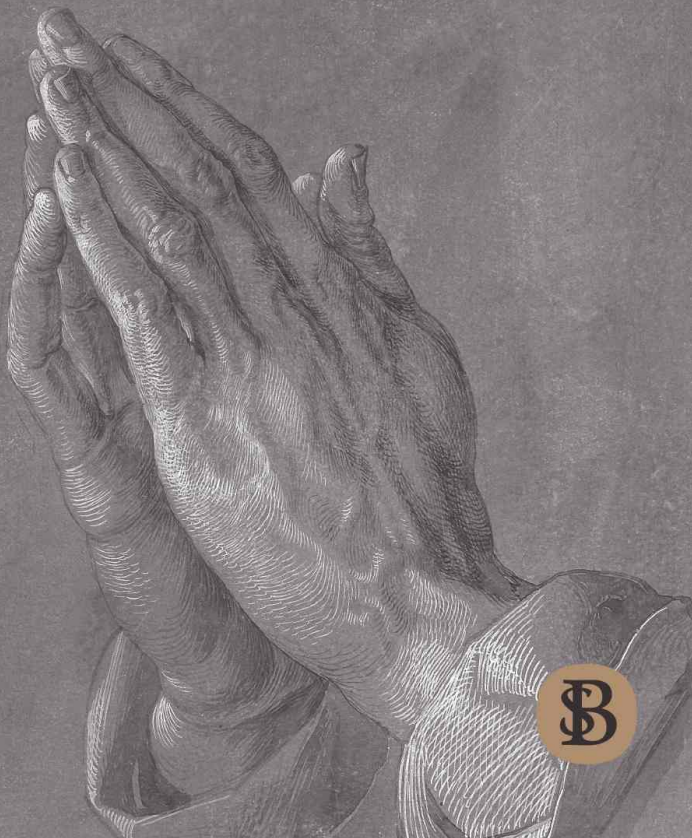


ОЛЕГ ВОСКОВОЙНИКОВ

16 ЭССЕ  
ОБ ИСТОРИИ  
ИСКУССТВА



# Олег Сергеевич Воскобойников

## 16 эссе об истории искусства

### Серия «HSE Bibliotheca Selecta»

*Текст предоставлен правообладателем*

*[http://www.litres.ru/pages/biblio\\_book/?art=67826015](http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=67826015)*

*О. С. Воскобойников. 16 эссе об истории искусства: Издательский дом*

*Высшей школы экономики; Москва; 2023*

*ISBN 978-5-7598-2861-7*

### **Аннотация**

Эта книга – введение в историческое исследование искусства. Она построена по крупным проблематизированным темам, а не по традиционным хронологическому и географическому принципам. Все темы связаны с развитием искусства на разных этапах истории человечества и на разных континентах. В книге представлены различные ракурсы, под которыми можно и нужно рассматривать, описывать и анализировать конкретные предметы искусства и культуры, показано, какие вопросы задавать, где и как искать ответы. Исследуемые темы проиллюстрированы многочисленными произведениями искусства Востока и Запада, от древности до наших дней. Это картины, гравюры, скульптуры, архитектурные сооружения знаменитых мастеров — Леонардо, Рубенса, Борромини, Ван Гога, Родена, Пикассо, Поллока, Габо. Но рассматриваются и памятники мало изученные и не знакомые

широкому читателю. Все они анализируются с применением современных методов наук об искусстве и культуре.

Издание адресовано исследователям всех гуманитарных специальностей и обучающимся по этим направлениям; оно будет интересно и широкому кругу читателей.

В формате a4.pdf сохранен издательский макет.

# Содержание

Об этой книге	6
Предмет истории искусства	12
Где искусство? In situ, музей, выставка	62
Конец ознакомительного фрагмента.	107

**Олег Воскобойников**  
**16 эссе об**  
**истории искусства**

© Воскобойников О. С., 2022; 2023

\* \* \*

## Об этой книге

Так уж получилось, что в Высшей школе экономики мне, медиевисту, суждено было преподавать не средневековую историю, а историю искусства. Я сознательно принял этот вызов в 2010 году, когда мы с коллегами начинали работать на вновь созданном историческом факультете и распределяли между собой *магистральные*, неприкосновенные дисциплины. Вызов был двоякого свойства. Во-первых, история искусства – моя вторая, не совсем «законная» любовь, потому что по всем «корочкам» я историк. Во-вторых, на русском языке формально не было и нет обзорного пособия по этой науке, хотя, естественно, хватает замечательных книг по отдельным проблемам и направлениям. Наконец, очень не хотелось «упаковывать» всю историю искусства «от бизона до Барбизона» (не говоря уже о Бэнкси) в традиционный курс в двадцать лекций.

С самого начала я чувствовал, что моему авторскому курсу, чтобы стать реально *авторским*, нужно что-то свое. Я не преподаю историкам искусства, моя задача – в том, чтобы познакомить с этой наукой и, естественно, с произведениями искусства тех, кто пришел в ВШЭ осваивать другие профессии: историков, экономистов, международников. Хотелось и хочется учить смотреть, описывать и анализировать произведения и памятники, а не расставлять реперные точки

в хронологической таблице. Несколько лет назад я решился изложить мои представления об искусстве в форме эссе. Откладывая на послезавтра то, что нужно было сдать завтра, я дожил до марта 2020 года. У меня были готовы всего три эссе из запланированных. Как и все, я оказался заперт в четырех стенах. Сидел и работал.

Я точно знал, что не хочу повторять Эрнста Гомбриха, описавшего-таки всю историю искусства удивительно ясным, «для всех», языком в 1950 году и недавно переведенного, наконец, на русский. Знал также, что и Бориса Виппера мне не пересмотреть и ничем особым не дополнить. Первый, один из самых высоколобых наследников Варбурга, изложил *последовательность событий* так, что дальше можно лишь менять некоторые акценты. Мне, например, немного обидно, что на Бенвенуто Челлини у него нашлось две страницы, а Андрею Рублеву не уделено ни строчки. Техническая сторона вопроса Гомбриха тоже особо не волновала, хотя он и видел, и умел представить в истории произведений искусства отражение общей истории культуры. Второй, классик советского искусствознания, не менее четко разъяснил, чем литография отличается от ксилографии, масло – от темперы, мрамор – от бронзы, и как все это смотреть и анализировать. Но интересовавшие их вопросы, отчасти сохраняя свою актуальность, обогатились несколькими крупными поворотами гуманитарных знаний, опытом еще трех поколений историков искусства и, что не менее важно, художников.

Оба знали искусство своего времени, но оба словно вынесли свой век за скобки.

Любой «древник» тяготеет к своей древности. Именно поэтому я решил в эссе не увлекаться лучше всего знакомым мне «тысячелетним царством» – Средневековьем. Это стало сознательным выбором, но и элементарным проявлением любопытства и немного – дерзости: я впервые взялся за что-то серьезное *не* о Средневековье. Мне помог десятилетний опыт преподавания в Высшей школе экономики. Сотни студентов выступали и выступают на моих семинарах с докладами о конкретных произведениях искусства, пишут о них же эссе. Создав магистерскую программу «Медиевистика», я с удовольствием принимал историков искусства и стимулировал их работу с визуальным материалом, соглашался на чисто искусствоведческие темы, не оглядываясь на дисциплинарные привычки и предрассудки. История искусства изучает памятники искусства, но она тоже – *история людей*. Просто, может быть, она о том лучшем, что от людей остается на века.

Отчасти отвечая на обновленный любопытством моих учеников собственный вопросник, отчасти ради движения вперед, первой ковидной осенью я решил полностью переделать свой курс и отразить его в выбранной мной форме. Мои лекции всегда замкнуты тематически, то есть каждая предьявляет большую тему. Например, «Латынь архитектуры», «Город как произведение искусства», «Лицо, маска,

портрет», «Незавершенное и незавершимое», «Против искусства: аниконизм, иконоборчество и вандализм», «Поэтика фотографии», «Искусство – философия – картина мира».

Как можно видеть, такая тематическая разбивка сознательно уходит от основных координат исторического описания: хронологии и географии. Нет или почти нет ни жанров, ни техник искусства, всем знакомых со школьной скамьи, тех самых, которые легли в основу учебного пособия Бориса Виппера «Введение в историческое изучение искусства». На самом деле историка из меня не вытравить. Я понимаю, что иконоборчество фараонов – не то же, что брань Хрущева или Бульдозерная выставка, что так называемая маска Агамемнона не равна маске индейца, выставленной в Музее на набережной Бранли, что тело у Родена не то же, что на фризах Пергамского алтаря. Но мне очень хотелось представить искусство как приключение, длящееся так же долго, как цивилизация, а может быть, и дольше. В этом приключении есть сюжеты, проблемы, вопросы, объединяющие все человечество, но эти вопросы оно всегда решает по-разному, в том числе с помощью эстетической функции. Она – лишь одна из функций вещей, вездесущая, но далеко не всегда главная. Между тем в этом мире абсолютно всё может быть красивым, даже деньги. В особенности когда они выходят из оборота и теряют запах. Старые вещи молчат о своем, не тревожат наш быт, зато бередают воображение, воздействуют на чувства и разум. В вещах скрыта сила, совсем не заложенная

в них ни производителем, ни потребителем, но пробуждающаяся в новых условиях, иногда спонтанно, иногда потому, что это кому-то показалось нужным и полезным для себя или для других. Искусство – везде, а художник – дремлет в каждом из нас.

Из последних философических рассуждений очевидно, что такой ход мыслей мало похож на нормативные знания. Именно поэтому перед читателем – не учебник, не «норматив», даже не лекционный курс. Мои эссе не претендуют на систему координат, которую ни с того ни с сего примут историки искусства, дизайнеры или культурологи. Никто из них не обязан преподавать историю искусства *по-моему*. Если мне есть что сказать обо всем искусстве, это не значит, что то же самое захотят сказать о нем коллеги.

Французское *essai*, вышедшее из среднелатинского *exagium* («взвешивание», «измерение»), уже в конце XII века означало во Франции «встречу с чем-то новым», «испытание» и в особенности опытное засвидетельствование качеств и характеристик какого-то предмета. Вскоре метонимически этот термин перешел в кулинарию, виноделие, так стали называть дегустационный бокал. А в середине XVI века им решили обозначить *опыты* начинающих литераторов, которые в прозе брались за какую-то тему, не претендуя на полноту изложения. Среди этих последних в 1580 году оказался Мишель де Монтень. Вместе с тем мне кажется, что предлагаемый здесь взгляд претендует на определенную си-

темность, как положено университетскому курсу. Поэтому я выражаю глубокую признательность моим студентам, ассистентам и ученикам, особенно Александре Мамлиной, нашедшей время прочитать книгу целиком; и, конечно, Ольге Шестопаловой, лучшему редактору, с каким мне доводилось работать.

*Олег Воскобойников*

# Предмет истории искусства

*Искусство не изображает видимое, но делает его видимым.*

*Пауль Клее. Творческая исповедь (1920)*



Сформулировать предмет и исследовательские задачи истории искусства, не прибегнув к тавтологии, почти невозможно. Предмет истории искусства – нечто материальное,

получившее форму благодаря воздействию человека, причем не всякое произведение труда, но особое. До недавнего времени история искусства ограничивалась тем видом предметов, которые обозначали термином «произведение искусства». Их оценкой и атрибуцией занимались и занимаются эксперты, наследники «знатоков» XVIII–XIX веков. Иногда – но не всегда последовательно – различают историю искусства и искусствознание или искусствоведение. Зачастую дело – в личных исследовательских задачах конкретного ученого: если он склонен к теоретизированию и осмыслению каких-то вневременных процессов или явлений, он скорее назовет себя искусствоведом. Если же, напротив, его взгляд всегда привязан к хронологии, истории, последовательному развитию образов и стилей во времени, он скорее историк искусства. Тем не менее его тоже всегда интересует конкретный материальный предмет, каким-то способом созданный или обработанный человеком и тем самым выведенный, частично или полностью, из царства природы.

На почетное звание произведения искусства всегда мог претендовать лишь предмет, возникший в результате творческого акта, по возможности гениального, из ряда вон выходящего, акта, совершенного художником. Такое произведение, во-первых, наделяли *эстетической* ценностью, во-вторых, констатировали его – не побоимся этого слова – *бесполезность* в обыденной жизни. «Мы можем простить человека за то, что он сделал полезную вещь, пока он не на-

чал ею восхищаться. Единственное, что извиняет бесполезную вещь, – подлинное восхищение. Всякое искусство в общем-то бесполезно» – таким рассуждением в 1890 году Оскар Уайльд предваряет «Портрет Дориана Грея»<sup>1</sup>. Произведение изобразительного искусства или памятник архитектуры, естественно, могут выполнять разные функции в жизни индивида или общества, но как *произведения искусства* они из нее выключены, они – предмет эстетического созерцания.

Мы начали с *рукотворности*. Действительно, прекрасную реку или гору мы можем назвать разве что шедевром природы. Но все становится сложнее, если оказаться, например, в парке какого-нибудь дворца – неважно, европейского или иного. Дворец без окружающего парка немислим, парк без дворца – неуместен. Сузим оптику: в японском или китайском саду каждый камень, никак не обработанный, но тщательно подобранный по породе, размеру, силуэту, рисунку, цвету, обладает четким положением в общей картине. Он одновременно звено в цепи, фрагмент и самодостаточный микромир. Его не назовешь рукотворным, но его коснулись мысль и руки создателя сада, претендующего на особый статус. Конечно, японский и китайский сады – самобытные историко-культурные явления, объяснимые особым эстетическим отношением к природе в традиционном Китае и в тра-

---

<sup>1</sup> Wilde O. The Picture of Dorian Gray // The Works of Oscar Wilde / ed. G. F. Maine. L.; Glasgow, 1949. P. 17.

диционной Японии, в буддизме, в синтоизме<sup>2</sup>. Но этот почти случайно взятый пример показывает, что границы между живым и неживым, органическим и созданным человеком в определении предмета истории искусства, на самом деле, размыты. Неслучайно некоторые вековые деревья бонсай в Японии возведены в ранг национального достояния. И они – живые.

Упомянутая эстетическая функция, то есть способность украшать и красотой услаждать взгляд зрителя, – одна из нескольких функций любого предмета. Все его функции распространены, но эстетическая среди них – самая выразительная. Более того, она вездесущая. Ян Мукаржовский когда-то отметил: «Как везде, откуда взяли вещь, пространство наполняется воздухом или как в изгиб пространства, откуда отступил свет, проникает тьма, точно так же и эстетическая функция неотступно следует за остальными: где другие функции ослаблены, или уступают, или перегруппировываются, туда мгновенно проникает и там соответственным образом усиливается эстетическая функция»<sup>3</sup>. Так старый предмет в лавке старьевщика одной своей стариной уже пробуждает в нас умиление, если не восхищение. Так и сами мы расставляем вокруг себя предметы и развешиваем изобра-

---

<sup>2</sup> *Kuiter W. Tehmes, Scenes, and Taste in the History of Japanese Garden Art. Amsterdam, 1988; Малинина Е. Е. Искусство, рожденное безмолвием. Новосибирск, 2013. С. 15–102.*

<sup>3</sup> *Мукаржовский Я. Исследования по эстетике и теории искусства. М., 1994. С. 478.*

жения, изначально зачем-то нужные, но постепенно обретающие значение чего-то привычного и приятного глазу. Нет такой вещи, которая не могла бы стать носителем эстетической функции, и нет вещи, которая была бы носителем только ее. Зато, обладая этой функцией, вещь выходит за предписанные ей бытом границы и способна преобразовать пространство вокруг себя (илл. 1).



1. *Пьетро Пицфетти*. Письменный стол. 1741 год. Венеция. Зал Ладзарини дворца Ка-Реццонико

За повсеместным проникновением основанных на зрительном восприятии средств коммуникации в гуманитарных

науках произошел так называемый визуальный или, если использовать кальку с английского, «иконический поворот», *iconic turn*<sup>4</sup>. Он привел к тому, что академическая история искусства тоже сильно изменилась. В круг ее интересов вошли сначала кинематограф и фотография, затем комиксы, реклама на всех возможных носителях, включая рекламу в Интернете, перформанс, дизайн, уличные граффити – одним словом, едва ли не все, что *изображено*, а не написано и не высказано на словах, все, что придает «форму времени»<sup>5</sup>. Еще Генрих Вёльфлин, один из классиков искусствознания, сто лет назад говорил, что у «вдения есть своя история»<sup>6</sup>. Он имел в виду, что каждая эпоха *смотрит* по-своему. Анализируя постройку, он сознательно описывал свою психосоматическую реакцию на нее, включая напряжение тех или иных групп мышц. Развивая его идеи, Эрнст Гомбрих писал о мышечной реакции человека на изображения, зачастую не менее отчетливой, чем на музыку, и приводил в пример... посещение зоопарка, где мы совершенно по-разному ощущаем присутствие перед нами бегемота и хищника из семейства

---

<sup>4</sup> Общий обзор см.: *Инишев И. Н.* «Иконический поворот» в теориях культуры и общества // *Логос*. 2012. Т. 85. № 1. С. 184–211.

<sup>5</sup> *Alpers S.* Is Art History? // *Daedalus*. 1977. Vol. 106. No. 3. P. 1–13; *Belting H.* *Das Ende der Kunstgeschichte?* München, 1983; *Kubler G.* *The Shape of Time. Remarks on the History of Things.* New Haven; L., 1962.

<sup>6</sup> *Вёльфлин Г.* Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве / пер. А. А. Франковского. М., 2002. С. 281–282.

кошачьих<sup>7</sup>. Таков закон визуальной эмпатии. Современная нейробиология заинтересовалась этим диалогом между искусством и зрителем и породила *нейроэстетику*<sup>8</sup>. Но тот же Вёльфлин создал свой категориальный искусствоведческий аппарат, претендующие на ковровую применимость «основные понятия», полностью проигнорировав авангард, словно отгородившись Рафаэлем от всякого, как выразился потом арт-критик Роберт Хьюз, «шока новизны». Сегодня, осознавая эти недостатки, история искусства объединяется с визуальной антропологией, а их общим полем становится визуальная культура, то есть все видимые формы, в которых проявляется культурная деятельность человека<sup>9</sup>.

В XX столетии пошатнулся сам статус уникального артефакта, на смену которому пришло воспроизводимое, серийное, индустриальное. Художники авангарда первыми возвестили об этом, ученые – философы и искусствоведы – осмыслили изменения в 1920–1930-е годы. Одни, не вынося приговора, видели в смене парадигмы движение вперед, другие

---

<sup>7</sup> Gombrich E. *The Image and the Eye. Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation*. Ithaca, N.Y., 1982. P. 128.

<sup>8</sup> Zeki S. *Inner Vision: An Exploration of Art and the Brain*. Oxford, 1999; Фридберг Д., Галлезе В. Движение, эмоция и эмпатия в эстетическом переживании // Мир образов. Образы мира. Антология исследований визуальной культуры / ред. – сост. Н. Н. Мазур. СПб.; М., 2018. С. 476–485.

<sup>9</sup> Pexm P. Предмет истории искусства // Его же. Верить и видеть. Искусство соборов XII–XV веков / пер. и науч. ред. О. С. Воскобойникова. М., 2014. С. 313–334. (Исследования культуры); Баль М. Визуальный эссенциализм и объект визуальных исследований // Логос. 2012. Т. 85. № 1. С. 212–249.

– «утрату середины» (Г. Зедльмайр), «дегуманизацию искусства» (Х. Ортега-и-Гассет), его «умирание» (В. Вейдле)<sup>10</sup>. «Закат» (нем. *Untergang* означает также «гибель») старой Европы ознаменовал для Шпенглера и падение всех ее традиционных ценностей. В эпоху двух великих войн такой пессимистический, тревожный настрой вполне объясним. В любом случае революционные изменения в искусстве не могли не повлиять на то, что родившуюся науку об искусстве. Смена предмета естественна, с одной стороны, потому что историк искусства – полноценный участник этой революции, он не только аналитик или наблюдатель, но и потребитель визуальной информации, захлестнувшей все стороны нашей общественной и частной жизни. С другой же стороны, ни одна другая гуманитарная наука не обладает столь развитым инструментарием описания и анализа изображений, хотя нет ни одной гуманитарной науки, которая полностью отказалась бы от работы с тем, что принято называть (на мой взгляд, не всегда определенно) *визуальными источниками*.

В ответ на очевидный вызов современности в XX столетии возникли и новые формы знания об изображениях, та-

---

<sup>10</sup> *Зедльмайр Х.* Утрата середины. Революция современного искусства. Смерть света / пер. С. С. Ванеяна. М., 2008. С. 229–241. (Университетская библиотека Александра Погорельского); *Ортега-и-Гассет Х.* «Дегуманизация искусства» и другие работы: сборник / пер. С. Васильевой и др.; сост. И. Тертерян, Н. Матяш. М., 1991. С. 500–517. (Антология литературно-эстетической мысли); *Вейдле В.* Умирание искусства. Размышления о судьбе литературного и художественного творчества. Париж, 1937 (книга вышла почти одновременно на французском и русском языках в дореволюционной орфографии).

кие как семиотика или визуальная антропология в самых разных проявлениях. Предмет и задачи этих форм знания могут сильно различаться, но и диалог между ними – характерная черта научной жизни XX века и в наши дни. Иногда обаяние соседних муз столь велико, что историк искусства уже изучает не произведение, а «рецепцию», «перцепцию», «суггестивность», «коммуникацию» и «репрезентацию». В нашей стране периодически возникают направления с привлекательно, но не всегда ясно звучащими названиями, вроде «иеротопии», посвященной неким «священным пространствам», или «потестарной имагологии», изучающей формы репрезентации власти<sup>11</sup>. За изображениями хотят видеть «образы», «представления», «фобии», сны и галлюцинации.

Все подобные поиски на стыке ряда гуманитарных дисциплин оправданны, но историк искусства не может не быть в большой степени *реалистом*, ибо его волнует «вещь», по-латыни *res*, и *материалистом*, ибо он чуток к материи, из ко-

---

<sup>11</sup> *Бойцов М. А.* Что такое потестарная имагология? // *Власть и образ. Очерки потестарной имагологии* / отв. ред. М. А. Бойцов, Ф. Б. Успенский. СПб., 2010. С. 5–37. В первом случае старинный принцип составления понятия из греческих корней сохранен, но вряд ли оправданно сводить «священное» и «место», а изучать – «пространства», объявляя их «священными». Во втором случае к латинскому слову *imago* приклеено греческое обозначение знания, *logos*, – получается некое «знание» об «изображениях», «потестарное», то есть «властное», то ли по своему характеру, то ли по объекту изучения. Спорность таких названий не означает, что в рамках описанных ими направлений не делается замечательных открытий.

торой эта вещь сделана. Он всегда – *предметник*. Перед его исследовательским взором, независимо от масштаба поставленных задач, всегда должен находиться конкретный предмет. И мы не раз увидим, почему это так принципиально для нашей науки.

В середине XVI века Джорджо Вазари, ученик Микеланджело, заложил основы искусствознания: его «Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих» – не просто биографии и каталог памятников, но именно аналитическая история школ и стилей. Она стала великим новшеством в истории знаний, но написана, что называется, с флорентийской колокольни. Прогресс искусства для флорентийца Вазари – не историческое бытование различных неповторимых форм художественной деятельности, пусть в рамках одной лишь Италии, но новое открытие, *возрождение* некой Нормы, переход от «готского» варварства к совершенству. Оно воплотилось в творчестве трех гигантов – Леонардо, Рафаэля и Микеланджело. Такая история искусства есть лишь история Идеала, высших ценностей некоего «чистого искусства».

Ни для кого не секрет, сколь влиятельной оказалась эта модель: любой европеец, даже едва знакомый с искусством, назовет всех трех гигантов. Бессмысленно лишать их заслуженных пьедесталов, как бессмысленно заставлять всех европейцев становиться африканистами или востоковедами. Но само развитие искусства предполагает и постоянное обо-

гашение изучающей его науки. Уже на рубеже XIX–XX веков, когда возникли первые этнографические коллекции, появились и первые научные монографии о неевропейских художественных традициях, и опыты многотомных историй искусств разных народов и стран. Всякий историк искусства знает, что импрессионисты непонятны без искусства Восточной Азии, экспрессионизм и кубизм – без искусства Африки и Океании, архитектура Европы XX века – без американской гегемонии, без Манхэттена<sup>12</sup>. Следовательно, история искусства, ограничивающая свое поле зрения традиционными географией и хронологией, в глобальном мире окажется по определению провинциальной и позавчерашней.

Искусство принято делить на техники и виды, например, на живопись, графику, скульптуру и архитектуру. Или на живопись (с подчиненной ей графикой), скульптуру, архитектуру и прикладное искусство<sup>13</sup>. Еще один вполне обоснованный способ классификации, упорядочивания необозримого, по сути, материала можно назвать функциональным. Изображение, скажем, человека или божества в разные эпохи могут иметь общим лишь предмет изображения, зато функция изображения подвержена в историческом времени самым невероятным изменениям. Если посмотреть на пробле-

---

<sup>12</sup> *Cohen J.-L.* *The Future of Architecture. Since 1889.* L.; N.Y., 2016; *Колхас Р.* Нью-Йорк вне себя: [ретроактивный манифест Манхэттена] / пер. А. Смирновой. М., 2013.

<sup>13</sup> *Bunnep Б. Р.* Введение в историческое изучение искусства. М., 2008. С. 14 (этот курс лекций дописан в середине 1960-х годов).

му еще шире, картина в раме сегодня лишь отдаленно обладает в повседневной жизни значением, которым она обладала двести лет назад. Но присущее ей и сейчас достоинство, определенная неприкосновенность, аура – прямые наследники того алтарного образа, *ретабля*, который в Средние века и раннее Новое время приковывал к себе взгляд верующего в храме, когда он служил квинтэссенцией храмового пространства. В то же время памятник жертвам и героям страшных войн XX века может иллюстрировать смерть за родину мотивами христианского мученичества и религиозной экзальтации. В вычленении, правильном понимании и описании подобных функций, их изменений и преемственности следует видеть одну из задач истории искусства.

### *МАТЕРИАЛ, ТЕХНИКА, СТИЛЬ*

Описать облик произведения, определить значение, вложенное в него автором, функции, которые оно выполняло на протяжении своей истории, можно только при условии, что мы обладаем максимумом доступных нам знаний о том, из чего и с помощью каких инструментов и технических процедур оно создано.

Историк искусства отличается от умного посетителя музея и культурного туриста тем, что задается вопросом о сохранности того, что мы видим, и, следовательно, о его подлинности. Чем старше произведение, тем больше шансов, что оно подвергалось частичной или полной реставрации,

перестройке, перекраске, поновлению (как говорят об иконах), предпродажной полировке или, напротив, обрезке, расчленению, эрозии, коррозии, заражению, атаке грызунов или насекомых. Все эти вмешательства (осознанные или неосознанные, с добрыми или недобрыми намерениями, рукотворные или под действием стихий) – неотъемлемая часть истории предмета. Следовательно, мы не можем их игнорировать, но они же стоят между нами и, говоря словами историка Леопольда фон Ранке, тем, «как оно было на самом деле».

Предмет искусства, даже самый небольшой, чаще всего несет на себе следы времени, истории, отдаленной от момента его создания, но следы не менее поучительные и важные, чем главный, изначальный «след». Точно так же и фрагмент или осколок замечательного произведения, слепок или копия с него могут иметь для истории искусства не менее ключевое значение, чем целое, но по каким-то причинам исчезнувшее или сильно пострадавшее произведение. Мы знаем лишь по копиям «Дорифора» Поликлета и «Битву при Ангиари» Леонардо. Но без них нет истории мирового искусства. В конце концов любое событие мы тоже восстанавливаем не по цельной «картине», а по таким же «осколкам»: реляциям, воспоминаниям, дневникам, письмам, хроникам, фотографиям. Главное – понимать, когда оказавшийся в поле нашего зрения артефакт представляет собой фрагмент, а когда – полностью сохранившийся комплекс.

Эмпирическая база истории искусства состоит из трех компонентов: исследования материала (т. е., собственно, материи или носителя и примененных к нему средств художественной обработки, заложенного творцом смысла), критики связанных с произведением письменных источников и знания разноплановых исторических реалий, в которых произведение возникло. Один и тот же человек, каким бы эрудитом он ни был, не может в совершенстве владеть всеми соответствующими знаниями, от палеографии до металлургии и дендрохронологии. В истории искусства традиционно последнее слово о конкретном памятнике остается за стилистическим анализом, то есть анализом формы<sup>14</sup>. Он зиждется на тренированной зрительной памяти и эстетической чувствительности. Но вердикт, вынесенный настоящим знатоком, все же не равнозначен решению математической задачи или результату лабораторного опыта, даже если работа знатока с произведением в реальности зачастую похожа на лабораторный опыт, в особенности когда речь идет о небольшом произведении, которое можно поместить для исследования в технически оснащенный кабинет. Бывают случаи, когда знаток, чей взгляд сформирован, «заточен» внимательным изучением тысяч и тысяч памятников, может успешно противоречить даже самым надежным археометрическим критериям датировки или локализации, данным химии, палеобо-

---

<sup>14</sup> Фридлиндер М. Об искусстве и знаточестве / пер. М. Ю. Кореневой. СПб., 2001. С. 139–170. (Классика искусствознания).

таники, филологии, палеографии, исторической лингвистики, археологии, нумизматики, сфрагистики и других высокотехнических дисциплин. В то же время ни настоящее знаточество, ни полноценный стилистический анализ немыслимы без внимания к данным минимум двух десятков видов знания о предметах человеческой и природной деятельности.

Начиная с расцвета знаточества во второй половине XVIII века в истории искусства, как во всех науках, субъективный взгляд исследователя не соперник, а соратник объективной технологии. За последнюю четверть века техническая оснастка истории искусства (конечно, там, где есть соответствующее финансирование) ушла далеко вперед. Но следует учитывать, что естественно-научные методы анализа, для неопытного взгляда гуманитария непреложные, неизменно сопряжены с разного рода погрешностями. Их результаты всегда, как во всякой науке, – поле интерпретации, а не истина в последней инстанции. Радикальная переоценка «Черного квадрата», со всеми вытекающими для истории авангарда в целом последствиями, недавние исследования зала Пятисот флорентийского палаццо Веккьо, где находилась упомянутая «Битва при Ангиари», перемещение благодаря реставрации «Капитолийской волчицы» из эпохи этрусков в Средневековье – характерные примеры плодотворного сотрудничества между искусствоведами, реставраторами и технологами, даже если результаты его не всегда приводят к бесспорным, единодушно принимаемым выводам.

Общепринятого определения стиля не существует ни в искусствоведении, ни в литературоведении, тем не менее искусствоведы и литературоведы считают именно стиль одновременно одним из важнейших для себя предметов изучения и категорией, инструментом своей работы<sup>15</sup>. Еще меньше ясности со стилем в истории философии. Историк же вообще крайне редко задумывается о нем – лишь тогда, когда готов думать вместе с коллегами из соседних цехов и говорить на их языках<sup>16</sup>. Он понимает, что, подбирая слова, сочетая несочетаемое, возможно, вступая в молчаливый диалог с другими поэтами, поэт формирует свой стиль; что, накладывая краски, с лессировкой или без, смягчая складку одежды или, напротив, огрубляя ее, художник следует некоему стилю. Но историк не хуже Сартра чувствует, что «стиль должен остаться незамеченным»<sup>17</sup>.

Стиль сравнивают с радугой: мы наблюдаем в ней совпадение нескольких физических условий, оказавшись меж-

---

<sup>15</sup> Довольно четкое описание категории стиля с позиции литературоведения дал в свое время итальянский семиолог Чезаре Сегре: *Segre C. Stile // Enciclopedia Einaudi. Torino, 1982. P. 549–565.*

<sup>16</sup> *Гинзбург К. Стиль. Включение и исключение // Его же. Деревянные глаза. Десять статей о дистанции / пер. М. Велижева, С. Козлова, Г. Галкиной. М., 2021. С. 246–321.*

<sup>17</sup> *Sartre J.-P. Qu'est-ce que la littérature? P., 1948. P. 30. Выполненный А. К. Авеличевым достойный русский перевод первой главы этой книги: Сартр Ж.-П. Что такое литература? // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. Трактаты, статьи, эссе / сост., общ. ред. Г. К. Косикова. М., 1987. С. 313–334, здесь с. 325.*

ду солнцем и дождем, но она исчезает, как только мы пытаемся подойти к ней<sup>18</sup>. Бюффон в 1753 году говорил, что «стиль – это человек»<sup>19</sup>. Но какой? И что именно в человеке – стиль? Не найти его и среди «странствующих понятий» (travelling concepts) современной гуманитарной междисциплинарности, даже в добротном «путеводителе», его нет в одном из лучших современных учебников по истории искусства, который вышел в Германии, нет в своде основных терминов, подготовленном в Чикаго<sup>20</sup>. В рассчитанных на широкую аудиторию замечательных обзорах всей истории искусства ни Эрнст Гомбрих семьдесят лет назад, ни Чарльз Харрисон десять лет назад не посчитали нужным объяснять, что в конкретном произведении – стиль, а что, например, – иконография, техника исполнения или какие-то еще значимые обстоятельства<sup>21</sup>. Тем не менее проблема формы и стиля

---

<sup>18</sup> Kubler G. Op. cit. P. 129.

<sup>19</sup> Бюффон Ж. Л. Л. де. Речь при вступлении во Французскую академию / пер. В. А. Мильчиной // Новое литературное обозрение. 1995. № 13. С. 171. Ср.: Гёте И. В. Об искусстве: [сборник] / сост. А. В. Гулыга. М., 1975. С. 92–97.

<sup>20</sup> Bal M. Travelling Concepts in the Humanities: A Rough Guide. Toronto, 2002. (Green College Lectures) (известный культуролог, совмещающий в своей работе методы литературоведения, искусствоведения, медиаисследования, пользуется понятием стиля, как все, *описательно*); Kunstgeschichte: eine Einführung / Hg. Н. Belting, Н. Dilly, W. Kemp, W. Sauerländer, М. Warnke. Berlin, 2008; Critical Terms for Art History / ed. R. S. Nelson, R. Shiff. Chicago, 1996.

<sup>21</sup> Гомбрих Э. История искусства / пер. В. А. Крючковой, М. И. Майской. М., 2013; Harrison Ch. An Introduction to Art. New Haven; L., 2009. См., однако: Gombrich E. Style // The International Encyclopedia of the Social Sciences. 1968. Vol. 15. P. 352–361.

в профессиональном искусствознании, конечно, ставилась не раз<sup>22</sup>.

Важно понимать, что, при всей трудности определения ключевого понятия науки об искусстве, стиль все же не абстракция, потому что он есть везде, где мысль или образ нуждаются в воплощении, – в слове или в материальном изображении. Именно поэтому, на самом деле, стилем оперируют многие гуманитарные и социальные дисциплины. В такой специфической области, как социология знания, проблема стилей мышления, формирующихся в объединенных этими стилями общностях, «мыслительных коллективах» (труднопереводимое немецкое *Denkkollektive*), была четко сформулирована уже в конце 1920-х годов Карлом Маннгеймом. Он, живший и писавший в Веймарской Германии, видел именно в них научно верифицируемые проявления коллективного бессознательного, скрытые от нас мотивы «духовного брожения нашего времени»<sup>23</sup>. Его подход был вскоре подхвачен и осмыслен в историческом ключе (в связи с Ренессансом) Людвиком Флеком<sup>24</sup>, а вслед за ним отразил-

---

<sup>22</sup> *Frankl P.* Zu Fragen des Stils. Leipzig, 1988. (Seemann-Beitrag zur Kunstwissenschaft); *Шануров М.* Стиль // Советское искусствознание. 1988. Вып. 24. С. 385–425; *Read H.* The Origins of Form in Art. L., 1965. P. 33 ff.

<sup>23</sup> *Mannheim K.* Ideologie und Utopie. Frankfurt a.M., 2015. S. 30.

<sup>24</sup> *Fleck L.* Entstehung und Entwicklung einer wissenschaftlichen Tatsache: Einführung in die Lehre vom Denkstil und Denkkollektiv. Basel, 1935. См. также комментированный Томасом Куном и Тадеушем Тренном отличный английский перевод, который и сделал эту работу авторитетной: *Fleck L.* Genesis and

ся в истории науки. Томас Кун, стремясь продемонстрировать не сходство, а отличия между прогрессом научного знания и прогрессом других областей культуры, тоже признавал, что научному мышлению присущ стиль и что во внедрении «парадигм» в «нормальную науку» большую роль всегда играло то, *как* они формулировались и принимались<sup>25</sup>. Алистер Кромби, также один из самых авторитетных представителей истории науки, считает возможным говорить о «стилях научного мышления» как основной категории своей дисциплины. Он исходит из того, что язык во все времена – и во все времена по-разному! – влиял на формирование научных концепций, что внутри одной и той же цивилизации существуют различные картины мира и что осмыслить этот парадокс историк науки может, лишь сделавшись в определенной мере антропологом, то есть увидев концепции науки сквозь призму моральных, практических, культурных, экономических и политических нужд конкретного общества<sup>26</sup>.

Как верно отмечал Л. М. Баткин в книге, посвященной культуре Возрождения, «чтобы история мысли предстала как история культурного сознания в самом широком смысле, нужно подвергнуть анализу не столько предметное

---

Development of a Scientific Fact. L., 1979. P. 158–162.

<sup>25</sup> Кун Т. Структура научных революций / пер. И. З. Налетова; общ. ред. С. Р. Микулинского и Л. А. Марковой. М., 1977. С. 209, 272.

<sup>26</sup> Crombie A. Styles of Scientific Thinking in the European Tradition. The History of Argument and Explanation Especially in the Mathematical and Biomedical Sciences and Arts: in 3 vols. L., 1994. Vol. 1. P. 7–23.

содержание итальянского гуманизма, сколько стиль философствования: не столько что думали гуманисты, сколько как они это делали». Исследователя, писавшего «групповой портрет» ренессансных философов, интересовали не «взгляды гуманистов», не «готовые идеологические и теоретические результаты, а скрывавшийся за ними способ выработки результатов, своеобразная манера ставить вопросы, спорить, аргументировать»<sup>27</sup>. Предложенный Баткиным в конце 1970-х годов подход к истории мысли на самом деле во многом сродни подходу не только любимого им Бахтина, но и тогда еще мало известного в СССР Мишеля Фуко, искавшего исторически зафиксированные формы знания в «стиле высказывания»<sup>28</sup>. В целом же баткинское понятие стиля мышления представляется мне плодотворным для решения сформулированной выше проблемы.

Стили мышления и вообще мир идей, как и стили высказывания, формируются не только мыслителем, интеллектуалом, но и художником. Художник же – скульптор, мозаичист, ювелир, миниатюрист, архитектор – может быть интеллектуалом, но вовсе не обязан им быть. Потому что искус-

---

<sup>27</sup> Баткин Л. М. Итальянское Возрождение. Проблемы и люди. М., 1995. С. 49–50.

<sup>28</sup> Foucault M. L'archéologie du savoir. P., 1969. P. 50. (NRF; Bibliothèque des Sciences humaines). Я в данном случае ссылаюсь на французский оригинал из-за известных недостатков перевода М. Б. Раковой и А. Ю. Серебрянниковой (Фуко М. Археология знания / пер. М. Б. Раковой, А. Ю. Серебрянниковой. СПб., 2004. (Ars Pura. Французская коллекция)).

ство во все времена – не только работа дискурсивной мысли, выражающейся, например, в заказе или указании, что и как изобразить, но и ремесло, техника, работа руки, но не механическая, а творческая. Если бы позволено было оперировать метафорами, я бы, вслед за Хорстом Бредекампом, воспользовался образом «мыслящей руки», потому что рисунок, даже очень быстрый, передает мысль зачастую намного более непосредственно, чем речь или текст<sup>29</sup>. Но я сознаю всю опасность подобного «одушевления». Стиль в искусстве – форма смысла, как говорил Поль Валери, но не только форма мысли. Его можно считать результатом такого образа действия, при котором одновременно проявляются и неосознанные побуждения, свойственные творческой индивидуальности, и факторы, относящиеся как к бессознательному, так и к созидательному сознанию. Некоторые из факторов, определяющих стиль произведения, происходят то из самых потаенных глубин памяти и чувств индивида, то из умышленных заимствований из эстетического словаря, который историк искусства должен постараться реконструировать<sup>30</sup>.

То же в определенной степени относится к художественным формам творчества в словесности – к таким формам, которые оказываются на грани литературной фикции, фабулы, философского поиска истины и религиозного поиска

---

<sup>29</sup> *Bredekamp H.* La «main pensante». L'image dans les sciences // *Penser l'image / dir. E. Alloa.* P., 2011. P. 177–210.

<sup>30</sup> См.: *Рехт Р.* Предмет истории искусства // *Его же.* Верить и видеть... С. 323.

единения с божеством. И все же мы можем с полным основанием говорить о глубинном единстве «художественного мышления», «пространства литературы» и «фигуративной мысли»<sup>31</sup>. Каждой такой форме духовной деятельности присущи свои стили, иногда аналогичные по тональности, по источникам вдохновения, по культурным задачам.

### *ЯЗЫК НАУКИ ОБ ИСКУССТВЕ*

В основе работы историка искусства лежат описание и анализ памятника. И то и другое осуществляется выразительными средствами языка в устной или письменной форме. Произведения же искусства нарисованы карандашом, написаны красками, высечены в камне, отлиты в бронзе, выстроены из стекла и бетона, смонтированы или сняты на видео- или фотоаппаратуру. Техническая терминология, связанная с производством и бытованием произведений, так богата, что вряд ли найдется историк искусства, владеющий ею в полном объеме. Часть этой терминологии абсолютно точна: холст не спутать с доской, а масло – с акварелью. Грамотный историк искусства знает, что маслом пишут, акварелью – рисуют, гравюру – режут, а потом печатают, статую из мрамора – высекают, в бронзе – отливают, из глины – лепят, затем ее обжигают. Он знает также, что имеет право

---

<sup>31</sup> *Бланио М.* Пространство литературы / пер. Б. В. Дубина, С. Н. Зенкина, Д. С. Кротовой, В. П. Большакова. М., 2002. (Университетская библиотека); *Франкастель П.* Фигура и место. Визуальный порядок в эпоху Кватроченто / пер. А. В. Шестакова. СПб., 2005. (Французская библиотека).

на некоторые профессиональные языковые «вольности»: например, постройка может быть начата или завершена «строительством», хотя такое согласование с непривычки режет слух.

На русском языке не существует полноценного иллюстрированного свода терминологии, учитывающего состояние современной мировой науки. Кроме того, бытующая в профессиональной среде лексика отчасти восходит к проверенному временем опыту четырех поколений отечественных историков искусства, отчасти же пополняется за счет не всегда удачных калек с иностранных языков, из не всегда продуманных переводов вполне добротной искусствоведческой литературы<sup>32</sup>. Рецепцию как классической, так и современной литературы по истории искусства в нашей стране вряд ли можно считать значительной и удовлетворительной по качеству. Выходящие сотнями альбомы и разного рода подарочные публикации в жанре «сто шедевров» к делу, конечно, не относятся – для историка искусства это литература вторичная.

В советские годы у нас, как и на Западе, выходили многотомные «всеобщие истории», неплохо иллюстрированные черно-белыми фотографиями, небольшие монографии об основных русских художниках, иногда – индивидуальные

---

<sup>32</sup> Примером отличного пособия для работы с франкоязычной литературой можно считать довольно подробный и прекрасно выверенный «Французско-русский словарь терминов искусства» Екатерины Золотовой (М., 2003). Но он, естественно, учитывает в основном техническую лексику и тоже не всегда бесспорен.

или коллективные исследования по отдельным проблемам, школам, периодам, техникам, странам. Редко, но все же переводили классиков искусствознания, исследования по архитектуре. Но очень редко и, главное, бессистемно, непоследовательно появлялись те книги, которые становились вехами в науке об искусстве, формировали ее язык и обновляли проблематику, наводили мосты с другими гуманитарными областями. Сегодня ситуация не в пример лучше, чем в 1990 году. У нас появились Варбург, Панофский, Дамиш, Франк-стель, Арасс, Баксандалл, Гомбрих. Возникают серии, в которых искусствознание представлено не только старыми добрыми книгами XIX–XX веков, но и значимыми новинками. Однако труд переводчика попрежнему остается не слишком благодарным занятием.

Иногда за перевод сложной книги берется человек, знающий язык, но не понимающий того, что переводит, и это не открывает книгу, а губит<sup>33</sup>. Иногда, напротив, историк искусства переводит, зная терминологию и предмет, но не зная приемов перевода. Есть антологии и хрестоматии, в том числе хорошо продуманные и комментированные<sup>34</sup>. Однако публикация фрагментов изначально цельных статей или глав, сокращенных редактором по каким-то лишь ему ведо-

---

<sup>33</sup> Характерный пример – книга Ганса Бельтинга «Образ и культ: История образа до эпохи искусства», в целом очень важная, выпущенная издательством «Прогресс-Традиция» в начале 2000-х годов без минимальной редактуры.

<sup>34</sup> Мир образов. Образы мира. Антология исследований визуальной культуры / редсост. Н. Н. Мазур. СПб.; М., 2018.

мым соображениям, тоже влечет за собой искажение мысли, дает читателю неверное представление о научном стиле и методе. Читая такие хрестоматии, мы должны понимать, что за редакторскими отточиями – скрытая от нас кем-то творческая мысль автора<sup>35</sup>. Издание даже небольшой, но иллюстрированной книги – коммерчески невыгодно, потому что влечет серьезные траты на права и выверку перевода, а интерес к ней у широкого читателя редко бывает значительным. Это – замкнутый круг.

Технической лексикой описание и анализ памятника не ограничиваются, а лишь начинаются. Письмо, часто присутствующее в произведении и являющееся неотъемлемой его частью в виде подписи, риторического обращения к зрителю или пояснения, не может трактоваться здесь, при описании и анализе памятника, так же, как текст трактуется сам по себе. Слово и зрительный образ выражают духовные искания человека, поэтому наука об искусстве постоянно ищет «подходящие», «правильные» слова для расшифровки как смыслов, заложенных в памятниках авторами и (или) заказчиками, так и смыслов, присутствующих независимо от авторской воли, обусловленных эпохой или цивилизацией.

---

<sup>35</sup> Социология искусства / пер. В. В. Малявина; отв. ред. В. С. Жидков, Т. А. Клявина. СПб., 2005; Эстетика и теория искусства XX века / отв. ред. Н. А. Хренов, А. С. Мигунов. М., 2007. (Academia XXI: учебники и учебные пособия по культуре и искусству); Мастера архитектуры об архитектуре. Зарубежная архитектура. Конец XIX–XX век: Избранные отрывки из писем, статей, выступлений и трактатов / сост. и ред. А. В. Иконников. М., 1972.

Если литературоведение может опереться на более чем двухтысячелетний опыт анализа текстов в школах и университетах, то искусствоведение – дисциплина намного более молодая. Кроме того, литературоведение подбирает слова о словах, история – о событиях, действиях и мыслях людей, а искусствоведение – о *видимых формах*. И это различие нужно осознавать. Важно не только не назвать рыжее оранжевым, но и не вычитать на лице персонажа, скажем, ухмылку там, где задумана улыбка. Вопрос совсем не тривиален. Достаточно вспомнить «Джоконду», чтобы понять, насколько принципиален выбор слов. Одни считают первым портретом улыбающегося человека именно эту картину, другие – портрет неизвестного кисти Антонелло да Мессины, созданный около 1470 года<sup>36</sup>. Если мы утверждаем, что героиня Леонардо улыбается, то должны понимать, во-первых, что улыбка бывает разной, во-вторых, что сегодня, на селфи или в американском паспорте, она значит не то же, что в 1500 году. И при Леонардо она значила не то же, что в Афинах за две тысячи лет до него, когда греческие статуи тоже «улыбались».

---

<sup>36</sup> Виктор Гращенко, прекрасно знавший ренессансные портреты, сам называл улыбку на лице неизвестного из музея Мандралиска в Чефалу одновременно улыбкой и «жесткой усмешкой», в которой видел «что-то откровенно вызывающее, недоброе и двоедушное», но считал именно Антонелло «первым живописцем XV столетия, открывшим выразительность улыбки» (*Гращенко В.Н. Портрет в итальянской живописи Раннего Возрождения*. М., 1996. С. 244). Даниэль Арасс вовсе считал, что улыбка Антонелло не удалась, а вышла «гримаса», *rietus* (*Arasse D. Histoires des peintures*. P., 2004. P. 35). Такие сомнения у двух отличных знатоков искусства Возрождения говорят сами за себя.

причем чуть ли не все до единой.



## 2. Питер Пауль Рубенс. Три грации. 1630–1635 годы. Мадрид. Национальный музей Прадо

В 1541 году Аньоло Фиренцуола написал трактат «О красотах женщин», что-то вроде пособия по хорошим манерам для дам и для художников, желавших писать их портреты. Он утверждает, что женская улыбка приятна, если девушка слегка приоткрыла рот с одного края, оставив закрытым другой. Вот как он рассуждает: «Когда же подчас с нежным движением и не без грации рот закрывается с правой стороны и открывается с левой, точно скрыто улыбаясь, или иногда прикусывается нижняя губа, не нарочито, но как бы невзначай, чтобы это не казалось жеманством или кривляньем, нечасто, незаметно, нежно, не без некоторой скромной игривости, с особым движением глаз, которые то неподвижно смотрели бы на вас, то нет-нет да и опускались бы долу, – это очаровательно, этим открываются, вернее – распахиваются настезь райские врата услад, и это погружает в не постижимую негу сердце того, кто вожделенно на это взирает»<sup>37</sup>. Если же рот открывается не для смеха, то показать девушка может не более пяти зубов, максимум шести – причем верхних. Такая дотошная прикладная физиогномика, поданная к тому же как приятная дружеская беседа, с колкостями и остротами, говорит не о педантизме, а о чувствительности

---

<sup>37</sup> Фиренцуола А. Сочинения / пер. А. Г. Габричевского. М.; Л., 1934. С. 353–354. (Итальянская литература).

глаза итальянца времен Рафаэля.

Современники Леонардо, скорее всего, видели в «Джоконде» образец грации, а вовсе не романтическую загадку и уж точно не «гримасу». Известный философ и историк эстетики А. Ф. Лосев считал долгом расставлять все по своим местам, иногда с помощью хлестких суждений. Объявив вздорным «неимоверное количество разных анализов», он пишет: «Хорошо, если просто говорят о влечении к себе этой улыбки. Ведь стоит только всмотреться в глаза Джоконды, как можно без труда заметить, что она, собственно говоря, совсем не улыбается. Это не улыбка, но хищная физиономия с холодными глазами и с отчетливым знанием беспомощности той жертвы, которой Джоконда хочет овладеть и в которой кроме слабости она рассчитывает еще на бессилие перед овладевшим ею скверным чувством. Едва ли в этом можно находить вершину Ренессанса. Мелкокорыстная, но тем не менее бесовская улыбочка выводит эту картину далеко за пределы Ренессанса, хотя и здесь общевозрожденческая личностно-материальная направленность все же остается непоколебимой»<sup>38</sup>. Это, при всем уважении к замечательному мыслителю, – образец анахронистического, волюнтаристского анализа, неприемлемого ни в эстетике, ни в искус-

---

<sup>38</sup> Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. М., 1982. С. 427. Следует, впрочем, учитывать, что «Джоконда», наряду с «Сикстинской мадонной», в советское время висела в виде репродукции в каждой пятой квартире, вступая в молчаливый диалог с доярками на телеэкране. С этим повседневным китчем, возможно, и полемизировал философ.



3. *Рафаэль Санти*. Три грации. 1503–1505 годы. Замок-усадьба Шантйи. Музей Конде

Сегодняшнего обывателя раздражает или смешит полнота рубенсовских граций и вакхов, переходящая, на современ-

ный взгляд, всякие границы «изящества» (илл. 2). И верно, в сравнении даже с другими грациями, Венерами и куртизанками эпохи Возрождения и барокко, от Джорджоне до Бернини и Веласкеса, рубенсовские обнаженные являют настоящее буйство плоти. Но что это буйство значило для мастера и для его современников? Историк искусства объяснит, что суть дела – в изменении отношения к рисунку, к противостоянию линии и пятна, то есть графичности и живописности как основ стиля. Для Рафаэля в начале XVI века важнее контур, для Рубенса и Рембрандта – передача всех нюансов человеческой плоти с помощью кисти и краски. Рафаэлевские грации (1504–1505) прелестны, но лишь касаются друг друга, смотрят в разные стороны, сохраняя самодостаточность и статуарное достоинство античной модели, художнику хорошо знакомой. Они одновременно едины и неслиянны (илл. 3). Рубенс, видевший эту небольшую картину в римской коллекции кардинала Боргезе, сознательно «ответил» великому предшественнику – и вдохнул в старинную иконографическую схему совершенно новую жизнь. Если приглядеться к каждой детали его полотна, то понимаешь, как глубоко художник изучил анатомию тела. Представим на секунду на месте его героинь властительниц наших подиумов и поймем, что картина, как говорят искусствоведы, развалится. Буше, Энгр, Делакруа, Кустодиев, Майоль, Ренуар хорошо усвоили этот урок Рубенса и барокко. И не только они.

Критерии красоты не выданы человечеству некой высшей

инстанцией, но развиваются вместе с ним. Что-то в них подвержено изменениям, что-то тяготеет к постоянству. Египтяне ценили полноту в мужчине как видимый признак достатка, поэтому полноватые, изредка даже грузные скульптурные фигуры их чиновников – не редкость. Но фараон – всегда подтянут, как полагается богу и победоносному военачальнику. Девушка – всегда молода, тонка и эротична. Греки никогда не любили полноты, потому, если она появляется в их живописи или пластике, это насмешка, добрая или злая, как и подчеркнутая худоба или сутулость. В эпоху Возрождения изучение физиогномики и анатомии вышло на новый уровень, усилилось внимание к любым эмпирически фиксируемым отклонениям и аномалиям. Отсюда отчасти феномен придворных карликов и карлиц, пользовавшихся почетом и уважением. Их портреты писали художники масштаба Веласкеса («Менины»), а его учитель Франсиско Пачеко в «Искусстве живописи» (1649) утверждал, что написать портрет красивого человека сложнее, чем некрасивого.

А как нам отнестись к *прекрасному* портрету *очень некрасивой* – по любым критериям – старухи? Например, у Квентина Массейса (ок. 1513), у Гойи (1808–1812) или у Родена (1880–1883). Как к «аллегории»? Физиогномической студии? Карикатуре? К размышлению о бренности всего сущего, и в частности женской красоты? Исследователи, резонно задаваясь подобными вопросами, с середины XIX века раз-

рабатывают *историческую эстетику уродства*<sup>39</sup>. Они правы: искусство вовсе не только про то, чтобы изобразить «прекрасное», а про то, чтобы все видимое, в том числе безобразное, *преобразить* – и вызвать ответную реакцию у зрителя. Поэтому мы так же вольны по достоинству оценить «Уродливую герцогиню» Массейса (илл. 4) или алтарные образы Босха, как вольны аплодировать актеру, хорошо сыгравшему подлеца.

Осторожно подбирая слова, сообразуясь с изучаемой эпохой и с историей слов, с их помощью описывая облик произведения, историк искусства способен увидеть и описать то, что лежит под поверхностью, внутреннюю жизнь матери, волю мастера, стиль школы или даже портрет целой эпохи. Еще более осторожными следует быть при раздаче эпитетов, оценок и кратких характеристик: в истории искусства, в большой мере отвечающей за охрану и популяризацию произведений, недолго назвать предмет второстепенным или подражательным и тем самым обречь его на забвение и медленное (а то и быстрое) умирание. Зачастую описание памятника стушевывает кардинальные различия в языке визуальных форм и в речи с помощью на первый взгляд невинной метафоры: мы «читаем» картину, она, словно в ответ, «высказывается», скульптура и архитектура «говорят», а если «молчат», то за этой оценкой историка искусства может стоять тот простой факт, что памятник ему непо-

---

<sup>39</sup> Эко У. История уродства / пер. А. А. Сабашниковой и др. М., 2007.

нятен или безразличен. Историк архитектуры может назвать постройку, например, «поэтической» или «прозаической». Он вкладывает в такие ко многому обязывающие характеристики смысл, который неспециалист понимает инстинктивно, но ведь формально архитектура не может быть ни поэзией, ни прозой.



4. *Квентин Массейс. Уродливая герцогиня. Около 1513*

года. Лондон. Национальная галерея

Что же имеется в виду? И как научиться правильно оперировать подобной лексикой? Очевидно, что «прозаическое» здание отличается от «поэтического» большей простотой, обыденностью, возможно, скромностью. Оказавшись в Петергофе, мы смело назовем главный дворец «торжественно-приподнятым», поскольку он стоит на возвышении, а Марли – «интимнолирическим», ведь он находится на краю парка и совсем не велик. И похожая понятийная пара возникнет у нас при прогулке по Царскому Селу, Версалю, потсдамскому Сан-Суси, Хэмптон-корту в Лондоне или Пекину, когда перед нашим взором будут предстать здания, созданные в ансамбле, но с разными репрезентативными задачами. И эти задачи могут решаться путем формирования у зрителя определенного настроения, если верить, что архитектура призвана волновать, подобно музыке<sup>40</sup>. Такие настроения можно при желании считать эмоциональными модификациями красоты. Ясно, что здесь есть что-то от театра и от словесности, но постройка все же не может быть «комической» или «трагической», ведь она не может изображать насмешку или упадок сил<sup>41</sup>. А значит, разным видам и техникам ис-

---

<sup>40</sup> *Le Corbusier. Vers une architecture.* P., 1997. P. 123.

<sup>41</sup> *Фрай Д.* Сущностное определение архитектуры // Архитектура: язык, теория, история: сб. переводов / под ред. С. С. Ванеяна, И. И. Тучкова. Кн. II: Теория и история архитектуры. М., 2011. С. 169–180.

кусства присущи разная степень *изобразительности*, разное соотношение эстетической и иных функций. У каждой постройки – свой «характер»<sup>42</sup>.

Многое мы чувствуем инстинктивно, основываясь на нашем повседневном опыте, но найдя «лиричность» в конкретной постройке, мы должны понимать, что и у нее, этой «лиричности», есть своя история, свои цивилизационные особенности, поэтому эпитет в нашем описании должен основываться на знании культуры, постройку создавшей. Наша «лиричность» не обязательно тождественна «лиричности» китайской или византийской. «Прозаическая» постройка не обязательно менее красива, чем «поэтическая»: мы же не применяем одинаковые критерии к поэзии и к прозе, шкала ценностей и способы описания в них лишь частично совпадают<sup>43</sup>. Границы между «прозаичностью» и «поэтичностью» опять же в разных культурах могут быть различными. Тем не менее историк искусства постоянно пользуется образами, взятыми из других гуманитарных наук, из литературы, философии, просто из повседневной жизни, и чем богаче язык его описаний, чем он точнее, тем основательнее будут анализ и интерпретация.

Без подобной описательной метафорики не обойтись ни

---

<sup>42</sup> Zevi Br. Saper vedere l'architettura. Saggio sull'interpretazione spaziale dell'architettura. Torino, 2009. P. 126–127. (Piccola biblioteca Einaudi).

<sup>43</sup> Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста // Его же. О поэтах и поэзии: анализ поэтического текста. Статьи и исследования. Заметки. Рецензии. Выступления. СПб., 1996. С. 35–44.

одной современной науке, не только гуманитарной. Но описание, анализ и трактовка произведения, изложенные в устной или письменной форме, ни в коем случае не призваны заменить его, они – продукт научного изучения. Это изучение должно быть эмоционально независимым, *остраненным* от произведения: выражение восхищения или неприязни не входит в задачи ученого, хотя, как всякий сторонний наблюдатель, он имеет право на привязанность или антипатию. Уже романтики XIX века осознавали, что искусство выражает то, чего не скажешь обыденными словами, и это препятствие порождает множество интерпретаций. Август Шлегель, указывая на важность непосредственного контакта с произведением, писал в диалоге «Картины» (1799), что впечатление – лишь тень картины или статуи, а слова еще больше искажают впечатление. Джон Рёскин, очень влиятельный и очень уверенный в своей правоте критик второй половины XIX века, утверждал, что «великие нации пишут свои автобиографии в трех рукописях: книге деяний, книге слов и книге искусства. Ни одну из них не понять, не прочтя две другие, но из трех самая надежная – последняя»<sup>44</sup>.

Итак, язык истории искусства – посредник между тем, что мы видим, и тем, как мы это понимаем. Чтобы научиться им пользоваться, его можно, вслед за Майклом Баксандааллом, разделить на три составляющие. Первая: некоторые слова описывают видимый объект, называя вещи либо сво-

---

<sup>44</sup> Ruskin J. St. Mark's Rest. Teh History of Venice. N.Y., 1877. P. III.

ими именами, либо с помощью сравнения, метафоры; можно увидеть на абстракционистской картине «лес вертикальных линий» или «ласточкиных хвостов», фигуры в композиции оживают, обретают чувства и выражают их своими жестами, взглядами, осанкой. Вторая: другие слова направлены на то, чтобы разгадать движущую силу произведения, что его сделало таким, какое оно есть: тогда оно становится «изошренным», «рискованным», «сложным», «искусным», «результатом досконального расчета», «ошибочным». Третья: эта группа слов относится к тому воздействию, которое произведение оказывает или должно, по мнению исследователя, оказать на зрителя: оно может нас «поразить», «разочаровать», «раздражить», «успокоить», «заставить задуматься»<sup>45</sup>.

Знание этой парадигмы полезно, но не спасет, потому что самые простые на первый взгляд слова могут иметь несколько значений и тем самым вводить в заблуждение, запутывать. Живопись, например, может быть «сухой» как объективно, по технике (например, леонардовская «Тайная вечеря», написанная по сухой штукатурке, а не по влажной), так и субъективно, по производимому ею на зрителя впечатлению, по навеваемому настроению. Похожие жесты и цвета передают в различных цивилизациях разные символические значения, это очевидно всем. Но не навязать им – жестам и цветам –

---

<sup>45</sup> *Baxandall M. The Language of Art History // New Literary History: A Journal of Theory and Interpretation. 1978–1979. Vol. 10. No. 3. P. 453–465.*

те значения, которые подсказывают справочник или привычка, не так просто, как кажется. Точно так же, без предварительной литературоведческой подготовки, мы легко «вчитываем» в старую литературу наши правила поведения и нашу шкалу ценностей, даже если она нам чем-то «нравится» и в чем-то «близка».

Произведение изобразительного искусства отличается от музыкального произведения, фильма или спектакля тем, что не развивается во времени. Правда, этому утверждению противоречат иллюстрированная книга, серия картин, украшенный рельефом фриз, цикл фресок, мозаик или витражей. Точно так же в романе или в симфонии легко вычлняются отдельные части. Внутри любой такой серии легко выделяется самостоятельная композиция, которая требует описания и анализа. Противоречие же состоит в том, что создана такая композиция не для «прочтения», а для мгновенного воздействия. За ним уже может последовать более длительная реакция: «прочтение», медитация, ритуал, культ. Речь же взрывает эту моментальность воздействия образа самой своей структурой, своим разворачиванием во времени. Читаем мы, что называется, линейно, даже если возвращаемся, перескакиваем через страницы или заглядываем в концовку, сгорая от любопытства. Иначе с картиной: мы мгновенно узнаём молодую женщину с младенцем на руках, что-то похожее на гитару, лежащее на столе рядом с обрывком газеты, пятна жидкой черной и бежевой краски, разбрызганные по

холсту, будто кто-то по нему плясал с банкой в руках. И если нам хватает эрудиции, после этого первого «сканирования» так же мгновенно мы выстраиваем схему: Рафаэль, Пикассо, Джексон Поллок. После этого, если есть время и желание, мы фокусируемся на деталях, сопоставляем их между собой, смотрим на картину то вблизи, то издалека, то на различные предметы, то на мазки, из которых эти предметы возникают. Нетрудно догадаться, что по степени упорядоченности наше восприятие текста и визуального памятника несопоставимы, даже если мы педантично настраиваем себя посвятить разглядыванию висящего на стене шедевра «полагающийся» ему час. Именно поэтому словом «чтение», или «прочтение», в искусствоведении лучше пользоваться осторожно, понимая его метафоричность по отношению к реальному процессу анализа произведения.

Слово ученого или критика не должно подменять собой зримый образ – оно должно пробудить в слушателе или читателе способность понять изображение, вступить с ним в диалог, опираясь как на полученные технические знания о предмете, так и на собственный эмоциональный настрой. Историк искусства стремится передать свое *переживание-понимание*, свою интеллектуальную эмпатию. Для этого он пользуется как специфическим профессиональным языком, так и приемами риторики – иногда осознанно, иногда благодаря врожденному таланту. В любом случае результат таков, что постоянная работа с высококачественной, по-настояще-

му аналитической искусствоведческой литературой совсем не проста, требует долгого привыкания и медленного чтения в сочетании с таким же медленным рассматриванием описываемого памятника.

Художник, естественно, имеет полное право высказываться о своем творении, от подписи (вроде ванэйковских «Ян из Эйка был здесь» или лаконичного и выразительного «Как я могу») до развернутых комментариев, дневников, трактатов или, в Новейшее время, опубликованных в прессе интервью. Но мы должны четко представлять себе статус конкретного высказывания автора о своем произведении – хотя бы потому, что это суждение о самом себе. Начиная с Леона Баттисты Альберти (с 1435 г.) европейские художники стали осознавать свою интеллектуальную и профессиональную автономию. Поэтому иные стали выражаться в трактатах, письмах сильным мира сего, иногда стихах, громких заявлениях по банальным вопросам. Иногда в этих текстах – по-настоящему ценные размышления о смысле творчества, о мире, человеке и Боге. Иногда – более или менее удачно, ради рекламы, скомпонованные трюизмы.

Авангардные архитекторы XX века много рассуждали о практических нуждах архитектуры, о ее включенности в жизнь людей, о ее великом будущем, которое они, архитекторы, призваны выстроить – причем *выстроить* буквально, на глазах у всех и желательно без стеснения в средствах. Когда читаешь эти высказывания одно за другим в толковой

антологии, в хороших переводах, складывается целая теоретическая система современной архитектуры, философия искусства, образ XX столетия. Эти тексты нетрудно сопоставить с постройками, и мы действительно увидим, как воплощаются в них идеи мыслящих архитекторов. Но не следует забывать, что художнику, как всякой по-настоящему творческой личности, важно донести *свое* видение любого вопроса, а то и доказать, что он что-то *свершил* и ждет обещанного или готов свершить, если заказчик не поспеет.

Таков рынок. То, что расскажет о своем «Щенке» Джефф Кунс – лишь одна из интерпретаций его творчества, лишь лепта, пусть и важная, в наше понимание и конкретного «Щенка», и китча в целом. Важно также то, где именно и для кого он высказывается: на аукционе, в кабинете у возможного покупателя, в интервью журналисту *The New York Times* или за семейным ужином. Неслучайно многие художники, напротив, не любят разглагольствовать о смысле своих творений, а скромно предлагают «просто смотреть», «наслаждаться», «молиться» или «купить». Неслучайно также великий художник редко бывает великим же писателем или философом, что не мешает ему, однако, владеть пером, быть эрудитом или глубоким мыслителем. Микеланджело-скульптор «похож» на Микеланджело-поэта, современники вполне буквально обожествляли все стороны его творческого гения, понимая несносность характера. Но его стихи не истолковывают ни его статуи, ни купол базилики Св. Петра. Ми-

келанджеловский сонет – одно, «Давид» – другое. Фигуративное, или образное, мышление художника – во все времена и во всех цивилизациях – принципиально отличается от мышления писателя, и тем более отличаются выразительные средства, которыми они пользуются в своем творчестве, ища отклика в душах зрителя и читателя.

Если наше описание не заменяет собой произведение искусства и ничего не меняет в его бытии, зачем тогда оно вообще нужно? Не стоит ли попросту смотреть и наслаждаться? Действительно, любой посетитель музея или турист в соборе имеет такое же право на рассматривание картины или витража, как всякий умеющий читать имеет право на Пушкина, а читающий по-русски к тому же поймет его в оригинале. И, скорее всего, получит удовольствие. Однако понять все тонкости его поэзии или прозы он вряд ли сможет без посторонней помощи – учителя, предисловия в книге, лотмановского или набоковского комментария. Разве не об удовольствии как одной из главных задач искусства говорили и сами художники эпохи Возрождения? Однако общепризнанная красота классики не равняется ее понятности, не гарантирует ей жизнь в нашей культуре и в нас самих. То же относится к произведению изобразительного искусства. Дени Дидро, один из основоположников искусствознания, в 1749 году верно заметил, что «может быть, глазу необходимо научиться видеть, точно так, как языку научиться гово-

ритель»<sup>46</sup>. Классик современного искусствознания добавит к этому: «Старинное изображение – это отчет о визуальной деятельности. Нам нужно учиться его читать так же, как нужно учиться читать текст из другой культуры, даже если мы в какой-то степени знакомы с ее языком: и язык, и изобразительная репрезентация – конвенциональные виды деятельности»<sup>47</sup>.

Произведение искусства, конечно, наличествует, находится в конкретном месте здесь и сейчас, но оно предварительно должно получить свой высокий статус от круга ценителей. Ведь наличествует любой предмет. В каждом конкретном случае ситуация признания может быть различной, и одна из задач профессиональной истории искусства состоит, среди прочего, в том, чтобы «оценить по достоинству» памятник, мастера, школу, даже целую эпоху, не дать погибнуть или кануть в Лету тому, что оказалось забытым. Это понимал уже Вазари. Подобно тому, как историк решает, что в изучаемом предмете значительно, а что второстепенно, как литературовед отделяет лучшие произведения от менее важных, историк искусства выстраивает систему координат.

За этой системой координат стоит и система ценностей, потому что человечество не придумало ничего более ценно-

---

<sup>46</sup> Дидро Д. Письмо о слепых в назидание зрячим // Его же. Избранные философские произведения / пер. П. С. Попова. М., 1941. С. 66.

<sup>47</sup> Баксандалл М. Живопись и опыт в Италии XV века / пер. Н. Мазур и А. Форсиловой. М., 2021. С. 202.

го в прямом и переносном смысле, чем произведение искусства. Оно становится твердо определенной величиной лишь в той мере, в какой твердо система ценностей, взявшая на себя задачу назначить конкретному предмету такой исключительный ранг, отделив уникальное от серийного, искусство – от ремесла. Но твердость таких систем зачастую эфемерна, переменчива, они возникают в нас и изменяются без нашего участия, они могут давать сбои или даже лгать. Например, гитлеровский режим в Германии, колыбели наук об искусстве, объявил дегенеративным весь авангард, конфисковал произведения и прибрал их к рукам либо продал в Швейцарии. Советский режим, с одной стороны, декларировал охрану памятников, реформировал музеи за счет национализированных частных собраний и реставрировал иконы, а с другой – взрывал шедевры, жег иконостасы и четверть коллекции Эрмитажа продал, видимо, за ненужностью, для удовлетворения нужд народного хозяйства.

Однако дело не только в подобных масштабных всплесках вандализма, о которых нам предстоит говорить отдельно, но именно в системах ценностей. Великолепная «Маэста» Чимабуэ (ок. 1280, 424×276 см) была куплена за пять франков бароном Деноном для императорского музея – Лувра – в 1813 году. Вскоре после падения Наполеона многие произведения, скопившиеся в Париже во время войн, вернулись на прежние места, но флорентийские ценители того времени простили французам эту «безделицу», и она осталась в Лув-

ре. Теперь она, естественно, относится к разряду бесценного, причем в прямом, а не в переносном смысле. У таких произведений цены просто нет и не может быть.

В 1530-е годы папам Клименту VII Медичи и Павлу III Фарнезе, вовсе не варварам, захотелось украсить капеллу, в которой проходил конклав, важнейшую капеллу западно-христианского мира, невиданного масштаба фреской величайшего художника того времени – Микеланджело. Для этого они не побоялись уничтожить фрески учителя Рафаэля – Перуджино, которого в свое время тоже называли «божественным», и разрушить художественное единство ансамбля, складывавшегося в течение пятидесяти лет при предшествующих понтификах и при участии того же Микеланджело. «Страшный суд» – безусловный и неоспоримый шедевр, но вместе с тем его появление – результат такого вмешательства в жизнь памятника, которое даже итальянское искусствоведение не боится называть разрушительным. Невиданный «Страшный суд» оказался заказчику *более ценным*, чем целостность, достоинство, авторитетность памятника, созданного предшественниками, и за этой сменой ценностных ориентиров легко просматривается смена целых великих эпох – Кватроченто и Чинквеченто.

Историк искусства редко может претендовать на единственно верную интерпретацию памятника независимо от его масштаба. Но долг историка искусства – искать интерпретацию адекватную, многоплановую, осторожную, нюан-

сированную. Такую интерпретацию как раз можно назвать верной. Ганс Зедльмайр неслучайно называл ее «асимптотой познания, к которой реальные интерпретации могут лишь приближаться»<sup>48</sup>. Иногда описание может показаться нанизыванием эпитетов, прилагательных, характеристик цветовой гаммы, зигзага линий, соотношения «объемов», «масс», «планов». Это «нанизывание», на самом деле, – единственный способ понять целое через части, а части – через целое, потому что каждое слово в добротном описании должно быть максимально хорошо взвешенным, ошибка в оценке детали влечет за собой разрушение всей интерпретации, точно так же как ошибка в одном действии разрушает решение всего уравнения.

Искусству такого описания и анализа следует учиться прежде всего у классиков науки об искусстве, которая по сей день чужда какой-либо глобализации и тотальному переходу на английский. В странах с развитым искусствоведением язык обладает собственным, зачастую трудно переводимым словарем. Немецкий, благодаря особенностям морфологии и возможности образовывать очень выразительные неологизмы, не впадая в стилистические крайности, на протяжении прошлого столетия был едва ли не важнейшим для историков искусства. Свои преимущества в такой пластичности есть и у французского, итальянского, английского и,

---

<sup>48</sup> *Зедльмайр Г.* Искусство и истина. Теория и метод истории искусства / пер. Ю. Н. Попова. СПб., 2000. С. 158. (Классика искусствоведения).

конечно, русского языков. Но какими бы гибкими и изобретательными ни были все эти языки, всякий, кто изучает, например, классическое китайское искусство, вынужден начинать с разбора коротких и не известных за рамками китаеведения терминов, за которыми стоит целая художественная вселенная<sup>49</sup>. Поэтому, чтобы не навязать другой цивилизации наши представления об общечеловеческих ценностях или широко распространенных предметах, скажем, о бессмертии или о символике текущей воды, о кресте или о льве, мы должны учитывать и силу, и слабости словесного анализа визуального образа.

---

<sup>49</sup> *Роули Дж.* Принципы китайской живописи / пер. В. В. Малявина. М., 1989.

# Где искусство? In situ, музей, выставка



Чаще всего мы сталкиваемся с произведением искусства в специально созданном для него и для нас контексте – музее. Мы знакомимся либо с постоянной экспозицией, либо с выставкой. Хотим мы того или нет, эта ситуация, конкретные условия демонстрации экспоната сильно влияют на наше восприятие и понимание произведения, на наш диалог с ним. Оно оказывается в окружении других предметов, оно освещено (слабо, сильно, контрастно), оно может быть доступно разглядыванию в деталях или, напротив, отдалено на

почтительное и безопасное расстояние. Наконец, оно может сопровождаться более или менее пространственным комментарием, которому мы инстинктивно доверяем. Можно и нужно верить музею, но стоит помнить, что до середины прошлого столетия художники очень редко работали для музеев, следовательно, мы изучаем наш предмет в своеобразной «лаборатории», которую кто-то для нас (или вовсе не для нас) построил и наполнил экспонатами. Музей по определению интерпретирует то, что выставляет, а значит и сам становится предметом интерпретации. Он воспитывает, информирует, каталогизирует, формирует культурный бэкграунд, но эффективность этого процесса напрямую зависит от визуальной образованности посетителя, от его готовности не только смотреть, но и видеть, изучать с помощью зрения<sup>50</sup>.

В меньшей степени сказанное относится к памятнику архитектуры, который часто выполняет не только эстетическую, репрезентационную, но и практическую функцию: служит храмом, парламентом, магазином, вокзалом. Однако и постройка может быть частично или полностью *музеефицирована*. И тогда между нами и ею – хранитель древностей, который являет миру вверенное ему сокровище в том виде и в той мере, которые считает подобающими, исторически обоснованными и возможными с точки зрения сохранности объекта. Отсюда – режим посещения. Например, на

---

<sup>50</sup> Goodman N. The End of the Museum? // Journal of Aesthetic Education. 1985. Vol. 19. No. 2. Spec. iss.: Art Museums and Education. P. 53–62.

осмотр *всей* джоттовской капеллы Скровеньи накануне пандемии выделялось двадцать минут. Что будет в лучшие времена – неизвестно. На недавних юбилейных выставках Рафаэля и Леонардо на каждый зал давалось по несколько минут, после чего посетителя провожали в следующее помещение... Такова сегодняшняя реальность.

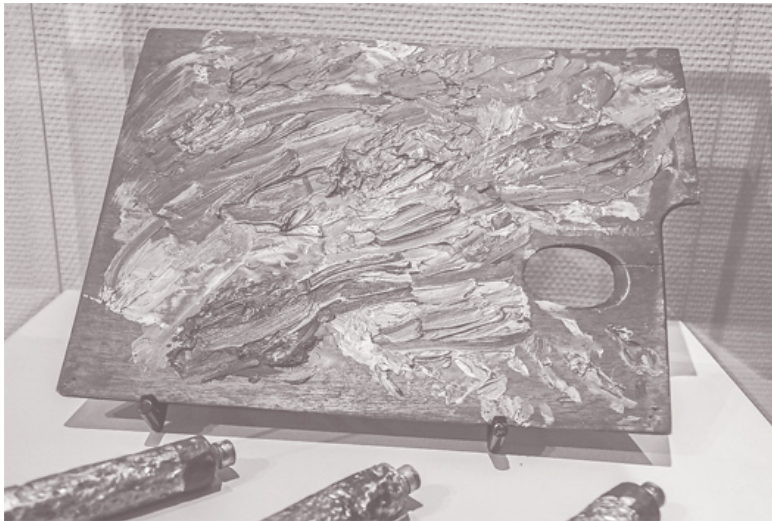
Специалисту, коллекционеру или художнику, реже – любому из нас, может посчастливиться оказаться в том помещении или контексте, для которого произведение было создано, или в мастерской художника. Некоторые частные собрания превращаются в общедоступные музеи, сохраняя изначальную, домашнюю, «семейную» структуру: таковы, например, коллекция Фрика в Нью-Йорке, музея Жакмар-Андре в Париже, музей сэра Джона Соуна в Лондоне. Подобные музеи, в которых исключительно важно сочетание всех деталей интерьера с каждым отдельно стоящим, лежащим или висящим произведением, сами по себе представляют памятники музейного дела, коллекционирования, вкусов своих эпох и стран. Это тоже «лаборатории» для историка искусства. Их генеалогию можно возвести если не к Птолемам и древнеримским аристократам, то уж точно к знатым коллекционерам позднего Средневековья и Возрождения, к «кунсткамерам», *cabinets des curiosités* раннего Нового времени<sup>51</sup>. Флорентийская Уффици восходит к Медичи, Урби-

---

<sup>51</sup> Teh Origins of Museums: Teh Cabinet of Curiosities in Sixteenth- and Seventeenth – Century Europe / ed. O. Impey, A. MacGregor. Oxford, 2017; *Pomian*

но – к Монтефельтро, Феррарское собрание – к герцогам д'Эсте, Мантуя – к Гонзага, Эрмитаж – к Романовым. Список нетрудно продолжить.

Мастерская – место рождения произведения, потому что в ней работал мастер. Эта связь – вовсе не фигура речи, не метафизика. Уже средневековые художники нередко изображали себя за работой на страницах иллюминированных рукописей и на стенах церквей. Крупные живописцы Нового времени писали свою мастерскую, создавая зачастую настоящие аллегории живописи. Таковы «Менины» Веласкеса (1656), «Художник в своей мастерской» раннего Рембрандта (1629), «Мастерская художника» (известная под разными названиями) Яна Вермеера (1665–1673) и «Мастерская художника» Гюстава Курбе (1855). Значение этих полотен не только в том, что они представляют собой результаты размышления крупнейших мастеров над тем, что и зачем они делают, – зачастую это манифесты целых эпох, школ, направлений. Но еще они подсказывают нам дистанцию между зрителем и мастером, между миром обыденным и миром художественным.



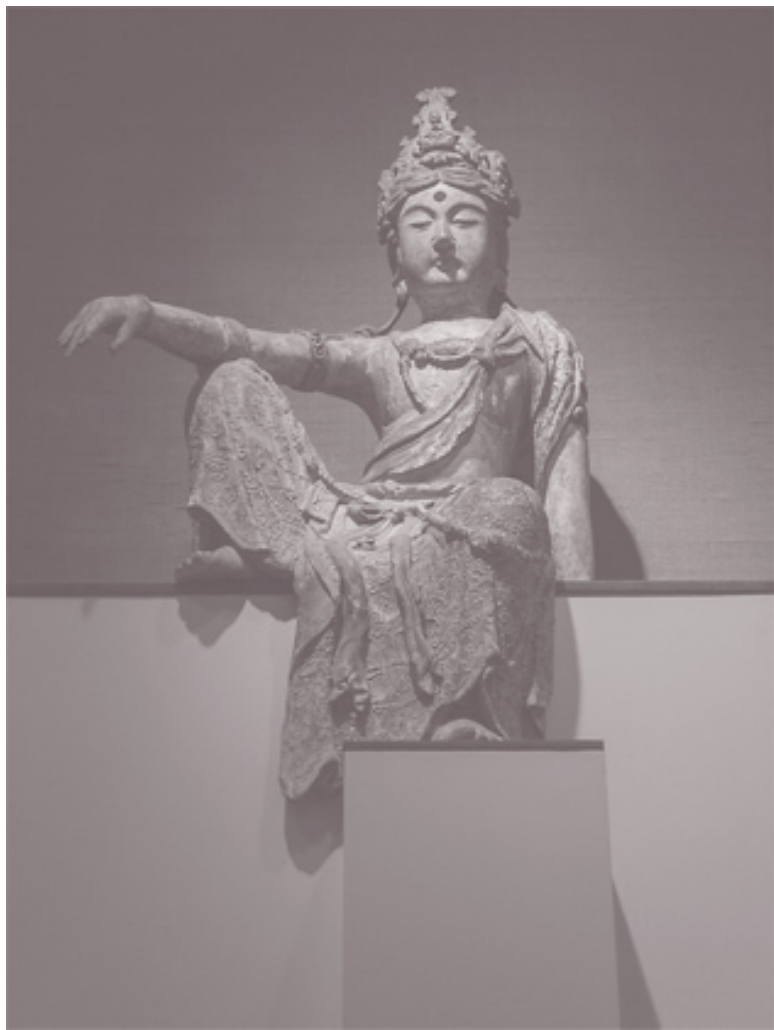
## 5. Палитра Винсента Ван Гога. Амстердам. Музей Ван Гога

Некоторые художники Новейшего времени, помышляя о собственном наследии, сами превращали свои дома в музеи (Генри Мур, Сальвадор Дали, Жоан Миро, Дональд Джадд). Иногда за это брались ближайшие наследники, лично знавшие мастеров и создававшие в какой-то степени мемориалы, посмертные «портреты» (Огюст Роден, Гюстав Моро). В таком музее важно понимать, какую именно роль в его планировании сыграл тот, кому он посвящен, как именно его пространство отражает творчество мастера. «Театр-музей» Сальвадора Дали в каталонском городе Фигерас – в пол-

ной мере воплощение сюрреалистического мира своего владельца. Он сам его создал и назвал театром, потому что всю жизнь чувствовал себя на сцене, под восхищенными или возмущенными взглядами современников. В богатейшем музее Пикассо в Париже – отличная коллекция работ мастера, но не его личный мир, а именно музейная реконструкция. В доме-музее Рембрандта в Амстердаме почти нет его произведений, но присутствие мастера ощущается благодаря ауре места. В музее Ван Гога в том же городе – выдающаяся коллекция его картин и рисунков, здесь под стеклом выставлена его палитра с засохшей краской, словно помнящая тепло руки (илл. 5). Но искать художника, скорее, стоит в Париже или в Арле: это подсказывают его биография, письма, сюжеты картин.

Итак, место рождения произведения – мастерская, памятника архитектуры – стройка. Но не менее важно для нашего анализа и место предназначения произведения. В традиционных культурах львиная доля художественных усилий направлялась на оформление отношений между людьми и метафизическими силами, например, на храмы, разного рода святилища и домашние алтари. В одном музейном зале мы можем видеть алтарный образ, написанный для церкви, портрет мужчины, созданный для его жены (т. е. предмет интимный, семейный), и, скажем, натюрморт, украшавший столовую какого-нибудь голландца XVII века. Их нахождение в одном зале условно оправдано музеем, показывающим

нам мастера или школу в разных «жанрах». Но мы должны мысленно представить себе различные пространства, даже если церковь стояла на той же улице, что и дом того самого голландца. Столовая и спальня – не одно и то же, поэтому портрет и натюрморт не просто иллюстрируют два вида живописи, но отражают разные стороны жизни человека.



6. Гуаньинь в царственном покое. Середина XIII века. Китай, династия Южная Сун. Сейчас: Принстон. Художественный музей Принстонского университета



7. Индуистский храмовый комплекс Шивы Бантеайсрей («Цитадель женщины») в районе Ангкора. Завершен в 967 году. Камбоджа, провинция Сиемреап

Замечательный китайский «Гуаньинь» (изначально – бодхисаттва Авалокитешвара) середины XIII века, находящийся на нижнем, подземном этаже музея Принстонского университета, выставлен с замечательным тактом, на специальном подиуме, он одновременно близок, доступен, но соблю-

дается и допустимая по отношению к божеству дистанция, его эмоциональное воздействие на зрителя вполне соответствует той религиозной задаче, которую ставили его создатели. Фигура этого андрогинного, вселенского божества пребывает в расслабленной позе царственного достоинства, *раджалиласана*, поэтому она словно излучает покой и умиротворение<sup>52</sup> (илл. 6). Но, поддаваясь этой игре кураторов и дизайнеров современного музея, мы все же должны понимать, что это именно игра, пусть и глубокая, профессиональная, и что истинное место религиозной статуи – в том священном пространстве, которое она призвана была собою наполнить: без этого «Гуаньиня» святилище уже не святилище – как христианский храм без алтарного образа или иконостаса. Но и статуя в храме – не законсервированный предмет изучения и разглядывания, она живет. В частности, почитаемые образы периодически поновляли: принстонского «Гуаньиня» не раз раскрашивали, а в эпоху Мин (1368–1644) вырезали новые складки на облачении – *паридхане*.

Я упомянул об «ауре». В качестве характеристики произведения искусства это слово сейчас звучит как минимум неопределенно. Влиятельный мыслитель Вальтер Беньямин еще в 1930-е годы констатировал распад этой важнейшей составляющей искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Он писал, конечно, о репродукции и тираже, но его

---

<sup>52</sup> *Hawkins R. B. A Statue of Kuan-Yin: A Problem in Sung Sculpture // Record of the Art Museum, Princeton University. 1953. Vol. 12. No. 1. P. 2–36.*

мысль можно продолжить<sup>53</sup>. Аура, то есть сама суть произведения, есть гарантия его уникальности и его присутствия рядом с нами. Для нашего диалога с предметом очень многое зависит от того, что он находится здесь и сейчас, но находится *там же*, куда попал по воле создателя или владельца. Потому что исторические обстоятельства могли изменить судьбу предмета, и в новом месте, в новом для себя окружении он – уже «не тот». Великолепные кхмерские рельефы X–XII веков совсем по-разному смотрятся в Национальном музее Камбоджи, по-своему замечательном, и среди леса, в лучах рассветного солнца, на стенах комплекса Бантеайсрей (илл. 7). Правда, оказываясь на месте, один на один с шедевром, понимаешь, что в музее сохранность произведений с очень хрупкой резьбой находится под меньшей угрозой. Андре Мальро, вслед за Беньямином, скептически констатировал: «Любое выжившее произведение искусства увечно – и прежде всего оно оторвано от своего времени. <...> И готический мир был настоящим, а не историческим временем; коль скоро место веры занимает у нас любовь к искусству, воссоздание в музее соборной капеллы теряет смысл, ибо до того мы уже превратили в музеи сами соборы. Если бы нам довелось испытать те чувства, которые охватывали первых зрителей египетской статуи, романского распя-

---

<sup>53</sup> Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости / пер. С. А. Ромашко // Его же. Судьба и характер: эссе. СПб., 2019. С. 284–329. (Азбукаклассика. Non-Fiction).

тия, мы не смогли бы оставить их в Лувре. Мы все больше хотим познать эти чувства, не отрешаясь, впрочем, от своих собственных, и выгодно приобретаем знание без опыта, поскольку оно требуется нам лишь для того, чтобы поставить его на службу производству искусства»<sup>54</sup>.

Зачастую произведения искусства и целые коллекции могут быть предметом спора или, напротив, сотрудничества религии и государства. Сокровищница средневекового храма в наши дни представляет собой своеобразный компромисс между музеем и изначальным обладателем религиозных ценностей, превратившимся в секуляризованном государстве в хранителя национальных (или интернациональных) древностей. Посещением таких сокровищниц не следует пренебрегать не только потому, что множество уникальных предметов можно найти только там, но и ради той самой «ауры», чувствительность к которой историк искусства должен в себе вырабатывать.

Приведем характерный пример: сокровищница собора в городе Монца, недалеко от Милана. Этот город – одна из «столиц», правильнее сказать – ставок лангобардов, завое-

---

<sup>54</sup> Мальро А. Голоса безмолвия / пер. В. Ю. Быстрова. СПб., 2012. С. 66. Замечание автобиографично: в 1924 году этот искатель приключений находился в заключении за кражу и перепродажу кхмерских произведений искусства, которые он изучал на месте, что не помешало ему в 1930-е годы стать знаменитым писателем, а при де Голле – министром культуры. О его проекте «воображаемого музея» и использовании фоторепродукций для популяризации искусства много писалось и пишется (см., например: Zerner H. Écrire l'histoire de l'art. Figures d'une discipline. P., 1997. P. 145–158).

вавших Италию в 568 году (наряду с Чивидале, Павией, Сполето, Беневенто). Здесь проводила лето королева Теоделинда (590–616), первая из лангобардов-ариан пошедшая на союз с Римской католической церковью. Она основала монастырь Св. Иоанна Крестителя и, как полагалось знати, одарила его мощами святых и драгоценными литургическими предметами – *ars sacra*. Благодаря ее личному авторитету и обаянию монастырь, превратившийся в ее усыпальницу, процветал и стал хранителем знаменитой железной короны лангобардов, дававшей средневековым императорам ключ к Итальянскому королевству. Корона и сейчас хранится в алтаре посвященной королеве капеллы, покрытой великолепными росписями середины XV века, и демонстрируется на почтительном расстоянии с особым, почти ритуальным трепетом. Это редчайший случай, когда корону можно увидеть там, где она выполняла свои функции на протяжении тысячелетия. Фрески же художников из семейства Дзаваттари, повествующие о жизни к тому времени вполне легендарной правительницы, свидетельствуют о том, что их заказчики, миланские герцоги Висконти, понимали историческое значение места и решили достойно оформить его ауру.

Но дело не только в короне и в этом самом сохранном памятнике готической живописи Италии. Здесь же, в крипте, можно видеть десятки предметов, которые королева и ее потомки дарили храму. Подавляющее большинство таких собраний раннего Средневековья погибло, пострадал, конеч-

но, и Монца. И все же, благодаря присутствию здесь многих уникальных предметов, она, если воспользоваться термином Пьера Нора, – настоящее место памяти Европы<sup>55</sup>. Уникальная миниатюрная бронзовая группа, изображающая курицу с семью цыплятами, была найдена в Средние века в могиле королевы. Возможно, она символизировала Церковь и паству, и Теоделинда пожелала засвидетельствовать свою верность религии этой последней волей. Она же собрала коллекцию небольших ампул из сплава свинца и олова, в которых в ее время возили масло из лампад, горевших над мощами мучеников в Святой земле. Шестнадцать из них сохранились, и, хотя по материалу это вовсе не драгоценности, для историка раннехристианской иконографии их значение вполне сравнимо с мозаиками. Две стороны такой ампулы отливались в каменной форме отдельно и затем сваривались. Тонкость же рельефа, при том что перед нами, по сути, отливки, свидетельствует о том, что резчики по камню прекрасно знали язык восточнохристианской живописи и ювелирного искусства своего времени. Монументальность и гармоничность некоторых композиций на ампулах (Распятие, Вознесение, Поклонение Младенцу, Воскресение) говорит о том, что они вдохновлялись мозаиками и фресками, и этот синтез миниатюрных и крупных форм очень важен для понимания

---

<sup>55</sup> *Нора П.* Проблематика мест памяти // Нора П., Озуф М., Пюимеж Ж. де, Винок М. Франция-память / пер. Д. Р. Хапаевой. СПб., 1999. С. 17–51. (Новая петербургская библиотека: Коллекция «Память века»).

сути средневекового искусства в целом. Историк же именно здесь, в Монце, воочию видит, как до персидского завоевания 614 года святость Палестины передавалась по всему Средиземноморью в таком вот материальном виде с помощью паломников<sup>56</sup>.

Можно назвать еще несколько похожих по духу, историческому значению и богатству мест памяти: Аахен, Кведлинбург, Эссен, Кёльнский собор в Германии, музеи Страсбургского и Реймского соборов, Сент-Фуа в Конке во Франции, собор в Дареме в Северной Англии и, конечно, недавно успешно реконструированный Музей собора Санта-Мария-дель-Фьоре во Флоренции.

Дело не только в «ауре» места, а в том, что произведения искусства (точнее то, что сейчас принято так называть) создавались для участия в определенных жизненных ситуациях, для почитания, назидания, демонстрации власти или иных притязаний, заклинания сил природы, благодарения или хулы. Они часто становились полноправными участниками обрядов наряду с живыми людьми. Это относится к маскам и другим магическим предметам у народов Африки, Америки и Океании (см. илл. 78 на с. 187). Чтобы продемонстрировать эту жизнь экспонатов как бы в реальном

---

<sup>56</sup> Общая интерпретация этого комплекса: *Frazer M. Oreficerie altomedievali // Il Duomo di Monza: I tesori / a cura di R. Conti, R. Cassanelli. Milano, 1989. P. 15–48. В более широком контексте церковного зодчества Средних веков: Воскобойников О. С. Средневековые крупным планом. М., 2020. С. 162–173. (Путешественники во времени).*

времени, крупные этнографические музеи, вроде парижского Музея на набережной Бранли, выделяют помещения для показа соответствующих видеороликов. Но это же следует учитывать, разглядывая выставленные предметы эпох, не зафиксированных с помощью фото- или видеосъемки. Место иконы – в иконостасе, на стене, в нише или на аналое. Однако, когда икона участвует в крестном ходе или выносятся для целования перед Бородинской битвой, она обретает особое значение, оживает: разговаривает, благословляет, принимает молитву, хранит в бою, прогоняет супостата. И это значение закреплено, подчеркнем, многовековой исторической традицией, о которой музейный зал иногда рассказывает, иногда – безмолвствует. Подобные функции мы можем назвать перформативными, они очень многое, хотя и не все, объясняют в памятнике.

На самом деле, изъятие визуальных образов из их функционального контекста началось очень давно, примерно на рубеже классической и эллинистической эпох в истории древних греков. Первым документально зафиксированным коллекционером можно считать главу Ахейского союза Арата Сикионского (231–217 гг. до н. э.). Если верить Плутарху, он «не был лишен вкуса» и собирал картины и рисунки «старых мастеров», например, Памфила и Мелантия, а некоторые произведения использовал в дипломатических целях в качестве даров. Скорее всего, его современники, египетские Птолемеи и пергамские Атталиды, не отставали, а лидирова-

ли в этом коллекционировании. Уже в приписываемом Платону письме рассказывается, что тот купил для Дионисия II Сиракузского и его жены двух «Аполлонов» Леохара<sup>57</sup>.

Коллекционирование стало эпидемией, видимо, уже в преуспевавших некоторое время городах эллинистического мира, когда войны с соседями давали чем поживиться. Таков, например, Делос около 150 года до н. э. Римляне сделали такое коллекционирование правилом, а искусство вышло на рынок, тут же наполнившийся подлинниками, честными копиями и подделками. Чтобы правильно понять это историческое явление и отделить его от других форм бытования произведений, дадим несколько пояснений. В «коллекции» красивые предметы теряли первоначальную функцию, их обладатели обычно не участвовали в производстве этих предметов, ведь собирали их не из практических соображений, а ради удовольствия, иногда следуя некой тематике, впрочем, редко фиксированной. Достоянная римская вилла вплоть до времен Юстиниана (VI в.) украшалась статуями, для большинства давно потерявшими какой-либо религиозный и даже эстетический смысл: они превратились в экспонаты, стали гарантами «римскости» хозяев. Собираание «антиков» в Новое время во многом сродни опыту эллинистических и римских богачей и политиков. Но значение этой

---

<sup>57</sup> Платон. Письмо XIII / пер. С. П. Кондратьева // Его же. Сочинения: в 3 т. / пер.; [под общ. ред. А. Ф. Лосева и В. Ф. Асмуса]. Т. 3. Ч. 2. М., 1972. С. 564. (Философское наследие).

страсти для истории искусства трудно переоценить<sup>58</sup>.

Многие произведения стали и по сей день становятся доступными нам благодаря археологическим раскопкам. У археологии, как известно, своя история, и раскопка раскопке рознь. Уже в Средние века, по крайней мере в Италии при Фридрихе II Гогенштауфене в XIII столетии, затем в эпоху Возрождения и Новое время раскопки проводились не ради приобретения научных знаний о прошлом, а чтобы найти древности, которые коллекционировали, дарили, продавали. Еще в 1870–1880-е годы Генрих Шлиман мог позволить себе разрушить все археологические слои Трои, докапываясь до Приамова золота; поколением позднее, в 1900–1930-е годы, Артур Эванс, выкупив холм на Крите, раскопал и *достроил* на свой вкус Кносский дворец. Швейцарскому рисовальщику Эмилю Жильерону, зарекомендовавшему себя у Шлимана, тот поручил по найденным фрагментам *дописать* на достроенных стенах сцены минойской живописи, тем самым фактически слив следы далекого прошлого с работой своего современника. Вышло очень мило, со вкусом, результаты кочуют из пособия в пособие, миллионы туристов – в восхищении.

Итоги их творчества теперь одновременно сохраняют как памятник археологии своего времени и частично исправля-

---

<sup>58</sup> *Pomian Krz.* Princely Collections and Art Museums North of the Alps // *Teh Grand Atelier: Pathways of Art in Europe (5th–18th Centuries)* / ed. R. Recht, C. Perier-d'Ieteren, P. Griener. Bruxelles, 2008. P. 37–46.

ют, чтобы посетитель все же мог знать, где Минойская цивилизация, а где – фантазии оксфордского профессора и его помощников. При знакомстве с крито-микенским миром намного более ценны Фест и Микены, а также отдельные сохранные и музеефицированные фрагменты, найденные в XX столетии. Точно так же далеко не все осталось на месте в Помпеях и Геркулануме, и не все из их великой живописи сохранилось в римском и неаполитанском национальных археологических музеях, куда свозились предметы и росписи, нуждавшиеся в консервации. Огромны потери от варварской археологии и воровства, некогда, в эпоху колониализма, поставленного на широкую ногу в камбоджийском Ангкор-Вате: что-то было найдено и возвращено, что-то осело, более или менее законно, в музеях мира. Но очень многое скрыто едва ли не навсегда в частных домах, которые не назовешь «собраниями», даже если «собрано» там немало. Тем не менее знакомство с археологическими комплексами, тем, что по-английски лаконично и выразительно называется sites, очень важно при использовании хотя бы новейших возможностей интернет-навигации.

Итак, бывают раскопки, которые открывают миру целые города, и тогда у нас есть возможность увидеть произведения, как принято говорить, «на месте», *in situ*. Бывают до сих пор раскопки незаконные, которые уничтожают памятники. Есть, наконец, знаковые для формирования крупнейших мировых коллекций ситуации, когда масштабный па-

мятник вывозится, обретая новую родину. Таковы Пергамский алтарь<sup>59</sup> и Мшаттский дворец в Берлине, средневековые монастырские клуатры, вывезенные в США в начале XX века и ставшие основой коллекции «Клойстерс» (т. е. «Клуатров») в нью-йоркском Метрополитен-музее. Некоторые из подобных ситуаций вызывают дискуссии по сей день. Здание «Клойстерс» выстроено в стилистике средневекового замка или монастыря на северном холме Манхэттена, где и сегодня не ощущается ритм мегаполиса. Ради сохранения «атмосферы» Рокфеллер выкупил даже побережье на противоположном берегу реки Гудзон, чтобы не допустить его стихийной застройки, которая испортила бы вид из «монастыря». В США нередко копировали средневековые соборы (например, неороманская Тринити-чёрч 1877 года в Бостоне). Однако рокфеллеровский архитектурный эксперимент в качестве *музея* по сей день периодически вызывает иронию, доходящую порой до насмешки, в особенности у европейцев, несмотря на мало с чем сравнимое богатство коллекции. В Национальном музее искусства Каталонии в Барселоне в десятке залов выставлены смонтированные искусственно хоры романских церквей Каталонии, с перенесенными в них настоящими фресковыми росписями из настоящих церквей. Среди этих комплексов есть шедевры, ради которых можно было бы отправиться в глубинку вроде Тауля или Уржеля.

---

<sup>59</sup> В 1948 году он был конфискован советскими властями и вывезен в Ленинград, а через десять лет «подарен» ГДР.

Но в тяжелые для Каталонии годы первой половины XX века решено было спасти эти шедевры от вандализма таким необычным тогда способом<sup>60</sup>. Действительно, как ни трудно сейчас это представить, в Западной Европе можно было купить целую апсиду, портал, клуатр...

Всем известны страсть Наполеона к произведениям искусства и роль этой страсти в истории Лувра. Консул торжественно прикрепил бронзовую табличку к вывезенному из Рима в качестве трофея «Аполлону Бельведерскому» (впоследствии возвращенному). Парижане аплодировали и толпами шли смотреть на древности. Расхищение ценностей побежденных новостью не было, изменились его масштабы и значение в репрезентации власти, общественный резонанс. Французские революционеры претендовали на то, что отныне произведения искусства будут принадлежать народу, воспитывать гражданина: Лувр стал *государственным*, общедоступным музеем<sup>61</sup>. Это новшество, уже опробованное к тому времени в Баварии и Флоренции, ждало великое будущее. Декрет от 24 октября 1793 года провозглашал сохранение культурного наследия. Он имел и символическое значение: произведения искусства, служившие отвергнутой религии и похороненному Старому порядку, то есть по определению «плохие», превращались в народное достояние, то есть по

---

<sup>60</sup> *Barral i Altet X. L'art romànic català a debat. Barcelona, 2009. P. 73–85.*

<sup>61</sup> *McClellan A. Inventing the Louvre: Art, Politics, and the Origins of the Modern Museum in Eighteenth-Century Paris. Berkeley; Los Angeles; L., 1994. P. 91–123.*

определению становились «хорошими». Одновременно они теряли свои традиционные функции в жизни общества и становились экспонатами. Георг III (1760–1820) отказался открыть публике королевскую коллекцию, и в 1824 году английский парламент принял решение создать национальную галерею, четко обозначив ее цель: «эстетическое отдохновение», an aesthetic refreshment. Премьер-министр, сэръ Роберт Пил, прагматично добавлял: «Здание Национальной галереи укрепит единство богатых и бедных классов общества».

Англичане не желали оставаться в долгу у французов и в приобретении уникальных ценностей: в начале 1800-х годов чрезвычайный уполномоченный посол Великобритании в Стамбуле Элгин, потратив несколько десятков тысяч фунтов на раскопки, бакшиш и транспорт, вывез из Афин рельефы Парфенона в пятидесяти контейнерах общим весом сто двадцать тонн. Вначале их выставили на площади Пикадилли, и культурная Европа впервые смогла увидеть великое греческое искусство, что называется, в лицо. Художник Тёрнер восхищался человеком, спасшим шедевры от «варварства», ведь ни грекам, ни туркам, действительно, до них дела не было. Иные сомневались: лорд Байрон обвинял «спасителя» в варварстве и, годы спустя, любя Грецию всем сердцем, отправился ее спасать. Знатоки были так сильно шокированы, что влиятельное Общество дилетантов «поздравило» лорда с тем, что ему достались римские копии адриановского времени (известно, что эллинофил Адриан перестраи-

вал Афины). Вскоре, однако, бесценные реликвии величайшего памятника были водворены в специально выстроенной галерее Британского музея, став с 1830-х годов предметом не прекращающихся споров о том, где им следует находиться – на новой родине или на старой. В Англии принято называть великую пластику Парфенона «Элгиновскими мраморами», *Elgin marbles*, и британское ухо не слышит в этом ни противоречия, ни насмешки. Будущее одного из самых знаменитых музейных экспонатов в мире по сей день туманно и во многом зависит от атмосферы в Евросоюзе, из которого Великобритания вышла<sup>62</sup>.

Если сравнить Лувр и Ватикан с современным или сильно модернизированным музеем, разница бросается в глаза. Иногда музеи идут на очень серьезные затраты и риски ради привлечения посетителей. Например, Лувру удалось создать синтез традиции и радикальной новации, выстроив в качестве «фойе» для миллионного потока туристов стеклянную пирамиду прямо посреди крыльев дворца XVII века. В 1980-е годы проект Юя Мин Пея выглядел невероятно радикальным и, естественно, вызвал споры. Однако внутреннее музейное пространство осталось нетронутым: коллекция и королевские интерьеры по-прежнему едины. Великолепная коллекция Альфреда Барнса в Филадельфии, собранная

---

<sup>62</sup> В 2021 году британское правительство, опираясь на решение Попечительского совета Британского музея, в очередной раз (начиная с 1984 года) обменялось «любезностями» с ЮНЕСКО, заявив, что не вернет экспонаты на родину, и получило в ответ соответствующую ноту.

в первой половине XX века, недавно была размещена в ультрасовременном музейном здании, но интерьер его один в один повторяет личный особняк коллекционера. Благодаря такому очень дорогостоящему дизайну у зрителя есть возможность наслаждаться сотнями полотен импрессионистов и авангардистов в той экспозиции, которую задумал Барнс. Учитывая, что он сознательно вешал рядом картины старых и новых мастеров, это исключительно важный для историка искусства факт: Барнс, отдавая должное новаторам своего века, был резонно уверен в единстве исторического развития живописи и в том, что на глубинном эстетическом уровне никакой пропасти между старым и новым нет.

И последний пример. В Турине старый Египетский музей (который еще служивший у Наполеона Шампольон, родоначальник египтологии, считал меккой любого, кто изучает египетское искусство) недавно был реконструирован кардинально, и успех очевиден. Мало какой даже образцовый музей древностей может похвастать столь современным по духу и одновременно уважительным к глубокой древности дизайном. Очень многое в контакте между экспонатом и зрителем достигается здесь с помощью продуманного освещения: его цель в том, чтобы подчеркнуть в статуе или саркофаге главное, выделить каждый экспонат среди прочих, не нанося ущерба единству композиции (илл. 8). Такое освещение, конечно, – плод технического прогресса, но это лишь одна из особенностей сложнейшей дизайнерской и куратор-

ской работы – важного аспекта музея в наши дни.

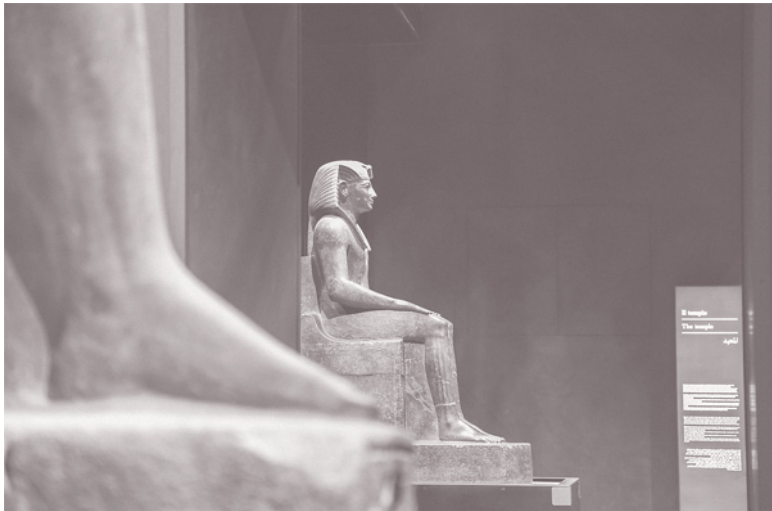
Далеко не все музеи созданы для хранения произведений искусства. Все мы знаем музеи мемориального характера, посвященные значительным историческим событиям, явлениям, личностям. Тысячами исчисляются музеи всех сторон быта, показывающие абсолютно все, от уюта до избы. В Стамбуле в последние годы огромную популярность приобрел музей, само появление которого поколение назад невозможно было и вообразить: Музей невинности, родившийся одновременно с одноименным романом Орхана Памука. На трех этажах посетителю показывают вещицы, которыми пользовалась Фюсун, возлюбленная главного героя и рассказчика Кемалья (илл. 9). Литературные для нас персонажи на самом деле существовали, реальный Кемаль действительно собрал четыре тысячи двести тринадцать окурков сигарет прекрасной Фюсун, запротоколировав обстоятельства, при которых каждый окурочок попал к нему. Но почему эти окурочки оказались достойными музеефикации и нашего внимания? К чему нам, посетителям, знать, где именно или с кем каждая из выставленных на стенде сигарет была выкурена? Потому что сегодня, как верно писал Памук в «музейной декларации», нужны не только музеи наций и эпох, но и музеи конкретного человека, индивидуальной судьбы, частной жизни. Репрезентацию должна заменить экспрессия, большую Историю – истории с маленькой буквы (поанглийски – story вместо history).

Дело еще и в том, что Музей невинности, расположенный в квартале Бейоглу, не только погружает в атмосферу памуковского романа, повествует о безумной и трагической любви, но и многое рассказывает о великом городе, в котором он находится, об эпохе, о людях, о Турции. В этом – его секрет, но и свидетельство того, что музей вообще – не только «хранилище» кому-то приглянувшихся древностей, но явление культуры, живое, как сама жизнь. Неслучайно сегодня исследователи уже готовы говорить о «музее-агоре» и «музее-хабе»<sup>63</sup>. Музей одновременно аккумулирует городскую жизнь, выпускает ее в себя, но и становится чем-то вроде транспортного узла, который предоставляет возможность взаимодействия различных, не только исторических или художественных, жизненных систем<sup>64</sup>. Таковой, например, должна стать расположенная напротив Кремля ГЭС-2 после реконструкции, которую провело бюро Ренцо Пьяно, знаменитого создателя Центра Жоржа Помпиду в Париже.

---

<sup>63</sup> Сурикова К. В. Музей: Архитектурная история. М., 2021. С. 144–151. (Исследования культуры).

<sup>64</sup> Hooper-Greenhill E. Museums and the Interpretation of Visual Culture. L., 2000.



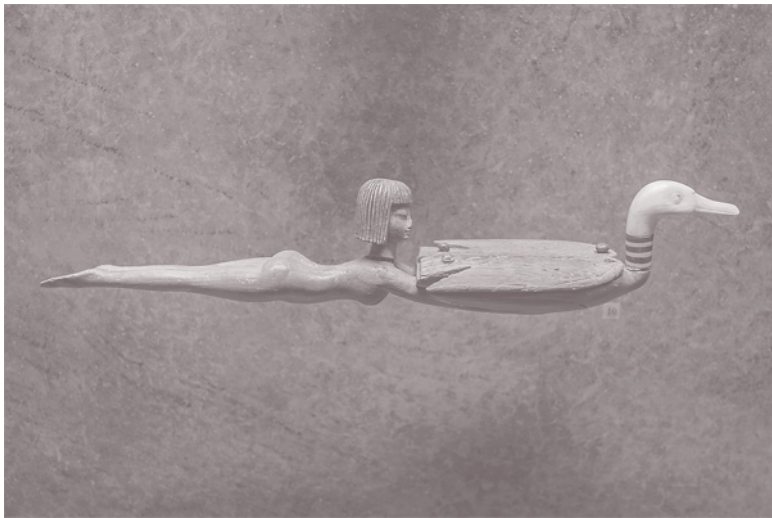
8. Фрагмент зала Египетского музея. Турин



9. Музей невинности. Стамбул



10. *Леонардо да Винчи*. Поклонение волхвов. 1481 год. Неоконченный алтарный образ по заказу монахов из монастыря Сан-Донатто-а-Скопето. Флоренция. Галерея Уффици



11. Древнеегипетская косметическая ложка. XIV век до н. э. Париж. Музей Лувра

Музеи иногда классифицируют, но границы типов размыты. В основе классификации лежат как обстоятельства возникновения коллекции и ее формирования сегодня, так и культурно-социальная направленность ее работы. Есть музеи, в которых собраны все возможные артефакты, иллюстрирующие быт, нравы и художественные вкусы эпохи, народа, страны или города. Их называют по преимуществу историческими, иногда – этнографическими. Их призвание – дидактика. Однако Музей на набережной Бранли в Париже, главная этнографическая коллекция Франции, всем сво-

им устройством говорит, что его «дидактика» – эстетическая по своей направленности. Один из самых дорогостоящих культурных проектов 2000-х годов, ультрасовременный по дизайну, разработанному архитектурным бюро знаменитого Жана Нувеля, Бранли, конечно, ставит своей задачей уравнивать африканскую маску с полотнами, выставленными и на соседней набережной Орсе, и в Лувре.

Есть музеи, специализирующиеся на «изящных искусствах», по преимуществу живописи, поэтому их называют также пинакотеками, или картинными галереями, или попросту галереями. Таковы флорентийская Уффици, лондонская и вашингтонская Национальные галереи, мадридский Прадо, Третьяковская галерея. Их функция – не только в дидактике, но и в эстетическом воспитании, в даровании чистого зрительного и душевного наслаждения, на которое имеет право всякий зритель, стоя перед Тицианом или Пикассо. Обычно такие галереи выстраиваются по хронологическому и географическому принципам, являя в отдельных залах отдельных мастеров, школы или периоды. Тем не менее любой подобный музей делает «акценты», выделяя шедевры при помощи как специального помещения, так и особого освещения. Недавно Уффици, которой не пожаловаться на нехватку достойных картин, выставила после длительной реставрации неоконченное «Поклонение волхвов» Леонардо (1481 год, масло, деревянная доска, 243×246 см). Картина находится в темном зале в конце галереи, без соседей.

Демонстрируемые на экранах видеоролики, как сейчас принято, повествуют о героическом труде реставраторов, современная монументальная, но минималистская рама-подиум, никак не подражающая давно утерянному оригиналу XVI века, тактично направляет взгляд зрителя на ярко освещенную великую картину. Визуальный эффект этой инсценировки невероятно силен (илл. 10). В результате именно этот предмет, безусловно шедевр, безусловно кисти ключевого мастера, но все же незаконченный, стал кульминацией одной из важнейших в мире коллекций ренессансной живописи, «обойдя» даже Рафаэля и Микеланджело.

Едва ли не самый распространенный тип музея, от частного до гиганта национального масштаба, совмещает в себе два предыдущих. Здесь в соседних залах можно увидеть какую-нибудь «диковинную», но по-своему типичную египетскую ложку для косметики (илл. 11 на с. 49) и шедевр мирового значения. Эстетический и исторический подходы к экспонатам здесь сочетаются, и об этом можно судить как по экспозиции, так и по предлагаемым комментариям – результату совместной работы историков искусства и хранителей. Лувр, Метрополитен-музей, музей Виктории и Альберта, Британский музей, Эрмитаж правильнее всего было бы назвать энциклопедическими – причем не только из-за их циклопических масштабов, но и благодаря их концепции и культурной политике. Музеи, выстраивая отношения между зрителем и предметами, выполняют ту же работу, что и

история и наука об искусстве в целом: оценивают достоинство, историческое и эстетическое значение не только экспонатов, но и целых школ, техник, эпох и цивилизаций. Причем со строго социологической точки зрения, как нетрудно догадаться, их работа не менее значительна, чем работа ученых, учебников и школьных учителей. Расставленные музеями приоритеты формируют культурный уровень всех, кто вообще готов уделить хоть какое-то время искусству и предметам, повествующим о прошлом.

При всех исторических особенностях формирования коллекций, при всей разнице в типологии никто вроде бы не сомневается в культурной целесообразности музеев. Они – достояние человечества. Тем не менее вопросы музеефикации совсем не всегда просты, а могут становиться и предметом серьезных споров. В советское время многие памятники «проклятого прошлого» были спасены именно таким путем, в этом большевики следовали примеру якобинцев. Однако, когда Церковь вернулась к союзу с властью, встал вопрос о статусе целого ряда секуляризованных было святынь. Споры вокруг Владимирской иконы Божией Матери и «Троицы» Андрея Рублева, канонизированного в 1988 году по случаю тысячелетия принятия христианства, шли годами. Ради компромисса первая была помещена в специальный храм-музей при Третьяковской галерее. Она – одновременно экспонат и моленный образ, участвующий в богослужении. Перед размещенной в зале рублевской «Троицей» можно мо-

литься, к ней можно приложиться, то есть поцеловать ее. Но она *не может* участвовать в богослужении, как это было решено во время конфликта 2008 года, когда Церковь попросила предоставить икону для праздничного богослужения в Троице-Сергиеву лавру. Эта разница – принципиальна. По сей день идут дискуссии о статусе Исаакиевского собора в Санкт-Петербурге. Наконец, Айя-София в Стамбуле 11 июля 2020 года в третий раз сменила статус: с 1453 года она была мечетью, причем главной в Османской империи, наследнице Византии, в 1935 году основатель Турецкой Республики Ататюрк специальным декретом придал ей статус музея, что было, конечно, проевропейским, антирелигиозным весьма значимым жестом. В наши дни президент Реджеп Тайип Эрдоган, следуя логике исламизации страны, вновь вернул постройке функцию мечети, получившей статус «великой». За Софией настал черед и Кахрие-джами, некогда монастыря Хора, затем – музея, сегодня – снова мечети. Нетрудно догадаться, что статус такого памятника, как София, – вопрос не просто политический, а геополитический.



12. *Джованни Паоло Паннини*. Картинная галерея с видами современного Рима. 1757 год. Бостон. Музей изящных искусств

\* \* \*

Еще один традиционный способ знакомства с искусством – это посещение выставки. Как и у музея, у нее своя история, восходящая к парижским салонам XVIII–XIX веков, на которых встречались художники и ценители искусства. Естественно, там и формировались художественные вкусы Запа-

да. Уже в XVII веке некоторые аристократы стали открывать для отдельных посетителей свои *cabinets de curiosités*, частные коллекции превращались в предметы гордости, но уже не частной, а выставленной напоказ. Чтобы увековечить эти самые коллекции, а может и уберечь от разбазаривания потомками, их стали изображать на картинах, иногда в явно гиперболизированном виде. Такие полотна воспринимались как метафоры вечности искусства и просвещенности обладателя коллекции, а посещение ее безусловно было своего рода ритуалом (илл. 12). Вместе с тем хозяин, развешивая ковром свои сокровища, выстраивал перед зрителем и шкалу собственных эстетических ценностей, демонстрировал *вкус* – одну из важнейших аристократических «добродетелей». Небольшие полотна обрамляли крупные, высокие жанры зримо главенствовали над жанрами средними и низкими, бесконечные римские руины свидетельствовали о знании классики<sup>65</sup>.

---

<sup>65</sup> *Haskell F.* The Ephemeral Museum: Old Master Paintings and the Rise of the Art Exhibition. New Haven, 2000.

SEEING NEW YORK WITH A CUBIST



The Rude Descending a Staircase  
(Rush Hour at the Subway)

13. *Грисволд Дж. Ф.* Грубияны, спускающиеся по лестнице (час пик в метро). Карикатура на картину М. Дюшана «Обнаженная, спускающаяся по лестнице», опубликованная в газете *The New York Evening Sun* 20 марта 1913 года

«Салоны» Дидро и «Салоны» Бодлера, с вековой разницей, донесли до нас атмосферу споров, переданную двумя замечательными мыслителями<sup>66</sup>. Уже по их рассказам ясно, что сочетание тех или иных полотен на одной стене, в одном помещении принципиально важно для понимания как отдельного полотна, так и серии, как индивидуального стиля мастера, так и тенденций школы или целой эпохи. Салоны стали законодателями мод и вкусов, но и полем для игры страстей. Молодому художнику было почетно – и прибыльно – оказаться рядом с признанным мастером. В салоне можно было бросить вызов, но и бесславно окончить карьеру. При этом, судя по рисункам и полотнам, на которых изображены сами эти салоны, картины вешались невероятно тесно, покрывая стены полностью до потолка. Посетителю современной выставки невдомек, как вообще можно было что-то всерьез разглядеть наверху и как полотна совершенно разных масштабов не сливались в глазах знатоков в пестрый ковер. Зато в одном салоне можно было представить сотни картин

---

<sup>66</sup> *Бодлер Ш.* Философское искусство / пер. Н. И. Столяровой, Н. Д. Липман. М., 2017. (Искусство и действительность); *Дидро Д.* Салоны / [пер.]; сост., общ. ред. Л. Я. Рейнгардт: в 2 т. М., 1989.

и рисунков в альбомах.

Выставки эпохи авангарда, как и выставки наших дней, многое унаследовали от предшествующей эпохи. И хотя, казалось бы, выставка, длящаяся несколько месяцев, – всего лишь событие, она могла довольно радикально повернуть движение искусства в целой стране, а то и шире. Достаточно вспомнить, что импрессионизм получил «крещение» после выставки «анонимного общества художников» на бульваре Капуцинок, в фотостудии Феликса Надара, весной 1874 года и что само название – слово, иронично брошенное 25 апреля журналистом Луи Леруа в юмористической газете «Шаривари». Небесталанный журналист и практикующий рисовальщик посетил выставку и вдоволь наигрался со словом «впечатление», *impression*, а веселый Париж подхватил его игру. Последствия известны.

Схожую роль двумя поколениями позднее сыграла в США Международная выставка современного искусства, прошедшая в феврале – марте 1913 года в казарме 69-го полка Национальной гвардии в Нью-Йорке. За ней закрепилось название *The Armory Show*, Арсенальной выставки<sup>67</sup>. Группа независимых художников во главе с Артуром Дэвисом и Уолтером Куном решила показать соотечественникам европейский авангард, привезя из-за океана несколько сотен произ-

---

<sup>67</sup> Об обстоятельствах ее проведения и значении для истории искусства в США см.: *Schapiro M. Modern Art. 19th and 20th Centuries. Selected Papers. N.Y., 1978. P. 135–178.*

ведений живописи и скульптуры наиболее заметных молодых мастеров. Следует представить, что в те годы, несмотря на вполне интенсивные контакты между континентами, американцы не знали не только Пикассо и футуристов, но и Моне, Ван Гога и Гогена. Европейцам выделили около трети из примерно тысячи трехсот выставленных экспонатов, но эффект был невероятным, интерес приковала к себе именно Европа, а реакции оказались ровно противоположными. Бывший президент Теодор Рузвельт, посетивший выставку инкогнито, выразился кратко: «Это не искусство». Тенор Энрико Карузо (временно) онемел. Живопись Матисса зачислили по разряду «эпилептической похабщины». Писатель Джулиан Стрит иронизировал в популярном *Everybody's Magazine*, он-де по старинке полагал, что портрет должен изображать модель, марина – море, а пейзаж – природу. «Обнаженная, спускающаяся по лестнице» Марселя Дюшана, одно из самых заметных и смелых полотен, показалась ему «взрывом на фабрике черепицы», а все тому же бывшему президенту – ковром индейцев навахо.

Американская периодика соревновалась в остротах (илл. 13 на с. 52), и это говорило об огромном резонансе, в конечном счете обернувшимся успехом. Выставка завершилась в Нью-Йорке под фанфары военного оркестра и уехала в Бостон, потом в Чикаго: здесь студенты и профессора Чикагского института искусства, не просто не понявшие языка авангарда, но возмущенные им, видимо, до глубины души,

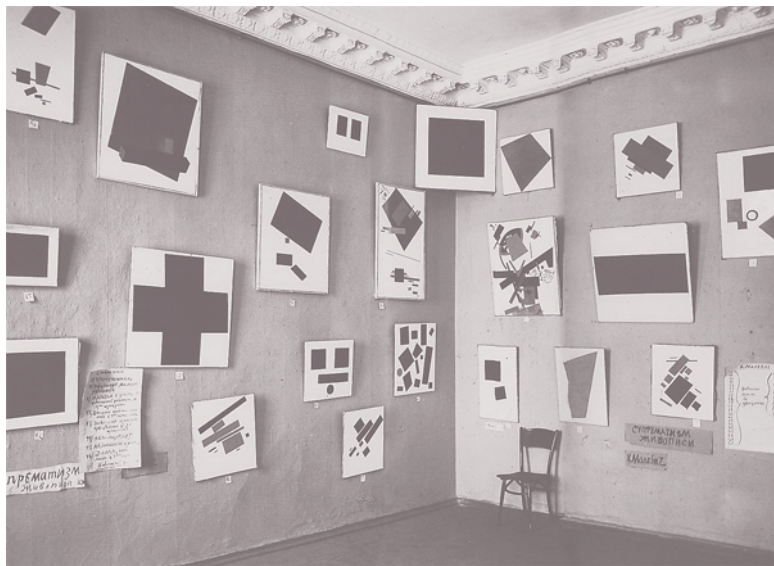
решили сжечь на Мичиган-авеню портрет Матисса и копии его полотен. И тем не менее уже через несколько лет стало ясно, что именно эти картины и скульптуры за считанные месяцы изменили вкус зрителя, создали новый рынок для европейских художников, которым предстояло пройти через две страшных войны, и в конечном счете сделали США одним из важнейших полюсов мирового искусства. В 1939 году нью-йоркский Музей современного искусства (МоМА) с гордостью показал Америке и миру отправленную в ссылку «Гернку» и не выставлявшихся десятилетиями «Авиньонских девиц», которые здесь и остались, первая – на долгое время, вторая – до сего дня. Этим музей не только навсегда закрепил за ними статус шедевров: многим стало очевидно, что Новый свет забрал пальму первенства у Старого и что теперь Европе придется заново «импортировать» собственный авангард из-за океана.

Эпоха авангарда, когда искусство развивалось в поистине бешеном ритме, немислима без выставок, как она немислима без манифестов, публиковавшихся чаще всего одновременно с выставками в крупнейших газетах и с завидной регулярностью<sup>68</sup>. Многие манифесты сознательно задумывались как «пощечины общественному вкусу»: так назывался поэтический сборник и манифест русских кубофутуристов,

---

<sup>68</sup> Турчин В.С. Образ двадцатого... в прошлом и настоящем: Художники и их концепции. Произведения и теории. М., 2003. С. 79–100; Кудрявцева Е. Казимир Малевич: метаморфозы «Черного квадрата». М., 2017. С. 73–146. (Очерки визуальности).

опубликованный в 1912 году. «Бубновый валет» назвался термином из блатного мира. Наиболее радикально настроенные футуристы с риторической громкостью и на французском требовали сжечь Сакре-Кёр и Лувр. Менее радикально настроенный поэт и влиятельный эстетик Поль Валери тоже жаловался на музей из-за того, что он навевает тоску, что зрителям не нравится трость поэта и что в залах нельзя курить.



14. Последняя футуристическая выставка картин «0,10». Экспозиция супрематических работ Казимира Малевича. Петроград. 1915 год

Ополчаясь на старьё, очередной «изм» стремился подвести черту, поставить точку на том, что сделали за месяц до него вчерашние соратники. Так, устроители «Последней футуристической выставки картин “0,10”», проходившей зимой 1915/1916 годов на Марсовом поле в Петрограде, уже в названии указали, что их живопись – ноль форм и что художников – десять. Они претендовали также на то, что это – *последняя* футуристическая выставка и что, следовательно, с футуризмом покончено, живопись достигла высшей точки своего развития – супрематизма. Визуально это выразил Малевич, поместив свой «Черный квадрат» в угол, словно икону, в тесном окружении других своих работ в том же супрематическом стиле (илл. 14). Поскольку назвать выставку официально супрематической ему не разрешили, он в ночь перед вернисажем на паре листов картона написал неровным почерком для неподготовленной публики: «Супрематизм живописи». Реакция и здесь, в столице охваченной войной империи, была разной, но очевидно то значение, которое именно эта выставка имела в истории русского и даже мирового искусства.

Это исторически важные, эпохальные выставки, цель которых состояла в продвижении новых мастеров или целых направлений. Сегодня их следует разделить на схожие по задачам, авангардные выставки современных мастеров и просветительские выставки, посвященные искусству прошлого.

За теми и другими стоит целая невероятно сложная индустрия, объединяющая усилия ученых, экспертов, кураторов, юристов, экономистов, журналистов. Участие картины в выставке может ощутимо поднять ее продажную цену. Решение о проведении особо значимой для страны или международного сообщества выставки принимается иногда на высшем государственном уровне и закрепляется международными договорами. Суммы страховок исчисляются миллионами. Музеи и страны соревнуются в оригинальности подборки, сложности и качестве экспозиции. «Заполучить» на выставку пятнадцать «Рафаэлей», как это произошло пятнадцать лет назад, – предмет гордости даже для Люксембургского дворца. Провести юбилейного «Леонардо» зимой 2019/2020 годов в Лувре по-своему логично, но и это для Лувра – событие векового масштаба, потому что любому ясно, о *ком* речь и в связи с чем. Но и поделиться на время собственными сокровищами, рискнуть дальней и опасной дорогой и выставить их на престижной площадке – тоже в интересах любого собрания, частного или государственного.

Поводом для крупных ретроспектив служат юбилеи, политические решения о культурном сотрудничестве, иногда реставрация значимых произведений, результаты которой следует, конечно, продемонстрировать и широкой публике, и профессионалам. Выставка может выстраиваться вокруг нескольких ключевых экспонатов принимающего музея, но к ним присоединяются редкости – из собственных заказни-

ков, из частных (зачастую анонимных) собраний, из зарубежных музеев, хрупкие предметы, которые нельзя выставлять постоянно, например графика. Есть, однако, и множество предметов попросту невыездных: сегодня трудно себе представить, что «Джоконда» оставит Лувр, а «Троица» – Третьяковскую галерею.

# 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.