

М. ФРИДЛЕНДЕР

ЗНАТОК
ИСКУССТВА



„ДЕЛЬФИИ“

МОСКВА

1923



THE FISH MARKET

Настоящее издание отпечатано в
7-й типографии „Мосполиграф“ в
количестве двух тыс. экземпляров.

Рисунок обложки исполнен Ф. И.
Захаровым. Марка Издательства
В. А. Фаворского.

Главлит. № 803.

М. СРИДЛЕНДЕР

ЗНАТОК ИСКУССТВА

Перевод В. БЛОХА

под ред. К. ЗИШНЕРА

ЗНАТОК ИСКУССТВА

ДЕЛЬФИН

Москва

1923

М. ФРИДЛЕНДЕР

ЗНАТОК ИСКУССТВА

Перевод В. БЛОХА

под ред. Б. ВИППЕРА

„ДЕЛЬФИН“

Москва

1923

От Редактора.

Маленькая книжка, лежащая перед нами, предвещает важный и решительный поворот в науке об искусстве, а может быть даже во всей современной культуре. Тема ее—о знатоке искусства—покажется случайной и слишком частной. Но дух борьбы, окрыляющий каждое слово, ясность и простота цели, служат залогом большого, действительного перелома.

Макса Фридендера, директора Берлинских музеев, мы до сих пор знали, как узкого и несколько сухого специалиста. Его исследования в области немецкого и нидерландского искусства служили образцом сдержанности, осторожности и почти педантической точности приемов. Его считали типичным музейным деятелем, погруженным в детали второстепенных школ, сомнительных реплик и безымянных мастеров. Теперь

он сразу вырос в наших глазах, не только как блестящий стилист, но и как вдохновенный руководитель.

В чем же значение его книги? Чему она учит, куда ведет? Иных, пожалуй, смутит пренебрежение Фридендера к науке, сомнение его в возможности научного подхода к искусству. Напрасные страхи. Фридендер вовсе не против науки, но он за искусство. Он — не враг изучения искусства, он только подвергает сомнению механику установившихся приемов. Изучать искусство — кто спорит — конечно, это нужно, необходимо; но только — во имя искусства, во имя познания художественных ценностей, во имя творческого вдохновения, а не ради сложных и искусных теорий, не доходящих до искусства или оставляющих его далеко позади. Первое ударение Фридендера — на живом памятнике искусства. Вот эта картина Мемлинга важнее, чем тончайшее суждение о нидерландском стиле. Поэтому Фридендер так настаивает на моменте атрибуции. Разумеется, атрибуция — не самоцель. Она — только средство общения с искусством. Но она заставляет видеть, а не разглядывать. Отыскивая автора, знаток сопри-

касается с творческим процессом возникновение памятника, переживает все стадии его создания, не замыкаясь на голых вершинах формального анализа, как искусствовед, строящий „историю искусства без художников“. Второе ударение Фридендера на наглядном созерцании. Поэтому Фридендер так ценит силу первого впечатления. Только в первый момент мы умеем смотреть, а не размышлять. Только в первую минуту встречи с художественным произведением, мы имеем дело с ним самим, а не с нашими о нем соображениями. Знаток искусства должен быть активен в своем восприятии. Он должен обладать даром внутреннего воссоздания, позволяющим ему в бесконечном многообразии отдельных памятников находить единый облик индивидуального автора. Знаток имеет дело не с признаками формы, как учил когда-то Морелли, а с ее качеством. Он сам — художник, поскольку вновь создает произведение искусства вместе с забытым или неузнанным мастером. Он сам — творец, окрыляющий безмолвные ценности.

Фридендер уверенной рукой ведет нас в заманчивый мир творческого общения с искус-

ством. Оглядываемся назад—и, кажется, миновала пустыня пассивной теории и бесплодной методологии. Впереди нас ждут события, стремительные главы романа, смутное чаяние открытий и изобретений.

Б. Виппер.

По разному подходят к произведению искусства любитель, собиратель, историк, эстетик и знаток. Но эти типы различаются лишь теоретически; на практике собиратель может быть вместе с тем знатоком и уж, конечно, любителем, историк может быть знатоком — и т. д. На научность притязают: историк, эстетик и знаток. Впрочем, о научности знатока можно спорить.

Историк рассматривает отдельное произведение, как документ; из сопоставления этих документов он устанавливает ход исторического развития.

Эстетик видит в отдельном произведении искусства образец, на котором он учится сам и учит других законам художественного творчества.

Знаток исследует произведение искусства с целью установить его автора.

Некто владеет темным полотном, которое в его глазах не имеет никакой цены: он готов подарить его первому встречному. Знаток бросает взгляд на полотно и признает в нем работу Рембрандта. В результате такого определения торговец картинами платит за полотно целое состояние.

Знаток создает—и уничтожает—ценности; и благодаря этому он располагает значительным могуществом.

Первая предпосылка этого влияния не в том, что знаток прав, т. е., что картина действительно принадлежит Рембрандту, а в том, что ему верят. Торговец платит деньги в расчете на кредит знатока, уверенный, что его покупатели будут доверчивы. Дело решают, таким образом, доверие и авторитет.

Должно ли и может ли суждение знатока быть обоснованным? В состоянии ли знаток показать, что побуждает его видеть в картине произведение Рембрандта, с такой убедительностью, чтобы правильность определения стала очевидной для торговца и его клиентов? На этот щекотливый вопрос я с самого начала отвечаю: нет.

Дело в данном случае обстоит не так, как при других научных суждениях. Неправильный диагноз врача большей частью быстро обнаруживается, благодаря тому, что пациент, против ожидания, умирает или остается жить. Неверно рассчитанный мост — обрушивается. Неправильно определенная картина не умирает и не рушится.

В виду того, что знаточество не может быть проверено, на него смотрят с подозрением, как на какую-то сомнительную оккультную науку. К тому же, академические искусствоведы пренебрегают им, так как в их глазах вопрос об авторе имеет ограниченное и второстепенное значение. Наслаждающийся же любитель искусства говорит: мне безразлично, кто написал эту картину, лишь бы только она мне нравилась. Один коллекционер тяготеет к знатоку — и легко понять, почему. Могущество знатока — значительно, но покоится на шатком основании. Доверие легко утратить. Характер знатока и в хорошую и в дурную сторону определяется этой его зависимостью от чужого доверия. Пусть добросовестный критик становится тем осторожнее, чем глубже он чувствует, что его суждения ко-

ренятся и зарождаются в темноте непознаваемого, что он осуществляет свое дело без всякого контроля, — все же общечеловеческая слабость, тщеславие, вырастает в этой области до размеров профессиональной болезни шарлатанства. Не совсем честные средства незаметно появляются на сцену. Прежде всего — тон, каким знаток высказывается. Он сам убежден и хотел бы убедить других, но болезненно ощущает, что то, в чем он черпает свою уверенность, он не может передать другим, во всяком случае, не может этого сделать путем общепонятной аргументации. Поэтому он хватается за опасное средство внушения. Как только в его голосе зазвучали грудные ноты убеждения, превышающие его внутреннюю уверенность, — а это может случиться просто в силу привычки и без всякого злого умысла, — так он уже стал немножко шарлатаном. Знаток чувствует, что ему необходимо создать себе авторитет и все время повышать его. Он хочет импонировать. Он боится сказать: этого я не знаю; автор мне не известен. Он пользуется каждым случаем, чтобы показать, что он знаток; судит слишком часто, и, в конце-концов даже тогда, когда не знает. Подлинный знаток — не-

пременно специалист. Не существует универсальных знатоков. Но публика ошибочно полагает, что если критик оказался бессильным в одном случае, то он, вероятно, не сумеет сказать ничего дельного и в другом. Часто знаток недостаточно тверд, чтобы вопреки этому предрассудку, оставаться в границах своего знания и злоупотребляет своим авторитетом, чтобы еще больше увеличить его.

Как бы ни было психологически оправдано недоверие к знатоку, опыт учит, что все стройное здание наших знаний об искусстве покоится на деятельности этих самых знатоков. Вопреки всем колебаниям и спорным вопросам достигнуто значительное количество общепризнанных истин. Если мы теперь лучше понимаем и чище воспринимаем Рембрандта, чем прежде, то мы обязаны этим знатокам, которые собрали, просеяли и привели в порядок материал.

Нигде не говорится столько о методе и нигде не громят с таким ожесточением диллетантизм, как в науке об искусстве. Но это именно потому, что здесь нет никакого метода, никаких поддающихся передаче и преподаванию приемов работы, которые привели бы к цели, и еще пото-

му, что искусствознание плотью и кровью связано с диллетантизмом.

Старание превратить изучение искусства в своего рода ученость болезненно и недостойно, — и прямо-таки смешными кажутся заявления, которые мы слышим уже десятки лет, что эта наука молода, что она еще не вышла из детского возраста.

Существует хороший и дурной диллетантизм. Иначе: восторженная любовь к искусству, которая и влечет всегда к размышлению об искусстве, обнаруживает слабые стороны, как только начинает стремиться к познанию. Если из-за этих слабых сторон отвергать диллетантизм, то рискуешь вместе с любовью к искусству утратить, в конце-концов, само искусство. То, что останется после этого — равно нулю. Диллетанты сделали самое существенное, когда-то они сделали все; достаточно назвать Гонкуров, Фромантена или Румора. Появившаяся в последние десятилетия профессия знатока должна суметь сохранить хотя бы некоторые черты свободного диллетантства, она не должна превратиться в застывший цех.

Так искусствоведы венской школы, из боязни, что филологи и историки не сочтут их настоящими учеными, орудующими тяжеловесным аппаратом науки, самым серьезным и прилежным образом бьются над задачей выработать метод и освободиться от шаткости суб'ективного суждения вкуса. Об'емистая, ученая и умная книга Ганса Титце о „Методе истории искусства“^{*)} дает возможность познакомиться с этими усилиями и обозреть достигнутые результаты. В этом томе упоминается о тысяче вещей, которые так или иначе соприкасаются с изучением искусства, знание которых полезно и важно для знатока, — но об искусстве нет и речи. Все эти познания не сделают человека знатоком искусства, а не будучи знатоком, нельзя быть и искусствоведом. Покойный гейдельбергский профессор Карл Нейман удачно разоблачил слабые стороны венской школы. Привожу некоторые превосходно сформулированные положения:^{**)} „Утверждение Титце, что вопрос о качестве есть вопрос музейный,

*) Н. Tietze. Die Methode der Kunstgeschichte. Leipzig, Seemann, 1913.

***) Historische Zeitschrift, 1914., стр. 485.

а не научный., обнаруживает на ряду с некоторым естественно-научным фарисейством и недозволенным сужением понятия о науке, нечто худшее: враждебность искусству. За спасение от опасности суб'ективизма, как смертельного врага якобы точного метода, здесь требуется такая жертва, какую история искусства не в силах принести, не отказавшись от самой себя... Без ощущения качества нет художественной критики"... Далее: „К этому следует прибавить, что методы всякой науки возникают из возможности рационализировать ее задачи, и что метод оказывается бессильным там, где он наталкивается на иррациональное, например, на личность. Гений не поддается никакому методу"... И, наконец: „Искусство важнее, нежели метод истории искусства“...

К этим превосходным положениям можно бы присоединить еще некоторые. Изучение искусства, которое во что бы то ни стало хочет стать наукой, грозит стать наукой, направленной против искусства. Иррационален не только гений, как редкий исключительный случай; иррационально все художественное творчество. Не следует делать различия между личным и без-

личным художественным творчеством. Вопрос о личности является всегда и на всех ступенях самым плодотворным, хотя бы мы с нашими ограниченными познаниями не могли—или еще не могли—ответить на него. В конце-концов ведь и средневековая капитель или рельеф из слоновой кости суть создания одного человека, единственного с ему одному принадлежащими свойствами. И задача в том, чтобы ощутить эту индивидуальность, что возможно лишь путем чувственного переживания. По прочтении книги Титце испытываешь такое чувство, как будто в длинной прогулке со всех сторон обошел вокруг проблемы искусства.

В ответ на краткое и решительное суждение знатока: это—произведение Дюрера, или: это не может быть произведением Дюрера, раздастся неудовлетворенно и недоверчиво: так может сказать всякий, приведи доказательства. Тогда знаток, письменно или устно, делает попытку открыть и показать в художественном произведении неповторимость творческой индивидуальности. Но то, что он может сказать, не есть то, что послужило основанием для его суждения, и ни в коем случае не может— как

у математика—вылиться в форму непрерывной цепи доказательств. Исчерпывающее обоснование вполне справедливо вызывает в данном случае недоверие. Суждение знатока основано на мотивах, которые частью невыразимы, а частью даже вовсе остаются за порогом сознания. Художественно-критический материал, с помощью которого определение обосновывается, как принято условно выражаться, никогда не содержит в себе всей полноты мотивировки, не содержит в себе того, что является самым существенным в процессе нахождения автора. По качеству так называемого обоснования нельзя судить о качестве суждения. Логическую сторону можно, конечно, всегда высказать и доказать, но об интуитивной можно самое большее намекнуть. Вот почему язык художественной критики так афористичен и так охотно пользуется сравнениями. Часто он смутно патетичен, аргументация переплетается в нем с призывом к чувству.

Познакомимся с приемами нашей работы на примере. Я изучаю алтарную икону и усматриваю, что она писана на дубе. Значит она нидерландского или нижнегерманского происхож-

дения. Я нахожу на ней изображения жертвователей и герб. История костюма и геральдика дают возможность притти к более точной локализации и датировке. Путем строгих умозаключений я устанавливаю: Брюгге, около 1480 года. Изображенного жертвователя легко узнать по гербу. Малоизвестная легенда, о которой поведствует картина, приводит меня к одной церкви в Брюгге, посвященной святому этой легенды. Я справляюсь в церковных актах и нахожу, что в 1480 г. гражданин города Брюгге, чье имя я узнал по гербу, пожертвовал алтарь и образ к нему заказал Гансу Мемлингу.

Итак, икона писана Мемлингом. Вывод чисто научный, строго доказанный!

Но даже в этом гипотетическом случае, где так завидно много можно доказать, не все может быть доказано. В конце концов все-таки возможно, что Мемлинг заказа не выполнил, передал его исполнение своим ученикам, или что вместо него сделал работу кто-нибудь другой. Решающее последнее слово даже и здесь остается за суждением вкуса, подобно тому, как первое слово принадлежало чувству. Ибо, что привлекло меня именно к этому произведению,

как не мое субъективное суждение о качестве? Не стал же я тратить труд аналитического исследования на другие иконы. Больше того, сказать по правде, я с первого взгляда тотчас подумал о Мемлинге, Мемлинга ждал, Мемлинга искал. Мысль о нем была как бы компасом в моих исследовательских странствованиях.

Исследователь искусства располагает различными орудиями; тончайшим орудием является его чувство стиля, легко повреждаемое, но необходимое.

„Чем нож острее, тем зубрится он легче.

Но предпочтем ли потому тупой“?

Возможно, что чистая критика стиля приводит только к догадкам, которые становятся достоверными лишь тогда, когда получают подтверждение из надежных источников другого рода. Эти возражения, однако, нисколько не умаляют значения стилистической критики, как особой науки. Ведь существует же теория вероятности.

Попытаемся выяснить, что происходит, когда я невольно, при первом же взгляде, без анализа, определяю: это—Мемлинг. Я спросил однажды одного физика, как бы он об'яснил та-

инственное явление беспроволочного телеграфа. Он ответил мне: представьте себе, что в некотором пространстве установлено несколько различно настроенных камертонов. Раздается звук. Тогда начнет колебаться и зазвучит только тот камертон, который был настроен в том же тоне; остальные не издадут никакого звука. Мне думается, что это хороший образ для пояснения того, что происходит при определении автора картины. Живущие во мне представления о Мемлинге и Герарде Давиде должны быть четко настроены и готовы зазвучать. В этом вся суть. Тогда контакт происходит мгновенно, и вместе с ним, как бы само собой, определение картины, впервые мною увиденной.

Первое впечатление имеет решительную силу. Не легкомысленная поспешность или тщеславие шарлатана заставляет знатока так быстро произнести свое суждение. Эстетическое суждение всегда покоится на сравнении, хотя это последнее большей частью совершается бессознательно. Впечатление от Мемлинга иное, чем впечатление от картин других мастеров. Именно в этих различиях, данных сравнением, вся суть дела. Но ясно, что своеобразие впечат-

ления ослабевает, когда оно повторяется или длится слишком долго. Привычка притупляет возбудимость воспринимающих нервов. Тривиальное выражение: смотреть до оупения, говорит именно о способности глаза приспособляться. Манера Мемлинга уже не ощущается в своем своеобразии, а больше и больше воспринимается, как что-то нормальное. В конце концов я начинаю смотреть на природу глазами Мемлинга.

Основательность — прекрасная вещь. И исследователь искусства, как всякий другой, может достигнуть многого выдержкой и терпением, но слишком близкое и упорное соприкосновение с предметом грозит в нашем случае опасностями. Юный искусствовед, слишком исключительно и интенсивно занимающийся одним каким-нибудь художником, теряет способность воспринимать индивидуальную сущность своего героя. В конце концов, он знает только содержание его искусства, но не его характер; он потерял способность сравнивать.

Можно рекомендовать следующий подход к произведениям искусства. Главная ценность заложена в первом впечатлении, этом неповто-

ряемом и незабываемом переживании; первое воздействие следует воспринимать возможно более чисто, наивно, без предубеждения и без размышления — воспринимать его как целое. Всякий анализ, всякая умственная установка уже уничтожает часть воздействия. Лишь после того, как сказало свое слово целое, можно приступить к научному анализу, подойти к предмету вплотную, исследовать, подобно естествоиспытателю, грунтовку, образование трещин, записи, надписи, одежды, архитектуру, иконографию, отношение фигур к пространству, пропорции фигур, мотивы движения и т. д. Малейшая деталь имеет значение. Каждый способ рассмотрения может принести свою пользу. Но все время нужно помнить, что научный анализ разрушает общее впечатление и тем самым обнаружение творческой личности художника; нужно сохранить способность воссоздать в эстетическом восприятии то целое, которое ученая пытливость разделила на части. Нужно отойти на некоторое расстояние, чтобы при помощи иных впечатлений вернуть себе свежесть восприятия. Исследование может дополнить и подтвердить первое впечатление, или, наобо-

рот, отвергнуть его; но ни в каком случае не заменить.

Мы разбираем часы, чтобы изучить их механизм. Но после этой операции часы перестают ходить. Разложение по частям так же опасно для часов, как для души художественного произведения. Не будучи в силах высказать самое главное и в то же время обуреваемый желанием „доказать“, знаток, с нетерпением глухонемого, старается вложить мнимую доказательность в свои неопределенные намеки и лирические излияния. Тем самым в художественно-критическую литературу проникает недобросовестность. Между сознательной недобросовестностью и умственной неряшливостью существует, конечно, целый ряд переходов. Прислушаемся к предлагаемым обоснованиям. Авторы хотят по адвокатски уговорить нас, подчеркивают пункты, которые в сущности не были решающими, потому только, что эти пункты имеют видимость научных выводов. Все это, разумеется, относится не только к неправильным суждениям, но и к правильным. Правое дело защищается плохими средствами. Дело и слово не покрывают друг друга.

Джованни Морелли, выступивший лет пять-десять тому назад в качестве знатока искусства, представляет собой типичный пример одаренного диллетанта. Отчасти жертва самообмана, а отчасти немного шарлатан, он провозгласил строго научный—вопреки логике он даже говорил „экспериментальный“—метод и произвел им ошеломляющее впечатление. Морелли хорошо знал итальянских художников XV и XVI в. и предложил много правильных атрибуций. Но это еще не сделало бы его знаменитостью. Всеобщее внимание возбудил крикливый полемический тон, каким он рекламировал свой непогрешимый метод. Ново—впрочем не совсем ново—было указание Морелли на то, что один и тот же художник всегда изображает одинаковым способом ту или иную часть человеческого тела. Он отметил несколько таких признаков и делал вид, будто с помощью этих опорных пунктов он и производит свои определения. Он доказывал, что формы уха и ногтей особенно характерны и имеют определяющее значение. Если мы подойдем к его методу критики, то скоро заметим, что его интуитивная способность оценки, часто попадавшая в

цель, но порой и вводившая в заблуждение никогда не основывалась на признаках, и что Морелли изредка лишь задним числом, чтобы доказать свою правоту, с торжествующим видом указывает на торжество форм. Если бы Морелли хотел действовать методически, в духе своего учения, он должен был бы установить форму уха на основании 3 или 4 достоверных произведений Филиппо Липпи и с этой формой, как с волшебной палочкой в руках, отыскать во всех галлереях картины Филиппо. Но он этого не сделал. Это было бы слишком глупо. Морелли даже не проверял с помощью своего метода свои выводы; он никогда не отказывался от сделанного определения, потому только, что не сходятся признаки. Он пользовался своим хваленым методом произвольно и непоследовательно.

Беренсон, самый умный и самый ловкий из последователей Морелли в области изучения итальянской живописи и в шарлатанстве, превосходно разъяснил, почему именно ухо и ноздря обнаруживают постоянную, особенно характерную для художника форму. Каждый художник до известной степени придерживается

природы, подражает индивидуальному, бесконечному многообразию жизни, отчасти работает по модели, портретирует, отчасти же повторяет некоторые привычные для него формы. В экспрессии он ищет разнообразия и стремится к характерному. Но форма уха сравнительно безразлична для экспрессии и характера. Вот почему при изображении уха художник не испытывает особой потребности преодолеть естественную силу привычки. И действительно, опыт показывает, что многие художники относятся небрежно к форме уха; они выдают свой инстинкт формы там, где ничего не хотят сказать, где их творческая воля ослабевает или гаснет. Многие, но не все. Менцель, например, который следит за своей моделью с неослабевающим упорством, относится к уху не менее внимательно, чем к носу.

Кажется странным, что мы надеемся отыскать проявление личности там, где она слабее всего выражена. И все же учение о признаках в смысле Морелли, при всей своей односторонности и случайности, далеко не бессмысленно.

Вкус художника, его чувство красоты, его сознательное или бессознательное устремление создают его подлинный и действенный стиль,

как он проявляется в форме лица, в пропорциях, композиции, рисунке рта и т. д. Можно сказать: данная форма характерна для данного мастера. И все-таки, основываясь на ней, знаток во многих случаях не сумеет произнести окончательного суждения. Уже по одному тому, что доступная взору всех форма прославленного мастера сделалась предметом подражания. Знание стиля Рафаэля приносит очень мало пользы знатоку, когда он отыскивает оригинальные работы Рафаэля. Здесь, как это часто бывает, все дело в том, чтобы отличить мастера от подражателя. Но стиль Рафаэля сделался общим достоянием. Здесь, пожалуй, признаки, извлеченные Морелли, могут принести некоторую пользу, хотя они никогда не решают дела. Внимание подражателя ослабевает на мелочах, на незаметных и второстепенных подробностях. Подражатель придерживается тех сторон оригинала, которые воздействуют на зрителя. Его задача — добиться того впечатления, которое вызывал оригинал. То, что не имеет значения для художественного эффекта, оставляется подражателем без внимания и может поэтому служить приметой оригинала.

Подражание есть основная проблема, стоящая перед знатоком,— подражание в самом обширном смысле слова. Понятие это обнимает весьма многое: от точной копии и подделки вплоть до оригинального творения, сколько-нибудь зависимо от чужого художественного творчества. Так как самый свободный и смелый мастер был в свое время учеником, воспринимая чужое искусство, и не смог вполне уберечься от влияния,— как гласит любимое словечко художественной критики,— то проблема подражания распространяется на всю область художественного творчества. Такие понятия, как традиция, вкус времени, влияние школы, местный характер отчасти входят в понятие подражания. Подражание не должно быть непременно преднамеренным. С проблемой подражания знаток сталкивается на каждом шагу; не только, когда отличает ученика от мастера или отделяет друг от друга индивидуальности, родственные на первый взгляд, когда он, например, ищет границу, где кончается Рубенс и начинается ван Дейк. Признаки Морелли полезны. Но в конечном счете решает дело психологический такт, интуиция, гибкое художественное чутье.

Копия, подражание качественно беднее, нежели оригинал. Не потому, что копиист более слабый художник, — как это почти всегда бывает, — а потому, что копирование и подражание есть деятельность, коренным образом отличная от художественного творчества, так что творческая сила, даже если она имеется, не может проявить себя при копировании или подражании.

Представим себе, что гениальный мастер, из какого-нибудь побуждения, копирует произведение незначительного художника. Как бы ни был слаб оригинал, он будет иметь перед копией одно преимущество: единство стиля, возникшего органически; между тем, как копия, хотя бы и сделанная рукой гения, неизбежно будет страдать отсутствием цельности, нарушением стиля. Оригиналу родился и вырос, копия сделана, создана без внутреннего жара. Различие между этими двумя, принципиально друг от друга отличными видами деятельности, становится тем заметней, чем дальше подражатель по времени и по стилю отстоит от автора оригинала. Вот где скрыт тот подводный камень, о который разбивается всякое архаизирующее искусство, всякое подражание давно минувшему

стилю. Рядом с Ботичелли какой-нибудь Берн Джонс слаб, не потому лишь, что он более слабый живописец, но и потому, что его творчество по своей тенденции произвольно, ложно направлено и неподлинно. Никто не может безнаказанно уклониться от манеры видеть, повелительно требуемой его временем.

Постоянно вынуждаемый отличать оригиналы от копий и подражаний, всегда на чеку против возможной подделки, в самом широком смысле слова, знаток приобретает чутье подлинного и вместе с тем восприимчивость к истинно художественному творчеству. Верным инстинктом улавливая капризную изменчивость творческой личности, знаток избегнет соблазнов метода Морелли и его учения о признаках, губельного для неспособных учеников. Два создания одного и того же художника, никогда не бывают совершенно одинаковыми. Хотя бы по той причине, что творящий их организм постоянно меняется, подобно всему живому: сегодня он не таков, каким был вчера. Художник никогда не создает одинаковых форм, подобно механическим отпечаткам клише. Вспомним о почерке. Сто подписей одного и того же человека похо-

дят друг на друга, но никогда не бывают абсолютно тождественными. Если две подписи совпадают решительно во всем, то в одной из них мы заподозриваем подделку.

Всякий, изучающий искусство, знает, что творческий организм может меняться, но не легко дается сознание, что он должен изменяться каждое мгновение. Живой организм может расцвести и чахнуть; бумажный цветок всегда остается неизменным. Подражатель может еще раз воспроизвести то же самое, но не художник. Здесь проблема развития соприкасается с проблемой подражания.

Существуют точные, но поверхностные наблюдатели: их подход кажется научным, но он бессилен перед художественным памятником, потому, что не схватывает самого главного. Взгляд не должен быть прикованным к одной форме, он должен следовать за полетом творческого воображения, которое оставило за собой эту форму, как свой след.

Измерение и тщательное сравнение одной формы с другой не приводит знатока к цели, хотя порой и указывает ему верное направление.)

Отдаваясь воздействию произведения, мы переживаем процесс творчества и принимаем в нем участие.

Отдельные проявления стиля художника становятся для нас бликами, по которым мы угадываем пути излучаемого им света. Средоточием же, из которого исходят эти лучи, является душа художника — этот последний предмет нашего созерцания.

Надежная и быстрая память на форму и цвет считается обычно, и, конечно, с полным правом, необходимой предпосылкой для деятельности знатока. Ведь при определении всякой картины мы сравниваем ее с образами воспоминания. Но нельзя представлять себе этот процесс, как механический, словно фотографическую съемку, словно архив фотографических пластинок в голове знатока. Услуги памяти чрезвычайно велики, но и чрезвычайно малы! Велики, поскольку она на долго удерживает большое количество впечатлений. Картина, которую я сейчас вижу, вызывает воспоминания о другой, которую я видел много лет тому назад, и о которой с тех пор никогда не думал. С другой стороны известно, как ничтожна способность удерживать

в памяти формы предметов настолько, чтобы суметь передать их в словесном или пластическом изображении. Известный вопрос, предлагаемый просвещенным любителям искусства, на какой руке Сикстинская Мадонна держит Младенца, вызывает почти всегда смущение. И это весьма характерно. Какойнибудь превосходный знаток Адриана Остаде, подробно исследовавший сотни картин мастера может вовсе не представлять себе отчетливо отдельные картины, он может быть даже не сумеет описать ни одной картины по памяти, но он владеет чем то другим, что ценнее, и что делает его знатоком Остаде, позволяет ему узнать каждое произведение этого художника. У него есть общее представление, он знает сферу действия мастера, возможности его индивидуального таланта, облик которого он проникновенно изучил. Взмолнованный творениями художника, знаток запечатлел в своем сознании не столько их формальные моменты, сколько их художественное воздействие, а через то и породившую их творческую силу. Так возникает способность знатока, если и не писать, как Остаде, то во всяком случае, слить свою

пассивную фантазию с творческой фантазией мастера и приветственно откликаться на все его картины — именно как на его создания. Дарование знатока может даже стать продуктивным. Например: я знаю Рембрандта, но никогда не видел марины его кисти. Один любитель искусства рассказывает мне, что у него есть марина Рембрандта. Конечно, у меня тотчас возникает представление об этой картине. Если мне впоследствии эту марину покажут, то моей первой мыслью будет: так я себе ее и представлял, или—нет, мне она казалась иной. Я сравниваю созданную мною картину с той, которую мне показали, и сужу на основании этого сравнения. Дело не в том, насколько ценна эта духовная работа и не в том, какую роль играет здесь самообман; важно лишь установить, что знаток не ограничивается одним наблюдением, но по своему принимает активное духовное участие в творческом процессе и, следовательно, сам становится в некотором роде художником.

Было бы, однако, ошибочно сделать отсюда вывод, будто именно художник должен быть наилучшим знатоком, раз деятельность знатока

в известном смысле есть активная художественная деятельность. Не говорю уже о том, что этому выводу противоречит опыт. Важнее другое: основное стремление знатока направлено на познание, тогда как главное устремление художника влечет его к созданию. Творческий дар художника коренным образом отличается от дарования знатока, пассивного, отдающего себя целиком, но не выражающего себя во вне. Знаток относится к виртуозу-исполнителю, как этот последний к свободно творящему художнику. Три степени, три ступени художественной деятельности. Требовать от художника, чтобы он был знатоком, было бы также нелепо, как ждать от драматического писателя, что он сумеет лучше воплотить на сцене образы своей фантазии, нежели актер, который в свою очередь не в силах создать самостоятельный образ.

Будем ли мы рассматривать деятельность знатока со стороны ее тенденции, как науку, или со стороны ее метода, как искусство — во всяком случае она составляет основу научного подхода к искусству.

Историк искусства, который хочет понять и воссоздать определенную личность или опре-

деленную эпоху, должен прежде всего позаботиться о чистоте и полноте материала, он должен иметь уверенность в том, что произведения, на основании которых он судит, действительно принадлежат тому или иному мастеру, относятся к тому или другому времени.

С другой стороны, знаточество есть цвет научного исследования искусства, результат и увенчание успешных трудов в этой области. Только из глубочайшего проникновения в сущность творческой личности рождается умение узнать и определить мастера.

Но знаточество не есть последняя цель научного исследования искусства. Определив автора, мы еще не ответили на последний вопрос. Только бедные и ограниченные натуры удовлетворяются ролью знатока. Духовное стремление будет всегда идти дальше к отысканию исторических связей и эстетических законов. Здоровая эстетика и прочно обоснованная история вырастают из опыта знатока.

Когда академический искусствовед, какойнибудь университетский преподаватель при случае с гордостью заявляет, что он не знаток, то мы спрашиваем, что он при этом имеет в виду.

Если он хочет только сказать, что не чувствует ни призвания, ни склонности давать экспертизы за гонорар или из любезности, то против этого возразить нечего. Но если он воображает, что понимает или знает какое-нибудь произведение искусства, не умея узнать его автора, то он находится в заблуждении и невольно признается в безуспешности своих усилий. Историк, который с успехом занимался средневековыми рельефами из слоновой кости, становится волей или неволей знатоком в этой области. Знаток поневоле, может быть, — наилучший знаток, во всяком случае он не шарлатан и заслуживает предпочтения перед только знатоком.

Вечный спор между историком и знатоком, теоретиком и практиком, университетским преподавателем и музейным деятелем должен быть наконец разрешен. Он сохраняет свою силу лишь до тех пор, пока на той или другой стороне, или на обеих, работа идет недостаточно успешно. Вот почему было бы весьма правильно и плодотворно, чтобы деятели академические и музейные учились вместе. Вот почему было бы желательно, чтобы между обоими сторонами

происходил обмен сил. Стремление к познанию и художественное чутье должны соединиться в одно целое без ложного стыда перед субъективностью личной оценки. Знаточество придет тогда само собой, все равно, будем ли мы вместе с практиком видеть в нем цель, или вместе с теоретиком — средство.





Издательство „Дельфин“

ул. Герцена, 24.

- П. Муратов: Кофейня (комедия).
Р. Виппер: Иван Грозный.
Г. Вельфлин: Истолкование искусства.
П. Муратов: Магические рассказы.
М. Фридендер: Знаток искусства.

ПЕЧАТАЕТСЯ:

- Б. Виппер: Греко (с 15-ю воспроизведениями).

ГОТОВИТСЯ К ПЕЧАТИ:

- В. Блох: Голландские пейзажисты XVII в.
-