

Андре
МАЛЬРО



Голоса безмолвия

PHILOSOPHY

Философия – Neoclassic

Андре Мальро
Голоса безмолвия

«Издательство АСТ»

1935–1951, 2004

УДК 1(091)(44):75
ББК 87.3(4Фра)+85.103

Мальро А.

Голоса безмолвия / А. Мальро — «Издательство АСТ», 1935–1951, 2004 — (Философия – Neoclassic)

ISBN 978-5-17-133179-5

Андре Мальро — французский писатель, видный политический и культурный деятель, мыслитель, во многом оказавший влияние на работы Ачъбера Камю, но прежде всего — один из крупнейших европейских культурологов и историков искусства XX века, чей всеобъемлющий труд «Голоса безмолвия» считается неизменно актуальным, классическим и нестареющим произведением одновременно по искусствоведению, живописной эстетике и философии искусства. Это книга, в которой впервые в мировом искусствоведении прозвучал столь популярный ныне термин «воображаемый музей» — то есть собрание произведений искусства, чьи образы навеки сохраняются в нашей памяти. Кроме того, в данной работе содержится оригинальная теория автора о всеобъемлющем влиянии античного искусства на искусство мировое, исследуется место копирования в творческих биографиях великих мастеров, немало внимания уделяется детскому и наивному искусству и появляется концепция Мальро о природе творчества как завоевании художником истины с помощью исключительно стилистических форм. В формате PDF A4 сохранен издательский макет книги.

УДК 1(091)(44):75
ББК 87.3(4Фра)+85.103

ISBN 978-5-17-133179-5

© Мальро А., 1935–1951, 2004

© Издательство АСТ, 1935–1951, 2004

Содержание

Часть первая	7
I	7
II	10
III	19
IV	27
Конец ознакомительного фрагмента.	30

Андре Мальро

Голоса безмолвия

Посвящается Мадлен

© Éditions Gallimard, Paris, 2004

© Перевод. Е. Головина. 2021

© Издание на русском языке AST Publishers, 2022

Часть первая

Воображаемый музей

I

Романское распятие изначально не было скульптурой; «Мадонна» Чимабуэ не являлась картиной, и даже «Афина Паллада» Фидия не была статуей.

Роль музеев в наших отношениях с искусством настолько велика, что мы с трудом допускаем мысль о том, что их не существует и никогда не существовало за пределами культурной модели современной Европы, да и у нас они появились меньше двух столетий назад. Ими жил XIX век, и мы продолжаем жить ими, забывая, что они навязали зрителю совершенно новое восприятие искусства. Они лишили собранные в своих стенах произведения искусства присущей им функции, превратив их в картины и портреты. Если бюст Цезаря или конная статуя Карла Великого все еще остаются Цезарем и Карлом Великим, то герцог Оливарес для нас – это прежде всего Веласкес. Что нам за дело до личности «Мужчины в золотом шлеме» или «Мужчины с перчаткой»? Мы зовем их Рембрандтом и Тицианом. Портрет перестает быть портретом как таковым. Вплоть до XIX века все произведения искусства представляли собой изображения чего-то существующего – или несуществующего, – пока не стали собственно искусством. Живопись была живописью только в глазах художника и часто была также поэзией. Музей лишил почти все портреты (даже писанные не с натуры) привязки к моделям, одновременно отобрав у произведений искусства их функцию. Больше нет ни палладиума, ни святого, ни Христа, ни объекта поклонения; не нужно ни сходство, ни воображение, ни декор, ни право владения – остались только изображения вещей, отличные от самих вещей и в самом этом отличии находящие смысл своего существования.

Произведение искусства было связано с чем угодно – готическая статуя с собором, классическая картина с антуражем своей эпохи, – но только не с другими произведениями искусства; напротив, оно было от них изолировано, чтобы зритель наслаждался им одним. В XVII веке существовали кабинеты античных древностей и коллекции, но они не меняли отношения к отдельному произведению искусства, символом чего служит Версаль. Музей отделяет произведение искусства от «профанного» мира и сближает его с другими произведениями, противоположными ему или соперничающими с ним. Музей – это столкновение метаморфоз.

Если в Азии музеи появились совсем недавно, под влиянием и прямым руководством европейцев, то это потому, что в Азии, особенно на Дальнем Востоке, художественное созерцание и музей несовместимы. В Китае радость и удовольствие от предметов искусства были прежде всего связаны с обладанием ими, за исключением предметов религиозного искусства, которые ценились за единичность. Живопись не выставляли на всеобщее обозрение – любитель созерцал ее в состоянии благодати, и функция живописи состояла в том, чтобы углубить это состояние и расцветить новыми красками коммуникацию с миром. Интеллектуальное усилие, необходимое для сравнения произведений искусства, категорически несовместимо с самозабвением созерцания. В азиатском сознании музей, если это не образовательное учреждение, представляет собой нелепое нагромождение не связанных между собой предметов.

На протяжении ста с лишним последних лет наше отношение к искусству приобретало все более интеллектуальный характер. Музей заставляет задаваться вопросами о каждом из образов мира, которые он объединяет, и о том, что именно их объединяет. К «удовольствию

для глаза» в результате смещения и видимого противопоставления разных школ добавились осознание страстного поиска чего-то нового, попытки воссоздать вселенную перед лицом Творения. В конце концов музей – это одно из тех мест, где мы получаем самое высокое представление о человеке. Однако наши знания шире любых музеев; посетитель Лувра знает, что не найдет здесь наиболее значимых образцов творчества ни Гойи, ни великих англичан, ни Микеланджело-живописца, ни Пьеро делла Франчески, ни Грюневальда – в лучшем случае Вермеера. Там, где функция произведения искусства сводится к тому, чтобы служить произведением искусства, и в условиях продолжающегося художественного постижения мира, собрание такого количества шедевров – при отсутствии еще большего количества шедевров – с неизбежностью наводит на мысли о *всех* шедеврах. Увечная полнота не может не напоминать об абсолютной полноте.

Чего лишены музеи? Всего, что является элементом ансамбля (витражи, фрески); всего, что не поддается транспортировке; всего, что нельзя развернуть без потерь (ансамбли шпалер); всего, что они не могут приобрести. Даже упорство и огромные средства не спасают музей от того, что все его приобретения – это лишь череда счастливых находок. Никакие победы Наполеона не позволили ему перенести в Лувр Сикстинскую капеллу; ни один меценат не в силах перетащить в Метрополитен-музей Королевский портал Шартрского собора или фрески Ареццо. С XVIII по XX век с места на место возили то, что поддавалось перевозке, – картин Рембрандта было продано и перепродано больше, чем фресок Джотто. Так музей, зародившийся в эпоху, когда единственным образцом живописи была картина на мольберте, превратился в музей, где царствует не цвет, а полотно, не скульптура, а статуи.

XIX век стал для искусства веком путешествий. Но людей, которые видели бы все величайшие произведения европейского искусства, было мало. Готье побывал в Италии в 39 лет (и не заглянул в Рим), Эдмон де Гонкур – в 33, Гюго – ребенком, Верлен и Бодлер – никогда. То же самое относится к Испании и в чуть меньшей степени к Голландии – фламандцев все-таки знали. Заинтересованные зрители, толпившиеся на Салоне и наслаждавшиеся лучшей живописью своего времени, жили одним Лувром. Бодлер не видел лучших работ ни Эль Греко, ни Микеланджело, ни Мазаччо, ни Пьеро делла Франчески, ни Грюневальда, ни Тициана, ни Халса, ни даже Гойи, несмотря на Орлеанскую галерею...

Что же он видел? Что вплоть до начала 1900-х видели те, чьи суждения об искусстве мы воспринимаем как откровение, полагая, что они говорят о *тех же* произведениях, что и мы, и имеют в виду то же, что подразумеваем мы? Два-три музея, а также фотографии, гравюры или копии, сделанные с незначительной части совокупности европейского искусства. Большинство их читателей видели еще меньше. В сознании знатоков искусства существовала серая зона – сравнение картины, увиденной в Лувре, с картиной, увиденной в Мадриде или в Риме, происходило у зрителя в памяти. Зрительная память ненадежна, а между посещением двух музеев и ознакомлением с двумя картинами часто проходили недели. С XVII по XIX век картины, с которых делали гравюры, превратились в гравюры: рисунок сохранялся, но колорит ушел; черно-белая гравюра была не копией картины, а ее интерпретацией; кроме того, картины теряли в размерах и приобретали поля. Черно-белая фотография XIX века по сути была той же гравюрой, разве что более точной. Тогдашний зритель знакомился с картинами, как мы знакомимся с мозаикой или витражами...

У сегодняшнего студента есть цветные репродукции большинства известных полотен; он открывает для себя творчество множества второстепенных художников, архаичное искусство, индийскую, китайскую и американскую скульптуру доколумбовой эпохи, византийское искусство, римские фрески, примитивное и народное искусство. Сколько репродукций статуй было сделано в 1850 году? Большая часть альбомов была посвящена скульптуре, которая в монохромном изображении теряет меньше, чем живопись. Если раньше мы знали Лувр (плюс кое-что из его запасников) и помнили то, что смогли запомнить, то отныне мы перестали зависеть

от несовершенства своей памяти – в нашем распоряжении такое количество выдающихся произведений искусства, какое не в состоянии вместить ни один музей.

Открылся воображаемый музей. Благодаря ему наша возможность, прежде ограниченная «настоящими» музеями, сравнивать между собой шедевры достигла пика. Отвечая на этот запрос, пластические искусства изобрели собственную полиграфию.

II

Казалось бы, фотография, изначально воспринимаемая как скромное средство распространения изображений шедевров среди тех, кто не мог позволить себе приобрести гравюру, должна лишь подтвердить значимость того, что и прежде считалось ценным. Но по мере того как росло число репродукций произведений искусства и увеличивались их тиражи, сама природа этого процесса все больше влияла на выбор конкретных произведений. Их распространение подчиняется все более изощренным и все более широким подходам. В результате вместо шедевра мы часто получаем просто значительное произведение искусства, а вместо восхищения довольствуемся наслаждением знанием. С шедевров Микеланджело делали гравюры – фотографируют работы мастеров второго и третьего плана, образцы примитивного искусства, никому не известные произведения. Фотографируют то, что поддается фотографированию.

Фотография помогала художникам распространять их шедевры, но одновременно менялось само понятие шедевра.

С XVI по XIX век шедевр существует как вещь в себе. Признанные эстетические критерии, якобы основанные на греческом наследии, устанавливали мифические, но более или менее точные каноны красоты; произведение искусства стремилось приблизиться к некоему идеалу: во времена Рафаэля шедевр живописи – это картина, которую не может улучшить никакое воображение. В крайнем случае ее можно сравнить с другими работами того же автора. Она существует не во времени, а в пространстве соперничества с идеальным произведением, на которое намекает.

Эта эстетика с конца XVI романского по XIX европейский век будет постепенно терять позиции, тем не менее вплоть до появления романтизма считалось признанным, что распознать великое произведение можно по его гениальности. Его история, его происхождение не имеют никакого значения – мерилom служит успех. Это узкое представление, этот идиллический пейзаж, на фоне которого человек видится господином истории и собственных чувств, яростно – и тем яростнее, чем меньше он это осознает, – отрицающим стремление каждого века найти свой собственный гений, – все это подверглось сомнению, когда с появлением новых представлений об искусстве восприимчивость к ним пошатнулась, ощущая свое с ними глубинное родство, но не умея с ними согласиться.

Скорее всего до 1750 года, когда были выставлены работы второстепенных мастеров из королевского собрания, художники имели возможность знакомиться с другими видами искусства в лавках торговцев, которые мы видим на многих полотнах, например на «Лавке Жерсена» у Ватто. Однако это почти всегда были не слишком выдающиеся образцы, полностью подчиненные господствующей эстетике. В 1710 году во владении Людовика XIV имелось 1299 картин французских и итальянских художников и 171 картина представителей «других школ». За исключением Рембрандта, привлечшего внимание Дидро, хоть и по немного странным мотивам («Если бы я встретил на улице персонажа Рембрандта, меня охватило бы желание с восторгом последовать за ним, но чтобы я заметил персонажа Рафаэля, кому-нибудь пришлось бы тронуть меня за плечо»), но, главным образом, сильно итальянизированного Рубенса, весь XVIII век знал за пределами Италии только второстепенных мастеров. Кому в 1750 году пришлось бы в голову сравнивать ван Эйка с Гвидо Рени? Итальянская живопись и античная скульптура были не просто живописью и скульптурой – они представлялись вершиной цивилизации, чье влияние на человеческое воображение ничуть не ослабло. В монарших галереях царствовала Италия. Ни Ватто, ни Фрагонар, ни Шарден не желали писать, как писал Рафаэль, но они и не считали себя равней ему. В искусстве существовал своего рода «золотой век».

После Революции и затем во времена Наполеона, когда в Лувре столкнулись шедевры разных школ, традиционная эстетика все еще оставалась в силе. Все, что происходило не из Италии, инстинктивно оценивалось с итальянской точки зрения. Для поступления в Академию вечности от художника требовалось владение итальянским языком, пусть даже он, подобно Рубенсу, говорил на нем с акцентом. Тогдашняя критика считала шедевром полотно, если оно могло «удержаться» в ряду других шедевров, хотя этот ряд напоминал экспозицию Квадратного салона Лувра: Веласкеса и Рубенса (Рембрандт оставался маргиналом – грандиозным и пугающим) признавали, поскольку они не противоречили духу итальянизма, лик которого проявился во всей красе до смерти Делакруа и именовался академизмом. Так на смену соперничеству с мифическим совершенством пришло сравнение произведений между собой. Но в этом Диалоге великих мертвецов, где каждое новое значительное произведение было обязано основываться на привилегированной части музея памяти, данная часть даже на исходе итальянизма состояла из черт, одинаково присущих всем произведениям. В XVI–XVII веках она была меньше, чем нам представляется, и сводилась к объемной масляной живописи. Голос Делакруа в этом диалоге был бы едва слышен, а Мане и вовсе лишен права голоса.

Репродукция внесла свой вклад в изменение данного диалога, вначале намекнув, а затем и навязав новую иерархию.

Вы могли восхищаться Рубенсом потому, что в своих наименее фламандских полотнах он достигал величия Тициана, но это соображение отступало на второй план, стоило вам пролистать альбом, представляющий все творчество Рубенса. Этот альбом – отдельный мир. Сравнить «Прибытие Марии Медичи в Марсель» можно только с другими работами Рубенса. И в этом контексте «Портрет Клары Серены Рубенс» из музея Лихтенштейнов, некоторые эскизы, «Аталанта и Мелеагр», «Возчики камней» и «Опознание Филопемемена» звучат совсем по-другому. Мы понимаем, что Рубенс – один из величайших в мире пейзажистов. И можем составить настоящую антологию. Шедевр перестает быть произведением, идеально вписанным в традицию, как бы широко ее ни трактовать, или самым полным, или самым «совершенным» произведением; шедевр становится шедевром потому, что он – вершина индивидуального стиля автора, и мы оцениваем его исключительно ¹*по отношению к самому себе*. Это самое значимое произведение художника, открывшего новый стиль. К шедеврам, победившим в столкновении с собственным воображаемым совершенством, а затем и в борьбе с шедеврами, принятыми в Академию избранных, добавляется, а иногда и вытесняет остальные, произведение, наиболее полно выражающее суть того или иного стиля. Альбом, посвященный искусству народов Океании, знакомит нас с двумя сотнями скульптур и позволяет оценить высокое качество некоторых из них; любое сравнение произведений, созданных в одном стиле, позволяет выделить шедевры данного конкретного стиля, поскольку открывает нам их особую суть.

Переосмысление природы искусства, случившееся в XIX веке, положило конец императивной эстетике и разрушило предрассудок неумелости. Презрение XVII века к готическому искусству объясняется не сознательным конфликтом ценностей, а тем обстоятельством, что в готической статуе видели не то, чем она является на самом деле, а то, чем ей не удалось стать: готический скульптор хотел изваять классическую статую, но у него не получилось, потому что ему не хватило *умения*. Все соглашались, что воспроизвести античные, частично утраченные, образцы невозможно (хотя в XI веке на юге Франции их спокойно копировали; хотя оказалось достаточно воли Фридриха II, чтобы возродилось римское искусство; хотя итальянские художники каждый день ходили смотреть на колонну Траяна), потому что возведенный в канон натурализм требовал заниматься их беспрестанным поиском, и никому и в голову не прихо-

¹ По тому же принципу построены сборные выставки, хотя они носят временный характер. Впрочем, они родились в результате той же эволюции восприятия. Великие романтики выставлялись в Салоне, тогда как наши великие современники, если и посылают туда свои работы, то исключительно по доброте душевной. Становясь частным предприятием, выставка изолирует художника. – *Прим. автора.*

дило, что готических художников этот поиск попросту не интересует. Возмущенное «уберите от меня этих уродцев» Людовика XIV касалось и собора Парижской Богоматери. Неудивительно, что в начале XIX века «Лавка Жерсена» была разрезана надвое, а братьям Гонкурам удалось купить в лавке старьевщика полотно Фрагонара. Если определять стиль по тому, чем он не является, испытывая по отношению к нему негативные эмоции, то стиль умирает.

Между тем разрозненные произведения, выполненные в малознакомом стиле – если только тот не становится неожиданным предвестием чего-то другого, как в случае с «негрятянским» периодом Пикассо, – почти всегда воспринимаются негативно. Сколько веков негрятянскую скульптуру считали делом рук ваятелей, не умеющих рисовать? Точно так же, как фетиши, греческие архаичные изваяния и скульптуры, обнаруженные на берегах Нила и Евфрата, вошли в нашу культуру *разрозненными*. Отдельным произведениям, группам произведений и даже статуям одного собора приходилось *внедряться* в художественное восприятие зрителей, которые открывали для себя корпус шедевров еще более цельных, оригинальных и многочисленных, чем литературные шедевры: Т. Готье с пренебрежением относился к Расину, предпочитая ему Виктора Гюго, и, вероятно, к Пуссену, предпочитая ему Делакруа, но не сравнивая того с Микеланджело или даже Рафаэлем. Египетский шедевр вызывал восхищение прежде всего в той мере, в какой он соотносился со средиземноморской традицией; для нас он тем ценнее, чем дальше от нее отстоит. Традиционные произведения сравнивали, классифицировали, воспроизводили, тогда как остальные терялись в хаосе, из которого иногда выступали отдельные счастливые исключения или примеры полного провала. Отсюда – готовность зрителя признать провал провалом, определяя его прежде всего через то, чего в нем не было. Альбом по искусству барокко возрождает произведение к жизни, поскольку отрывает барокко от классицизма, показывает его как нечто отличное от сладострастного, трогательного или беспорядочного варианта классики.

Если допустить, что существовал ряд ступеней, ведущих от готики к классике, то придется признать, что такой же ряд ступеней, только идущих в обратном направлении, привел к вторичному открытию готики. Романтизм, в конце XVIII века заново открывший готику, восторгался не Шартрским собором и не романской суровостью – он восхищался парижским собором Богоматери. В искусстве всякое возрождение начиналось с подножия. Репродукция, способная показать множество произведений сразу, освободила нас от необходимости этого осторожного завоевания; представляя стиль и художника единым блоком, она вынуждает как первое, так и второго предъявлять нечто «позитивное», укреплять собственную значимость. Ни музей, ни репродукция не способны ответить на вопрос: «Что такое шедевр?», зато они могут настойчиво его задавать, а иногда предлагать свое определение шедевра, отталкиваясь от родственных или соперничающих произведений.

Репродукция – не причина интеллектуализации искусства, а его мощнейшее средство, со своими хитрыми приемами (и случайными находками), служащими все той же цели.

Кадрирование, угол съемки и особенно *грамотное освещение* позволяют подчеркнуть в скульптуре то, что прежде присутствовало лишь в виде намека. Кроме того, черно-белая фотография «сближает» представленные объекты, связанные хотя бы дальним родством. Средневековые шпалера, миниатюра, картина, скульптура и витраж имеют между собой мало общего, но, показанные на одной странице, становятся «родственниками». Они лишились цвета, фактуры (скульптура еще и объема) и истинных размеров. Они утратили почти все, что составляло их характерные особенности, зато приобрели общность стиля.

С развитием искусства репродукции в действие вступали и более тонкие механизмы. В альбоме или книге по искусству произведения обычно представлены в едином формате, в крайнем случае 20-метровая статуя Будды будет на картинке в четыре раза больше танагрской статуэтки. Произведения *теряют свой масштаб*. Миниатюра приравняется к шпалере, картине,

витражу. Прежде о скифском искусстве могли судить лишь специалисты, но если поместить репродукции бронзовых или золотых пластин над изображением римского барельефа, снятые в том же формате, то первые тоже становятся барельефами; репродукция освобождает их стиль от рабского состояния и пренебрежительного отношения.

Репродукция создала воображаемые искусства (так художественная литература ставит реальность на службу воображению), постоянно фальсифицируя масштаб объектов: уравнивая диаметр восточных печатей и монет с диаметром колонны, а размеры амулетов с размерами статуй; некоторая небрежность в проработке мелких деталей, заданная малыми размерами объекта, в увеличенном изображении приобретает черты особого стиля, характерного для современности. Римские ювелирные изделия поднимаются до уровня скульптуры; в серии фотографий оправы драгоценных камней приобретают то же значение, что и статуи. Быть может, все дело в подходе специализированных журналов? Возможно, но они издаются художниками и для художников, что не обходится без определенных последствий. Иногда репродукции произведений прикладного искусства заставляют предположить существование исчезнувших стилей. Количество обнаруженных великих произведений искусства, созданных в дохристианскую эпоху, ничтожно в сравнении с тем, сколько их утеряно; не исключено, что в некоторых рисунках (например, в Утрехтской псалтыри) или в изделиях из фаянса (византийской посуде) прослеживаются стили, от которых мало что сохранилось; глядя на сменяющие одна другую формы, мы открываем для себя преемственность, о которой прежде не имели понятия – она возникает перед нами явившимся из прошлого призраком.

В школе воображаемого искусства в роли учителя выступает фрагмент. Разве Ника Самофракийская – не образец греческого стиля, оторванного от реальности? В кхмерских статуэтках мы видим великолепно выполненные головы на условных телах; такие головы составляют славу музея Гиме. Фигура Иоанна Крестителя на портале Реймского собора решительно проигрывает его же отдельно показанной голове. Фрагмент, представленный в репродукции и снятый с нужным освещением, – это один из ценнейших экспонатов Воображаемого музея; благодаря ему у нас есть альбомы пейзажей, составленных из деталей миниатюр и картин, и рисунки на греческих вазах, похожие на фрески; выразительная деталь сегодня стала обязательным элементом в любой монографии. Именно ей мы обязаны вольной готикой огромного числа соборов и индийским искусством, свободным от помпезной пышности храмов и фресок; пещеры Элефанта не равны статуе в пещере Махесамурти; пещеры Аджанты – прекрасной статуе бодхисатвы. Изолируя изображение, альбом его трансформирует (путем увеличения), открывает заново (отдельный фрагмент с изображением пейзажа с книжной миниатюры братьев Лимбургов позволяет сравнить его с другими и превратить в новое произведение искусства) или подчеркивает его особенности. Благодаря фрагменту фотограф инстинктивно вводит те или иные произведения в наш особый мир, как прежде в него входили произведения, попавшие в музей благодаря своей доле итальянизма.

Монеты и другие предметы, в том числе некоторые картины, не столько остаются самими собой, сколько становятся «фотогеничными» объектами. Так же как на наше настроенное на гармонию восприятия античной скульптуры влияет наличие повреждений, так и фото скульптуры – за счет освещения, кадрирования, выделения деталей – производит впечатление утрированного и до крайности резкого модернизма. Классическая эстетика шла от фрагмента к ансамблю; нынешняя, часто направленная от ансамбля к фрагменту, находит в репродукции бесценного помощника.

Затем наступает эпоха цветной репродукции.

Она далека от совершенства и никогда не применяется к оригиналам большого размера. Тем не менее, за последние двадцать лет она достигла значительного прогресса. Пока что она не в состоянии конкурировать с реальным произведением искусства, скорее давая о нем некоторое представление. Репродукция серии произведений скорее расширяет наши познания,

нежели дарит нам удовольствие от созерцания, то есть занимается примерно тем же, чем занимались изобретатели гравюры. На протяжении последних ста лет история искусства, выйдя за рамки интересов исключительно специалистов, превратилась в историю того, *что поддается фотографированию*. Каждый культурный человек знает, что западноевропейская скульптура – от романского стиля до готики и от готики до барокко – подчинялась все более строгим канонам. Но что нам известно о параллельной эволюции витража или о зигзагах развития византийской живописи? Мы долгое время думали, что эта живопись замерла в параличе, потому что понятия не имели о том, насколько ее язык связан с цветом. Чтобы с ней ознакомиться, требовались годы путешествий по греческим и сирийским монастырям, посещение частных коллекций и музеев, аукционов и антикварных лавок, не говоря уже о натренированной на восприятие цветовых оттенков памяти. До сих пор считалось, что главное в картине – это рисунок, а в этой живописи как раз рисунка-то и нет. Рисунок, который искусствоведы попытаются низвергнуть с королевского трона в Венеции, вернет свои позиции благодаря черно-белой фотографии. Как иначе в «Регентах» Халса или в «Похоронах сардинки» можно было распознать предвестников современной живописи? Репродукция казалась тем удачнее, чем больше в оригинале цвет был подчинен рисунку. Шардену больше не победить обезоруженного Микеланджело.

Наконец, возникли проблемы, связанные с самим цветом. Появление в картинах серого, возможно, играет не меньшую роль, чем зарождение и возвращение арабески. Некоторые итальянские маньеристы, например Россо, и вся школа испанского барокко внесли в палитру радикальные изменения, в том числе непривычную гармонию желтого и фиолетового; черно-белая фотография ничего этого попросту не видит, хотя на данном приеме зиждется все их искусство. Мировая живопись должна ввергнуться в нашу культуру, как это в последнее столетие произошло со скульптурой. Отныне к отряду римских статуй добавится население фресок, до Первой мировой войны известное разве что искусствоведам, а также миниатюра, шпалера и особенно витраж; мы откроем, что область применения цвета не всегда и не обязательно сводится к живописи.

Так же как хитрости с увеличением размера небольших статуэток, репродукция миниатюры, даже черно-белая, делают ее значительнее: воспроизведенные «в натуральную величину», то есть в том же формате, что сильно уменьшенные фотографии картин, последние выигрывают за счет тщательности исполнения не больше, чем проигрывают первые за счет легких искажений, связанных с уменьшением масштаба. Жанр по-прежнему остается «младшим» в силу своего прикладного характера, зависимости от условностей и частоты использования «небесной» палитры: достаточно сравнить итальянскую миниатюру высочайшего качества с пределами Анджелико, чтобы понять, чем договоренность отличается от истинного согласия. (Эта традиция имеет более глубокую основу, чем может показаться на первый взгляд: существует целый мир миниатюры, удивительным образом объединяющий Запад, Персию, Индию, Тибет и в чуть меньшей степени Византию и Дальний Восток.) Но как быть с ирландскими и аквитанскими миниатюристами и миниатюристами, работавшими в эпоху Каролингов от Рейна до Эбро? Как быть с миниатюрами, автор которых нашел свой стиль, а не просто скопировал или повторил работы предшественников? Автор «Влюбленного сердца» отныне принадлежит нашему музею. «Великолепный часослов герцога Беррийского» не стал фреской, но породнился с фламандской живописью и с триптихом Брудерлама, ни в чем их не повторяя. Кроме того, ни братья Лимбурги, ни даже Фуке не создавали – и не стали бы создавать – миниатюр на те же сюжеты, на какие они писали картины, но их стиль от этого не потерял в выразительности. Если мы хотим знать, чем для северного художника был в 1420 году пейзаж, разве мы можем обойти вниманием Поля Лимбурга? Как и в случае с увеличенным изображением монет, эти произведения, представленные в виде отдельных репродукций, служат свидетельством иногда большого искусства, а иногда – исчезнувшей школы, о которой мы можем только догадываться. Фрагмент «Часослова Рогана» позволяет причислить его мастера к одному из предшественни-

ков Грюневальда; «Евангелие Эббона», увиденное в цвете, может быть, не так гениально, как фрески Тавана, но точно не менее выразительно.

Шпалера, декоративная функция которой так долго освобождала ее от «объективного» анализа и колорит которой так же мало зависел от цвета изображаемых объектов, как и цвет витражей, благодаря репродукции, оторвавшей ее от материальной основы, становится своего рода искусством модерна. Нас трогает ее стилистика, более близкая, чем у картин, к изгибам «Анжерского апокалипсиса» и ксилографированным персонажам XV века, к «Даме с единогом» и ее скромным украшениям. (Мы редко остаемся равнодушными к отказу от иллюзий.) Самые древние шпалеры с их контрастной цветовой гаммой – красные мертвецы, темно-синее небо – с их иррациональным, но убедительным колоритом приближаются к великой готической псалмодии. Хотя шпалера остается декоративно-прикладным искусством, антропологически она входит в Воображаемый музей – наряду с «Анжерским апокалипсисом», ирландской миниатюрой и фресками Сен-Савена.

Но совершенно особое место в нашей истории возрождений занимает витраж.

Витраж считался элементом декора. Не будем забывать, что определить область декоративного искусства непросто, особенно если речь идет об так называемых варварских эпохах. Ларец XVIII века, бесспорно, является предметом искусства, но что сказать про раку? Тем более про луристанские бронзы, скифские пластины, коптские ткани, китайские статуэтки животных и даже шпалеры? Фигурка на раке носит подчиненный характер по отношению к предмету, которому служит украшением? Возможно, но в меньшей степени, чем колонна в виде статуи в архитектурном сооружении, частью которого является (и никто больше не оспаривает влияния, оказанного ювелирным искусством на римскую каменную скульптуру). *Область декоративного искусства с точностью определяется только в рамках гуманистического искусства.* Именно на основе гуманистических критериев витраж определяли по тому, чем он не является, – согласно тем же принципам в XVII веке оценивали готическую скульптуру. Витраж связан с зависимым от «основного» объекта рисунком, иногда принимающим орнаментальную форму (и к нему еще надо приглядеться), но его цвет никогда не выполняет функцию простого раскрашивания рисунка, заполнения цветом его элементов; цвет витража отличается поэтической экспрессией, сравнимой с живописным лиризмом Грюневальда или Ван Гога. Если в Северной Европе религиозная живопись зародилась поздно, то это потому, что самым мощным средством цветовой выразительности был витраж; наши гении конца XIX века, околдованные цветом, словно призывают себе на помощь витраж, к которому «Папаша Танги» и «Подсолнухи» ближе, чем к Тициану и Веласкесу. Нас сбивает с толку слово «живопись», в нашем сознании прочно связанное с картиной, но вершину западной живописи до Джотто представляют не фрески и не миниатюры, а витражные окна Шартрского собора.

Искусство витража в том числе и декоративно – так же, как все романское искусство, так же, как сама скульптура. Статуя часто была включена в огромный орнаментальный ансамбль, способный ее подавить, если бы не изображение лица. Дело в том, что одеяние статуи-колонны – в отличие от ее головы – являлось элементом портала. Витраж XII и даже XIII века выступает из декора, служащего ему обрамлением, с такой силой, что романские лица вырываются на свободу; если с помощью фотографии мы инстинктивно разделяем статуи Королевского портала Шартрского собора, то витраж все еще смешивается с окружающим декором, и мы не отличаем «Богородицу из красивого стекла» от орнаментальных завитков. Роль освободителя, которую в статуе играет ее лицо, в витраже принадлежит лирической выразительности; последняя так же специфична, как музыкальная экспрессия, но ни один художник, сравнивая ее с выразительностью других форм романского декоративного искусства – фреской или мозаикой, – никогда не ошибется. (Кстати, в рисунке витража намного меньше византийского, чем может показаться.) Достаточно сравнить великие романские витражи с фресками и мозаиками,

как древними, так и современными, чтобы убедиться: они являются не декором, а самостоятельным произведением искусства.

Разумеется, витраж относится к монументальной живописи; его лучшие образцы не сравнятся в этом ни с чем иным: ни одна фреска так не созвучна архитектуре, как созвучен витраж готическому собору. О том, что витражи не были простым украшением, нам говорят соборы с белыми витражами, появившиеся, когда из-за войны прекратили работу стекольные мастерские. Равнодушный к пространству изображения, витраж был далеко не равнодушен к меняющемуся дневному освещению; когда верующие в разное время суток собирались в церкви, он так наполнялся жизнью, как это и не снилось ни одному другому произведению искусства. Он вытесняет мозаику с золотым фоном, как дневной свет заменяет лампу, необходимую в крипте; безмолвный оркестр витражей Шартрского собора на протяжении веков словно повинуется палочке, которой Ангел дирижирует солнечным циферблатом...

Гений витража иссякает, стоит появиться улыбке. Как только возникает человеческий мотив, на первое место выходит рисунок и ценность приобретает имитация вещей и существ (для современников Джотто персонажи картин были «живыми», а для современников ван Эйка – «похожими на живых»). Но лишенное гуманистического измерения сознание романского мира знало и другие средства выразительности. В композиции «Древо Иессеево» в Шартре есть нечто от статуи-колонны, а в больших витражах тимпана в Отёне присутствует некая угловатая напряженность. Сила, явившаяся из вечной пустыни и растворившая римский плюрализм в византийской абстракции, на Западе требовала выхода; витраж – это освобожденная мозаика, и негнувшийся византийский ствол под влиянием варварских миграций в конце разделяется на ветви и листву Иессеева древа – с тем же треском, с каким в преображении Тинторетто в автора росписей Скуолы Сан-Рокко слышится один из голосов Беллини. Привязанный к свету, как фреска неотделима от стены, изначально витраж – не случайное явление и не украшение мира, в котором человек касается примитивного микрокосма исключительно через пророков и Страшный суд, – витраж – это и есть выражение этого мира. Как тимпаны, на которых Христос еще неотделим от Отца, а от Творения и Страшного суда еще далеко до Евангелия. Как в Муассаке, где мы видим Христа на престоле, а под ним – толпу смертных в обличье старцев Апокалипсиса. Вскоре Христос станет Сыном Человеческим, и кровь из его пробитых ладоней окропит жгучие абстракции Книги Бытия, чтобы дать обильную жатву знакомых нам ремесел: осужденные на вечные муки грешники из Отёна и старцы из Муассака уступят место виноделам и башмачникам на витражах Шартра, а в Амьене кузнецы перекуют мечи на лемехи... Тогда же начнет угасать блеск высокой поэзии: от Санлиса до Амьена, от Амьена до Реймса, от Реймса до Умбрии человек будет подниматься все выше, пока не пробьет головой стекло витражей, которые перерос, но которые так и не доросли до Бога.

Витраж трогает за душу своим понятным нам лиризмом, своей кристальной страстью; пылкость пророков, спалившая человека и оставившая от него завораживающий византийский скелет, нашла себе выход в исламе. Византийский дух, обретший себя благодаря восточному Богу, неустанно черпавшему из него вереницы созданий, сначала окаменел в мозаике, а затем разделился на два потока: один устремился в Шартр, второй – в Самарканд. Один породил витраж, второй – ковер.

Два полюса ислама – это абстракция и фантастика, мечети и «Сказки тысячи и одной ночи». Рисунок ковра – это чистая абстракция, чего нельзя сказать о цвете. Возможно, вскоре мы придем к выводу, что называем это искусство декоративным потому, что не видим за ним истории, не чувствуем градаций его качества и не понимаем, что оно означает. Возможно, цветная репродукция поможет нам его классифицировать, избавить подлинное искусство от базарного налета, как мы смогли отделить негритянскую скульптуру от идолов, которыми завалены рынки, оторвать ислам от безделушек в восточном и даже колониальном стиле и поз-

волить последнему лику вечного Востока занять свое место среди произведений искусства – разумеется, прикладного, но не потому, что ковер не представляет человека, а потому, что не является средством его выражения.

Наконец за скульптурой, знаменами и фресками древней Азии наверняка проявятся великие школы живописи Дальнего Востока.

Из-за относительной точности недавних репродукций китайских акварелей мы ошибочно решили, что так же верны и репродукции с произведений живописи. Все они рассеяны, потому что в Китае нет ни одного настоящего музея живописи; коллекционеры и хранители храмовых сокровищ не позволяют фотографировать свои свитки; наконец, для репродукций используется достаточно примитивная техника, тогда как более или менее точно воспроизвести в цвете шедевры китайской живописи можно только прямым фотографированием с применением японского оборудования. Поэтому в основном нам известны произведения, принадлежащие японским коллекционерам или западным музеям. Попробуем представить себе, насколько хорошо мы знали бы европейскую живопись, если бы могли судить о ней только по собраниям американских музеев, а ведь она представлена в них гораздо шире, чем китайская на всем Западе.

Какими бы слабыми ни были наши познания в живописи эпохи Сун, она начинает интриговать наших художников. Нас трогает не ее явный гуманизм – очищенная от карикатурных японизмов конца века, она могла бы продемонстрировать нам неизвестную на Западе позицию художника по отношению к функции живописи, которая воспринимается как средство общения человека с вселенной. Но главное, она дала бы нам новое, максимально далекое от нас, понимание пространства: в этой области ее каллиграфия ничему не учит, зато ее дух способен стать откровением. Далее мы покажем, насколько этот дух далек от христианского гуманизма. Но, когда техника репродукции и развитие вкуса позволят нам по-настоящему познакомиться с этой живописью, мы откроем для себя и великую дальневосточную живопись, начиная с буддистских лиц и заканчивая японскими портретами XII века. Из всего художественного наследия, не принадлежащего к нашей культуре, мы располагаем только репродукциями фресок и миниатюр, тогда как в «Портрете Минамото-но Ёритомо» любой художник без труда распознает очевидный шедевр мирового искусства. Конец XIX века был ознаменован модой на «японщину» и «китайщину» – конец нашего века наверняка откроет нам Японию и Китай – и уникальную живопись, талантом равную западноевропейской.

Репродукция подарила нам мировую скульптуру. Она увеличила число известных шедевров, дала справедливо высокую оценку множеству других произведений, показала преемственность некоторых стилей прикладного искусства с искусством воображения. Она ввела в историю язык цвета; в созданном ею Воображаемом музее картины фрески, миниатюры и витражи словно принадлежат одному и тому же пространству. Эти миниатюры, фрески, витражи, шпалеры, скифские пластины, фрагменты и рисунки греческих ваз превратились в *картинки*. Что они потеряли? Свою предметную сущность. Что они приобрели? Максимальную стилевую значительность. Трудно точно сказать, что отделяет постановку на сцене трагедии Эсхила в условиях персидской угрозы, когда на горизонте маячит остров Саламин, от нашего чтения этой трагедии, но это легко почувствовать. Эсхил не больше своего гения; персонажи, теряющие в постановке свою объектность и функцию, даже священную, превращаются в чистый талант, в чистое произведение искусства – не будет большим преувеличением сказать, чей они становятся мгновениями искусства. Но эти объекты, такие разные, за исключением тех, чей гений отрывает от истории, являются свидетельством того же поиска: словно воображаемый дух искусства упорно осваивает то миниатюру, то картину, то фреску, то витраж и вдруг переключается на что-то другое, иногда родственное, иногда прямо противоположное. Благодаря двусмысленному единообразию фотографии вавилонский стиль – от статуи к барельефу, от барельефа к оттиску печати, от оттиска к бронзовым пластинам кочевников – как будто обре-

тает собственное существование и становится чем-то большим, чем просто имя, – становится творчеством. По сравнению с великими стилями, развитие и трансформации которых напоминают глубокие шрамы, оставленные роком, ничто не действует так разрушительно на концепцию судьбы.

Музеи, выставляющие копии, также служат сближению разрозненных произведений искусства; они обладают большей свободой выбора, чем остальные, поскольку не обязаны гоняться за оригиналами; простым сравнением копий они вдыхают новую жизнь в соперничество оригинальных произведений, и делают это тем успешнее, чем больше музей служит истории. Они воздействуют мощнее, чем альбомы, но это не вирус, который разлагает все во имя стиля; редукция, часто – отсутствие объема и всегда – близость и последовательное представление картинок оживляют стиль, как замедленная съемка позволяет увидеть в фильме рост растения. Так в искусстве появляются воображаемые сверххудожники с их неясным происхождением, жизнью, полной завоеваний и уступок вкусам богатых или искушениям, с их агонией и возрождением – их мы и называем стилями. Как чтение пьесы вне театральных подмостков, как прослушивание пластинок вне концертных залов, пространство вне музея открывает перед человеком широчайшее поле для получения знаний об искусстве. Это пространство, которое становится все умнее по мере того, как оно наполняется все новым содержанием и распространяется все шире, а техника репродукции совершенствуется, это пространство впервые отражает все историческое наследие.

III

Но произведения, составляющие это наследие, подверглись чрезвычайно сложной метаморфозе.

Если наши музеи представляют нам Грецию, которой никогда не существовало, то произведения греческого искусства, выставленные в этих музеях, существуют. Если Афины никогда не были белым городом, то греческие статуи, выбеленные временем, оказали влияние на художественное восприятие всей Европы. Вдохновенная реконструкция античных статуй, осуществленная в Мюнхене, не смогла заменить наше восприятие тем, что, возможно, хотели показать греческие скульпторы. Немецкие археологи пытались оживить Грецию, сетуя, что ее шедевры попадают в наши музеи в состоянии трупов; музей Гревен сделал попытку оживить эти трупы, но оказался далек от непобедимой плодовитости. Тем не менее надо было показать «произведения искусства такими, какими их видели те, для кого они создавались».

Какое древнее произведение может быть увидено именно таким?

Если греческая раскрашенная восковая голова производит на нас впечатление не возрожденного шедевра, а монстра, то не потому, что мы попадаем в ловушку условности, а потому, что ее возрожденный стиль появляется среди других стилей, которые таковыми не являются. На Востоке почти все статуи были раскрашенными, то же относится к странам Средней Азии, Индии, Китая и Японии; римское искусство часто использовало все многоцветье мрамора. Раскрашивали романские статуи, раскрашивали большинство готических (прежде всего деревянных) статуй. Судя по всему, раскрашивали идолов доколумбовой эпохи, раскрашивали майяские барельефы. До нас прошлое почти во всех случаях добралось лишенным цвета.

Цвет в греческом искусстве, как бы слабо он ни был представлен, смущает нас главным образом потому, что намекает на существование иного мира, нежели тот, каким мы привыкли его видеть, ориентируясь на греческий рисунок и скульптуру. То, что мы понимаем под словом «Греция» и что пришло к нам в виде александрийской культуры, плохо согласуется с трехцветными изображениями. Тогдашняя палитра обладает не меньшей выразительностью, чем рисунок, и, если каждый из нас видит в соответствующие эпохи связь между греческой линией, готической резьбой и неукротимостью барокко, то связь между культурой и цветом не выходит за рамки смутного допущения, согласно которому живопись гармоничных цивилизаций всегда светлая, тогда как живопись дуалистичных цивилизаций темная. Это ошибочное допущение, потому что живопись Королевского портала Шартрского собора выдержана в светлых тонах, лепные черепа народов Океании – светлые, Гоген – светлый. С тем же успехом можно утверждать, что музыка героических эпох состоит сплошь из военных маршей. Цвет скульптуры, безразличной к реализму, редко бывает реалистичным. Греческие статуи были многоцветными, но от Платона мы знаем, что в его время их зрачки красили *красным*. Столетия, выбелив их, не просто отняли у них нечто – они их преобразовали. На место оригинальной системы пришла новая, внутренне непротиворечивая и жизнеспособная. За некоторым исключением Египта, о пространствах цвета античных цивилизаций – особенных и непредсказуемых, как и пространства их форм – мы можем лишь догадываться по сохранившимся фрагментам, и все то живое множество, которые мы возродили, остается для нас немым.

Лишенное цвета прошлое вплоть до христианской эры представляется нам не имевшим живописи. Что подумал бы о XIX веке будущий археолог, если бы мог наблюдать только скульптуру? Греческая живопись эпохи Перикла была, скорее всего, двумерной, и, возможно, некоторый намек на ее стиль нам дает то общее, что объединяет белые лекифы и позднейших неаполитанских «Женщин, играющих в бабки». Догадаться, что он собой представлял по декоративному искусству Помпеи, отделенной от Перикла пятью веками, – примерно то же, что где-нибудь в 4000 году составить себе представление о Рембрандте, рассматривая наши афиши

и календари. Греческие художники, по легенде, писавшие виноград так, что его пытались клевать птицы, были современниками Александра, а не Фемистокла, Праксителя, а не Фидия. Скульптуры Фидия напоминают плоскую живопись с отточенным рисунком и без следа архаики. Воскрешение двумерной гуманистической живописи – в том смысле, в каком двумерны всадники Акрополя, – поставит перед историками, а может быть, не только перед ними, целый ряд серьезных проблем...

Кроме того, мы в полной мере сознаем, что греческий мир и мир Месопотамии дошли до нас в измененном виде. А романский мир? Романские колонны были расцвечены яркими полосами; некоторые тимпаны и изображения Христа не уступали яркостью полинезийским идолам, в других словно использовалась палитра Брака. Их краски, не более реалистичные, чем колорит миниатюры и витража (не так удивлявший бы нас, сохранись тимпан Везле нетронутым), и не более реалистичные, чем колорит греческих архаичных произведений и буддийского гипсового орнамента, наполняли цветом мир, который нам начинают открывать романские фрески – мир, так не похожий на монохромные церкви. Готика заканчивается вместе с пестротой «Колодца Моисея» Слютера – постамента скульптурной группы «Голгофа»: хитон Моисея – красный, изнанка его плаща – голубая; на цоколе выбиты инициалы и изображения золотых солнц; как и распятие, все расписано Малуэлем; Иов носит настоящие золотые очки. Там, где готика сохраняет свой первоначальный цвет, она выглядит матовой и часто яркой, как, например, красно-синие ангелы Фуке. Там, где преобладает позднейший колорит, она стремится к реализму, подстроенному либо под палитру миниатюристов, либо под двойственную иллюзию испанской полихромной деревянной скульптуры. В Средние века существовало свое цветное кино, от которого не осталось ничего, как в нашем стремительно обогатившемся мире, не забывшем своей вчерашней нищеты, с его исполненными символизма соборами, возникает экзальтация, в чем-то родственная Америке...

Даже когда до нас доходят краски, покрывавшие романские деревянные статуи, они искажены, как минимум, патиной, и всегда – разрушением материала. В обоих случаях эти изменения затрагивают самую сущность произведения. Наши вкусы, в том числе эстетические, так же чувствительны к тончайшему разложению красок, призванных придать произведению яркости, как прошлый век был чувствителен к музейному лаку: если мало пострадавшая романская Дева Мария (в Италии есть несколько таких) и сильно разрушенная Дева Мария Овернская для нас принадлежат к одному и тому же виду искусства, то не потому, что Дева Овернская является слабым подобием первой, а потому, что мало пострадавшая Дева свидетельствует, пусть и *в меньшей степени*, о качестве, которое мы признаем за второй. Наше романское искусство – это искусство камня, барельефа и статуи-колонны. Наши музеи принимают разрозненные и поломанные деревянные скульптуры, близкие к барельефам; группы неповрежденных фигур в композициях на сюжет снятия с креста часто подменяют романскую мощь мотивами бретонских рождественских яслей или распятия, но мы не спешим восстанавливать цоколь хранящейся в Лувре большой статуи Христа, как не намерены приделывать руки Венере Милосской: из всех романских стилей мы выбрали свой собственный.

Наше отношение к тому или иному произведению искусства редко полностью независимо от того места, которое оно занимает в истории. *Наше* историческое сознание – продукт момента на случайной шкале веков – преобразует наше художественное наследие не меньше, чем его преобразовало бы забвение; средневековое искусство приобретает разное значение в зависимости от того, что мы в нем видим: «потемки» времен или расцвет человеческого созидания. Мы уже показали, как история цвета повлияла на наше искусствоведение, сосредоточенное на рисунке и вдохновленное Флоренцией и еще больше Римом папы Юлия II. Художников XVII и XVIII веков вдохновляла Венеция: Веласкес почитал Тициана и свысока смотрел на Рафаэля. (Хотя гравюра, эта черно-белая фотография, и Франция послужили Риму больше,

чем Венеция.) Мы начинаем угадывать в берлинском Госсарте близкого родственника Эль Греко, а в неаполитанском Скьявоне – предшественника фовистов. Всякое великое произведение предстает перед нами в свете фар, которые прочесывают историю искусства и историю вообще, и немедленно меркнет, стоит перенаправить фары. Пьеро делла Франческу долгое время не причисляли к величайшим в мире художникам, но с тех пор, как он считается таковым, изменился и Рафаэль – и очень заметно.

Если эпоха не анализирует искусство прошлого и не пытается воссоздать его в исходных формах, значит, она его игнорирует. Если в Средние века никто не смотрел на античные статуи, хотя они существовали, то потому, что их стиль умер, а также потому, что некоторые культуры отбрасывают метаморфозу с такой же страстью, с какой наша ее принимает. Христианское искусство признало помпеизм некоторых миниатюр Высокого Средневековья не из любви к прошлому. Чтобы прошлое обрело художественную ценность, должна появиться идея искусства; чтобы христианин увидел в античной статуе статую, а не идола и не пустышку, он должен сначала увидеть в Деве Марии статую и лишь затем – Деву Марию. Для нас религиозная картина – это прежде всего плоская поверхность, покрытая красками, нанесенными в определенном порядке, и лишь затем – Дева Мария, но если бы кто-нибудь заявил нечто подобное скульпторам церкви Сен-Дени, те рассмеялись бы ему в лицо. Для них, как и для Сугерия, и позже для святого Бернара, этот предмет был в гораздо большей степени Девой Марией, нежели набором красок; собственно, и набором красок он был ради того, чтобы стать Девой Марией, а не статуей Девы Марии. Не для того чтобы изобразить даму с атрибутами Святой Девы, а чтобы *быть* ею, чтобы получить доступ к божественной вселенной, в которой она есть то, что она есть.

Но если эти «нанесенные в определенном порядке» краски служат не только репрезентации, то чему еще они служат? Своему собственному порядку, ответит модернист. Этот порядок как минимум вариателен, поскольку он и есть стиль. Микеланджело проявил бы не больше готовности, чем Сугерий, признать принцип «и лишь затем – Дева Мария». Он сказал бы: «Следует располагать линии и краски в определенном порядке, чтобы изображение святой Девы было достойно Марии». Для него, как и для ван Эйка, изобразительное искусство было в том числе способом проникновения в область божественного. Они не отделяли эту область от своей живописи, как модель отделяется от портрета; эта область обретала форму благодаря экспрессии, которую они ей сообщали.

Средние века признавали понятие, которое мы выражаем словом «искусство», не больше, чем Греция или Египет, где для его обозначения даже не было слова. Чтобы это понятие зародилось, необходимо было отделить произведения от их функции. Разве можно объединить статую Венеры, которая была Венерой, и Распятие, которое было Христом, с чьим-то бюстом? Зато можно поставить рядом три статуи. С наступлением Возрождения, когда христианство выбирало свои излюбленные средства выразительности среди форм, рожденных, чтобы служить другим богам, началось постепенное становление той особой ценности, которую мы зовем искусством. Тому, которому предстояло стать равным тем высшим ценностям, которым оно прежде служило. Для Мане «Христос» Джотто – произведение искусства, но в глазах Джотто «Христос с ангелами» Мане представлялся бы пустышкой. Хорошим художником считался художник эффективный, способный убедить зрителя, что его Дева Мария ближе к настоящей Деве Марии, чем все остальные, и критерием служило качество работы и умение мастера. Самая глубокая метаморфоза началась, когда у искусства не осталось иных целей, кроме служения самому себе.

Но на смену вере пришла не «живопись», которая обретет автономию – или то, что она считает своей автономией – гораздо позже. Ее сменила поэзия. Поэзия на протяжении веков не только была во всем мире одним из элементов живописи; случалось, что живопись служила одним из действенных средств поэтической выразительности. Данте умер, а Шекспир

еще не родился: что собой представляют христианские поэты на фоне Пьеро делла Франчески, Анджелико, Боттичелли, Пьеро ди Козимо, Леонардо да Винчи, Тициана и Микеланджело? Какие стихи современников Ватто выдерживают сравнение с его искусством?

Различие между специфическими средствами выразительности в живописи и ее же средствами поэтической выразительности сегодня так же зыбко, как разделение на форму и содержание. Но прежде и то и другое было и вовсе неразделимо. Именно поэзия заставляет Леонардо наносить краски «в определенном порядке». «Живопись, – пишет он, – это поэзия, которую видят». Вплоть до Делакруа понятия великой живописи и поэзии составляли единое целое. Возможно ли, что Дуччо, Джотто, Фуке, Грюневальд, великие мастера итальянского Ренессанса, Веласкес, Рембрандт, Вермеер, Пуссен – и художники Азии – знакомились с поэзией по чистой случайности?

Изобразительное искусство, служившее способом создания сакральной вселенной, затем на протяжении веков стало инструментом создания воображаемого или преображенного мира. Художники ни в коей мере не воспринимали эти сменявшие один другой миры в качестве того, что мы назвали бы сюжетами: очевидно, что для Фра Анджелико Голгофа не была просто сюжетом; но и «Афинская школа» для Рафаэля, и «Взятие крестоносцами Константинополя» для Делакруа были – пусть и не так прямолинейно – не столько сюжетами, сколько способом покорения с помощью живописи вселенной, не сводимой к чистой живописи.

Тогда говорили о великих сюжетах, и в этом выражении главный акцент падает на слово «великие». С рождением современного искусства официальная живопись заменила эту тягу к покорению смирением художника перед романтической или сентиментальной картинкой, часто связанной с историей – перед театром, шагнувшим за пределы подмостков и избавившимся от своих приемов. В противостоянии этому реализму воображения живопись вернулась к поэзии, отказавшись иллюстрировать поэтические представления историков и угождать поэтическим вкусам зрителей и вместо этого *создав свою собственную поэзию*. «Черная гора» Сезанна, «Бал в Мулен де ла Галетт» Ренуара, «Всадники на пляже» Гогена, «Басни» Шагала, галантные празднества Дюфи, пронзительные фантасмагории Клее не черпают поэзию в том, что изображают, но используют то, что изображают, чтобы творить собственную поэзию. Нас завораживает рисунок Гойи, а не показ бесчисленных мучеников барочного академизма. И Пьеро, и Рембрандт... Мы готовы плениться гармонией розовых и серых оттенков «Вывески лавки Жерсена», но не обращением Буше или кого-то из александрийцев к нашей чувственности, а болонцев и Грёза – к нашей сентиментальности; «Старым королем» Руо, но не Наполеоном на грязной дороге с полотна Месонье «1814». Если сюжеты официозных художников представляются нам суррогатами, то потому, что они являются не плодом их вдохновения, а моделью, под которую они подлаживаются. Тициан не «воспроизводил» воображаемые сцены – он вырвал свою Венеру из ночи Кадоре.²

Чем отказывать живописи в поэтичности, лучше обратить внимание на тот факт, что ею пронизано любое великое произведение изобразительного искусства. Гениальному реалисту не надо искать поэзию – она находит его сама. Разве можно не заметить, насколько поэтичны творения Вермеера, Шардена, Брейгеля и лучшие работы Курбе? Мы полагаем, что у Иеронима Босха и Тициана нас восхищает только колорит; но, чтобы отделить колорит от поэзии, самым ярким выразительным средством которой он является, *пришлось бы признать, что искусство этих мастеров сводится к технике изображения*. Каким бы реалистичным оно ни казалось, в нем есть нечто общее и для «Фокусника», и для «Искушения святого Антония». Деревья на лучших полотнах Тициана принадлежат в том числе и к области волшебства, но это волшебство – не добавочный элемент его живописи; отделить одно от другого еще труднее, чем убрать фантасмагорию из картин Босха. И в отличие от его же декоративных композиций

² См. картину № 8 на вклейке.

оно не продиктовано венецианской традицией, а порождено самим его искусством. Это становится очевидным с развитием техники цветной репродукции и циркуляцией шедевров, выставляемых на сборных экспозициях, поскольку цвет в не меньшей мере, чем рисунок, является средством поэтической выразительности – Тициан, один из величайших поэтов мира, в черно-белом исполнении часто превращается всего лишь в даровитого автора к эскизам гобеленов. Возможно, некоторые из наших художников скажут, что предпочли бы Тициана без «Венеры», иными словами, что они хотели бы видеть натюрморты, на которых «Венера» присутствовала бы так же, как она присутствует в Прадо, но оставалась бы неузнанной. Как если бы Лаура ди Дианти, «Венера и Адонис», венская «Каллисто» и «Нимфа и пастух» принадлежали бы миру Сезанна, если не Ренуара! Что отличает портреты Рембрандта от почти всех портретов Халса, если не палитра? Больше того: что отличает «Регентов» от «Стрелков»?

Живопись всегда была, по крайней мере, сообщницей этой поэзии, и религиозная живопись – не меньше, чем наша. Но, начиная с Возрождения и вплоть до Делакруа, она стала чем-то большим, нежели просто ее сообщница – она оказалась с нею связана, как прежде была связана с верой. Леонардо да Винчи, Рембрандт, Гойя ищут и находят поэтическую выразительность так же, как ищут и находят выразительность изобразительную, и порой делают это одновременно; висельники Пизанелло, дневной задний план у Леонардо и ночной – у Босха, свет у Рембрандта и призраки Гойи принадлежат и живописи, и поэзии. Образ царицы Савской вдохновлен искусством Пьеро, блудного сына – искусством Рембрандта, Киферы – искусством Ватто, привидений – искусством Гойи. Поэзия так же органична для этого искусства, как цветение для растения.

Итальянские маньеристы оказали на Европу гораздо больше влияния в качестве поэтической школы, чем в качестве канона формы. Если Жан Кузен и Ян Мацис – послушные ученики, то руководит ими лишь мечта. Художники разных школ Фонтенбло, следуя за своими итальянскими учителями, в области прикладного искусства выступают иллюстраторами, тогда как своим декоративным искусством, настроенным на поиск поэзии, а часто и тайны, служат не поэтам, а поэзии. Это искусство стремится изобразить поэтичность мира через его собственную поэтическую выразительность. Разве «Жнецы» (Лувр) и «Спуск в погреб» менее пропитаны поэзией, чем «Ева Прима Пандора», картины Карона или многочисленные Дианы? Удлиненность силуэтов, прозрачный покров, арабеска, устремленная к некоторой точке и родственная не столько Александрии, сколько глиптике, – все это приемы живописи. Беспокойную гармонию, позже подхваченную мастерами испанского барокко, изобретут не в Венеции – ее придумает маньерист Россо. И разве можно отделить иллюстрацию от поэзии в запряженной черными конями колеснице, уносящей в мрачные ущелья Прозерпину Никколо дель Аббате?

Мы хорошо знаем, что подобные старые картины дышат современной поэзией, а Пьеро ди Козимо – родной брат Кирико. Мы даже находим незаконченные офорты Рембрандта, в которых он вроде бы солидаризируется с нашей тайной, но не спешим с выводами, не заблуждаясь на его счет. Сектантская поэзия, свойственная современным вкусам, охотно выстраивает свою вселенную в перспективе мечты и иррациональности. Наверное, всякая подлинная поэзия иррациональна, заменяя «устоявшиеся» отношения между вещами новой системой отношений, но, пока эта новая система не заполнит собой одиночество художника, она пребывает в обмороке от панического обладания земными или ночными радостями, но не бредовыми, а озаренными торжественным присутствием богинь-матерей или спящих богов. Поэт Малларме не более велик, чем Гомер, а Пьеро ди Козимо – чем Тициан, и чего стоят самые проникательные догадки наших художников по сравнению с тем, что можно считать первым великим женским ню, по сравнению с Панафинеями и первой севшей бабочкой, по сравнению с первым скульптурным ликом Христа, еще не отмеченным смертным знаком? Поэзия сна не всегда побеждала поэзию экстаза: ночь Бодлера сливается с ночью Микеланджело, а не уничтожает ее.

И прежде между миром божественного абсолюта и эфемерным миром людей много раз возникал третий мир, которому подчинялось искусство – как когда-то оно подчинялось вере, хотя мы видели в нем только украшение. Мы не столько отрицали, сколько преуменьшали его роль. Объединение в нашей культуре разных видов искусства стало возможным благодаря не только физическим изменениям, с течением веков произошедшим с произведениями, но и благодаря тому, что они оказались частично отделены от того, выражением чего являлись: от поэзии, веры и надежды привязать человека к космосу или силам ночи. Всякое выжившее произведение искусства подверглось ампутации, прежде всего – оторванности от своего времени. Где стояли скульптуры? В храме, на улице, в парадном зале. Но больше нет ни того храма, ни той улицы, ни того парадного зала. Зал еще можно воспроизвести в музее, а статую оставить у портала собора, но город, в котором находились дом с залом или собор, изменился. Как ни банально звучит, но для человека XIII века готика была современностью. Готический мир был не исторической эпохой, а настоящим; если мы заменяем веру любовью к искусству, то уже не важно, что музей воспроизводит придел в соборе, потому что мы превратили соборы в музеи. Если бы мы могли испытывать те же чувства, какие владели первыми зрителями египетской статуи или романского распятия, мы не хранили бы их в Лувре. Нам все больше хочется понять, что это были за чувства, но не забывая о своих; мы охотно довольствуемся знанием без опыта, поскольку озабочены лишь тем, чтобы поставить его на службу производству искусства.

Но если готическое распятие становится статуей потому, что является произведением искусства, то особое соотношение его линий и объема, которое и делает его произведением искусства, является выражением художественного чувства, не сводимого к воле художника: оно ни в коем случае не родственно современному распятию, нарисованному талантливым атеистом и не выражающему ничего, кроме таланта последнего. Это предмет, это скульптура, но это также и распятие. Вызывающая наше восхищение готическая голова трогает нас не только соотношением «объемов», но и тем, что мы видим в ней далекий отблеск лица готического Христа. Она и есть Христос. Мы плохо понимаем, откуда берется аура, окружающая шумерскую статую, зато точно знаем, что у кубистской скульптуры никакой ауры нет. В мире, где самое имя Христа будет забыто, статуя из Шартра останется статуей, а если в этом мире сохранится понятие искусства, то она по-прежнему будет говорить. Каким языком? А каким языком говорят до сих пор плохо изученные изображения доколумбовой эпохи, галльские монеты и бронзовые пластины степных народов, если мы даже не знаем, кто их отлил? Каким языком говорят бизоны со стен пещер?

Хорошо бы знать, на какой глубинный зов нашего существа отзывается то или иное произведение искусства, и понимать, что это не всегда один и тот же зов. На всем Древнем Востоке ваятели изображали богов, но не случайным образом; художники находили стили, которые навязывали своим изображениям и навязывали стилям изменения. Скульптура «служила» изображению богов, а искусство – выражению и, вероятно, обогащению особых отношений человека с сакральным. В Греции скульпторы еще ваяли богов; художники оторвали этих богов от ужаса, смерти и сферы нечеловеческого. Теократический дух Востока распространил стиль, найденный для изображения сакральных фигур, на профанные предметы; египетская ложечка для румян кажется изготовленной для умерших женщин. Греции Гермеса и Амфитрита удалось навязать богам идеальные человеческие формы; если в обоих случаях искусство обращалось к изображению богов, то очевидно, что оно играло на разных струнах человеческой души.

Мы знаем, насколько фундаментально различаются чувства, которым отвечает живопись династии Сун, «Пьета» из монастыря Вильнёв, «Адам» Микеланджело и картины Фрагонара, Сезанна или Брака, и даже внутри христианства – росписи Катакомб и фрески Ватикана, живопись Джотто и Тициана. Но мы рассуждаем об этих произведениях как о живописи, как если бы

они принадлежали к одной и той же области. Искусство подчинялось многим из этих образов, а мы их все подчиняем искусству. Если бы все единодушно согласилось, что высшее предназначение искусства – служить политике или воздействовать на зрителя подобно рекламе, то наш музей художественного наследия полностью преобразился бы меньше, чем за век.

Дело в том, что наш музей сложился, когда восторжествовала идея, что каждый художник стремится делать то, что *мы* называем картиной, и наполнился картинами, отвечающими нашему понятию об искусстве. Мертвые формы появляются в ответ на призыв живых форм. XVII век считал готику неумелой потому, что известные скульпторы, с именами которых ассоциировались Средние века, действительно были не так умелы, как Жирардон, но главным образом потому, что, вздумай его современники ваять так, как ваяли мастера готики, им бы точно не хватило умения. Эта проекция настоящего в прошлое продолжается до сих пор, но, если кто-нибудь из наших скульпторов решит работать в дороманской технике, мы не обвиним его в неумелости, а назовем экспрессионистом. И будем говорить о возрождении дороманского стиля. На первый план выйдет Уччелло, а Гверчино исчезнет. (Как заинтересоваться Гверчино? Бог мой, да как Веласкес, покупавший его картины для короля Испании.) На службе самых укорененных европейских ценностей последовательно оказались искусства не просто разные, но и враждебные: XVII век, в особенности Лабрюйер, охаивает готику и восторгается античной скульптурой и архитектурой, но не потому, что видит в них блестящую стилизацию, а потому, что считает их естественными; точно так же романтизм будет восхищаться естественностью готики, противопоставляя ее искусству XVII века. Подобно этой метаморфозе естественности, всякое возрождение проецирует в прошлое – вместе с искусством и его открытиями – обширные теневые зоны. Наш Уччелло – не тот, кем он был в действительности, и не тот, каким его видел XVII век, как, впрочем, и наш Гверчино.

Мы меньше, чем это может показаться, склонны сопоставлять Тициана с Ренуаром, Мазаччо с Сезанном, а Эль Греко – с каким-нибудь кубистом, но и в Мазаччо, и в Эль Греко мы превозносим то, что нам нравится, и пренебрегаем остальным. Всякое возрождение тенденциозно, и мы видим это уже по первым крупным собраниям античного искусства и несмотря на усилия реставраторов. Наши музеи охотнее выставляют торсы, чем ноги. Удачное увечье, прославившее Венеру Милосскую, могло бы быть делом рук талантливого антиквара – у увечий есть свой стиль. Выбор выставляемых фрагментов происходит далеко не случайно: мы предпочитаем статуи Лагаша без головы, кхмерских Будд без корпуса и отдельных ассирийских фавнов. Уродует случай, трансформирует время, но выбор делаем мы.

Впрочем, время часто с нами заодно. Скорее всего, многие шедевры исчезли безвозвратно. Зато относительная изоляция тех, что до нас дошли, придает им величие, возможно, обманчивое. Разве плодовитость Яна ван Эйка не вредит высокому одиночеству «Мистического агнца»? Имя Рогира ван дер Вейдена звучало бы куда громче, если бы он написал только «Снятие с креста», хранящееся в Эскориале. Глядя на десять картин Коро, ставящих его в один ряд с Вермеером, нам и в голову не придет, что его же кисти принадлежит множество миленьких, перегруженных деталями пейзажиков, наводняющих наши провинциальные музеи. Как знать, быть может, груда хлама, произведенная мастерской Рубенса, вписалась бы в мастерскую Ренуара, не храни наша память панический гимн, пропетый «Кермессой», пейзажами и некоторыми нетленными портретами? Время тоже делает свой выбор, и он касается не только смены эпох...

Каждому известно, что в XIX веке благодаря распространению защитного лака сложился своеобразный музейный стиль, абсурдным образом объединивший Тициана и Тинторетто, и так продолжалось, пока методы отмычки не разрушили это неорганичное братство. Ни Тициан, ни Тинторетто не просили покрывать их полотна желтым лаком; в том, что античные статуи стали белыми, не виноваты ни Фидий, ни Канова. Но, когда живопись посветлела, музейщики поняли, что далее терпеть лак нельзя.

Всякое великое искусство одним фактом своего рождения меняет искусство прошлого: Рембрандт после Ван Гога – не то же, что Рембрандт после Делакруа. Не меньшее влияние оказывают и некоторые открытия (из самых разных областей): кинематограф уже постепенно разрушает искусство иллюзии, перспективу, движение, а завтра разрушит и объемность. Луи Давид смотрел на античные статуи не так, как на них смотрел Рафаэль: и потому, что он смотрел на них по-своему, и потому, что, увидев их значительно больше, он видел их другими.

Мы находим объяснение только тому, что понимаем. Пока история не стала научной дисциплиной и не завладела умами, считалось, что до 1919 года инфляция носила эпизодический характер; затем эти эпизоды участились, и сегодняшние историки готовы видеть в инфляции один из факторов разрушения Римской империи. Историческая перспектива до и после 1789 года воспринимается по-разному в зависимости от того, чем мы считаем Революцию – успешным восстанием или чередой провалившихся революционных бунтов. Вновь открывшийся факт меняет понимание истории. Понять искусство Эль Греко нам помогло не изучение источников, а современное искусство. Всякий гениальный прорыв воздействует на всю область формы. Кто вернул к жизни античные статуи – археологи, занимавшиеся раскопками, или мастера Возрождения, открывшие им глаза? Кто, если не Рафаэль, заставил умолкнуть готику? Судьба Фидия оказалась в руках Микеланджело, который никогда не видел его скульптур; суровый гений Сезанна возвеличил венецианцев, которых тот терпеть не мог, и наложил братскую печать на живопись Эль Греко; уже безумный Ван Гог при свете жалких свечей, прикрепленных к полям соломенной шляпы, ночью писал «Кафе в Арле», когда случилось второе пришествие Грюневальда. Все это непредсказуемо. В 1910 году многие верили, что отреставрированная Ника Самофракийская вернет себе золото, руки и букцидум. Но она обрела былое величие и без золота, рук и букцидума и царит над парадной лестницей Лувра, словно глашатай, возвещающий зарю, и мы готовы двигаться за ней, но не к Александрии, а к Акрополю. Метаморфоза – не случайность, а закон жизни произведения искусства. Мы усвоили, что, если смерть не вынуждает гения к молчанию, то не потому, что его голос сильнее смерти, а потому, что язык, которым он говорит, без конца меняется и порой впадая в забвение, эхом отзывается в последующих веках с их собственными голосами: шедевр не произносит напыщенный монолог, а ведет убедительный диалог.³

³ Военная труба у древних римлян. – *Прим. ред.*

IV

Нам не так легко дать определение искусству, которое призывает, принимает и командует метаморфозой нашего необъятного инвентаря – это наше искусство, а чтобы рассуждать о внешнем виде аквариума, лучше не быть рыбкой. Тем не менее конфликт между искусством и музеем, возникший с момента рождения первого, становится яснее, если углубиться в прошлое. Те, кого он убил, объединяются; те, кого он разыскал, – тоже. Наше возрождение шире, чем этот конфликт, но история искусства показывает, в каком направлении шло его развитие, когда тонущему в песках потоку творчества оно противопоставило «живопись»; она освещает то, что искусство пыталось отбросить, преобразовать или воссоздать.

Европейские художники, как в Италии, так и во Фландрии, как в Германии, так и во Франции, на протяжении пяти столетий, с XI по XVI век, упорно стремились освободиться от ограничений, навязанных двухмерностью холста, а также от того, что считали свойственной предшественникам неумелостью или невежеством (искусство Дальнего Востока, благодаря идеографической письменности, использовавшей жесткую кисточку, гораздо быстрее достигло в этом высокой степени мастерства). Они учились изображать материю и глубину и пытались заменить византийские, романские, а затем и тосканские символы пространства иллюзией пространства. В XVI веке эта задача была решена.

Бесспорно, честь главного технического открытия в этой области принадлежит Леонардо да Винчи. До него вся живопись, от греческих ваз до романских фресок, и все художники Византии и Востока, все ранние христианские живописцы, от фламандцев до флорентийцев, от прирейнских мастеров до венецианцев (сюда же относится практически вся известная нам живопись Египта, Месопотамии, Персии, буддистской Индии и Мексики), работавшие в технике фрески, миниатюры или масла, «рисовали контур». Леонардо заглушал контур и протянул границы изображаемых предметов вдаль – в отличие от предшественников фон у него перестал служить абстракцией перспективы, тогда как у Уччелло или Пьеро делла Франчески он скорее акцентирует, чем смягчает независимость предмета – в разбавленную голубизной даль, тем самым за несколько лет до Иеронима Босха создав или систематизировав пространство, чего прежде никто в Европе не видел; это пространство не только дает пристанище телам, но и увлекает персонажей и зрителей в бесконечность времени. Но это пространство – не дыра, и самая его прозрачность все еще остается живописью. Без этой растушевки Тициан не смог бы разбить линию контура и на свет не появился бы автор гравюр Рембрандт. Но в тогдашней Италии оказалось достаточным перенять технику Леонардо – частично убрав из нее элемент преобразования и качество ума, средством выражения которых эта техника служила, – чтобы установилось нечто вроде согласия между общепринятым взглядом и картиной, а фигура освободилась от живописи. Если для зрителя, жаждущего иллюзии, персонажи Леонардо или Рафаэля больше «похожи», чем персонажи Джотто или Боттичелли, то в последующие века ни один мастер не добьется той же степени похожести, что Леонардо, – но их персонажи будут уже другими. Отныне вся живопись подчинилась мощи иллюзии, подаренной Леонардо художнику в тот момент, когда христианство слабело и стояло на пороге раскола; свидетельство человека перестало сводиться к неперменной стилизации, единственно способной передать присутствие Бога.

Возможно, это не случайность, что единственным из всех великих художников, оказавших самое длительное и наиболее широкое влияние на дальнейшее развитие искусства, стал тот, кто в жизни не был одержим только им...

В это время Европа приняла как нечто очевидное, что одна из привилегий изобразительного искусства заключается в создании иллюзии. Если до сих пор искусство пыталось подчинить себе некоторое количество внешних признаков, то оно всегда проводило четкую грань между собой и видимым миром: присущий любому искусству поиск качества толкал его не бессознательно следовать за формой, а стараться ее стилизовать. Поэтому от искусства требовалась не столько имитация реальной действительности, сколько создание иллюзии идеализированного мира. Это искусство, столь озабоченное способами имитации и придававшее такое значение «отделке» персонажей, ни в коем случае не было реалистичным; оно пыталось как можно убедительнее выразить фикцию воображаемой гармонии.

Всякий вымысел начинается со слов: «Предположим, что...» Христос Монреале – не предположение, а утверждение. Шартрский Давид – не предположение. «Встреча у Золотых ворот» Джотто – не предположение. Но Мадонны Липпи и Боттичелли уже содержат толику предположения, а «Мадонна в скалах» – полностью вымышлена. «Распятие» Джотто – это свидетельство, «Тайная вечеря» Леонардо – это прекрасная сказка. Но, чтобы это стало возможным, понадобилось, чтобы религия перестала быть верой, а картины на религиозные сюжеты перенеслись в область неопределенности, окрашенную цветами Возрождения, где, не совсем оторвавшись от реальности, они еще не полностью ушли в чистую фикцию, но двинулись по этому пути...⁴⁵

Если в XIII веке эта фикция делала в религиозном искусстве первые робкие шаги, то к XVII веку все религиозное искусство превратилось в сплошную фикцию. В создании вымышленной вселенной рисовальщик ощущал себя королем. Более точный, чем музыкант, и почти равный трагическому поэту, он начинал рисовать александрийским стихом. Никто не мог лучше него замыслить женщину идеальной красоты, потому что он не столько осмысливал, сколько конструировал ее образ; он шлифовал, гармонизировал и приближал к идеалу свой и без того гармоничный и идеализированный рисунок, и его искусство, и даже его техника, обслуживали его воображение в той же мере, в какой воображение обслуживало его искусство.

Блез Паскаль сказал: «Странная вещь эта живопись. Она заставляет восхищаться сходством копии с оригиналом, который не вызывает никакого восхищения». Это заявление – не заблуждение, а эстетика, требовавшая от живописи изображать не столько красивые, сколько воображаемые объекты, которые, обретая живописную реальность, становились красивыми. Оправдание своему существованию она находила в античной стилистике, объединившей александрийский стиль с римскими копиями некоторых афинских шедевров, от которого она кардинально отличалась. Если беднягу Микеланджело потряс «Лаокоон», то он не видел – и никогда не увидел – ни одной скульптуры Парфенона... Этот стиль свел в малообоснованное, но могущественное единство оригиналы, созданные на протяжении пяти веков; благодаря ему у античной техники появилась история, которой не имело искусство. Александрия служила выражением Фемистокла. Отсюда – идея красоты, не зависящей ни от какой истории; у нее были свои модели, которые следовало только осмыслить и изобразить; отсюда – идея вечного стиля, по отношению к которому все остальные воспринимались как младенчество или закат. Что общего между нашим пониманием греческого искусства и этим мифом?

Этот миф родился из тесного взаимодействия с христианским искусством, когда папа Юлий II, Микеланджело и особенно Рафаэль считали его своим союзником, и задолго до того, как они стали видеть в нем соперника. После знакомства с искусствами Древнего Востока мы поняли, что Фидий, в нашем восприятии противостоящий христианским и современным художникам, в не меньшей мере противостоит и скульпторам Египта, Ирана или Евфрата. Для многих из нас глубокое понимание Греции означает переосмысление вселенной. Фило-

⁴ См. картину № 1 на вклейке.

⁵ См. картину № 7 на вклейке.

софы, выступавшие в роли учителей жизни, и боги, менявшиеся по мере того, как менялись их скульптурные изображения, – покорные мечтам художника и из воплощения рока становившиеся помощниками человека, – изменили самый смысл искусства: несмотря на эволюцию форм, в Египте сопровождавшуюся крепнущим с каждым веком незыблемым порядком, диктуемым светилами и распространяемым на загробную жизнь, а в Ассирии – законом крови, искусство продолжало оставаться наглядной иллюстрацией ответа на вопрос, который каждая цивилизация раз и навсегда дает судьбе; но настойчивый *вопрос*, прозвучавший как голос Греции, за какие-нибудь пятьдесят лет разрушил эту тибетскую канитель. Единообразие уступило место множественности мира; прощайте, высшая ценность созерцания и такое психическое состояние человека, в котором он надеется достигнуть абсолюта, подчиняясь космическим ритмам, но лишь для того чтобы потеряться в их монолите. Греческое искусство – первое, которое кажется нам профанным. Все важнейшие страсти приобрели в нем человеческий привкус: экстаз стал называться радостью. Очеловечились и самые глубокие из них: священный эллинский танец – это танец человека, наконец освободившегося от неизбежности рока.

Трагедия в этом случае вводит нас в заблуждение. Проклятие рода Атридов – это прежде всего конец восточного фатализма. Боги занимаются делами людей, но и люди занимаются делами богов. Трагические фигуры богов подземного мира не появляются из вечности вавилонских песков – они освобождаются от них вместе с людьми и подобно людям. Из понятия человеческой судьбы уходит судьба и остается человек.

Еще и сегодня для мусульманина из Центральной Азии история Эдипа – не более чем трепыхание теней. Эдип для него – не показательное исключение, ибо каждый человек – Эдип. Афиняне, хорошо знакомые с сюжетами трагедий, восхищались в них не поражением человека, а напротив, его финальной победой и умением поэта подчинить себе судьбу.

В каждом артишоке есть лист аканта, а акант – это то, что сделал бы человек из артишока, если бы Бог спросил у него совета. Так и Греция мало-помалу приводила формы жизни к человеческому измерению и возвращала ему формы иных искусств: пейзаж Апеллеса – это все-таки дело рук человека, а не космоса. Самый космос очеловечивает свои стихии и забывает о светилах; по сравнению с рабски окаменелыми азиатскими образами неожиданная динамика греческих статуй предстает как символ свободы. Греческое ню лишено изысков и памяти о прошлом, как и сам греческий мир, сбросивший с себя рабскую покорность; именно такой мир создал бы бог, если бы не переставал быть человеком.

Таким образом язык греческих форм, несмотря на все последующие искажения и упрощения, находит отголосок своей полноты, когда к нему обращаются – втихомолку или открыто – как к средству противостоять последним всплескам великой восточной стилизации: в готике Амьена и Реймса – против агонизирующего романского стиля; у Джотто – против готики и особенно против Византии; в XVI веке – против средневекового искусства. Он всегда подчеркивает не то, что мы назвали бы природой, а человеческие формы (болонцы справедливо замечали, что персонажи Джотто напоминают статуи). Формы, выбранные человеком, сведенным к человеку; формы, благодаря которым человек возвышает свои ценности до собственного представления о вселенной.

Мы со времен катакомбного искусства знаем, во что превращается вселенная, если отсутствует согласие между ней и человеком, чтобы судить о важности этого согласия. Мы слышим его резонанс, останавливаясь перед «Головой эфеба» и «Корой Эутидикоса» в музее Акрополя – перед первыми лицами, которые являются просто человеческими лицами. У этих, еще фронтальных, скульптур неясного происхождения появилось то, чего не знали ни Египет, ни Месопотамия, ни Иран, ни какое бы то ни было искусство, то, что исчезает с суровых лиц статуй Акрополя, – улыбка.

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.