем. Если мы не будем верить в существование объекта, мы никогда не сможем объяснить, как устанавливается взаимопонимание между художником и зрителем.

Вот, например, передо мною букет роз, удаленный от меня на расстояние около двух метров. В состоянии покоя глаз воспринимает образ лишь одной из роз, и никогда — весь букет целиком. Для того чтобы воспринять все целиком, глаз начинает двигаться, и если фиксирует одну часть целого, то не может видеть другую, так что даже в этом случае как будто бы непосредственного восприятия явления природы имеет место некая зрительная акция, управляемая духом, некое складывание листков воспоминаний, собирание и переработка множества впечатлений. Каждое движение исходит от ищущего духа. Точно так же глаз двигается, когда стремится охватить разные планы. При этом мы все-таки смотрим двумя глазами, т. е. стереометрически. Соответственно, процесс смотрения — не восприятие плоскостного изображения, а комбинирование двух образов, каждый из которых несет информацию о пространстве, существующем в трех измерениях.

Следует различать:

а) предмет как часть природы, от которого исходят видимые световые сигналы;

б) образ на сетчатке, в котором по частям отображается объект, существующий в трех измерениях;

в) образ-воспоминание, который возникает как следствие духовного акта, осуществленного душою, и который можно назвать видением;

г) изображение, воплощение видения средствами, которыми пользуется рисовальщик или живописец.

Не только на стадии, обозначенной в пункте *d*, но и на стадии, обозначенной в пункте *b*, и, совершенно очевидно, на стадии, обозначенной в пункте *c*, включаются в действие навыки рукотворчества, возможности, открываемые им, стремление к воспроизведению, равно как и знание об объекте, складывающееся из прежнего зрительного опыта и сведений, полученных через другие органы чувств. У рисовальщика видение будет иным, нежели у живописца. Каждый художник создает внутренний образ не только в соответствии со своими индивидуальными склонностями, но и сообразуясь с известными ему средствами реализации, которыми он владеет и которые, в свою очередь, разумеется, зависят от его индивидуальных наклонностей. «Художник, — говорит Ницше, — пишет, в конце концов, только то, что ему нравится, а нравится ему то, что он может написать». Рисовальщик видит в природе рисунки, живописец — полотна.

Речь идет при этом не столько о том, что видимо, сколько о том, что мы увидели, и надо сказать, что из всего того, что видимо глазу, улавливается, то есть воспринимается памятью о формах, удивительно мало. Возьмем простой пример. Я прочитал толстую книгу, у меня перед глазами прошло несколько тысяч букв; если кто-нибудь спросит меня потом, каким шрифтом была набрана книга, я с удивлением обнаружу, что не в состоянии ответить на этот вопрос.

Известное противопоставление творчества с природы и творчества, черпающего образы из воображения, пред-

ставляется слишком категоричным. Строго говоря, в чистом виде нет ни того, ни другого. Речь может идти о минимальных отличиях. Создавая рисунок или живописное полотно, мы отрываем взгляд от природы и пытаемся воспроизвести некий образ-воспоминание, вместе с тем, однако, и свободно парящая фантазия питается воспоминаниями о зрительных впечатлениях, она ничего не может дать, не пройдя стадию восприятия. Яркость и свежесть образа зависят не столько от того, много или мало времени прошло с момента получения впечатления до его фиксации, сколько от интенсивности зрительного восприятия и сохраняющей силы памяти.

Если иметь это в виду, то вполне понятным становится, почему Макс Либерман, на которого был навешен ярлык последовательного натуралиста, использовал понятие фантазии, исходя из собственного творческого опыта, применительно к своим собственным произведениям и был по-своему прав, когда заявлял о том, что одно только творчество рожденное фантазией и имеет право на существование. В действительности же любое искусство, сознательно освобождающееся от воспоминаний о естественных впечатлениях ради воплощения идеального, рискует впасть в манерность. Только повышенная способность удерживать формы в памяти дает художнику возможность оторваться от земли и воспарить. Отсутствие же этого приводит к удручающим последствиям. Сколько художников XIX века именно в силу слабости визуальной фантазии так и не сумело выбраться за пределы умозрительности, литературщины, внечувственной абстракции.

Поскольку смотрение представляет собою духовную деятельность, вся неоформленная масса цветовых пятен проходит через соотнесение их с понятиями. Мы интерпретируем полученные посредством глаза данные и рас-

познаем дерево, дом, гору, животное, человеческое тело. Смотрение — это узнавание внешнего мира, уже известного нашему сознанию.

До тех пор пока мы созерцаем наслаждаясь, мы отбираем взглядом то, что нас привлекает, что нам нравится, что «красиво», и совершенно иначе мы смотрим, когда что-то заставляет нас насторожиться, например, когда мы чувствуем опасность и наша воля напрягается.

Шопенгауэр сумел найти только отрицательное определение счастья — как чувства свободы от боли. Если продолжить эту мысль применительно к процессу созерцания, то можно сказать, что видимый мир прекрасен и мы наслаждаемся им лишь до тех пор, пока он нам не угрожает, пока он существует только в виде картины, а мы можем оставаться по отношению к нему зрителями. Не только художник, но и всякий другой человек, скажем, просто любитель искусства, может пребывать в счастливом состоянии созерцания природы, хотя, конечно, не-художник должен быть сначала научен такому способу видения посредством искусства. Так исчезает или, по крайней мере, уменьшается пропасть между наслаждением природой и наслаждением искусством.

На могильной плите любого художника можно было бы поместить следующие слова Линкея:

Что видел с отрадой
Я в жизни своей —
Все было усладой
Счастливых очей*.

Так говорит художник, рожденный для созерцания. Но Линкей — еще и стражник, несущий службу на башне, и

* Гёте, «Фауст», II, 5 (пер. Н. А. Холодковского). Здесь и далее звездочками обозначены примечания переводчика.

потому все звучит иначе, когда он вспоминает о своих прямых обязанностях:

Нет, не только наслажденье
 Вижу здесь я в вышине:
 Что за страшное виденье
 Там грозит из мрака мне? *

Полыхание огня, пурпурные языки пламени уже не кажутся стражнику «прекрасными», потому что он испытывает сочувствие по отношению к старикам, ставшим жертвой пожара, потому что пробуждается его «воля», его готовность забить тревогу, готовность к действию, к спасению, потому что он оказывается вырван из состояния праздного созерцания.

Все мы — художники и стражники, в большей или меньшей степени, в зависимости от того, как наша душа относится к зримому внешнему миру. Жизнь в изображении и реальная жизнь, представленная в виде изображения, что по сути одно и то же, не имеет к нам, строго говоря, никакого касательства, мы отстранились от нее, ее жесткость уже не трогает нас, мы заняли по отношению к ней нейтральную позицию, мы не участвуем в ней. Мы благодарны художнику за то, что он увел нас из этого безжалостного мира. Независимо от того, совершаем ли мы в жизни какие-либо действия, или бездействуем, мы все равно остаемся в зависимости и подчинении, когда же мы созерцаем, мы чувствуем себя властителями и мастерами.

Разумеется, такие исконные чувства, как сочувствие, сопереживание, горе, страх, не могут быть полностью исключены из этой сферы, но, воплощенные в произведении искусства, они меняют свое агрегатное состояние. В эстетике принято объяснять это преобразование как след-

* Там же.

ствие трансформации, стилизации, очищения, усматривая в этом тайну воздействия искусства на человека. Это объяснение, верное или неверное, принесло немало вреда художникам, которые, уверовав в него, принялись усердно очищать жизнь от скверны ради достижения весьма сомнительного результата.

Вспомним «Распятие» Грюневальда, где так ясно, так прямо, так зримо изображена высшая степень телесных страданий. Отчего же вид этих страданий не отталкивает нас, почему не вызывает в нас прилив ужаса, который уже не оставлял бы места для любования и созерцания? Да потому, что, несмотря на всю правдивость изображения, мы видим перед собою не истерзанное муками тело, а его изображение. Потому что мастер передает свой образ и вместе с ним свое религиозное чувство в столь чистой и ясной форме, что наша фантазия уносится прочь от постылой, суровой действительности, воспринимая все как некий далекий, возвышенный миф, когда весь этот ужас превращается в драму, повергающую душу в смятение. Изображенный Христос умирает не здесь и сейчас, а, скорее, везде и всегда, и потому — нигде и никогда.

В этом крайнем случае, с гениальной дерзостью явленном Грюневальдом, от зрителя требуется слишком большое усилие, он должен быть готов идти навстречу и быть достаточно открыт, и прошло немало времени, пока Грюневальд воспитал соответствующего зрителя, созревшего к восприятию его образов, хотя, конечно, нельзя сказать, что это удалось ему в полной мере.

Бесспорно одно — всякий фрагмент природы, явленный нам в произведении искусства, проходит через уникальную в своем роде индивидуальность человека, неизбежно что-то теряя и приобретая. Мы воспринимаем то, что было увидено художником, — в меру своих возможностей.

Наслаждение природой и наслаждение произведением искусства смешиваются, и попытка анализа дает сложные и неоднозначные результаты.

Я рассматриваю пейзаж Сезанна, я могу понять его, потому что раньше видел похожие картины природы. Природа есть нечто непреходящее, вечное, изменяющиеся же стилиевые формы — эфемерны и призрачны; имея некоторый опыт, основывающийся на реальности, мы можем в большей или меньшей степени понять любого художника любой эпохи. Я оказываюсь где-нибудь на природе после того, как некоторое время созерцал картину Сезанна, и обнаруживаю в природе картины Сезанна. Я научился у мастера видеть. Такое или похожее утверждение приходится слышать довольно часто. Однако я не могу видеть больше того, что способен увидеть, и едва ли я буду в состоянии увидеть то, что увидел Сезанн. Кроме того — произведение искусства есть фрагмент природы, увиденный сквозь призму некоего характера, но ведь и картину Сезанна я вижу сквозь призму моего характера.

Из всего этого можно сделать только один вывод: любитель искусства видит природу, равно как и искусство, своими собственными глазами, он смотрит на них одинаково, художник же при этом направляет его взгляд. Любитель искусства учится понимать произведения искусства через природу, а природу — через произведение искусства.

«Безучастное удовольствие», о котором так любят рассуждать эстетики, не следует понимать слишком буквально. Когда я сижу в зрительном зале, я, конечно, не принимаю непосредственного участия в действии, происходящем на сцене, но я все же не безучастен. Мое любопытство и любознательность требуют удовлетворения. «Безучастность» в данном случае может означать только одно: то, что происходит на сцене, не относится к той действительности, в

которой существую я сам; я могу созерцать ее блаженными глазами постороннего. Жанровая картина напоминает мне о семейном счастье, о домашнем уюте или о часах досуга, проведенных в приятном обществе, она напоминает мне о ситуациях и впечатлениях моей реальной жизни. Пейзаж вызывает в памяти воспоминания о путешествиях и прогулках, быть может, — о некоем месте, где я с удовольствием провел некоторое время или же, напротив, пережил что-то неприятное. И все это видится каким-то просветленным, ничем не отягощенным, ровным и гладким, будто мы находимся на некоем удалении — как в пространстве, так и во времени. Я добровольно, безо всякого принуждения обращаюсь к зримому образу — это принципиальный момент, — и на меня нисходит умиротворяющий покой, счастье чистого созерцания. Лишенное цели созерцание есть созерцание с наслаждением. Искусство создает некий иной мир, в котором я не актер, а зритель, и мир этот напоминает рай.

Искусство обслуживает нас в том смысле, что служит украшением, оно сообщает нам о чем-то, рассказывает, учит, воплощает идеалы, вызывает благоговение. Под сенью церкви оно смогло развиваться во всем своем блеске. Художники-живописцы старательно расшатывали границы чисто визуального искусства, чтобы свободно, безнаказанно отдаться мифу, поэзии, сатире, анекдоту и получить возможность передавать духовные и душевные ценности исключительно через посредство формы и цвета.

Если говорить в самом общем виде, в истории явно прослеживается развитие в сторону абсолютного визуального искусства. Провозглашенный во всеуслышанье в XIX веке лозунг *l'art pour art*, «искусство для искусства», декларировал лишь цель, которую еще только предстояло достигнуть. Начался процесс эмансипации, сопоставимый с вы-

ходом из-под влияния церкви, — художник освобождался от поэзии, мифологии, истории и бросался в объятия видимой природы.

Французские импрессионисты настойчиво декларировали необходимость отказа от человеческого участия. Так, Моне однажды рассказывал Клемансо: «Я стоял у постели умершей женщины, которую я, признаюсь, когда-то очень любил... да и в тот момент продолжал еще любить. Я рассматривал ее виски и говорил сам себе — какой интересный фиолетовый цвет... В основе явно синий, только какой? И наверное, еще красный? И, может быть, желтый...» Искусство, ориентированное на абсолютность зрительных впечатлений, превращалось в искусство бесчеловечное.

Программным требованием импрессионистов был отказ от любого духовного упорядочивания, от любой интерпретации — во имя непосредственно воспринимаемого образа; во главу угла они поставили лозунг — «*все* было услодой счастливых очей». В области субъективного, в сфере души и ее отношения к видимому миру, им это удалось в полной мере, в области же объективного они не достигли желаемого результата. Их глаз — не что иное, как орган духа и души, составляющих некое единое целое, склонности и интересы которого диктуют выбор точки зрения, направления взгляда и объекта. Именно поэтому творения импрессионистов в той же мере определяются личностью художника, что и творения тех, кто сознательно идеализирует видимое.

Так называемое абстрактное искусство дошло в этом смысле до крайности. Сочтя, что в живописи по-прежнему слишком много от духовной мыслительной сферы, источником которой является природа, художники в своем стремлении к чисто визуальному искусству и вовсе отвернулись от природы.

Нелепость этого последнего художественного увлечения (хотя оно, быть может, и не последнее) заключается в том, что самые дерзкие и радикальные художники обратились, в конечном счете, к самому примитивному живописному жанру — к орнаменту, который уже ничему не служит, а просто парит свободно в пустом пространстве.

То, что перед картиной или скульптурой удерживает нас от разговоров о чисто визуальном искусстве, перед орнаментом — который есть не более чем украшение — совершенно утрачивает смысл. Здесь есть только игра формы и цвета, к ней не примешиваются никакие мыслительные ассоциации, никакие воспоминания, связанные с нашей действительностью. Если мы будем более или менее четко, насколько это вообще возможно, разграничивать понятия «чувство» и «ощущение», называя движения и колебания души чувствами, а движения и колебания, улавливаемые органами чувств, — ощущениями, то орнамент апеллирует скорее к ощущению, нежели к чувству. Игра укрощенных сил удовлетворяет ту потребность в приятном развлечении, что заложена в зрении, и символизирует всей своей симметрией, ритмами и повторами наличие неких непреложных законов; она пробуждает такие состояния души, как подъем, напряжение, веселье, легкость, уравновешенность или беспокойство.

Определение того или иного произведения искусства как декоративного содержит в себе как положительную, так и отрицательную оценку. Персидский ковер или кусок парчи могут быть только декоративными, на большее они и не претендуют. Если же я назову декоративным некое живописное полотно, то в этой моей оценке будет содержаться некий отрицательный оттенок, поскольку признавая то обстоятельство, что данное полотно удовлетворяет мои ощущения, я вместе с тем констатирую, что оно не способно

оказать на меня более глубокого воздействия. Поскольку же любое глубокое воздействие затрагивает сферу духа и мысли, касается человеческой судьбы, то, следовательно, свободное высокое искусство является визуальным искусством в меньшей степени, чем прикладное, украшающее, кустарное.

Зодчество высокопарно и не вполне верно называют застывшей музыкой. Но ведь строительное искусство, призванное служить конкретным целям и удовлетворять определенным потребностям, являет собою противоположность музыке. С гораздо большим правом, нежели архитектуру, с музыкой можно сравнить орнамент, определив его как зримую музыку, а музыку — как звучащий орнамент, при том, что, конечно, музыка проникает в нашу душу гораздо глубже, чем орнамент.

Я начал говорить о «смотреии» и вторгся при этом в область «творчества», что вполне естественно, поскольку читатель, очевидно, заметил, что воплощение художественного произведения начинается уже в процессе смотрения, а не только в момент фиксации и реализации увиденного.

«Делать», «оформлять», «исполнять», «выражать», «выполнять», «создавать», «творить» — вот те слова, при помощи которых описывается возникновение произведения искусства. Емкое французское слово *réaliser*, означающее претворение некоей мысли или образа в чувственно воспринимаемый предмет, не имеет соответствия в немецком языке. *Verwirklichen* («осуществлять») — не совсем то же самое; *machen* («делать») имеет стертое, нейтральное значение и указывает на делание как таковое, результат которого явлен нам в произведении искусства; *gestalten* («придавать вид», «оформлять») подразумевает некую целенаправленную акцию; *ausführen* («исполнять»), равно как и

hervorbringen («выражать»), указывает на наличие некоего темного места, где был сокрыт образ до того момента, как художник извлек его на свет божий. Schöpfen в качестве существительного означает «создание», а в качестве глагола имеет значение «черпать», то есть извлекать нечто из воды, и в этом своем значении оно рождает в нас представление о наличествующей материи, намекая на тот хаос, из которого было взято произведение искусства. Herstellen («выполнять») используется применительно к копии или варианту картины, и говорит это сухое слово о том, что произведение искусства существовало еще до совершения данного действия. Имея же дело с гением, мы скорее употребим мистически окрашенное высокое слово «творить», хотя, строго говоря, «творения» в прямом смысле, когда нечто «сотворяется» из ничто, не существует. Слово же erfinden («открывать», «изобретать») содержит в себе оттенок вполне справедливого сомнения по отношению к основам основ, поскольку «изобретать» вполне может иметь значение «измышлять».

II

СУЩЕЕ, ВИДИМОЕ И ИНТЕРЕС К ВЕЩНОМУ МИРУ

Все сущее предстает перед нашими глазами как видимое. Дух интерпретирует видимое, осмысляет сущее, создает на этой основе некий образ, а уже исходя из него — художественное произведение, в процессе создания которого он не только что-то дополняет, что-то наполняет новым содержанием или подчеркивает, но и кое-что опуска-

ет, что-то оставляет без внимания, подходя ко всему избирательно.

Отношение художника к явлению, данному ему здесь и сейчас, находит то или иное воплощение в зависимости от того, как он понимает свою профессию, а также от того, что он должен и что хочет создать. Все бесконечное множество этапов можно в самом общем виде свести к трем последовательно сменяющим друг друга во времени системам.

До тех пор, пока художник должен был изображать божественные существа, святых, до тех пор, пока ему надлежало рассказывать легенды и мифы, он, если только не следовал некоей изобразительной традиции, исходил из своих духовных представлений и душевных импульсов, используя при этом впечатления, полученные от природы, чтобы создать иллюзию, будто созданные им образы почерпнуты из самой жизни, будто они вполне могли существовать в действительности.

Для выполнения поставленных перед ним задач ему все не обязательно было учитывать то, что явление природы существует как некая случайно составившаяся совокупность признаков, соотнесенная с другими, да и само это явление едва ли, с его точки зрения, заслуживало того, чтобы быть изображенным. Он просто брал изолированно и фиксировал лишь то, что ему было нужно для достижения собственных целей. Г. Келлер сказал однажды о «художественном извлечении». Как мало было нужно греческому художнику, расписывавшему вазы, или средневековому художнику, занимавшемуся росписью алтарей. Мало не в том смысле, что от него требовалось меньше способностей или меньшая острота зрения (при том, что минимализм сам по себе бывает на удивление правдоподобным), — мало в том смысле, что большинство явле-

ний, связанных, скажем, с земной жизнью или с индивидуальными представлениями данного художника, не только не помогали ему, но, скорее наоборот, мешали, грозя опощлить, исказить и осквернить его образы и тем самым все произведение в целом. Он должен был изображать то, что не существует в видимом мире как нечто целое, он исходил из некоей образной идеи, а не из непосредственного зрительного впечатления.

У каждой эпохи свое представление о мере естественности. То, что несколько веков назад казалось естественным, сегодня воспринимается как стилизация.

Эпоха мифов, веры и суеверий сменилась любознательной эпохой открытий. Интерес переключился с невидимого творца на видимое творение. Начиная с XV века художник превращается в своеобразного естествоиспытателя. Наблюдая, он сохраняет бóльшую нейтральность, терпимость и широту. Все большее и большее внимание уделяется органической связи вещей, — например, связи между человеком, пространством и светом. Изображение сущего теперь ориентируется не на абстрактные понятия, как это было прежде, а на видимое, то есть на то, чему можно доверять, ибо оно обещало представить надежные сведения о той пестрой неупорядоченной жизни, что удостоилась чести быть изображенной. Главное, появилось сознательное стремление комбинировать и группировать свои зрительные впечатления таким образом, чтобы представить действительность с предельной наглядностью.

Интерес к вещному миру, родившийся из жажды новых открытий, грозил разрушить сложившуюся традицию. Интерес к вещному миру в чистом виде, в крайней форме его проявления мы ожидаем обнаружить у какого-нибудь ботаника, далекого от сферы искусств и занимающегося исключительно разглядыванием каких-нибудь ли-

стиком. Прежде всего, ботаник знает об этом листике гораздо больше, чем художник, потому и видит гораздо больше. Вместе с тем, однако, его наблюдения ограничены, поскольку данный листик интересует его не как нечто уникальное и неповторимое, а только как образец некоего вида. То, что все листья одного и того же дерева отличаются друг от друга, только мешает ботанику и сбивает с толку. Не меньшей помехой для него является и то, что предмет его научных изысканий в силу своего положения в данном пространстве, из-за удаленности от глаза, при данном освещении имеет искаженный вид и выглядит кривым, куцым и бесцветным. Ученого интересует в первую очередь истинная форма, не искаженная случайным воздействием, а также истинный цвет данного листка.

Такой интерес к вещному миру в чистом виде чужд, разумеется, сфере искусств, но вместе с тем, однако, в сочетании с творческой энергией он может оказаться весьма полезен для развития художественных навыков, как это видно на примере голландской живописи XVII века, которая извлекла немало пользы из той любознательности, направленной на освоение сущего, что со всей очевидностью явлена в произведениях средних художников, не обладающих особым богатством фантазии. И если знаменитый голландский «реализм» не умел должным образом выразить индивидуальное, то это можно объяснить следующим образом: от живописи требовалась только точная и предельно достоверная передача сущего, при этом художник не имел права довольствоваться только видимым, а должен был, исходя из имеющихся у него знаний, это видимое усовершенствовать и тем самым приблизиться к типическому. Разумеется, последнее не относится к портретной живописи, где интерес к вещному миру равен сочувствующему интересу к личности.

Голландские художники были большими знатоками реальных вещей. Поттер знал домашний скот, как настоящий крестьянин, Санредам понимал в строительстве не меньше, чем какой-нибудь архитектор, Виллем ван де Вельде был сведущ в кораблестроении.

Но не только вещный мир заполнял живопись, ее охватила страсть к сочинительству. То, что Ян Стен был блестящим знатоком человеческой природы, ставшей предметом его насмешек, и непревзойденным мастером комедийной интриги, нанесло ему непоправимый вред. Наделенный от природы богатыми талантами и в этом смысле не знавший себе равных среди современников и соотечественников, он тем не менее не сумел достичь того художественного мастерства или, по крайней мере, удержаться на некоем художественном уровне, как это удалось Терборху, который обладал достаточным тактом, чтобы не выходить за определенные рамки. Стен всегда рассказывает в полный голос, сочно, смачно, он забавляет и развлекает нас, забывая порой уделять должное внимание добросовестности исполнения. Художники, наделенные деятельным духом, рискуют перейти ту границу, что отделяет мир зримый от мира вымышленного. Вред же, причиненный этим неумным сочинительством живописи первой половины XIX века, совершенно очевиден.

Во второй половине XIX века художники отвернулись от поэзии, истории и анекдота. На фоне упавшего интереса к вещному миру и угасшей страсти к сочинительству искусство стало самодостаточным и автономным. Одновременно с этим в очередной раз изменилось и отношение художника к видимому миру. Философы подвергли сомнению существование «вещи в себе», а «видимое» объявили творением человеческого духа. Художник же начинает этому учению сопротивляться, не столько защищая при этом

свои интересы, сколько повинуюсь здоровому инстинкту. И как ни странно, это отрицательное учение имело весьма положительные последствия: именно в XIX веке началось повсеместное энтузиастическое восхваление видимого мира. Если философ пессимистически заявлял: «Действительность есть только видимость, и ничего больше», — то художник возражал на это оптимистическим утверждением: «Видимость и есть действительность». Боясь разрушить органические связи между предметами и явлениями, художники стали воспринимать всякое сочинительство, всякую стилизацию, всякое добавление от себя, то есть любое активное действие, как шарлатанство. Импрессионисты показывают художнику ту точку, откуда он без долгих размышлений может воспринимать то, что попало в его поле зрения. Именно вследствие этого доверия к единственному и неповторимому зрительному впечатлению повышается степень иллюзорности изображения, случайности выхваченного фрагмента, отсюда и размашистая, стремительная манера письма, отсюда и равнодушие к исконной форме и цвету, ибо то, каким видится предмет, зависит от конкретных условий его расположения в пространстве и от конкретных условий освещения. Поскольку теперь художник не ориентируется на абстрактные понятия, типическое уступает место индивидуальному. Художник предоставляет слово самому изображению, которое сообщает о чем-то, возбуждает, рассказывает, «предоставляет слово» в смысле *laisser*, предполагающего некое опосредованное действие, а не в смысле *faire*, означающего активное действие. Художник остерегается вносить в изображение повествовательность.

Ян Ван Эйк, изображая парчовую накидку, пристальный интерес к которой возник из наличия реального объекта, создает нечто производящее такое же впечатление,

что и настоящая парчовая накидка, в то время как Мане довольствуется лишь самым общим впечатлением. Не следует думать, что различие это обусловлено всего-навсего субъективными впечатлениями, — оно выступает с достаточной очевидностью, если внимательно посмотреть на конечный результат. Картина Ван Эйка создает полную иллюзию реальности независимо от того, смотрим ли мы на изображение с расстояния 20, 40 или 200 сантиметров, в то время как картина Мане воспринимается должным образом только тогда, когда мы смотрим на нее с определенной точки, а именно — с той точки, с которой художник писал этот объект.

Глаз Ван Эйка двигался, скользя по неподвижной природе, глаз Мане покоился на природе, находящейся в движении.

Мне бы не хотелось, чтобы создалось впечатление, будто я считаю, что каждому художнику можно отвести свою определенную полку. Каждый художник, независимо от эпохи, в соответствии со своей натурой воспринимает видимое по-своему. Собственно говоря, начиная с XV века узкие рамки начинают постепенно раздвигаться. Гениальные мастера, такие как Тициан и Рембрандт, особенно к концу жизни, и вовсе выходят за пределы обозначенных здесь мною границ. Богатство и многообразие конкретных произведений искусства делает бессмысленной любую схему.

Гораздо важнее отметить наличие некоей общей тенденции развития, заключающейся в переходе от активной избирательности к спокойному восприятию, к беспристрастному уважительному отношению к пестрым отблескам жизни, которой отныне служит художник, принимающий на веру явленное ему здесь и сейчас, в его соотносительности с другими явлениями.

III

ИСКУССТВО И СИМВОЛ

Любое художественное изображение призвано сделать доступным восприятию физического глаза то, что было увидено глазом духовным и воплощено тем или иным практическим способом. Увиденное представляет собою совокупность чувственно воспринятого и духовно упорядоченного. Соотношение этих двух факторов и определяет все бесконечное многообразие весьма отличных друг от друга художественных методов, которые имели место в процессе исторического развития.

В своих попытках постичь тайну искусства, эстетики, опираясь на Платона, трактуют изображаемый объект не как явление, данное здесь и сейчас, а как некую идею, то есть некий образ, возникший в результате множества зрительных впечатлений и закрепившийся в нашем воображении как нечто совершенное, прекрасное, незамутненное никакими случайностями. Это учение, разумеется, таит в себе немало опасностей для художника и вряд ли может служить критерием оценки того или иного художественного произведения (к счастью, эстетика и художественная критика не слишком связаны друг с другом), но вместе с тем нельзя не признать, что при осторожной интерпретации в этом учении можно обнаружить некий универсальный принцип.

Если мы согласимся с тем, что даже последовательный натуралист, который пишет розу, стоящую перед ним, видел в своей жизни множество роз и в данном случае лишь узнаёт розу, если мы признаем, что в данном предмете он видит лишь то, что ему нравится, то, что он ожидает увидеть, — если мы согласимся со всем этим, то тем самым

приблизимся к учению Платона и уже будем иметь определенное право сказать, что именно «идея» розы и была объектом художественного воспроизведения. При этом, правда, данная теория оказывается состоятельной только в том случае, если она соотносится с конкретной эпохой и в зависимости от этого трактуется либо расширительно, либо с определенными оговорками, поскольку в ходе исторического развития отдельное зрительное впечатление и вместе с ним индивидуальное начало все больше и больше определяли характер изображения. Чтобы не пользоваться философскими терминами, мы будем лучше говорить не об «идее», а об «очищенном образе-воспоминании», который отличается от единичного объекта наличием символического содержания.

Символ — это знак, который по некоей общей договоренности, или по традиции, или же вследствие непосредственного воздействия его формы и цвета пробуждает представления, которые он, знак, не в состоянии эксплицировать с достаточной отчетливостью. Немецкое слово *Sinnbild** может быть использовано во многих случаях как адекватная замена слова «символ». В символе видимое передает невидимое, подобно тому, как буква передает звук. Флаг означает родину, отечество, патриотизм. Все искусство символично, поскольку всякий художник посредством изображения, слова или звука являет зрителю или слушателю в чувственном — сверхчувственное, в знаке — мысль или чувство, в частном — общее, в единичном — родовое.

Глядя на греческую статую, едва ли кто-нибудь возьмется отрицать символическую функцию искусства. Прекрасный юноша символизирует собою бога. Любое искусство, вдохновленное религией, совершенно очевидно облада-

* букв. чувственный образ

ет символической природой, ибо представляет все человеческое и земное как неземное. Нимб — пример символа, не нуждающегося в интерпретации. В процессе развития искусства сила воздействия того или иного символа может, конечно, ослабевать, но никогда не исчезает совсем. Художественная сила определяется способностью преодолеть узкие рамки отдельного частного случая, а художественная ценность того или иного произведения искусства определяется той легкостью, с какою видимое или слышимое выходит за пределы самого себя. Главным условием при этом остается то, чтобы художник и зритель понимали друг друга, чтобы художник имел силу возвысить зрителя до своего уровня, а зритель был готов к тому, чтобы его возвысили.

Архитектура и музыка пробуждают некие универсальные движения и колебания души, тогда как скульптура и живопись вызывают скорее особые движения, опосредованные мыслью.

Символ не следует путать с аллегорией. Символ через ощущения взывает к чувству, аллегория же, подобно загадке или шараде, обращена к разуму и по своей сути может быть отнесена к весьма сомнительным художественным средствам.

Всякое искусство имеет две плоскости, оно сообщает о чем-то и одновременно воспевает. Демонстрируя нечто реальное, конкретное, оно одновременно передает некие духовные аффекты. Правда, при этом соответствующий орган слушателя или зрителя должен быть способен к восприятию. В противном случае и «Горные вершины» можно прочесть как сообщение о погоде. Живописец предлагает нам знаки, в которых, с одной стороны, можно узнать то или иное явление окружающего нас мира, с другой стороны — они сообщают зрителю мнение художника о дан-

ном явлении, представляют его взгляд на явление, а также то, что он видит в нем для себя приятного.

Нередко искусство не без оснований сравнивают с игрой. И действительно, если проанализировать древнейшие художественные формы с тем, чтобы разрешить извечный вопрос о происхождении искусства, мы обнаружим результаты, сходные с теми, которые дают исследования детских игр. Ребенок играет так же, как играет какое-нибудь домашнее животное, потому что ребенка *еще*, а домашнее животное *уже* не занимает борьба за существование. Игра — это не что иное, как подражательная попытка заменить приятным, ни к чему не обязывающим, добровольным действием действия серьезные, необходимые, предписанные, тяжелые. Творчество художника можно назвать Schauspiel («пьесой») или, если перевести это слово буквально, — «показательной игрой». У истоков игры, равно как и у истоков занятий искусствами, стояли праздность и скука в сочетании с необычайной живостью духа, некий *horror vacui* *, потребность выпустить на волю ничем не занятые силы, заполнить пустоту времени звуковыми рядами, а пустоту пространства — рядами форм.

IV

ФОРМА, ЦВЕТ, ОТТЕНОК, СВЕТ, ЗОЛОТО

Форма и цвет связаны друг с другом неразрывно. Существует только цветная форма или, что то же, оформленный цвет. Все видимое состоит из частей, которые выступают в равной степени как некие формы, или же как некие цвета, или как оттенки, в зависимости от того, на какое свойство

* боязнь пустоты (*лат.*)

в данный момент направлено внимание. Протяженность, количество, местоположение отдельной части называется формой, ее содержание, ее основное свойство именуется цветом, степень ее освещенности — тоном. Граница формы проходит там, где заканчивается один цвет и начинается другой. Человеческий дух расчленяет явление на составляющие. Правда, если имеет место избирательный, изолирующий зрительный акт, или, например, такой, который несет в себе элемент случайности, то может произойти отвлечение от цвета или, по крайней мере, его нейтрализация, но даже в самых экстремальных случаях, скажем, если речь идет о контурном рисунке, остаются еще белое и черное — ведь это тоже цвета, необходимые для того, чтобы изображение было видимо. И наоборот, границы цветового пятна могут быть неясными, стертыми, и, в результате, сведения о том или ином явлении окружающего мира становятся расплывчатыми. Форма в большей степени обращена к разуму, цвет обращен скорее к чувству. Цвет воздействует непосредственно, как символ. Белый цвет воплощает пустоту, чистоту, невинность. Форма и цвет соотносятся так же, как слово и звук в песне. О воздействии различных цветов на душу человека, на его настроение, подробно говорит Гёте в своем «Учении о цвете». Удивительно только, что его обостренное чувство цвета проявляется лишь по отношению к природе и почти никак не сказывается на его суждениях об искусстве.

Мы подошли к проблеме соотношения разных способов видения в зависимости от того, идет ли речь о живописи или о рисунке. Я могу, посмотрев на красный круг, сохранить в памяти либо его очертания, либо его красный цвет в зависимости от того, настроен ли я рационалистически или эмоционально, или же сообразуюсь со своей натурой, рационалистической или эмоциональной.

Бог, сотворив мир, не занимался его раскраской. Расчленение явления понадобилось в процессе обучения, освоения профессиональных навыков, в академических классах. Освоение видимого мира шло по принципу «разделяй и властвуй». Одни занимались рисунком, другие — живописью. Занимаясь этими предметами отдельно, ученики теряли органическую связь между формой и цветом, эта связь исчезала из их визуальной памяти, почему и случалось нередко так, что они придавали форме не соответствующий ей цвет. К форме они относились серьезно, ответственно и уважительно, к колориту же — небрежно и легкомысленно.

Когда художник XV века изображает фигуру святого высотой десять сантиметров, высота фигуры по отношению к площади изображения такова, что создается впечатление, будто святой удален от зрителя на довольно значительное расстояние, тогда как его красные одежды имеют весьма интенсивную окраску, которая была бы уместна при значительно меньшей удаленности фигуры от зрителя. Форма и цвет никогда не улавливаются единым взглядом и никогда — с одной и той же точки зрения.

Рисование означает измерение, установление соотношения разных величин. Поскольку цветная поверхность имплицитно содержит в себе те размеры и соотношения величин, которые рисовальщик представляет эксплицитно, процесс создания картины строится на целостном восприятии, а процесс создания рисунка — на дискретном.

Попробуем представить себе, как мог протекать процесс создания большого полотна с насыщенной композицией в мастерской Рубенса. Мастер рисовал движущиеся фигуры как бы «с натуры», в уменьшенном виде и без учета цвета, он создавал также небольшие эскизы композиций «из головы», используя при этом колорит, соответствующий

щий смотрению издали. Затем на основе этих набросков композиция мастера, разработанная в малом масштабе, увеличивалась — либо самим мастером, либо его подмастерьями — до натуральной величины, причем изображению придавался уже более проработанный колорит, отвечающий восприятию с близкого расстояния.

Иначе говоря, мы имеем здесь постоянно меняющийся угол зрения, комбинирование зрительных образов, полученных на разных уровнях погружения в композиционное пространство, в отношении же цвета — следование традиции, привычке, стереотипу. Откуда взяться спонтанности, цельности в картине, которая никак не связана с непосредственными зрительными впечатлениями? Мастера рисовали «с натуры», а писали «из головы». Зрительная память, натренированная в большей степени улавливать форму, а не цвет, сохраняла о ней гораздо более яркое воспоминание. Вот почему правомерно говорить о том, что живописное полотно долгое время представляло собою не что иное, как раскрашенный рисунок.

Художники XVII–XVIII веков в каком-то смысле сумели преодолеть это противоречие, — в большей или меньшей степени, в меру своих индивидуальных способностей и пристрастий, сообразуясь с теми задачами, которые они ставили перед собой: Альберту Кейпу это удалось в большей мере, чем Рейсдалю, а Шардену — больше, чем Ватто. Часто бывало так, что духовно бедный художник выигрывал как живописец, занимал в этой сфере передовые позиции. Полностью это противоречие было снято, сознательно преодолено лишь в XIX веке импрессионистами, порвавшими с академической средой.

Подобно тому как всякое явление в процессе обучения художествам расчленяется на форму и цвет, точно так же и цвет противопоставляется тону. Кстати сказать, мы ни-

когда не воспринимаем цветную поверхность независимо от тона, который определяется освещением. Так что если мы говорим о чистом, или локальном, цвете, мы имеем в виду не что иное, как цвет при равномерном прямом освещении.

В одном месте свет может быть более ярким, в другом — более приглушенным; это влияет на характер цвета, изменяет и преобразует его. Зеленый лист на дереве кажется белым, если на него падает прямой свет. Здесь краски полыхают, являя максимальную интенсивность цвета, там они гасятся, попадая в густую тень. В так называемой гризайли чистый цвет вообще сведен на нет, и все изображение строится исключительно на противопоставлении полутонов. В XVII веке, в эпоху торжества тенеброзо, художники относились к освещению с огромным вниманием и создавали волнующие, возвышенные, мистические образы, сознательно усиливая противопоставление света и тени. При этом они не боялись оказаться субъективными, не боялись произвольно вмешиваться, вторгаться в природу вещей, что говорит о необычайно возросшем уровне самосознания художника. Вместе с тем это не означает, что они действовали в ущерб богатству и великолепию цвета; напротив, цвет порою только выигрывает от такого контрастного противопоставления нейтральной массе теней, которая обрамляет его как драгоценный камень. Примером тому могут служить полотна позднего Рембрандта.

Стремление к «объективному знанию о вещном мире» предполагает наличие ясного и четкого представления о чистом цвете и чистой форме предмета и воспринимает всякое произвольное изменение освещения как некую помеху. Поучительным примером в этом смысле могут быть работы Санредама, если сравнить их, скажем, с работами Эмануэля де Витте. В них свет полностью нейтрализо-

ван из пиетета по отношению к самой изображаемой архитектуре.

Функции света весьма многообразны. Он заставляет играть краски, но он же, будучи слишком сильным или слишком слабым, может уничтожить как форму, так и цвет, он может сам по себе наделять цветом, может позолотить предмет или придать ему серебряный отблеск. Всякое физическое тело видится нами как трехмерное за счет того, что не пропускает свет. То есть свет способен усиливать впечатление трехмерности и благодаря этому углублять пространство. Наконец, свет участвует в создании композиции, поскольку именно вследствие того, что одушевленные и неодушевленные предметы оказываются освещены одним и тем же источником света, между ними устанавливается единство, самое наличие которого в некотором смысле обязано именно этому общему источнику света. Элементы изображения, как «дети света»; составляют нечто вроде «семьи». Пристальное внимание к освещению — достижение довольно позднее — пришло на смену объединению элементов посредством симметрии и равновесия.

Одна сторона освещенного предмета выглядит темной. В этом случае мы говорим о собственной тени. Тень же, находящуюся за границами тела, называем падающей. В данном случае она являет собою в той или иной степени искаженное отражение тела, перекрывающего свет. Эта тень воспринимается как мост между телом и его непосредственным окружением. Если собственная тень удовлетворяет объективный интерес к вещному миру, то падающая тень — это никчемный довесок, просто хвост или шлейф, который не дает никакого представления о собственной форме предмета, зато дает представление о пространственных связях и источнике света. Падающую тень научились использовать во благо изображению очень

поздно. Поскольку на открытом воздухе дневной солнечный свет предстает в рассеянном виде и не дает, в отличие от искусственного света в темном помещении, отчетливых падающих теней, именно художники северных стран, прежде всего голландцы, были теми, кто стал уделять падающей тени особое внимание.

Отраженные лучи, рефлексy, в какой-то мере делают собственную тень более светлой. Долгое время этому феномену не придавали значения, в частности, вероятно, потому, что он скорее искажает, нежели проясняет информацию о трехмерной форме. Передачу рефлексов как результат особенно пристального наблюдения мы можем обнаружить в живописи Нидерландов. Ян Ван Эйк, Дирк Боутс, Гуго ван дер Гус, а в XVI веке — Ян Госсарт обратили внимание на это вторичное освещение. Стефан Лохнер, талантливый ученик голландцев, использует светлую полосу на теневой стороне, чтобы отграничить предмет от темного фона.

Говоря о цвете, мы противопоставляем теплые и холодные цвета подобно тому, как в музыке противопоставляются мажор и минор. Что касается цвета, то здесь речь идет не об абсолютном противопоставлении двух его видов, а лишь о некоей мере и степени. На одном конце шкалы располагается красный цвет, на другом — синий. Внутри красного существуют более теплые и более холодные оттенки. Землянично-красный, багряный, пурпурный цвета теплее, чем крапак и киноварь. Цвет льда — белоглабой, огонь же полыхает красным. Термины зрительного восприятия позаимствованы из сферы чувственного восприятия. Небо, просторы, дали, все то, что неподвижно и голо, — все это кажется холодным, тогда как все близкое, все то, что органически растет, наполняется соками, все то, что живет, — кажется теплым.

Цвета, в зависимости от того, относятся ли они к категории холодных или теплых, воспринимаются как символы и воздействуют непосредственно на наши чувства, не требуя никаких предварительных соглашений. Холодные выражают отрешенность, удаленность, просветленность и вместе с тем сдержанное благородство, теплые же — близость, замкнутость, интимность, приземленность. То, что расположено вдалеке, имеет более холодные цвета, чем расположенное вблизи. Импрессионисты, работающие под открытым небом, отдают предпочтение холодным цветам. В выборе того или иного цветового оттенка проявляются расовые и индивидуальные особенности.

В качестве примера приведем для сравнения разных художников, которые определенно отдавали предпочтение либо холодным либо теплым цветам, действуя при этом нередко вопреки принятым традициям:

Холодные цвета

Пьеро делла Франческа
 Гуго ван дер Гус
 Эль Греко
 Вермеер Дельфтский
 Снейдерс
 Тенирс

Теплые цвета

Дирк Боутс
 Тициан
 Питер де Хох
 Кальф
 Адриан ван Остаде

Золото, рассматриваемое как цвет, представляет собою нечто совершенно особое, ибо выполняет в изображении функцию, отличную от функций всех прочих цветов. Оно не принадлежит к тем средствам, которые призваны создавать иллюзию реальности, но к тем, что выводят произведение искусства из земной сферы, помещая его в сферу призрачно-иллюзорного. Золотой фон отрицает пространство. Этот драгоценный металл, занимающий по-

четное место среди всех украшений, в своем таинственном сиянии, наполняющем темные своды церкви, подобен торжественной бессловесной музыке. Драгоценная материя становится в произведении искусства символом духовного и бестелесного.

Позолота на передней и верхней частях алтаря была вытеснена росписью, которая в силу своего исконного происхождения на протяжении долгого времени сохраняла возвышенный блеск и сверкающую роскошь пластических украшений и эмалей. В станковой живописи Северной Италии XV века, вплоть до Карло Кривелли, ощущается влияние греческой иконы, проявляющееся в богатстве золотых украшений. Количество золота в церковной картине всегда говорит о степени консерватизма религиозного духа.

Шаг за шагом можно проследить, как в результате общего движения к профанному и устремленности к земному, к пространственной глубине, золото постепенно вытесняется. Ян Ван Эйк и некоторые из флорентийцев XV века, то есть самые передовые из художников того времени, решительно отказались от этого благородного материала, как несовместимого с их образом видения. Немцы же и венецианцы еще какое-то время сохраняли верность этому традиционному средству прославления и украшения. На протяжении всего XV века золото продолжает широко использоваться для сплошных и лучистых нимбов, равно как и для орнаментальных узоров по кайме церковных одежд. Немецкие художники еще в 1470 году наивно и вне всякой логики соединяли пейзажное пространство с расписанной золотом поверхностью неба.

Так материал, «красивый» сам по себе, был постепенно вытеснен из сферы высокого искусства во имя достижения иллюзорности и полностью перешел в область декоратив-

но-прикладного искусства, встав в один ряд с шелком, слоновой костью, фарфором, золотом и серебром.

Таким образом, оказавшись окончательно вытесненным за пределы картинной плоскости, так сказать, выставленное за дверь, золото выполняет отныне роль обрамления некоего фрагмента природы, отделяя воображаемый художественный мир от нашей реальности.

V

ЖИВОПИСНОСТЬ

С понятием живописности мы столкнулись, обратившись к противопоставлению живописного и графического способа видения. Жилым считается всякое помещение, в котором можно жить, обжитым же — то, в котором жить приятно. Объектом живописи может стать все, что поддается живописанию, тогда как живописным считается прежде всего то, что приятно манит взор и словно просится на полотно. Так, например, живописными представляются поверхность неба, затянутая дымкой, цветные облака с неясными, расплывающимися очертаниями.

Это понятие изменяется в зависимости от того, с каким другим понятием мы его соотносим, противопоставляем ли его рисунку, пластическим формам или же геометрическим фигурам. Весьма живописным может выглядеть контур, некая разграничительная линия. Зубчатая линия горного хребта живописнее, чем форма пирамиды. Даже в области геометрии можно обнаружить более живописные и менее живописные фигуры. Овал живописнее круга, прямоугольник — более живописен, чем квадрат. Две точки могут быть соединены между собой тысячью разных способов, при этом самый короткий путь будет самым нежи-

вописным. Неожиданная, непредсказуемая форма всегда кажется живописной, она занимает глаз, побуждает его к активности, выводя из состояния летаргии. Подобно тому, как шутка возбуждает дух, всякая живописная форма — изломанные линии, возвращения, неожиданные повороты, смещенные, перепутанные границы, прерывистые движения, — воздействует на глаз. Вынужденный беспорядочно метаться, глаз напоминает духу о движении, наличествующем во внешнем мире. Всякая форма, дающая возможность увидеть следы и результаты неких воздействий, воспринимается нами как живописная. То, что возникло естественным путем, произошло само по себе, представляется более живописным, чем созданное человеком; яблоко, дерево — более живописны, чем бильярдный шар или колонна. Натуральные драгоценные камни живописнее, чем безупречные изделия с равномерной окраской, произведенные синтетическим путем. Стремление к живописности есть проявление тяги к природе, бегство из плена рационального, радость от проявления ничем не скованной воли, радость приключения, безграничной свободы, прелести непредсказуемого.

Природа украшает и расписывает свои творения растительного и животного мира. Естественный рост находит свое отражение в годовых кольцах, узлах, слоях, рядах точек. По образцу природных орнаментов человек украшает свое тело, свою одежду, инструменты, жилище. Последовательность рядов, повторение отдельных элементов в живой природе имеет в своей основе не мертвые, застывшие упорядоченные формы, созданные человеческим духом, который все может измерить и сосчитать, а являет собою некое свободное регулярное построение, кажущееся живописным на фоне того, что создано при помощи линейки и циркуля. Попытка же приблизиться к художествен-

ным формам природы во всем богатстве присущей ей фантазии почти никогда не удается до конца. Чтобы понять, сколь неисчерпаемы запасы природной фантазии, достаточно вспомнить хотя бы о том, что в природе нет двух человек, у которых бы совпадали отпечатки пальцев, то есть был бы одинаковый рисунок кожи. Индивидуальное живописнее типического, хотя человеческий дух, склонный к упорядочиванию, ищет, как правило, спасения в правилах и законах.

Живописец пользуется кистью, рисовальщик — карандашом или пером. Кисть служит для создания поверхностей и пятен, карандаш — для создания линий. Способ видения и инструмент находятся в отношении взаимовлияния.

В определенных случаях и кисть может быть использована для рисования, а карандаш — для живописных целей, например, для создания цветной поверхности или иллюзии цветной поверхности посредством штриховки, хотя основной задачей одного инструмента исконно является разделение, отделение, раскладывание на части, тогда как другой предназначен для того, чтобы соединять и объединять.

Способ видения зависит от духовных интересов смотрящего, от его мировоззрения, — последнее при этом следует понимать не как философское понятие, а буквально, в прямом значении. Склонность к рисованию проявляет тот, кого занимают вещи и организмы внешнего мира, закрепленные в упорядоченной системе понятий, тот, чьи сознательные усилия направлены на то, чтобы обнаружить во всяком явлении нечто постоянное, прочное, конструктивное и проникнуть в его суть. Рисовать — это значит выверять, устанавливать соотношение величин, абстрагироваться, отключаться, отрешаться от сбивающей с толку игры света и цвета. Все художники с ярко выраженным мужским

началом, отличающиеся добросовестностью, склонностью к учительствованию, строгостью, те, кого можно отнести к натурам мыслящим, нацеленным на то, чтобы поведать, рассказать о чем-то, выразить то или иное, — все они были великими рисовальщиками. Натуры же наивные, чувственные, с женским восприятием чаще встречаются среди великих живописцев.

Всякий ученик начинает с рисования, человечество в целом тоже начало с этого. В самом общем виде можно сказать, что развитие изящных искусств шло от рисунка к живописи, хотя на этом пути можно обнаружить множество отклонений. Способ видения меняется в зависимости от типа данного народа, от климатических условий и индивидуальных склонностей. Бытует мнение, что немцы превосходные рисовальщики. Но уже само по себе подобное обобщение, основывающееся на утверждении, будто бы немцы хорошие рисовальщики по сравнению, скажем, с романскими народами, представляется совершенно неверным. В Нидерландах голландцы немецкого происхождения значительно превосходят в живописи художников французского происхождения, живущих в южных землях. Все великие англичане XVIII века были слабыми рисовальщиками, и это тем более странно, если учесть, что они прославились как собиратели и глубокие ценители рисунков старых мастеров. Гораздо более значимыми, чем расовая принадлежность, представляются климат и воздух. Амстердам и Венеция — два города художников, оба расположены у воды. Восток, где всегда господствовал чувственный, не духовный орнамент, представляется тем местом, которое способствует развитию живописного способа видения. Венеция была открыта восточному влиянию, именно оттуда Греко через Венецию попал в полумаавританский Толедо.

Распространенное мнение о том, что творчество разных народов и стран обусловлено врожденной склонностью и в силу этого остается неизменным, опровергается конкретными наблюдениями. В XII веке французы обнаружили необычайные таланты в сфере монументальной скульптуры. Вслед за этим настали довольно безликие времена. В XVIII веке французы превосходят всех как сильные рисовальщики, а в XIX веке достигают невероятных высот, демонстрируя необыкновенное чувство природы и мастерство в живописи. Немцы, прославившиеся как рисовальщики и граверы, некоторое время, очень недолгое (с 1503 по 1515 год), затмевают своих нидерландских современников, дав непревзойденные образцы живописи, представленные в творчестве Кранаха, Альтдорфера и Грюневальда.

VI

ФОРМАТ И МАСШТАБ, БЛИЖНЕЕ И ДАЛЬНЕЕ ВИДЕНИЕ

Если все остальное выбирается более или менее спонтанно, то формат зависит от намерений художника и определяется его индивидуальностью. Во многих случаях формат не выбирается, а определяется заказом, когда речь идет о том, чтобы заполнить поверхность стены заданного размера или расписать алтарь, имеющий определенные параметры. Современный художник более или менее свободен в выборе формата.

Размеры картины и ее концепция взаимосвязаны, так же как связана с последней и манера исполнения. Духовная и душевная широта стремятся раздвинуть изобразитель-

ное пространство, внутренняя ограниченность тяготеет к скромным объемам и небольшим размерам. Большое полотно заставляет зрителя смотреть на него с некоторого расстояния, художника же вынуждает то и дело менять собственную точку зрения — то и дело отступать назад, чтобы проверить общее впечатление, писать широко, размашисто, общо. Небольшое полотно по природе своей изящно, большое — монументально, независимо от того, что на нем изображено. У каждого художника, очевидно, есть любимый формат, который ему подходит больше всего, который ему удобен и приятен, хотя в большинстве случаев — так, во всяком случае, было в прежние века — он, подчиняясь чужой воле, вынужден использовать формат совершенно ему не подходящий.

Небольшие размеры полотен Доу кажутся совершенно естественными, как кажутся естественными большие размеры полотен Тинторетто. Каждому формату соответствует совершенно определенное количество содержания, наполняющего форму. Именно поэтому каждый формат требует соответствующей степени знания форм.

Исторический период, местные условия и традиция определяют формат и масштаб. XVI век, в отличие от XV-го, с неизбывным тщеславием стремился к монументальности. Итальянцам, много занимавшимся росписью стен, большой формат ближе, чем, скажем, нидерландским мастерам, станковая живопись которых в XV веке совершенно очевидно обнаруживает свою исконную связь с книжной миниатюрой. Еще в XVII веке голландцы гораздо увереннее чувствовали себя в малом и среднем форматах.

Каждой изобразительной теме, с известной долей условности, соответствует определенный формат. Крестьяне Остаде, данные в натуральную величину, были бы совершенно невыносимы. Бык Поттера, представленный в на-

туральную величину, производит ужасающее впечатление. Всякий художник, обладающий в достаточной степени тактом и самодисциплиной (как, например, Терборх), будет строго держаться того формата, который более всего соответствует его таланту, живописной манере, равно как и теме изображения.

Помимо внешнего принуждения, идущего от заказа, нередко и собственные амбиции художника приводят к нарушению равновесия, к дисгармонии между форматом, с одной стороны, и выразительностью изображения и живописной манерой — с другой. С большими размерами неизбежно ассоциируется некий риторический пафос, который вызывает у зрителя ощущение звенящей пустоты и обмана, если интерпретация материала и способ его подачи не соответствуют избранному формату.

Индивидуальное развитие художника идет, как правило, от малых форм к большим, при условии, конечно, что он наделен таким дарованием, которое стремится раскрыться в полном объеме, и никакие внешние силы не сковывают его свободы. На этом пути гений сам пробивает себе дорогу, идя нередко против господствующих тенденций, как, например, Рембрандт, современники которого развивались в совершенно ином направлении. По мере того, как художник становится старше, достигает зрелости, его взгляд становится шире, он лучше улавливает взаимосвязь между предметами, научается жертвовать деталями и даже в психическом плане улавливает гораздо больше. Его внимание переходит от листка к ветке, от ветки — к дереву, от дерева — к лесу.

Рембрандт на протяжении всего своего творчества, во все периоды своего развития создавал как малые полотна, так и большие; на раннем этапе способ видения и способ подачи материала требовали скорее малого формата,

более зрелому творчеству соответствовал скорее крупный формат. В раннем творчестве преобладает ближнее видение, в позднем — дальнее.

Удаленная от нас человеческая фигура кажется маленькой. Постольку, поскольку нам известны ее реальные размеры, мы можем судить о местоположении фигуры в глубине пространства. Удаленную фигуру мы видим сквозь слои воздуха, которые скрадывают ее объем, цвет и очертания. Отсюда можно было бы сделать ошибочный вывод о том, что любая фигура, которую художник дает в небольшом размере, должна обладать визуальными характеристиками, соответствующими дальнему видению. Это совершенно не так. Как раз наоборот, изображение небольших размеров привлекает взор зрителя и радует его, если он обнаруживает гладкость исполнения, богатство деталей и ясность очертаний. Ян Ван Эйк, как мы уже отмечали, говоря о соотношении формы и цвета, в малых форматах использовал принципы ближнего видения, тогда как Тинторетто в больших форматах работал по принципам дальнего. Ян Ван Эйк дает ближнее видение в уменьшенном масштабе, Тинторетто — дальнее видение в увеличенном. В сочетании ближнего видения и изображения в натуральную величину — вроде тех, что время от времени производит Лейбль — есть риск в конечном счете уподобиться паноптикуму. Всякий художник, действуя в духе времени и сообразуясь со своими собственными индивидуальными склонностями, привыкает к определенному образу, в основе которого лежит либо ближнее, либо дальнее видение, и реализует его уже независимо от формата и размера.

В общем и целом, развитие живописного искусства идет от ближнего видения к дальнему. Примитивная любовь к сочным чистым локальным цветам, интерес к вещи как та-

ковой, запрещавший поступаться ее собственными формой и цветом, — все это на долгое время вытеснило логику взгляда, учитывающего воздушную и линейную перспективу. Индивидуум в своем развитии повторяет в известной степени этапы развития человечества в целом.

Открытая, широкая, раскованная манера письма, в противоположность жесткой и гладкой, подобной эмалям манере, развивалась одновременно с переходом к принципам дальнего видения. Сравним хотя бы каменную кладку на полотнах Яна ван дер Хейдена и Яна ван Гойена. В одном случае все кирпичи кладки даны ясно и отчетливо, их можно даже сосчитать, в другом — свободное, «живописное» движение кисти передает общее впечатление, каковое производит удаленный от нас предмет. Ван дер Хейден, использующий принципы ближнего видения, был моложе ван Гойена. В истории живописи можно встретить примеры обратного развития.

Воздушную перспективу, в отличие от линейной, нельзя рассчитать или построить. Поскольку цвет меняется в зависимости от расстояния от предмета до глаза, а также в зависимости от состояния атмосферы, поскольку он по мере удаления предмета становится более светлым, более бледным и нейтральным, то именно по нему мы судим о положении предмета в пространстве. Всякий художник учитывает этот феномен, стремясь создать у зрителя иллюзию глубины пространства или намеренно подчеркнуть ее. Если относительно линейной перспективы художник связан определенными законами, то относительно воздушной перспективы он может действовать более или менее свободно. В XVI веке, когда художники с энтузиазмом первопроходцев осваивали глубину пространства, они нередко преувеличивали зависимость между цветом предмета и его положением в пространстве, сознательно подчеркива-

ли, схематизировали ее, чрезмерно акцентируя переходы. Существовало строгое разграничение трех планов: первый, самый ближний, — теплый, коричневый, второй — по преимуществу зеленый, третий — светлый, холодный, синий. Это трехчастное членение, которое мы можем наблюдать, например, в пейзажах Йодокуса Момпера, постепенно уступает место более естественному, плавному переходу из одного плана в другой.

Как композиционное средство воздушная перспектива выходит, уже в XIX веке, за пределы непосредственного наблюдения, как это видно на примере Коро, поздняя манера которого построена на тональных отношениях. Отрицательная реакция на это не заставила себя долго ждать.

Живописцы довольно рано начали членить глубинное пространство на отдельные плоскости, — особенно ярко это проявилось в голландской живописи начала XVI века, где более крупные фигуры, расположенные на переднем плане, разрабатывались в соответствии с принципами ближнего видения, а более мелкие, расположенные в глубине, — по принципам дальнего. В некоторых случаях это создает ощущение резкого контраста, как, например, в работах Питера Артсена.

VII

О ЛИНЕЙНОЙ ПЕРСПЕКТИВЕ

Распространенный взгляд на перспективу как метод субъективной организации пространства и результат упорядочивающей работы духа представляется мне несколько односторонним, ибо при этом забывают, что перспективу

можно рассматривать и как объективно данный феномен. Какой-нибудь философ, наверное, возразит мне, что понятие «объективно данный феномен» несет в себе противоречие, но я надеюсь, читатель поймет, что я имею в виду. Контуры предмета смещаются в зависимости от его расположения в пространстве. Горизонтальные линии боковой грани куба сходятся, хотя мы знаем, что они параллельны. Глаз улавливает это независимо от знания законов перспективы, которые, как известно из истории, были открыты довольно поздно. Этот феномен существовал всегда, но долгое время оставался без внимания. Если художник, не имеющий никакого представления о законах перспективы, изображает святого большим, а дом, стоящий в глубине, на некотором расстоянии от фигуры, сравнительно маленьким, это означает, что он начал различать перспективу.

Насколько логичным представляется изменение исходной формы, обусловленное местоположением предмета в пространстве и отраженное в картине посредством смещения, уменьшения размера или же наложения, зависит от субъективного взгляда зрителя. До тех пор пока куб, независимо от его случайного местоположения, является объектом пристального внимания, его реальное оптическое явление может восприниматься как обман зрения, как некая иллюзия, в изображение которой по усмотрению художника могут быть внесены соответствующие поправки. В этом случае, действуя вопреки зрительному впечатлению, отрешаясь от него, можно было бы провести горизонтальные линии сторон куба параллельно, опираясь при этом на знание, а не на визуальный опыт. Подобным образом действовали художники, которые стремились показать, отобразить отдельный предмет, вещь, человека, нечто рожденное нашими понятиями и представлениями, —

и все это с ориентацией на исходную форму, без учета пространственных связей и соотношения отдельных тел.

В примитивном искусстве, включая почти все Средневековье, пропорциональные соотношения не столько вытекали из непосредственного наблюдения, сколько определялись умозрительной иерархией понятий. Божество представлялось большим, и в этом выражалось почтение к нему, правитель тоже представлялся большим, в то время как фигура молящегося, или прислуживающего раба изображалась сравнительно мелкой. Попытки объяснить странность подобного рода композиций привели к появлению такого сомнительного понятия, как «обратная перспектива», что вызвало к жизни совершенно абсурдные умозаключения.

Когда же художники начали думать об окружающей обстановке, о той внешней оболочке, внутри которой помещаются отдельные предметы, связанные друг с другом определенными пространственными отношениями, тогда они стали обращать внимание и на перспективу. Шаг за шагом можно проследить в памятниках Средневековья, как рисовальщики стали более или менее верно передавать то или иное перспективное искажение, которое они поначалу улавливали только на глаз. Правда, надо сказать, что и прежде встречались случаи фрагментарной, непоследовательной композиции. Жажда пространства, ярко обозначившаяся в XV веке, способствовала развитию перспективного видения. Потребность в пространстве предшествовала его осмыслению. Подобно тому, как желание распространить книгу среди максимально большого числа людей, в том числе и бедных, привело к мысли печатать книги при помощи наборных литер, точно так же и потребность в пространстве привела к открытию законов перспективы. Кардинальное изменение способа виде-

ния, явленное в творчестве таких гениальных мастеров, как Ян Ван Эйк, предшествовало успешной разработке геометрических законов композиции. С открытием законов перспективы, которым теперь можно было научиться, всякий художник получал возможность создать на плоскости картины волшебную иллюзию пространственной глубины, этим чудесным упражнением и отдались со страстью живописцы XVI века.

В тех видах искусства, которые связаны с украшением поверхностей, таких как роспись стен, вазопись, ткачество, вышивка, на всех этапах развития наблюдается довольно осторожный подход к феномену перспективы, объясняемый определенным страхом перед иллюзией пространства, которая может оказаться настолько полной, что в результате нарушит целостность стены или предмета.

Средневековый мастер, расписывавший алтарь, занимался тем, что украшал один из предметов церковного убранства, он должен был представить общине святых, которые, в отличие от простых земных существ, не связывались ни с каким определенным пространством. Именно поэтому у него не было ни формальных, ни содержательных причин, обусловленных духовными задачами, особо заниматься созданием иллюзии пространства. Ориентируясь не столько на непосредственное наблюдение, сколько на некий визуальный опыт, из всякого явления природы он брал ровно столько, сколько ему требовалось для его декоративных или культовых целей. Феномен же перспективы его совершенно не интересовал.

Живопись на дереве заменила собою в Средние века дорогостоящую резьбу и потому, именно в силу своего происхождения, долгое время ориентировалась на стилистические законы пластического изображения. Скульптору же перспективное видение чуждо.

Живописное искусство Азии, даже в лучших своих образцах, не знает той жажды пространства, которая в Европе привела к открытию законов перспективы, это искусство остается по преимуществу декоративно-плоскостным. Живопись здесь, как уже говорилось, является родом письма. Если посмотреть на историю мирового искусства в целом, то активный интерес к созданию иллюзии пространственной глубины ограничивается сравнительно узкими пространственно-временными рамками.

Начиная с XV века развитие европейской живописи можно рассматривать как борьбу с плоскостью картины, а величайшей победой в истории этой войны можно считать открытие математических правил. Жажда пространства относится к периоду великих открытий, к тем временам, когда лучшие умы стремились изменить себя, стремились освоить новые земли, эта жажда — черта активного поколения, устремленного к новым достижениям и победам, поколения, рвущегося вперед.

Великих художников XIX века впоследствии несправедливо упрекали в том, что они якобы отказались от перспективного видения. Так, например, Сезанн считался одним из тех смельчаков, кто осмелился нарушить математические скрижали. Это ошибочное мнение верно лишь в том смысле, что завоеванная и освоенная глубина пространства теперь уже не вызывала того энтузиазма, как в те времена, когда она воспринималась как некая новая чудесная страна, а стремление к полной гармонии картинной плоскости удерживало от того, чтобы подчеркивать линии, обозначающие пространство, и сознательно прорабатывать его глубину. Просто дело в том, что для XIX века характерно заметное ослабление профессионального интереса к трехмерной действительности, на смену которому пришло обожествление двухмерной кажимости, иллюзии.

VIII

ДВИЖЕНИЕ

Художник не в состоянии изобразить движение, которое он, хотя и улавливает взглядом, может передать лишь опосредованным образом. Неизбывная тяга к динамичности объясняется несколькими причинами. Движение — это жизнь, опознавательный знак всего живого, искусство же всегда стремится создать иллюзию жизни. Рассказ о неких происшествиях и событиях предполагает изменение с течением времени местоположения в пространстве, что ставит художника перед неразрешимой задачей. Таков удел художника — пытаться разрешить неразрешимые задачи.

Пространство и движение взаимосвязаны. Чем больше иллюзия глубины, тем более подвижными кажутся фигуры. Вместе с тем, движущееся тело создает впечатление, будто бы внутри данного пространства происходит смена места действия. Даже неподвижный предмет, если мы смотрим на него сообразуясь с заданной перспективой, рождает у нас представление о пространстве, часть которого занимает данный предмет. Движущаяся фигура расширяет пространство. Кружащийся в танце человек словно разбрасывает пространство вокруг себя. Всякое тело, изображенное идущим, бегущим, летящим, указывает на то пространство, которое оно покидает, а также на то, которого стремится достичь — даже за пределами рамы, — и таким образом в немалой степени способствует тому, чтобы пространство картины воспринималось как часть бесконечного пространства, а сама картина, тем самым, — как некий фрагмент действительности.

Вместе с движением в изобразительное искусство попадает такой контрабандный товар, как время, понятие со-

вершенно чуждое ему, а это открывает путь повествованию, эпосу, драме.

Маятник часов только в одной из фаз своего движения занимает строго вертикальное положение, во всех остальных случаях он отклоняется в сторону от центра. Тот, кто попытается по мере возможности передать движение маятника, выберет любое из его положений, только не вертикальное. Почему? Потому что только это положение говорит о том, что маятник пребывает в состоянии покоя. Художник, стремящийся создать иллюзию движения, придает изображаемому телу такое положение, такую позу, в которой оно никогда и ни при каких условиях не может оставаться неподвижным. Когда нам говорят: «Это не может долго продолжаться», — мы понимаем: вскоре последуют перемены.

Статичность изображения преодолевается посредством всевозможных уловок и хитростей. Цель достигается окольными путями. Если я наблюдаю за бегущим человеком или летящей птицей и пытаюсь запечатлеть в памяти отдельные формы, наподобие отдельных фрагментов, имеющих некую временную протяженность, с тем чтобы потом воспроизвести их, то удаленная позиция для меня представляется более выгодной, чем ближняя, потому что чем дальше от меня находится тело, тем медленнее оно движется.

Дальнее видение всегда требует меньшей проработки деталей, здесь господствует силуэт, блеклые локальные цвета. Чем более удаленным, бледным, мелким, нереальным кажется само тело, тем больше вероятность того, что свершится невероятное — оно начнет двигаться в изображении. Если, например, мастер изображает на картине двух скачущих лошадей и располагает их при этом на двух разных планах, придав каждой из них в соответствии с содержательной задачей необходимую форму, то лошадь, поме-

щенная на задний план, хотя и выглядит маленькой, однако в гораздо большей степени создает иллюзию движения, чем более крупная, находящаяся на переднем плане. Вот почему те мастера, которые придавали чрезвычайно большое значение передаче движения и весьма преуспели в этом, предпочитали небольшой формат и прибегали скорее к эскизной манере письма, а то и вовсе обращались к рисунку или гравюре, где превалирует черно-белая гамма, чуждая природе. В данном случае я имею в виду, скажем, Брейгеля, Тулуз-Лотрека или Слефогта. Нетрудно привести и прямо противоположный пример. Достаточно вспомнить какой-нибудь паноптикум, где наряженные в настоящие платья фигуры в натуральную величину производят своими имитирующими движение позами весьма нелепое впечатление.

Существует универсальный закон: достоверность достигается не только достоверным изображением, — чтобы достичь ее, нужно нечто большее. Иллюзия подобна тому божееству, которое пожирает своих собственных детей. Та самая восковая фигура, выглядящая как самый настоящий человек, производит впечатление чего-то совершенно ненастоящего, потому что она не двигается, то есть не делает того, что она должна была бы делать по замыслу ее создателя.

Сравним быка Поттера, того что изображен в натуральную величину на полотне из Маурицхейса, и быка кисти Рубенса. Первый написан с близкого расстояния, со всеми натуралистическими деталями, объемно, второй дан на расстоянии, деталей здесь меньше, изображение — более плоскостное и нечеткое. В первом случае — это портрет, во втором — скорее типизация с передачей характерных черт данного вида животных. Бык Рубенса движется или, по крайней мере, может совершить движение, бык Поттера,

напротив, несмотря на всю натуралистичность в передаче строения его тела, его структуры и фактуры, производит безжизненное и неприятно застывшее впечатление. Этот бык, кажется, сродни тем настоящим быкам, которых мы понуканиями заставляем сделать хоть шаг. Поттер, признанный знаток анатомии животных, терпит сокрушительное поражение, как только начинает изображать животных в движении, особенно в большом размере.

Есть множество средств, при помощи которых можно усилить иллюзию движения и тем самым иллюзию жизни, — использование этих средств вытекает из неизбежной необходимости приглушить реалистичность в изображении движущегося тела. У нас нет возможности спокойно наблюдать за движущимся телом, как мы это делаем, когда оно неподвижно. У нас на это нет времени. Попытка проникнуться действием побуждает перо или кисть к стремительному движению.

Антиподом произведения искусства является «живая картина». В то время как произведение искусства стремится к созданию иллюзии реальности, «живая картина» — сама по себе уже реальность, которая рядится в одежды произведения искусства. Неприятный эффект, производимый ею, объясняется теми же причинами, по которым вызывает недоумение какая-нибудь восковая фигура.

Моментальный фотоснимок, кино, цейтлупа в кино дают нам возможность контролировать то, что является объектом усилий искусства. Аппарат, делающий моментальный снимок, фиксирует каждую фазу движения, в то время как человеческий глаз, следящий за тем, как протекает это движение, сделать этого не в состоянии. Цейтлупа замедляет протекание действия и тем самым создает для глаза более благоприятные условия для того, чтобы охватить отдельные фазы изображения.

Моментальный фотоснимок, однако, при всей его полезности и наглядности, не позволяет достичь желанной иллюзии. И не столько из-за неспособности человеческого глаза реагировать так быстро, как аппарат, сколько потому, что при ближайшем рассмотрении оказывается, что ни один моментальный снимок не может добиться того, к чему стремится художник. На фотограмме мы видим слишком натуральную лошадь, которая прыгает, не сдвигаясь со своего места. Для того, чтобы создать впечатление, будто бы лошадь срывается с места, рисовальщик использует средства, недоступные камере: он выбирает фазу, которая вызывает в воображении зрителя представление о том, что предшествовало этому движению и что будет потом, за счет чего и передается процесс протекания действия, — никакой моментальный снимок не в состоянии показать именно эту фазу. Даже самому беглому взгляду открывается множество форм движущегося тела, но, строго говоря, ни одна из них не открывается ему по-настоящему. Опираясь на воспоминание о зрительном впечатлении, а также на переживание самого действия, художник создает форму, которую никогда не сможет запечатлеть ни один моментальный снимок, и которая, вместе с тем, лучше, чем какая бы то ни было иная форма, создает иллюзию протекания действия.

Поскольку, однако, именно те мастера, которые в наибольшей степени обращены не к статичности, а к динамике — то есть к живописности и, следовательно, к живописи, — пытаются выразить движение, а движение, в свою очередь, лучше передается карандашом, нежели кистью, то отсюда мы можем заключить о наличии некоего противоречия, которое, между тем, оказывается лишь кажущимся и легко снимается, если мы вспомним, сколь «живописно» рисуют фанатики движения, такие как, напри-

мер, Тулуз-Лотрек, и насколько «графичны», с другой стороны, картины Брейгеля.

IX

ПРАВДОПОДОВИЕ,
ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ДОСТОИНСТВО И СТИЛЬ

Когда невежда выносит суждение о произведении искусства, он, не слишком утруждая себя размышлениями, делает это с такою легкостью, так смело и уверенно, что остается только позавидовать. Он сравнивает то, что создано художником, с самой природой, вернее с тем, что он воспринял и воспринимает, глядя на природу, и на этом основании ничтоже сумняшеся решает, насколько удалось или не удалось воспроизведение. Художнику выносятся суровое порицание за то, что тот представил такую-то фигуру слишком длинной, или за то, что нос у кого-то вышел несколько кривой. Истинный же любитель изящных искусств, не желающий опускаться до уровня профана, рассуждающего о предмете, не имея о нем ни малейшего представления, постарается обойти стороной всякую дискуссию о «правильности» изображения.

Вместе с тем, едва ли возможно совершенно исключить вопрос о правдоподобию из сферы эстетического суждения. Высокое и свободное искусство никогда, ни на каком этапе развития, не могло обойтись без учета явлений, зримо представленных в реальной действительности. Возьмем, к примеру, субъективное начало, то есть желание и цель, которыми руководствуется художник. Вот он увидел то, что ему нравится, и именно в силу того, что ему это нравится, он хочет зафиксировать это в изображении и притом, разумеется, с максимальной достоверностью.

Взаимопонимание между художником и зрителем возможно лишь потому, что и тот и другой говорят на одном языке, то есть обладают одним и тем же зрительным опытом, полученным из созерцания природы. Какой бы богатой ни была фантазия художника, он всегда вынужден подражать природе. Если мы возьмем, к примеру, такого мастера, как Эль Греко, который имел противоположную склонность к грубому искажению природных форм, то мы увидим, что даже у таких решительных, резких действий есть вполне определенные границы. Тела и головы, пространство и ландшафт — все остается так или иначе в пределах узнаваемости.

Правдоподобие не есть универсальный закон, который должен соблюдаться всеми и вся, как это видится невежде, тем не менее это, можно сказать, *conditio sine qua non* * всякого впечатления. Быть может, графология поможет лучше объяснить запутанные отношения между точностью изображения и художественной ценностью произведения искусства. Нельзя сказать, что тот или иной почерк красив только потому, что буквы можно прочесть, но если они и в самом деле нечитабельны, то такой почерк не может быть воспринят ни как красивый, ни как выразительный, ни как индивидуальный, — он представляет собою лишь бессмысленные закорючки, нелепую забаву. То же самое происходит и в искусстве, которое говорит с нами, используя знакомые нам, общепринятые знаки и видимые всем естественные формы, что можно сравнить с каким-нибудь стихотворением Гёте, состоящим из слов, которыми пользуется любой человек. «Моисей» Микеланджело производит монументальное, возвышенное, мощное впечатление. Если бы он, однако, ничем не напоминал обыкновенное человеческое тело, которое и послужило основой данного

* необходимое условие (*лат.*)

изображения, мы, не имея в подсознании опоры для сравнения, не смогли бы, наверное, ощутить здесь ни монументальности, ни величия, ни мощи. Сверхчеловеческое невозможно выразить без человеческого.

В сфере субъективного всякий художник — натуралист, в сфере объективного он скорее стремится уйти от натурализма и порождает образы, которые отличаются от общепринятых.

С живописцами никогда не следует беседовать о фотографии. Они так боятся, что их примут за кого-то другого, что решительно (порою эта решительность кажется даже слишком подозрительной) отказывают фотографии в праве вызывать чей бы то ни было интерес. Едва ли случайным представляется то обстоятельство, что фотография появилась на свет почти одновременно с дерзкими художественными опытами натуралистов и импрессионистов. Камера производит долговечный снимок, который не прошел через мозг и сердце человека, и в этом смысле это совершенно новое явление, своеобразный автограф природы.

Правда, объективность фотограммы весьма относительна, особенно в сопоставлении с произведением искусства. Фотограф тоже работает в соответствии со своим индивидуальным вкусом, он тоже дитя своего времени. При выборе объекта съемки, положения камеры, фрагмента действительности, условий освещения, равно как и при выборе фокуса, не говоря уже о возможностях, предоставляемых ретушью, у него остается достаточно свободы для субъективного вмешательства. Вследствие этого фотограммы по стилю нередко созвучны тем картинам, которые возникли в тот же период.

В любом случае, фотограмма дает некий ориентир, это надежный документ, по которому художник может све-

рять свои художественные образы и которым он достаточно часто пользуется, порою даже злоупотребляя, в качестве основы художественного произведения.

Вполне возможно, что когда-нибудь некий художник, глядя на фотографию, сделанную с натуры, возопит: «Если это и есть результат наших поисков правды, то наши усилия были направлены не туда». И после этого, быть может, перейдет в стан «абстракционистов». Такое впечатление от фотографии — не редкость, а в будущем, можно предположить, оно станет еще более распространенным.

Оптимист же, глядя в будущее, утешает себя следующими рассуждениями: поскольку фотография берет на себя выполнение всех задач, связанных с передачей информации через изображение и тем самым полностью удовлетворяет интерес к вещи как таковой, поскольку делает она это безупречно, а в будущем будет и еще лучше, то искусство может теперь полностью сконцентрироваться на той сфере, которая и является собственно сферой искусства, а именно — на внутренней.

Если мы попытаемся сопоставить произведение искусства и фотографию, чтобы, например, указать художнику на его ошибку, то неизбежно столкнемся — при условии, конечно, что речь идет о настоящем, подлинном произведении искусства — с личностью автора, с его стилем, а в некоторых случаях и с самой тайной художественного творчества.

Мы говорим: вот эта церковь построена в готическом стиле, это полотно выполнено в стиле голландцев XVII века, а это — в стиле Мурильо. Именно через стиль творение рук человеческих воздействует на чувства и дух, сообщая им, где и когда оно было создано, или каким художником. Употребляя этот термин, мы вкладываем в него положительный смысл в тех случаях, когда перед нами чистое, яс-

ное, пронизывающее все произведение выражение личности, или же воплощение художественных устремлений целого периода или народа, или некоего технического метода. Поскольку же слово «стиль» обозначает в художественном произведении то, что не дано непосредственно в самой действительности, а только в лучшем случае то, что указывает на некое зрительное впечатление, которое открывается не каждому, а только именно этому конкретному мастеру, мы нередко склонны воспринимать стиль и достоверность изображения как вещи несовместимые. Эта антитеза роковым образом укоренилась в эстетике и кочует из сочинения в сочинение. Мы же хотим провести четкую границу между субъективным подходом художника и результатом. Стиль всегда проявляется там, где действует индивидуальная творческая сила, равно как и там, где имеет место безоговорочное следование природе. Стиль проявляется и там, где в намерения художника не входит произвольная стилизация. И, быть может, вообще о стиле следует говорить только в тех случаях, когда произведение, пройдя через мозг и сердце человека, обретает форму как бы само по себе. Сознательное стремление к тому, чтобы очистить природу, возвысить или приукрасить ее, приводит к «маньеризму». В любом случае, выражение стиля и стилизация, когда форма сознательно видоизменяется тем или иным образом, — это две разные вещи.

Рисунок, с его подчеркиванием границ и отказом от цвета, может производить столь же глубокое впечатление, как и живописное полотно. Уже одно это обстоятельство говорит о том, что близость к действительности ни в коем случае не может быть мерилom художественной значимости произведения искусства.

Офорт, гравюра на дереве, литография гораздо более тесным и понятным образом связаны с поэзией, истори-

ей, сатирой и юмором, чем живопись. Обладая, в силу технических особенностей и отсутствия цвета, ограниченными возможностями в плане достоверной передачи действительности, они вместе с тем могут давать яркие иллюстрации образов, рожденных фантазией. Графическому искусству открыто особое пространство, отграниченное от действительности, пространство, в котором свободно парит, оторвавшись от всего земного, творческое воображение, не скованное необходимостью создавать иллюзию правдоподобия.

Скульптор, моделируя человеческое тело, отдает предпочтение тем материалам, которые по цвету и структуре наименее всего связаны с материей человеческой плоти, и, руководствуясь инстинктивным, и потому безошибочным, чувством стиля, выбирает мрамор или бронзу. Лишь в редких случаях, скорее в виде исключения, он может выбрать воск — материал, до некоторой степени напоминающий человеческую плоть.

Когда мы смотрим на чудесную фигуру Юдифи Конрада Мейта в мюнхенском Национальном музее, мы восхищаемся тем, как передана здесь мягкость человеческого тела. Эта фигура, сделанная из мрамора или алебастра, имеет не более пятнадцати сантиметров в высоту. Если бы она была больше или же в ней было бы больше цвета, ее натуральность производила бы скорее неприятное впечатление.

Живописец не так боится приближения к действительности, как скульптор, поскольку уже само наличие рамы и привязанность к плоскости создают эффект преграды. И тем не менее и он прибегает ко всякого рода невинным уловкам, чтобы отойти подальше от природы. Так, например, тип светотени, которому столь истово следовали «натуралисты» XVII века, служил своеобразным противоре-

сом чудовищной четкости восприятия действительности, невыносимой натуральности образов. Аскеты Риберы вынуждены скрываться под покровом ночи, возвышенный дух которой компенсирует недостаток возвышенности в прозаической портретности этих фигур. Светотень Рембрандта — не что иное, как бегство от банальной яркости повседневной жизни.

Две силы придают творчеству художника динамическое напряжение: осознанное, страстное желание приблизиться к природе, которое никогда не исполняется, и бессознательный страх подойти к ней слишком близко. Переход этого страха из сферы бессознательного в сферу сознательного грозит тяжелыми последствиями. Я не могу удержаться от того, чтобы не процитировать нижеследующие слова Гёте, сказанные им, разумеется, не в связи со сформулированной здесь антиномией, но тем не менее в каком-то смысле подтверждающие ее: нет более надежного пути, который помог бы уйти от действительности, чем искусство, и нет более надежного средства, с помощью которого мы устанавливаем связь с действительностью, чем искусство.

Одаренный, но неопытный рисовальщик, движимый похвальным желанием воспроизвести природу, приступает с наивной самоуверенностью к исполнению своей задачи, чтобы затем в отчаянии отступить под градом впечатлений, обрушившихся на него. Вспомним ту главу из «Зеленого Генриха» Келлера, где он описывает ощущения мальчика, который собрался нарисовать дерево с натуры, — весьма поучительный пример, из которого можно извлечь гораздо больше пользы, чем из какого-нибудь увесистого труда по эстетике. Обычный путь ученичества, который проделывал всякий художник прошлого и который в известном смысле он вынужден проделывать и по сей день, лишь в

редких случаях приводит к той здоровой неудаче, которую так наглядно описывает Келлер, поскольку, занимаясь копированием, подражанием, художник забывает свою визуальную память понятными художественными формами, соответствующими доступным ему средствам выражения, он воспроизводит их, пытаясь втиснуть в это узкое ложе стремительный поток впечатлений от природы. И таким вот умником, который на самом деле остается дурак дураком, он выходит из стен художественного заведения и оказывается на свободе.

Разумеется, существовали рецепты и правила, как изображать, например, листву. Но если подобный педантизм академической школы, приведший к ее упадку, вызывает только улыбку, то непредвзятый взгляд на свободную, самостоятельную, «натуралистическую» продукцию заставляет нас не без удивления признать, что всякий мастер так или иначе искал спасения от этого потока, укрываясь в своем собственном уголке. Слабые и несамостоятельные натуры бежали беспокойной природы, обретая пристанище в готовых, замкнутых формах, созданных их предшественниками.

Чтобы выработать свой собственный стиль, пришлось недостаток обратить в добродетель.

Всякий художник влюблен в природу, а не в искусство, как это имеет место у дилетантов или виртуозов. Чем более страстно он любит природу, тем с большей силой он борется со своими собственными индивидуальными склонностями и принимается — против собственной воли — за стилизацию. Только виртуозы и дилетанты находят в творчестве удовлетворение, обычного же художника никогда не оставляет чувство, что он должен решить невыполнимую задачу. «Люблю того я, кто стремится к невозможному». Вот на такую любовь и претендует художник.

В тот момент, когда ему покажется, будто он достиг своей цели, он на самом деле приближается к своему концу, ибо именно здесь проходит черта, за которой начинается манерность.

X

ИНДИВИДУАЛЬНОЕ И ТИПИЧЕСКОЕ

Человек, самый важный объект художественного изображения, предстает в реальной жизни как индивидуум, то есть как некое существо, которое и психически, и физически обладает неповторимыми особенностями. Одинаковых людей не существует. Индивидуальность — это признак и свойство высокоразвитого существа. В тех случаях, когда искусство стремилось к созданию иллюзии жизни, оно всегда заостряло свое внимание на индивидуальном. Индивидуальность одновременно привлекала и отталкивала его. Индивидуальное нередко представлялось низким, случайным, оно не соответствовало никакому понятию и никакому идеалу. Художник-интерпретатор исходил из понятий. Чтобы изобразить настоящих богов или героев, нужно было уметь облекать идеалы в живые формы, получаемые из наблюдений, и при этом не принизить их и не исказить. Всякая мысль ведет к созданию типического, подобно тому, как наблюдение — к созданию индивидуального.

Позднее, когда живопись отважилась обратиться к изображению земной жизни, изменилось и отношение к индивидуальным явлениям. Все то, что в отдельном существе казалось скверным, дурным, теперь уже не воспринималось как помеха. К чему же обратилась теперь живопись,

скажем, жанровая живопись XVII века? — Здесь появились крестьяне, кавалеры, домохозяйки, которые должны были наглядно представлять обычаи и нравы некоей группы людей, или общества, или сословия. Какой-нибудь крестьянин по имени Виллем Муллер сам по себе никого особо не интересовал, он был интересен лишь постольку, поскольку служил типическим примером. Подобная задача неизбежно приводила к жанру, и тем самым — к типическому. Чем меньше был избранный масштаб, тем легче было добиться желанного правдоподобия, не прибегая к сильной индивидуализации. Небольшая фигура, расположенная вдалеке, показывает типическое, большая фигура, расположенная вблизи, — индивидуальное. Все крестьяне Остаде выглядят одинаково. Для Яна Стена характерна высокая степень индивидуализации, когда он работает в большом формате.

Обращение к индивидуальным особенностям человека становится неизбежным, если перед художником стоит задача создать портрет.

В общем и целом можно сказать, что развитие идет от типического к индивидуальному, при этом конечная цель остается недостижимой. Всегда находится что-то мешающее этому. Всякая упорядочивающая мысль, суждение приводят к типизации.

Чем глубже мы погружаемся в царство творимого мира, тем менее выраженным предстает перед нами индивидуальное. Глядя на животное или на растение, мы воспринимаем только общевидовое в них. И только человек, единственное из всех живых существ, предстает как единственное и неповторимое создание. Конечно, можно усмотреть в этом необыкновенное преимущество перед всеми и считать сие «высочайшим счастьем детей земли»*. Вместе

* Гёте, «Западно-восточный диван», Книга Зулейки.

с тем, однако, существует мнение, согласно которому все индивидуальное с эстетической точки зрения предстает как нечто уродливое, а с этической и христианской точки зрения — как проклятие, как последствие первородного греха, как непоправимая беда. Чтобы понять суть художественного творчества, которое все-таки долгое время находилось во власти религии, необходимо попытаться понять и эту точку зрения.

XI

О КРАСОТЕ

Понятие прекрасного несет в себе какую-то непреодолимую обобщенность и неприятную пустоту. Мы называем красивым то, что нравится глазу, то, что мы созерцаем с удовольствием. Удовольствие, которое доставляет нам природа, однако, отличается от удовольствия, даруемого искусством. То, что в творении художника может нравиться, в действительности может вызвать отвращение и даже показаться невыносимым. Поскольку красота в природе и художественное достоинство в искусстве не совпадают друг с другом, мы стараемся избегать термина «красивый» применительно к искусству. Вместе с тем, было бы ошибкой изгонять из сферы искусства природную красоту, скажем, здоровый человеческий образ, грациозность движения, пропорциональность телосложения, миловидность. Между природной красотой и художественным достоинством — довольно сложные отношения.

С одной стороны, наши суждения о красоте в природе зависят от нашего художественного опыта. Ведь наслаждаться красотой природы мы научились у художников.

Вместе с тем, однако, мы никогда не стремимся к тому, чтобы обнаружить в картине то, от чего получаем удовольствие в жизни, радующей нас формой, цветом или движением. Красота изображаемого не является обязательным условием при создании художественного произведения, но служит художнику средством, ибо именно она становится в картине символом благородных, высоких помыслов, символом чистоты души, невинности и благочестия. В сочетании с мифологическим или буколическим сюжетом она может также воздействовать на наши чувства.

Телесная красота в картине всегда типична, а не индивидуальна. В этом мы можем убедиться, обратившись к творениям таких мастеров, как Рафаэль, Корреджо, Ватто, которым присуща острая жажда прекрасного, или, например, к произведениям греческих скульпторов.

Чем отчетливее проявляется в человеке его индивидуальность, тем более несовершенным он выглядит. Каждое отдельно взятое существо можно рассматривать как творческую неудачу. Художник всегда стоит перед выбором: он должен пожертвовать либо благообразием, либо достоверностью; до тех пор, пока ему надлежало изображать божественное и священное, он не знал этой проблемы. Впоследствии пропасть между прекрасным и достоверным становилась все больше и больше.

Существует расхожее представление о том, что у больших мастеров идеал красоты якобы связан с обликом возлюбленной. Такое совпадение, конечно, вполне возможно, однако в этом случае мастер должен был, сознательно или бессознательно, изменить исходные формы. Если бы Сикстинская Мадонна была похожа на какую-нибудь женщину, жившую в Риме около 1520 года, то это была бы уже не Мадонна, а если бы какая-нибудь женщина походила на Сикстинскую Мадонну, то в ней явно отсутство-

вала бы необходимая для существования жизненная сила. Природная красота дана нам в индивидуальных явлениях, мы жаждем этой красоты, потому что мы жаждем жизни, в картине же она нагоняет на нас тоску, потому что ей не хватает здесь дыхания и движения. Художник, стремящийся к соразмерности членов и благообразию лика во имя возвышения, прославления, придания святости некоему образу, не нуждается в индивидуальном, ибо он скорее должен бояться того, что созданное им будет служить на потребу бренному земному миру. Все индивидуальное напоминает о преходящести и разложении, все типическое говорит о нерушимости и долговечности. Ни один художник не подходит к действительности так избирательно, как тот, который стремится к красоте. Ни один художник не бежит красоты так, как тот, который влюблен в природу. Посредственности пытаются выиграть за счет красоты объекта.

Художники XIX века, лишенные какого бы то ни было инстинкта и прошедшие плохую выучку, отвоевали себе право писать мадонн с красивых женщин — печальные результаты известны.

Как художественное произведение, портрету красивой женщины ни в чем не уступает *ceteris paribus** портрет уродливого старца. Было бы совершенным нонсенсом ожидать, что гениальный мастер создаст настоящий шедевр только потому, что портретирует какую-нибудь писаную красавицу, — с этим согласится всякий.

Каким бы затасканным ни казалось понятие «красивый», даже самый тонкий любитель искусств вынужден время от времени использовать это слово, которое, несмотря на содержательную пустоту, тем не менее оказывается в высшей степени эмоционально насыщенным.

* при прочих равных условиях (*лат.*)

Уродство, отталкивающее в действительности, никоим образом не исключается из сферы искусства. Функции его весьма многообразны. Оно по принципу контраста подчеркивает грациозность и благолепие гармоничного и соразмерного. Оно используется как символ всего низкого, неблагородного, злого. Жажда разнообразия приводит к созданию необычных форм, ибо норма всегда одна, отклонений же от нее — множество. Уродливое — разнообразно и потому «живописно». Судьба, душевное страдание изменяют и искажают благообразный образ, возраст также вносит свою лепту. Желание подчеркнуть характер, посмеяться над чем-то, пошутить, — все это заставляет художника обращаться к некрасивому, делает последнее достойным изображения.

Мастера, остро улавливающие индивидуальное, но не способные оторваться от типического, нередко обращаются к карикатуре, к идеализации безобразного, как это, к примеру, имеет место у Леонардо или у Квентина Массейса.

XII

О КОМПОЗИЦИИ

Человеческому глазу открывается беспорядочное хаотичное нагромождение явлений, упорядочивание которых входит в задачу духа. Художник рассказывал, сообщал, изображал, тем или иным образом располагал отдельные части, стремясь к тому, чтобы создать обозримое, постижимое, ограниченное целое. Видимое — лишь часть бесконечного; вычлняя видимое, художник превращает его в конечное замкнутое целое.

Картинная плоскость содержит области, которые по значимости отличаются друг от друга, занимая, так сказать,

более и менее «почетные» места. Центр — самая выгодная точка, по мере удаления от нее значимость области уменьшается. Строгая симметрия ранней вотивной картины соответствовала естественному желанию перенести в центр основной акцент и укрепить центральную ось за счет равновесия боковых частей. В северных створчатых алтарях такая организация формы соответствует изобразительному содержанию. Симметрия — которая, впрочем, постепенно все более и более расшатывается — присуща изображениям всех времен. Этому стремлению к симметрии мешала, однако, жажда правдоподобия, живописной динамичности и разнообразия. Симметрия воспринималась как нечто застывшее и монотонное. Если кто-то возьмется проследить изменения, которые претерпела композиция на протяжении веков, от него не ускользнет, что это развитие сопровождалось упорной борьбой против геометрических схем, а продолжительность этой борьбы явно свидетельствует о том, что схема, которую надлежало победить, оказывала упорное сопротивление. В бесчисленных вариациях мертвенного порядка, которые как будто подчеркивают, что размещение случайно, симметрия продолжает оставаться действенным средством, даже если тут и там имеют место попытки обойти ее или ее избежать. Совершенные композиции Рафаэля создают впечатление, будто некие актеры по собственному почину, из чувства глубокого уважения и смирения, из почтения к иерархии, выстроились в симметричные группы. Именно счастливое соединение принципа строгого членения и организации пространства как сдерживающего начала с внутренней свободой и лежит в основе того абсолютного совершенства, которое воспринимается нами как классическое и которое явлено, например, в греческих рельефах.

Начиная с XV века художники все больше внимания уделяют глубине пространства. По мере того, как картин-

ная плоскость все меньше уподоблялась поверхности, которую надлежало украсить, все меньше внимания уделялось центральной оси. Если в плоскостных двухмерных композициях господствовали вертикальные и горизонтальные линии, то художники XVI–XVII веков перешли к диагональному размещению групп, по косой, за счет чего они стремились достичь большего разнообразия, а также передать движение, поперечное по отношению к картинной плоскости.

Симптомом изменения способа видения, а значит, естественно, и композиции, можно считать появление человеческой фигуры, обращенной к нам спиной. В примитивном искусстве, равно как и в более позднем, человек неизменно оставался тем объектом изображения, на котором было сосредоточено все внимание и физический облик которого надлежало воспроизвести как можно более полно, в связи с чем только фронтальное и профильное изображение могло считаться приличным, ясным и достойным. Подобно тому, как дерево или дом никогда не изображали с высоты птичьего полета, так и человека невозможно было представить со спины. К слову сказать, еще Гёте запрещал своим актерам поворачиваться к зрителю спиной. Должен был произойти настоящий переворот в сознании, прежде чем художник осмелился, изображая человека, дать одну только его спину. Самые ранние примеры этих дерзких опытов мы можем обнаружить в произведениях Оуватера и Дирка Боутса, художников из Харлема, работавших около 1460 года. Фигуры, повернутые к нам спиной, углубляют пространство, к которому оказываются обращены их лица, усиливают впечатление непреднамеренной естественности происходящего или же подчеркивают самодостаточность ситуации, которая как бы и не рассчитана на зрителя.

В XVII веке все стремятся к созданию иллюзии пространственной глубины. Композиция призвана служить этой задаче. Тяжеловесные массы располагаются по нижнему краю изображения, или сдвигаются по краям на первом плане, чтобы, по принципу контраста, придать дальнему плану относительную воздушность и легкость. Обрамленный боковыми кулисами, «пустой» центр приобретает особую значимость, распахиваясь в бесконечность наподобие неких ворот.

Усилия художников сосредоточились на том, чтобы искусно обойти порядок, основанный на законах механики, умело скрыть его, и тем самым по возможности уйти от архитектуры, строгую гармонию которой они старательно обслуживали в прежние времена. Нередко искусство композиции сводилось к тому, чтобы замаскировать то, что художник занимался композицией. Радио требует такой конструкции, при которой бы все легкое, светлое, свободное ложилось на тяжелое, темное, прочное, чтобы несомые элементы ложились на несущие, однако жажда «живописной» свободы сопротивляется основным принципам конструирующего духа. Развитие изобразительной композиции свидетельствует о том, что этому развитию неизменно сопутствовала борьба между стремлением к естественному произволу и математическими законами, борьба, в которой естественность постепенно одерживала верх.

Последовательные импрессионисты перестали связывать отдельные фрагменты изображения в единое целое, так что создается впечатление, будто все их вмешательство ограничивается выбором подходящей точки зрения.

Функция рамы заключается в том, чтобы засвидетельствовать целостность композиции и, оградив изображение, придать ему некие границы. Изображение всегда, во все времена помещается в раму, хотя это и делалось

всякий раз по-разному. Фреска, как и всякое изображение, предназначенное для украшения некоей поверхности, или, например, монохромный рисунок, требуют — если в этом вообще возникает необходимость — очень скромного обрамления; чем больше иллюзия реальности, которую создает то или иное живописное произведение, тем больше потребность в раме — с которой изображение не будет сливаться, как сливается бордюр со шпалерой, но от которой оно будет и в цветовом, и в пластическом отношении отчетливо отделяться.

В последнее время гармония между изображением и рамой полностью разрушена. Рама как будто во всеуслышанье заявляет о том, что обрамляемая ею поверхность не есть действительность, но — картина. В XVIII веке рама почти никогда не была частью картины, она скорее выполняла роль моста, объединявшего полотно с мебелировкой, отделкой стен, архитектурой, и была исполнена в едином с ними стиле.

Равнодушие, с которым относились к рамам для своих работ художники XIX века, вызывает некоторое недоумение. Какому-нибудь любителю изящного из Восточной Азии такие безвкусные, аляповатые, вычурные позолоченные рамы, наверное, показались бы сущим варварством. И с этим трудно не согласиться. Действительно, ничто не выявляет с такой компрометирующей отчетливостью явное ослабление художественной силы, ставшее в изобразительном искусстве повсеместным, как неспособность, или даже нежелание, создать для великой живописи XIX века достойный, подобающий тип рамы. Попытка Шинкеля поместить все картины Берлинской картинной галереи в одинаковые рамы свидетельствует, по крайней мере, о желании связать художественную коллекцию с музейным пространством. С некоторым чувством неловкости наблюдаем

мы за тем, как нас бросает от анархии к регламентированному единообразию, и не устаем удивляться прошедшим эпохам, когда картина и рама образовывали единое, организованное целое, и искусно подобранный профиль багета, в одних случаях — более скромный, в других — более богатый, всякий раз соответствовал изобразительному полю, то дополняя, то усиливая общее впечатление, и служил одновременно и продолжением картины, и ее границей.

Попытки новейшего времени изобрести рамы, соответствующие определенному стилю, не увенчались успехом и как правило заканчивались конфузом. Современная картина вынуждена в основном довольствоваться старомодными нарядами, чтобы выглядеть в глазах окружающих как нечто достойное, приличное и имеющее соответствующую ценность.

ХIII

О ЖАНРАХ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

Отдельные жанры изобразительного искусства, выделившиеся в ходе исторического развития, связаны с определенным содержанием или темой. В большей или меньшей степени, все они уходят своими корнями в церковное искусство, связь с которым, проявляющаяся в особой серьезности и неизменной подчеркнутой возвышенности, отчетливо ощущается на раннем этапе.

Следует различать следующие жанры:

I Алтари и votивные картины

Божественные существа или святые, призванные вызвать благоговение, расположенные по отдельности или рядами и группами. Воспроизведение легенд, иллюстрации к Священному Писанию.

II Миф, сказка, поэтическое предание, история

К мифу как таковому добавляются аллегория и апофеоз, в основе которых лежат вымысел и фантазия. События прошлого стали подаваться как объективный рассказ лишь начиная с XIX века.

III Жанровая живопись

Повседневная жизнь с ее обычаями и нравами, труд, семья, празднества.

IV Пейзаж

Включая и анималистическую живопись.

V Архитектура

Городские виды. Внутренний вид сооружений.

VI Натюрморт

VII Портрет

Индивидуальный портрет. Групповой портрет. Изображения отдельных лиц без намерения их портретировать. Этюды с изображением головы.

Видимый мир во всем его многообразии и целостности сопротивляется всякому понятийному расчленению, вот почему границы между живописными жанрами оказываются размытыми.

Когда, например, Мане представляет некие фрагменты из жизни, руководствуясь при этом единственным желанием воспроизвести определенное зрительное впечатление, единственное и неповторимое, он в результате создает произведения, которые — за исключением, конечно, портретов — не укладываются ни в какую схему. Подобный подход к изображению представляется нам настолько естественным и само собой разумеющимся — нам даже кажется, будто в этом и заключается святая обязанность живописи, — что мы совершенно не думаем о тех обстоятельствах, которые в прошлые века влияли на волю

художника. Нам уже трудно себе представить, какое давление в каждом отдельном жанре оказывал предмет изображения на способ его передачи. Мане воспринимал всю совокупность природы и жизни так, как во все времена лишь портретист воспринимает свою модель. В сущности, все созданное им и есть портрет в широком смысле слова — настолько, насколько можно представить себе портреты цветов, плодов, домов, деревьев. Таков в настоящее время итог общего развития.

Ниже мне хотелось бы дать краткий очерк становления отдельных жанров изобразительного искусства, с тем чтобы на конкретных примерах подтвердить или дополнить отдельные положения, сформулированные в предыдущих главах.

XIV

РЕЛИГИОЗНАЯ И СВЕТСКАЯ ИСТОРИЯ

То, что всегда считалось и в известной степени по сей день считается «высоким» искусством, связано с «великими вопросами человечества» *, источником которых испокон веку служили религия и миф. Ныне, однако, смерть Валленштейна воспринимается как такое же значительное и уникальное событие, что и Несение креста. Вместе с тем религиозно-историческая картина имеет по ряду причин явное преимущество. Во-первых, она понятна каждому без особых разъяснений, она оказывает непосредственное воздействие на христианина — как некий символ. Далее, будучи связан с давней традицией, художник черпает вдохновение из особого источника, которо-

* Шиллер, «Смерть Валленштейна», пролог.

го он в случае с Валленштейном лишен, поскольку поэтическая традиция и книжные знания лишь в незначительной степени компенсируют отсутствие традиции изобразительной. Ведь все знаменитые творения, неизменно вызывающие всеобщий восторг и восхищение, как, например, «Фауст» Гёте, представляют собою скорее некую вариацию и интерпретацию, нежели вымысел от начала до конца. Величайшие художники достигают вершин не на крыльях — по большей части, они поднимаются в гору по проторенному пути, и лишь на последнем участке следуют нехоженными тропами.

История, не освященная верой, не одухотворенная ею, дает недолговечный изобразительный материал. Исторические сведения и патриотические настроения всегда проигрывают по глубине, силе и продолжительности производимого ими впечатления. Изображение само по себе еще ничего не может сказать. Как некая иллюстрация, в тех случаях, когда некий текст проясняет суть видимого, изображение может занять весьма прочные позиции в сфере поэзии. В сущности, задачей изображения является прежде всего рассказ об известном, а не о неизвестном. Примечательно, что в голландском языке «изображать», «повествовать» означает, в первую очередь, «писать маслом».

Светская история XVII века, в том виде, как ее трактует Рубенс, не имеет ничего общего с деловым сообщением или хроникой. Его творения, в которых он так дерзко и легко смешивает историю с мифом и аллегорией, встретили понимание лишь у его покровителей — из того самого княжеского рода, который он прославил своими работами. Нам же остается разве что удивляться декоративной роскоши этих полотен. Кстати, заметим, что именно в области декоративного искусства известная загадочность и туманность содержания особенно уместны, и в этом, навер-

ное, есть особая прелесть — примером могут служить ковры и гобелены XVI века, дававшие достаточно материала для бесчисленных интерпретаций и толкований, которыми ученые мужи развлекали князей.

Исторической живописи можно предъявить еще множество претензий. Одно только то обстоятельство, что лишь в XIX веке художники с монументальным размахом, свидетельствующим об их необыкновенном тщеславии, освоили эту область, наводит на некоторые размышления.

Если на картине Терборха я вижу галантную даму, совершающую туалет, я вполне могу порадоваться тому, как мастерски передан, скажем, рисунок на ковре. Если же художник изображает смерть Валленштейна и при этом отвлекает мое внимание на ковер, то мне уже совсем не хочется слышать о судьбе Валленштейна из его уст. Это постепенно усвоили даже театральные режиссеры.

«Верность истории», за которую так цепляются некоторые художники, такие, как, например, Пилоти или Альма Тадема, может в лучшем случае убедить их современников, которые знают данное событие так же хорошо или так же плохо. Нам известно, что полного портретного сходства достичь невозможно, как невозможно с абсолютной точностью воспроизвести костюм, но даже если бы это и было возможно, то в данном случае это было бы совершенно нежелательно, ибо это лишь уменьшает тот возвышенный эффект, достижение которого только и оправдывает изображение исторически важных событий. Из всех событий далекого прошлого претендовать на то, чтобы вызвать в нашем воображении живой образ, могут только те, что связаны с широким историческим контекстом или же, скажем, с трагической судьбой некоей значительной личности, но никак не костюмы сами по себе и не абстрактная идея, которую изобразительное искусство не в состоянии выразить

непосредственным образом. Всякий тонко чувствующий художник будет стремиться к тому, чтобы отойти от реальности, оторваться от конкретного времени, он обратится скорее к апофеозу, дабы преодолеть недолговечность исторического изображения. Обо что же разбивались тщетные попытки незадачливых живописцев XIX века, обращавшихся к историческим сюжетам? — Все они стремились показать нечто величественное, потрясающее душу, драматичное, и вместе с тем хотели достичь предельной реалистичности изображения. Они писали Гуса на костре в окружении стражников и потрясенных зрителей, но перед глазами у них были натурщики. Пафос убивал натуральность изображения, а натуральность убивала пафос.

Но вот Менцель! Это совершенно особый случай. Менцель был чем-то вроде пытливого исследователя, к тому же его король был не так далеко от него — и во времени, и в пространстве; в конечном счете, он был в известном смысле — в хорошем смысле — иллюстратором.

XV

ОБНАЖЕННАЯ НАТУРА

Изображение обнаженной природы не может быть отнесено к самостоятельному жанру, хотя начиная с XV века, особенно на юге, она получает в изобразительном искусстве столь широкое распространение, что порой создается впечатление, будто тот или иной сюжет — не более чем повод или предлог к тому, чтобы написать лишенных одежды персонажей. Обнаженная натура всегда существует вне времени, ибо любая одежда имеет временную отнесенность, нагота же сама по себе есть первожданность и

совершенство. Бог создал тело, человек — одежду. Такова точка зрения, долгое время, начиная с эпохи Возрождения, владевшая умами художников и будоражившая их творческую фантазию. Если сегодня, в эпоху активных занятий спортом, обнаженное тело воспринимается как нечто вполне естественное, то в прежние времена в нем видели нечто возвышенное, а еще раньше — нечто дьявольское. Религиозно-моральное суждение было неотделимо от эстетического, и истинный христианин никогда не мог относиться к телу, отягощенному первородным грехом, как к чему-то «прекрасному». Так, в Северной Европе, например, нагота долгое время вызывала страх, ибо ассоциировалась с ведьмами и колдунами.

Когда в XV веке художники поняли, что только знание обнаженного тела позволяет убедительно передать человеческую фигуру в одежде, они принялись усердно изучать, как работает организм, скрытый под одеждой, и как устроен скрытый под плотью скелет. Тогда же были заново открыты языческие статуи — они вызывали восторг и служили образцами для подражания. Так в изобразительное искусство проникли некоторые клише и отдельные стилевые элементы скульптуры, поскольку нагота, занимавшая воображение художников, представляла не столько как плоть, имеющая определенный цвет, сколько как твердый, холодный, бесцветный камень. Контрапост античных статуй, равно как и фанатичное следование пропорциям, законам и правилам, по которым высокочтимые древние мастера изображали прекрасное и правильное человеческое тело, совершенно сбивали с толку художников, отвращая их от непосредственного созерцания природы.

Та непосредственность, с которой юный Дюрер изображал обнаженное тело, была им впоследствии утрачена раз и навсегда. Достаточно сравнить честный, «некрасивый»

рисунок обнаженной женщины, сделанный в 1493 году, с более поздними работами — свидетельствующими о неустанных попытках совладать с лишенным одежды человеческим телом. Неисповедимы пути, по которым идеал переходит из рук в руки. Римляне не поняли греков, итальянцы, в свою очередь, не сумели понять римлян, а их самих впоследствии плохо поняли в северных странах.

В XVII–XVIII веках рисование обнаженной натуры было наряду с рисованием гипсовых фигур включено в программу академического обучения, при том, что, конечно, по-прежнему сохранялось более или менее восторженное отношение к античной скульптуре. Обнаженное тело виделось в северных землях не таким невинным, как это имело место на юге. В изображение обнаженной натуры здесь вкрадывалась некая порочность, вызывавшая чувство неловкости, а вместо естественной наготы на обозрение выставлялась раздетость. Всякое рисование обнаженной натуры вызывало ужас, особенно в пуританских странах, что привело к тому, что художник начал занимать в буржуазном обществе особое положение, дававшее ему чувство свободы, которое порою оборачивалось настоящим распутством.

Следуя принципу «разделяй и учись», художники принялись изучать человеческое тело, сначала обнаженное, затем задрапированное одеждой. Это порождает двойственность, которая странным образом пронизывает все художественное творчество в целом, за исключением того, которое сумело вырваться из уз академической школы.

Читая слова резкой критики, высказанной Дидро в адрес академической школы, в частности в связи с рисованием обнаженной натуры и с изучением анатомии, можно только согласиться с ними. Гёте, который настолько высоко чтит принадлежащий знаменитому французу «Опыт о жи-

вописи», что даже сам перевел его, а затем издал, снабдив критическими примечаниями, не побоялся, тем не менее, возразить темпераментному «натуралисту» и взял на себя смелость показать, где проходит граница между искусством и природой, встав на защиту правил, законов и хорошей выучки, правда позиция его при этом изначально несколько уязвима, хотя бы потому, что Дидро исходит из представления о «хорошей» живописи, которого великому немцу явно не хватает. Во всяком случае, восторженный ценитель изящного был гораздо более сведущ в том, что касается духовной жизни художника, чем Гёте, который судил о творениях искусства скорее как холодный судья. По крайней мере, Дидро хорошо знал и любил одного истинного художника — Шардена.

XVI

ЖАНРОВАЯ ЖИВОПИСЬ

Жанровая живопись, выделившаяся в самостоятельный род изобразительного искусства сравнительно поздно, определяется в первую очередь жизненной позицией мастера, и только во вторую — ситуацией, которую он представляет, или происшествием, о котором он рассказывает. В каком-то смысле любое событие может быть представлено как жанровая сцена. Цезарь, переходящий Рубикон, являет собою, конечно, прежде всего материал для исторического полотна, но только постольку, поскольку художник, воссоздающий это событие в своем воображении, знает о величии Цезаря, о важности последствий этого исторического эпизода и, исходя из этого знания, интерпретирует данный сюжет как героический. Неосведомленный на-

блюдатель увидел бы здесь римских солдат, которые переправляются через реку, то есть некую жанровую сцену. Сеятель — это материал скорее жанровой картины. Милле же, исходя из своего представления о святости крестьянского труда, переводит эту тему в сферу религиозную. Не существует материала, который бы сам по себе, изначально, был жанровым или историческим, — наше мышление делает его таковым.

Исторический материал связан с событиями, которые произошли «там-то» и «тогда-то», жанровый материал — с тем, что происходит «здесь» и «сейчас», в повседневной жизни.

Достаточно много жанровых мотивов можно обнаружить в церковной живописи Средневековья. Так, например, изображения месяцев в часословах давали возможность представить сцены повседневной жизни. В XVI веке жанровая живопись, сначала осторожно, а потом решительнее отделяется от религиозной живописи и выделяется в самостоятельную область. Бытовые мотивы, проникнув в религиозные сюжеты, постепенно выдвинулись на первый план, как, например, в работах Питера Арнсена, иногда же их довлеющее значение было обусловлено тем, что они как нельзя лучше обслуживали моралистическую тенденцию. Жанровой живописи, развитие которой шло по контрасту с благородством, святостью и благолепием живописи церковной, долгое время была свойственна тяга к искажению и деформации. Некоторая карикатурность была своего рода детской болезнью жанра.

В XVII веке, когда жанровая живопись получает широкое развитие и распространение, особенно в Нидерландах, здесь доминирует оптимистическое мировосприятие, когда все, что открывается глазу, все углы и закоулки бытия, воспринимаются радостно, а то, что происходит здесь и

сейчас, не вызывает ничего, кроме удовольствия, как это бывает у молодых людей. То, что некогда считалось юдолью скорби и печали, теперь предстает в жизнерадостном свете. В изображениях веселящихся компаний, излучающих хмельную радость и довольство, жизнь подается как некий праздник, а вся земля — как уютные родные пенаты. Особенно в северных государствах, в частности в Голландии, добившейся свободы, было чему порадоваться гражданам, которые счастливо обзрели свою небольшую землю, процветающую в мире и покое, добытых доблестными защитниками отечества.

Необычайное богатство и разнообразие жанровой живописи, как в смысле содержания, так и в смысле формы, объясняется политическими и экономическими причинами. О социологических условиях, в которых проходил расцвет голландской станковой живописи, можно справиться в исследовании Ганса Флёрке¹. Не князья, не церковь, не двор, не отдельные благородные и богатые любители искусств, а народ, огромное число состоятельных граждан с их склонностями, с их желаниями и вкусом определяли теперь художественное творчество. Светское начало пробило себе здесь дорогу с гораздо большей легкостью, чем на католическом юге, поскольку пуританское неприятие всякого изображения, свойственное этой религии, привело к тому, что художественная традиция оказалась прерванной. Дешевые картины, большей частью среднего и малого формата, заполнили все собою, обретя пристанище в скромных жилищах. Именно здесь, на севере, живопись впервые обрела тот буржуазный характер, который позднее станет отличительной чертой искусства Нового времени. Здесь появилось огромное количество ярких талантов, отвечав-

¹ Hanns Floerke, *Studien zur niederländischen Kunst- und Kulturgeschichte*, München, G. Müller, 1905.

ших потребностям нового общественного слоя, при том, что их число никак нельзя объяснить политическими, социологическими или же мировоззренческими причинами.

Собственной сферой жанровой живописи является состояние, а не случай, происшествие. Правда, нередко она соскальзывает в область анекдота, новеллы, как это происходит, например, в творчестве Яна Стена, который отдается этому с истинным наслаждением. В отличие от него, Вермеер и Терборх, выступая в качестве рассказчиков, сдержанны и ненавязчивы. Тот факт, что Гёте мог так ошибиться, интерпретируя «Отеческое наставление» Терборха, лишний раз подтверждает то, каким незатейливым рассказчиком был этот художник.

Увидеть в зеркале «хорошей живописи» себя самого, свою семью, свой труд и работу, свою собственность, свой дом, свой сад, свою родину — вот что нужно было тем, кто привык в своей жизни довольствоваться малым и находить в этом скромные радости. Поскольку же хорошая живопись предполагает точность изображения и знание реалий, то здесь и произошло счастливое совпадение цели и средства, если под целью понимать удовлетворение интереса к вещи как к таковой, а под средством — хорошую живопись.

Как правило, в жанровой картине царит ясный покой, как мы это видим в зрелом творчестве Адриана ван Остаде или же Питера де Хоха. Предпочтение отдается праздникам и отдыху. Крестьяне представляются не за работой, а в трактирах и пивных, курящими и пьющими. Всякий раз, когда человек изображается в действии, он делает то, чем занимается регулярно и постоянно, то, что он привык делать. Только такого рода действия могут в принципе рассчитывать на понимание. Хозяйка ухаживает за ребенком, дама совершает туалет, или же музицирует, или пишет письмо, крестьяне пьют, курят или тузят друг друга,

солдат мародерствует, ребенок играет. Неизменно мы видим здесь нечто типическое, характерное для данного общественного слоя, и, следовательно, общечеловеческое, а не уникальное и единственное в своем роде. Люди выступают здесь не как индивидуумы, а как представители своего сословия, своей профессии, своего пола, своего возраста. Терборх, превосходящий всех своих соперников в чувстве стиля, почти никогда не дает индивидуализации в жанровой картине, при том, что он был превосходным портретистом.

Жанровая живопись существовала в чистом виде, не выходя за пределы жанра, лишь в XVII веке, и только в Нидерландах. Позднее она повсеместно начинает сверкать яркими красками, предстает то как буколическая, то как эротическая, декоративная, иллюстративная, сентиментальная, сатирическая, порою вторгается в историческую живопись, — короче говоря, она утрачивает свойственную ей замкнутость и самодостаточность. Жанровой живописи изначально присуще радостное светлое настроение, ощущение гармонии с окружающей привычной жизнью, легкий юмор. Именно юмора не хватает итальянским и испанским жанровым полотнам, которые нередко в мрачных тонах живописуют бедность и нищету, и делается это порой с каким-то неуместным пафосом, побуждающим художника, никак не сообразуясь с темой, выбирать большой формат и писать человеческие фигуры огромных размеров.

XVII

ПЕЙЗАЖ

О том, что такое примитивное искусство, можно составить себе представление, если побеседовать с детьми, понаблюда-

дать за их играми или же начать ставить с ними какие-нибудь эксперименты. Если я попрошу ребенка нарисовать мне кусочек земли, то он растеряется и не сможет этого сделать; если же я попрошу его нарисовать дерево, он тут же примется за работу. Ребенок видит, узнаёт и поглощает своей зрительной памятью только вещи. Под «вещью» в данном случае я понимаю некое изолированное целое, имеющее четкие характерные очертания. С этой точки зрения человек — прежде всего вещь, а поскольку примитивное искусство имело дело почти исключительно со свободно перемещающимися существами, оно не знало более достойного объекта изображения, чем замкнутое в себе тело, вот почему пейзаж оказался ему, отягощенному к тому же тысячелетней традицией, совершенно недоступен.

Гора или река не являются «вещами», во всяком случае они не могут быть восприняты таковыми и в силу этого не могут быть перенесены из контекста природы в контекст изображения. Гора — это некое возвышение на поверхности земного шара, река есть впадина на земной поверхности, заполненная водой. Ченнини, в трактате которого содержатся поучительные сведения о воззрениях итальянского треченто, пишет: «Если ты желаешь должным образом передать горы, дабы они выглядели натурально, возьми грубые неотесанные камни и пиши с них, распределяя по своему разумению свет и тени». Для того чтобы изобразить горы, в качестве натуры берется камень, который представляет собою «вещь», при этом никак не принимается в расчет то, что составляет сущность всякого ландшафтного образования — местные условия, положение в пространстве.

Вот передо мною средневековая книжная миниатюра, на которой изображены мужчина и дерево. Рассказ требует в данном случае какой-нибудь растительности, поскольку

событие, которое происходит с мужчиной, разворачивается на природе. Вся миниатюра имеет десять сантиметров в высоту, мужчина — девять, дерево — семь. «Нарушение» пропорций между человеком и деревом можно объяснить в данном случае следующим: человек для художника здесь первичен, он более значим, дерево же, как элемент ландшафта, — вторично. Для того, чтобы пропорциональное соотношение было «верным», человека нужно было бы изобразить маленьким и неприметным, в соответствии с заданной поверхностью изображения.

Изначально каждый элемент картины существовал сам по себе, и его размер определялся размерами картинной плоскости, при этом человек всегда оказывался в самом выигрышном положении, все же остальное вынуждено было довольствоваться не занятым им местом. На действительное соотношение пропорций никто не обращал внимания. Этот укоренившийся способ видения создавал немалые трудности на пути развития пейзажной живописи. «Вещь» — конечно, пейзаж — бесконечен. Разумеется, художники как-то умели соединять друг с другом деревья, дома, скалы, но до тех пор, пока мировоззрение в целом оставалось антропоцентрическим, никому из них так и не удалось передать органическую взаимосвязанность явлений, показать предмет в его отношении к земле на заднем плане и к источнику света — то есть показать самое существенное, — более того, такая задача просто не ставилась, как, например, в Средние века, когда земной юдоли вообще уделялось не слишком много внимания.

Весьма поучительно наблюдать за тем, как в XV–XVI веках в голландской живописи постепенно, шаг за шагом, развивается пейзажная картина, чему в немалой степени способствовала исконная любовь к природе, жажда пространства и знание законов перспективы. Предметы

стали располагаться в соответствии с логикой пространства, что подчеркивается соответствующей градацией размеров. Отдельные планы четко отделяются друг от друга. Используется высокий горизонт, чтобы развернутое на плоскости по вертикали воспринималось зрителем как расположенное друг за другом в пространстве. Медленно и постепенно преодолевалось пристрастие к отдельным целостным «вещам». Рогир ван дер Вейден для того, чтобы передать некую растительность на заднем плане, использует деревья, далеко отстоящие друг от друга, Мемлинг дает пышные кусты, которые почти что сливаются, но вместе с тем все же достаточно отчетливо разделены обозначенными просветами. У Герарда Давида, который чувствует себя в пейзаже как король, деревья уже просто стоят стеной, и при этом на среднем плане. В конце концов художники начали изображать непроходимые чащи, так что за лесом нельзя было больше разглядеть отдельных деревьев.

Одновременно с пробудившимся интересом к изучению пропорций пришло и интуитивное ощущение того, что все относящееся к пейзажу следует писать с большого расстояния, поскольку всякое дерево по своим размерам несоизмеримо больше поверхности изображения. Вместе с тем, однако, стремление передать ландшафт во всех подробностях и деталях требовало использования принципов ближнего видения также и на дальнем плане. Джорджоне превосходил своих северных собратьев прежде всего потому, что писал дальние планы по законам дальнего видения. От нидерландских пейзажистов требовалась географическая и топографическая точность. Их идеал — представить землю как единое целое, со всем тем, что видно на ее поверхности. Задача совершенно абсурдная. Между тем, известно, что Ян Ван Эйк, выполняя заказ своего па-

трона, с подобной задачей справлялся, как о том сообщает Фациус: «Mundi comprehensio orbiculari forma... quo nullum consummatius opus nostra aetate factum putatur, in quo non solum loca, situsque regionum, sed etiam locorum distantiam metiendo agnoscas» *. То есть у него получалось нечто среднее между географической картой и живописным пейзажем. По пейзажным фонам, представленным в картинах Яна Ван Эйка, мы можем составить хотя бы приблизительное представление о том, какой была его ландшафтная живопись, не дошедшая до нас, и понять, почему Филипп Бургундский не боялся ставить перед своим художником подобных задач.

Если архитектурное пространство может быть построено по законам и правилам перспективы, то к пространству пейзажному рациональные средства применить невозможно. То, что старые голландцы, особенно Рогир, так любили изображать на заднем плане разнообразные строения или уходящие вдаль улочки, подчеркивающие иллюзию пространственной глубины, — объясняется скорее неумением передавать чистый пейзаж в соответствии с законами перспективы. Такой экспериментатор, как Ян Ван Эйк, в творчестве которого мы видим столкновение старого и нового, находит выход в том, что всякий раз, когда тема допускает это, он дает на переднем плане некий интерьер, переданный с учетом законов перспективы, хотя и не выстроенный по всем правилам, средний план перекрывается, а пышный ландшафтный дальний план открывается зрителю сквозь ряд колонн или же в проеме окна. Примером тому может служить «Мадонна канцлера Роллена».

* Представление мира в его шарообразной форме... коего никакой труд, сделанный в наше время, не [может быть] выше и в каком ты распознаешь не только местности и положения областей, но благодаря измерению даже и расстояние между местностями (*лат.*).

Художники долгое время не могли избавиться от привычки равномерно заполнять живописное пространство фигурами или тем, что является непосредственным объектом изображения. Когда же они научились видеть отдельные элементы изображения удаленными от глаза на разное расстояние, отдельные плоскости стали располагаться друг за другом, разбиваясь на самостоятельные слои, зоны, планы. В результате, отдельные фрагменты пейзажа выстраивались теперь параллельно, фронтально по отношению к изобразительной плоскости и выступали вперед, уподобляясь театральным кулисам, предназначенным для создания пейзажной декорации, когда отдельные щиты устанавливаются по линии от заднего плана к переднему на некотором расстоянии друг от друга, справа и слева от центра, параллельно занавесу. Так создается многоступенчатость, загроможденность единого пространства. Это рудиментарное пристрастие к многоплановому изображению было изжито лишь значительно позже, и одним из первых избавился от него Брейгель.

В XVI веке пейзажная живопись выделяется в самостоятельный жанр. В религиозной живописи ландшафт всегда был некоей сценой, стеной, на фоне которой помещались святые, это всегда был фрагмент, фон, даль. Подобное восприятие и видение ландшафта сохранялось какое-то время и после того, как пейзажная живопись обрела самостоятельность. Жажда познания и благоговейное отношение к творению наполняли молодой жанр новым смыслом, новым значением, оправдывая его существование. Художникам хотелось теперь охватить единым взглядом всю совокупность ландшафтных элементов, всех этих гор, деревьев, построек, дорог, полей, лугов, рек, — всего того, что только можно было увидеть на земле, причем показать это в пространственной взаимосвязанности.

Самым удивительным свойством окружающего мира казалась тогда его необъятная ширь, и для того, чтобы передать ее в зримых формах, нужно было подняться в горы, взойти на холм или же забраться на высокую башню. Излюбленным мотивом стало изображение гор (представленных, правда, с картографической точностью), вид которых открывается восторженному взгляду обитателя долин. Ландшафт должен был представлять собою нечто значительное, он должен был героически вздыматься над землей, он должен был иметь живописный, волнующий вид, чтобы удостоиться чести стать достойным объектом изображения, которым бы и исчерпывалось все содержание картины. Нередко обращение к библейскому или же мифологическому сюжету было лишь предлогом, поводом для того, чтобы изобразить некий фрагмент природы. То, что с точки зрения содержания было как будто первичным, превращалось по форме выражения в нечто вторичное, служило всего лишь буафорией, которую нередко только с трудом удается различить.

Первоначально художники-пейзажисты, движимые пантеистическим мироощущением, прославляли и восхваляли неисчерпаемые богатства Творения, впоследствии их больше привлекала возвышенная, торжественная тишина и покой природы, противопоставляемой суетному, мелкому человеку.

Художник созерцающий становился одновременно строгим географом, архитектором-строителем, лирическим поэтом.

Уже в начале XVI века художники умели воспроизводить свои мимолетные впечатления, скажем, во время путешествий, как это видно, например, в акварелях Дюрера, которые, впрочем, — и это весьма существенно — не воспринимались тогда как картины в полном смысле слова.

Если не проводить строгого разделения между собственно пейзажами и фигурными композициями, в которых пейзажный элемент не только занимает много места, но и является главным носителем художественного впечатления, то, несомненно, можно считать венецианца Джорджоне первым и непревзойденным мастером пейзажной живописи.

Вместе с тем, с точки зрения общих исторических закономерностей более важными представляются не эти революционные достижения художественного гения, а то постепенное развитие, которое мы можем наблюдать в Нидерландах, в творчестве Яна Ван Эйка, Дирка Бутса, Гертгена тот Синт Янса, Босха, Герарда Давида и Патинира.

Одновременно с этим неожиданный всплеск интереса к пейзажу как таковому обозначился на юге Германии, в тех землях, что расположены между Регенсбургом и Веной, вниз по Дунаю. За короткий период с 1500 по 1510 год здесь были созданы полотна, поражающие своей непосредственностью. Упомянутые выше схемы и правила, обусловленные традицией, строгое следование которой можно наблюдать в Нидерландах, в Южной Германии, судя по всему, никого не интересовали. Непосредственность зрительного впечатления имеет здесь гораздо большее значение, чем композиция, нередко мы видим тут низкий горизонт, лес — на среднем плане, людей — в пейзаже, а не *перед* ним, любовь к густым кронам и чащам. Художник не стремится дать обозримое, ясное, открытое изображение, ему скорее хочется показать некую прогулку, пребывание на природе, которая окружает и обнимает собою человека.

Чтобы проиллюстрировать это чудесное явление, промелькнувшее яркой кометой на художественном небосклоне, достаточно привести, как мне думается, всего

лишь три примера. Вспомним «Отдых на пути в Египет» Лукаса Кранаха (1504) из Берлинской галереи, четыре полотна Рюланда Фрюауфа Младшего (1507?) из монастыря Нойбург, а также рисунок В. Хубера (1510) из Германского Национального Музея, на котором изображено озеро в лунном свете. Мартин Вейнбергер называет этот рисунок «бесхитростной зарисовкой некоей местности ... загадочной в своей простоте и естественности»¹. Сходным образом и полотна из Нойбурга представляют собою зарисовку конкретной местности. Тема — основание монастыря — дала повод мастеру просто и объективно воспроизвести холмы, поля, растения, и при этом создать такой радостный образ весенней природы, что многим любителям искусства невольно приходит на ум сравнение с Швиндом. К слову сказать, существует мнение, будто бы Швинд эти полотна хорошо знал.

У Кранаха в его работе 1504 года святое семейство находит себе пристанище под сенью германских лесов, а сами фигуры оказываются неразрывно связанными с окружающей природой. О том, сколь важное место растительный и природный мир занимал в это время в его художественном воображении, свидетельствуют кранаховские портреты из собрания Рейнхарта в Винтертуре, например, прелестное парное изображение, где узловатые ветвистые деревья заходят на передний план, вторгаясь в пространство, отведенное человеческим лицам.

Вильгельм Френгер в своих убедительных описаниях в книге о Матисе Грюневальде² указывает на «согласие», которое царит «между человеком, лесом и лесными обитателями», это «согласие» ощущается и в изображении отшельников Изенгеймского алтаря и выражается в том,

¹ Martin Weinberger, *Wolf Huber*, Inselverlag, 1930, S. 30.

² Wilhelm Fraenger, *Matthias Grünewald*, Berlin, Rembrandt-Verlag, 1936.

что старцы, как какие-нибудь мимикрирующие создания, практически сливаются с зарослями дикого леса.

Остается лишь удивляться, как быстро завяли эти всходы. Кранах впоследствии совершенно теряет чувство природы. Альтдорфер и Хубер в большей степени остаются верны себе, но как-то не находят нужного пути, Хубер уходит в каллиграфичность, Альтдорфер — в изящную миниатюрность, в какую-то цивилизованную садово-парковость. Этот южно-немецкий прорыв остается всего-навсего эпизодом. Общее направление развития определяется все же Нидерландами.

Удивительно, каких высот достигло изобразительное искусство в ту эпоху, когда творили Якоб Рейсдалль и Хоббема. Слепленные непревзойденным мастерством этих художников, мы, однако, упускаем из вида, сколь незначительную роль в их творчестве играло непосредственное зрительное впечатление, сколь ограниченным был их взгляд на природу, если говорить о позиции наблюдателя, освещении, времени года и времени суток. С каким неутомимым постоянством тот же Рейсдалль передает, например, унылый покой летнего ландшафта, в послеполуденный час, под небом, затянутым облаками.

Гораздо большую свободу по отношению к природе и гораздо большую независимость от профессиональных требований и правил можно обнаружить в работах тех мастеров, которые обращались к пейзажу от случая к случаю, как это мы видим, например, у Питера Брейгеля, для которого ландшафтное пространство есть лишь сцена, где разворачиваются некие драматические, эпические или же анекдотические события, где представляются те или иные виды человеческой деятельности. В XVII веке продолжателем его традиций оказывается Рубенс, которого также едва ли можно считать профессиональным пейзажистом.

Симптомом того, что изобразительное искусство подошло к зрелому созерцанию окружающей природы, можно считать увеличение пространства, отводимого небу, и осознание значимости последнего для общего художественного впечатления. Если вообще существует то, что не может быть воспринято как конечная «вещь», то это — воздушное пространство, которое именно по этому примитивному образу видения представлялось пустым, ничтожным, и даже вообще не существующим. Для великих пейзажистов XVII века, таких как Клод Лоррен, А. Кейп, Якоб Рейсдаль, небо имеет огромное значение, а те отдельные признаки интереса к облакам, к феноменам света, которые мы можем обнаружить в произведениях Яна Ван Эйка, Дирка Боутса и Альтдорфера, следует рассматривать как предвестников будущего поворота.

В заключение нам хотелось бы отметить, что путь, который проделала пейзажная живопись, идет параллельно тому, которым живописное искусство в целом, удаляясь от скульптуры, шло к своему нынешнему состоянию. Искусство пейзажа расцвело пышным цветом в Харлеме и в Венеции, но не во Флоренции. Англичане, обнаружившие в XVIII—XIX веках значительные таланты в области пейзажной живописи, в области скульптуры достигли очень немногого.

XVIII

ПОРТРЕТ

Портрет занимает особое место. В свое время пуристы-эстетики хотели вообще изгнать его из области художественного творчества. Эта нетерпимость стражников храма искусств имеет, однако, свое объяснение. Портретная

живопись возникла из желания увековечить единичное, преходящее, обессмертить его в изображении. От портрета требуется лишь одно — сообщать о факте существования некоей формы. Выполнение этой задачи предполагает воспроизведение некоего индивидуального образа, то есть создание некоего прозаического высказывания, которое, как будто, оставляет мало места проявлению творческой воли. Ван Мандер рассказывает о голландском художнике Корнелисе ван Харлеме, который писал чудесные портреты, но делал это безо всякого удовольствия, поскольку чувствовал себя духовно скованным.

Вместе с тем, дух, склонный к типизации, в известной степени оказывает активное воздействие на портретный образ. Художник, работающий над портретом полковнца, привносит сюда свои представления о данной профессии и, изображая данного полковнца, воплощает в нем прежде всего полковнца как такового, сознательно усиливая те черты, которые подчеркивали бы степень почтения и уважения к портретируемому. Карикатура заостряет индивидуальное в другом направлении, но и в этом случае мы имеем дело с типизацией.

В соответствии с очаровательным, остроумным мифом, портрет впервые возник как силуэт — контур падающей тени.

На ранней стадии развития портрет существовал в виде изображения на монетах. Малый формат позволял сосредоточиться на типическом и пренебречь индивидуальным; профильное изображение давало возможность передавать существенные индивидуальные черты условно-графически. В алтарной или вотивной картине в профиль обыкновенно изображался, например, донатор, обращенный в благоговейном почтении к тому или иному святому или божественному персонажу, представленному здесь же.

Такое положение обеспечивало изображаемому некую горделивую уединенность, пребывание в некоем другом мире, не доступном зрителю. Профильное изображение долгое время оставалось господствующим, как ракурс, наиболее полно отвечающий запросам графиков и скульпторов, занимающихся рельефом.

Анфасный ракурс доставляет графику немалые трудности, поскольку в этом случае контур не способен к отображению столь же полному и ясному, как цветовые пятна или полутона. И тем не менее, уже на самой ранней стадии развития искусства, когда оно с наивным упорством стремилось все запечатлеть и ничего не упустить, предпочтение отдавалось анфасному изображению. Всякому ребенку ясно, что если у нас два глаза, то и на картине их должно быть два, и никакие объяснения не убедят его в обратном.

Живопись пытается объединить преимущества обоих исходных типов, используя промежуточное решение — трехчетвертной поворот. Это положение позволяет показать нос, щеку и лоб в профиль, то есть дать как бы контур головы, и при этом оставить видимыми оба глаза. Кроме того, это дает возможность варьировать отношение изображенного персонажа к зрителю, поскольку он может смотреть или прямо на нас, или же куда-то в сторону. Одновременно с этим создается иллюзия движения, а значит, и иллюзия жизни. Появление перспективы в живописи привело к дальнейшему развитию этого типа, которому отныне отдавалось явное предпочтение по сравнению с примитивными формами чисто профильного или же чисто анфасного изображения. Всякий раз, когда в новейшее время в качестве ракурса избирают медальный профиль или совершенный анфас, это делают с умыслом, с оттенком явной архаизации, и, совершенно очевидно, для то-

го, чтобы в одних случаях особо подчеркнуть дистанцию между изображенной личностью и зрителем, в других же, напротив, создать ощущение присутствия некой персоны, наделенной силой и властью. Так, например, Гольбейн запечатлел короля Генриха анфас, создав образ необычайной силы, а принца Эдуарда увековечил в профильном повороте, хотя существует и другой, анфасный, его портрет. Надо сказать, что Гольбейн вообще отдает предпочтение прямому изображению.

Фигура человека, то, как он движется, выражает его индивидуальность в не меньшей степени, чем лицо. Прошло, однако, немало времени, прежде чем внимание художников обратилось ко всему человеческому телу (только образы донаторов можно считать исключением из правил). Для того чтобы запечатлеть личность, казалось, было вполне достаточно лица, которое уподоблялось своеобразной витрине человеческого тела, его не зачехленной части. В XV–XVI веках можно проследить, как шаг за шагом сначала объектом внимания в портрете оказываются руки, затем он становится поясным, далее — поколенным и в рост, и одновременно с этим все большее внимание уделяется характеру изображаемого, его профессии и даже сиюминутному настроению, которое находит выражение в жесте или позе. Первые портреты, на которых человек изображен в рост и в натуральную величину, относятся приблизительно к 1510 году и принадлежат кисти Бернарда Штригеля и Гольбейна, в дальнейшем портреты такого рода активно разрабатывали Тициан, Джанбаттиста Морони, Антонио Моро, Николас Нейшатель. Парный портрет четы Арнольфини, выполненный Яном Ван Эйком, — явление совершенно уникальное для того времени.

Чтобы понять эволюцию портретного искусства, необходимо отдавать себе отчет в том, что в прошлом основ-

ным объектом изображения были в первую очередь власть имущие, которым надлежало придать достойный вид. Верноподданнический взгляд увековечивал черты сильных мира сего для грядущих поколений. В средние века фигура донатора трактовалась как портрет. Личность в те времена представлялась либо как субъект, либо как объект преклонения. Индивидуальное начало утверждалось медленно, шаг за шагом, лишь постепенно преодолевая ритуальные и придворные условности. Сначала появился мужчина, изображенный со всеми его индивидуальными особенностями, затем женщина, и только потом — ребенок. Поскольку, с одной стороны, все художники были мужчинами, а женщина, с другой стороны, занимала в обществе зависимое положение, женское лицо в большей или меньшей степени всегда приближалось к некоему идеалу красоты. На упомянутом парном портрете работы Ван Эйка Арнольфини в гораздо большей степени обладает выразительными индивидуальными чертами, чем его жена.

Среди портретов Мемлинга многие составляют часть того или иного диптиха: на них изображены персонажи, сложившие руки в молитве и обращенные к Мадонне. Непарные же портреты мастера, которые не являются частью votивной картины, предназначенной для церкви, мало чем отличаются по форме и содержанию от обычных изображений донаторов, свидетельствуя о том, что и в конце XV века религиозный дух продолжал оказывать неослабевающее влияние на портретную живопись.

Автопортрет дает психологу много пищи для размышлений и любопытных наблюдений. Внешне он выделяется тем, что здесь всегда дан прямой взгляд, направленный на зрителя, поскольку ведь художник смотрел на себя в зеркало и потому внимание, которое как будто направлено

на нас, на самом деле было адресовано собственной персоне. Тем самым создается впечатление, будто художник хочет рассказать зрителю о себе, он как будто переступает границы изображения, чего, как правило, не бывает в обычном портрете. Человек не может относиться к себе самому нейтрально или объективно, здесь участвует скорее «воля», нежели «представление». Автопортреты отнюдь не подтверждают мнение о том, что мы знаем самих себя лучше, чем остальные. Автопортрет не всегда демонстрирует особое «сходство» с оригиналом. Тщеславие, амбиции мешают объективному наблюдению. Художник выставляет себя в выгодном свете, он воспринимает себя со всею серьезностью и важностью, изображает себя в определенной ситуации, то есть в тот момент, когда он смотрит на что-то, когда его глаза открыты, а сам он пребывает в напряжении, в действии. Человек же, который служит портретисту моделью, часто бывает усталым, ему скучно. Вот почему автопортреты агрессивны, драматичны и нередко театральны. Они в гораздо меньшей степени сообщают о том, как автор выглядел в действительности, нежели о том, как он хотел бы выглядеть. Автопортрету присущ, в известном смысле, особый пафос.

Как правило, перед живописцем ставилась задача создать идеальный портрет, то есть изобразить человека, которого художник никогда не видел. Каждый святой представлял собою существо, наделенное индивидуальными чертами. Средневековый художник не видел противоречия, таящегося в поставленной пред ним задаче, уже хотя бы потому, что брешное земное тело вообще не заслуживало никакого особого внимания. Отсутствие отчетливой живописной традиции позволяло художнику ограничиться изображением бороды — короткой или длинной — и основных атрибутов, по которым того или иного святого

можно было узнать. Только когда от живописи стали требовать большего правдоподобия, а от изображения человека, соответственно, большей портретности, художники оказались поставлены перед сложной и трудноразрешимой задачей: они должны были совместить свои знания о той или иной личности с позирующей моделью и при этом по возможности учитывать пусть еще не сформировавшуюся, но уже вполне обозначившуюся живописную традицию. Ярким примером того, как нидерландские художники XV века справлялись с этим требованием, может служить ряд изображений подвижников духа кисти Юстуса ван Гента, находящихся в урбинском Палаццо Дукале. Однако величайший образец монументального решения этой проблемы дал Дюрер в так называемых «Четырех Апостолах». Исполненный глубокой ответственности, великий немец приступил к созданию полотен, призванных наставлять и поучать, и попытался отрешиться от той еще неразвитой изобразительной традиции, равно как и от того, что было явлено ему в живых моделях; он усмотрел в четырех апостолах разные типы человеческого духа и тем самым возвел произвольно-случайное в систему. То, что он создал силою своего воображения, предстает как некое правдоподобное жизненное явление, но вместе с тем и как типическое, как единое, замкнутое целое, поскольку согласно ограниченным представлениям того времени в природе вообще существовало только четыре типа человеческого духа; далее мы видим мощные контрасты и вместе с тем, в конце концов, понимаем, что эти люди, какими бы разными они ни были показаны нам, объединены во имя того, чтобы служить другим предостережением и напоминанием, чтобы нести проповедь и веру. Так слились в едином союзе Портрет и Идея, так был создан идеальный портрет в высочайшем смысле этого слова.

XIX

НАТЮРМОРТ

Натюрморт также уходит своими корнями в религиозную живопись. Художники северных стран стали уделять внимание «мертвым» предметам еще задолго до того, как натюрморт выделился в самостоятельный художественный жанр. В XVII–XVIII веках мы повсеместно обнаруживаем изображения фруктов, цветов и всевозможных предметов, которые создавались, однако, чаще всего в декоративных целях и довольно посредственными живописцами. Только в Нидерландах, пожалуй, какая-нибудь ваза, стол с яствами и снедью считались достойным предметом для самостоятельной станковой картины.

XVII век в Голландии был периодом расцвета среднего класса. Живопись этого времени дышит детской радостью, которую этим людям доставляли «хорошие вещи» — вино, фрукты, рыба, раки. Какой-нибудь князь, привыкший к вкусной пище, не мог относиться к этим дарам природы с тем пылом, с каким относился к ним, скажем, бургер, который добился или надеялся в скором времени добиться этих благ собственным трудом. Все это бьющее в глаза щедрое изобилие спелых фруктов, вкусных овощей и прочих лакомств призвано было воздать хвалу дарам земли. Эту небывалую роскошь, не лишенную изысканности, демонстрирует в своих работах Кальф. Полотна антверпенских мастеров, вроде Снейдерса или Яна Фейта, по-барочному переполнены и загромождены горами милой сердцу снеди, тогда как в Голландии — к примеру, у Кальфа или ван Бейерена — тщательно расставлены изысканные яства. Первые порадуют скорее *gourmand* *, вторые же более

* чревоугодник, обжора, лакомка (*фр.*)

удовлетворяют вкус *gourmet* *. Итальянская или испанская живопись почти не знает той здоровой жизнерадостности, которую излучают нидерландские натюрморты.

В религиозной живописи XV века домашнюю утварь, особенно ту, что помещалась в уютную каморку Богоматери, прописывали всегда с необыкновенной любовью, даже в тех случаях, когда речь шла о символических второстепенных предметах, как, например, сосуд с цветком лилии в сценах Благовещения. На обороте одного из самых прекрасных портретов работы Мемлинга, в свое время находившегося в Шотландии и вошедшего впоследствии в собрание замка Ройонс в Лугано, в качестве декоративного дополнения, имеющего, возможно, и символическое значение, изображен стол, покрытый персидским ковром, на котором стоит итальянская ваза с цветами.

Мясные прилавки и базарные ряды, которые Питер Артсен, не слишком долго думая, выносит в своих библейских сценах 1550-х годов на передний план, можно считать предвестием того фламандского натюрморта, каким он предстанет в XVII веке в работах Снейдерса и Фейта. Натюрморт *vanitas*, с книгами, восходит к традиционному изображению св. Иеронима, которого, как правило, представляли в виде старца, предающегося размышлениям в своем кабинете. Источником находящейся ныне в Детройте картины Петруса Кристуса, равно как и источником фрески, созданной Гирландайо для церкви Онъисанти во Флоренции, послужила, очевидно, картина Яна Ван Эйка, некогда принадлежавшая Медичи и ныне утраченная. Ван Эйку, кстати сказать, принадлежит и изображение сидящего в своем кабинете Иеронима, созданное художником для алтаря, принадлежащего неаполитанско-

* гурман, любитель изысканной кухни (*фр.*)

му королю Альфонсу; здесь взгляду итальянцев также был явлен натюрморт с книгами, на который они не могли надивиться. В XVI веке ученого святого старца не раз живописал Маринус ван Роймерсвале, неизменно в окружении каких-нибудь потрескавшихся от времени предметов, скажем, истончившихся старинных пергаментных свитков, и непременно с черепом, призванным напоминать о бренности всего земного. В качестве символа натюрморт может в равной степени воспевать земное благоденствие и изобилие и говорить о бренности и смерти.

История не знает другой эпохи и другого такого народа, который бы с такой любовью и вниманием фиксировал все видимое, как это делали голландцы в XVII веке, подходившие к любому предмету деловито и беспристрастно, почти как ученые, которых не интересуется степень духовной значимости того или иного объекта и которые не выносят никаких оценок. Изображая виноград или шкурку мертвого зайца, они могли, ничем не рискуя, списывать, так сказать, прямо с натуры, просто потому, что отдельное яблоко олицетворяло для них весь вид, «идею» яблока как такового.

Упаси Боже, если художник будет смотреть на человеческое лицо глазами мастера натюрморта.

XX

ХУДОЖНИК, ГЕНИЙ И ТАЛАНТ

В незапамятные времена к созданию картин и прочих художественных произведений подходили так же, как к производству мебели. Иными словами, профессиональное отношение к этому виду деятельности, отношения между

производителем и его заказчиком или покупателем, равно как и социальный статус исполнителя, были такими же, как в сфере ремесленного труда. В новейшее время искусство оторвалось от ремесла, или, лучше сказать, ремесло и искусство разделились, причем пострадало от этого не только ремесло. Соблюдение установленных сроков и оговоренных условий, ответственное отношение к поставленной задаче было некогда неременным требованием, которое предъявлялось к художникам и скульпторам, а вознаграждение рассчитывалось в строгом соответствии с количеством затраченного на работу времени. Еще Дюрер, обращаясь к своему франкфуртскому заказчику с просьбой о повышении гонорара, ссылается не на собственное славное имя и не на достоинства художественного исполнения, а на то, что по не зависящим от него обстоятельствам пришлось потратить больше времени, чем ожидалось, а также на дороговизну использованных красок. Сыновья художников тоже становились художниками: выбирая профессию, никто не искал в себе проблесков особого дарования.

Понятие «художник» связывается у нас с представлением о призвании, особой избранности, необыкновенных способностях и умении, которое достается отнюдь не усердием или учебой. Работа художника видится как нечто неконтролируемое и не укладывается в общий ряд представлений о полезной, необходимой деятельности, способной приносить прибыль. Ремесленник в значительно большей степени зависит от общества, от общины, чем художник, зависимость которого при этом несколько иного рода. К восхищению, которое выпадает на долю художника, примешивается недоверие. Его положение в обществе зависит от славы, слава же — от расплывчатых и переменчивых суждений об искусстве. Молодость живет надеж-

дой на скорое признание, зрелость пожинает плоды достигнутого или же, видя упорное равнодушие общественного мнения, надеется снискать признание у потомков. Та ответственность перед самим собой, тот высокий долг, на который так гордо ссылается художник, являются, строго говоря, его прямой обязанностью.

Почтительное отношение к имени, которое компенсирует художнику шаткость его общественного положения, возвращается к живописцам и скульпторам лишь в XV веке. Человек XV века неожиданно открыл для себя, что какой-нибудь древнегреческий мастер сумел сквозь смуту времен пронести во всем блеске свое имя, — эта мысль, взволновав умы, привела к повышению престижа профессии художника и подвигла разыгравшееся честолюбие на великие свершения.

В Лимбургской хронике (ок. 1400) говорится, к примеру, о некоем художнике Вильгельме, который, «по мнению признанных мастеров, был лучшим живописцем в немецких землях». Уже здесь, таким образом, мы видим некую шкалу и смелое использование превосходной степени в оценке. Прошло, однако, немало времени, прежде чем общественное положение художника стало определяться признанием его необыкновенного дарования. Те немногие мастера, которым в XV веке удавалось освободиться от пут цеховой жизни, находили себе поначалу пристанище при разнообразных дворах, сливаясь с толпой придворных шутов, метресс и поэтов, услаждающих слух сладкозвучными песнями.

В XVI веке живописцы и скульпторы все больше стремятся приобщиться к духовной деятельности и входят в круг ученых и мыслителей, как это было в случае с Леонардо и с Дюрером. В ремесленном труде замысел и характер исполнения были неотделимы друг от друга. Дуалистическая

идея, которая в XVI веке находит выражение в форме подписи *invenit et fecit* *, говорит о той гордости, с какой относились к духовной деятельности, противопоставляемой в этом смысле ремесленному труду, который оказывается недостойным подобной чести.

XVII век явил тип вельможного живописца, наиболее ярко воплотившийся в фигуре Рубенса. Его материальное преуспевание, то высокое общественное положение, которое ему удалось занять, — все это, хотя бы отчасти, он заслужил силою своего таланта. Конечно, здесь сыграли роль и особенности характера, весь его склад, светские манеры и дипломатическая ловкость. Кое-что от блеска этой славы, которой был окружен тогда художник, досталось английским портретистам XVIII века, равно как и некоторым художникам XIX века, таким как Макарт или Ленбах — живописцам, которые при жизни в полной мере насладились почестями и славой.

В XIX веке понятие «художник» обретает полную самостоятельность. «Та песнь, что рвется из его груди, есть для поэта высшая награда» **, — сколько в этом утверждении истинного романтизма. Пребывая вне буржуазного общества, а по временам и воспаряя над ним, постоянно рискуя оказаться на грани материального краха, художник жил, наслаждаясь полной свободой и презирая «филистера». Так постепенно сформировался целый общественный класс, сознательно обрекший себя на некоторые лишения, но сохранивший определенные претензии. Богема с ее особым образом жизни появилась тогда, когда романтизм спустился в пивные и кафе больших городов.

Из художников XIX века известными стали лишь те, которые не принадлежали ни к вельможному типу, ни к бо-

* замыслил и сделал (*лат.*)

** И. В. Гёте, «Певец» (1783/1827).

гемному; они вели вполне буржуазную жизнь, наполненную неустанным примерным трудом, а некоторых из них явно тянуло к былой основательности и солидности, присущей ремеслу.

Описанные выше перемены, примечательные сами по себе с точки зрения истории культуры, не могли не сказаться на самой сущности художественного производства. Все возрастающее стремление быть отмеченным внесло в мастерские художников нервозность, ревность и желание выделиться. Человек отпраивался на рынок, чтобы приобрести по сходной цене что-нибудь стоящее, на выставку заглядывают затем, чтобы увидеть там что-нибудь необыкновенное и открыть для себя новый талант. Крикливость, стремление к вычурности и претенциозность, экстравагантность вместо исключительности — вот те сомнительные качества, которые проявились на поверхности современной художественной жизни. Только истинные дарования, обладающие изначальной твердостью духа, могли удержаться в этом водовороте.

Стиль эпохи меняется в тесном взаимодействии с модой, развитие которой протекает на другом уровне. В то время как мода, предписывающая характер одежды и причесок, стремительным шагом мчится вперед, вкус, определяющий художественную продукцию, предпочитает скорее сдержанный темп, и причины, вызывающие его изменения, — более глубокого свойства. Соотношение стиля и моды подобно в каком-то смысле соотношению культуры и цивилизации. В новейшее время мода, подстегнутая экономическими интересами, и вовсе пустилась вскачь, увлекая за собою и художественное производство.

Сочетание утонченного вкуса с ограниченными творческими способностями — явление не столь уж редкое для сегодняшнего дня — неизбежно должно привести к тому,

что художник будет воспринимать то, что он видит, как нечто банальное и пошлое, и потому будет стараться изобразить то, чего он на самом деле не видел. Так возникают художественные методы, мало чем отличающиеся от моды на одежду. Поскольку же публика давно приучена с энтузиазмом принимать то, что ей совсем не нравится, у нее не возникает никаких возражений.

Ремесленник становился художником, но с таким же успехом он мог стать и ученым или фабрикантом, предпринимателем или же виртуозом. Виртуозность и художественное творчество соотносятся так же, как манера и стиль. Это понятие, призванное изначально подчеркнуть необыкновенный уровень исполнения, несет в себе оттенок положительной оценки, которая не лишена, однако, некоторого предубеждения, определенной доли сомнения и настороженности. Доведенная до совершенства ловкость, кокетливое выпячивание своих способностей, в противоположность безыскусному самобытному творчеству, — вот что называется виртуозностью. Чаще всего это понятие, без какого бы то ни было негативного оттенка, прилагается к музыкантам-исполнителям.

То, что художник открыто заявляет о себе, ставя под работой свое имя и тем самым принимая на себя ответственность за представляемый результат, — явление сегодня само собой разумеющееся, — этот обычай сформировался лишь постепенно и был обусловлен пробуждением и ростом творческого самосознания. Не случайно такие великие мастера, как Джотто, Симоне Мартини и Ян Ван Эйк, не скрывали своих имен, и это в те времена, когда общая практика была совершенно иной. Удивительно, что обычай подписывать свои работы распространялся на редкость неравномерно. Еще в XVII–XVIII веках некоторые художники, такие как Рубенс, Ван Дейк, Ватто, в виде ис-

ключения ставили свою подпись, но чаще обходились без нее. В одних случаях работа подписывалась, в других — нет. Здесь трудно выявить какую-то закономерность или найти психологическое объяснение. В роли фабричного клейма, защищающего от изготовления копий, личная подпись была распространена в тиражируемых видах художественного творчества. Не случайно именно те художники, которые занимались гравюрой на дереве или меди, такие как Дюрер, Лука Лейденский и Якоб Корнелис, подписывали — не всегда, но достаточно часто — и свои живописные полотна.

Совершенно особняком в этом смысле стоят знаменитые стихи гентского алтаря. Многословные, пышные, исполненные необыкновенного пафоса, подобно надписям на памятниках, эти излияния художника первой половины XV века не поддаются никакому объяснению и потому выглядят скорее сомнительными, не говоря уже о прочих доводах, которые обыкновенно приводятся против них.

Непонятый равнодушным миром художник с душой, раздираемой постоянной борьбой и трагическими конфликтами, становится в XIX веке распространенной темой высокой поэзии. Само понятие творца оказалось вознесенным в сферу мистики. Теперь художнику нужно было стараться изо всех сил, чтобы соответствовать этому образу, живущему отныне в воображении зрителя, разгоряченного чтением романов. Естественным результатом этого стало разочарование, постигшее одну сторону, и поза гения, которую приняла другая. Художник, который в глазах света может быть только гением или ничем, выглядит, говоря словами Гофмансталя, как «больной орел».

Микеланджело, Грюневальд, Рембрандт были без долгих размышлений отнесены к числу гениальных мастеров, ведь понятие «талант» применительно к этим творче-

ским личностям звучало бы совершенно неуместно и даже кощунственно. Художественные достижения, превосходящие самые смелые ожидания, последовательная бескомпромиссность, невозможность быть другим, демоничность, граничащая с безумием, — вот яркие признаки гения, который, не считаясь с условностями вкуса и духом времени, творит в гордом одиночестве. Мы говорим в данном случае о *melanholia ingenii*, имея в виду духовную борьбу творца с внутренним и внешним сопротивлением. Гений, судя по всему, открывается скорее в желании, чем в свершении, для него более важен момент завоевания, нежели последующее владение.

Талантливым художникам мы платим признанием и симпатией, потому что нам кажется, будто они, занимаясь своей почтенной деятельностью, по крайней мере остаются на нашем уровне. Их образы понятны нам, они, конечно, видят несколько больше и лучше нас, но принципиально их взгляд на мир не слишком отличается от нашего. Они стоят на вполне доступной высоте. Кто-то однажды очень точно и остроумно сказал, сравнивая творчество Рембрандта и Франса Хальса, что глядя на работы последнего, хочется начать писать самому, стоит же взглянуть на работы первого, это желание немедленно улетучивается. Это высказывание помогает подчеркнуть ту разницу, которую я пытался здесь обозначить, и позволяет показать непостижимость и недостижимость всякого гениального творчества.

Среди величайших художников, которых обыкновенно награждают титулом гения, есть счастливые и гармоничные натуры, которые, как будто, не подпадают под мое определение, ибо предстают перед нами не как борцы, но как победители. Вместе с тем, встречаются художники, причисление которых к числу гениев представляется не

столь уж бесспорным, хотя их смелая фантазия и ярко выраженная самобытность дают им все основания претендовать на звание таковых. Имеются в виду такие художники, как Эль Греко, Ван Гог или Бёклин. Нередко, вынося то или иное суждение, мы склонны уточнять: это гений, но не талант. В этом случае видовое различие между гением и талантом проявляется наиболее отчетливо. Понятие гения скорее относится к духовной сфере, чем к визуальной. Грильпарцер сказал по этому поводу: только из соединения характера и таланта рождается то, что принято называть гением. Наверное, существуют и другие, более убедительные и ясные определения. Но в любом случае гению должно быть свойственно сочетание особой одаренности с величием души и силой духа.

XXI

ИСКУССТВО И НАУКА

Ученые мужи сравнительно поздно обратили свой взор к искусству, и не спешили они, очевидно, оттого, что подозревали: сей союз не сулит ничего хорошего. Как правило, ученому, который приближается к искусству, удастся ухватить лишь пустоту. Он крутится вокруг капризной красоты, пытаясь подобраться к ней то с одной стороны, то с другой, но все, что он может ухватить, это лишь краешек ее платья, тогда как тело остается недоступным. Он пробует свои силы в истории, филологии, в естественных науках. Он становится филологом, принимаясь за критическое чтение литературных источников, эпиграфиком — когда разбирает те или иные надписи, естествоиспытателем — если обращается к исследованию памят-

ников на предмет их химического или физического состава. Разумеется, при столь разносторонних интересах ему не обойтись без посторонней помощи, он вынужден много читать. Его глаза с трудом справляются с таким обилием черно-белой пищи. Поскольку мы живем в век естественных наук, методы которых вызывают всеобщее преклонение, едва ли не священный трепет, ученый с особым удовольствием причисляет себя к разряду естествоиспытателей. Он вечно боится уронить свое достоинство связью с предметом столь легковесным, как искусство, и утратить доступ в круг серьезных и высокочтимых образованных персон.

У истории, независимо от того, что является предметом ее изучения, довольно сложное положение в ряду прочих научных дисциплин. Нередко ей отказывают даже в научности. История искусств находится как будто в лучшем положении сравнительно с другими историческими науками, она по праву претендует на некоторые преимущества, во всяком случае, перед политической историей. Произведения искусства находятся у нас перед глазами как, если можно так выразиться, некий законсервированный «дух времени». Правда, при этом не следует забывать: «То, что духом времени зовут, есть дух профессоров и их понятий» *. Но как бы то ни было, здесь есть нечто, что сохранилось в отраженном виде, в то время как историк — по крайней мере, занимающийся политической сферой — вынужден обращаться исключительно к литературным источникам, чтобы из сотни ошибочных, а иногда и просто лживых, противоречивых сведений, выжимать свою истину, которая при этом, как правило, не лишена и политической тенденциозности. Деяния художников явлены нам

* Гёте, «Фауст», ч. I (пер. В. Пастернака).

непосредственно, от деяний же королей доходит лишь эхо, да и то в большинстве случаев это лишь записи писцов, сделанные по велению победителей.

Изображение — древнее письменности, для обширных периодов времени оно оказывается единственным свидетельством и единственным источником сведений.

Только памятники искусства не говорят, они поют, вот почему их понимают лишь музыкально одаренные слушатели.

Грильпарцер где-то говорит об этом приблизительно следующее: «Тот, кто пишет историю химии, должен быть химиком, и только будучи химиком он может стать и историком»*. Не относится ли то же самое к истории искусств? А вот высказывание Шиллера: «Есть только один сосуд, способный вместить в себя творения воображения, — это само воображение»**.

Поскольку творчество, как бы мы его ни трактовали, представляет собою, так или иначе, некий душевно-духовный процесс, наука об искусстве не может не быть наукой психологической. Эта наука может быть чем угодно еще, однако основу ее, при любых обстоятельствах, должна составлять психология. Но поскольку вся психология основывается на опыте изучения собственных духовных и душевных движений, только художественно одаренный наблюдатель способен проникнуть в сущность художественного произведения. Все это подводит нас к заключению, будто только художник, который сам занят творче-

* Точная цитата: «Подобно тому, как пишущий историю химической науки должен быть более химиком, нежели историком, а тот, кто пишет историю астрономии, должен быть в первую очередь астрономом, так и сочинитель книги об изящной словесности Германии должен быть если не поэтом, то хотя бы человеком, наделенным по крайней мере поэтическим чутьем» (Franz Grillparzer, «Vorlesungen über die Geschichte der deutschen Nationalliteratur von L. Wachler», 1835).

** Из письма Ф. Шиллера В. фон Гумбольдту от 27 июля 1798 г.

ством, вправе выносить суждение о художественном произведении. Это заключение, однако, неверно.

Художник, занимающийся творчеством, не в состоянии занять по отношению к своему творению или же по отношению к творению другого позицию воспринимающего наблюдателя, способного дать некое разъясняющее толкование. Он творит наивно и бессознательно; его собственные ощущения лежат слишком глубоко, чтобы он смог извлечь их на свет божий. Вот почему его откровения и рассуждения в письмах, автобиографиях или теоретических построениях являются ценными свидетельствами, и, наверное, даже сами по себе представляют несомненную ценность; их и нужно интерпретировать. Художника же не следует привлекать в качестве судьи, поскольку он никогда не отрешится от собственных художественных форм, имеющих временную, локальную и индивидуальную отнесенность, и чем своеобразнее его дарование, чем плодотворнее и активнее он работает, тем в меньшей степени ему это может удасться вообще. В конечном счете, он может найти лучшее применение собственным силам, нежели тратить их на то, чтобы ломать себе голову, и, быть может, он даже подозревает, что всякое знание убивает способность творить или, по крайней мере, снижает ее, как показывает индивидуальное развитие многих художников в просвещенные эпохи. При том что, конечно, все равно от любого беспомощного лепета какого-нибудь художника толку больше, нежели от красивых систематических построений эстетиков.

Мыслители, как правило, слепы к искусству, творческие люди, как правило, немые. Единственно, кто еще сохраняет способность видения и глубокого понимания и кто в состоянии дать должное толкование, это художественно одаренный, но не занимающийся творчеством наблюдатель.

Творить искусство и созерцать искусство — действия, у которых гораздо больше общего, чем это обыкновенно принято считать. Творческая фантазия соотносится с воспринимающей фантазией так, как соотносятся друг с другом шестеренка и привод. Любителю искусства присуща та же обостренная восприимчивость, что и художнику. Его чувства стремительно и остро откликаются на оптические сигналы. Он лишен способности к воспроизведению, способности к воплощению образов, причем неважно, происходит ли это от недостаточной ясности его внутренних образов или оттого, что его рукам не хватает сноровки. Его талант — платонический, это, если можно так выразиться, «Рафаэль без рук». У него хорошая память на визуальные впечатления, но вовсе не потому, что он жадно все заучивает наизусть, а потому, что он душою отдается наслаждению созерцания, пребывая в возбуждении, которое, как воск, размягчает грифельную доску памяти. Он хранит на протяжении десятилетий воспоминание о форме и цвете, хотя это и не означает, что он мог бы их воспроизвести, повторить или даже описать, — это означает, что то или иное явление, вновь явленное ему, он узнает и приветствует как знакомое. Чувство и ощущения обладают гораздо лучшей памятью, чем интеллект. Это именно *souvenir*, а не *mémoire*, — тонкая разница, которой не знает немецкий язык.

Само существование науки об искусстве представляется весьма спорным, — во всяком случае понятие «наука» можно сузить настолько, что искусство просто выпадет из ее сферы, как недоступный ей объект.

Предпосылкой любого научного предприятия является наличие терминологии, которая охватывает собою соответствующую область познания и посредством которой ученый может однозначно передать другим свои аргумен-

ты, выводы и умозаключения. Даже самый большой оптимист не возьмется утверждать, что искусствознание может удовлетворять этому требованию. Когда я оцениваю то или иное произведение и использую при этом некоторые слова, чтобы обосновать свой взгляд, едва ли я возьмусь утверждать, что при помощи этих самых слов я сумел выразить то, что вызвало к жизни мое суждение. Различные вариации, комбинации, нюансы, которыми наполнена жизнь чувств и которые в самом деле определили мое мнение, невозможно ухватить никакими словесными щипцами.

Разумеется, можно признать наукой всякое честное стремление к познанию, даже в этой сфере, где результаты всегда будут сомнительными и неубедительными с точки зрения разума.

Наука по природе своей стремится к достижению определенной цели, а именно к доказательству закономерности, она ненавидит случай. Она не может удовлетвориться простой констатацией: «это так», она должна привести доказательства и показать, что «это так по такой-то причине». Историк же на каждом шагу сталкивается со случаем, а неизбежной закономерности, на выявление которой он тратит столько судорожных усилий, так и не наблюдает — ему приходится выдумывать и конструировать ее. То, что Рубенс и Ван Дейк работали в Антверпене в одно и то же время, что Шонгауэр умер в тот момент, когда его в Кольмаре разыскивал Дюрер, — все это случайности, в том смысле, в каком вообще можно говорить о существовании случайностей, но едва ли кто-нибудь будет спорить с тем, что именно такие случайности, в известном смысле, определили развитие искусства. Во избежание встреч со случайностями и был придуман идеал «истории искусства без имен» — от страстного желания обнаружить некий закономерный процесс, который протекает незави-

симо от индивидуального дарования, вмещающегося в этот процесс «здесь» и «там», «нынче» и «прежде».

Я оставляю в стороне давнишний спор ученых, занимающихся философией истории, о том, какое влияние оказывали на ход событий «случайно» возникавшие то тут, то там герои. Но мне все же, коль скоро я возжаждал сотворить «историю искусства без имен», придется классифицировать памятники по месту и времени и по возможности соотносить их с биографическими источниками, прежде чем начать хоть что-то говорить об общем развитии художественной воли. Тот, кто ничего не знает о жизни Корреджо, может благополучно отнести творчество этого мастера к XVII веку, и ему никогда не удастся понять, что эти творения по сути своей есть важный источник сведений о Парме 1520-х годов. Когда в Берлин поступил алтарь Монфорте работы Гуго ван дер Гуса, я был немало напуган высказыванием одного весьма тонкого искусствоведа, большого поклонника «безымянной истории», который заявил, что картина, дескать, явно представляет собою полотно XVI века и посему не может иметь ни малейшего отношения к ван дер Гусу, умершему еще в XV-м.

Контуры стиля той или иной эпохи могут быть очерчены лишь после того, как будет исследовано все, что было создано в это время. Но когда же это может произойти?

Историк искусства имеет перед собою два рода источников: с одной стороны, это письменные свидетельства, посмертные публикации, грамоты и дипломы, описи, биографии, с другой стороны — сохранившиеся произведения. Задача ученого — перекинуть мост с одного берега на другой и привести в соответствие документы и художественные предметы. Если бы все работы Рафаэля пропали, мы все равно могли бы на основании высказываний его современников составить себе представление о его зна-

чении, его влиянии и даже о его стиле. Но поскольку значительная часть его наследия у нас все же перед глазами, мы можем это представление существенно расширить или внести в него поправки, основываясь на собственных наблюдениях. Стилистическому анализу надлежит выполнить следующие задачи: он должен «атрибутировать» произведение, дать его временную и локальную характеристику и вписать его в рамки сохранившихся письменных и устных свидетельств.

Вся совокупность искусствоведов распадается на две группы, можно даже, наверное, сказать — на две партии. Академические кафедры занимают обыкновенно господа, которые любят называть себя историками, в служебных кабинетах музеев мы, скорее, встречаем «знатоков». Историки предпочитают двигаться от общего к частному, от абстрактного к конкретному, от мыслимого к зримому, знатоки двигаются в противоположном направлении; и те и другие, как правило, застревают на полпути, и при этом, кстати, никогда не встречаются.

«Духовная история», вот как называется тот идеал, который воздвигают историки. У них одна желанная цель: и впрямь рассмотреть все видимые результаты художественного творчества как выражение постоянно развивающихся духовных сил человечества в их отношении к прочим формам выражения, которые обнаруживаются в политике, литературе, морали или экономике. Вполне возможно даже, что знатоки, то есть те самые господа, которые исходят из отдельного произведения, постепенно продвигаясь вперед, когда-нибудь приблизятся к этой заветной цели, при этом им очень хочется верить, что они делают одно общее дело с историками. На практике же, однако, все обстоит несколько иначе, ибо нет главного — взаимного доверия. Историки смотрят сверху вниз на зани-

мающую «знатоков» мелочную суету вокруг деталей, последние же, со своей стороны, обвиняют своих академических коллег в том, что они подходят к произведениям искусства с предвзятыми оценками. И все эти взаимные упреки вполне справедливы.

О недостатках, присущих знаточеству, — таких как узость суждений, субъективность и некоторая расплывчатость оценок, ориентация на личное ощущение, каковые с точки зрения науки выглядят весьма сомнительными, — речь пойдет впереди, материала тут более чем достаточно. Что же касается историков, то мне представляется важным привести здесь примеры, показывающие, какие опасности таятся в их деятельности.

Представим себе, что какой-нибудь усердный ученый, желающий показать, что вполне достоин своего академического звания, задумал написать книгу «Искусство в эпоху контрреформации». Он с головой уходит в чтение, которое позволяет ему составить представление о политических, религиозных и философских течениях, а также выявить отдельные характерные черты духовной жизни данного периода. Затем он обращается к произведениям искусства и обнаруживает в них доказательства, подтверждающие то впечатление от духа эпохи, которое сложилось у него на основе чтения. При том количестве и разнообразии архитектурных памятников, скульптур и картин, созданных в этот период, найти здесь можно очень много. А если учесть, что ищущий заранее знает, что он найдет, находки ему обеспечены. Тем более, что всякое художественное произведение по природе своей многозначно и загадочно.

При таком подходе под угрозой оказывается всякое чистое наблюдение, способность непредвзято воспринимать впечатления от того или иного произведения искусства.

Если ученый в своих рассуждениях исходит, например, из понятия «барокко», то он неизбежно будет стараться втиснуть все движения духа XVII века в некую схему, хотя для этого ему придется совершить известное насилие. Даже Рембрандт в этом случае окажется втиснутым в прокрустово ложе схемы. Несомненно, наблюдение, опирающееся на знание истории, помогает выявить некоторые сокрытые стороны явления, но вместе с тем, однако, это в значительной мере ограничивает подвижность, восприимчивость, непредвзятость созерцания художественного предмета, принося тем самым непоправимый вред. Неизбежным следствием этого оказывается слепота ко всему, что проскальзывает сквозь раскинутую сеть собственных ожиданий.

Знаток старается охватить как можно более широкий и разнообразный материал, историку же вовсе ни к чему расширять круг изучаемых произведений, поскольку делать выводы на основе десяти вещей гораздо легче, нежели, допустим, сотни. Можно написать превосходную книгу о Рафаэле и ограничиться при этом узким кругом абсолютно бесспорных произведений, не предпринимая никакой попытки прибавить что-либо путем непосредственного стилистического анализа, ибо речь в данном случае идет о чистоте, а не о полноте общей картины. Но чем яснее и четче будет у биографа представление об изучаемом предмете, тем сильнее его, как магнитом, будет тянуть к той смутной массе произведений, относительно авторства которых существуют сомнения. Тот, кто обладает знаниями о некоем предмете, всегда безошибочно узнает его, тот же, кто не в состоянии узнать, демонстрирует тем самым, что не знает его. Так историк волей-неволей становится знатоком. Если обратиться к литературе по истории искусств, можно убедиться, что нет, пожалуй, ни одно-

го ученого, причастного к изучению истории духа, который бы хоть раз не обращался к проблеме атрибуции. И в этом смысле весьма обнадеживающе выглядит пример К. Юсти, показывающий, что противоречие между историком и знатоком в принципе вполне преодолимо.

Главный недостаток, которым страдают ученые исследования по истории искусств, проистекает, как мне кажется, из того метода, который переносится из других дисциплин и произвольно используется в наблюдениях, касающихся искусства. Искусствоведение видится ученым мужам эдаким дитятей в коротких штанишках, которое играет в бирюльки и еще нуждается в воспитании, прежде чем постигнет всю премудрость «взрослых» наук. В связи с этим мне вспоминается высказывание одного высокоученого специалиста: «К сожалению, у меня совсем нет времени, потому что я сейчас занят другой важной работой, иначе я бы непременно занялся проблемой Губерта — Яна Ван Эйков и несомненно решил бы ее». В какой-нибудь другой области подобный оптимизм и готовность разрешить проблему могли бы иметь своим следствием тщательное, систематическое и плодотворное исследование, применительно же к искусству все это оказывается совершенно несостоятельным. Метод, который мы используем — если здесь вообще уместно такое слово, как «метод», — должен проистекать из самой природы объекта, то есть из иррационального искусства. Произведения искусства следовало бы рассматривать без осознанной познавательной цели, и хорошо, если в какой-то момент нам вдруг будет ниспослано озарение и мы утвердимся в некоем своем знании или же обогатим его; никогда нельзя подходить к произведению с твердым намерением решить ту или иную проблему. Нужно дать ему возможность заговорить самому, нужно беседовать с ним, а не допрашивать. Перед инквизиторами искусство упорно молчит.

Непрерывность познавательного процесса, характерная для прочих научных дисциплин и весьма для них плодотворная, практически невозможна, если речь идет об искусстве. И хотя искусствоведы много читают, списывая друг у друга или же утверждая нечто противоположное только что прочитанному (а это не намного труднее, чем просто списать), — если попытаться установить, от кого и как почерпнуты сведения, обогащающие наши знания, то довольно часто можно натолкнуться на любителя искусств, который подошел к произведению искусства как наивный наблюдатель, ничего не знающий о своих предшественниках. Так всякий, кто имеет дело с искусством, должен уметь начать все сначала и забыть все прочитанное.

XXII

ПОЗИЦИЯ ЗРИТЕЛЯ

Рассматривая некое произведение искусства XV века, я не могу вместе с тем отрешиться от тех более поздних произведений, которые когда-либо видел, я неизбежно буду оценивать с точки зрения своего времени. Пытаться избежать этой «погрешности» может разве что какой-нибудь досужий наблюдатель, не имеющий ни малейшего представления об искусстве, «верные» оценки которого не будут иметь никакой ценности. Если же основательно заниматься искусством прошедших эпох, то постепенно научаешься смотреть с разных точек зрения и гибко применять то один, то другой критерий. Тем самым искусствовед уподобляется путешественнику, который побывал везде, где только можно, который во всем разбирается, вот только при этом нигде не чувствует себя как дома. Та точка от-

счета, к которой мы неизбежно и неизменно возвращаемся, и будет для нас в этом смысле родиной, имеющей свои устойчивые пространственно-временные параметры.

Каждый век смотрит на вещи новыми глазами. Итальянец видит иначе, чем немец. Я вижу иначе, чем ты, сегодня я вижу иначе, чем вчера. Отсюда можно было бы заключить, что искусство минувшего времени остается для нас чуждым, мертвым, непонятным и недоступным. И так оно, как правило, воспринимается на самом деле, хотя об этом редко говорят открыто. Историкю кажется, что он будет лучше видеть, если обзаведется, так сказать, духовными очками, профан из снобизма делает вид, что ему все тут близко и понятно, хотя в действительности испытывает только робость и страх. Тот, кому удалось бы добраться до подлинных впечатлений посетителей музеев, мог бы с ужасом узнать, что старое искусство вообще не производит никакого впечатления.

Всякий человек начинает с того, что стремится понять и насладиться продукцией своего времени. Во всяком случае, это здоровое, нормальное и естественное начало. Испытывая благоговейное почтение к знаменитостям, мы пытаемся затем подняться до понимания старых мастеров. Сколько коллекционеров лишь со временем, постепенно, пришло к собиранию «примитивов». Так, например, Адольф Тим, одаренный и оригинально мыслящий любитель искусств, покупал полотна Менцеля и Добиньи, когда ему было сорок лет, в шестьдесят — покупал Ван Дейка, в семьдесят — Мемлинга и Дирка Боутса. Многие собиратели двигались в том же направлении.

Известная отчужденность по отношению к памятникам искусства, которую не в силах побороть даже самый прилежный историк, имеет и свою положительную сторону, ибо в силу дистанцированности от художественного пред-

мета мы улавливаем характерные локальные и временные черты данного произведения острее, чем тот, кто находится рядом с ним. Если мы попадем в Китай, мы, в самом деле, не сможем отличить одного китайца от другого, но тем отчетливее будет общее впечатление от китайцев в целом, та целостная картина, что открывается нашему взору. Совершенно очевидно, что современникам Боттичелли его работы виделись гораздо более естественными, чем это представляется нам, и если мы обнаруживаем у него строгость стиля, то его современникам, возможно, ее как раз и не хватало. Означает ли это, что в одном случае имеет место завышенная оценка мастера, а в другом — его недооценка, или наоборот? На этот вопрос нет и не может быть ответа.

Мы все время подходим к произведению искусства с разными мерками, вот почему и выводы, которые мы делаем, отличаются друг от друга. Любое сравнение может быть плодотворным и весьма показательным. Можно было бы сравнить, например, Яна Ван Эйка с ван дер Вейденом или с Мане. Что бы ни сравнивалось, в любом случае полезно отдавать себе отчет в том, какой критерий положен в основу.

Требование, которое нередко, в назидание художникам, провозглашается воплощением высшей справедливости: судить всякого художника по его собственным меркам, — представляется, строго говоря, совершенно бездумным. Это как если бы мы захотели измерить метр при помощи метра.

Историк, считая своим долгом сохранить нейтральность, вживается в каждое произведение искусства, что ему до известной степени и удается. Но ему не следует забывать, что универсальная восприимчивость, доведенная до крайности, выливается в эстетический нигилизм, как это мож-

но видеть на примере вырождения вкуса в ученых сочинениях.

Выбрав определенную точку зрения на произведения искусства — а это, как правило, точка зрения нашего времени и конкретного географического пространства, — мы получаем целостное впечатление, хотя, конечно, перспектива в данном случае оказывается несколько смещенной.

Каждое поколение выбирает своих любимцев в ряду старых мастеров сообразно своему видению, с учетом того, что производится в данный момент, и при этом нередко в пик предшествующему поколению. Коронация проходит с большой помпой, и ей частенько предшествует низвержение с трона предыдущего кумира. Так, Бёклин был низвергнут ради Мане, а Веласкес — ради Эль Греко. С течением времени неумные восторги горячих пропагандистов того или иного мастера становятся более умеренными. Однако мы никогда не возвращаемся к оценкам наших предков и наших отцов.

Весьма поучительным примером, иллюстрирующим изменение вкусов, может стать сравнение аукционных цен на живописные полотна. В 1850 году прошел аукцион, имевший печальные последствия для судьбы собрания живописи, находившегося некогда во владении голландского короля Вильгельма II. Отдельные полотна из этой коллекции разошлись по следующим ценам:

Ян Ван Эйк. Благовещение

(в настоящее время собрание Меллона) . . . 5 375 флоринов

Ян Ван Эйк. Мадонна Лукка

(ныне — Франкфурт-на-Майне) 3 000 флоринов

Ян Бот. Итальянский пейзаж 10 400 флоринов

Якоб Рейсдаль. Пейзаж 12 900 флоринов

Хоббема. Пейзаж 27 000 флоринов

Андреа дель Сарто 30 350 флоринов

Леонардо да Винчи.	40 000	флоринов
Ян Кобелль.	4 900	флоринов
Куккук.	3 500	флоринов
Карло Дольчи.	5 900	флоринов

Примеры поразительные. Какой-то Куккук ушел за бóльшую цену, чем «Мадонна Лукка» Ван Эйка.

В пределах одного поколения оценки, конечно, колеблются, но не в такой степени, как может показаться, если судить лишь по сумбурным письменным и устным свидетельствам. Рембрандт выше Герарда Доу, а Ян Ван Эйк — выше, чем Карло Дольчи. С этим сегодня никто не будет спорить, вот только никто не осмелится объяснить почему. Все банальные суждения есть в то же время общепринятые суждения, и охватывают они достаточно широкую сферу.

XXIII

ОБ ОПРЕДЕЛЕНИИ АВТОРСТВА

Едва ли можно считать, что определение авторства отдельного произведения искусства — единственная и главная задача искусствоведения или что это самый важный путь, ведущий к достижению конечной цели, а вот то, что это прекрасная школа для глаза, представляется совершенно бесспорным, ибо ни одна другая проблема не побуждает исследователя так глубоко проникать в сущность отдельного произведения искусства, как установление личности автора. Верно понятое отдельное произведение может принести гораздо больше пользы, чем обстоятельное изучение всего творчества в целом.

Все сочинения Гёте вышли под его собственным именем, ему ничего не приписывается, и нет такого его произведе-

ния, авторство которого приписывалось бы кому-то другому. Можно, однако, допустить, что исследователи гораздо глубже проникли бы в особенности языка Гёте и лучше поняли его дух и общее направление развития, если бы им сначала пришлось по «кусочкам» собирать его наследие. Едва ли им удалось бы собрать все до последней строчки, но это занятие, тем не менее, их бы многому научило.

Установить автора произведения искусства, относящегося к более или менее отдаленным временам, практически невозможно. У многих творений, в частности у памятников зодчества, известна датировка, известно место создания (в архитектуре — всегда, а в скульптуре — почти всегда), однако они не воспринимаются как выражение творческой индивидуальности. Безымянность свидетельствует о недостаточной осведомленности, хотя недостаток знаний часто объясняется объективными причинами. Строго говоря, за всяким творением рук человеческих всегда стоит некая личность со своими уникальными и неповторимыми особенностями. Тому, кто впервые попадает в Китай, поначалу кажется, что все китайцы выглядят одинаково, и лишь постепенно он научается различать индивидуальности. Точно так же чувствует себя знаток искусства, который соприкасается с «темными» веками. При этом следует заметить, что степень проявленности личного начала в том или ином творении рук человеческих разнится в зависимости от конкретной эпохи. И тем не менее, вопрос об авторстве остается самым важным и самым плодотворным, даже если на него и не может быть дан однозначный ответ.

При обсуждении этой проблемы нередко можно услышать суждение, которое звучит как будто вполне убедительно: художников было великое множество, тогда как все сохранившиеся произведения искусства приписыва-

ются относительно небольшому числу мастеров. В качестве возражения здесь можно привести следующие статистические выкладки: до наших дней дошли, как правило, выдающиеся произведения, а из них, в свою очередь, лишь наиболее значительные были собраны, попали в музеи и стали доступны любителям изящного. Но при этом я располагаю сотнями тысяч фотограмм нидерландской живописи XV–XVI веков, которые я не в состоянии атрибутировать и среди которых едва ли найдутся две работы, выполненные одной и той же рукой. Как правило, эти безымянные работы невыразительны и не представляют никакой ценности. Из этого можно было бы заключить, что многие мастера, оставшиеся нам неизвестными, не создали ничего примечательного, тогда как настоящие творения искусства, относительно которых вопрос об атрибуции имеет смысл, принадлежат относительно небольшому числу мастеров. Эти рассуждения применимы к нидерландской и немецкой живописи XV–XVI веков, и не имеют, или почти не имеют, отношения к другим странам и другим эпохам.

XXIV

ОБ ОБЪЕКТИВНЫХ ПРИЗНАКАХ АВТОРСТВА

Поскольку знаток, по крайней мере, в тех случаях, когда он выступает в роли «писателя», предвидит, сколь не просто, если вообще возможно, убедить других в верности своих суждений, он пытается опереться на объективные критерии. Подобно утомившемуся пловцу, который облегченно вздыхает, почувствовав под ногами твердое дно, знаток испытывает облегчение, когда может опереться на

надписи, свидетельства и прочие объективные материалы. Впрочем, если бы он не умел плавать, он бы, наверное, вообще никогда не добрался до берега: если ты заплыл на глубину, то волей-неволей приходится плыть.

К объективным критериям я отношу следующие:

1. Подписи и монограммы, которые сообщают имя мастера или же указывают на него.

2. Официальные личные документы, контракты, описи, каталоги, которые приблизительно относятся к тому же времени, что и упомянутые в них произведения, а также упоминания сохранившихся произведений в старых сочинениях, например, в «Жизнеописаниях» Вазари, или же у ван Мандера.

3. Сходные элементы изображения, известные нам по несомненным — подписанным или всеми признанным — вещам и появляющиеся в том произведении, которое подлежит идентификации, скажем, в архитектурном памятнике или орнаменте. Сюда же следует отнести и сходство в изображении таких деталей, как ухо, рука, ноготь, на чем так энергично настаивает Морелли.

Что касается подписи, то ее присутствие нередко может ввести в заблуждение. Имя может быть проставлено позднее и при этом взято просто с потолка, настоящая подпись может быть удалена и заменена поддельной. Эксперимент со спиртовым раствором — к которому подлинный красочный слой вполне устойчив — нередко заканчивается тем, что подпись пропадает. На помощь химической экспертизе нередко приходит графологическая. Но даже «подлинная» подпись мастера, то есть та, которая поставлена непосредственно по окончании работы, не всегда может считаться надежной. Ведь копиист, воспроизводя оригинал, мог воспроизвести и подпись. В мастерских же, с которыми мы, как правило, и имеем дело,

принято было, чтобы мастер ставил свою подпись, как некий аналог фабричной марки, на работы, частично или полностью исполненные его учениками. Так, «подлинные» подписи Беллини встречаются на полотнах, явно выполненных другими художниками. В прежние времена с духовной собственностью обходились довольно свободно. Даже знаменитое четверостишие гентского алтаря, казалось бы, самая почтенная из всех известных надписей, — даже против нее недавно были выдвинуты весьма серьезные доводы, заставившие усомниться в ее подлинности.

Подпись может быть поддельной, тогда как сведения, содержащиеся в ней, могут, тем не менее, оказаться верными, так что в данном случае, который встречается, правда, достаточно редко, негативный момент несколько не меняет объективного характера критерия.

Что же касается сведений, содержащихся в ранних письменных свидетельствах, а также в инвентарях, где, кстати сказать, имя автора можно встретить скорее в виде исключения, — то доверять им особо не следует. В Прадо, в Мадриде, есть полотно с изображением Мадонны, на обороте которого торжественно сообщается, что в 1588 году город Левен преподнес это творение кисти Иоганна Мабузе (Госсарта) королю Филиппу II. Наличие этого документа несколько не помешало мне приписать картину кисти ван Орлея. Отмечу, что если бы на основе стилистического анализа вещь была отнесена к наследию Госсарта, я бы счел указанную надпись весьма важным и ценным свидетельством.

Инвентарными описями княжеских галерей, такими как, скажем, опись галереи Маргариты Австрийской, или же опись галереи английского короля Карла I, или списки Маркантонио Микиеля, составленные в знатных до-

мах Северной Италии, — всем этим следует пользоваться с известной осторожностью и относиться к ним всерьез лишь в тех случаях, если они не противоречат выводам, сделанным на основе стилистического исследования.

Если же говорить о повторяющихся элементах изображения, то объективность этого критерия представляется несколько сомнительной, а его значение при атрибуциях явно переоценивается.

Любителю изящного свойственно пребывать в энтузиастическом состоянии духа, — это его естественное состояние. Но именно это и мешает ясности восприятия. Морелли, именовавший себя Иваном Лермолиевым, написал несколько весьма примечательных строк об Отто Мюндлере, которого лично знал и высоко ценил. Мюндлер, по утверждению Морелли, частенько, полагаясь на свою память и интуицию, выносил суждения на основе одного лишь общего впечатления. Энтузиастический восторг иногда оказывал ему медвежью услугу, читаем мы в предисловии к «Художественно-критическим очеркам по материалам Мюнхенской и Дрезденской галерей»¹. Этот итальянец, скрывающийся за русским именем, усиленно муссирует недостатки своих предшественников, с тем чтобы затем предложить в качестве противоядия свою собственную аналитическую, «научную» методу, каковую считает гораздо более прогрессивной. И снова здесь появляется одиозное слово «случайность». Мне, например, не вполне понятно, почему общее впечатление от изображения в большей степени зависит от случая, нежели впечатление от отдельных его частей, по которым выносит свои суждения Морелли, — причем отнюдь не всегда верные.

¹ Ivan Lermoliev, *Kunstkritische Studien über italienische Malerei. Die Galerien zu München und Dresden*, Leipzig, 1891.

Наверное, можно было бы провести соответствующее статистическое исследование и доказать, что Морелли со своей методой, которую он без особых на то оснований называет «экспериментальной», ошибался столь же часто, как и Мюндлер с его интуицией. И, наверное, он ошибался бы еще чаще, если бы всегда и везде последовательно использовал свой метод. Главными своими выводами он точно так же обязан интуиции, и если внимательно посмотреть, то оказывается, что сам он использовал свою хваленую методику, заключающуюся в сопоставлении сходных элементов, а именно способов изображения ушей, рук, ногтей, не столько для вынесения общего суждения, сколько для последующего доказательства уже сформулированной мысли. Он ссылается на отдельные формы для того, чтобы убедить читателя в верности своих выводов, но выводы эти он, как всякий хороший знаток, делал на основании «случайного» общего впечатления.

Критерий сходства сопоставляемых форм перестает работать, как только речь заходит о том, чтобы отличить копию от оригинала, то есть когда нужно ответить на тот самый насущный вопрос, с которым знаток сталкивается чаще всего.

Суждение может быть верным, при том что его обоснование, то есть попытка представить его некоей бесспорной истиной, добытой в результате проведенного анализа, может оказаться ошибочным. Часто бывает, что именно одаренные знатоки, внутренне совершенно уверенные в собственной правоте, не слишком любят приводить «доказательства» и искать «основание», — им всем хотелось бы хоть в малой степени уподобиться Ницше, который сказал однажды: «Разве я сосуд, чтобы повсюду таскать за собою свое основание?» Неверные же суждения частенько преподносятся с чрезмерной самоуверенностью

и обосновываются неопровержимыми на вид аргументами. Существуют целые брошюры о вещах, приписанных Рафаэлю по ошибке. Чем меньше внутренняя уверенность, тем сильнее потребность убедить себя и других при помощи пространных речей.

Любители-энтузиасты, среди которых немало и дилетантов, многое сделали во благо истории искусств, но они же больше, чем кто бы то ни было, рискуют впасть в заблуждение. Исследователь, хладнокровно анализирующий свой материал, ошибается реже, зато у него и меньше положительных результатов, меньше открытий, да и чутье у него слабее. В конечном счете, Морелли был не столько ученым, сколько дилетантом в лучшем смысле этого слова, хотя и немножко сноб.

Морелли довольно ловко обосновал свою методику в психологической плоскости. Создавая образ человека, художник стремится в первую очередь запечатлеть фигуру, ее ракурс, движение, точно передать, как выглядит лицо, особенно рот и глаза, он находится в постоянном душевном напряжении, силясь донести этот образ до зрителя, и довольно глубоко проникает в индивидуальные особенности личности; когда же он приступает к написанию таких частей тела, как уши или руки, он движется по уже накатанной дорожке, для него это обычная рутина, ибо с точки зрения выразительности эти формы считаются, как правило, менее значимыми. Движение руки более выразительно, чем ее форма. К тому же именно ухо и рука относятся к тем элементам, которые с технической точки зрения доставляют рисовальщику немало трудностей, так что у художника всегда есть искушение придерживаться некоей схемы, а не тратить силы на то, чтобы в каждом конкретном случае опять приниматься за освоение новой формы. Даже великие портретисты XVII века, такие как, скажем,

Ван Дейк, уделяли мало внимания индивидуальным особенностям формы руки.

Совершенно иными соображениями мы руководствуемся, когда говорим о важности наблюдений за складками одежды, которые в процессе стилистического анализа ни один исследователь не должен упускать из вида. Здесь художник вступает в область относительной свободы, ибо может позволить себе сообразно своему темпераменту и настроению распорядиться податливой материей, которая под его рукой то ниспадает крупными волнами, то струится, то топорщится, пузырится, закручивается, то летит и развеивается.

Одежды, в особенности вымышленные, роскошные, тщательно прописанные, могут за счет звучной мелодики стать выразительным средством. Изучая, как положены складки, мы превращаемся едва ли не в графологов и можем по характеру линий — то сдержанных, угловатых, трезвых, то, напротив, буйных, хмельных, драматически взволнованных, порывистых — определить индивидуальный характер автора и даже его настроение. Примеры того, какая выразительная сила может быть придана материалу одежд, представлены в живописи Грюневальда и Гуго ван дер Гуса.

Графолог исходит из того, что в выборе того или иного облика буквы пишущий сообразуется с требованием удобочитаемости, когда же выводит какую-нибудь завитушку, то ничем не скован и может позволить себе все, что угодно, и в этом наглядно проявляется его характер, настроение и состояние духа. Применительно к произведению искусства также следует различать завитушки и общепринятые знаки. В случае с Грюневальдом можно сказать, что покрой платья и его фасон можно уподобить буквам, тогда как игра складок, все эти развевающиеся шарфы, накидки, ленты сродни завитушкам.

Беренсон, начинавший как верный ученик Морелли, в статье «*Rudiments of connoisseurship*»¹, опубликованной в 1902 году, разбил все признаки на три группы по степени их важности в определении авторства:

Первая группа: ухо, рука, складки, пейзаж.

Вторая группа: волосы, глаза, нос, рот.

Третья группа: череп, подбородок, строение и движение человеческой фигуры, архитектура, цвет, светотень.

Эта схема, несомненно, заслуживает внимания, и сама идея, лежащая в ее основе, верна, но применять ее как универсальную классификацию, видимо, не следует. Проверенная практикой знатока, который занимается главным образом итальянским кватроченто, она может не работать, если перенести ее на другие периоды и другие произведения искусства. Нидерландский художник XVI века, скажем, уделяет больше внимания разнообразию форм пейзажа и стремится придать им большую выразительность, чем архитектуре, так что в данном случае некая архитектурная форма будет более показательной, чем пейзаж.

В каждом конкретном случае необходимо выявлять, где довлеет привычка и рутина, а где — непосредственное наблюдение, индивидуализирующая характеристика и выражение чувства. Чем сильнее творческая воля, тем больше вариативность.

Парадоксальное представление о том, что характерные особенности мастера проявляются сильнее там, где он меньше всего старается выразить себя, отчасти верно. Доказательство атрибуции вполне может строиться на сходстве в изображении уха, интуитивное же суждение исходит из общего впечатления. В первом случае мастер выдает себя, во втором — себя раскрывает.

¹ Bernhard Berenson, *The Study and Criticism of Italian Art. Second series*, London, Georg Bell.

XXV

ОБ ИНТУИЦИИ И ПЕРВОМ ВПЕЧАТЛЕНИИ

Все те критерии, которые с большим или меньшим правом относятся к «объективным» и «научным» и которым отводится непомерно много места в ученых трудах, несомненно, заслуживают внимания, однако гораздо важнее оказывается, в конечном счете, то, что никакому обсуждению не поддается. Ведь действительно, сталкиваясь с такими понятиями, как интуиция и очевидность — а любое описание художественного стиля имеет с ними дело на каждом шагу, — мы чувствуем свое полное бессилие и как ученые, и даже как писатели. В этой сфере преобладает уверенность, основывающаяся на чувстве, именно она и занимает место убедительного умозаключения. В сущности, наверное, всякое суждение, в основе которого лежит стилистический анализ, есть не более чем предположение, и даже конечные выводы здесь всегда будут нести на себе печать вероятности.

Стилистический анализ строится на предположениях, на построении гипотез. Для того чтобы плодотворно использовать столь хрупкие и ненадежные средства, нужно обладать фантазией и искренностью, то есть теми свойствами, которых зачастую и не хватает. Тщеславное желание получить в исследовании «надежный» результат нередко оказывается сильнее любви к истине. Ученый обосновывает свою «атрибуцию» с некоторыми оговорками и допущениями, но уже далее, чуть ниже, он говорит о своем предположении как о некоем доказанном факте и строит на его основе следующие «атрибуции». Необходимо, чтобы ученый всегда сознавал степень вероятности высказанного суждения и, сознавая, не забывал об этом и сообщал об этом читателю.

Гипотеза в известном смысле отличается от предположения: гипотеза — это всегда эксперимент. В виде эксперимента можно представить себе реальными даже самые невероятные вещи и сделать из этого соответствующие выводы. Допущение же оказывается достаточно убедительным, если выдерживает проверку на прочность.

Нужно иметь мужество выносить субъективные суждения, нужно закалять это мужество, но точно так же нужно уметь не доверяться этому суждению и хладнокровно проверять его — нужно уважать наивность, как милую подругу, но не давать ей над собою властвовать.

Процесс формирования интуитивного суждения по природе своей таков, что он с трудом поддается какому бы то ни было описанию. Вот мне показывают некое изображение. Я бросаю на него взгляд и, не проводя никакого анализа, говорю, что это работа Мемлинга. Эта внутренняя уверенность проистекает из общего впечатления, и никогда — из анализа видимых глазу форм.

Суждение, исходящее из чувства, опирается на сравнение, но речь при этом идет не столько о сравнении атрибутируемой вещи с какой-то другой, известной мне, работой, которая имеет подпись и относительно авторства которой нет никаких сомнений, сколько о бессознательном соотношении атрибутируемого произведения с неким идеальным образом в моем представлении. Речь идет в данном случае о том, чтобы восстановить этот идеальный образ в памяти, удержать, углубить его, освежить, вот почему целесообразно потратить как можно больше времени на созерцание лучших творений того или иного мастера, бесспорно ему принадлежащих, чтобы впоследствии не тратить время на анализ спорных вещей. Многие знатоки в ущерб себе делают все наоборот: они расточительно тратят время и силы на обследование сомнительных картин, не представ-

ляющих особой ценности, рискуя при этом испортить свой вкус и запутаться в собственных критериях.

Идеал не должен быть чем-то застывшим, он должен быть открытым ко всему новому и быть готовым к изменениям. Он включает в себя не только виденные некогда реальные произведения, но и скрытые возможности, которые таятся в характере мастера. Нередко представление о творческом потенциале мастера складывается слишком рано, хотя на самом деле никогда не следует считать, что это представление не может измениться.

Если произошла ошибка — а подобное случается и с талантливыми знатоками, — художественное произведение, относительно которого было вынесено неверное суждение, нужно решительным и радикальным образом изгнать из памяти, и провести курс лечения, занявшись созерцанием бесспорных творений данного мастера. Я вспоминаю трагический случай, произошедший с одним блестящим и необыкновенно добросовестным знатоком: однажды он ошибся, но у него не хватило мужества и сил на то, чтобы самому себе в этом признаться; он принялся искать «доказательства» своей неверной атрибуции и в результате занял в отношении мастера, которому по недоразумению приписал некоторые свойства, совершенно ложную позицию. Сделав одну-единственную ошибку — при том, что в этом нет никакой беды, — он был вынужден отказаться от ясного и чистого взгляда на творчество данного мастера в целом, а его суждения вследствие этого перестали быть надежными и убедительными. И это была уже настоящая беда.

В стилистическом анализе следует избегать атрибуций, вынесенных на основе другого суждения, то есть таких, когда одно суждение цепляется за другое, ибо именно здесь возникает опасность совершить ошибку — необ-

ходимо следить за тем, чтобы одна ошибка не влекла за собою следующих. Лучше возвращаться к надежному исходному пункту, к некоему центру, из которого, подобно расходящимся лучам, должны проистекать любые определения.

Интуитивное суждение следует рассматривать как неизбежное зло. Ему следует доверять, но и оно нуждается в проверке. Любая, даже самая дерзкая идея может служить основой плодотворной гипотезы, нужно только быть готовым отказаться от нее, как только она перестанет работать.

Именно в этом сочетании дерзости, когда ты готов приняться за решение сложной задачи, и внутренней готовности отказаться от сделанных выводов, в сочетании энтузиазма и скепсиса и заключается вся прелесть стилистического анализа — увлекательного занятия, освежающего и будоражащего ум.

Интуиция подобна магнитной стрелке, которая, указывая путь, сама при этом дрожит и колеблется.

Говоря о некоторых художниках, можно легко найти место, где тебя ждут богатые впечатления и есть где развернуться фантазии, чтобы сформировать идеал. В Госпитале в Брюгге мы не только созерцаем произведения Мемлинга, но можем вжиться в самый процесс его творчества, можем пройти его путем, оценить масштабы его дарования и его пределы. С таким же багажом мы покидаем Музей Франса Хальса в Харлеме, поскольку и там перед нами раскрывается становление, изменение, направление индивидуального развития и творческий диапазон мастера.

С некоторой осторожностью я позволю себе сказать, что мы учимся писать как Мемлинг, то есть учимся строить те же образы, что и он. Это воображаемое ученичество, которое, разумеется, не имеет ничего общего с реальностью, — все равно ведь у нас нет способностей, чтобы сделать хоро-

шую подделку, — сообщает нам чувство внутренней уверенности, позволяющей утверждать: это произведение, судя по всему, принадлежит Мемлингу, а то — никак не может ему принадлежать.

Если кто-нибудь скажет мне, что у него, мол, есть натюрморт Франса Хальса, подписанный художником и датированный 1650 годом, то у меня тут же, хотя я никогда в жизни не видел ни одного *натюрморта* Франса Хальса, сформируется некое представление, каковое и будет для меня критерием, на основании которого я либо признаю данную работу, если мне ее покажут, подлинной, либо отклоню ее как сомнительную.

Художественное произведение, которое я атрибутирую, и мое идеальное представление о мастере, имя которого я произношу, соотносятся друг с другом как замок и ключ. Подручным материалом знатока, его оружием служат не столько фотографии, книги или же некий набор признаков, сколько представления, живущие в его зрительной фантазии как результат предшествующих наблюдений, доставивших ему некогда удовольствие и сохраненных его необыкновенно хорошей зрительной памятью. Возможности памяти ограничены. Даже Вильгельм Боде, этот талантливый знаток, не знавший себе равных, человек, обладавший самыми разносторонними познаниями, и тот совершал промахи. Надежные знатоки, успешно работающие на своем поприще, всегда специалисты. Нужно иметь мужество сказать «я не знаю» и помнить о том, что человек, неверно атрибутировавший картину, расписывается в незнании сразу двух мастеров: истинного автора, которого он не узнаёт, и того художника, чье имя он называет в качестве создателя данного произведения.

Само по себе заключение, основанное на стилистическом анализе, нельзя считать истинным или ложным. Со вре-

менем, однако, становится ясно, насколько здравым было данное суждение, и проявляется это в его репродуктивности. Неверное суждение, как правило, оказывается неплодотворным. Верное же — являет собою некое начало, на основании которого создаются последующие построения, в дальнейшем оно, как правило, подтверждается новыми открытиями, к которым исследователи приходят другими путями, с другой стороны.

Первое впечатление всегда более глубокое, чем все последующие, оно совершенно иного рода и имеет решающее значение. Первая встреча с художественным произведением запечатлевается в сознании уже хотя бы потому, что ей сопутствует некоторое возбуждение. Новое, незнакомое, неожиданное, иное обостряет воспринимающую способность глаза. А при повторной встрече момент узнавания действует гораздо сильнее, чем все остальное. Вот почему, как мне кажется, лучше смотреть на ту или иную картину шесть секунд, но делать это, скажем, десять раз, через определенные временные промежутки, чем смотреть на нее одну минуту, но один-единственный раз. Неопытные новички вперяют свой взор в картину и подолгу смотрят на нее, чтобы основательно изучить, но в конце концов вообще перестают что-нибудь видеть, иными словами, они перестают улавливать ее особенности. При долгом рассматривании взгляд устает, и все особенное, специфическое приобретает оттенок нормального, и тогда начинает казаться, что это произведение и не может быть другим, — так пропадает вся прелесть и вся ценность первого впечатления. У молодых искусствоведов, которые занимаются тщательным изучением какого-нибудь одного мастера, не имея при этом представления о многих других мастерах, образ их героя довольно скоро приобретает весьма расплывчатые очертания. Ведь не случайно муд-

рый Монтень счел важным записать: если мы хотим вынести суждение об оттенке ярко-красной ткани, нам следует оторвать от нее взгляд, потом вернуться, и так несколько раз.

Любое суждение относительно того или иного произведения искусства — это сравнение, которое, как правило, производится бессознательно. Контрастное противопоставление усиливает впечатление. Если я посмотрю на полотно Г. Доу, а затем переведу взгляд на Рембрандта, то скорее уловлю некие особенности Рембрандта, если же перейду к Рембрандту от Тициана, впечатление будет уже другим. Подобного рода эксперименты можно рекомендовать как весьма полезное упражнение. Чем дальше отстоят друг от друга во времени и пространстве произведения искусства, которыми мы занимаемся, чем больше они отличаются друг от друга по своему индивидуальному характеру, тем ярче проступают в них именно приметы данного конкретного времени и места; чем меньше будет дистанция между ними, тем легче будет уловить те тонкие отличия, которые позволяют отличить мастера от его ловкого подражателя.

Тот, кто знает лишь одного мастера, знает его недостаточно. Эта недостаточная осведомленность особенно часто видна в первых работах исследователей и, в частности, в докторских диссертациях.

XXVI

ПРОБЛЕМАТИКА ЗНАТОЧЕСТВА

Нечеткость и расплывчатость, от природы свойственная искусствоведческому суждению, порождает шарлатанство, которое относится к числу профессиональных заболеваний.

ний знатоков. Стоит только мне в какой-либо формулировке хотя бы чуть-чуть погрешить против собственной внутренней уверенности, как это тут же сказывается на убедительности всего моего суждения в целом.

Торговцам искусством и коллекционерам мало толку от наших предположений, им нужны однозначные положительные выводы. Знарок нередко попадает в весьма щекотливое положение, поскольку от него хотят получить больше, чем он, не кривя душой, на самом деле может дать. Допустим, он установил, что данная работа принадлежит кисти Рембрандта. Доверяя его заключению, некто покупает это полотно за высокую цену. По прошествии некоторого времени, знаток убеждается в том, что ошибся. Даже если любовь к истине возобладает над его честолюбием, ему будет страшно признаться, что он ввел человека, который доверился ему, в расходы и тем самым нанес ему материальный ущерб. Когда один знаток, обладавший твердым характером, оказался однажды в подобной ситуации, он заплатил за сомнительную работу из своего собственного кармана, правда, в другой раз он хладнокровно и однозначно заявил, что финансовый риск полностью ложится на того, кто обратился к нему за консультацией. Большинство людей таким твердым характером не обладает, они не признают своих ошибок, или пытаются вопреки суровой действительности всячески затемнить дело, тем более если им известно, что клиенты никогда не простят их и не забудут впустую потраченных денег, в то время как чувство благодарности улечивается довольно быстро.

Каждое произведение искусства имеет свою денежную ценность, которая в значительной мере зависит от того, каким образом решен вопрос об авторстве. Эта ценность зависит и от художественных достоинств, которые, однако, трудно взвесить — их оценка, положительная или отрица-

тельная, во многом зависит от мнения знатока. Так знаток сталкивается с экономическими интересами и неизбежно оказывается в них вовлечен.

У меня был один славный друг, который дошел до того, что сказал однажды: искусствоведение только тогда можно будет рассматривать всерьез, когда все памятники искусства станут общественной собственностью.

Поскольку никто не может взять на себя полной ответственности или же привести убедительные доказательства, поскольку все строится на доверии и слепой вере, возникает необходимость в авторитетах, к которым все будут обращаться за советом, коих будут домогаться и всемерно поощрять, а иногда даже и искусственно взращивать. Торговцы искусством, вполне естественно, заинтересованы в том, чтобы наука, на которую они опираются, считалась непогрешимой. Торговец жемчугом всегда будет утверждать, что для него нет ничего проще, чем отличить настоящий жемчуг от поддельного.

В глазах профана знаток выглядит волшебником и чародеем. Он с радостью вживается в эту роль и привыкает к разным мелким фокусам и трюкам. Он склонен самоутверждаться за счет разнообразных эмфатических фигур, вроде «голову даю на отсечение, что это так» или «нужно быть слепцом, чтобы этого не видеть». Иногда он пытается укрепить и упрочить свой авторитет тем, что создает видимость непомерно тяжелой духовной работы и невероятно сложных изысканий, чтобы снискать похвалы за усердие и прилежание, а не за талант и дарование, и, надо сказать, некоторые господа очень любят, когда их хвалят.

Но будем снисходительны к человеческим слабостям. В конечном счете, удовлетворенное честолюбие, чувство собственной значимости и, соответственно, ощущение собственной власти — все это в известной степени компенс-

рует некоторые темные стороны этой сомнительной профессии. На долю знатока редко приходится честное признание его заслуг, и меньше всего он видит это со стороны своих коллег, которые цитируют его лишь тогда, когда ему возражают. Всякое верное суждение, которое он сегодня вынес, уже завтра становится достоянием всех и превращается в общее место. Если же он допускает ошибку, она навсегда связывается с его именем и будет неотступно преследовать его. Его все время будут попрекать теми вещами, которые он не сумел определить, они навсегда останутся немым укором, тогда как те произведения, авторство которых он установил надежно и однозначно, растворятся в безмолвии.

Качество художественных произведений, находящихся в обороте торговцев искусством, неизменно падает. Число торговцев и агентов, которые хотят жить за счет прибыли, получаемой на рынке искусства, постоянно растет. Разница в цене на какую-нибудь работу Рембрандта и, скажем, Ф. Боля все время увеличивается. Охота за ценными произведениями искусства становится все более жесткой и беспощадной. Знаточество все больше специализируется, приобретая характер тайного учения, так что теперь даже уважаемый всеми опытный торговец не может сказать своему покупателю как в былые времена: «Я считаю, что это полотно работы Тициана, и беру на себя всю ответственность — экспертиза мне не нужна». Все перечисленные обстоятельства и способствуют усилению власти эксперта и, неизбежно, повышают опасность злоупотребления этой властью.

Все это экспертирование воспринимается как безобразие, но так уж сложилось, что это зло остается неизбежным и неистребимым. Потребность в том, чтобы установить, действительно ли данное полотно принадлежит ки-

сти Рембрандта, оказывается порой насущной необходимостью, которая побуждает обращаться за советом к некоему авторитету, к нейтральному и добросовестному эксперту. Сложность заключается в том, что порою довольно трудно решить, кого считать сведущим и честным экспертом. Все предложения, равно как и попытки, предотвратить вырождение института экспертизы приносили скорее вред, чем пользу. Так, например, во многих местах музейным работникам было запрещено давать письменные заключения — тем самым из игры были выведены лучшие знатоки, тогда как прочие профессиональные эксперты, не работающие в художественных заведениях, получили полную свободу, и в результате средний уровень экспертизы значительно упал. Сотруднику музея дозволялось давать лишь устные заключения. Устное заключение формулируется с меньшей ответственностью, нежели письменное, и к тому же, при последующей передаче другим лицам оно может значительно искажаться. Французская система государственных экспертов прекрасно зарекомендовала себя в правовой жизни, поскольку она увязывает вывод эксперта и финансовую гарантию, а с другой стороны — нисколько не мешает процветанию свободного, ничем не связанного специализированного знаточества, каковое она не в состоянии ни заменить, ни исключить.

Нам ничего не остается, как оптимистически надеяться на то, что всякое невежественное и недобросовестное суждение со временем будет обнаружено коллекционерами, а торговцев это заставит проявлять большую осторожность при выборе эксперта.

Сетования по поводу скороспелых, неверных заключений представляются весьма справедливыми. Подобное положение привело к тому, что теперь многие эксперты, напуганные этими жалобами, проявляют чрезмерную осто-

рожность и осмотрительность и часто говорят «нет» только потому, что боятся попасть в одну компанию с профессиональными «позитивистами», говорящими только «да». Но ведь осторожность не только мать мудрости, но и дочь неведения. Нужно попытаться найти тот верный путь, который позволил бы не увязнуть в болоте безграничного допущения, и вместе с тем не застрять на упорном отрицании и отторжении всего и вся.

XXVII

АНАЛИЗ КАК ОСНОВА ЭКСПЕРТИЗЫ ЖИВОПИСНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

Вынесение суждения на основе интуиции я сравнивал с плаванием в глубокой реке и говорил, что даже на мелководье, там, где мы как будто чувствуем дно под ногами, мы иногда продолжаем барахтаться, словно на глубине, и то же самое происходит с нами, как только мы принимаемся расчленять произведение искусства. Любую шутку можно убить, если начать объяснять ее. И точно так же обстоит дело с произведением искусства. Правда, здесь, по крайней мере, присутствует некий страх перед порхающей, таинственной и непредсказуемой интуицией, и этот страх заставляет быть все время настороже, он побуждает все перепроверять и контролировать посредством неких зрительных действий, направленных на выявление отдельных составляющих. Всякая попытка проанализировать общее впечатление и уяснить его причины обогащает наши знания. А знание не следует недооценивать. Тот, кто знает больше всех, тот и видит больше всех. Вместе с тем, не следует и переоценивать знание. Кто ничего не видит, тому и знание не поможет.

Анализируя художественное произведение, мы задаем себе вопросы. Для того чтобы не пропустить какого-нибудь вопроса, небесполезно заранее составить вопросник.

Первым возникает вопрос, о котором часто забывают: сохранило ли данное произведение искусства свои первоначальные границы, то есть, сохранилось ли оно целиком? Имеем ли мы дело с цельным произведением, или это некая часть — скажем, алтарная створка? Вывод относительно композиции будет зависеть от ответа на этот вопрос. Если же речь идет о живописной работе, выполненной на дереве или холсте, то мы должны обследовать деревянную основу и посмотреть, сохранила ли она свои исходные размеры, и с этой же точки зрения мы должны изучить холст. Например, в Нидерландах в XVII веке доску, как правило, аккуратно стесывали с обратной стороны, уменьшая тем самым ее толщину, при этом по всему периметру делался равномерный скос, сходящийся по краям на нет. Такой равномерный призматический скос представляет собою важный признак, на который следует обращать внимание. В XV веке художники наносили меловой грунт на доску, уже помещенную в раму. При этом тестообразная масса образовывала по периметру рамы кромку. Если такая кромка видна по всему периметру, это верный признак того, что работа сохранила свои первоначальные размеры. На краях холста, заходящих на подрамник, часто видны старые краски. Это признак того, что холст был натянут на новый подрамник и площадь изображения оказалась уменьшена.

Уподобляясь естествоиспытателям, мы изучаем материал: тип древесины, структуру холста и пигменты. Это те отправные точки, по которым мы можем определить место и время создания того или иного произведения. Так, в Нидерландах и на севере Германии использовали глав-

ным образом дуб, причем сами доски делались, как правило, не очень толстыми, на юге Германии чаще применяли липу или хвойные породы (последним отдавалось предпочтение в альпийских землях), во Франции помимо дуба использовался орех, в Италии — тополь, из которого делали довольно толстые доски. Если, например, картина Дюрера написана на дубовой доске, то можно предположить, что она выполнена в Нидерландах, то есть в 1520 или в 1521 году.

Картины, выполненные на дереве, переводились на холст, при этом использовался способ, который, например, почти не применялся во Франции XVIII века, но получил широкое распространение в новейшее время, в частности в России. При сухом воздухе в помещении, что весьма характерно для Ленинграда и для Америки, где отопление, как правило, работает на полную мощность, доска начинает коробиться и вызывает образование пузырей на красочном слое. Для того чтобы воспрепятствовать отслоению краски, прибегают к радикальному методу, к которому следовало бы относиться с некоторой осторожностью: древесина с обратной стороны полностью выстругивается и заменяется эластичным холстом. При этом стараются не повредить меловой грунт. Если он обладает достаточной прочностью, подобный метод может дать сравнительно хороший результат. Картина, переведенная на холст, сохраняет в этом случае фактуру и блеск красок, то есть именно те свойства, которые присущи живописи на дереве. Часто, однако, случается так, что перенесение на холст приводит к повреждению оригинального красочного слоя, на котором в результате образуются трещины и дырки; чтобы скрыть возникшие дефекты, необходимо подправлять оригинальный слой. Из имеющихся у нас работ Яна Ван Эйка по крайней мере четыре были подвергнуты этой операции

и перенесли ее более или менее благополучно; речь идет о двух алтарных створках из музея Метрополитен в Нью-Йорке, о «Благовещении» из мэллоновского собрания, о «Распятии» из Берлина и «Мадонне со святыми», каковая находится во владении барона фон Ротшильда в Париже.

Бытует мнение, будто Ян Ван Эйк изобрел живопись маслом. Посмертные легенды, независимо от того, верны они или нет по сути своей, никогда не возникают без причины, они всегда свидетельствуют о том, что на самом деле имело место некое необычайно важное открытие или же эпохальное событие, которое впоследствии было персонифицировано. Картины Ван Эйка и в самом деле выглядят иначе, нежели работы его предшественников или современников. Вместе с тем, — и это представляется весьма примечательным моментом — его нидерландские последователи, перенявшие его метод, не смогли извлечь из его опыта то, что умел извлекать из него он сам, они не смогли привести его в гармоничное соответствие со своим собственным видением. Само собой напрашивается предположение, что в данном случае мы имеем дело с личным взлетом, произошедшим на фоне общего мировоззренческого кризиса 1420-х годов. Вот только слово «открытие» представляется мне в данном случае не вполне уместным. Мне кажется, было бы неверным считать, будто Ван Эйк добился нового эффекта *потому*, что он нечто изобрел, или *после того*, как он нечто изобрел. Он, скорее, разработал некую новую технику потому, что имеющиеся в его распоряжении средства не соответствовали его видению. Открытие было следствием, а не причиной. Определяющим в данном случае и главным было желание передать полутона, богатство деталей, разную степень освещенности, особенности материи, пропускающей свет и сверкающей как драгоценные камни, то есть пере-

дать то, что он первым увидел и счел красивым. То, что называется живописью маслом, гений вывел из самой природы и нашел средства воплотить увиденное.

Так называемые масляные краски не использовались в Нидерландах для работы на холсте до 1530 года. Созданные до этого времени «полотна» написаны темперой, и их нельзя спутать с картинами, переведенными с деревянной основы на холст.

Сравнительно легко отличить холодную и довольно плотную темперу, которая господствовала в Италии на протяжении почти всего пятнадцатого столетия, от «масляной краски», которой свойствен глубокий блеск и которая наносится в жидком виде в несколько слоев: именно ей со времен Яна Ван Эйка отдавалось предпочтение в северных странах.

Химический анализ пигментов позволяет судить о возрасте картины, поскольку из истории известно, когда появились или были открыты те или иные краски. Хронологически дальше всех продвинулся в исследовании этой области, насколько мне известно, А. П. Лаврие в своем труде «Пигменты и связующие у старых мастеров»¹.

Весьма активно используемые в последнее время методы естественнонаучного анализа — такие как рентгеновская съемка, облучение кварцевой лампой, многократное увеличение, фотосъемка с сильным боковым освещением — значительно дополняют то, что улавливается невооруженным глазом, и в этом смысле оказываются весьма полезными. В особенности важны эти методы для постановки диагноза, позволяющего установить, насколько то или иное произведение больно, — без такого предварительного обследования ни один осмотрительный реставратор не при-

¹ А. P. Lawrie, *The Pigments and Mediums of the Old Masters*, London, McMillan, 1914.

ступит к операции. Изданное в 1938 году Международной организацией музеев «Руководство по консервации живописи» (*Manuel de la conservation des peintures*) содержит в себе свод всех доступных средств физического и химического анализа. До тех пор, пока речь идет об анализе собственно материала, подобные углубленные наблюдения приносят несомненную пользу и их можно только приветствовать. Но как только речь заходит о художественной стороне, то тут возникает опасность, что ученые, интенсивно занимающиеся тем, что невидимо глазу, утратят способность воспринимать должным образом и то, что видимо. Наблюдатели, не восприимчивые к художественному, получают право судить об искусстве, они разбирают на части часы, чтобы изучить механизм. Но после этого часы перестают ходить.

По живописной манере, по индивидуальному движению кисти можно судить о том, где творческий процесс оставил наиболее глубокие и отчетливые следы, как это видно, например, в позднем творчестве Рембрандта или в живописных эскизах Рубенса. Темперамент, творческий подъем или же усталость сказываются в том, как накладывается краска: скованно или энергично, или же, напротив, неуверенно, осторожно. Чем ближе к Новому времени, тем непосредственнее проявляется почерк художника. А. П. Лаврие в вышеупомянутой книге приводит множество примеров живописных манер XVII–XIX веков, которые выглядят весьма наглядно за счет того, что он дает очень крупное увеличение. Но даже в тех случаях, когда мы имеем дело с очень гладким, эмалеобразным покрытием, как, например, в случае с живописью XV века, то есть таким покрытием, по которому как будто трудно судить о движении кисти, внимательный и терпеливый наблюдатель все же сумеет кое-что уловить и вынести суждение о живописной

манере. Поверхность, как правило, не бывает совершенно гладкой, как это может показаться на первый взгляд. Некоторые пигменты, например, выглядят как бы несколько разбухшими, более плотными, чем другие. У каждой мастерской были свои методы. Необходимо выявить индивидуальные способы нанесения краски, хотя это и нелегко, особенно если говорить о ремесленных приемах XV века, которые, как правило, проявляются не так отчетливо.

Метод рентгеновского анализа, который используется в настоящее время с необыкновенным воодушевлением — иногда с пользой для дела, а иногда и во вред, — открывает невидимые невооруженному глазу слои, лежащие под верхним слоем краски, позволяет увидеть подмалевки и может многое рассказать опытному знатоку. Однако неопытного любителя он сбивает с толку и может привести к ложным умозаключениям.

Состояние картины имеет первостепенное значение. Мы должны уяснить себе, что сохранилось от первоначального произведения, чего не хватает, что было записано, что стерто, что изменилось в результате естественного обветшания, потемнения или же помутнения лака. Изначально понятно, что ни одно старое полотно не дошло до наших времен без повреждений, мы никогда не видим его таким, каким оно вышло из мастерской художника. На эти вопросы большинство знатоков, даже те из них, кто в прочих вещах проявляет достаточную добросовестность, не в состоянии дать исчерпывающего ответа, часто они даже не задаются подобными вопросами, вот почему их суждения нередко строятся на весьма зыбких основаниях. Усердное изучение фотограмм за письменным столом, которому нынче придается непомерно большое значение, наносит скорее вред, ибо оно менее всего способствует развитию навыков верного определения состояния той или иной

картины. Лучшая школа — это посещение реставрационных мастерских.

Признаком хорошей сохранности является целостное впечатление от картины. Натренированный глаз скользит по поверхности и наслаждается гармонией, всякая несообразность смущает и вызывает вопрос. Темные участки рядом с прозрачными, ясные и четкие рядом с размытыми, выверенный, тонкий рисунок рядом с небрежным, любые элементы, выпадающие из общей гармонии, — это приметы частичного разрушения оригинала, свидетельства об утратах и последующих записях. Равномерная потертость всей изобразительной поверхности встречается редко, поскольку ведь пигменты по-разному сопротивляются силам разрушения.

Для того чтобы определить степень затемнения, помутнения или выцветания лака, который нередко оказывается больным, нужно обратиться к самому светлому месту — скажем, к белку глаза — с тем, чтобы определить, насколько самое светлое место в картине приближается к чистому белому цвету. Так можно составить приблизительное представление о степени искажения.

Изобретенный Петтенкофером метод использования спиртовых паров для восстановления прозрачности, «регенерации» лакового покрытия оказывается во многих случаях весьма полезным, во всяком случае для того, чтобы получить ясное представление о состоянии оригинального слоя красок. В последнее время этот метод, который прежде использовался весьма широко, практически не используется, ибо его заменяет рентгеновский анализ и облучение кварцевой лампой. Известно, что всякое новшество часто объявляется панацеей от всех бед.

Лаковое покрытие делает картину более теплой, чем это изначально задумывалось художником, но это вовсе не

означает, что присутствие лака неизменно снижает художественную ценность произведения. Лак сообщает картине, с одной стороны, ощущение законченности и покоя, с другой — некоторую «живописную» мягкость, то есть те черты, которые наш взгляд, во всяком случае, с точки зрения сегодняшнего дня, воспринимает скорее как некое достоинство. Уже это создает впечатление большей живописности. Следы времени, отпечатывающиеся на слое красок, отнюдь не всегда так уж пагубны, даже если образуются трещины, появление которых почти неизбежно. Их действие может быть иногда весьма благотворно, ибо они что-то смягчают, что-то скрадывают, и в результате уходит излишняя жесткость, или гладкость, заполняется пустота, не говоря уже о том, что трещины и следы возраста неизменно связываются в нашем представлении с искусством былых времен, к которому мы относимся с благоговейным почтением. В живописи тоже есть нечто вроде патины, облагораживающей ржавчины. Говорят даже, что с годами краски и цвета сливаются в неразрывное целое.

Трещины являются весьма значимым объектом изучения, ибо они позволяют судить о времени написания картины. Особенно если кто-нибудь вознамерился обнаружить подделку, тому непременно нужно как следует изучить этот удивительный феномен. Глаз должен научиться отличать естественные трещины, образующиеся на меловом грунте или красочном слое, от тех, что созданы умышленно, а неизбежные изменения, лежащие в самой природе данного объекта, — от привнесенных, искусственных. Природа в союзе со временем обладает гораздо более богатой фантазией, нежели ум человеческий. Вот почему в естественных трещинах столько разнообразия и богатства, тогда как в искусственных, при всей их кажущейся

ся беспорядочности, — лишь монотонность и педантичное однообразие.

Расходящиеся концентрическими кругами трещины, напоминающие паутину, характерны для живописи на холсте, относящейся к XVIII веку.

Легкомысленный подход к технике живописи в XIX веке имеет своим следствием то, что нередко на потрескавшемся слое красок образуются широкие разрывы. По таким разрывам часто устанавливается подделка или современная копия. Вместе с тем не следует полагать, что, ориентируясь на этот признак, нельзя ошибиться: убедительным примером тому может служить случай с кельнской «Мадонной с цветком горошка», которая на основании анализа характера трещин была ошибочно отнесена к подделкам.

Бывают даже такие случаи, когда характер трещин указывает на индивидуальную манеру письма того или иного мастера, что можно использовать при установлении авторства. Специфической особенностью манеры Пальма Веккио, например, является необыкновенная сплавленность красочного слоя, за счет которой он придает плоти исключительную силу свечения и которая отличает его от прочих венецианских художников того времени. Участки же тела, находящиеся в тени, предстают зернистыми, что создает впечатление живописной мягкости и теплоты.

На картинах Антона Графа красочный слой в результате особых экспериментов с живописной техникой кажется покоробленным и напоминает кожу грубой выделки.

На картинах же Питера Поурбуса мне не удалось обнаружить практически ни одной трещины.

В любом случае, естественнонаучные критерии помогают установить время и место создания произведения искусства, и тем самым опосредованно способствуют установлению авторства, ибо выводы, сделанные на их осно-

ве, значительно сужают круг предполагаемых имен и тем самым облегчают поиск автора.

Мне бы не хотелось давать здесь пространный перечень вопросов относительно особенностей изображения и языка форм; в каждом конкретном случае этот перечень должен соотноситься с характером художественного произведения. Нельзя одни и те же вопросы прилагать одновременно и к Боттичелли, и к Мане. Ограничусь лишь общей схемой с соответствующими комментариями:

1. Иконографическая сторона вопроса. — Как данная тема разрабатывалась прежде? — Отношение к традиции. Основываясь на легенде о том или ином святом, можно нередко сделать выводы относительно места и времени создания картины. У каждого города был свой святой, или же их могло быть несколько, но предпочтение отдавалось одному из них.

2. Композиция. — Строгая симметрия, или же более или менее приблизительная симметрия. Расположение фигур в одной плоскости или в нескольких планах, в том числе в глубине. Отношение фигуры к пространству, обозначенному пейзажем или другими фигурами.

3. Архитектура, орнамент. — По стилю изображенных сооружений не всегда возможно сделать вывод о времени создания картины, установить можно только *terminus post quem*. В XV–XVI веках нередко воспроизводились строительные формы прошлого, например романские, для того, чтобы сообщить всей сцене из жития некоего святого или иной легендарной личности некоторый исторический колорит.

4. Язык форм. — Пропорции фигур, передача движения, выражение чувств. Колорит.

5. Костюм, оружие. — Знание истории костюма может существенно помочь в датировке картины. Следует пом-

нить, что старые мастера отнюдь не всегда придерживались одежды своего времени, в гораздо большей степени здесь заметна тенденция временного смещения, при этом нередко они не слишком много знали о костюмах былых времен и потому вполне могли дать волю фантазии.

Образцом великолепного анализа можно считать выдающуюся докторскую диссертацию (1880) Людвига Шайблера, в которой он со свойственной ему ясностью дал характеристики кёльнских мастеров XV века. Однако жестоко ошибется тот, кто решит, что достаточно вызубрить сей труд наизусть, чтобы с легкостью атрибутировать кёльнскую живопись. Решающим всегда остается личное впечатление от произведения в целом, детальное же рассмотрение предмета может служить в лучшем случае для проверки этого впечатления и построения системы доказательств.

XXVIII

ОБ ИСПОЛЬЗОВАНИИ ФОТОГРАФИИ

В последнее время все большее количество людей с головой уходит в фотографирование, фотографии публикуются в великом множестве, архивы — весьма легкодоступные — завалены горами снимков, в то время как возможности путешествовать у многих искусствоведов весьма ограничены. Вследствие этого искусствоведческие исследования все в большей мере основываются на анализе фотограмм. Дурные последствия такого положения вещей совершенно очевидны. Самый факт владения фотографическим снимком — или же уверенность в том, что ты в любой момент можешь его получить, — значительно снижает интерес к

оригиналу. Представьте себе, что испытывал любитель искусств, который попадал в Кастельфранко и видел перед глазами алтарь, выполненный Джорджоне, в те времена, когда фотографии еще не существовало, — ведь для него эта первая встреча с великим творением вполне могла быть и последней. Можно вообразить, какое возбуждение испытывал он при этом и как это усиливало его способность к восприятию!

И хотя, несомненно, фотография вещь незаменимая, ибо она может исполнять роль весьма ценного подручного средства, пользоваться ею все же следует с большой осторожностью. Нельзя допускать, чтобы она вытеснила собою оригинал.

Опасность того, что можно спутать оригинал и репродукцию, значительно выросла с момента появления так называемой факсимильной печати графики, делающей возможными копии, которые имеют полное сходство с оригиналом. Технические приемы, позволяющие достичь такого сходства, требуют серьезного вмешательства ретушера. Вот почему предпочтительнее иметь дело с простой фотографией, фиксирующей то, что попадает в камеру, ибо она представляет собою пусть не совсем полный, но, тем не менее, надежный источник сведений. К цветным отпечаткам следует относиться с большим недоверием.

Обыкновенная фотографическая копия и изготавливаемые по ней растровые клише — не говоря уже о становящейся все более популярной глубокой печати с медных форм со свойственным ей искажением светотени — по крайней мере не скрывают своего несовершенства. В них не хватает цвета, а значит, не хватает многого. Использование более совершенных методов съемки позволяет более или менее верно передать градацию тонов. Но у нас создается неверное впечатление относительно фор-

мата и масштаба. Причем эти ошибки так и остаются таковыми, никому не приходит в голову хоть как-то исправить положение и хотя бы в литературе давать сведения о реальных размерах произведений.

Снимок не передает ни колорит, ни фактуру красочного слоя, ни его блеск, его яркость, гладкость, шероховатость, зернистость, пастозность. Подобное фрагментарное воспроизведение не может передать целостное впечатление, производимое той или иной картиной. Только в случае самой грубой подделки можно по фотографии составить себе представление о состоянии сохранности произведения и тем самым ответить на тот первый вопрос, который предшествует любому анализу. Все те же самые упреки могут быть высказаны относительно диапроекторов, без которых нынче не обходится никакое преподавание в высших учебных заведениях.

Фотограммы следует использовать лишь для того, чтобы освежить воспоминание об оригинале, но при вынесении того или иного суждения их следовало бы совершенно исключить. Они могут быть полезны при изложении и обосновании неких выводов, сделанных на основании непосредственного впечатления от оригинала.

XXIX

О ЛИЧНОСТИ И ЕЕ РАЗВИТИИ

Приступая к решению проблемы авторства, независимо от того, руководствуемся ли мы интуицией или же опираемся на анализ и «объективные» критерии, мы так или иначе верим в то, что у всякой творческой личности есть некое неизменное ядро. Мы исходим из того, что худож-

ник, что бы он ни переживал, какие бы импульсы ни получал, куда бы ни переезжал, в глубине души всегда остается одним и тем же, и это неизменное «нечто» проступает во всех формах его самовыражения. Реальная практика может эту веру поколебать, и, тем не менее, без нее невозможно обойтись в искусствоведческих изысканиях, ибо она служит здесь своеобразным компасом. Если мы видим перед собою два произведения одного и того же мастера, авторство которых подтверждается надежными источниками и как будто не вызывает сомнений, но оба эти произведения при этом существенно отличаются друг от друга, мы неизбежно задаем себе вопрос, что их объединяет, и, пытаясь выделить это общее начало, обращаемся к тому, что составляет глубинную сущность данной личности.

На этом пути нас ждет множество разочарований, и тем не менее мы изо всех сил стараемся найти некое неизменное ядро, хотя при этом нередко оказываемся в положении того, кто хочет добраться до сердцевины луковицы и снимает слой за слоем, чтобы в конечном счете убедиться, что луковица вся состоит только из этих слоев.

Читая романы или автобиографии, мы замечаем, что побочные персонажи, которые появляются и исчезают, обозначены, как правило, четко и ясно, главный же герой — а в романах он нередко тождественен автору, — напротив, предстает фигурой ускользающей, переменчивой, непредсказуемой и даже, можно сказать, лишенной какого бы то ни было характера. Чем подробнее внутренняя прорисовка персонажа, тем менее выразителен его внешний силуэт. Изображение характера с заострением его карикатурных черт удается, как правило, сравнительно легко, ибо в этом случае можно ограничиться поверхностными знаниями. Мне кажется, можно смело сказать, что в каждом человеке сокрыты общечеловеческие инстинкты и импуль-

сы, которые находятся между собою в состоянии постоянной борьбы; в зависимости от конкретных обстоятельств то или иное скрытое движение вырывается наружу и проявляется как некая характерная черта в поведении и жестах. Чем лучше мы знаем человека, тем меньше сюрпризов нас ожидает при столкновении с ним. Как бы то ни было, даже при таком скептическом отношении, необходимо исходить из того, что особенности характера определяются индивидуальным соотношением отдельных импульсов, тем, какие инстинкты и склонности в нем преобладают, что и определяет, в конечном счете, направление общего развития данной личности.

Я попытаюсь дать некоторую шкалу человеческих качеств, проявляющихся в поступках и действиях, и расположить их по степени их устойчивости, обусловленной так или иначе внутренними особенностями человека. За основу я возьму форму звезды. В центре находится устойчивое ядро, некая точка. От нее расходятся лучи, которые по мере удаления от своего источника испытывают все большие колебания. Если провести концентрические круги, получатся отдельные зоны, из которых ближайшая к центру, к отправной точке, образующая, так сказать, внутренний круг, будет включать в себя практически прямые лучи, имеющие отчетливую направленность и обладающие минимальной подвижностью; в самой же крайней зоне, во внешнем круге, окажутся самые подвижные лучи, подверженные наибольшим колебаниям, то есть те свойства, которые проявляются под действием разнообразных впечатлений, встреч, требований. Каждый отдельный луч прорезывает путь от «необходимости» к «свободе».

Сложности начинаются тогда, когда мы хотим наполнить эту голую схему. Мы ожидаем, что такие свойства, как жизнерадостность, флегматичность, меланхоличность,

робость или, скажем, нравственные побуждения, сила воли, особенности умственного склада, окажутся во внутренней зоне, тогда как все благоприобретенное, привнесенное, попадет во внешнюю. Средний человек, однако, действует в обыденной жизни, как правило, подчиняясь обычаю, норме, общепринятой традиции, и только в чрезвычайных ситуациях, в связи с каким-нибудь необычным поводом, он неожиданно проявляет свой индивидуальный характер.

Насколько художник передает в своем творении те глубинные свойства своего характера, которые помещаются в самой первой зоне, и передает ли он их вообще, этот вопрос заслуживает особого внимания. Судя по всему, в специфических и характерных особенностях того или иного художника привычка проявляется гораздо более явственно, чем индивидуальные внутренние импульсы. Нередко мы устанавливаем авторство, ориентируясь на признаки, которые едва ли имеют какое-нибудь отношение к личностному ядру данного художника. Великий мастер, гений, может извлечь из собственных глубин больше, нежели какой-нибудь незначительный или же средний художник. Если знать, что представляет собою та или иная самостоятельная творческая личность, можно с большой долей уверенности заранее сказать, чего можно ожидать от этого художника. Микеланджело не мог создать ничего мелкого и ничтожного, Рафаэль — ничего грубого, Гольбейн — ничего дерзкого, Дюрер — ничего пустого. Но если бы кому-нибудь пришло в голову однозначно утверждать, что, мол, такой тонкий художник, как Ван Дейк, с его искренней приверженностью всему изысканному, благородному и возвышенному, никогда не мог бы создать произведение, которое выглядело бы грубым, то ему вполне можно было бы возразить, приведя в пример некоторые работы кисти

этого художника. Допустим, мы попытаемся объяснить это тем, что Ван Дейк, с его способностью приспособливаться, с его упорством и трезвым складом ума, не был самостоятельной творческой личностью и не принадлежал к числу великих мастеров. Но тогда возникает вопрос: а кто принадлежит к их числу? И кто может считаться великим на протяжении всего своего развития? — Тот, кому откроется душевная чистота Рембрандта, его внутренняя свобода и бескомпромиссность, явленные в его позднем творчестве, будет повергнут в ужас, когда увидит те дешевые эффекты и манерность, которые присущи некоторым ранним его произведениям. Его гений, его индивидуальность развивались постепенно, и, развиваясь, художник избавлялся и освобождался от тех формул, тенденций и движений, которые были отмечены данным временем и данным местом.

Сильный человек развивается черпая силы в себе самом, он постепенно все больше становится тем, кто он есть на самом деле, слабый человек подобен податливому материалу, из которого лепятся формы. Именно поэтому в одних случаях необходимо вживаться в личность, в других — следует обращать внимание на окружающую среду, на дух времени и его требования. В первом случае главная роль отводится интуиции, которая судит о закономерном, неизбежном развитии, во втором — преобладают анализ и многосторонние знания, позволяющие судить о замысле художника. Даже третьеразрядный знаток может достичь больших успехов, особенно если он занимается третьеразрядным художником. Знаток относится к гению так, как относятся к пророкам их верные ученики, если же он имеет дело с талантом — превращается в хитрого детектива.

Можно ожидать, что постоянной величиной во всех произведениях того или иного мастера будет степень его духовного дарования, которое всегда находит выражение в

творчестве и представляет собою некий ценностный критерий. Знарок решает, обладает художник таким дарованием или нет, и даже в беспомощных работах начинающего художника он может уловить скрытые возможности, заложенные в его природе. Применительно к каждому мастеру он проводит некую воображаемую линию, определяя некий предел, до которого способен дойти в своем развитии художник и за который он никогда не сможет выйти. В положительном начале всегда больше правильности, чем в отрицательном. Скорее умный человек может сказать какую-нибудь глупость, чем дурак родит хоть одну умную мысль.

Если мы будем относиться к индивидуальной сущности человека не как к некоей данности, а как к тому, что постоянно находится в процессе становления — что мы, собственно говоря, уже начали делать, — то тем самым мы избавим себя от многих сложностей. Великие мастера появляются незаметно, они как будто поначалу заключены в своеобразный кокон, они начинают с той же позиции, на какой находятся их предшественники. Вспомним о тех спорах, которые велись относительно границы, разделяющей Джорджоне и Тициана, или о спорах вокруг базельского периода в творчестве Дюрера. Обсуждение подобных проблем растягивается на десятилетия, а проблемы так и остаются неразрешенными. Если бы случилось так, что все работы Рембрандта оказались утраченными и у нас осталось бы только две его картины, одна 1627 и одна 1660 года, то, строго научно, мы не смогли бы объяснить, чем они отличаются друг от друга. Если же нам, как в случае с Рембрандтом, известно все творчество, складывающееся из последовательности отдельных работ, то мы можем увидеть, где тут начало, где конец, и понять, как они связаны между собою.

Всякая личность складывается постепенно, и мы должны пытаться зримо представить себе этот процесс становления. Все знатоки опираются на биографии. Биографические сведения — это нить Ариадны, которая помогает нам ориентироваться в материале. Хронологические данные представляют для нас существенное подспорье. Если мастер однажды чего-то достиг, он не может впоследствии полностью это утратить. Каждое произведение можно рассматривать как результат всего предыдущего творчества.

Эль Греко можно понять только в том случае, если мы знаем, что он приехал в Венецию с Востока, а затем переехал в Толедо.

Рано или поздно, мастер находит тот путь, который соответствует его натуре, а найдя, идет по нему уже почти не сбиваясь. Способность к развитию — это свойство сильного дарования. Великие люди уходят в своем развитии далеко вперед, оставляя позади то, с чего они начинали.

Историки научились принимать во внимание возможность изменения личности, но они так и не научились видеть, что это закономерная неизбежность. Строго говоря, мастер не может создать в 1520 году такое же произведение, как и в 1510-м, если только он не возьмется подражать самому себе, и тогда здесь будет чувствоваться нечто застывшее, захиревшее и закосневшее. Когда прекращается рост, растение начинает сохнуть.

Редкий случай, когда судьба наследия того или иного художника складывается так удачно, как это получилось с работами Мемлинга и Франса Хальса. Как правило, не так-то просто получить единое целостное впечатление о творческом пути художника, находясь в одном месте. Необходимо по возможности для каждого художника создать в собственном воображении нечто вроде Госпиталя св. Иоанна или Музея Франса Хальса. О творчестве ван

дер Гуса можно было судить только по одной работе — алтарю Портинари. Это была единственная отправная точка. Если я сравню алтарь Портинари, дата создания которого известна, с произведениями других мастеров, которые жили в той же стране, и при этом посмотрю как на работы предшественников, так и на работы современников, то смогу составить представление о том направлении, которое определило личность женевского мастера. Затем я могу провести линию через алтарь Портинари, и постараюсь вообразить себе, какие произведения могли бы располагаться на этой линии справа и слева от исходной точки. Хорошо если отправная точка, как в данном случае, находится приблизительно на середине жизненного пути художника.

Изначально понятно, что такой самостоятельный и невероятно динамичный художник, как ван дер Гус, шел от малых форм к более крупным, вот почему мы можем отнести работы небольшого формата, вроде тех, что представлены в Венской картинной галерее, скорее всего, к его раннему периоду. Вместе с тем, однако, как я уже говорил в главе, посвященной формату и размерам, художники не всегда были свободны в выборе параметров полотна. Небольшой формат работ из Венской галереи не кажется естественным, создается впечатление, будто художник уменьшил изображение по необходимости. Когда вспоминаешь о них, они кажутся значительно больше. Содержание формы и знание форм здесь явно требуют большего масштаба. Именно поэтому мы начинаем сомневаться в том, что в данном случае речь идет о ранней работе. С гораздо большей долей уверенности я бы отнес «Св. Анну», скромную вещь из Брюссельской галереи, к раннему периоду, поскольку в данном случае наблюдается полное соответствие яркости образов и используемого инструментария. Если я

сопоставляю алтарь Портинари и алтарь Монфорте, то есть два триптиха приблизительного одинакового размера, то мне представляется вполне правомерным отнести алтарь Монфорте к более позднему периоду, поскольку здесь, как мне кажется, язык форм в большей степени соответствует монументальности замысла. Это наблюдение, впрочем, противоречит общепринятому мнению.

Если кто-то утверждает, что данное произведение, судя по характеру стиля, было выполнено молодым художником, то такое суждение следует считать слишком смелым и безответственным. Гораздо более убедительным выглядит суждение того, кто говорит: «эта картина была создана раньше, чем та, и в этом смысле это раннее произведение». Едва ли можно брать на себя смелость утверждать, что, дескать, это полотно не может принадлежать кисти такого-то художника, — скорее можно сказать: «этот художник не мог написать данное произведение в 1740 году». Чем больше мы знаем о судьбе художника, чем больше произведений нам известно, тем меньше ошибок в наших суждениях, тем меньше допущений, и тем более уверенно и спокойно мы чувствуем себя в наших построениях и классификациях.

Общие, универсальные законы индивидуального развития следует привлекать лишь с большой осторожностью и крайне осмотрительно, ибо они могут служить художественному критику подспорьем лишь в сочетании с основательным знанием биографических данных того или иного художника. Тициан, Рембрандт и Франс Хальс шли в своем развитии приблизительно сходным путем.

Юности свойственны резкие переходы от дерзости к смущению, от высокомерия к отчаянию, зрелость изо всех сил старается произвести впечатление на окружающий мир, с которым она находится в полном согласии, старость, ес-

ли она не погружена в болезни, нужду и заботы, несет с собой просветленность, душевное равновесие и веселость. Юность учится видеть, старость учится не видеть лишнего. Неуверенная, стремительная походка, твердая поступь, обретенное успокоение. Все здоровые натуры, так или иначе, проделывают этот путь.

Можно, конечно, нарисовать себе некую идеальную картину органического пробуждения, созревания, старения, можно представить себе, что каждому возрасту свойственны свои доминирующие позывы и импульсы, но при этом не следует забывать и о том бесконечном множестве сил, которые порой перечеркивают нормальное развитие: болезни, сопротивление окружающей среды, отрыв от родной почвы, ожесточение, вызванное постоянными творческими неудачами. Мы должны исходить из того, что форма в процессе индивидуального развития, как правило, утрачивает четкость и становится менее разнообразной в деталях. Случается, однако, и так, что господствующий вкус данной эпохи, жертвами которого становятся более слабые таланты, поворачивает это развитие в совершенно другую сторону, как это имело место, например, в Голландии во второй половине XVII века. Сильные личности, такие как Рембрандт и Франс Хальс, идут против течения, но в итоге оказываются в полном одиночестве и возвышаются, не понятые никем, над своими современниками. Другие великие мастера, такие как Рафаэль или Тициан, проходят значительный отрезок пути как будто бы в ногу со временем, при том, что, конечно, трудно определить, насколько они сами влияли на вкусы своей эпохи. Многие мастера умерли слишком рано, и у них просто не было времени на органическое взросление.

Зрелый мастер превосходит других в мудрости, он в большей степени опирается на свой опыт, на свою память,

нежели на непосредственное наблюдение, он как бы смотрит на все с высоты; стареющий художник нередко превращается в подражателя самому себе, — все это закономерные явления, о которых не следует забывать.

Всей человеческой деятельностью руководит закон всеобщей инертности. В каждом человеке живет укоренившаяся потребность повторять то или иное движение, проделывать один и тот же путь, и только такие мощные силы, как фанатизм, честолюбие, неудовлетворенность собственными достижениями, могут парализовать это желание, но эти силы, как известно, со временем ослабевают. Повторное действие требует меньших усилий. Привычкой пронизано все, что связано с творчеством, особенно в тех случаях, когда мастер, достигший преклонных лет, творит с оглядкой на успех и на всеобщее признание. Всякое повторение в сочетании со спадом творческой энергии приводит, в конечном счете, к манерности.

О манерности, в противоположность стилю, можно говорить тогда, когда мы сталкиваемся с формами, которые были заимствованы из чужих или своих собственных произведений, а не из зрительного опыта, — эти формы выглядят искусственной поделкой, а не результатом естественного развития. Поучительным примером такой манерности, когда те или иные детали появляются без какого-либо видимого повода, могут служить бесконечные развевающиеся одежды, которые можно встретить на каждом шагу в Антверпене в 1520-х годах, они вздымаются и закручиваются при полном отсутствии какого бы то ни было движения воздуха или иных источников воздействия.

Исходное допущение, что мы имеем дело с нормальным развитием, оказывается плодотворным даже тогда, когда непосредственное наблюдение как будто противоречит этому. Что помешало Лукасу Кранаху перейти к крупным

живописным формам, отчего Альтдорфер обратился в зрелые годы к миниатюре, какие силы вмешивались в естественный процесс развития, — все эти вопросы неизбежно побуждают заняться изучением окружающей среды и особенностей данной эпохи, а это, в свою очередь, облегчает составление биографии. Общая трагическая немецкая судьба мешала органичному индивидуальному развитию и сказывалась роковым образом не только на творчестве отдельных художников, как это отчетливо видно на примере Кранаха, но и на художественном творчестве того времени в целом. Пожалуй, только гений Грюневальда оказался неподвластен этому давлению, противодействующему индивидуальному развитию.

В общем и целом, историк искусства должен обходиться с понятием «закон» крайне осторожно, в конечном счете, ему придется довольствоваться теми умозаключениями, которые он выведет из собственных наблюдений, а те, в свою очередь, составят основу следующих наблюдений. Естествоиспытатель может себе позволить сказать: раз в том случае все протекало так-то и так, значит, и в этом случае все должно протекать точно так же, мы же ограничиваемся более скромным суждением: если в том случае все протекало так-то и так, то и в этом случае все может протекать так же, и уже дальше мы будем смотреть, подтвердится наше предположение или нет.

В некоторых случаях вполне отчетливо вырисовываются отдельные фазы развития: поначалу художник цепляется за формы, традиции и учения, воспринятые им от других, затем в процессе самостоятельного наблюдения за природой наступает период пробуждения собственного видения, и, наконец, художник становится полным хозяином тех форм, которые он освоил в процессе развития и которые составляют отныне его личную собственность. Это путь от

заимствования чужой живописной манеры через наблюдение природы к собственной манере.

То обстоятельство, что нам, как правило, мало что известно о раннем творчестве многих художников, конечно, значительно сужает круг авторов, к которым можно было бы применить данную схему. Так, например, мы ничего не знаем о раннем Лукасе Кранахе, который появляется перед нами, судя по всему, уже во второй фазе своего развития.

На зрелых произведениях всех великих художников лежит печать возвышенного и просветленного безвременья.

Только в том случае, если бы мы имели абсолютно полную картину жизни художника, со всеми поворотами судьбы и частными деталями, — а наши знания никогда не простираются так далеко, — мы могли бы приложить общие законы развития к индивидуальному случаю, не производя при этом насилия над последним.

Заветное и почти неисполнимое желание каждого историка искусства — выявить закономерность появления личности. Нам бы хотелось по тем молодым побегам, что обнаруживаются в раннем творчестве художника, судить обо всех возможностях его дальнейшего развития. Чем оригинальнее работает художник, тем сильнее в нас ожидание того, что мы приблизимся к этой цели, которая никогда не будет достигнута, но к которой всегда нужно стремиться.

XXX

О БЕЗЫМЯННЫХ, СРЕДНИХ И МЕЛКИХ ХУДОЖНИКАХ

Историки предпочитают заниматься крупными мастерами, полагая, что это позволит им выявить те силы, кото-

рые с исторической точки зрения имели решающее значение для общего развития, — именно эти крупные мастера, за редким исключением, оказывали некоторое влияние на своих современников уже тем, что вызывали у них восторг и восхищение, а это неизбежно отражалось в письменных свидетельствах, на основе которых и складывалась посмертная слава того или иного художника. Правда, для историка репутация художника в том виде, как она представлена в письменных источниках, разумеется, не может быть абсолютным мерилем его значимости, и уж само собою, она не может быть таковой для любителя искусств. Субъективный взгляд каждого отдельного летописца определяет расстановку акцентов. Пристрастие, с каким Вазари, например, относился к Флоренции, до сих пор мешает воссозданию ясной картины.

Некоторые мастера, заботясь о посмертной судьбе своего наследия, проставляли подписи под своими работами. Мартин Шонгауэр был, наверное, не намного значительнее, чем Мастер Домашней книги, однако он сумел оттеснить безымянного художника и предстать в виде исторической фигуры, и все только потому, что проставлял везде свои инициалы и тем самым значительно облегчил работу историков, которым таким образом сам себя и навязал. Относительно великих мастеров мы можем получить хотя бы какие-то сведения о месте, времени, обстоятельствах жизни и творчества, что дает нам возможность построить критическое исследование, используя биографические данные в качестве своеобразного каркаса.

Но бывает так, что мы вынуждены строить без каркаса, и тогда мы уподобляемся вязальщикам, мы вяжем на спицах или крючком, вместо того чтобы хотя бы вышивать по надежной канве. Тщательное изучение мастеров, которые самим своим существованием и наличием имени обя-

заны художественной критике, — вот та столбовая дорога, по которой должно двигаться знаточество. Отправной точкой в данном случае должны быть известные мастера, историческое место которых уже однозначно установлено и которые выполняют роль своеобразных верстовых столбов, — где-то рядом с ними или же между ними и должны помещаться безымянные художники. Приведу пример: вот перед нами картина на дубовой доске, по своей композиции она чем-то напоминает работы Рогира ван дер Вейдена, а по языку форм — Мемлинга. На картине изображен св. Донатиан, покровитель Брюгге. Итак, Брюгге, вторая половина XV века. Я начинаю искать работы, выполненные той же рукой, и мои поиски увенчиваются успехом: я обнаруживаю нечто похожее с датировкой «1480». Картина, на которой проставлена дата, кажется более ранней, чем первая. Теперь я могу составить себе представление не только о признаках индивидуального стиля, но и о направлении развития анонимного мастера, могу с большей или меньшей долей уверенности определить его историческое место и его уровень. И все же, как бы то ни было, мы всегда работаем, мечтая о том, чтобы иметь под рукой биографию.

Мастер Успения Марии долгое время оставался безымянным, хотя о его личности любителям искусства было известно уже достаточно много. Время, место, направление развития, обширное наследие — все это уже было установлено без помощи каких бы то ни было письменных или литературных источников. По мере накопления исходного материала накапливались и наблюдения, позволившие предположить, что в данном случае речь может идти о Иосе ван Клеве, то есть о художнике, о котором сохранились некоторые сведения в письменных источниках. Выводы, сделанные исключительно на основе стилистического ана-

лиза, благополучно подтвердились биографическими данными. Обнаруженный на одном алтаре герб Клеве, а также его инициалы *J v B* (*Joos van Beke*) позволили отнести гипотезу к разряду подтвердившихся фактов.

Цель наших усилий — пройти по следам великих мастеров и при этом не дать всяким мелким художникам нас одурачить. Талант, наделенный средней или незначительной силой, весьма переменчив, он все время чем-нибудь притворяется и произвольно делает то одно, то другое. Гений меняется подчиняясь внутренней необходимости, таланту же требуется внешний повод. В первом случае развитие протекает в соответствии с некими законами, выявление которых и входит в круг задач биографа, во втором — развитие идет рывками, сопровождается неожиданными поворотами, причины которых пытаются установить биограф.

Рано или поздно, средние художники, преодолев период поисков и блужданий, находят, как правило, свою манеру письма, которая их вполне удовлетворяет и которой они придерживаются и впредь, особенно в тех случаях, когда им сопутствует некоторый успех. Такие художники доставляют критикам и биографам меньше всего хлопот. А вот художники средней руки, обладающие при этом непомерным рвением и честолюбием, могут довести знаток до полного отчаяния, особенно если речь идет о какой-нибудь переходной эпохе, которая проходит под знаком общей смены стиля. Задача собрать их наследие становится нередко просто невыполнимой, если на помощь не приходят подписи или иные «объективные» подсказки того или иного рода. Примером необыкновенной «исторически обусловленной» переменчивости может служить Б. ван Орлей. Что касается средних и мелких художников, то, рассматривая их, необходимо постоянно помнить о рав-

ных им по масштабу дарования представителях того же поколения, творивших в тех же условиях, в той же атмосфере, рассматривая же крупных мастеров, следует обращать внимание на подражателей, копиистов, и — на фальсификаторов.

«Атрибуция» незначительного художественного произведения сама по себе не слишком важна; в основном это своего рода изысканный спорт, который, правда, может превратиться в прибыльную профессию, поддерживаемую ненасытными коллекционерами и торговцами, охочими до имен. Этих господ можно легко уговорить, приведя в качестве убедительного довода соображение о том, что каждое произведение искусства, даже самое ничтожнейшее, создано живым человеком, у которого есть имя, тогда как степень известности того или иного имени определяется лишь случайностью. Никакими усилиями нельзя истребить безумное представление о том, будто наличие имени — залог значительности произведения. Когда кто-то за большие деньги покупает какого-нибудь «Рембрандта», он требует гарантии в виде надежного экспертного заключения. Это можно понять. Но испытывать трепет перед любым именем, даже весьма сомнительным — признак дурного вкуса и отсутствия чувства качества.

Тщательное изучение мелких мастеров оказывается весьма полезным и плодотворным в том смысле, что позволяет более четко и ясно увидеть на этом фоне образы крупных художников. Для понимания творчества Рембрандта весьма существенным оказалось систематическое изучение деятельности его учеников и последователей, каждый из которых методично, один за другим был подвергнут исследованию как в биографическом, так и в стилистическом плане. Это дало возможность «очистить» творчество учителя.

Существует общая закономерность: знатоку легче сказать: «эта картина принадлежит кисти такого-то художника», — чем сделать заключение о том, что она определенно не принадлежит его кисти. Положительное суждение мы выносим с гораздо большей определенностью, нежели отрицательное.

Изучение мелких художников способствует накоплению знаний об общем уровне и стиле эпохи; мы видим, откуда великий мастер начал свой разбег и как он затем отрывается от глухого фона среднего большинства, чтобы предстать перед нами во всем своем блеске.

XXXI

ИЗУЧЕНИЕ РИСУНКОВ

Всякому целеустремленному знатоку живописи хотелось бы настоящейшим образом, от чистого сердца, порекомендовать заняться усердным изучением рисунка. Если от живописи того или иного мастера обратиться к его рисункам, то возникает впечатление, будто перед тобою подымается занавес, открывающий вход в святая святых. Как свидетельство, как автограф, рисунок в чем-то превосходит живопись, и вот по каким причинам. Рисунок возникает сравнительно быстро, он результат некоего спонтанного действия, которому не обязательно было проходить долгий и нелегкий путь ремесленной проработки, вот почему он не всегда предполагает прохождение этапа ученичества, он более свободен от традиции или условий той или иной мастерской. Мастера XV—XVI веков были в рисунке больше художниками, а в живописи — больше ремесленниками. Рисунок соотносится с живописным производением так же, как соотносятся между собою горный ручей и

канал. Во многих случаях рисовальщик свободен от каких бы то ни было внешних пожеланий, он не связан заказом, он волен отдаться своему настроению и прихоти, он пребывает наедине с собою и как будто сам с собою ведет неспешный разговор. Кроме того, рисунок почти никогда не страдает от искажений, последующих изменений, реставрации или подделки. И все в нем явлено так, как в тот момент, когда он был создан.

Рисование в гораздо большей степени, чем живопись, требует некоего отбора, принятия решения, отказа от чего-то, — это всегда духовное вмешательство, вот почему рисунок совершенно не оценим как непосредственное, личное, интимное выражение индивидуальности.

Весьма печально, что состав сохранившихся рисунков весьма неравномерно распределяется по отдельным периодам и мастерам, ибо это весьма затрудняет работу. Так, не удалось обнаружить почти ни одного рисунка Франса Хальса и Веласкеса, мало рисунков осталось и от крупных мастеров XV века, тогда как число сохранившихся и известных рисунков Рафаэля, Леонардо, Дюрера и Рембрандта достаточно велико, что значительно обогатило наше представление об этих художниках, более того, в каком-то смысле именно рисунки и помогли сформироваться этому представлению.

Обращаясь к рисунку, мастера прошлых эпох подходили к природе гораздо ближе, чем в живописи. Рисовальщик ставил перед собою самые разные задачи, которые постоянно менялись. Диапазон здесь достаточно широк — это и просто некие опыты, пробы, предварительные наброски, зарисовки, этюды, эскизы, наметки, фиксация сиюминутных впечатлений, живописных идей, но здесь же можно встретить и самостоятельные художественные произведения, которые затем поступают в оборот, их ищут, коллек-

ционируют — как, например, это имело место в случае с цветными рисунками А. Кейпа.

В процессе развития рисунок все больше и больше отрывался от живописного произведения. На примитивном этапе живописное полотно было всего-навсего раскрашенным рисунком, по которому проходились локальными красками и тем самым его несколько улучшали. Рисунок Рембрандта уже в гораздо большей степени отличается от его живописных работ, чем это можно видеть, скажем, сравнивая рисунки и живопись Рогира ван дер Вейдена. Лишь постепенно живопись сумела реализовать свои специфические особенности, вытекающие из имеющихся в ее распоряжении средств. Рисунок, с одной стороны, оказался вовлеченным в этот процесс, он стал более живописным благодаря освоению всего богатства тона и большей свободы штриха, с другой стороны, выработал свой собственный стиль, сообразный его собственным средствам, — в эскизе, наброске, в беглой записи некоего живописного образа, внезапно озарившего художника.

В высшей степени индивидуальны и оригинальны, в самом узком значении этого слова, например, дошедшие до нас наброски Рембрандта, которые в большинстве случаев создавались вне связи с каким-нибудь конкретным живописным полотном, не как вспомогательное средство или как эскиз будущей работы, но рождались, скорее, от переполненности образами, без всякой цели.

В отличие от живописи, которая умеет скрывать недостатки и недочеты, рисунок дает гораздо более определенное представление о том, насколько тот или иной художник владеет формой. Рисунки некоторых живописцев жестоко компрометируют их авторов.

В любом случае, сопоставление рисунков и живописи того или иного мастера — дело весьма поучительное. Рубенс

использует натурные зарисовки отдельных персонажей для того, чтобы придать своей живописи, равно как и живописи своих подмастерьев, известную жесткость конструкции. В XV веке рисунок скрыт под красочным слоем, он представляет собою некий скелет, на котором держится плоть (в данном случае живопись), он имманентно присутствует в любом живописном полотне, как присутствует живописность в любом рисунке Рембрандта.

Можно только порадоваться тому, что в нашем распоряжении имеется основательное и весьма полезное исследование, которое посвящено именно искусству и технике рисунка, я имею в виду книгу Й. Медера¹.

XXXII

ВЛИЯНИЕ

Образные термины имеют одно неприятное свойство: они употребляются для обозначения множества самых разных процессов или состояний, которые порою весьма далеки друг от друга, а иногда даже обозначают такие явления, к которым данный образ вообще никак не подходит. Любое воздействие, которое один мастер оказывает на другого, именуется влиянием. Ученые имеют странное пристрастие образовывать какие-то жуткие словоформы. Услышав слово «влияние», мы представляем себе, как зеленая вода вливается в голубую, вследствие чего масса воды меняет свой цвет. Это пробуждает у нас представление о некоем механическом процессе. Между тем, следует различать процессы механические (главным образом, добавление и перемешивание), химические (реакция) и психические, по-

¹ Josef Meder, *Die Handzeichnung*, Wien, Schroll, 1919.

следние столь сложны и запутанны, что ни один термин не в состоянии передать всего их многообразия. То, что называется «влиянием», есть процесс психический. Встреча двух художников или двух стилей может вызвать к жизни «нечто», — а может и нет, — но если это «нечто» возникает, оно предстает в тысяче разных вариаций.

Мастера прошлых эпох, объединенные в сообщества наподобие гильдий, жили сообща, порою трудились вместе и помогали друг другу. Стремление отделиться, привычка лелеять свою самобытность как некое бесценное сокровище, желание изолироваться, укрыться на каком-нибудь острове — все это обусловлено неистребимой тягой к оригинальности, присущей Новому времени, которое вместе с тем обрушивает на художника несметное количество самых разных, пестрых впечатлений, получаемых им от выставок, музеев, фоторепродукций, не говоря уже об академическом образовании. Движимый честолюбием, современный художник стремится избавиться от этого навязанного ему эклектизма. В прежние времена традиция была той уздой, которая держала в подчинении всех и вся, и только гению, да и то не сразу, удавалось от нее освободиться. Художник перенимал у своего учителя определенный взгляд на вещи и язык форм, он был вполне доволен доставшимся наследством, ибо чувствовал себя вполне подготовленным к выполнению тех задач, которые перед ним стояли. Когда он получал самостоятельность, у него уже было все, что нужно, и не было ни малейших причин искать новых импульсов или художественных впечатлений. Таково было нормальное состояние мастера, еще не оторвавшегося от ремесла.

Если «нечто» сумело «влияться», это значит, ему было куда вливаться, значит, существовало некое пустое пространство, некий не реализовавшийся в данном месте, в данной традиции идеал, некая честолюбивая неудовлет-

воренность собственными достижениями, некая потребность, некое притяжение. Нередко эта готовность воспринять чужое пробуждалась путешествиями.

О некоторых мастерах нам известно достаточно много, чтобы мы могли с определенностью судить о степени воздействия путешествий и зрительных впечатлений, полученных в чужих краях. Ян ван Скорель, Ван Дейк и особенно Дюрер путешествовали, так сказать, с широко открытыми глазами, движимые желанием научиться как можно большему, обогатиться знаниями. Внимательное изучение судьбы одного художника — предприятие, если говорить, например, о Дюрере, вполне реальное и отчасти уже осуществленное в глубоком, основательном исследовании Вёльфлина, — позволяет сделать выводы, имеющие всеобщее применение.

Дюрер и ван Скорель жили в эпоху, отмеченную необыкновенной жаждой знаний, это было беспокойное время, когда шел активный обмен духовными богатствами и духовными достижениями между отдельными народами, прежде всего живущими по разные стороны Альп. Отсюда — неумеренная сосредоточенность именно на том, что поддается изучению, в частности, на перспективе и учении о пропорциях. У рационалистов тяга к учению и способность к обучению всегда выше, чем у людей наивных, живущих чувством.

В любом случае необходимо сперва обследовать сосуд, который принимает в себя нечто новое, а уж затем рассмотреть вливающуюся в него силу. Насколько данный сосуд пуст и насколько нуждается в содержимом? — Находится ли мастер еще в процессе становления? — Быть может, ему недостаточно теперь тех сил, что питали его до сих пор? — Готова ли почва к тому, чтобы принять семена? — Эти и подобные вопросы необходимо поставить, но помнить при

этом о главном: о том, что художник, чему бы он ни подражал, за кем бы ни следовал, к какой бы школе ни принадлежал, — он так или иначе сможет воплотить лишь те возможности, которые заключены в его природе.

Сосуд способен принять в себя нечто только за счет того, что он одновременно нечто выталкивает из себя. То есть я хочу сказать, что если кто-то что-то получает, то, одновременно с этим, он с чем-то расстается, — процесс чистого накопления здесь невозможен. Натуры гибкие, восприимчивые, всегда чем-то жертвуют. Только болонские академики почему-то воображали, что они умеют собирать и приумножать получаемые ценности. Рейнольдс стремился достичь успеха, сочетая композицию в духе Ван Дейка и живопись в духе Рембрандта.

Необходимо взвесить, каково соотношение сил с одной и с другой стороны. Если слабый талант встречается с гением, он оказывается не в состоянии понять его и полностью растворяется в нем; если же сталкиваются два сильных дарования, из которых одно сильнее другого, то более слабое дарование может хотя бы отчасти понять более сильное и взять у своего образца без спросу то, что ему может пригодиться.

Давление и выбор порою бывают явным образом противопоставлены друг другу. Ван Дейк в юности испытывал настоящий террор со стороны Рубенса, ради которого ему приходилось поступаться собственным «я»; позднее, в Италии, он избрал в качестве образца для подражания близкого ему по духу венецианца Тициана и тем самым избавился от давления, которое оказывал на него Рубенс. Освобождаясь при помощи Тициана от фламандской традиции, он вместе с тем освободился и внутренне и погрузился с головою в мир знати и аристократии. Поначалу художник подобен податливому воску, затем он начина-

ет сам проявлять активность, потом научается комбинировать, чтобы под конец застыть в привычной рутине. Но независимо от того, проявляет ли он терпение или активность, на всех этапах развития личность раскрывается в том, насколько она способна отдаваться, маскироваться, подчиняться и растворяться.

Аналогичным образом можно проанализировать отношение Дюрера к Шонгауэру и Мантенье. Шонгауэровские гравюры на меди, их манера, несущая на себе следы расцвета позднеготического ювелирного искусства, оказывала, судя по всему, на молодого Дюрера магнетическое действие. Когда же ему стало тесно в этой узкой стилевой форме и он взорвал ее изнутри, Мантенья, с его строгим величием и крепким рисунком, предложил именно то, что немецкий мастер мог, согласно природе своего дарования и степени своей зрелости, воспринять в итальянском искусстве в качестве более здоровой пищи, способной оказать благотворное влияние на его рост.

Гораздо меньше внимания уделяют отсутствию воздействия, хотя оно, несомненно, заслуживает внимания. Брейгель бывал в Риме, но кажется, будто он не увидел там ни Рафаэля, ни античной скульптуры. Сосуд ничего не принимает в себя не потому, что закрыт, а потому, что переполнен. Отклик в душе находит лишь то, что подтверждает ожидания. Все, что человек любит, почитает, понимает, чему подражает, как и то, чего он не понимает или что он упускает из виду, — все это необычайно важно, ибо поучительным образом совершенствует наше представление о данной личности. В качестве «путеводителя» художник выбирает себе мастера, в творчестве которого обнаруживает воплощенными собственными мечтами и чаяниями.

Некоторым мастерам подражали потому, что их манера письма вызывала всеобщее восхищение, но гораздо силь-

нее было воздействие тех мастеров, влияние которых распространялось вширь и которые, становясь образцом для подражания, служили толчком к развитию других, ибо они были творцами определенных типов, рассказчиками. Расширению этого влияния особенно способствовала печатная графика, которая, включившись в дело как средство распространения, облегчала доступ к тому, что было достойно подражания. Именно благодаря гравюре, как оригинальной, так и репродукционной, значительно выросла известность и расширилась сфера влияния Шонгауэра, Дюрера, Рафаэля, Рубенса, Ватто.

Средневековье в том, что касается искусства, предстает как космополитическая эпоха, поскольку мировое господство церкви не давало по-настоящему развиваться каким-либо самостоятельным движениям внутри отдельных наций и народов. Подобно тому, как ученые всех стран изъяснялись на общей для всех латыни, так и художники пользовались в творчестве единым языком форм, обладавшим, правда, богатством разной диалектальной окраски. В Новое время, в эту эпоху всеобщего обмирщения и образования национальных государств, Север отделяется от Юга. Одновременно с освобождением личности более отчетливо обозначились и отдельные признаки расы, народности. Стоило только итальянцам посмотреть свежим взглядом на окружающую действительность, как они тут же с необыкновенным фанатизмом набросились на человеческую плоть и принялись прославлять ее прелесть, силу, достоинство и подвижность. На Севере же, напротив, больше внимания уделяли человеческой душе и взаимодействию тела, пространства, света и воздуха.

Точность и тонкость наблюдения в сочетании с несколько педантичной манерой письма, свойственные голландцам, в известной степени сковывали изображаемый объ-

ект, в результате чего все созданное ими напоминает натюрморт и оставляет впечатление покойного, недвижимого уюта. Работы северных мастеров воспринимались на юге как благочестивые, аскетически строгие, сосредоточенно-торжественные. Успех, каким впоследствии будут пользоваться в Италии пейзажисты, выходцы с севера, как, например, Пауль Бриль, Эльсхаймер, Пуссен, Клод Лоррен, свидетельствовал о несомненном их превосходстве в той области, к которой хотя и относились с известным почтением, но все же не слишком высоко ценили. От «высокого» искусства требовалось то, что могли предложить миру только итальянцы, продемонстрировавшие здесь непревзойденное мастерство, вот почему в XVI веке голландцы, немцы, французы направили свои стопы в чужие края, где они надеялись выучиться искусству передавать движение человеческого тела. Попав затем на северную почву, эти ростки дали весьма необычные побеги.

В 1450-е годы художники обращают свои взоры к Нидерландам, к «великим мастерам»: Мемлинг покидает Средний Рейн, Шонгауэр — Эльзас, отец Дюрера, ювелир, — Венгрию; в свою очередь, Дюрер в 1495 году отправляется в Северную Италию. Весьма полезно проследить, как протекал этот обмен мотивами, языком форм, художественными знаниями, техническими средствами между Севером и Югом. В каждом индивидуальном случае этот обмен происходил в разных условиях и приводил к разным последствиям и результатам. Нужно уметь оценить восприимчивость того или иного художника, его готовность к восприятию, силу природного дарования и то, насколько ее достаточно, чтобы переработать инородный материал. Госсарт, Ян ван Скорель, Франс Флорис, Рубенс, Ван Дейк — все они прошли через годы учения на юге, но применительно к каждому из них анализ даст совершенно разное со-

отношение приобретений и потерь, полезного и вредного. Рубенс вышел из этой школы абсолютным победителем. Он нисколько не боялся оторваться от родной почвы, он смело прошел через это, сознательно погрузившись в итальянское барокко, чтобы потом, не прилагая к тому никаких усилий, освободиться от него.

Великие художники обладают необыкновенной силой притягательности для своего поколения, они властвуют над ним, увлекают его, и это воздействие распространяется и на следующее поколение, до тех пор, пока то, что создано художником, соответствует общепринятому вкусу и остается понятным. Достигнув периода зрелости, они уже не могут ни брать, ни давать. Они творят, пребывая в возвышенном уединении и изолированности, а свита, которая, как правило, не понимает своего кумира и только нелепо и карикатурно подражает ему, постепенно распадается. Только гений наделен даром видеть то, чего не видит его время. У поздних Рембрандта и Тициана было очень мало подражателей. Точно так же Франс Хальс и Рубенс в начале своего творческого пути привлекали к себе гораздо больше последователей, чем на закате жизни. Попутчики не могут угнаться за лидером и отстают.

Великие мастера в своих художественных достижениях настолько обгоняют время, что их значимость осознается нередко лишь много лет спустя после их смерти, когда их творчество начинают воспринимать как достойное подражания. Так, влияние Веласкеса начало ощущаться лишь в XIX веке, не намного раньше снискал почет и уважение, обретя многочисленных подражателей, и Франс Хальс, точнее, поздний Хальс. То же самое можно сказать и о Гойе. Особый случай представляет собою Греко, которого человечество открыло для себя скорее как некоего начинателя, прародителя, а не как учителя.

XXXIII

КАЧЕСТВО, ОРИГИНАЛ И КОПИЯ

Когда мы с некоторым нетерпением или же, напротив, со снисходительной улыбкой читаем некое пространное сочинение, доказывающее, почему данное произведение может принадлежать только кисти такого-то мастера, то рано или поздно, продираясь сквозь многочисленные аргументы и доказательства, мы непременно наталкиваемся на слово «качество». И тут-то все и заканчивается. Возникает ощущение, будто весь этот нашпигованный цитатами почтенный труд, написанный с такими потугами, сочинен неким адвокатом, все старания которого разбиваются об одно-единственное слово судьи, который может казнить или миловать, — это слово «качество». Понятие «качество» лишает дара речи даже самого ловкого витию.

В основе впечатления, оставляющего у нас чувство приятного удовлетворения — «незаинтересованного сочувствия», как говорят эстетики, — лежит наше собственное, чистое и потому целостное видение, а также то или иное удачное сочинение, которое сообщает нам, не слишком искажая, некие эмоциональные характеристики. Голос, имеющий индивидуальную окраску, всегда достигнет нашего слуха, даже если он рассказывает о том, что нам уже известно, потому что он говорит это так, что нам кажется, будто мы слышим об этом впервые.

Степень удовольствия, получаемого от произведения искусства, как и самый характер удовольствия, зависит от нашего опыта, связанного с работами того или иного мастера. Мы уже заранее ожидаем, что испытаем некое возвышенное чувство, потрясение, откровение, озарение, или иные подобные ощущения, даруемые искусством, и в зависимости от того, оправдываются наши ожидания или нет,

мы выносим суждение об авторстве и о подлинности того или иного произведения.

Подобно тому, как знаток вин может по вкусу определить, откуда это вино и когда оно было произведено, так и знаток искусства способен определить автора по непосредственному чувственно-духовному впечатлению. Там он улавливает приятное равновесие, тут — терпкую, волнующую свежесть, там — игру жизненных чувств, тут — пафос, полноту блаженства, героический взлет, — и все это в той тональности, которую ни с чем не перепутаешь. Качество проявляется всякий раз в том, что все те эмоции и чувства, которые испытывал созерцающий художник, исходят и от изображения.

Непроизвольно возникает вопрос: а может быть, и качество натюрморта или, скажем, какой-нибудь бесхитростной жанровой картины тоже определяется тем, насколько художнику удалось передать свои душевные эмоции. Видимо, это так, — только следует верно понимать, как протекает сам процесс. Когда Шарден писал какой-нибудь плод, это зрительное переживание наполняло его нежным удивлением, и данное ощущение придавало его глазу и его руке способность изобразить это так, как он изобразил. Когда Питер де Хох писал крышу дома, он так глубоко чувствовал чудесное действие света среди богатства красок и тональных оттенков, что наслаждение этим мирным покоем, которое исходило от видимого мира, общалось и зрителю, до которого ему удавалось донести это впечатление во всей чистоте и целостности.

Только тогда, когда линия проведена с чувством, когда мазок положен силою инстинкта, а не расчета, когда художник ничего не выбирает и не подправляет, — только в этом случае передается движение чувств и, следовательно, само переживание, которое и составляет в наших глазах

ценность искусства. Неудивительно, что всякое взвешенное, выверенное суждение о том, что хорошо, а что плохо, выглядит таким мелким.

Скверно нарисованная колонна производит впечатление, будто ее рисовали по линейке. Хороший архитектор воспринимает колонну как существо одушевленное, смиренно-терпеливое, победно-ликующее, поддерживающее и несущее тяжесть, — и в едва уловимых, легких неровностях очертаний выражается ее сила, напряжение, давление и сопротивление.

Никакое, даже самое превосходное определение понятия «качество» не может приблизить нас к пониманию его сути, гораздо более поучительным в этом смысле является сопоставление оригинала и копии. Подобное сопоставление позволяет нам проникнуть в сокровенные глубины художественного процесса. Дискуссия, в свое время разгоревшаяся вокруг Гольбейна, позволила значительно продвинуться в понимании творчества этого художника. Речь идет о споре, вспыхнувшем в 1871 году, когда было проведено сравнительное исследование Дармштадтской Мадонны и Дрезденской Мадонны и установлено, что полотно из Дрездена представляет собою копию, выполненную в XVII веке. Весьма полезно почитать в этой связи брошюру Адольфа Байерсдорфера «Спор вокруг Гольбейна»¹, в которой освещается и много других любопытных вопросов.

Все мнения, высказанные по поводу этих двух работ, даже неверные, представляются поучительными. Свод разных точек зрения дан в брошюре Г. Т. Фехнера «К вопросу о подлинности Мадонны Гольбейна»². Данная работа

¹ Adolf Bayersdorfer, *Der Holbein-Streit*, München—Berlin, Fr. Bruckmann, 1872.

² G. T. Fechner, *Über die Echtheitsfrage der Holbein-Madonna*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1871.

со всею очевидностью, кстати, демонстрирует явное превосходство знатоков, мыслящих исторически, над художниками, сообразующимися с критерием красоты, принятым в XIX веке.

Байерсдорфер, который в дискуссии о дрезденской Мадонне выступил, оспаривая ее подлинность, наиболее резко, настаивал, например, на том, что данная картина несовместима с манерой Гольбейна прежде всего по своему колориту. В эпоху развитого «живописного» видения, а именно такой эпохой было начало XVII века, когда была создана копия, художники стремились к колористическому единству, жертвуя локальным цветом. Гольбейн же, напротив, принадлежа к другой эпохе и следуя в первую очередь своему личному представлению, относился к локальному цвету с большим пиететом и никогда не искажал естественную природу плоти цветовыми рефлексамии или зеленоватыми оттенками. Конечно, кто-то может возразить на это, что художник, мол, вполне мог один раз отойти от привычной манеры; однако утверждающий это забывает о том, что в искусстве цель и средства, духовное содержание и живописная техника, форма и цвет — все это, будучи одного происхождения, находится в гармоническом согласии, которое в полной мере присуще оригиналу из Дармштадта и совершенно отсутствует в дрезденском экземпляре, дисгармоничность которого бросается в глаза любому восприимчивому наблюдателю. Когда же многочисленные любители изящного и художники 1870-х годов находят дрезденское полотно более «красивым», чем дармштадтское, это вкусовое суждение объясняется лишь тем, что они по своему видению ближе к эпохе 1630-х, нежели 1530-х годов.

Копиист, в отличие от самостоятельно творящего художника, отталкивается от изображения, а не от жизни,

он имеет дело с уже воплотившимся образом. Вместе с тем, не существует абсолютно самостоятельных произведений. Строго говоря, речь идет лишь о степени самостоятельности. Даже крупный и самостоятельный мастер видит перед собою не только природу, но и произведения искусства — картины других художников и свои собственные. Он опирается на некую художественную традицию. В какой-то степени каждый художник — подражатель и копиист, уже хотя бы потому, что, создавая полотно, он ориентируется на свои собственные зарисовки с натуры, наброски, эскизы. В обычной повседневной практике никто не свободен от воспоминаний о том, что было сделано другими, и о том, что было сделано им самим. Художник становится не только родителем своего произведения, его отцом и матерью, но и выполняет роль повивальной бабки.

Необходимо дать некую шкалу. По степени оригинальности на первое место можно было бы поставить, например, рисунки Рембрандта, особенно относящиеся к его позднему творчеству, или, скажем, рисунки Грюневальда. Рисунок по природе своей занимает на этой лестнице более высокую ступень, чем живописное полотно. Спонтанность и непосредственность неразрывно связаны с оригинальностью. Самую нижнюю ступень будут занимать копии в узком и специфическом значении этого понятия. Между верхней и нижней ступенями располагается бесконечное множество промежуточных.

Подлинно самостоятельный художник бьется над тем, как перенести на плоскость тот образ, что живет в его воображении. Он может приблизиться к заветной цели, а может и никогда не достичь ее, — это и составляет волнующую прелесть его занятия, которое постоянно держит его в напряжении, но в этом же заключается и трагизм его судьбы. Копиист стоит перед совершенно иной задачей, кото-

рая, хотя и требует от него весьма трудоемкой, монотонной работы, тем не менее представляется вполне выполнимой. Он имеет перед глазами готовое изображение, и для выполнения работы от него не требуется ничего, кроме точности и известной ловкости.

Если кто-то берется за исполнение копии, это не означает, что он сам лишен дарования. Вполне можно себе представить, что копиист даже превосходит копируемого художника. Решающим здесь является то, что святая обязанность копииста заключается в том, чтобы отказаться от собственной свободы и поставить свое видение в подчиненное положение; кто бы он ни был, его состояние души должно принципиально отличаться от состояния души оригинального художника. Оригинальный художник вкладывает в картину все свои умственные и душевные силы, копиист использует только память, глаза и руки. Тот, кто чувствует разницу между рождением произведения и его деланием, никогда не войдет в заблуждение. Оригинал подобен некоему организму, копия — механизму.

Основным определяющим признаком оригинала является совершенная гармония между живописной идеей и формой, между замыслом и исполнением, между концепцией и средствами ее реализации. Оригинал в ладу сам с собою. Чем дальше по времени отстоит копиист от копируемого произведения, тем менее вероятно, что он окажется в состоянии достичь подобного единства или хотя бы создать его видимость, и невозможно это потому, что даже если он сумеет полностью подавить свое собственное художественное видение, ему просто не будет хватать тех пигментов и связующих, которыми пользовался создатель оригинала.

Копии изготавливались и при жизни автора, это так называемые «повторения». Вынести какое-нибудь опреде-

ленное суждение относительно них бывает довольно трудно. Уже само двусмысленное, размытое слово «повторение», к которому знатоки прибегают из вежливости или, желая скрыть свою неуверенность, указывает на то, что речь здесь может идти о вполне удавшейся факсимильной работе. Но даже если допустить, что мастер сам, своею собственной рукою снял копию со своего собственного произведения — хотя такую работу, как правило, доверяли ученикам, — то все равно едва ли можно ожидать, что он при повторении сможет добиться той же свежести и живости, которая была присуща исходному варианту. Правда, относительно таких художников, как Герард Доу или Герард Терборх, которые, обладая известным флегматизмом, проявляли и в творчестве методичность и хладнокровие, почти невозможно сказать, имеем ли мы дело с авторской копией или же с оригинальным произведением.

Копии всегда изготавливались и изготавливаются по заказу, при этом всегда с самыми разными целями и задачами. Копирование используется в процессе академического обучения для освоения классических образцов, копия может изготавливаться, когда оригинал продается, а владелец хочет оставить себе дубликат, — во всех этих случаях главная задача — точное воспроизведение оригинала и производимого им впечатления.

Бывает и так, что самостоятельно творящие художники создают парафразы произведений былых времен, и при этом не отказываются от своей собственной манеры письма, как, например, в случае с Делакруа, который перевел Рубенса на свой язык. Сходным образом, хотя и неосознанно, поступал и Рубенс, когда копировал Тициана. Неизбежное в этом случае противоречие между замыслом и живописным воплощением дает двойственный и необычный эффект. В прошлом копии создавались с легким

сердцем, без особых претензий на то, чтобы приблизиться к оригиналу, главным было воспроизвести композицию и дать некую репродукцию, которая на том этапе выполняла ту же роль, что впоследствии фотография. Имея дело с подобными случаями, сразу убеждаешься в том, что то или иное нововведение никак не может принадлежать такому-то художнику. Здесь сразу чувствуешь, что перед тобой искаженный текст, перевод, страдающий недостатками.

Что же касается хороших, удачных копий, верных оригиналу, — а именно такие копии и доставляют искусствоведу более всего хлопот, особенно если он не знает оригинала или не может привлечь его для сравнения, — то существует ряд общих соображений, предохраняющих нас от ошибок.

Копирование — это занятие, требующее от художника, как от женщины, полной отдачи, готовности к самопожертвованию, терпения и неослабевающего внимания. Нередко копии создаются медленнее, чем оригинал. Глаз и рука неизбежно устают от такой трудоемкой кропотливой работы и, неизбежно, не все получается одинаково удачно. Изначально ясно, что копиист все свое внимание, всю силу взгляда обращает прежде всего на те участки, от которых зависит общее впечатление, и с меньшим тщанием работает над второстепенными деталями. Так, имея дело с изображением Мадонны, он все свое старание и усердие обратит на голову Богоматери, работе над которой уделит больше времени, нежели пейзажу на заднем плане или архитектурным украшениям. Нередко по тому, как прописаны края полотна, его дальние углы, видно, что здесь копиист работал уже с меньшей добросовестностью, с меньшей силой.

Следующее далее соображение как будто вступает в противоречие с тем, что говорилось выше. Мне вспоминается

одно совещание, которое проводилось в Государственном Печатном Дворе. Нужно было принять решение относительно новых денежных знаков. Один из членов комитета, не чуждый искусству, горячо убеждал собравшихся в том, что необходимо заменить портреты известных личностей, в большинстве своем весьма безвкусные, чисто орнаментальным рисунком. Против этого решительно выступил представитель Рейхсбанка. Он заявил, что без портретов совершенно невозможно обойтись, потому что уже замечено, что банковские кассиры, которые должны быстро установить подлинность купюры, инстинктивно смотрят прежде всего на голову, на выражение лица и уже по этому принимают решение. Данный эпизод из детективной практики хорошо запомнился мне. Ведь действительно, малейшее изменение в совокупности форм, едва уловимое, совершенно ничтожное — а человек, изготавливающий копию или подделку, практически не может избежать мелких неточностей, — сообщает лицу, особенно губам, совершенно иное душевное выражение, отличающееся настолько, что этого нельзя не заметить. Наличие подобной неточности в орнаменте обнаружить почти невозможно, или, во всяком случае, нельзя уловить с первого взгляда.

Сам портрет не обязательно должен быть шедевром, поскольку все равно в памяти кассира, который видел в своей жизни тысячи купюр, запечатлевается духовно-душевная суть изображенного — видя перед собою подделку, кассир реагирует именно на отсутствие знакомого ему характерного образа.

Знарок искусства в этом смысле мало чем отличается от банковского служащего. Существует множество искусных копий гравюр, глядя на которые совершенно необязательно проводить тщательное сопоставление отдельных дета-

лей — достаточно бросить один взгляд на человеческое лицо, чтобы уберечься от ошибки.

Копиист изо всех сил безуспешно пытается передать душевное состояние, в то время как над второстепенными деталями работает уже спустя рукава.

Как я уже отмечал, рисунок дает гораздо более поучительный материал для понимания сущности оригинального творчества, чем живопись. Вот почему именно на примере рисунков можно проще всего показать фундаментальное различие между оригиналом и копией. Графология в этом смысле может стать нам хорошим подспорьем, ибо она дает представление о разнице между естественной формой и искусственной. Копиист рисует осторожно и медленно, он постоянно переводит взгляд с образца на свою работу, и уже только поэтому никогда не сможет добиться плавности, естественности линии оригинала.

Даже самый лучший копиист не застрахован от ошибок. Мастер, работающий с натуры, воплощающий увиденное им самим, видел на самом деле значительно больше того, что он в результате изобразил, он представляет нам только некий фрагмент, нечто вроде стенограммы или аббревиатуры. Так, он проводит легкую линию и намечает общие контуры шляпы, хотя в действительности он видел больше и знает, как эта шляпа смотрится сзади, как изнутри, из какой материи она сделана. Какие-то из этих предметных знаний двигали рукою мастера, когда он проводил линию контура. У копииста же перед глазами находится результат некоего зрительного действия, к которому он не был причастен. Какой-нибудь крошечный выступ или завиток имеют свою причину, о которой копиисту ничего не известно, они имеют значение, о котором копиист ничего не ведает.

Попробую на одном примере показать, какого рода ошибки и недоразумения встречаются на пути копииста.

Вот передо мною два рисунка, оригинал и точная копия. На переднем плане из-под земли выглядывает камень, нижняя часть которого закрыта волнистой полоской песка. Копиист по ошибке принял легкую, волнистую линию за основание камня, за его нижний край, и в копии камень уже не выглядывает из-под земли, а как-то стоит на земле, опираясь на несуразный зигзагообразный нижний край. Набор форм и в том и в другом случае как будто совпадает, но общее впечатление совершенно разное, поскольку иллюзия пространства, создававшаяся в оригинале за счет размещения камня за волнистой линией земли, в копии оказывается полностью разрушенной.

Третье измерение создается на плоскости за счет наложения контуров, сокращений и скрадывания форм. Поскольку копиист, в отличие от оригинального рисовальщика, не видел тела в пространстве, он не всегда улавливает характер линий, во всяком случае тех, что уходят в глубину. Там, где контур накладывается на другой контур, имеющий иное направление, там где он разрывается, форма оказывается частично перекрытой, она как бы отступает от картинной плоскости вглубину. Едва заметные движения линии, когда она то замирает, то прерывается, то выпадает и начинается снова, — все это и есть те волшебные средства, которыми воссоздаются глубина, объем или движение тела в пространстве. Удивительной живостью дышат эскизные наброски Леонардо с их прерывистыми линиями, — никому не удастся скопировать их так, чтобы не смазать это стаккато и не потерять при механическом воспроизведении ту магнетическую силу, которая исходит от них. Глядя, например, на фрагментарные, неоконченные наброски Рембрандта, можно подумать, что мастер рисовал для себя, что тщательная прорисовка не входила в его намерения. Те формы, которые со-

седствуют с недописанными, дают зрителю возможность восстановить недостающие части силою собственного воображения. Если связь отсутствует, ее следует восстановить. Рисунок Леонардо или Рембрандта, будучи отражением некоего увиденного образа, является для зрителя не чем иным, как средством оживить этот самый образ. Когда мы пытаемся проверить, вызовет ли данная совокупность линий и пятен к жизни какой-либо образ, мы проводим своего рода эксперимент. Который, разумеется, требует от экспериментатора немалых усилий.

Признаком того, что данное произведение является оригиналом, можно считать то индивидуальное начало, которое присуще всему произведению в целом и его отдельным деталям, так сказать, сходство творения и творца. Правда, существует и псевдосамобытность, та, которая делается, а не вырастает сама из себя. Она появляется в те эпохи, когда самобытность и индивидуальность считаются необходимой предпосылкой истинного творчества, так что всякий, кто хоть немного умеет держать в руках кисть и карандаш, уже желает быть оригинальным, а если, как это часто бывает, ему не хватает на это сил, он специально производит на свет нечто оригинальное, что бывает довольно трудно отличить от самобытного, и нередко вводит современников в заблуждение. Самобытное произведение при первом своем появлении кажется чем-то чуждым, вызывающим и неприятным, оригинальное — броским и пикантным. Самобытное проходит проверку временем и остается, постепенно набирая силу, оригинальное существует как явление моды, оно эфемерно и уже довольно скоро вызывает чувство пресыщения, а вскоре затем и вовсе исчезает со сцены. Самобытность и оригинальничанье соотносятся между собою так же, как гений и гениальничанье. Самобытный художник, тем более гений, стремится

ся быть в своем творчестве самодостаточным, хочет удовлетворить своим собственным требованиям, художник-оригинал старается либо угодить своим современникам, либо чем-нибудь их ошеломить.

Нередко что-то мешает нам употребить унижительное слово «копия», и мы тщетно пытаемся подобрать какой-нибудь иной термин. В те времена, когда в искусстве господствовала нормативная иконографическая традиция, — в Средние века, вплоть до самого XV века, — композиции и изобразительные мотивы повторялись от произведения к произведению, при этом художник не стремился добиться какого-либо особого художественного впечатления. Важно было, что изображалось, а не как, и нередко бывало, что только много позднее традиционная художественная идея по-настоящему оживала, углублялась, обретала, наконец, удачное воплощение. Это был вольный перевод текста на новый язык. Духовные образы в этом смысле оказались более стойкими, долгое время они оставались неизменными по причинам, никак не связанным с художественной ценностью. Скорее всего, к ним относились как к чудотворным святыням, и потому они пользовались неизменной любовью верующих, которые искренне радовались всякой встрече с ними.

Для того чтобы верно понять подобные явления, мы должны освободиться от предвзятости. Понятие «художник», с его ревнивой претензией на обладание духовной собственностью, формировалось медленно и постепенно, начиная с XVI века. Первоначально задача художника сводилась к тому, чтобы представить верующим иллюстрации к евангельским текстам и легендам, а также придать зримые очертания святым. Понять ту или иную сцену, узнать тот или иной персонаж можно было только в том случае, если они изображались уже знакомым и известным обра-

зом. Потребность быть понятым сковывала и ограничивала творческую свободу. Ни художник, ни верующие не видели св. Петра, но его изображения им были знакомы. Наивная вера возводила подобные изображения к древним оригиналам. Благоговейный трепет вызывали аутентичные, подлинные изображения Спасителя и Богоматери, которые св. Лука, по преданию, написал с натуры.

Если понять, с каким душевным трепетом относились верующие к церковным картинам, то никому уже не придет в голову удивляться той приверженности традиции, которая, начиная с икон, жила в композициях, сюжетах и типах. Бывали времена, когда новое изображение просто не могло рассчитывать на понимание и даже воспринималось как богохульство. Ян Ван Эйк, Гуго ван дер Гус и Грюневальд, надо полагать, доставляли своим современникам не только радость, но и некоторое беспокойство. Если иметь это в виду, остается только удивляться, как гениальным мастерам удалось преодолеть священную традицию. Самобытность никому не была нужна, она не встречала никакой поддержки, ей, скорее наоборот, приходилось преодолевать мощное сопротивление.

XXXIV

ЗНАЧЕНИЕ КОПИИ

В СЛУЧАЕ УТРАТЫ ОРИГИНАЛА

Состав имеющихся в нашем распоряжении работ старых мастеров страдает неполнотой. На протяжении столетий то тут, то там произведения искусства становились жертвой уничтожения. Итальянские художественные центры, такие как Флоренция или Сиена, долгое время остава-

лись более или менее нетронутыми, до тех пор пока алчность притких коллекционеров и торговцев не привела к тому, что значительная часть сокровищ оказалась если не уничтоженной, то расхищенной. На севере же иконоборчество, войны, революции произвели страшные разрушения, которые не обошли стороной и церкви с их художественными богатствами, пострадавшими здесь значительно больше, чем на юге. Некоторые страны, земли, города были почти что полностью разграблены, как, например, Франция и Голландия, или такие немецкие города, как Ульм и Аугсбург. И если при помощи стилистического анализа удалось собрать и до некоторой степени классифицировать скромную часть того, что осталось от голландской живописи XV века, то лишь благодаря тому, что некоторые картины, как правило небольшого формата, были просто вывезены из страны в период иконоборчества и тем самым спасены от уничтожения.

В нашем распоряжении осталась лишь незначительная часть того, что было создано великими фламандскими и голландскими мастерами в XV веке. О многих произведениях, упоминающихся в старинных документальных и письменных источниках, мы уже ничего более не можем сказать.

Поскольку, однако, как уже говорилось выше, в Нидерландах производилось много копий и повторений, и они имели свои особенности, обозначенные мною в предыдущей главе, — совершенно очевидно, что существует множество копий, которые не так-то легко атрибутировать как копии именно потому, что оригинал утрачен; число же этих копий значительно больше, чем принято считать.

И здесь уместно обратиться к методам археологии, которая, давая характеристику того или иного предмета, почти всегда основывается на анализе копии, по которой со-

ставляется представление об утраченном оригинале, когда исходное произведение реконструируется на основе стилистического анализа одной или нескольких имеющихся в распоряжении копий. Использование хорошо разработанных методов археологии при изучении живописи XV века может быть, как оказалось, весьма плодотворным. Глаз исследователя в этом случае видит все изъяны одежд, в которые копиист облачил тело оригинала.

Работая с таким материалом, необходимо задать себе следующие вопросы: привнес ли художник-копиист что-то от себя? Совпадает ли живописная манера хронологически и по своей художественной значимости с общей концепцией произведения? Можем ли мы констатировать отсутствие в композиции некоего противоречия, сбоя, скачка, погрешности против логики? Соответствуют ли отдельные детали друг другу и целому? Отрицательный ответ на эти вопросы, или хотя бы на один из них, позволяет сделать вывод о том, что перед нами копия, или вольное переложение, или нечто среднее между копией и самостоятельным произведением. Мы стремимся к тому, чтобы установить автора оригинала, при том, что наши поиски, если говорить о живописи XV века, ограничены сравнительно небольшим кругом имен: как показывает наш опыт, только незначительное число мастеров можно считать создателями характерных художественных типов, — к ним относятся Ян Ван Эйк, Рогир ван дер Вейден, Дирк Боутс, Гуго ван дер Гус и Иероним Босх.

Покажу на примере, к каким результатам может привести подобного рода сопоставление.

В Лувре хранится одно полотно, на котором изображена Мадонна и которое снискало совершенно незаслуженную славу только потому, что некий французский ученый, исходя из инициалов *J* и *P*, приписал его кисти Жана

Переля. Вывод представляется ошибочным. Буквы обозначают имена четы донаторов. Картина имеет фламандское происхождение, написана около 1500 года, о чем свидетельствует хотя бы одежда, и принадлежит кисти третьестепенного художника, посредственная манера которого обнаруживается и в некоторых других полотнах.

Мадонна изображена восседающей на троне в центре, справа и слева от нее, за тронем, расположены мужская и женская поясные фигуры донаторов. Если художник и проявил здесь некоторую самостоятельность, то только в изображении четы, от которой получил заказ. Вместе с тем эти портреты — самая слабая часть всего художественного целого, они позволяют судить о духовной узости исполнителя, которая проявляется также и в том сухом педантизме, с каким он воспроизводит металлические украшения трона и парчовую окантовку. Лицо Мадонны кажется пустым и ничего не говорящим — быть может, еще и какой-нибудь реставратор прошелся по нему, чтобы немножко его «приукрасить». А вот в игре складок одеяния Мадонны, в порывистом движении младенца Христа чувствуются воля и темперамент, придающие изображению художественную силу, которая явно выходит за пределы возможностей копииста. Это движение ткани, эти набегающие друг на друга волны материи, весь этот исполненный драматизма и игры фантазии язык форм — правда, в скверном переводе — все это указывает на Гуго ван дер Гуса. Младенец Христос, лежащий на коленях Матери и тянущийся куда-то вперед, ликом своим, движением худенького тельца, судорожно сжатыми пальцами вызывает впечатление своей причастности к жизни томящейся и тоскующей души гентского мастера. Правда, само движение не кажется здесь мотивированным или оправданным. Неясно, что или кто привлек внимание Младенца, что по-

служило поводом к его движению. Этот повод, очевидно, был заимствован, взят из иного контекста. Вполне вероятно, в первоначальном варианте рядом с Мадонной помещалась группа святых жен, и оживление младенца было вызвано одной из святых, например, св. Екатериной.

Ничто не мешает нам и порадоваться находке, и присовокупить отдельные фрагменты этой несохранившейся работы к нашему представлению о творчестве Гуго ван дер Гуса.

XXXV

ПРОДУКЦИЯ МАСТЕРСКОЙ

Согласно распространенному ныне и общепринятому представлению, художественное полотно являет собою творение одного человека, который работал над ним один, начиная от замысла и кончая последним штрихом, и потому один и несет за него всю ответственность. Нам трудно свыкнуться с мыслью, что так было не всегда и что мы вынуждены не только считаться с этим обстоятельством, но и делать отсюда соответствующие выводы. В прошлом художник стоял во главе мастерской и работал вместе с подмастерьями и учениками. Лишь иногда стилистический анализ принимает во внимание это обстоятельство, для которого был придуман уничижительный термин «продукция мастерской», используемый, как правило, в тех случаях, когда оригинал в силу слабости композиции и живописной техники скорее напоминает вариант или повторение. Несомненно, совместное творчество обнимает собою гораздо более широкую сферу и не сводится к тем случаям, когда неудовлетворенный глаз тщетно ищет в работе ожидаемого качества или же улавливает в картине извест-

ные провалы в технике исполнения. «Аутентичность» может быть поставлена под сомнение и тогда, когда в работе нет никаких явных изъянов. Одаренные подмастерья и даже совсем молодые ученики могут по своему уровню ни в чем не уступать главе мастерской, а иногда и превосходить его. Не следует забывать, что в отличие от современного учащегося академии, который может назвать себя мастером, если ему покажется, что он уже выучился всему, подмастерье вынужден был порою прозябать в этом положении скорее из материальных соображений — хотя бы потому, что мастер нередко сам был заинтересован в том, чтобы иметь при себе умелых помощников.

Ян ван Скорель по своему дарованию ни в чем не уступал своему третьему мастеру, амстердамскому живописцу Якобу Корнелису. В возрасте двадцати четырех лет он получил от Якоба за «вдумчивую и искусную работу» некоторую сумму денег и разрешение самостоятельно заниматься живописью в свое свободное время. Так рассказывает ван Мандер. Едва ли можно предположить, что участие Скореля снижало ценность той или иной работы, вышедшей в 1520-е годы из этой амстердамской мастерской. Скорее, можно говорить о большей свободе и более молодом духе. Подобные ситуации следует всегда иметь в виду.

Сохранившиеся договоры проливают свет на то, как работали мастерские в XV–XVI веках. Примечательно в этом смысле судебное разбирательство по поводу алтаря, заказаного Альберту Корнелису около 1520 года. В соглашении между художником и заказчиками из Брюгге особо оговаривалось, что мастер должен самолично исполнить существенные части работы, в первую очередь человеческие фигуры. Постольку, поскольку этот момент закреплялся договором, мы можем сделать вывод о том, что индивидуальная работа даже в небольшом объеме не

была само собой разумеющейся и что в других случаях Альберт даже не прикладывал руки к выполняемой работе, ограничиваясь только общим эскизом и надзором за исполнением. Подобный способ работы был, вероятно, распространенным явлением во фламандских мастерских XVI века. Мало чем отличалась от этого, как представляется, обстановка в мастерских Венеции, скажем, в мастерской Джованни Беллини. О судебном разбирательстве в Брюгге я подробно писал, основываясь на документах, опубликованных Велем, в двенадцатом томе моей «Старой нидерландской живописи». Некоторые мастера были похожи скорее на владельцев предприятий или директоров фабрик.

Франс Флорис был в 1550-е годы ведущим в Антверпене мастером и организатором, каким полстолетия спустя стал Рубенс. Как сообщает ван Мандер, у него училось и работало сто двадцать художников. Тот же биограф дает множество других весьма интересных сведений, позволяющих судить о том, как обыкновенно строилась работа в мастерской. Флорис выполнял подготовительный рисунок-композицию, а затем поручал подмастерьям выполнить подмалевок и «продолжать», снабжая их точными указаниями, где разместить эту голову, а где ту. У него в мастерской имелось некоторое количество «голов», выполненных им лично на досках и использовавшихся в учебных целях в качестве образцов для подражания или копирования. Сохранилось большое количество таких этюдов Флориса. Ни у кого подобный метод работы не вызывал никаких отрицательных эмоций, а ван Мандер даже хвалит учеников за то, что им удавалось быть точными и в то же время весьма самостоятельными.

Полная «аутентичность» была исключением. Даже когда такой обязательный и добросовестный художник, как

Дюрер, сообщает в своих письмах к Геллеру о том, что не подпустил к своей работе ни одного подмастерья, он говорит об этом как о чем-то особенном и попутно намекает, что «обычные картинки», которые он делает прибегая к помощи учеников, приносят ему гораздо больше материальной выгоды.

Ученики не только учились, они и помогали, получая при этом за свою работу кров и еду. Они обязывались служить мастеру в течение нескольких лет, и мастер мог рассчитывать, что со временем сможет извлекать из совместной работы все бóльшую пользу. В конце концов, они ведь не могли вечно заниматься только тем, чтобы целыми днями растирать краски, мыть кисти и выполнять прочую работу такого рода, гораздо более важным было то, чтобы они тем или иным образом приняли участие в работе над настоящей картиной. Чтобы научиться писать, нужно было начать писать.

Благодаря сохранившимся письмам нам многое известно и о том, как работала мастерская Рубенса. В 1619 году Рубенс пишет герцогу Вильгельму Нойбургскому: «Исполнить „Св. Михаила“ задача весьма сложная. Боюсь, что среди моих учеников нелегко будет найти такого, кто сумел бы, даже по моему рисунку, справиться с этой работой. В любом случае мне придется прописать вещь собственноручно». Картина находится в мюнхенской Старой Пинакотеке.

Чуткий глаз, однако, всегда сумеет уловить превосходство гения, неподражаемость исполнения. Рубенс, особенно в поздний период творчества, создал полотна, которые отмечены печатью его индивидуальности и являются во всех смыслах «творением рук его». Стилистический анализ может в таком случае попытаться с определенной долей уверенности установить, является ли данная работа

«продукцией мастерской», или один из участников работы был по своему дарованию равен Ван Дейку.

Если же речь идет о среднем художнике, то определить, насколько велико было участие подмастерьев, можно только в том случае, если последние действовали неумело или же самочинно вмешивались в процесс, ибо искусные и хорошо воспитанные ученики всегда остаются в тени. Если я атрибутирую некое полотно как принадлежащее кисти Б. ван Орлея, то, строго говоря, я могу только сказать при этом, что мастер сумел в чистом и целостном виде донести свой стиль, несмотря на чрезмерное усердие его плохо управляемых подручных.

Художник, который, движимый материальными соображениями, всячески наращивает темпы производства в своей мастерской — показательна в этом смысле деятельность Лукаса Кранаха в период его пребывания в Виттенберге, — никогда не возвышает своих подмастерьев до своего уровня, скорее наоборот, он снисходит до их уровня, вырабатывает язык форм и художественную технику, которые можно освоить и воспроизвести, и тем самым сообщает своей продукции некую безликость.

Весьма полезно сопоставить сохранившиеся «авторские» портреты Кранаха, например те, что находятся в музее Реймса, с работами, выполненными в его мастерской. Они использовались так же, как «головы» в мастерской Флориса. С графической лаконичностью мастер запечатлевал самое существенное в индивидуальном характере того или иного лица. Его этюды радуют глаз поразительной точностью и отсутствием лишних деталей. Скорее всего, мастер преследовал вполне конкретную цель, картина предназначалась для дальнейшего воспроизведения, и потому он стремился дать ясный и четкий образец своим подмастерьям. Картины, выполненные по этим этюдам и

выглядящие по отношению к ним как копии, никак не обогащают заданную схему, а строгая простота образца, присущая, скорее, гравюре, будучи переведенной в живопись, превращается в нечто застывшее и пустое.

Если не считать этих портретов, в мастерской Кранаха обыкновенно не делалось копий. Мастер, судя по всему, чувствовал себя ответственным за композицию и считал делом чести самолично изготавливать варианты. Оказываясь всякий раз, подобно Парису, перед проблемой выбора, он воспроизводил тот же замысел, в той же живописной технике, с теми же типами, но всегда несколько изменял композиционные группы и движения персонажей. Аналогичным образом поступал и Мастер женских полуфигур, в то время как Иос ван Клеве, Мастер из Франкфурта, равно как и другие нидерландские художники, выпускали из своих мастерских более или менее точные копии. Отсюда, однако, не следует делать вывод о том, что если в мастерской Кранаха с педантичной последовательностью изготавливались исключительно варианты, то все работы исполнялись мастером «собственноручно».

Так, говоря о позднем творчестве Кранаха, невозможно провести границу между его собственными работами и работами его сыновей. Правда, однажды была произведена попытка выделить часть, принадлежащую старшему сыну, Гансу, но вскоре, однако, от этой затеи пришлось отказаться, поскольку обнаружили две работы, подписанные Гансом Кранахом, которые стилистически ничем не отличались от той однородной массы картин, что выходили около 1535 года из мастерской его отца. Обе работы попали в собрание замка Ройонс в Лугано.

Алтари-складни, равно как и вотивные картины, изготавливавшиеся нидерландскими мастерами, особенно в Антверпене около 1520 года в огромном количестве как

для нужд внутреннего рынка, так и на экспорт, теперь можно зачастую обнаружить в других местах, скажем, в Кёльне или Брюгге, при этом на них нередко помещались портреты заказчиков или дарителей. Так, существует несколько фламандских алтарных створок с портретами кисти Б. Брейна, известны также и алтари, выполненные в стиле антверпенских маньеристов, с портретами работы мастера, известного как Адриан Изенбрант.

Весьма полезно в плане воспитания здорового скептицизма и осторожности в суждениях обратиться к изучению инвентарной описи художественных собраний Антверпена XVI–XVII веков, опубликованной Ж. Денусе¹. При виде такого количества имен художников, о которых мы не имеем ни малейшего представления, такого количества картин, которые обозначены как копии, становится просто не по себе.

Как бы то ни было, историк искусства должен быть готов к тому, что столкнется с совместной работой нескольких художников, хотя сегодня это и кажется нам глубоко чуждым. Иоахим Бекелар писал одежду на картинах А. Моро. Об этом сообщает ван Мандер. Хоубракен, говоря о Неллере, отмечает между прочим, очевидно, не без некоторого преувеличения, что в Англии действовало общее правило, согласно которому мастер писал только лицо и руки, а одежду и второстепенные детали писали другие.

XXXVI

О ПОДДЕЛКАХ

Многое из общих соображений, высказанных мною относительно копий, относится и к подделкам. С тою лишь раз-

¹ J. Denucé, *De Antwerpsche 'Konstkamers'*, Antwerpen, 1932.

ницей, что к эстетическому неблагозвучию здесь примешивается этическое, имеющее в своей основе обманные намерения, а хитрый расчет обманщика заступает место честных помыслов усердного копииста. Перед лицом подобных ухищрений, такого притворства и неискренности, которые пятном ложатся на сокровища искусства, знаток превращается в криминалиста.

Уцепившись за помочи мастера, фальсификатор уверенно и кратчайшим путем достигает своей цели, просто копируя полотно. Однако при этом его путь сопряжен с риском быть пойманным за руку, потому что, как правило, оригинал хорошо известен, и одного взгляда на картину может быть достаточно, чтобы вскрылся обман. Именно поэтому опытные и прожженные фальсификаторы всегда пытаются создать, основываясь на нескольких исходных образцах, нечто как будто совершенно новое. Соединяя между собою разнородные детали, они выдают себя. Они пытаются, например, сымитировать живописную манеру XV века, но выбирают при этом мотивы движения, свойственные XVI-му, или водружают головной убор XVI века на прическу в духе XV-го. Стилистические сбои и дисгармония свойственны подделке в гораздо большей степени, чем копии. Здесь изначально отсутствует единство и целостность, печать индивидуальности.

Фальсификатор копирует точно и сноровисто какой-нибудь рисунок Гольбейна, при этом дает его в зеркальном отражении, чтобы тем самым замести следы. У изображенного мужчины борода и прическа 1530-х годов. Фальсификатор наряжает его в высокий колпак, какие носили приблизительно в 1490-е годы, а на заднем плане дает пейзаж в стиле Мемлинга.

Фальсификатор — всегда обманщик и всегда дитя своего времени, дитя, которое скрывает происхождение свое-

го образа видения. Если осознать в должной мере все тяготы, связанные с этим безнадежным положением, то не трудно будет уловить и те особенности, которые отличают его поделку от оригинала. Раздираемый противоречием между необходимостью соблюдать осторожность и дерзостью умысла, пребывая в вечном страхе от того, что может какой-нибудь неловкостью выдать себя, проговориться, он оказывается в плену вкусовых пристрастий собственного времени, особенно в тот момент, когда он хочет сделать что-нибудь «красивое». Его пафос отдает пустозвонством, театральностью, вычурностью, ибо не имеет ничего общего с истинными движениями души.

Труднее всего фальсификатору дается передача той твердости и определенности, которая присуща оригинальному произведению и которая совершенно отсутствует у него самого, ибо он лишен той же непосредственности и инстинктивной уверенности. Выверенность и продуманность каждого шага проявляется на уровне формы в запинках и колебаниях. Стиль эпохи фальсификатора нередко выражается в излишней сентиментальности, слащавости, кокетливости, жеманстве. Фальсификатор отличается от мастера, в шкуру которого он пытается влезть, тем, что не знает в полной мере тех предметов, что находились перед глазами мастера. Он не знает, как кроили и шили одежду в XV веке. Зная реалии, мы можем указать ему на ошибку и легко разоблачить его, особенно в том случае, если он не просто трусливо копирует оригинал, но дерзко берется создать некую вариацию.

Короли фальсификаторов, вроде Бастианини или Доссени, никогда не делали копий или комбинаций, они полагали, будто уже настолько глубоко прониклись творческой манерой былых времен, что без труда могут творить в духе и стиле старых мастеров. Они не убоялись перей-

ти от «платонической» деятельности, которой не чужды и одаренные знатоки, к чисто практической. Но недолго им суждено было наслаждаться достигнутыми успехами. Они сумели ввести в обман только своих современников, да и то на короткое время. В их работах нет той трусливой посредственности, которая свойственна большинству мелких фальсификаторов, они кичатся своей храбростью, которая после разоблачения кажется глупой дерзостью.

Поскольку каждый век смотрит по-своему, Донателло в 1930 году выглядит иначе, чем выглядел в 1870-м. Каждому следующему поколению оригинальное произведение видится по-другому. Тот, кто сумел повторить Донателло в 1870-м и убедить в этом окружающих, не выдержит никакой критики, если на эту работу взглянут специалисты в 1930 году. Мы смеемся над ошибками наших отцов так же, как наши потомки будут смеяться над нами.

Уже только поэтому, не говоря уже о других причинах, можно назвать совершенно нелепой идею отнести кельнскую «Мадонну с цветком горошка» к началу XIX века, как это было сделано в конце 1908 года. Я тогда выступил с небольшой статьёй, развенчивающей это предположение, и среди прочего написал: подделки должны подаваться к столу «с пылу с жару». Поскольку любители слова «нет» мнят себя стоящими выше, чем те, кто предпочитает слово «да», и даже порою и впрямь кажутся стоящими где-то высоко-высоко, то в их честолюбивых сердцах все время бродит желание напасть на подлинное произведение искусства, с тем чтобы снискать себе славу среди тех низких умов, что всегда рады всякому причиненному ущербу. Склонные к положительным суждениям критики причиняли не меньше вреда, но пользы от них все-таки было больше, чем от строгих хулителей, которые не

заслуживают ни малейшего доверия, если они ни разу в жизни не сказали «да».

После разоблачения любая подделка оказывается беспомощным, жалким, никому не нужным созданием. Бастианини был, наверное, талантливый скульптором, но все, что он производил на свет в духе прошлых времен, выглядело как мертворожденное дитя.

Дискуссии и споры вокруг подделок редко бывают долгими. Обычно бывает так: произведение выплывает из небытия, вызывает изумление, потом к нему присматриваются, выносят приговор, после которого ему прямая дорога в преисподнюю. Подделка не оставляет по себе ничего, кроме стыдливого молчания сопричастных лиц и высокомерной усмешки на устах непричастных.

Подделка, выполненная нашим современником, нередко пользуется успехом и воспринимается как нечто понятное и доходчивое именно потому, что в ней есть нечто соответствующее нашему естественному видению, потому, что фальсификатор и понял старого мастера, и, одновременно, не понял, как понимаем и не понимаем его мы сами. Вот перед нами какой-нибудь «Ян Ван Эйк», то есть великий художник, достойный всеобщего почитания, которого мы, сообразно вкусу нашего времени, воспринимаем тем не менее как нечто «прелестное», — успех в данном случае обеспечен. Для некоторых любителей изящного поддельный Мемлинг может быть первым Мемлингом, который им действительно понравился.

Я помню, как много лет назад один торговец картинами показал мне рисунки к «Пляске смерти» Гольбейна, какие он считал оригинальными, выполненными рукою мастера потому, что ему казалось, будто бы высокий пафос и глубина чувств здесь явлены в гораздо большей степени, нежели в его гравюрах на дереве. Наблюдение было

по сути своей верным, однако рисунки были подделками Нового времени. Гольбейн в своих гравюрах, то есть в небольшом формате, перенес выражение чувств на движения персонажей, а не черты лица, и сделал это со свойственной ему стилистической выверенностью. Кюпиист же, который исходил не из образа, увиденного мастером, и не из тех требований, которые диктовались особенностями ксилографической техники, ориентировался на трагический смысл темы и потому по-школярски принялся штриховать лица, чтобы усилить выражение ужаса и страданий.

Мне бы не хотелось, чтобы кто-нибудь из моих рассуждений вынес впечатление, будто я всегда и во всем уверен. Это совершенно не соответствует истине. Не только я, но и мои учителя, к которым я отношусь с великим почтением, нередко впадали в заблуждения, при этом, как выяснялось впоследствии, по совершенно непостижимым причинам.

Глаз словно дремлет до тех пор, пока разум не разбудит его вопросом. Однако самый главный вопрос: «действительно ли данное произведение старинное и подлинное?» — почему-то почти никогда не ставится, особенно когда тот или иной предмет представляет достойный доверия торговец, который делает это с чистой совестью, удваивающей его энергию и цену выставляемого произведения искусства.

Чем моложе подделка, тем скорее мы можем впасть в заблуждение. Гораздо проще по некоторым признакам сделать вывод о том, что эта подделка выполнена известным мне фальсификатором, чем вынести суждение через отрицание, сказав, что данное произведение не может быть подлинным.

Для того чтобы придать полотну видимость старины, фальсификаторы пытаются подделать трещины на слое

красок, и делают это с таким усердием именно потому, что существует немало не слишком одаренных любителей изящного, которые считают морщины на изобразительной поверхности единственным признаком старинности и подлинности. Есть множество подлинных картин, не имеющих трещин, а вот у подделок они всегда в избытке. Кракелюр, возникший со временем, отличается с большей или меньшей очевидностью от искусственного. Карандаш и кисть давно вышли из употребления современных фальсификаторов, которым стало уже не к лицу пользоваться такими примитивными способами имитации трещин, как прорисовка и процарапывание. Они используют новые хитрости, прибегая, например, к химическому воздействию, когда картина резко нагревается так, чтобы треснул грунт, а вместе с ним и слой красок, по которому сеточкой расходятся подлинные трещины.

Естественные трещины доходят до грунта, искусственные затрагивают только красочный слой. Подделке, независимо от того, каким способом она была сделана, не хватает той причудливой игры, неравномерности, которая наблюдается обыкновенно, когда сеточка трещин постепенно расползается по поверхности изображения под воздействием климата. В зависимости от природы пигментов и от большей или меньшей пастозности нанесенных красок меняется и характер трещин. На одной и той же живописной поверхности могут быть резкие разрывы, а могут быть и едва заметные, или вовсе невидимые. Матерые фальсификаторы не без успеха используют старые, никому не нужные полотна, с которых они снимают все слои, иногда до самой грунтовки, чтобы затем, осторожно покрывая поверхность лессировками и бережно обходя все трещины, дабы они были хорошо видны, нанести свое изображение. Знаток в этих случаях вынужден ориентироваться только

на собственное чувство стиля, поскольку анализ материала ему здесь ничего не даст.

Иногда подлинные старинные картины снабжают фальшивыми подписями. Конечно, удобнее и перспективнее взять хорошую работу Яна ван Кесселя и поставить под ней подпись Рейсдаля, чем писать картину под Рейсдаля. Сколько раз поэтому уничтожались подписи незначительных художников.

Гораздо опаснее, чем собственно подделка, подправка работ, это осквернение художественного достояния, с которым трудно бороться. Представим себе, что у некоего торговца оказался в руках голландский пейзаж XVII века, который весьма пострадал. По каким-то признакам он решает, пусть совершенно безосновательно, что это произведение Геркулеса Сегерса, и будет очень доволен своим решением хотя бы потому, что работы этого мастера весьма редки и оттого ценны. Он передает картину добросовестному реставратору, бдительно следит за расчисткой, доставляет ему репродукции подлинных произведений в качестве убедительного доказательства верности вынесенного суждения и в назидание реставратору, который теперь, без всякого злого умысла, принимается обрабатывать отдельные части картины «под Сегерса». Ослепленный мыслью, что перед ним подлинное произведение мастера, он его и восстанавливает. И так легковверный реставратор постепенно превращается в злостного фальсификатора. Как-то раз я сказал одному реставратору: манера Гольбейна. Прошло немного времени, и мне было снова предъявлено произведение, которое было теперь аккуратно выправлено и сверкало красотою в стиле Гольбейна.

Любая картина Вермеера — уникальное и редкое сокровище. Об этом мастере мечтают все торговцы. По замыслу его вещи не слишком отличаются от произведений про-

чих художников, порою даже весьма незначительных; но волшебная игра света и цвета, индивидуальная точечная манера письма превращают его работы в изысканнейшее украшение и подлинное сокровище. Сколько раз предпринимались попытки переработать скромные голландские пейзажи и жанровые сцены и оживить их световыми пятнами, чтобы придать им видимость уникальной манеры Вермеера. Безобидные голландские картины нередко уродовались резкими мазками, призванными превратить их в работы Франса Хальса.

Поскольку фальсификаторы по своему профессиональному убеждению фабриканты, они нередко изготавливают сразу несколько экземпляров подделки, как это имело место в бельгийских мастерских, откуда вышло немало дубликатов, благодаря которым спрос на полотна старых нидерландских мастеров был в полной мере удовлетворен. Машины всегда получаются одинаковыми, организмы — всегда только похожи друг на друга.

XXXVII

О РЕСТАВРАЦИИ

Трудно представить себе более неблагоприятное занятие, чем реставрация. В лучшем случае реставратора не видно и не слышно. Если он постарался на славу, то неизбежно попадает в сомнительную компанию фальсификаторов, если же ему что-то не удалось — в разряд губителей искусства. Все его мастерство обыкновенно остается скрытым от глаз людских, все его промахи сразу выходят наружу. Всякое суждение о работе реставратора еще более зыбко и ненадежно, чем суждение о произведениях искусства. А это уже говорит о многом.

Реставрация есть необходимое зло. Необходимое, потому что устранение вздутий, фиксация красочного слоя, укрепление грунта — все это предотвращает разрушение вещи. Более того, художественная ценность произведения может быть даже повышена за счет расчисток, снятия поздних записей, наслоений, а также потемневших, потрепавшихся или утративших свою прозрачность слоев лака. Кроме того — правда, в этом случае допустимость вмешательства представляется уже весьма сомнительной — реставратор вносит добавления, заполняет утраты, движимый безумной идеей восстановить первоначальное состояние.

Даже консервация сопряжена уже с определенным риском. Предположим, старый холст прогнил, в этом случае к нему с обратной стороны наклеивается новый. При этом ткань разглаживают, что нередко наносит ущерб фактуре красочного слоя.

Снятие старого лака — независимо от того, производится ли оно сухим способом, когда слой соскребают вручную, или же это делается при помощи специального раствора, — не всегда проводится с должной осторожностью. В процессе снятия легко можно повредить оригинальный красочный слой. Если этот слой зернистый, шероховатый, то потемневший лак может лежать неровно, заходить в мелкие углубления, и потому удалить его, не причинив вреда оригинальной живописи, практически невозможно. Кстати сказать, стремление решительным образом избавиться от старого лака представляется во многих случаях не таким уж оправданным, если учитывать возможные нежелательные последствия, о которых говорилось выше.

Наверное, еще многие помнят о тех скандалах, которые живо обсуждались в газетах. Некий реставратор восстановил одно живописное полотно, удалив старый слой лака и

сняв поздние записи. Немедленно раздались голоса, обвинившие его в том, что он, дескать, «зачистил» картину, соскреб подлинные лессировки и тем самым снизил художественную ценность вещи. Такие страстные обвинения, которые обыкновенно раздаются из уст тех, кто не проявлял к работе ни малейшего интереса до того, как она подверглась «повреждению», кажутся совершенно несостоятельными уже хотя бы потому, что картина могла быть «зачищена» и до этой последней расчистки, судить же о ней, строго говоря, может лишь тот, кто лично присутствовал при реставрации. Кроме того, если картина после реставрации кажется жесткой, холодной и голой, то это еще отнюдь не вина реставратора. Наш вкус руководствуется силой привычки. Мы не приучены видеть изначальное состояние той или иной картины, находящейся, скажем, в некоей галерее, например в Лувре, где почти все полотно, скрытые под множеством слоев мутного лака, предстают бесконечно теплыми и темными, являя нам образцы гармонии весьма низкого сорта. Очищенное произведение выглядит среди неочищенных как «оштукатуренное». Наши глаза избалованы и изнежены. Если бы мы увидели картины такими, какими они выходили непосредственно из мастерских, мы бы изумились их яркости и пестроты. Прежние реставраторы хорошо понимали это и потому накладывали после очистки тонированный лак, чтобы «состарить» картину, то есть сделать ее теплой и «гармоничной».

Запросы и вкусы непрестанно меняются, и это всегда следует иметь в виду. Так, например, в немецких музеях уже никого не удивляет вид очищенных, а иногда и «зачищенных» картин.

Весьма сомнительной деятельностью реставратора становится тогда, когда он начинает дописывать недостающие

фрагменты, то есть восполнять утраты или оживлять стершиеся детали. Вот здесь и расходятся желания, требования и пристрастия. Историк, для которого произведение искусства является документом, совершенно справедливо восстает против реставрации, которая выходит за пределы консервации и обычной расчистки. Он требует, чтобы ему представили все, что осталось от оригинала, и в то же время не хочет, чтобы от него утаивали то, что утрачено. Именно удачные дорисовки претят историку; неудачные он может легко распознать и мысленно вычестить из целого. Владельцы картин, по заказу и указаниям которых работает реставратор, скажем, коллекционеры или торговцы, занимают иную позицию, нежели ученый. Им нужен не столько очищенный надежный документ, сколько максимум художественного качества, повышающего не только ценность картины, но и ее цену. Любой изъян, коль скоро он видим глазу, снижает рыночную стоимость картины. Реставратор должен его скрыть. Серьезный любитель искусства, равно как и музейный работник, надзирающий за работой реставратора и руководящий ею, скорее склоняется на сторону ученого. И действительно, партия пуристов значительно пополнилась за последнее время. Тут и там в публичных галереях можно увидеть тщательно очищенные полотна, на которых дефекты или недостающие фрагменты оставлены нетронутыми и только покрыты нейтральным тоном. В пользу такого метода следует сказать, что должным образом восполнить утраты не в состоянии даже самый превосходный реставратор, особенно в тех случаях, когда речь идет о фрагментах, существенных для общего впечатления.

Теоретически совершенно очевидно, что восстанавливающей реставрации следует избегать, однако на практике все оказывается значительно сложнее. Если на картине

XIV века отсутствует, скажем, часть оригинального красочного слоя, то мы все равно можем наслаждаться тем, что сохранилось, дополняя недостающие фрагменты мысленно, силою воображения. Иначе обстоит дело, если на каком-нибудь полотне XVII века пустоты образовались в центральной части. Они разрушают целостность пространства и общее впечатление. В каждом отдельном случае необходимо тщательно взвесить все за и против и, выбрав из двух зол меньшее, быть может, решиться на деликатное вмешательство реставратора, как поступает в подобных случаях хирург, который всякий раз должен задаться вопросом, насколько велики шансы на успешное проведение операции, оправдывают ли они сопряженный с нею риск. Можно, конечно, выбрать и третий путь, то есть заделать дыру так, чтобы она не разрушала общего впечатления, но вместе с тем была достаточно хорошо видна при ближайшем рассмотрении. Но, как и всякая полумера, подобный метод имеет множество недостатков.

Поскольку художественное произведение как объект частного владения рассматривается с точки зрения его денежной стоимости, рано или поздно реставратор неизбежно может оказаться в роли фальсификатора.

Между мастерскими реставраторов и фальсификаторов существуют подпольные связи. Много лет назад я видел у одного лондонского маршана прелестную, хотя и весьма потертую, картину из Брюгге 1480-х годов, на которой была изображена Мадонна в рост и две святыне. Работа попала в руки к одному бельгийскому реставратору. Я не знаю, взялся ли он ее отреставрировать. Больше я никогда не видел ее. Зато вместо нее всплыла подделка, отличавшаяся от оригинала весьма внушительными размерами. Правда, фальсификатора постигла мелкая неудача. В оригинале была изображена св. Екатерина, принимающая из

рук младенца Христа кольцо, которое, однако, практически стерлось. В копии же Младенец совершенно бессмысленно теревит палец святой, потому что ему просто нечего ей дать.

XXXVIII

ЛИТЕРАТУРА ОБ ИСКУССТВЕ

Язык наш скуден и беден, но это единственное средство, которым мы располагаем, тупой инструмент, который мы должны пытаться по мере сил постоянно оттачивать. Правда, не следует забывать, что острый нож быстрее зазубривается. Чувства подобны бабочкам, достаточно насадить их на острие слова, чтобы жизнь тут же улетучилась из них. Все сказанное об искусстве звучит как дурной перевод.

Все искусства имеют общий корень, на глубинном уровне все они связаны между собою — поэзия, музыка, изобразительные искусства. Тот, кому приходится передавать впечатление от живописного произведения словами, так или иначе вынужден искать поэтические формы выражения, тогда как разум призывает его бежать всякой поэзии. Кто-то сказал однажды, что по-настоящему понять изобразительные искусства может только музыкальный человек, и это суждение не лишено смысла. В этой смелой фразе есть доля истины, ибо, действительно, музыка единственная из всех прочих искусств является абсолютным искусством и уже потому может указать путь к постижению сути чисто художественного.

Если посмотреть на это необозримое море литературы и попытаться оценить ее по существу, по тому, насколько

ко она плодотворна и насколько долговечна, то на поверку окажется, что ценного в ней не так уж много и все это так или иначе лишь словесная передача неких зрительных впечатлений. Разумеется, слово никогда не сможет заменить визуального переживания, но оно может помочь тому, кто обладает некоей силой словесного выражения и кто слышит лучше, чем видит, «понять» произведения искусства, если воспользоваться этим не слишком удачным рационалистическим словом.

Чем выше художественная значимость произведения, тем глубже производимое им впечатление, тем дальше будет уходить описание от трезвого, хладнокровного бухгалтерского отчета, приближаясь к поэтическому переложению, за которым, правда, нужно тактично присматривать, дабы оно не скатилось в туманность и пустое фразерство. Например, довольно трудно описать словами женские типы Гуго ван дер Гуса так, чтобы потом по одному этому описанию мы могли узнать то или иное произведение мастера, но это же описание может сослужить службу тому, кто видит непосредственно перед собою конкретную картину; толкуя и интерпретируя произведение, оно углубляет впечатление и облегчает дальнейшее узнавание. А это уже немало. Мы, допустим, можем сказать: худые, вытянутые, бледные, костлявые фигуры воплощают внутреннее состояние, тяжелые возвышенные мысли, душевные страдания и борьбу. Конечно, какой-нибудь подражатель сможет воспроизвести по этому описанию общую конструкцию, но, поскольку он не испытал той же силы одушевления, он не сумеет создать ничего, кроме пустых масок или карикатур, это будут странно-серьезные лица, искаженные беспричинной скорбью.

Чем глубже будут наблюдения автора, чем глубже сочинение проникнет в душевно-духовную суть, тем скорее

оно научит читателей, которым дозволено быть не только читателями, самостоятельно оценивать отдельные художественные явления и видеть различия между ними, особенно если речь идет о копии или подделке.

Существует не так уж много авторов, чьи писательские способности соответствуют их уровню проникновения в искусство. Наверное, из всех ныне живущих в Германии критиков самым лучшим мастером передачи визуальных впечатлений в словесной форме после Вёльфлина является Вильгельм Френгер.

Воплощенным идеалом ученого-искусствоведа, работающего словом, был и Карл Юсти. Он соединял в себе обширное знание исторических фактов со способностью проникать в самую суть творческого процесса. Прочтите его книгу о Веласкесе. Под действием непосредственного впечатления от картины он может как будто наяву увидеть ту ситуацию, в которой в свое время находился мастер, прочувствовать, что от последнего требовалось и чего хотел он сам. Он дает психологическое толкование увиденного, основываясь на знании исторических обстоятельств.

Осмысленному описанию произведения искусства, как-то мало кому удается, противостоит регистрационное описание, явленное в каталогах, поставляемых более или менее ловкими сочинителями. Подобные описания, при наличии фотографических репродукций, никому не нужны, к тому же от них вообще мало проку, поскольку бедный читатель просто не в состоянии связать воедино такое количество разнообразных сведений. Перечисление цветовых оттенков, которое должно, по мысли составителей новейших каталогов, дополнить черно-белые снимки, требует от памяти совершенно невозможного. Смелый и интересный опыт издания каталога, в котором цвета были

обозначены буквами и цифрами по таблицам Оствальда (1921, Донауэшинген), так и остался неким курьезом.

Насколько мне известно, единственным успешным начинанием в этой области, позволившим преодолеть стерильный педантизм традиционного каталожного описания, стала работа Р. Айгенбергера о галерее Венской Академии. Автору удалось идеальным образом отразить в зеркале слов общее впечатление от каждой картины, ее художественную ценность, а также дать не просто сухой перечень отдельных сведений о форме и цвете, а представить их как некое единое целое.

Две вещи должны присутствовать в описании и каталоге. Во-первых, толкование содержания, объяснение иконографии, выяснение того, что мастер должен был сделать, каковы были его намерения. Во-вторых — описание того, что мы видим, передача впечатления, констатация того, чего мастер добился. Во второй части должно исключить всякую анализирующую ученость, здесь нужно суметь чистой душой и всеми обнаженными чувствами уловить впечатление, с тем чтобы затем, оставив все предрассудки, без лишних размышлений, втиснуть его в языковую форму.

Поучительный пример удачного сочетания строго научного наблюдения с непосредственным и непредвзятым являет собою вышедшая в свое время статья Хеппнера в «Oud Holland»¹. Картина Рембрандта из Берлинской галереи, на которой, как долгое время считалось и как об этом повсюду писали, изображен Моисей, в гневе разбивающий скрижали Завета, не раз уже была объектом суровой критики. Ожидание, которое связывалось с этой темой, затмевало собою впечатление, которое производит движение

¹ 1935, p. 241.

персонажа и выражение его лица. Хеппнер же доказал, что Рембрандт хотел изобразить иной сюжет, а именно — законодателя, который *показывает* скрижали своему народу. Теперь мы уже не ищем напрасно никакого гнева, никакого сильного действия, напротив, зная, о чем идет речь, наслаждаемся скорее величием образа. Мы узнаём также, что эта картина — не более чем фрагмент, наша фантазия может восполнить недостающие части, в результате меняется и наше впечатление, и наша оценка.

Беда всей искусствоведческой терминологии заключается в том, что эстетические понятия недостаточно четко отделены от тех, что несут на себе печать времени. В литературе XIX века было принято ругать некоторые формы XVII-го, обозначая их как «барокко», и этот же термин сохранился применительно к явлениям той эпохи, когда те же самые формы вызывают всеобщий восторг и признание. Получается так, что слово «барокко» используется то как отрицательная эстетическая характеристика, то как нейтральная, касающаяся определенного хронологического этапа. Аналогичным образом обстоит дело и с понятием «романтизм». Не следует пользоваться этими и другими терминами, не давая при этом разъясняющих определений.

В любой характеристике, в любом определении есть нечто карикатурное, поскольку вся совокупность свойств представляет собою единую ткань, и стоит только вытянуть из нее на обозрение одну-единственную нить, как вся структура тут же разрушается. Вместе с тем, подобного вмешательства не следует бояться до тех пор, пока ты способен отдавать себе отчет в односторонности суждения и готов компенсировать ее другими высказываниями. Не надо страшиться и противоречий, которые неизбежно вытекают отсюда и которые являются неотъемлемой частью

любого психологического познания. Человек сам по себе полон противоречий, и столь же противоречиво все то, что он делает и творит.

Основательные описания и характеристики, претендующие на абсолютную полноту, слишком многого требуют от визуальной памяти читателя; гораздо более действенны яркие афоризмы, неожиданно высвечивающее что-то новое. Последнее предложение совершенно не обязательно должно содержать в себе некую общеизвестную истину, пусть это будет утверждение *pro domo**, в котором выразится индивидуальность автора или найдут оправдание его слабые стороны.

* по личному поводу (*лат.*)

- Айгенбергер, Р. 240
 Альденховен, К. 13
 Альма Тадема 89
 Альтдорфер 52, 106, 107, 184
 Альфонс, неаполитанский
 король 116
 Андреа дель Сарто 138
 Артсен, П. 57, 94, 115
 Байерсдорфер, А. 12, 13, 203, 204
 Бастианини, Дж. 226
 Бейерен, А. ван 114
 Бекелар, И. 224
 Бёклин, А. 124, 138
 Беллини, Дж. 143, 220
 Беренсон, Б. 148
 Боде, В. фон 13, 14, 153
 Боль, Ф. 158
 Босх, И. 104, 216
 Бот, Я. 138
 Боттичелли, С. 137, 170
 Боутс, Д. 45, 46, 82, 104, 107, 136,
 216
 Брейгель, П. 64, 67, 102, 106, 197
 Брейн, Б. 224
 Бриль, П. 199
 Вазари, Дж. 142, 186
 Ван Гог, В. 124
 Ван Дейк, А. 121, 129, 136, 147,
 176, 177, 195, 196, 199, 222
 Ван Эйк, Г. 134
 Ван Эйк, Я. 34, 35, 45, 47, 55,
 60, 100, 101, 104, 107, 110,
 111, 115, 121, 134, 137-139,
 162-164, 214, 216
 Ватто, А. 42, 78, 121, 198
 Вейден, Р. ван дер 100, 101, 137,
 187, 192, 216
 Вейнбергер, М. 105
 Веласкес 138, 191, 200, 239
 Вель, В. Г. Дж. 220
 Вельде, В. ван де 33
 Вёльфлин, Г. 195, 239
 Вермеер, Я. 46, 96, 231, 232
 Вильгельм II, король
 Голландии 138
 Вильгельм, герцог
 Нойбургский 221
 Витте, Э. де 43
 Геллер, Я. 221
 Генрих VIII, король Англии 110
 Гертген тот Синт Янс 104
 Гёте 21, 40, 68, 73, 76, 82, 88, 92,
 93, 96, 119, 125, 139, 140
 Гирландайо 115
 Гойен, Я. ван 56
 Гойя, Ф. 200
 Гольбейн, Г. 13, 110, 176, 203, 204,
 225, 228, 229, 231

- Госсарт, Я. 45, 143, 199
 Гофмансталь, Г. фон 122
 Граф, А. 169
 Грильпарцер, Ф. 11, 124, 126
 Грюневальд, М. 23, 52, 105, 122,
 147, 184, 205, 214
 Гумбольдт, В. фон 126
 Гус, Г. ван дер 45, 46, 130, 147,
 179, 180, 214, 216–218, 238
 Давид, Г. 100, 104
 Делакура, Э. 207
 Денусе, Ж. 224
 Джорджоне 100, 104, 172, 178
 Джотто 121
 Дидро, Д. 92, 93
 Добиньи, Ш.-Ф. 136
 Дольчи, К. 139
 Донателло 227
 Доссена, А. 226
 Доу, Г. 53, 139, 155, 207
 Дюрер 91, 103, 113, 117, 118, 122,
 129, 162, 176, 178, 191, 195,
 197–199, 221
 Изенбрант, А. 224
 Кальф, В. 46, 114
 Карл I, король Англии 143
 Кейп, А. 42, 107, 192
 Келлер, Г. 30, 73, 74
 Кессель, Я. ван 231
 Клеве, И. ван 187, 188, 223
 Клемансо, Ж. 26
 Кобель, Я. 139
 Корнелис ван Харлем 108
 Корнелис, А. 219, 220
 Корнелис, Я. 122, 219
 Коро, К. 57
 Корреджо 78, 130
 Крапах, Г. 223
 Крапах, Л. (Старший) 52, 105, 106,
 183–185, 222, 223
 Кривелли, К. 47
 Кристус, П. 115
 Куккук, Б. К. 139
 Лаврие, А. П. 164, 165
 Лейбль, В. 55
 Ленбах, Ф. 119
 Леонардо да Винчи 80, 118, 191,
 211, 212
 Лермолиев, И. *см.* Морелли, Дж.
 Либерман, М. 20
 Лоррен, К. 107, 199
 Лохнер, С. 45
 Лука Лейденский 122
 Мабузе, И. *см.* Госсарт, Я.
 Макарт, Г. 119
 Мандер, К. ван 108, 142, 219,
 220, 224
 Мане, Э. 35, 86, 87, 137, 138, 170
 Мантенья, А. 197
 Маргарита Австрийская 143
 Мартини, С. 121
 Массейс, К. 80
 Мастер Вильгельм 118
 Мастер Домашней книги 186
 Мастер женских полуфигур 223
 Мастер из Франкфурта 223
 Мастер Успения Марии
см. Клеве, И. ван
 Медер, Й. 193
 Медичи 115
 Мейт, К. 72
 Мемлинг, Г. 100, 111, 115, 136,
 150, 152, 153, 179, 187, 199,
 225, 228
 Менцель, А. 90, 136
 Микеланджело 68, 122, 176
 Микиель, М. 143
 Милле, Ж.-Ф. 94
 Момпер, Й. 57
 Моне, К. 26
 Монтень 155
 Морелли, Дж. 142, 144–146, 148
 Моро, А. 110, 224
 Морони, Дж. 110

- Мурильо, Б. Э. 70
 Мэллон, А. 163
 Мюндлер, О. 144, 145
 Нейшатель, Н. 110
 Неллер, Г. 224
 Ницше, Ф. 19, 145
 Орлей, Б. ван 143, 188, 222
 Остаде, А. ван 46, 53, 76, 96
 Оствальд, В. Ф. 240
 Оуватер, А. ван 82
 Пальма Веккио 169
 Патинир, И. 104
 Перель, Ж. 216
 Пёттенкофер, М.-Й. фон 167
 Пилоти, К. Т. фон 89
 Платон 36, 37
 Поттер, П. 33, 53, 64, 65
 Поурбус, П. 169
 Пуссен, Н. 199
 Пьеро делла Франческа 46
 Рафаэль 78, 81, 130, 133, 146, 176,
 182, 191, 197, 198
 Рейнольдс, Дж. 196
 Рейнхарт, О. 105
 Рейсдаль, Я. 42, 106, 107, 138, 231
 Рембрандт 35, 43, 54, 73, 122, 123,
 133, 139, 155, 156, 158, 159,
 165, 177, 178, 181, 182, 189,
 191–193, 196, 200, 205, 211,
 212, 240, 241
 Рибера, Х. 73
 Ринг, Г. 16
 Роймерсвале, М. ван 116
 Ротшильд, Р. 163
 Рубенс, П.-П. 41, 64, 88, 106,
 119, 121, 129, 165, 192, 196,
 198–200, 207, 220, 221
 Санредам, П. 33, 43
 Сегерс, Г. 231
 Сезанн, П. 24, 61
 Скорель, Я. ван 195, 199, 219
 Слефогт, М. 64
 Снейдерс, Ф. 46, 114, 115
 Стен, Я. 33, 76, 96
 Тенирс, Д. 46
 Терборх, Г. 33, 54, 89, 96, 97, 207
 Тим, А. 136
 Тинторетто 53, 55
 Тициан 35, 46, 110, 155, 158, 178,
 181, 182, 196, 200, 207
 Тулуз-Лотрек, А. 64, 67
 Фациус, Б. 101
 Фейт, Я. 114, 115
 Фехнер, Г. Т. 203
 Филипп II, король Испании 143
 Филипп Бургундский 101
 Флёрке, Г. 95
 Флорис, Ф. 199, 220, 222
 Френгер, В. 105, 239
 Фрюауф, Р. 105
 Хальс, Ф. 123, 152, 153, 179, 181,
 182, 191, 200, 232
 Хейден, Я. ван дер 56
 Хеппнер, А. 240, 241
 Хоббема, М. 106, 138
 Хоубракен, А. 224
 Хох, П. де 46, 96, 202
 Хубер, В. 105, 106
 Ченнини, Ч. 98
 Шайблер, Л. 12, 13, 171
 Шарден, Ш. 42, 93, 202
 Швинд, М. фон 105
 Шиллер, Ф. 87, 89, 126
 Шинкель, Ф. 84
 Шонгауэр, М. 129, 186, 197–199
 Шопенгауэр, А. 21
 Штригель, Б. 110
 Эдуард, принц 110
 Эль Греко 46, 51, 68, 124, 138, 179,
 200
 Эльсхаймер, А. 199
 Юсти, К. 134, 239
 Юстус ван Гент 113

WWW.AXIOMA.SPB.RU

**Макс Фридендер
ОБ ИСКУССТВЕ И ЗНАТОЧЕСТВЕ**

**Издатель Андрей Наследников
Лицензия № 01625 от 19 апреля 2000 г.
191186, Санкт-Петербург, а / я 42; e-mail: a@axioma.spb.ru
Формат 60 × 90 / 16. Бумага офсетная № 1. Печать офсетная
Отпечатано в ППП «Типография „Наука“»
121099, Москва, Шубинский пер., 6. Зак. № 2857**

WWW.AXIOMA.SPB.RU

СЕРИЯ «КЛАССИКА ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ»

вышли в свет:

Эрвин Панофски, *Idea*

Владимир Вейдле, *Умирание искусства*

Генрих Вёльфлин, *Основные понятия истории искусств*

Макс Фридендер, *Об искусстве и знаточестве*

Ганс Зедльмайр, *Искусство и истина*

готовится к изданию:

Ганс Зедльмайр

Утрата середины:

Изобразительное искусство XIX и XX столетий

как симптом и символ времени

Перевод Ю. Н. Попова

WWW.MACHINA.SU

СЕРИЯ «КРИТИЧЕСКАЯ БИБЛИОТЕКА»

вышли в свет:

Жиль Делёз, Ницше

Жорж Батай, Внутренний опыт

Филипп Лаку-Лабарт, Musica ficta: Фигуры Вагнера

Морис Бланшо, Мишель Фуко, каким я его себе представляю

Жак Рансьер, Эстетическое бессознательное

Жак Деррида, От Вавилона до Холокоста

Жан-Франсуа Лиотар, Хайдеггер и «евреи»

Эмманюэль Левинас, О Морисе Бланшо

Ален Бадью, Манифест философии

Жан-Клод Мильнер, Константации

Жиль Делёз, Критика и клиника

Ален Бадью, Этика

готовится к изданию:

Жак Рансьер, Несогласие

пер. с франц. В. Е. Лапицкого

СЕРИЯ «НОВАЯ ОПТИКА»

вышли в свет:

Виктор Стоикита, Краткая история тени

Жиль Делёз, Фрэнсис Бэкон: Логика ощущения

готовится к изданию:

Жорж Диди-Юберман

Перед образом: К вопросу о задачах истории искусства

пер. с франц. А. В. Шестакова

Исполненные великолепной ясности и глубины, подчеркнута безыскусные и в то же время чеканно афористичные, итоговые размышления выдающегося историка живописи, эксперта, музейного деятеля Макса Фридлендера (1867–1958) посвящены центральным проблемам знаточеского искусствознания.

АНДРЕЙ НАСЛЕДНИКОВ