

ФИЛОСОФСКИЙ БЕСТСЕЛЛЕР

Хосе
ОРТЕГА-И-ГАСЕТ

■
ЗАПАХ
КУЛЬТУРЫ
■

Поразмыслите над тем, что значит любить искусство или родину. Это значит осознавать и ежесекундно подтверждать их право на существование.

ИКСИ

Хосе Ортега-и-Гасет

Запах культуры

«Алисторус»

Ортега-и-Гасет Х.

Запах культуры / Х. Ортега-и-Гасет — «Алисторус»,

ISBN 5-699-18401-5

В данном издании собраны работы одного из выдающихся мыслителей XX столетия Хосе Ортеги-и-Гасета, показывающие кризис западного общества и культуры в прошлом веке. Ортега-и-Гасет убедительно доказывал, что отрыв цивилизации, основанной на потреблении и эгоистическом гедонизме, от национальных корней и традиций ведет к деградации общественных и культурных идеалов, к вырождению искусства. Исследуя феномен модернизма, которому он уделял много внимания, философ рассматривал его как антитезу «массовой культуры» и пытался выделить в нем конструктивные творческие начала. Работы Ортеги-и-Гасета отличаются не только философской глубиной и содержательностью, но и прекрасным литературным стилем, что всегда привлекало к ним читательский интерес.

ISBN 5-699-18401-5

© Ортега-и-Гасет Х.

© Алисторус

Содержание

Предисловие от редакции	5
Адам в раю	7
Три картины о вине	20
I. Божественное вино	20
Конец ознакомительного фрагмента.	22

Хосе Ортега-и-Гассет

Запах культуры

Предисловие от редакции

«Поразмыслите над тем, что значит любить искусство или родину: это значит ни на одно мгновение не сомневаться в их праве на существование; это значит осознавать и ежесекундно подтверждать их право на существование. Не так, впрочем, как это делает судья, знающий законы, приговоры которого поэтому бесстрастны, а так, чтобы оправдательный приговор был одновременно и поиском и итогом» – эти слова великого мыслителя XX века Хосе Ортеги-и-Гассета могли бы стать девизом всего его творчества.

Ортега жил в переломную эпоху развития цивилизации, когда научно-технический прогресс достиг невиданных ранее высот, и вместе с тем подверглись самой основательной ревизии все предыдущие достижения человечества в области культуры. Глобализация политических процессов привела к пренебрежению национальными особенностями отдельных стран; утверждение потребительских норм жизни стало причиной деградации общественных идеалов, вызвало подмену высоких этических мотивов поведения человека низменными эгоистическими инстинктами. Искусство потеряло свое облагораживающее значение, впервые за всю свою историю утратило сакральный смысл и превратилось в одну из форм делового предпринимательства, направленного на удовлетворение спроса унифицированного потребителя. Почти все ценности прежнего общества, выработанные на протяжении многих веков, были отброшены и подвергнуты осмеянию.

Ортега-и-Гассет отчетливо осознавал «сущностную противоречивость цивилизации», которая, «будучи творением человеческого гения... оказалась его ошибкой, стала дорогой, ведущей в никуда». Как следствие этой ошибки, Ортега отмечал растущую озлобленность и тревожность в людях, оказавшихся на распутье исторического пути: «Мы видим городских жителей, одолеваемых тревожностями, которые рождаются из повседневности их существования, – неудовлетворенными амбициями, чувством постоянной лишенности чего-то, отсутствием уверенности в себе, мучительными переживаниями безысходности. Случайно ли, что они глядят друг на друга злыми глазами...»

Он снова и снова возвращается к теме ошибочного пути развития цивилизации, пишет о последствиях отказа от лучших традиций предыдущих поколений: «Радикальнейший отрыв прошлого от настоящего есть факт, который суммарно характеризует наше время, возбуждая при этом смутное подозрение, что именно он повинен в каком-то особенном чувстве тревоги, переживаемом нами в эти годы. Неожиданно мы ощутили себя еще более одинокими на нашей земле; мертвые умерли не в шутку, а всерьез и окончательно, и больше они ничем не смогут помочь нам. Улетучились последние остатки духа преемственности, традиции. Модели, нормы и правила нам больше не служат. Мы принуждены решать свои проблемы без активной помощи прошлого, в абсолютном актуализме, будь то проблемы искусства, науки или политики».

В своих философских разработках Ортега-и-Гассет так или иначе касался всех этих проблем, в том числе много внимания он уделял и вопросам эстетики. Он очень точно подметил черты деградации культуры, – вот что Ортега говорил, в частности, об упадке литературы: «Художественное творчество перестало быть насущной потребностью, расцветом сил, избытком высоких устремлений, бастионом духа и превратилось в заурядное, благоприобретенное, признанное обществом ремесло; писать стали ради привлечения читателей... Стали писать, чтобы заработать, зарабатывали тем больше, чем большее число сограждан читало написанное. Сочинитель достигал этого, льстя большинству читателей, «служа им идеалом», для них

привлекательным; но ведь и сам писатель был создан публикой. И служение литературе стало необременительным, общедоступным».

Категорически отвергая бессмыслицу и бессодержательность в современном ему искусстве, он в то же время пытался понять сущность творческих поисков модернизма и выделить в нем положительные начала. «Наиболее чуткие молодые люди... неожиданно для себя открыли, что традиционное искусство их совсем не интересует, более того, оно с неизбежностью их отталкивает. С этими молодыми людьми можно сделать одно из двух: расстрелять их или попробовать понять. Я решительным образом предпочел вторую возможность», – писал Ортега.

В новом искусстве его прежде всего привлекало то, что не укладывалось в рамки массовой культуры, бросало ей вызов, не потакало вкусам и запросам тщательно воспитываемого этой культурой «типичного потребителя». Одним из главных орудий модернизма в борьбе с пошлостью и безвкусицей массовой культуры Ортега-и-Гасет считал иронию: «Новое искусство высмеивает само искусство. И, пожалуйста, слыша это, не горячитесь, если вы хотите еще в чем-то разобраться. Нигде искусство так явно не демонстрирует своего магического дара, как в этой насмешке над собой. Потому что в жесте самоуничтожения оно как раз и остается искусством, и в силу удивительной диалектики его отрицание есть его самосохранение и триумф. Если и можно сказать, что искусство спасает человека, то только в том смысле, что оно спасает его от серьезной жизни и пробуждает в нем мальчишество. Все новое искусство будет понятным и приобретет определенную значительность, если его истолковать как опыт пробуждения мальчишеского духа в одряхлевшем мире».

«Мальчишество», т. е. игра, по мнению Ортеги, является необходимой частью творческого процесса и человеческого существования в целом, ибо позволяет не только лучше познать мир, но и определить свою роль в этом мире. Творчество, основанное на игре, позволит человеку выйти из навязанных ему массовой культурой правил и создать новое возвышенное искусство.

Мечтая о возрождении культуры, Ортега написал, возможно, пророческие слова: «Могут сказать: новое искусство до сих пор не создало ничего такого, что стоило бы труда понимания; что же, я весьма близок к тому, чтобы так думать. Из новых произведений я стремился извлечь их интенцию как самое существенное в них, и меня не заботила ее реализация. Кто знает, что может вырасти из этого нарождающегося стиля! Чудесно уже то, за что теперь так рьяно взялись, – творить из ничего. Надеюсь, что позднее будут претендовать на меньшее и достигнут большего».

* * *

В данное издание включены работы Ортеги-и-Гассета, касающиеся вопросов эстетики, а также (в *Приложениях*) его труды, связанные с проблемами идейного содержания творчества и осмысления любовной темы в художественных произведениях.

Адам в раю

Моему учителю Франсиско Алькантаре¹

I

Интересно, что сказал бы мой старинный друг Алькантара, увидев, что я ворую яблоки из его сада? И действительно, когда мы заводим разговор о том, в чем не совсем хорошо разбираемся, то чувствуем острое беспокойство, подобно человеку, без спросу проникшему в чужие владения: право собственности, которое мы попираем, жжет нам ступни, и за изгородью постоянно мерещится грозная фигура сторожа. Но Алькантара настолько влюблен в живопись, что готов слушать самые неуклюжие, самые снисходительные рассуждения об этом предмете. Что ж, снисхождение – одна из форм общения. Как бы там ни было, я не вижу ничего предосудительного в честной попытке человека разобраться в том, что ему непонятно. Я хочу всего лишь уяснить для себя происхождение тех чувств, что вызвали во мне картины Сулоаги, когда я впервые увидел их. И это художникам потом судить, что верно и что неверно в моих рассуждениях, – ведь, правду сказать, только художники по-настоящему понимают живопись. Профан, который, отринув предвзятые мнения, созерцает произведение искусства, напоминает орангутанга. Никакое мнение невозможно без предвзятости. Именно в предвзятых мнениях, в предрассудках, и только в них, мы находим основания для наших суждений. Логика, этика и эстетика суть три подобных предрассудка, благодаря которым человек возвышается над животным миром и, опираясь на них, как на сваи, разумно и свободно возводит здание культуры, без вмешательства потусторонних сил и прочих мистических откровений, – кроме того, позитивного откровения, которое человек сегодняшний находит в деятельности человека вчерашнего. Предрассудки отцов дают некий отстой суждений, которые служат предрассудками для поколения детей, и так – возрастая и накапливаясь, звено к звену – на протяжении всей истории. Без этого традиционного накопления предрассудков нет культуры.

Художники – это наследники пластических традиций; поэтому оставим за ними право судить о живописи, а сами постараемся усвоить себе предрассудок, который организовал бы наше восприятие света; цвета и формы. Стоять перед «Святым Маврикием» Эль Греко, пытаясь при этом вернуться к первобытному видению мира, – такое же бесплодное и недостойное занятие, как попытка перенять ухватки павиана. Для картин Сулоаги характерно, что стоит нам только начать спорить о них, как мы неизбежно приходим к вопросу: «А такова ли Испания на самом деле?» Следовательно, речь идет уже не о живописи, – нас не интересует, в жестах или в мимике персонажей полнее воплотилась действительность. Эта проблема пластического реализма отброшена, как мешок, из которого вытряхнули целую россыпь золотых. Нет более несомненного доказательства, что Сулоага не заканчивается там, где кончается его живопись; его личность не укладывается целиком в его ремесло. Выходя за границы своего *metier*,² Сулоага стремится обрести нечто, что трансцендентно по отношению к линиям и краскам, нечто, о реальности чего мы и спорим. Обратите внимание: первое, с чем мы сталкиваемся, – это мазки на холсте, складывающиеся в картину внешнего мира; этот, первый план картины еще не творчество, это копирование. Но за ним брезжит внутренняя жизнь картины: над цветовой поверхностью как бы зыблется целый мир идеальных смыслов, пропитывающих

¹ Фр. Алькантара – старинный друг семьи Ортеги.

² Ремесло (фр.).

каждый отдельный мазок; эта скрытая энергия картины не привносится извне, она зарождается в картине, только в ней живет; она и есть картина. Таким образом, художники делятся на тех, кто изображает вещный мир, и тех, кто, отталкиваясь от вещи, творит картины. То, что составляет этот, второй план, то есть саму по себе картину, есть нечто чисто виртуальное: картина отображает некую вещьность; все, что в ней заключено помимо, уже не вещь, а некое неразложимое и, бесспорно, ирреальное смысловое целое, которому нет прямых соответствий в природе. Картина – это смысловая связь живописных элементов. Возможно, наше определение покажется чересчур путаным и невнятным. Ведь живописные элементы мы тем или иным способом можем извлечь из так называемой действительности, копируя ее; но эта связь – откуда она? И что она? Цвет? Линия? Но и цвет и линия вещны; связь – нет. Но что же такое вещь? Вещь – это часть вселенной, в которой нет ничего абсолютно обособленного, застывшего, не имеющего подобий. Каждая вещь является частью другой, большей, соотносится с другими вещами, существует лишь благодаря тому, что со всех сторон ограничена ими. Каждая вещь есть отношение между другими вещами. Следовательно, правильно изобразить вещь не значит, как мы полагали раньше, попросту скопировать ее; для этого необходимо предварительно вывести формулу ее отношения к другим вещам, то есть установить ее значимость, ценность. Доказательство того, что вещи не более чем значимости, очевидно: возьмите любую вещь, рассмотрите ее в разных оценочных системах, и вместо одной вещи вы получите несколько совершенно разных. Подумайте, что значит земля для крестьянина и для астронома: крестьянин попирает охристое тело планеты и ковыряется в нем своим плугом; земля для него – это проселок, вспаханное поле, урожай. Астроному нужно точно определить, какое место среди прочих звезд в бездне мыслимого пространства занимает земной шар в данный момент; требование точности заставляет его прибегнуть к математическим абстракциям, использовать законы небесной механики. Подобных примеров – бесчисленное множество. Поэтому единой и неизменной действительности, по которой можно сверять произведения искусства, не существует; действительностей столько же, сколько точек зрения. Точка зрения определяет ракурс. Есть повседневная действительность, основанная на расплывчатых, условных, приблизительных отношениях, удовлетворяющих обыденные нужды. Есть действительность научная, точность отношений внутри которой обусловлена требованием точности. Видеть, осязать вещи – значит в конечном счете определенным образом мыслить их. Что станет рисовать художник, который смотрит на мир с повседневной, общепринятой точки зрения? Вывески. А художник с видением ученого? Схемы для пособий по физике. А художник-историк? Картинки для учебника. Пожалуйста, пример: Морено Карбонеро. Не удивляйтесь, что я так отважно ссылаюсь на конкретные имена. Один из известнейших критиков, увидев «Копья»,³ заявил, что (цитирую дословно), как долго он ни вглядывался в картину – славную страницу испанской истории, – живописи он в ней не нашел. Но оставим все это в стороне; сейчас я хочу разобраться в одном: что же имеем мы в виду, говоря «художник», «живописец». И насколько я понимаю, проблема в том, чтобы определить (допустив, что вещи суть отношения), какой же тип отношений свойствен именно живописи. Вначале мы полагали, что наши споры о Сулоаге и о том, правильно ли он изображает Испанию, говорят в пользу художника. Но похвала оказывается двусмысленной. Испания – это отвлеченная идея, историческое понятие. Литератору всегда симпатичны картины, дающие ему почувствовать себя пастырем своих мудрых мыслей; литератор всегда благодарен за повод написать статью. Но разве Сулоага изображает отвлеченные идеи? Разве внутренний мир картин, выделяющий его среди простых копиистов, основан на системе социологических отношений? Очень сомнительно, ибо, если картина легко перелagается на язык литературы или политики, это уже не картина, а аллегория. Аллегория же не серьезное, независимое искусство, а всего лишь игра, в которой мы лишь иносказательно выра-

³ «Копья» – картина Веласкеса «Сдача Бреды».

жаем то, что могли бы (и даже еще лучше) выразить с помощью тысячи других иносказаний. Нет, искусство не игрушка; им нельзя распоряжаться по своему усмотрению. Каждое искусство обусловлено необходимостью выразить то, что человечество не смогло и никогда не сможет выразить никаким иным способом. Критика, в лице литераторов, всегда сбивала художников с пути истинного, особенно с тех пор, как Дидро создал гибрид литературы и искусствоведения, будто легкость, с какой содержание произведения искусства может быть выражено в других изобразительных формах, не является самым серьезным аргументом против этого искусства. Останется ли место для художника, если мы отбросим присущее Сулоаге искусство копииста и социальное влияние его работ? Может ли он служить примером художника с пластическим видением?

Мы уже установили, что организующее картину единство должно иметь не философскую, математическую, мистическую либо историческую, а чисто живописную природу. Совершенно ясно, что, когда мы, задевая самолюбие художников, сетуем на недостаток значительности их работ, мы вовсе не требуем, чтобы работы эти превратились в озаренные свыше строки метафизических трактатов.

II

Задавшись смутной целью отыскать идеальную формулу живописи, я написал первую статью под названием «Адам в раю». Сам не вполне понимаю, почему назвал ее именно так; к концу я совершенно потерялся в сумрачных дебрях искусства, где могут видеть ясно лишь слепцы, подобные Гомеру. В смятении вспомнил я об одном своем старинном немецком друге – профессоре философии докторе Вульпиусе. Я вспоминал о том, как не раз беседовали мы с этим метафизиком и тонким знатоком об искусстве; вечерами мы подолгу бродили по лейпцигскому зоологическому саду – сумрачному, заросшему высокими деревьями, с темно-зеленой, почти черной травой на газонах. Время от времени орлы нарушали тишину зычным, имперским клекотом; протяжно мычал канадский олень «вапити», тоскуя по холодным просторам тундры, и чета уток то и дело выписывала над водой затейливые петли, скандализируя честную животную публику своими сладострастными забавами. Глубокомысленно и неспешно текли часы; доктор Вульпиус говорил исключительно об эстетике, делился планами о поездке в Испанию. По его мнению, эстетика должна окончательно сложиться именно в нашей стране. Современная наука имеет итало-французские корни; немцы создали этику, обретя себя в морали и теологии, за неимением прочего; англичане нашли себя в политике. Так рассуждал он на эти и прочие ученые темы, в то время как служитель зоопарка с удручающей медлительностью тер слону его мозолистый лоб. Слон выглядел мыслителем. Я попросил своего друга написать что-нибудь в защиту названия моей первой статьи. То, что он прислал, слишком пространно и учено, или, как мы говорим, когда что-либо не вызывает у нас даже поверхностного интереса, слишком глубокомысленно. Тем не менее, если читателя волнуют проблемы искусства, пусть хоть немного поразмыслит над тем, что написано далее.

III

Приверженцы искусства обычно недолюбливают эстетику. Этот феномен легко поддается объяснению. Эстетика старается приручить и оседлать крутонравого Пегаса; она стремится уловить сетью определений неистощимую, многоцветную суть художественности. Эстетика – это квадратура круга, а следовательно, занятие довольно унылое. Прекрасное нельзя сковать рамками концепции, оно текуче, оно найдет щель и улетучится, как те низшие духи, за которыми тщетно охотился какой-нибудь чернокнижник, чтобы навсегда заключить их в свои пузатые реторты. Бывает, не успеваем мы с трудом запереть чемодан, как выясняется, что что-то

забыто, и приходится снова отпирать и снова запирать его – и так до бесконечности. То же и в эстетике, с той лишь разницей, что забывают всегда самое главное. Так и получается, что, соприкоснувшись с произведением искусства, эстетика неизменно оказывается несостоятельной. Она робеет, становится неловкой, подобострастной, словно сознавая свою принадлежность к более низменным, пошлым явлениям жизни. И это всегда нужно учитывать, когда речь заходит об искусстве. В искусстве царит чувственное восприятие, и в иерархии этого царства интеллект воплощает все плебейское и вульгарное, таков его статус. В науке и морали владычествует концепция; ее воля – закон, она созидает и организует. В искусстве она лишь поводыр, ориентир, как эти нелепые указующие персты: «К таможене – прямо», намалеванные по распоряжению муниципалитета перед въездом в любой испанский город. Этим и объясняется презрительное отношение почитателей искусства к эстетике; она кажется им филистерской, формальной, плоской, бесплодной и сухой; им хотелось бы, чтобы она была прекраснее, чем сами картины и стихи. Но для человека, сознающего, сколь важна четкая определенность в подобных вещах, эстетическая концепция тоже произведение искусства.

IV

Чтобы уяснить себе значение какого-либо конкретного вида искусства, следует определить его сверхтему. Каждое искусство рождается в процессе дифференциации коренной потребности самовыражения, которая заложена в человеке, которая и есть человек. Подобным же образом чувства животного – это каналы, пронизавшие ступок однородной материи вслед за появлением первого чувства – осязания. Так же и зрение проявилось впервые не благодаря глазным нервам и палочкам сетчатки; напротив, потребность в зрении, самый акт видения создали для себя инструмент. Незримый, полный света мир бурно распускаясь, подобно бутону, внутри примитивного организма, и эта полнота ощущения, которую невозможно было вкушать мгновенно, пролагала себе путь сквозь мышечные ткани, высвобождаясь, прокладывая русло, по которому выплеснулась и распространилась во внешнем пространстве. Иными словами: функция создает орган. [Это утверждение также показалось бы мне сегодня если и не кощунственным, то наивным. Ни функция не создает органа, ни орган не создает функции. Орган и функция рождаются одновременно]. А что же создает функцию? Потребность. Потребность же создается проблемой. В душе человеческой заключена проблема – возвышенная, трагическая; и, что бы ни делал человек, все его действия обусловлены этой проблемой, все они – шаги к разрешению этой проблемы. Она столь огромна, что дать ей генеральное сражение не удастся; следуя изречению *divide et impera*,⁴ человек членит ее и разрешает по частям, постепенно. Наука – первая ступень на пути разрешения проблемы человека; мораль – вторая ступень. Искусство – это попытка добраться до самого сокровенного, тайного. Следовательно, наша задача – указать, в чем состоит эта проблема, скрыто обуславливающая все человеческие поступки, а затем, определив, что в ней поддается разрешению с точки зрения науки и морали, мы получим в чистом и окончательном виде проблему искусства как такового. Искусства суть благодарные, чувствительные орудия, с помощью которых человек выражает то, что не может быть выражено никаким другим образом: Далее мы увидим, что самой проблеме искусства свойственна неразрешимость. Учитывая это, человек стремится объять область искусства, деля ее на отдельные аспекты, поэтому каждый отдельный вид искусства – это выражение одного из аспектов общей проблемы. Каждое искусство, таким образом, соответствует какому-то одному из основных, неразложимых проявлений человеческой души. Это проявление и будет сверхтемой для каждого из искусств. История каждого искусства есть ряд попыток выразить одну из сторон души, что и обуславливает его отличие от прочих искусств; попытки образуют тра-

⁴ Разделяй и властвуй (лат.).

екторию, по которой искусство, подобно легкой, оперенной стреле, стремится к своей цели, в даль времен. И эта точка в бесконечной дали отмечает направление, смысл и суть каждого искусства.

V

Догадываться о вещи еще не значит познать ее; мы всего лишь отдаем себе отчет, что перед нами – нечто. Темное пятно на горизонте – что это? Человек, дерево, колокольня? Мы этого не знаем; темное пятно нетерпеливо ожидает, пока мы его назовем; перед нами не вещь, а проблема. Мы перевариваем пищу, не понимая процесса пищеварения; любим, не зная, что такое любовь. Животные, камни по-своему живут; они суть жизнь. Животное движется, повинаясь, как нам кажется, собственным побуждением; чувствует боль, развивается, в этом – его жизнь. Камень покоится, погруженный в вечную дрему, давит на землю всей тяжестью своего сна; его жизнь – инертность – и наоборот. Но ни камень, ни животное не подозревают, что живут. В один из многих дней, как принято выражаться в арабских сказках, там, в эдемском саду (который, как пишет берлинский профессор Делитц в своей книге «О местонахождении рая», располагался в местности Падам Арам, на пути от Тигра к Евфрату), – итак, однажды Господь сказал: «Сотворим человека по нашему образу и подобию». Значение этого события трудно переоценить: родился человек, и в мгновение ока вселенная наполнилась звуками, озагрились ее пределы, жизнь приобрела запах и вкус, в мире появились радости и страдания. Одним словом, жизнь во вселенной пробудилась с рождением человека. По сути дела, бог есть не что иное, как имя, которое мы даем некой вседержительной силе. Поэтому если бог создал человека равным себе, то тем самым мы признаем, что он наделил его способностью сознавать себя существующим вне и помимо бога. Но священный текст говорит лишь – «по образу своему»; в остальном же человеческая способность уже не совпадала со способностями божественного оригинала, она лишь приближалась к божественному ясновидению, была ущербным, легковесным знанием, то есть «чем-то вроде». Между человеческой и божественной способностью такая же разница, как между помыслом о вещи и помыслом о проблеме, между догадкой и знанием. Когда Адам, подобно невиданному древу, возрос в райском саду, началось то, что мы называем жизнью. Адам стал первым существом, которое жило, чувствуя, что живет. Для Адама жизнь предстала как проблема. Так что же такое Адам, окруженный райскими кущами и живой тварью; реками, в которых играет и плещется рыба; окаменевшими громадами гор; морями и материками; Адам на Земле, в окружении других миров? Адам в раю – это в чистом виде жизнь, слабый росток бесконечной проблемы жизни. Всемирное тяготение, мировая скорбь, неорганическая материя, органические ряды, вся история человечества, тревожная и ликующая, Ниневия и Афины, Платон и Кант, Клеопатра и Дон-Жуан, телесное и духовное, сиюминутное и вечное и непреходящее – как все это отягощает пурпурный, мгновенно созревший плод Адамова сердца! Понимаете ли вы, что стоит за этими ритмичными сокращениями и расширениями, какое неистощимое разнообразие явлений, вкладываемое нами в безмерное слово Жизнь, воплощается в каждом из биений этой ничтожной мышцы? Сердце Адама – средоточие Вселенной, или, иначе, сама Вселенная, наполнившая это сердце, как кубок, пенящейся влагой. Проблема жизни и есть – человек.

VI

Человек – это проблема жизни. Все в мире – живое. «Как, – быть может, скажут нам, – неужели вы решили воскресить натурфилософскую мистику?» Фехнер⁵ хотел видеть в планетах живых существ, наделенных инстинктами и мощной сентиментальностью, – существ, которые, подобно гигантским космическим носорогам, кружат по своим орбитам, снедаемые могучими астральными страстями. Фурье, этот шарлатан Фурье, полагал, что небесные тела живут своеобразной жизнью, которую он назвал «аромаль», считая, что законы небесной механики – это не больше и не меньше как математическое выражение непрестанных любовных связей между светилами, которые обмениваются ароматами, как некие влюбленные небожители. Похоже ли это на то, что хочу сказать я, утверждая, что все в мире – живое? Неужели мы станем вновь охмурять себя мистикой? Никогда не был я так далек от мистики, как сейчас, когда заявляю: все в мире – живое. Наука отдает понятие «жизнь» на откуп одной дисциплине – биологии. Вследствие этого ни математика, ни физика, ни химия жизнью не занимаются; и есть существа живые – те же животные и неживые – те же камни. С другой стороны, физиологи, пытающиеся определить жизнь с помощью чисто биологических понятий, всегда терпели неудачу и до сих пор не выработали хоть мало-мальски устойчивого определения. В противовес всему этому я предлагаю свою концепцию жизни, более общую, но и более последовательную. Жизнь вещи – ее бытие. Но что такое это бытие? Поясню на примере. Планетарная система не есть система вещей, в данном случае планет, – ведь до того, как она была задумана, планет не существовало. Это система движений, а следовательно, отношений: бытие каждой планеты внутри этой совокупности отношений – как точка разбитой на квадраты плоскости. Таким образом, без других планет невозможна и планета Земля, и наоборот; каждый элемент системы нуждается в прочих, он и есть взаимоотношение между ними. Поэтому суть каждой вещи есть чистое отношение. Именно в этом направлении и шло глубинное развитие человеческой мысли от Ренессанса до сегодняшнего дня: категория субстанции постепенно растворялась в категории отношений. А так как отношение не *res*,⁶ а идея, то и современная философия получила название идеализма, а средневековая, идущая от Аристотеля, – реализма. Идеализм – порождение арийской расы: к этому шел Платон, об этом писали древние индусы в своих пуранах:⁷ «Ступив на землю – ступаешь на перепутье ста дорог». Каждая вещь и есть такое перепутье: ее жизнь, ее бытие – это совокупность отношений, взаимных влияний. Камень на обочине дороги не может существовать без остальной Вселенной. [Такое, в духе Канта и Лейбница, понимание бытия вещей теперь вызывает во мне некоторую неприязнь.] Наука трудится не покладая рук, чтобы обнаружить эту неистощимую бытийность, которая является источником жизненной силы. Но как раз точность научных методов никогда не позволяет им вполне достичь цели. Наука предлагает нам лишь законы, иначе говоря, утверждения о том, что такое вещь вообще, что у нее общего с другими, об отношениях, которые идентичны для всех или почти для всех случаев. Закон падения твердых тел объясняет нам, что такое тело вообще, каковы общие закономерности движения каждого тела. Но что такое данное, конкретное тело? Что такое все тот же почтенный камень с отрогов Гвадаррамы?⁸ Для науки этот камень – частный случай применения общего закона. Наука превращает каждую вещь в частный случай,

⁵ Ортега иронизирует по поводу анимистических конструкций Вселенной Г. Фехнера и Ш. Фурье, которые они пытались обосновать с позиций современной им науки и одновременно «расцветчивали» «романтическими» подробностями и истолкованиями.

⁶ Вещь (лат.).

⁷ *Пурана* – жанр древнеиндийской литературы, собрание мифов и сказаний, в которых излагаются, в частности, воззрения древних индусов на происхождение Вселенной.

⁸ *Гвадаррама* – горная цепь в Испании.

иначе говоря, в то, что роднит эту вещь с множеством ей подобных. Это и называется абстракцией: жизнь, в представлении науки, – это абстрактная жизнь, в то время как, по определению, жизненное есть конкретное, уникальное, единственное. Жизнь – индивидуальна. Для науки вещи суть частные случаи; таким образом получает разрешение первая часть жизненной проблемы. Но необходимо, чтобы вещи были чем-то несколько большим, чем просто вещи. Наполеон – это не просто человек, некий частный случай человеческой породы; он уникален, он – это он. И камень с Гвадаррамы отличается от другого, химически идентичного, камня альпийских отрогов.

VII

Наука разделяет проблему жизни на две большие, не сообщающиеся между собой области – на дух и природу. Так образовались две ветви научного познания – науки естественные и гуманитарные, изучающие соответственно формы жизни материальной и психической. В области духа еще очевиднее, чем в области материи, что бытие, жизнь – это не что иное, как совокупность отношений. Дух не вещен; он – цепь состояний. Духовное состояние есть не что иное, как соотношение между состоянием предшествующим и последующим. К примеру, не существует некоей абсолютной, овеществленной «печали». Если раньше меня переполняла радость, а потом радость эта хоть немного уменьшилась, я почувствую печаль. Печаль и радость вырастают одна из другой, и обе представляют разные стадии единого физиологического процесса, который, в свою очередь, является состоянием материи или видом энергии. Однако гуманитарные науки также используют метод абстрагирования: они описывают печаль вообще. Но печаль вообще – не печальна. Печаль, невыносимая печаль – это та, которую я испытываю в данный момент. Печаль в жизни, а не в обобщенном виде – это тоже нечто конкретное, неповторимое, индивидуальное.

VIII

Каждая конкретная вещь есть сумма бесконечного множества отношений. Действуя дискурсивно, науки устанавливают эти отношения одно за другим; поэтому, чтобы установить их все, наукам требуется вечность. Такова изначальная трагедия науки: работать на результат, который никогда не будет полностью достигнут. Трагедия науки порождает искусство. Там, где научный метод исчерпывает себя, на помощь приходит метод художественный. И если научный метод – в абстрагировании и обобщении, то художественный – в индивидуализации и конкретизации. Нелепо утверждать, что искусство копирует природу. Где она, эта образцовая природа? Разве что на страницах учебников по физике. Природные процессы совершаются в соответствии с физическими законами; искусство же связано с жизненным, конкретным, неповторимым постольку, поскольку оно неповторимо, конкретно и жизненно. Природа – это царство стабильного, постоянного; жизнь, напротив, есть нечто в высшей степени преходящее. Отсюда следует, что природный мир – продукт научного исследования – воссоздается посредством обобщений, в то время как новый мир чисто жизненных сущностей, для созидания которых и появилось искусство, должен быть сотворен путем индивидуализации. Природа, понимаемая как природа нами познанная, не содержит ничего индивидуального; индивидуальность лишь проблема, не разрешимая методами естественных наук, и все попытки биологов определить ее оказывались тщетны. Мы не поймем Наполеона как индивидуальность до тех пор, пока какой-нибудь серьезный биограф не восстановит для нас его неповторимый облик. Что ж, биография – жанр поэтический. Камни с отрогов Гвадаррамы раскроют свои свойства, свой характер, свое имя не в минералогии, для которой они вкупе с идентичными образцами составляют класс, а лишь на картинах Веласкеса.

IX

Как мы установили, индивидуальность – будь то вещь или человек – зависит от мироустройства в целом; это совокупность отношений. В росте травинки соучаствует все мироздание. Понятно ли теперь, сколь огромна задача, которую берется разрешить искусство? Как сделать явной всю полноту отношений, составляющих простейшую жизнь, – жизнь вот этого дерева, этого камня, этого человека? В действительности это невозможно; именно поэтому искусство по сути своей – уловка: оно должно создать некий виртуальный мир. Бесконечность отношений недостижима; искусство ищет и творит некую мнимую совокупность – как бы бесконечность. Это именно то, что читатель не раз должен был испытать, стоя перед знаменитой картиной или читая классический роман. Нам кажется, что полученное ощущение дает нам бесконечное и бесконечно ясное и точное видение жизненной проблемы. «Дон Кихот», например, по прочтении оставляет в нашей душе светлый след, и мы в неожиданном озарении, без малейшего усилия способны одним взглядом охватить весь безбрежный мир в его упорядоченности – так, словно без всякой подготовки оказались наделены даром сверхчеловеческого видения. Следовательно, каждый художник должен стремиться воспроизвести видимость совокупности; поскольку мы не можем обладать всеми вещами в одной, попробуем достичь хотя бы подобия совокупности. Материальная жизнь каждой вещи необъятна; удовлетворимся по крайней мере жизнеподобием.

X

Наука создает в жизни двоemiрие духа и природы. В своих поисках полноты искусство обязано восстановить эту нарушенную цельность. Нет ничего, что было бы только материей: материя сама – идея; нет ничего, что было бы только духом; самое утонченное переживание – это вибрация нервных окончаний. Чтобы осуществить свою функцию, искусство должно оттолкнуться от одного из этих полюсов и двигаться в направлении другого. Так зародились различные виды искусства. Если мы движемся от природы к духу, если мы пытаемся выразить эмоции через пространственное изображение, то перед нами пластическое искусство – живопись. Если от эмоции, распыленного во времени чувственного начала стремимся к пластическим, природным формам, перед нами искусства духовные – поэзия и музыка. В конечном счете каждое искусство заключает в себе оба начала, но его направленность, его организация обусловлены исходной точкой.

XI

Возможно, Сезанн никогда не был хорошим художником – для этого ему не хватало физических данных. Однако никто из современников не понимал так глубоко основополагающего значения живописи и никто с такой ясностью не представлял ее основных проблем. И это не парадокс: человек с большими руками, неспособный держать кисть, может быть наделен в высшей степени развитым живописным чутьем. Сезанн любил повторять слово, имеющее огромную эстетическую значимость, – воплощать. Он считал, что слово это выражает самую суть художественной задачи. Воплотить, то есть овеществить то, что само по себе вещью не является. С давних пор искусство страдает от путаницы, произошедшей вследствие неточного употребления двух, в общем-то, безобидных терминов – «реализм» и «идеализм». Под реализмом – от латинского *res* – обычно понимают копию, подобие какой-либо вещи; таким образом, реальность – это объект копирования, а произведение искусства – его призрачное подобие.

Но мы с вами уже знаем, чего стоит на деле эта пресловутая «реальность» вещей; знаем, что вещь – это не то, что мы видим: каждый видит вещи по-своему, а случается, что и видение одного человека противоречиво. Мы отметили также, что для того, чтобы создать вещь – *res*, – нам неизбежно потребуются и другие вещи. Следовательно, воплотить – значит скопировать не одну вещь, а всю их совокупность, а поскольку совокупность эта существует лишь в нашем сознании и лишь в виде идеи, то истинный реалист будет копировать именно эту идею, и с этой точки зрения гораздо более уместно и справедливо называть реализм идеализмом. Но и слово «идеализм» часто толкуется превратно: идеалист – это, как правило, человек, который в практической жизни по совершенно необъяснимым причинам ведет себя нелепо, глупо; человек, который пытается выращивать пальмы на Северном полюсе; человек, блуждающий по жизни как бы во сне. Нередко его называют романтиком или мечтателем. По-моему, это просто болван. Исторически слово «идея» восходит к Платону. Платон, в свою очередь, называл идеями математические понятия. А называл он их так потому лишь, что они суть орудия мысли, с помощью которых мы создаем конкретные вещи. Без чисел, без операций сложения и вычитания, которые тоже – идеи, мир чувственных реальностей, то есть «вещей», для нас бы не существовал. Следовательно, для идеи принципиально важна возможность ее приложения к конкретному, ее способность быть воплощенной. Таким образом, истинный идеалист – это не тот, кто простодушно копирует смутные образы, возникающие в его сознании, а тот, кто, как страстный охотник, углубляется в хаос предполагаемых реальностей и ищет в нем организующее начало, чтобы обуздать этот хаос, чтобы мертвой хваткой впиться в вещь – *res*, – овладеть ею, и это его единственная забота и единственный источник вдохновения. Поэтому на самом деле идеализм правильнее было бы назвать реализмом.

ХП

Сезанн, будучи художником, говорит, по сути, то же, что и я, теоретик искусства, лишь выражаясь более «научно». По Сезанну, искусство – это воплощение. Я считаю, что искусство – это процесс индивидуализации, поскольку вещи – *res* – суть индивидуальности. Реальность – это реальность картины, а не реальность предмета изображения. Тот, кто послужил моделью для эльгрековского «Мужчины с рукой на груди», был самым заурядным существом, которому так и не удалось индивидуализироваться, воплотиться, которое отлилось в расхожую форму условного жителя Толедо XVII века. Именно Эль Греко в своей картине придал ему индивидуальность, конкретность, дав ему вечную жизнь. Художник нанес последний мазок – и в мире появилась одна из самых реальных, самых вещных вещей: портрет «Мужчины с рукой на груди». И это случилось именно потому, что Эль Греко не стал копировать все и каждый в отдельности из лучей, исходивших от модели и достигавших его сетчатки! Непосредственная реальность для искусства всего лишь материал, составная часть. Искусство расчленяет натуру, чтобы создать эстетическую форму. Живопись – будь то импрессионизм, люминизм⁹ и т. д. – не натуралистична; натуралистична техника – орудие живописи. Живописные средства выражения не сводятся к одним краскам; натура, модель, тема – словом, все видимое не является конечной целью, а только средствами, материалом, подобно кисти и палитре.

ХПІ

Важен прежде всего способ оформления этого материала: в науке он один, в искусстве – другой. Внутри искусства он один в живописи и другой в поэзии. Интерпретируя проблему

⁹ Люминизм – неологизм Ортеги. Люминистами он называет художников, которые строят картины на световых эффектах.

жизни, живопись – в качестве отправной точки – избирает пространственные элементы, тела. Форма жизни, бесконечная совокупность отношений, необходимых, чтобы воссоздать примитивную жизнь камня, в живописи называется пространством. Своей кистью художник организует пространственные отношения в систему и внутри ее создает «вещь»; только в этой системе вещь начинает жить для нас. Пространство – это среда существования; разные вещи могут существовать одновременно лишь благодаря пространству. Отсюда следует, что каждый мазок на картине должен быть логарифмом по отношению к прочим; а также что картина будет тем более совершенной, чем больше связей существует между каждым квадратным сантиметром холста и другими. Таково условие сосуществования, которое отнюдь не сводится к простой рядоположности. Земля сосуществует с Солнцем, так как без Земли нарушилась бы жизнь Солнца и наоборот; сосуществовать – значит сожительствовать, жить друг с другом, взаимно поддерживая, помогая, терпя, питая, оплодотворяя, придавая друг другу силы. Таким образом, необходимо, чтобы каждая частица, каждая клетка картины была активной по отношению к другим; искусство есть синтез, возможный благодаря необычному и странному умению художника делать так, чтобы вещь растворялась, пребывая в других вещах. Структура сосуществования, пространства нуждается в объединяющем начале, в элементе, способном приобретать бесконечно новые качества, оставаясь в то же время самим собой. Этой высшей материей для живописи является свет. Художник творит жизнь с помощью света, как Иегова в начале творения. Вспомним, что, по Библии, глядя на плоды своего труда, бог всякий раз видел, что «это хорошо». Так и представляешь себе Творца, отступившего назад и прищурившего глаза, чтобы еще глубже, еще объективнее, как бы отрешившись от себя, увидеть свою работу – так, как это делает художник. Живопись – категория световая.

XIV

Сказанное выше можно развить, сравнив живопись с каким-либо другим жанром искусства, к примеру с романом. Роман – это поэтический жанр, чье зарождение, развитие и распространение полностью соответствует аналогичным стадиям живописной эволюции. Живопись и роман – это близкие нам, романтические, современные виды искусства. Оба они – плод Возрождения, иными словами, выражают характерную для Возрождения проблему индивидуального. В XV и XVI веках происходит открытие внутреннего мира человека, мира субъективного, психологии. Рядом с миром вещей устойчивых, укоренившихся в пространстве, возникает мир мимолетных эмоций, по сути своей нестабильный, текучий, протяженный во времени. И эта область жизненных эмоций тут же обрела эстетическую форму – роман. Роман тяготеет к эмоции; романы и существуют только ради того, чтобы раскрыть перед нами человеческие страсти, причем не в их активном, пластическом выражении, не в действиях (для этого достаточно эпической поэмы), а со стороны духовности, как зарождающиеся состояния духа. Если роман описывает поступки персонажей или даже окружающий их пейзаж, то для того лишь, чтобы дать читателю возможность непосредственно наблюдать душевные движения. Но жизнь нашего духа разворачивается постепенно, и искусство, ее описывающее, тклет свои узоры по текучей временной основе. Соительство душ обнаруживает себя шаг за шагом: душа открывает свое сокровенное другой душе, и так далее; так общаются между собой сердца. Поэтому объединяющее начало этого, временного вида искусства – диалог. Диалог в романе – основное, так же как свет в живописи. Роман – категория диалогическая. Пусть читатель вспомнит историю романа: в античной Греции бытовали лишь повествования о странствиях, так называемые «тератологии». Если мы и попытаемся отыскать в эллинской культуре зачатки романа, то это будут платоновские диалоги и до известной степени комедия. В противоположность эпосу роман соотносится с современностью; эпическое повествование всегда проецировалось

в сознании эллина на мифологическую древность; эпос – это предание. Единственное из современности, что сочли достойным описания, – беседа, разговор, обмен эмоциями.

Развитие романа завершилось в Испании: «Селестина»¹⁰ – это последний набросок, последнее усилие в стремлении окончательно закрепить жанр; Сервантес в «Дон Кихоте» помимо прочих ошеломляющих открытий подарил человечеству новый литературный жанр. Однако «Дон Кихот» – это собрание диалогов. Быть может, как раз этот факт и дал повод для дискуссий между риториками и грамматиками той эпохи; и пусть люди более сведущие в этих материях скажут, не отголосок ли тех, давних споров такое замечание Авельянеды¹¹ из его пролога: «Ибо почти вся «История Дон Кихота Ламанчского» являет собою комедию...» Свет – средство выражения в живописи, живящая ее сила. Для романа это диалог.

XV

Думаю, все сказанное выше поможет нам окончательно установить, что призвано выразить каждое искусство и какими средствами оно для этого пользуется; одним словом, – разницу между сверхтемой и техникой. Мы видели, что жизненное начало в его пространственном выражении – основополагающая цель живописи и что свет для нее – родовое орудие. Это различие между конечной эстетической целью и техникой важно для любого рода искусства, но для живописи – особенно. Простейший пример объяснит нам причину. Если мы возьмем, с одной стороны, всю историю живописи, а с другой – литературы и сравним количество признанных шедевров, вызывающих восхищение у критиков обеих сторон, то мы столкнемся с обескураживающим фактом, который требует если не полного, то хотя бы частичного разъяснения. А именно: диспропорция между бесчисленными успехами человечества на живописном поприще и скудостью их на поприще литературном. Оказывается, что человек создал намного больше прекрасных полотен, чем блистательных поэтических творений. Лично я не могу в это поверить. И те и другие – критики литературные и художественные – допустили ошибку, и ошибка эта, на мой взгляд, происходит именно от чрезмерной благожелательности к произведениям живописи. Художественная критика не скупилась на похвалы, сбита с толку путаницей между эстетической ценностью и техническим мастерством. Живописная техника чрезвычайно сложна: по сравнению с основным орудием литературы – языком – механизм создания картины гораздо менее непосредствен, гораздо дальше от тех средств и навыков, которыми пользуется человек в обыденной жизни. Иначе говоря, по технической сложности диалог из «Дон Кихота» гораздо меньше отличается от обычного уличного разговора, чем рисунок Рембрандта – от неумелой попытки запечатлеть на бумаге запомнившееся лицо или пейзаж. Благодаря этому техника в живописи приобрела самоценность, узурпировав лавры художественного содержания, хотя по-прежнему продолжала оставаться всего лишь материалом. Какое множество картин прославилось в истории искусства исключительно благодаря высокоученой тщательности технического исполнения. Если мы предъявим славным достижениям живописи строгие требования, относящиеся к чисто субстанциональному искусству, то весь ее «подвал» – то есть жанр портрета – потускнеет в наших глазах, кроме тех произведений, которые представляли из себя не столько портреты, а самостоятельные композиции, законченные картины. По всей вероятности, то же произошло бы и с пейзажами и с историческими картинами, скрывающими под цветовой напыщенностью одежд свою художественную убогость. Значит ли это, что художнику не следует заботиться о технике? Разумеется, нет; прежде всего

¹⁰ «Селестина», или «Трагедия о Каликсто и Мелибее», – роман-драма, написанный Фернандо де Рохасом ок. 1492–1497 гг.

¹¹ В 1614 г. некто скрывавшийся под псевдонимом Фернандес де Авельянеда выпустил поддельную вторую часть «Дон Кихота». Подлинная вторая часть увидела свет в 1615 г.

он должен быть превосходным рисовальщиком. Я имею в виду, что, только постигнув все тонкости ремесла, художник может впоследствии стать истинным мастером. Критик, пишущий на злобу дня, обязательно оставит последнее слово за техникой, потому что его задача не столько оценить, сколько извлечь урок; но исходя из необъятных масштабов искусства как такового что могут значить выразительно написанные руки или какая-нибудь изысканно прихотливая линия? Исходя из общего смысла сказанного, ясно, что гораздо важнее определить, что следует изображать; то, как следует изображать, – вопрос второстепенный, подчиненный, эмпирический, и тысячи художников сотен разных школ дают на него каждый свой ответ.

XVI

Тем не менее можно сделать один вывод: поскольку живописец изображает с помощью света и в свете, ему нет нужды изображать сам свет. Таков мой упрек всем разновидностям люминизма, подменяющим художественную цель живописным средством. Итак, покружив вдоволь вокруг темы, мы приходим к заключению, к окончательной формуле, которая должна дать ответ на вопрос – какова же сверхтема произведения живописи? Что следует изображать? Мы установили, что отвлеченные идеи не подлежат изображению. Искусство не трамплин, который вдруг выбрасывает нас в область философии. Какой бы сильной ни была картина, заключенная в ней философия обязательно будет слабой. У философии есть свои средства выражения, своя «техника», сжато отразившаяся в научной терминологии, которая, впрочем, тоже не всегда эффективна. Лучшая из картин всегда худший из силлогизмов. Картина до последней пяди своей обязана быть живописью; ее идеи – цвета, объемы, свет; предмет изображения – Жизнь. Припомните теперь все, что я сказал, стараясь придать обедненному понятию «Жизни» хоть какую-то эстетическую гибкость. Жизнь – это обмен субстанциями, а следовательно, со-жительство, со-существование, сеть тончайших взаимоотношений, в процессе которых субстанции поддерживают, питают, придают друг другу силы. Изобразить что-либо на картине – значит дать изображенному возможность вечной жизни. Представьте себе работу какого-нибудь модного художника. Ее персонажи, оживая в наших глазах, трогают нас, будоражат нашу фантазию. Но проходит полвека – и те же самые персонажи, увиденные глазами наших детей, немые, неподвижны, мертвы. Почему? В чем черпали они жизнь раньше? В нас, в наших преходящих, поверхностных, сиюминутных чувствах. Те далекие персонажи питались жившей в нас романтикой: она умерла – и вслед за ней умерли они, лишенные насущного хлеба. Поэтому модное искусство недолговечно: оно живет за счет зрителя – существа эфемерного, – которого жизнь изменяет каждый день, каждый час. Классическое искусство со зрителем не считается: поэтому в него так трудно войти. Великий художник всегда воссоздавал на своих картинах не просто вещи, которые ему вдруг захотелось запечатлеть, а бесконечную питательную среду, для того чтобы жизнь этих вещей могла длиться вечно, в непрестанном обмене субстанциями. Открытие живописью «воздуха», «пространства» всего лишь частные случаи этого неумолимого и неисповедимого процесса. Египтяне относились к смерти как к одной из форм жизни, как к некому потаенному, скрытому от глаз человеческого миру. И, заботясь об этой новой жизни, они мумифицировали трупы и клали вместе с ними в мастабу¹² все необходимое для пропитания. Такова и задача живописца – живописать вечную жизненность. И именно эту задачу решали все великие подвижники кисти.

¹² *Мастаба* (араб.; букв. «каменная стена») – современное название древнеегипетских гробниц периодов Раннего и Древнего царств.

XVII

Жизнь в человеке как бы двоится: его мимика, движения разрешаются в пространстве и в то же время выражают скрытую жизнь эмоций. Живопись обретает цельность в человеческом теле; через него в царство живописи, где главенствует свет, проникает все, что не есть непосредственно пространство: чувства, история, культура. Следовательно, сверхтема живописи – человек в природе. Не данный, конкретный, исторический человек, а человек как таковой; проблема человека как обитателя Земли. Ограничить эту проблему, скажем, рамками национального – значит низвести ее до уровня анекдота. Прозвучит ли поэтому странно мысль о том, что основная, изначальная, древнейшая тема искусства живописи – та же, о которой говорится в начале Книги бытия? Адам в раю. Кто же он – Адам? Каждый и никто в частности: самое жизнь. Где же он – рай? На севере или в полуденных странах? Что за разница: любой пейзаж – подходящие подмостки для необъятной трагедии бытия, где человек-боец дает себе лишь минутную передышку, чтобы снова вступить в бой. Этот пейзаж не нуждается ни в символических деревьях, ни в доломитах, как «Джоконда»; это могут быть, как на эльгрековском «Распятии», лишь две пяди тьмы, обрамляющие измученный лик Христа. Эти, по выражению одного из критиков, «вспышки тьмы» замещают всю Землю. Их достаточно, чтобы вечно длить искупительное воскресение умирающего на кресте.

Здесь заканчиваются записки, присланные мне доктором Вульпиусом. Как то и подобает немецкому мыслителю, он глубоко изучил историю вопроса. Незначительная на первый взгляд проблема искусства живописи позволила ему нарисовать стройную, упорядоченную картину всего мироздания. И это неудивительно: его соотечественник Ланге в своей «Истории материализма» пишет о том, что Германия – единственная страна, где аптекарь, толкущий лекарство в своей ступке, обязательно думает о том, соответствуют ли его действия мировой гармонии.

Три картины о вине

I. Божественное вино

Скульптура, живопись и музыка, кажущиеся нам изобильными искусствами, на деле от века осуждены вращаться в кругу вечных тем. Традиционно сложившийся набор тем и сюжетов не удавалось расширить даже гениальным художникам: и в их произведениях мы встречаем умирающего человека, любящую женщину, страдающую мать и прочее в этом роде; более того, эстетическая мощь творений этих мастеров провозглашает себя тем полнее, чем решительнее они высвобождают эти темы от всех и всяческих наслоений, от всего пустячного и малохудожественного, чем их «обогащали» заурядные художники, и возвращают на авансцену искусства в их изначальной простоте и вместе с тем способности излучать бесконечное богатство тонов и оттенков.

Думать, будто прогресс заключается в количественном возрастании вещей и идей, свойственно легкомысленным людям. Нет и еще раз нет; подлинный прогресс состоит во все более обостренном восприятии нами не более полудюжины кардинальных тайн, что пульсируют, подобно вечным сердцам, в потаенных глубинах истории. Каждая эпоха, выходя на историческую авансцену, приносит с собой особенную восприимчивость к тем или другим великим проблемам, игнорируя при этом все другие или же относясь к ним крайне небрежно.

Так и отдельные люди нередко бывают одарены настолько утонченно организованным органом зрения, что это позволяет им видеть мир как сокровищницу блистательных чудес, тогда как их слух, увы, препятствует восприятию мировой гармонии в целом.

Итак, извечные темы искусства мы вправе рассматривать как откровения истории. Обращаясь к ним и давая им собственную интерпретацию, каждая эпоха тем самым провозглашает свои фундаментальные склонности, целостную структуру своей души. Зная об этом, мы можем, выбрав какую-нибудь тему и проследив за изменениями, происходившими с ней в истории искусства, обрисовать моральный облик рождавшихся и исчезавших в потоке времени эпох, которые хмелели от сознания собственной ценности, когда жизнь убеждала их в этом, и в то же время предчувствовали свой неминуемый предел.

Однажды, бродя по залам музея Прадо, слабо освещенным дневным светом, проникавшим через оконные витражи, я ненамеренно задержался перед тремя картинами: одной из них была «Вакханалия» Тициана, другой – «Вакханалия» Пуссена, а третьей – «Пьяницы» Веласкеса. Эти произведения, объединенные единой темой, но созданные столь непохожими мастерами, предлагали разные эстетические решения трагикомической проблемы, имя которой – вино.

Скажу больше: вино представляется мне по-настоящему космической проблемой. Вам кажется забавным то, что я вижу в вине космическую проблему? Это не удивляет меня, напротив, ваша реакция только подтверждает правоту моей мысли. Вино действительно является настолько серьезной, подлинно космической проблемой, что наше время, в ряду других эпох, тоже не смогло обойти ее вниманием, пытаясь по-своему решить ее. Она высказалась по проблеме вина, избрав для себя... гигиеническую позицию. Лиги, законодательные акты, налоги, лабораторные исследования: какая только деятельность, какие конкретные мероприятия не связываются ныне с этим пресловутым словом – алкоголизм?!

Итак, вино представляется космической проблемой... Позвольте теперь мне самому отнестись к этой мысли без должной серьезности: ведь время, в которое я живу, – своего рода большая китайская ваза, внутри которой было возвращено мое сердце, и оно деформировалось сообразно этому времени, приучилось реагировать на великие космические тайны так, как

это принято. Решение темы вина, предлагаемое моим временем, есть показатель заурядности этого времени, симптом характерных для него административного произвола, болезненного зуда всеохватывающей предусмотрительности, буржуазной склонности всюду наводить порядок и, в общем, нехватки героического порыва. Найдется ли сегодня кто-нибудь настолько проницательный, кто сумел бы увидеть за алкоголизмом – ибо по данному вопросу статистики ухитрились обнародовать горы разного рода сведений – просто образ прихотливо выющейся виноградной лозы и тяжелых гроздьев винограда, насквозь пронизанных золотом солнечных лучей.

Едва ли найдется... и не следует этим обольщаться: ведь наше истолкование темы вина только одно из многих возможных, к тому же оно по времени самое последнее, – следовательно, незрелое... Задолго до того, как вино стало проблемой для инстанций, управляющих жизнью общества, оно было богом.

Мир рассортирован нами по ящичкам лабораторного шкафа, а мы сами не что иное, как классифицирующие животные. Каждый ящичек – какая-то наука: в эти ящички мы запираем кучки осколков реальности, вырубленных нами из огромной материнской каменоломни по имени Природа. В конечном счете, в нашем распоряжении остается всего только щебень жизни, распределенный по маленьким кучкам на основе принципа сходства осколков, то есть, по существу, случайно.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.