

Жизнь
в искусстве

Этьен
Жильсон

Живопись
и реальность





CEU

*...не искать никакой науки кроме той,
какую можно найти в себе самом
или в громадной книге света...*

Рене Декарт

Серия основана в 1997 г.

В подготовке серии
принимали участие
ведущие специалисты
Центра гуманитарных
научно-информационных
исследований

Института научной информации
по общественным наукам,
Института всеобщей истории,
Института философии
Российской академии наук.

Данное издание выпущено
в рамках проекта «Translation Project»
при поддержке Института
«Открытое общество»
(Фонд Сороса) — Россия и Института
«Открытое общество» — Будапешт

ЭТЬЕН
ЖИЛЬСОН

Живопись
и реальность



Москва
РОССПЭН
2004

ББК 87.3

Ж 72

Главный редактор и автор проекта «Книга света» С.Я.Левит

Редакционная коллегия серии:

Л.В.Скворцов (председатель), В.В.Бычков,
П.П.Гайденко, И.Л.Галинская, В.Д.Губин,
Ю.Н.Давыдов, Г.И.Зверева, Ю.А.Кимелев,
Н.Б.Маньковская, Л.Т.Мильская, Ю.С.Пивоваров,
М.К.Рыклин, И.М.Савельева, М.М.Скибицкий,
А.К.Сорокин, П.В.Соснов

Переводчик: Н.Б.Маньковская
Ответственный редактор: Н.Б.Маньковская
Художник: П.П.Ефремов

Жильсон Э.

Ж 72 Живопись и реальность / Пер. с франц. — М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2004. — 368 с. (Серия «Книга света».)

«Живопись и реальность» Этьена Жильсона — фундаментальный труд по эстетике неотоцизма. В книге представлена оригинальная концепция живописи как пластического, а не изобразительно-подражательного искусства. Дается теоретическое обоснование закономерности авангардных художественных явлений, в частности абстракционизма. Изучаются физический и художественно-эстетический аспекты существования картин, роль формы и сюжета в их онтогенезе. В центре авторского внимания — проблемы прекрасного, эстетического наслаждения, специфики художественного творчества. Обсуждается соотношение живописи и метафизики, живописи и других искусств — скульптуры, литературы, музыки.

© С.Я.Левит, составление серии, 2004

© Н.Б.Маньковская, перевод, 2004

ISBN 5-8243-0498-X © «Российская политическая энциклопедия», 2004

**Живопись
и реальность**

А. Ж. Г.,
научившей меня понимать, что я люблю.

*Dein Wissen teilest Du mit vorgezogenen Geistern
Die Kunst, O Mensch, hast du allein.*

*F. Schiller. Die Künstler!**

Предисловие

В 1955 г. кураторы Фонда Боллингена пригласили нас в Вашингтон, предложив прочесть в Национальной галерее шесть лекций на тему, связанную с изобразительным искусством. Предполагалось, что из них сложится книга, издание которой и являлось конечной целью организаторов. Лекции состоялись, книга же под названием «*Painting and Reality*»² вышла в Нью-Йорке в 1957 г.

Настоящий труд не следует рассматривать как ее перевод. Это, скорее, французская версия, написанная в том же духе, но по характеру своему совершенно самостоятельная; вместе с тем, несмотря на необходимые сокращения, дополнения, исправления, теоретическая суть книги осталась неизменной.

Ни в английском, ни во французском вариантах книга не является философским введением в живопись; напротив, это, скорее, «живописное введение» в философию. Мы не задавались целью учить художников их искусству: только они им и владеют. Мы лишь стремились философствовать, основываясь на определенной категории фактов — картинах, и приходя к выводам философского порядка. Мы обращались также к тем литературным текстам, которые оставили нам многие художники, и в первую очередь — к «Дневнику» Эжена Делакруа.

Выдвигаемые нами философские позиции были впервые изложены в статье «Искусство и метафизика», опубликованной в 1915 г. в «*Revue de Métaphysique et de Morale*». О последовательности либо непоследовательности автора, о связях или различиях между книгой и статьей судить скорее

историку идей, чем самому философу, которому его собственное мышление обычно представляется последовательным, в то время как историку там, где отсутствует непоследовательность, почти нечего и сказать. У философии же, при всех ее претензиях, выбор невелик: либо ее предадут скорому и глубокому забвению, либо она сама добровольно сдается на милость переменчивой истории. Мудрость состоит в том, чтобы как можно раньше предоставить философию ее собственной судьбе.

Глава первая

Существование

Первый вопрос, которым задается философ по поводу произведений живописи, или картин¹, — вопрос об их существовании. Точнее — о способе их существования. О том, чего не существует, и сказать нечего; в абсолютном виде вопрос, реально ли, независимо ли от мышления существуют объекты, называемые нами картинами, является частью общей проблемы существования внешнего мира. С этой точки зрения ответ может быть дан только метафизикой. В таком случае его можно сформулировать, исходя из позиций реализма; или же — критического идеализма, как у Канта; или, наконец, — абсолютного идеализма, как у Беркли. Но мы не будем обсуждать данную проблему как таковую. Каким бы ни было умозрительное отношение эстетиков к существованию внешнего мира, их практическое к нему отношение совпадает. В плане эмпирического опыта любой эстетик должен оплатить покупку картины или хотя бы посещение художественной выставки; никто из них не признает законной кражу полотна на том основании, что картина нравится; короче, все любители искусства ведут себя так, будто картины — реально сущие, наделенные собственным существованием, независимым от нашего, бытийствующие сами по себе в том, что называют внешним миром. Поступая подобным образом, эстетики ведут себя так, словно их метафизические предпочтения не причастны сфере повседневной жизни. Возникает мысль, что для них, как и для большинства людей, которое не интересуется метафизикой, правильный ответ на вопрос заключается в наивном реализме.

Таков и наш ответ, и мы дадим его тем более охотно, что в философском отношении по праву считаем его правильным². У нас нет цели затевать дискуссию о модусе существования произведений живописи как таковых; мы станем оспаривать

только сам подход, при котором приверженцы философских позиций, отличных от нашей, пытаются одновременно извлечь выгоду и из наивного реализма — в практическом плане, и из критического идеализма — в плане спекулятивном. Мы возражаем лишь против того, чего сами стараемся не делать: против того, чтобы переходить с одной точки зрения на другую столько раз, сколько нужно для того, чтобы всегда быть правым.

Итак, понимать существование мы будем эмпирически. Рассматривая полотна как сущие, мы пишем не о метафизике живописи. Мы исходим из реального существования художника, используемых им материалов и создаваемых им произведений. Бытие, раскрываясь в нашем исследовательском этюде как проблема, не явит всей своей глубины. Да и не изведать ее, ибо в ней — первое из деяний, то, вне которого ничто не достойно имени бытия. С этой точки зрения все дальнейшее не притязает ни на что, кроме желания соответствовать первопричине нашего познания, быть в согласии с ней, руководствоваться ею, — словом, представлять в ее свете, ибо только в нем любое частное знание становится полностью умопостигаемым.

Однако мы не ограничимся одной лишь феноменологией живописи, и это не означает, будто мы недооцениваем чрезвычайной важности подобных исследований. Всякая феноменология полезна, если только она не вырождается в беллетристику или не принимает себя за метафизику. Что же до нас, то, без зазрения совести обращая себе на пользу любые данные, всякую информацию, откуда бы они ни исходили, мы попробуем следовать по преимуществу срединной дорогой — не восходя на уровень метафизики, но поднимаясь над уровнем феноменологии. Поскольку нам надлежит выяснить способ существования картин как таковых, то, возможно, было бы правильным назвать предлагаемый нами способ исследования «онтологией живописи».

I. Физическое существование

Принадлежность произведений живописи, или картин, к той категории вещей, которой обыденное сознание приписывает реальное существование, самоочевидна. Каждая картина начинает существовать в некий конкретный день, и, как мы увидим ниже, каждая из них, в более или менее отдаленном будущем, прекратит свое существование. Картины — сущие³ между эти-

ми двумя пределами времени. Модальность, свойственная их существованию в той мере, в какой картины существуют, и станет первым объектом нашего исследования.

Онтологическим характером нашей работы, которая посвящена определенному разряду произведений искусства, определяются и ее границы, совсем не обязательные для философов и эстетиков. Для большинства из них предмет исследования — искусство вообще; оно же, в свою очередь, рассматривается как функция того, что они называют поэзией; а под ее именем, если обратиться к самому общему смыслу слова, выступает всеобъемлющий процесс, объединяющий жизнь и всех искусств вместе, и каждого отдельно взятого вида⁴. Подобный подход правомерен и основан на фактах. Такая, высшая точка зрения дает повод рассматривать любое суждение о пластических искусствах в непосредственной связи с поэзией, понимаемой подобным образом. В таком случае поэзия становится искусством искусств; познать ее — значит, попасть туда, где всеобщие законы диктуют свою волю при создании всех произведений искусства, в любом из его видов⁵.

Нас занимает совсем иное. Исходя из того эмпирического факта, что произведения живописи бытийствуют, или существуют, мы не имеем права *a priori* предполагать существование всеобщей поэзии, изучение которой привело бы к заключениям, равно достоверным для живописи и скульптуры, для музыки и литературы. Ничуть не сомневаясь в достоинствах общей эстетики, мы имеем все основания повременить обращаться к ней до того момента, когда подготовим соответствующую почву, предварительно рассмотрев, что означает слово «поэзия» в каждом из отдельно взятых видов искусства⁶.

Эжен Делакруа ясно видел суть проблемы. Как почти все художники, он размышлял о некоей силе, которая воздействует на его искусство, аналогично тому, что называют поэзией в искусстве слова; однако он сожалел, что название этого «не-что» заимствовано из эстетики изящной словесности, как если бы в обоих случаях сущность так называемого поэтического принципа была тождественной⁷. Делакруа знал, какой путаницей в искусстве и художественной критике чревато сведение поэзии, зримо запечатленной, к разновидности поэзии описательной, и оценка достоинств живописи по законам, подобающим одному из родов или видов литературы. Во избежание этой опасности благоразумнее всего рассматривать различные классы художественных произведений с точки зрения их суще-

ности, с позиций присущего им особого модуса существования. Именно такую задачу мы и ставим. Если в данном исследовании и проводятся параллели, то с целью не столько уподобить живопись другим искусствам, сколько подчеркнуть различия между ней и ими. Возможно, некоторые выводы относительно живописи применимы и к другим искусствам, но, как мы убедимся, они совершенно не применимы ко всем видам искусства.

Дабы упростить решение поставленной задачи, рассмотрим в первую очередь то, что можно определить как физический мир существования произведения искусства. Его «физический модус существования» есть существование, присущее ему как материальному объекту, наделенному свойствами, общими для всех объектов этой категории. В этом смысле произведениям живописи, или картинам, свойствен тот же модус существования, что и материалам, использованным для их изготовления. Физический модус существования окрашенной стены практически не меняется от того, находятся ли на ней фрески Боттичелли или просто один-два слоя краски, нанесенной маляром. В этом отношении результаты труда маляра и художника одинаковы. Физический модус существования окрашенной стены, живописного панно или станковой картины тот же, что у стены, дерева или холста, покрытых красочным слоем. В этом отношении у всех картин практически тождественный модус существования, совпадающий с существованием материалов, из которых они сделаны.

Это столь простое замечание, что возникает вопрос, стоило ли его делать. Однако оно чрезвычайно важно, и его следствия касаются всех вопросов, затрагивающих эстетику живописи. Для осознания смысла и значения этой проблемы достаточно задаться вопросом о модусе существования других видов художественных произведений.

Приведем в качестве примера модус существования, присущий поэзии. В каком смысле можно говорить о том, что басня Лафонтена или трагедия Расина — сущности, наделенные актуальным существованием, или, как говорят, «сущие»? Ответить на данный вопрос нелегко; стоит только попытаться, чтобы понять, почему немногие эстетики осмеливались на это. Поначалу кажется, что все просто: стихотворение существует, пока его читают или слушают чтеца. Тогда его существование совпадает с существованием слушателя или читателя. Но в каком смысле можно говорить, что стихи все же существуют меж-

ду двумя их прочтениями? Это существование не более актуально, чем существование некоторого количества букв и слов, в определенном порядке написанных или напечатанных на листе бумаги. Анализ этого призрачного способа существования можно продолжать до бесконечности. Он обнаруживает существование поэта, создающего стихотворение, и существование языка как такового, используемого поэтом; обнаруживается существование системы условных знаков, обозначающих звуки, из которых состоит речь, а также того, кому известны значение этих знаков и смысл звуков, — читателя, способного, следовательно, воспроизвести в своем сознании стихи, зародившиеся ранее в сознании поэта. Однако нет необходимой связи между общепринятым алфавитом и теми звуками, которые он представляет. Нет ее и между членораздельными звуками, или словами, и обозначаемыми ими вещами или понятиями. Это именно так — ведь старинная картина все еще что-то значит для нас, тогда как старинная надпись или стихотворение, написанные на неизвестном ныне языке, ни для кого ничего не значат. Испещренные знаками камень, кирпич, раковина или пергамент все еще наделены собственным бытием и актуальным существованием; их возможный читатель также является сущим. Но можно ли сказать, что все еще существует стихотворение, записанное знаками, чей смысл уже непонятен? Не впадая в противоречие, можно представить себе время, когда несколько экземпляров шекспировских пьес переживут всех своих возможных читателей. В каком же смысле будет существовать поэзия Шекспира? Именно в том смысле, в каком она существует сегодня для тех, кто не знает английского языка: она вообще не будет существовать.

Можно сказать, не входя в подробный фактический анализ, но также и при более пристальном исследовании, что модус существования музыки аналогичен тому, что уже сказано относительно поэзии. В каком смысле музыкальное произведение наделено собственным бытием? Оно существует сначала в виде условных знаков, написанных или напечатанных на листах бумаги, означающих некоторые звуки или сочетания звуков для тех, кто, как принято говорить, музыкально грамотен. Эти знаки или символы как таковые обладают актуальным существованием, но не являются музыкой⁸. Физически составляющая музыку реальная субстанция — это музыкальный звук, произведенный человеческим голосом или специально изготовленными инструментами. У музыки нет иного актуального

бытия, кроме бытия составляющих ее звуков; так как последние существуют лишь при их воспроизведении, музыка в качестве собственно таковой существует лишь тогда, когда ее исполняют.

Из этого следует, что существование музыкальных произведений отнюдь не непрерывно. Существование сонаты, симфонии, оперы продолжается лишь во время их исполнения. Как только в звучании оркестра и хора воспроизводится последний аккорд Девятой симфонии, музыка Бетховена возвращается в то небытие, из которого была вызвана исполнением. От шедевра не остается ничего, кроме партитуры, благодарной памяти и надежды вновь услышать данное произведение, — вернее, новое исполнение его. Но независимо от того, насколько это возможно, никогда нельзя быть полностью уверенным в том, что произведение будет исполнено еще раз. На протяжении веков исчезало множество музыкальных партитур; чтение ныне существующих затруднено многочисленными проблемами трактовки неясных мест; порой уже не существует самих музыкальных инструментов, для которых эти партитуры были написаны, или же они настолько изменились, что встает вопрос, действительно ли старинная музыка, которую мы слышим сегодня, похожа на задуманную и услышанную ее авторами. В любом случае, верно то, что музыкальное произведение перестает существовать между двумя исполнениями. И интервал может быть длительным. Как представляется, существование «Страстей по Марку» Иоганна Себастьяна Баха прекратилось навсегда; «Страсти по Иоанну» и «Страсти по Матфею», оживающие сегодня благодаря довольно частым исполнениям, не существовали на протяжении довольно значительного отрезка времени между смертью мастера и их воскрешением, которым мы обязаны настойчивости Феликса Мендельсона-Бартольди. Еще дольше пришлось дожидаться своего возрождения «Орфею» Монтеверди. Короче, физический способ существования музыки дискретен, так как заключается в звуках, лишенных собственного существования, кроме случаев их актуального воспроизведения.

Из этого свойства музыки вытекает еще одно. Именно потому, что музыкальное произведение лишено того типа существования, какой присущ твердым телам, оно не обладает синхронным существованием. Музыкальное произведение навсегда лишено той полноты присутствия, которая естественно присуща картинам. И подобная мысль не нова. Ее находим уже у

Блаженного Августина, в той части «Исповеди»⁹, где он размышляет о парадоксальной сущности времени. Его подход к модусу существования стихов прямо применим и к хоралу, и к сонате, и к опере. Фрагментарный характер их существования очевиден. Что мы реально слышим в сонате? Не сонату целиком. И даже не ее часть, такт, но, в лучшем случае, какой-то аккорд, ноту, если их длительность столь мала, что их восприятие не требует вмешательства памяти. Форма фортепианного рондо — это осьмушка времени, которую память подкидывает нам на пропитание. Когда звучат нота или аккорд, новые еще не родились, а предшествующие уже перестали существовать. Итак, целостное музыкальное произведение существует лишь метафорически, в памяти о прошлом и в ожидании будущего. Чтобы выразить это онтологическое состояние музыки на языке традиционной философии, следовало бы описать его именно как образец никогда *не существующего*, так как оно находится в постоянном *становлении*. Музыкальное произведение делит недостижимое для него целостное присутствие на сменяющие друг друга мгновения.

Какой бы способ существования ни приписывался музыке, в любом случае это не способ существования вещи в собственном смысле слова. Напротив, картина — это именно вещь. Правда, употребление таких исходных понятий, как «сущее» и «вещь», смущает невозможностью определить их именно как изначальные: по первичности своей они неизбежно включаются в определения самих себя. Но если их нельзя определить, то можно описать. Действительно, вещи, наделенные актуальным существованием, обладают некоторыми характерными чертами, позволяющими выявить их присутствие.

Один из их наиболее ярких признаков удачно выражен словом, означающим по-немецки как раз актуальное существование: *Dasein*. Актуально существующая вещь узнается прежде всего по факту *здесь-бытия*. Понятие реальной вещи и понятие места нераздельны в нашем сознании, так как актуально существующая вещь всегда где-либо находится. Говорят еще: она находится здесь, и доказательством ее существования является то, что здесь ее действительно можно найти. Но где находится музыка? На вопрос «Где находится “Крейцера соната”?» ответить невозможно. Ее партитуры находятся во многих местах, каждая — в определенном месте, в определенной части пространства, потому что музыкальная партитура — это вещь. Сама соната не существует нигде, кроме как, метафори-

чески выражаясь, либо в сознании ее непосредственных слушателей, либо тех, кто вспоминает о ней, некогда услышав ее. Как мы уже заметили, в пространстве зала, где исполняется соната, ее части не существуют синхронно. То есть музыкального произведения и *здесь* никогда нет в буквальном смысле слова. Картина же, наоборот, — всегда где-то; ее можно поместить в конкретном пространстве, и ее местоположение станет в самом точном смысле слова единственным местом, где ее можно действительно увидеть. Именно потому, что произведение — это вещь, «Смерть Прокриды» Пьеро ди Козимо занимает в пространстве определенную, только ей присущую позицию. Желая увидеть картину должен отправиться в Лондон и посетить тот зал Национальной галереи, где она находится. Это — *вещь*, потому что она — *здесь*.

Крайняя простота этих замечаний не должна приводить к недооценке их значимости. Если утверждают, что «Парсифаль» где-то существует, придется признать, что эта музыкальная драма существует везде, где ее в данный момент исполняют. То есть у нее может быть одновременно несколько разных существований, но это как раз и возможно именно потому, что нет такого места в мире, где «Парсифаль» существует в себе, наподобие вещества. И наоборот, у каждой картины есть свое место в пространстве, так как она обладает собственным *Dasein*, неспособным к удвоению. Когда историкам искусства известно, что полотно все еще существует, хотя и нельзя сказать, где оно находится, говорят, что оно «утрачено». Тем самым подразумевается, что утраченное произведение должно где-то находиться. Обычно оно и на самом деле находится в каком-то месте, где утрачено не для всех. Оно продолжает существовать там для того, кто присваивает себе исключительное право наслаждаться им.

При любом сравнении живописи с музыкой следует прежде всего учитывать коренное различие модусов их существования. Можно на законных основаниях обсуждать применительно к картине многие вопросы, которые неуместно задавать по поводу музыкального произведения. Например, нам, по ходу дела, не миновать проблему отношений между оригиналом картины и копиями с нее. Смысл вопроса понятен, так как любую копию картины можно в принципе сравнить с оригиналом, наделенным реальным существованием и находящимся в определенном месте. В данном случае критика располагает даже строгими критериями оценки, придающими критике

ту объективную достоверность, на которую она далеко не всегда может претендовать. Иное дело в музыке. Возможно бесконечное число исполнений Девятой симфонии Бетховена; по определенным причинам некоторые из них лучше других, но не существует прототипа, с которым можно было бы сравнить каждое из этих исполнений и, сопоставляя с которым, их можно было бы оценить. Бетховен оставил музыкальную партитуру; он не оставил симфонии в том смысле, в каком Микеланджело оставил нам фрески Сикстинской капеллы. Короче, в музыке нет оригинала, тогда как в живописи любая картина, даже если речь идет о копии, — оригинал или способна стать таковым.

Есть и иной способ понять, сколь фундаментально различны модусы существования того, что создается этими двумя видами искусства: заметим, что можно приобрести картину Боннара, Матисса или любого другого художника, но нельзя обладать сонатой Моцарта или симфонией Бетховена, кроме как, разумеется, в виде музыкальных партитур, не являющихся ни симфониями, ни сонатами. Располагать оригинальной рукописной партитурой квартета Гайдна совершенно не значит обладать оригиналом этого квартета. Даже при жизни Гайдна первое исполнение, которым он руководил и в котором, возможно, лично участвовал, было лишь первым в бесконечном ряду возможных исполнений данного квартета; ни об одном из них нельзя сказать, что оно представляет собой этот квартет *как таковой*. Современная техника звукозаписи позволяет бесконечно умножать копии записи одного и того же исполнения. Это делает сравнение возможным, но не меняет существа проблемы. Обладание одной из музыкальных записей позволяет многократно прослушивать звуковой образ одного из возможных исполнений произведения искусства, оригинала которого нет нигде. То есть нельзя сказать, благодаря каким признакам некоторая копия верна оригиналу, или же когда и как копия искажает оригинал. Если достаточно поставить копию картины рядом с оригиналом, чтобы судить о сходстве или несходстве изображения с образцом, то в случае с музыкой отсутствует сам образец. Сравнение здесь вообще невозможно.

Далее нам придется учитывать и некоторые другие моменты, обусловленные модусом существования, присущим картине. Сейчас достаточно отметить главное: то, что называют произведением живописи, — это прочная материальная вещь, занимающая определенное место в пространстве и постоянно обладающая одновременным существованием всех своих час-

тей. На этом факте основана онтология живописи, им же объясняется и особая природа нашего отношения к картинам. Наше поведение по отношению к ним физически, интеллектуально, экономически и социально отличается от того, как мы относимся к музыке, именно потому, что у музыкальных произведений и картин разные модусы существования.

II. Художественное и эстетическое существование

Для упрощения проблемы рассмотрим здесь каждую картину как самостоятельную физическую единицу, состоящую из различных элементов, ведущих общее существование во времени и пространстве. С этой точки зрения картина представляет собой некоторую, соответствующим образом (порой весьма сложным) подготовленную основу (штукатурка, дерево, картон, бумага, холст и т.д.), покрытую слоем цветных пигментных красителей (а также при необходимости лаков), используемых художниками. Можно возразить, что картина, понимаемая подобным образом, ничем не отличается от других твердых тел, данных в опыте. Все или почти все из сказанного применимо также к любому материальному объекту; тем самым и рассмотрение последнего с подобной точки зрения оставляет в стороне то, что превращает его в картину. Кисти и мольберт — тоже устойчивые и осязаемые объекты, находящиеся в пространстве и наделенные непрерывным существованием во времени. Из этого делался вывод, что хотя физическое бытие живописных изображений отличается от физического бытия произведений других видов искусства (например, в поэзии и в музыке), художественным модусам их существования не свойственно такое же различие. Да, действительно, музыка обладает актуальным существованием, только когда ее исполняют и слушают; но если рассматривать картину как произведение искусства, она тоже существует лишь в те моменты, когда какой-то зритель воспринимает ее как таковую.

Достославные эстетики всегда твердо придерживались этой позиции. Чтобы понять ее, следует прежде всего напомнить о введенном современными философами разграничении между онтологией и феноменологией. Онтология занимается бытием или сущими в себе, независимо от факта наличия или отсутствия их постижения, а также и от частного способа постижения. Феноменология исходит из изложенной Кантом в «Кри-

тике чистого разума» посылки о невозможности спекулятивных размышлений о том, чем являются вещи в себе, так как это означало бы познание вещей как таковых при их непознаваемости. Во избежание этого противоречия феноменология на место метафизики ставит психологию. Вместо познания вещей, какими они даны в себе, она предлагает познание вещей, какими они даны в нашем знании о них. Другими словами, то, что философы называют «феноменом», — это бытие в присутствующей ему модальности объекта опыта. Итак, в свете этого различения можно сказать, что наше исследование касается только того бытия картины, которое является не физическим, а именно феноменологическим, действительно присущим ей как картине, постигаемой в качестве произведения искусства.

Со строго феноменологической точки зрения это различие не следовало бы ограничивать картиной, рассмотренной как материальная субстанция или объект эстетического опыта. Философы интересуются в основном проблемой познания, поэтому они преимущественно обращаются к тому типу феноменологического существования, который присущ познанным вещам. Но существует и множество других вещей; понятие «феномен» столь плодотворно, что анализ бытия феноменов бесконечен. Любой объект может стать объектом опыта множеством способов, практически бесчисленным; итак, исследование этих различных способов феноменологического существования может продолжаться — разумеется, не безрезультатно, но — бесконечно.

Таковы блеск и нищета феноменологии. Она начинается как философия и заканчивается как беллетристика. Все дело в том, что кроме физического модуса существования живописное изображение обладает модусом существования вещи, воспринимаемой как таковая либо в качестве объекта эстетического опыта; но этим подразумевается еще и модус существования, обретаемый произведением после того, как оно создано и становится «вещью на продажу»; даже самые выдающиеся художники, такие как Ван Гог, хорошо знали, сколь далеко завершенное ими произведение от того, чтобы оказаться еще и проданным¹⁰. Феноменологический модус бытия картины зависит даже от того, хочет ли кто-то ее продать или же купить, так как продавец предпочитает картине деньги от ее продажи, тогда как любитель искусства предпочитает картину деньгам, потраченным на покупку. Можно перечислить способы существования еще более скромные, чем те, суть которых состоит в бытии-на-продажу или бытии-ради-купли. Идет ли речь о

шедеврах живописного искусства или произведениях, не представляющих интереса, картины — это вещи для хранения, показа, упаковки или отправки; вещи для чистки, починки, реставрации; и даже просто вещи для охраны и защиты от не в меру любопытных зрителей. Потренируйте свое воображение и представьте себе комическое возмущение господина Энгра в тот день, когда, придя в мастерскую за портретом Керубини, чтобы отнести его к мастеру, которому была заказана рама, носильщик схватил полотно, повесил его на крюк, закрепил, привязал и, ни слова не говоря, унес. «Болван, — пробурчал Энгр, — даже слова не сказал». Для носильщика картина обладала лишь феноменологическим бытием груза, который ему придется тащить на себе; для художника ее феноменологическое бытие было бытием произведения искусства¹¹. Или же попытайтесь вообразить, чем стал бы для вас всемирно известный шедевр, если бы вы оказались вдруг музейным зрителем и вместо редких радостных встреч с любимой картиной были обязаны по восемь часов в день следить, чтобы ее не украли, не испортили, не тронули. Вид шедевра внушал бы вам, прежде всего, острое желание оказаться где-нибудь в другом месте — это столь же бесспорно, как и то, что одна и та же реалья может означать сотню самых разных вещей. В таких, более широких рамках ставится частная проблема отношения физического бытия произведения искусства к его художественному бытию.

Данная проблема вызывает ряд затруднений; некоторые из них можно преодолеть посредством элементарного различия, которое следует ввести между художественным и эстетическим модусами бытия картин. Художественный модус бытия произведения живописи исходит от художника и от того искусства, которому картина обязана своим существованием. Эстетический модус бытия живописного изображения происходит из опыта, посредством которого и в котором оно постигается как произведение искусства. Если предположить, что такое различие принято, возникает вопрос: действительно ли в живописи, как и в музыке, картина является произведением искусства лишь пока она воспринимается как таковое?

Вряд ли это можно утверждать. Понятие произведения искусства относится к происхождению картины, а происхождение это никак не зависит от дальнейшей судьбы данного произведения. О естественных объектах и существах говорят, что это создания природы; они действительно являются и остаются таковыми, пока существуют. О живописном изображении

точно так же говорят, что это произведение искусства, потому что причиной его появления является искусство определенного художника. Выйдя однажды из его рук, оно действительно выходит, и с этим ничего не поделаешь. То, что создано искусством, навсегда останется произведением искусства. Итак, художественное существование картины соразмерно ее физическому существованию; действительно, это не что иное, как физический модус существования объекта, чье начало — искусство.

Было бы неудобно говорить о таких простых вещах, если бы отрицание их не считалось сегодня очевидной истиной. Однако дискуссия ведется на столь элементарном уровне, что аргументация становится невозможной. То есть каждый должен решить для себя, что он считает истинным, не надеясь убедить других, что они ошибаются. Но притом можно и попросить оппонентов быть более скромными при оценке их собственных возможностей.

Для начала эстетик заявит: «Нам незачем задаваться метафизическими вопросами, например, о том, существуют ли вне восприятия “материальные субстанции”, являющиеся проводниками произведений искусства». Но, во-первых, вопрос о том, существуют ли вне восприятия статуя весом в одну-две тонны или гобелен площадью в двадцать квадратных метров, — вопрос не метафизический, а в высшей степени физический. Кроме того, если этот вопрос не задается, то и решать его не нужно, как это, однако, делает затем все тот же эстетик: «Итак, произведения искусства — картины, статуи, здания — не принадлежат к особому классу материальных вещей; они являются материальными вещами лишь попутно, а в случае музыки, литературы и танца сомнительно, чтобы их можно было называть материальными вещами в каком-либо из общепринятых значений этого слова»¹².

Становится понятным, почему философы порой забавляют художников. Для некоторых эстетиков произведения искусства, которые они никогда не держали в руках, существуют лишь в виде восприятий, образов и идей. Их вес и объем не принимаются во внимание; «Моисей» Микеланджело и пирамида Хеопса лишь попутно являются материальными вещами. Но ведь речь идет именно о вещах. Согласимся, впрочем, что немало художников придерживаются сегодня аналогичных посылок. Уолту Уитмену, чьим орудием было перо, приписывают удивительное мнение о том, что «архитектура — это то, что делают со зданием, когда на него смотрят»¹³. Раз сами художни-

ки так думают, то и иная точка зрения, разумеется, неверна; однако свойственный им взгляд на произведение искусства не безгрешен и отдает непоследовательностью.

Не так давно в миланской газете (июль 1954 г.) можно было прочесть, что в одном из подвалов собора только что найдено большое полотно Тинторетто. В момент его идентификации оно служило чем-то вроде брезентового чехла, прикрывавшего кучу хлама. Без сомнения, в глазах тех, кто использовал его подобным образом, полотно, о котором идет речь, не было картиной Тинторетто; это был просто чехол. Однако если бы Тинторетто не задумал и не создал это произведение, его бы никогда не было, и даже когда его использовали в обиходных целях, оно ни на мгновение не переставало быть собой, то есть оставалось произведением определенного вида искусства, которому было обьязано своим существованием. Еще поразительней случаи с египетскими живописными изображениями, на протяжении тысячелетий погребенными в царских могилах, и с наскальными изображениями, случайно обнаруженными в испанских или французских пещерах. Несмотря на то что прошло двадцать или двадцать пять тысяч лет с тех пор, как люди покрыли стены пещер фресками, вновь открывающий их глаз не может сразу не признать в них произведений искусства — идет ли речь об Альтамаре, Ласко или других доисторических стоянках того же рода¹⁴. Они ни на миг не переставали существовать. Однажды возникнув, живописное изображение перестает быть произведением искусства лишь в тот момент, когда просто перестает существовать.

Иначе обстоит дело с его эстетическим существованием. Поскольку мы понимаем под этим модус существования живописного изображения, постигнутого как произведение искусства, следует признать, что, так же как в поэзии и в музыке, этот модус существования дискретен, он длится, пока длится эстетический опыт, и меняется вместе с ним. Но в случае музыки прерывистость эстетического существования связана с дискретностью физического существования и даже существования художественного, тогда как в случае живописи дискретность полностью связана с человеческим опытом, посредством которого прерывисто, всегда заново постигается произведение искусства, чье физическое и художественное существование непрерывно во времени.

А отсюда следует, что и феноменологическая постановка проблемы приемлема лишь на данном уровне; ведь она обо-

снована в той мере, в какой сам субъект эстетического опыта включен исследуемым эстетическим бытием в свою структуру как одно из условий собственного существования. Тогда можно сказать, что живописное изображение, пока на него никто не смотрит или пока смотрящий не видит в нем произведения искусства,— это не более чем кусок дерева, холста или картона, покрытый красочным слоем. Если рассматривать данную проблему с точки зрения самой картины, можно сказать, что поскольку ее эстетическое бытие само требует того, чтобы стать включенным в эстетический опыт, то и бытие это столь же фрагментарно, дискретно, как и сам опыт, из которого оно проистекает.

Сказанное еще более очевидно, если мы рассмотрим проблему с точки зрения субъекта. Эстетический опыт как таковой требует времени. Подобно любому психологическому состоянию, у него есть начало и конец. Даже если бы у нас было свободное время и желание бесконечно созерцать какой-либо шедевр, это не было бы в нашей власти. Но и такой свободой мы не всегда располагаем. Даже если мы приехали издалека, чтобы посмотреть на него впервые или увидеть вновь после многих лет разлуки с ним, нет столь прекрасной картины, с которой нельзя было бы расстаться; однако не надо лгать себе, будто и в разлуке шедевр не перестает существовать для нас. Когда любитель искусства оказывается за границей в каком-нибудь знаменитом музее и шансов вернуться туда мало либо вообще нет, разве не страдает он именно от той мысли, что, едва двери галереи за ним закроются, для него перестанет существовать и весь этот мир сокровищ? Но любое путешествие неизбежно завершается — как и сама жизнь, тоже являющаяся своего рода путешествием. И разве можно покинуть Венецию, не спросив себя с болью в сердце, не была ли эта встреча с ней последней?

Любая внутренняя или внешняя причина, способная видоизменить или прервать наш эстетический опыт, непосредственно затрагивает эстетический модус существования картины. Простой тому пример — отсутствие света. Несмотря на все старания сделать так, чтобы музеи были открыты подольше, каждый день в определенный момент они закрываются. Воцаряется тьма, и с точки зрения самой возможности эстетического опыта все хранящиеся в музее произведения временно перестают существовать. Кто не испытывал такого ощущения? Когда зрители начинают поглядывать на часы, затем

вежливо, но решительно вытеснять посетителей из одного зала в другой и наконец выдворяют их из музея, — как не задаться вопросом: какого же рода существование все еще могут вести шедевры, когда краски их погасли в темноте и некому на них посмотреть? Существование это, бесспорно, того же рода, что и у фресок Ласко по ходу тех тысячелетий, когда они ни разу не встречались со взглядом человека. С эстетической позиции в тот период они свое существование прекратили.

Включаясь по мере собственного существования в эстетический опыт, картины утрачивают свою непрерывную стабильную сущность. Она становится переменчивой. И в этом плане эстетическое существование картин больше похоже, по крайней мере внешне, на существование музыкальных произведений. В обоих случаях субъект опыта — меняющееся во времени человеческое сознание, чья нестабильность влияет на эстетическое существование своего объекта.

За пятьдесят или шестьдесят лет картина может незаметно измениться, но и видящий ее семидесятилетний человек весьма отличается от себя — двадцатилетнего. Его видение и чувственность физиологически изменились; психологически он иначе реагирует на внешние возбудители; он несет в себе эстетический опыт всей прожитой жизни. Невозможно переоценить значение этого последнего элемента. Весьма немногие хранят верность тому, чем восхищались в молодости. Зрелый человек ищет в картинах не то, чего ждал от них в детстве или юности; если он и любит все те же произведения, то по другим причинам. Такая изменчивость суждений заслуживает здесь упоминания лишь потому, что непосредственно затрагивает сущность объектов. В отличие от физического бытия картины ее эстетическое бытие связано с конкретным эстетическим опытом, так что можно говорить здесь об остающемся самоидентифицирующемся живописном изображении, обретающем разные модусы эстетического существования в опыте одного и того же субъекта.

Но действительно ли субъект этот является одним и тем же? Как бы ни обстояло дело с его фундаментальной стабильностью в качестве живого организма, мы только что напомнили, что он изменяется во времени как субъект эстетического опыта; а в ходе эстетического опыта каждый из частных опытов меняется вместе с субъектом. Картина — расположенное в пространстве твердое тело, все части которого даны одновремен-

но. Тем не менее, чтобы увидеть картину или, по крайней мере, посмотреть на нее, нужно время; позже нам представится случай подробнее взглянуть в эту проблему. Когда такой художник, как Фромантен, видит в Брюсселе «Мученичество св. Ливина» или «Шествие на Голгофу», то и зрением, и разумом он всесторонне постигает полотно, несколько раз возвращаясь к одним и тем же фрагментам картины¹⁵, — то чтобы разглядеть детали, то чтобы вновь соединить их в одно целое. Какова бы ни была длительность такого общения с живописью, оно с необходимостью растягивается во времени. Пока мы подвергаем объект изучению, сама его сущность непрерывно меняется вместе с обретаемым нами опытом. Если это понять, станет гораздо более ясным и то, каким образом одна и та же картина синхронно существует в сознании одновременно смотрящих на нее разных людей. Во-первых, среди них не найдется и двоих, видящих ее одинаково, под одним и тем же углом зрения, при равном освещении. Но даже если бы несколько зрителей одновременно и одинаково видели одну и ту же картину, они сами бы изменялись во времени. Так что и в этом случае было бы несколько различных модусов эстетического существования одного и того же объекта.

Нечто подобное непременно происходит, когда присущий субъекту модус существования признан определяющей формой опыта. Сделанное Кантом замечание, что даже пространство, эта априорная форма чувственного опыта, постигается во времени, — не подлежащая критике самоочевидность. Итак, с данной точки зрения можно с полным правом утверждать, что эстетический модус существования живописи подобен эстетическому модусу существования музыки; однако и в указанных пределах подобное предположение все же не было бы вполне истинным. Присущие двум названным видам искусства физические модусы существования включены в наше опытное знание о них. В этом опыте смутно ощутимы специфические различия, чего достаточно, чтобы эстетическое существование живописного изображения всегда специфически отличалось от эстетического существования музыкального произведения. Действительно, оба даны нам во времени, но в случае музыки это мимолетное опытное знание о мимолетном объекте, чьи части никогда не даются одновременно; в случае живописи — изменчивое опытное знание об объекте, чье физическое существование обладает постоянством и определенной стабильностью. Такое различие модусов существования двух этих видов

художественных произведений ощущается на опыте. Слушая музыку, мы воспринимаем некий летучий объект, который постоянно ускользает от нас и чье бытие разрушается самим усилием, это бытие осуществляющим. Напротив, созерцание живописного произведения направлено на стабильный объект, чье существование постоянно приглашает вернуться к нему и вновь смотреть на него. Возможно, это психологическая иллюзия, но факт остается фактом. Как представляется, бытие музыкального объекта происходит из того опыта, в котором оно дано, тогда как наше опытное знание о произведении живописи порождается фреской или картиной, находящимися во внеположном нам пространстве и обладающими физическим существованием, не зависящим от нашего опыта.

В этой истине можно убедиться не только на собственном опыте. Идя от внешнего к внутреннему, отметим еще одну важную, — пускай, на первый взгляд, и банальную — самоочевидность: различие тех мест, где встречаются живопись и музыка. Подобно стихотворениям, музыкальные партитуры существуют в библиотеках, где читатели могут ознакомиться с ними в любое время; но, как уже говорилось, сами музыкальные партитуры — не музыка. Мы знаем об этом, чувствуем это, и ощущение различия тех мест, где живут два эти вида искусства, входит в фактуру нашего опытного знания о живописных и музыкальных произведениях. Кроме того случая, когда исполнителями являемся мы сами, мы можем слушать музыку только тогда, когда посещаем места, называемые концертными залами или музыкальными театрами; мы должны быть там в заранее обусловленные дни и часы, потому что музыка, которую мы хотим услышать, будет существовать в этих местах именно в это время. В промежутке между двумя репетициями, концертами или представлениями музыки в этих местах обычно нет. Это известно уже при входе; там ничего нет — разве что обстановка более или менее благоприятствует ожиданию. Занимающий свое место в зале, где собираются и другие любители музыки, заранее знает, что произведения, которые он пришел послушать, будут еще раз рождаться, жить и умирать в его присутствии. Фестивальный театр в Байрёйте большую часть времени является лишь пустым помещением. В концертном зале старой Парижской консерватории, столь благоприятствующем классической музыке, она почти никогда не звучит. Совсем иначе обстоит дело с музеями живописи. Мы знаем, что они постоянно наполнены множеством рукотворных вещей, чье присут-

ствие предшествует нашему и, будем надеяться, надолго нас переживет. Несмотря на все виденные нами черно-белые и цветные *репродукции*, несмотря на предвзятые мнения за или против Рафаэля, которые могли сложиться на основе нашего многообразного личного опыта или как итог всего, что мы читали о художнике, трудно войти в зал музея Брера, где выставлена одна-единственная картина — «Обручение Богородицы», на тысячи ладов оскверненная производителями всевозможных копий и репродукций, и не испытать впечатления, будто тебя допустили в тронный зал, где государь дает аудиенцию.

В данном случае велика роль самой по себе торжественной обстановки, но ощущение, которое она порождает, многократно усиливается сущностью картины как таковой; она дана нам в опыте, она предстает перед нами как абсолютно наличное бытие. Первый же взгляд сразу воспринимает единство — атрибут бытия; художник же прекрасно знает, сколь поразительного эффекта он способен добиться, если действительно сумеет наделить существованием свою картину. На это не может рассчитывать музыкант, работающий со звуковым материалом. Его произведение будет обладать единством, а следовательно, бытием, лишь в той мере, в какой это качество будет придано произведению нашим сознанием. Ради такого необходимого сотрудничества музыканту придется создать и использовать подходящие к случаю приемы. В этом отношении музыка — тот вид искусства, чей материал в наибольшей степени создан. Все здесь — изобретение: музыкальный звук, распределение по интервалам гаммы, тон, ритм, такт, темы, формы и виды композиции. Если задуматься, цель почти всех этих изобретений — оформить летучую материю или позволить сознанию слушателя сделать это. Ничто не обязывает музыканта следовать одним и тем же правилам, но если он отказывается от одних, то заменяет их другими. Звуковые формы необходимы для того, чтобы сознание слушателя могло задаться вопросами по их поводу и разрешить их, то есть различить части и придать им единство.

Как нам представляется, источником больших форм в музыкальной композиции, отчасти объясняющим их долгожительство, является возникающая у музыканта потребность в придании используемому им звуковому материалу своего рода непрерывности, чтобы создаваемые звуки не улетучивались из памяти, не исчезали. Фуга и две темы, классическая соната с двумя темами, тематическим развитием, вариациями и реп-

ризами — понадобилось бы специальное исследование, чтобы выявить приемы, постоянно множащиеся, совершенствующиеся и используемые музыкантами, дабы подтвердить тот тезис, что музыка не обязана становиться эквивалентом синхронного присутствия. Начиная с ритма, создающего своего рода звуковое пространство с единицами времени, вплоть до вагнеровского лейтмотива, ткущего узнаваемый в постоянных вариациях тематический дискурс, музыка, кажется, искала все способы стать аналогом пространственности, противоположной ее природе. «Парсифаль» представляется верхом такого усилия. Никогда музыка не была настолько рассчитана на чарующую силу звукового материала, но и не сводила его столь полно к состоянию становления, не знающего изменений, — посредством мастерства, с каким произведение питается собственной субстанцией. Музыкальный поток движется вперед, лишь постоянно возвращаясь назад; он развивается, лишь возвращая слушателя на уже известное место. И так как число «звучащих мест», которые можно одновременно вызвать в памяти, не может быть строго ограниченным, движение такой музыки как бы неподвижно.

Эжен Делакруа размышлял о том же, находясь под впечатлением только что услышанной Героической симфонии, но, кажется, он не вполне четко осознал то затруднение, которое должна преодолеть симфоническая музыка. Он ясно поставил вопрос: какими способами музыканты стремятся добиться единства в своих произведениях? Он понял также, что «повторения основных мотивов кажутся им чаще всего наиболее действенным средством». Но он счел также возможным добавить, — после того, как услышал именно Героическую симфонию, чью первую часть счел великолепной, — что подобные средства относятся к разряду приемов, «наиболее понятных посредственности». Чуть позже Делакруа хвалит Моцарта за стиль его арий, трио, квинтетов и других произведений, где протяженность во времени может быть изрядной, но «где логика и последовательность поразительны и где нет повторения основного мотива»; однако тут же художник сожалеет о том, что «в симфониях он [Моцарт] иногда до пресыщения повторяет основной мотив»¹⁶. Но именно на этом и основывается классическая симфония, чистая музыка, чьи моменты не объединены словами. Скорее, вызывает удивление то, почему Делакруа не задался вопросом, отчего даже в картинах, чье бытие сразу задано в пространстве, многие художники, в том числе и он сам, не боятся создавать своего рода ритм — посредством

повторения некоторых форм, мотивов, цветов либо последовательности и противопоставления значений, чья регулярность делит пространство наподобие того, как музыкальные ритмы делят время. Живопись стремится не к пространственной стабильности, но скорее к движению в картине.

Итак, физическое существование картины до такой степени определяюще влияет на нее, что художники не столько придают некоторую конкретную определенность используемому ими материалу, сколько озабочены художественным производством прочных и достаточно крупных объектов, а не тем, что напоминает об изменении, становлении, движении, одним словом, о жизни¹⁷.

Эта проблема осознается всеми художниками, достойными называться таковыми; некоторые из них поддаются честолюбивому стремлению добиться от искусства впечатления, не соответствующего его природе. Если художник велик, результат не может не заслуживать внимания; но возникает вопрос, к такому ли результату стремился сам художник. Бергсон многократно привлекал внимание к странному впечатлению неподвижности, производимому мгновенными фотографиями движущихся людей или животных. Он любил замечать, что ради создания впечатления движущегося существа скульпторы и художники обычно изображают воображаемое положение, одновременно связанное со многими последовательными реальными позициями, занимаемыми движущимся существом, тем самым создавая у зрителя иллюзию перемещения. Сам этот факт бесспорен; можно лишь задаться вопросом, способен ли художник вообще, безотносительно к конкретному уровню мастерства, полностью преодолеть это затруднение.

Каждый вспомнит картину «Наполеон на перевале Сен-Бернар»: Жак-Луи Давид изображает всадника, который преодолевает перевал и чей конь резко встал на дыбы; хотя всадник и не падает, он бесконечно балансирует на одном месте, не продвигаясь ни на шаг. То же самое можно сказать о лошади Джона Констебла, бесконечно перепрыгивающей через препятствие, но никогда не преодолевающей его на картине, носящей именно такое название — «The Leaping Horse»³. Или же — о скаковых лошадях на картине Жерико «Скачки в Эпсоме»: они изображены так, будто летят наподобие птиц, с вытянутыми ногами, свободные от силы тяжести. Когда поэт говорит о быстрой лошади, что она как бы не касается земли, ему охотно веришь; но если художник пытается это показать букваль-

но, трудно поверить такого рода иллюзии. Начинающему формироваться образу движения слишком резко противоречит неподвижность тех предметов, которые художник разместил у нас перед глазами. Несмотря на умственные усилия сдвинуть их, они не двигаются.

Первыми это заметили сами художники, но у них были основания продолжать практику изображения многочисленных сцен, где движение играет значительную роль. Это относится к лошадям Эжена Делакруа, дерущимся на конюшне; к охотничьим и батальным сценам, где вихрь, подхвативший и людей, и животных, застыл в вечной неподвижности. Большинству зрителей такие преграды не мешают. Считая картины просто изображениями, они не видят помехи в том, что художник при помощи соответствующих знаков дал понять: изображение на полотне должно прочитываться как указание на движение. В конце концов, если написанная художником галопирующая лошадь на самом деле не бежит, то ведь и произнесенный вслух глагол «бежать» тоже не бежит. Существуют же зрители, для которых удовольствие от созерцания картины заключено не столько в увиденном изображении, сколько в самом акте видения. Думая именно о них, тут же задаешься вопросом: а чем тогда руководствовались художники, подобные Рубенсу или Делакруа, столь плохо изображая движение посредством избыточной неподвижности, если они работали в основном для такого рода зрителей?

Чтобы попытаться ответить на этот вопрос, необходимо обратиться к некоторым основным понятиям, связанным с сущностью живописи, — для нас пока это было бы преждевременным. Возможно, такое неудобство и впрямь неизбежно — столь же, сколь неизбежно всякое базовое понятие связано с каждым из касающихся их вопросов. В данном случае дело обстоит именно так. Мы ищем связь между тем фактом, что картина — твердое, неподвижное, локализованное в пространстве тело, и тем фактом, что искусство живописи определенным образом ограничено там, где речь идет о непосредственной передаче движения. Тем самым сразу ставится под сомнение онтология живописи как таковая. Это неизбежно, но любое мнение на сей счет является, разумеется, лишь предположением, чья ценность зависит от весомости предваряющих его рассуждений, от общей постановки проблемы живописи, от того, насколько оно проясняет другие трудности интерпретации, присущие этому виду искусства.

Предположим для начала, что этим не ставится под сомнение способность живописи внушить сознанию представление о движении. Картина, несомненно, способна на это в той мере, в какой является родом письма. И она способна внушить не только представление, но и некоторый, пусть смутный, образ. Восприятие невозможно без воображения и осмысления; поэтому существуют все основания для того, чтобы изображение движения могло внушать образы и представления. Но вопрос состоит не в этом. Возникающие при виде бегущего животного образы бега не являются для нас знаками движения; напротив, образы являются следствием движения; мы прекрасно знаем, что источником этих образов и их последовательности является само реальное движение. В случаях, когда запечатлены сцены скачек, охоты или войны, возникает противоположная проблема. Нам предлагают переходить от образа к образу без какой-либо чувственной опоры, мысленно представить себе подвижность, застывшую в движении; ее последующий образ немислим, так как в действительности она не длится в последующем движении. Чтобы разрешить это затруднение, художник должен довериться собственному разуму, что попытаемся сделать и мы, задавая столь непростым вопросом.

Сошлемся для ясности на один из излюбленных сюжетов, связанных с изображением движения у художников-классицистов: например, похищение сабинянок, к которому неоднократно обращался Пуссен и, по крайней мере однажды, — Жак-Луи Давид. Единообразно обозреть «Сабинянок» Давида затруднительно. Большинство же современных зрителей считают, что уже увидели эту огромную картину, бросив на нее лишь самый беглый взгляд; а он способен утвердить нас лишь в том, что автор полотна — известный мастер той исторической живописи, какой ее представляли в салонах и академиях времен Давида. Но художники часто понимают своих предшественников лучше, чем публика. Немногие из нас повесили бы на стене своего кабинета гравюру или фоторепродукцию «Римлян эпохи упадка» Тома Кутюра; а вот у Поля Сезанна были, видимо, особые причины для того, чтобы постоянно держать ее перед глазами в собственной мастерской. Глядя на полотно такого рода, живописец, вероятно, и не подумает о том, будто автор картины собирался создавать иллюзию движения, имитировать реальную динамику. То, что интересует художника, и то, чем он хочет заинтересовать нас, — композиционный ход, линейный орнамент, иначе говоря — система сложных

линий, изображающих движение, которое лишь приписывается предметам и персонажам, запечатленным на картине. Если рассматривать картину именно так — не как демонстрацию движений, развертывающихся во времени, а как одновременный показ заданной пространству совокупности линий и форм, такая картина, как «Сабинянки» Давида, снова становится привлекательной, если зритель предается игре, в которой на равных участвуют интеллект и глаз. Не имеет смысла приводить в качестве примера один из произвольных набросков, где аналитик подчеркивает на фотографии то, что его собственный взгляд воспринимает как картинный арабеск. Такое полотно, как «Сабинянки» Давида, можно прочесть по-разному; впрочем, любые прочтения окажутся обоснованными, если рассматривать прямые и кривые линии либо сами по себе, либо как элементы закрытых или открытых форм, чьи части обычно включены во множество различных форм. Удовольствие, доставляемое подобными произведениями, заключается в том, что они позволяют предаться анализу, сопряженному с рядом воображаемых реконструкций, иссякающим лишь вместе со зрительским вниманием. Хотя эстетический опыт такого рода длится во времени и требует подвижности взгляда, пробегающего по полотну во всех направлениях, он не направлен на время либо на движение. Объект задается целиком, одновременно, в неподвижности вечного настоящего.

Таким образом, живописец прав, выбирая сюжет, художественно представляющий действие. Немногие классические произведения полностью лишены действия; при выборе сюжетов художники исторического жанра чаще всего руководствовались представившимися им возможностями изобразить действие. Некоторые из них утверждали даже, что главное в живописи — это действие¹⁸; то, что они имели в виду, разумеется, справедливо, но лишь в том смысле, что любая композиция, сюжетно включающая многообразные действия, тем самым побуждает художника создавать совокупности линий и сочетаний различных форм, подобные статичным следам воображаемых движений, непосредственно совершаемых или уже совершенных.

С этой точки зрения, которую можно принимать или не принимать, так как у каждого есть собственный эстетический опыт, можно предпочесть такую картину Пуссена, как «Крещение Христа», сохранившимся вариантам его же «Похищения Сабинянок». Первый из этих двух сюжетов благоприятствует прак-

тически неограниченному многообразию линий и форм, не по-нуждая к псевдодвижениям толпы, когда все жестикулируют, оставаясь на месте, говоря воображению о жестоких действиях, не засвидетельствованных визуально. Благодаря более статичной природе изображаемого действия «Крещение» дает пример композиции, чей характер больше соответствует присущему живописи физическому модусу существования. Впрочем, кажется, именно ощущение этой проблемы побуждает художников, изображающих движения, строить композицию таким образом, что направления гасят друг друга, формы естественным образом сочетаются, короче — противоположные силы уравновешиваются и в результате аннулируются. Неподвижность целого предстает суммой отдельных движений. Впрочем, этого требует само вещество, из которого состоят живописные произведения. Присущий картинам эстетический модус существования обычно предполагает необходимость осознать то, что их физический модус существования непрерывен, устойчиво целостен, тогда как эстетический модус существования музыки сопряжен с задачей осознать то, что физическое бытие звукового материала, составляющего ее, дискретно, фрагментарно. Двигаться для живописи еще труднее, чем для музыки — остановиться.

Нельзя ли по крайней мере сказать, что сущностно неподвижные картины внушают воображению то движение, которое не способны изобразить? Что, как бы предлагая взгляду зрителя своего рода исходную точку, они побуждают его оживить сцену и продолжить начатое движение? Конечно, нет. То, что мы назвали здесь движением, сводится к системе объемов и линий, чья совокупность столь хорошо рассчитана, что небольшие изменения могли бы нарушить равновесие композиции в целом. Это чувствует любой художник, «набрасывающий эскиз». Смещение главной линии влечет за собой перемещение других линий. Для того, чтобы мы, глядя на картину, в свою очередь позволили воображению оживить одного из персонажей, то ли продолжая его движение, то ли завершая жест, нужно мысленно создать новое произведение, отличающееся от того, которое находится у нас перед глазами. Чтобы начатое подобным образом движение могло продолжиться, пришлось бы даже создать ряд воображаемых произведений, каждое из которых, если бы мы обладали талантом живописца, потребовало бы от нас таких же усилий, какие затратил сам художник на создание первой картины, единственно реальной, той, которая находится у нас перед глазами.

Однако сказанное противоречит именно свидетельствам самих художников, чья компетентность в данном вопросе неоспорима. Против сказанного нами свидетельствуют и философские положения, бесспорно, основанные на опыте, что бы ни думали об их метафизических импликациях. Как говорил еще Аристотель, мыслят лишь во времени, а Кант выявил ту неоспоримую истину, что само пространство пронизано временем. Как отмечали мы сами, целостный эстетический опыт живописного изображения не является мгновенным. Размеры картины имеют здесь второстепенное значение. Первый взгляд на картину, сколь бы решающим и по-своему достаточным он ни был, — еще не все. Можно сказать уверенно: чтобы по-настоящему увидеть маленькую картину Вермера, требуется больше времени, чем для того, чтобы освоить огромный холст Ораса Верне.

Итак, с данной точки зрения справедливо считать живопись также временным искусством. Но то, что достоверно для эстетического существования картины, воспринимаемой как произведение искусства (скоро нам придется говорить об этом), не столь достоверно для ее физического существования, о котором здесь идет речь. Картина, большая или маленькая, существует и сразу целиком предстает перед нами. Это известно всем любителям искусства. Не представляет труда собрать тысячи слушателей, для которых будут исполнены Девятая симфония Бетховена, или его же Героическая симфония, длящаяся почти столько же; но много ли зрителей согласится целый час просидеть перед «Раем» Тинторетто во Дворце Дожей или перед луврским «Браком в Кане»¹⁹?

У зрителей — своя правота: ведь ситуации тут совершенно различны. С материальной точки зрения, чтобы прослушать Девятую симфонию, нужен почти час, так как именно это время необходимо для ее существования. Картина же, сколь законным ни было бы наше желание растянуть время, чтобы продлить радость встречи с ней, тем не менее сразу открывается взгляду в своей полноте. Таким образом, именно модус физического бытия картин является определяющим элементом их эстетического существования — только этот факт и значим на данном этапе нашей работы.

Если вы не полагаетесь в этом плане на собственный опыт, можно обратиться к опыту некоторых художников, например, Эжена Делакруа. Он очень любил музыку, особенно моцартовскую, в чем оказался согласным даже с Энгром; но и Бетховен

был объектом его восхищения. Мы обязаны Делакруа на редкость проникновенными страницами, посвященными «трем манерам» мастера и, в будущем, возможной окончательной победе последней из них во мнении публики²⁰. Но Делакруа был художником, и терпение его испытывалось нехваткой полноты присутствия, которой неизбежно страдает музыка. Он столь ясно выразился на этот счет, что лучше всего прочесть написанное им после прослушивания «божественной» Пасторальной симфонии: «Я решился отметить, что вещи Бетховена в большинстве случаев слишком длинны, несмотря на изумительное разнообразие, с каким он использует повторение тех же мотивов... Живопись, среди других достоинств, обладает преимуществом большей скромности; крупнейшую картину можно обозреть в одно мгновение»²¹. Делакруа не отрицает, что если картина или некоторые ее части вызывают восхищение, можно сколь угодно долго получать удовольствие от них, «даже дольше, чем от музыкального отрывка». Действительно, после того, как исполнение завершилось, длиться может лишь воспоминание о симфонии; картина же остается с вами до тех пор, пока вы сами не отойдете от нее. Духу, уже познавшему пленительные чары живописи, простительна некая нетерпеливость, возникающая затем, когда наступает черед музыки, — той, что рождается столь медленно и никогда не достигает полноты существования. В живописи, как ее понимал Делакруа, должно преобладать совершенно противоположное качество: глядя на нее, «видишь все сразу». Необходимы и другие качества, но «все остальное должно прийти потом»²².

Возможно, такое включение физического модуса существования картин в эстетический модус их существования позволит объяснить растущую предрасположенность к натюрморту в некоторых школах прошлого и, быть может, еще более — в наше время. Как и о портрете, об этом жанре можно сказать, что и эстетики, и, прежде всего, сами художники считают его противоречивым. Те из них, кто придерживался иерархической классификации живописных жанров, полагая, что она существует и обладает объективной ценностью, сходились на том, что натюрморт — самый скромный, низкий жанр. Их доводы были просты. Они классифицировали живописные жанры исходя из иерархии изображаемых сюжетов; после Бога наиболее достойный сюжет — человек. С этой точки зрения можно было только пожалеть художника, посвятившего свой талант и время тому, чтобы воспроизводить зримый облик

столь обыденных объектов, как фрукты, булки, ножи, ложки, чашки или тарелки, не говоря о вениках и других хозяйственных приспособлениях, о сковородках, корзинах и прочей кухонной утвари²³. С другой стороны, нельзя не констатировать, разглядывая хороший натюрморт голландской школы, создавшей столько превосходных работ в этом жанре, или же один из шедевров Шардена, что сам жанр — таков, что реализует возможности искусства живописи с особой полнотой, а в некоторых отношениях именно он открывает этому искусству путь к наивысшему совершенству.

Дело в том, что в натюрморте в собственном смысле слова, написанном ради него самого, художник задается целью, точно соответствующей возможностям его искусства. Никто не ждет от него того волнения, которое вызывают монументальные полотна Веронезе, Тинторетто или Эль Греко, но производимое ими впечатление — более полное, завершенное и по-своему совершенное. Натюрморт не проповедует, не объясняет, не повествует; короче, он не говорит. Он не взывает к глубинам или тайным значениям того, что предлагается взгляду. Натюрморт по определению — картина, изображающая неодушевленные предметы. На ней могут изображаться и животные, еще недавно наделенные жизнью, но теперь также ставшие предметами. Та полнота удовлетворения, которую дает натюрморт, отчасти связана с ощущением полной адекватности модусов бытия изображенных предметов и изображающего их произведения искусства. Подобные картины — неподвижные инертные объекты с непрерывным модусом физического существования, соответствующим твердым телам, расположенным в пространстве; изображенным на них чашкам, ножам и книгам в самой реальности присущ точно такой же модус бытия, что и на полотне. Действительно, в натюрморте картина и изображенные на ней предметы только и делают, что совершают это наиболее фундаментальное из действий, — они существуют. Вот почему под руками мастера в натюрморте происходит полное совпадение живописных средств с обозначаемой ими глубинной реальностью. Натюрморт — это чувственное, воспринимаемое глазом выражение акта бытия, который метафизик помещает в результате исследования в сердцевину реальности.

Подобные соображения неизбежно имеют субъективный характер, но мы и не выдвигаем их в качестве непреложных истин, с которыми каждый должен соглашаться. Их един-

ственная цель — обосновать наши умозаключения фактами. Разумеется, любой эстетический опыт, даже связанный со столь надежно устойчивыми, неподвижными громадами, как египетские пирамиды, несет в себе черты неустойчивости и подвижности, усматриваемые обычно в потоке осознанной длительности. Но это не дает повода забыть о том, что по своему содержанию эстетический опыт, будучи именно опытом, во многом зависит от онтологического статуса своего объекта.

III. Существование и присутствие

Физический модус существования картины определяет всю систему ее взаимосвязей и с художником, создавшим ее, и с публикой, чьему взору картина предстает.

Природа картины и путь, каким она является на свет, полностью обусловлены ее бытийной сущностью. Воспользуемся еще раз сравнением с музыкой — не для того, чтобы выявить также и природу последней, ибо не это составляет предмет нашего исследования, но чтобы более рельефно очертить свойства живописи, к чему мы и стремимся. Слова о том, что любая картина — произведение художника, подобно тому, как и любое музыкальное сочинение является произведением музыканта, на первый взгляд выражают самоочевидное. Но именно здесь и коренится суть проблемы: картина не есть произведение художника в том смысле, в каком музыкальное сочинение является произведением музыканта. Уже обозначенное нами различие модусов существования двух этих классов произведений искусства влечет за собой не менее глубокое различие между отношением музыки к музыканту (или стихотворения к поэту) — и, соответственно, живописи — к художнику. Создать произведение означает в двух этих случаях совсем не одно и то же.

Свойства картины таковы, что художнику принадлежит не только замысел произведения, но и его воплощение. Сказанное не обязательно применимо ко всякому скульптору, но к любому художнику-живописцу — безусловно. Именно сам живописец придает материальное и физическое существование задуманному им — исключение составляют разве что второстепенные детали, выполнить которые можно без ущерба для дела поручить и помощникам. Стало быть, живописцы прежде всего — ремесленники и даже чернорабочие. Перед тем, как приступить к делу в своих более или менее комфортабельных

мастерских, они часто переодеваются в рабочую одежду, уподобляясь тем, кто зарабатывает на жизнь грубым ручным трудом. Однако и сегодня известны иные художники: они специализируются как портретисты, лучших клиентов находят в высшем обществе и прилагают все усилия, чтобы сделать свою мастерскую сродни светскому салону. Даже в процессе работы они хотят как можно ближе уподобляться своим моделям и сколь возможно менее походить на людей своей профессии. Согласимся, впрочем, что в данном случае можно говорить и просто о чьем-то индивидуальном вкусе, без претензии на внешний эффект. Но социальный аспект проблемы все равно остается, — а она пронизывает всю историю западного искусства и уже хорошо знакома античности. Причина, по которой некоторые художники не желают быть рабочими, состоит прежде всего в том, что они разделяют предрассудок, в соответствии с которым веками принижался ручной труд, а вместе с ним — любое «рукотворное» произведение; то есть, согласно классической формулировке, — любое произведение, где доля телесного выше, чем духовного²⁴.

Проблема, очевидно, именно в этом. Относится ли труд художника к тем видам труда, где рука преобладает над духом? Сегодня большинство на этот вопрос ответит отрицательно, из чего отнюдь не следует, будто общее мнение на сей счет всегда было таковым. В знаменитом 88-м письме к своему другу Луцилию Сенека, обсуждая понятие *свободных* искусств, определял их как искусства, достойные человека *свободного* положения, и добавлял: «Ведь ты не заставишь меня отнести к свободным искусствам то, чем занимаются живописцы или же ваятели, мраморщики и другие прислужники роскоши». Память об этом «поражении в правах» сохранилась надолго. Именно она, несомненно, породила вопрос, о котором спорили до хрипоты в эпоху Возрождения и на протяжении следующих веков: является ли живопись ручным трудом или следует причислить ее к свободным искусствам?

Включившийся в спор Леонардо да Винчи разрешил его в пользу живописцев, но высказался скорее свысока, чем возвышенно: «Вы причислили живопись к разряду механических искусств. Поистине, сомневаюсь, что она была бы запятнана столь бранным эпитетом, располагай художники теми же средствами, что и вы, для письменного восхваления собственных творений. Если вы называете ее искусством механическим, поскольку она использует ручной труд, то ведь руки лишь пере-

дают созданное воображением, ровно так, как и перо, которым вы пишете, запечатлевает — посредством ручного труда — то, что исходит от вашего ума. Вы называете ее механической еще и оттого, что за нее берут мзду; но если это — грех, то кто погряз в нем глубже, нежели вы сами? Разве сами вы не идете поразглагольствовать именно в те школы, где больше платят? И сделаете ли хоть какую-то работу, если вас за нее не вознаградят?»²⁵.

Будь дело только в этом, тогда и решение проблемы оказалось бы скорым; но ведь яснее ясного, что перо в руках писателя трудно сопоставить с кистью в руках живописца. Перо производит лишь буквы, слова и фразы, кистью же создаются сами картины; рука писателя записывает лишь символы слов, фраз и глав, позволяющие читателю понять произведение; рука художника создает произведение как таковое²⁶. То же самое можно сказать о музыканте — ведь между художниками и чернорабочими существует глубинное, неустранимое сродство, тогда как все музыканты, поэты и писатели скорее соотносимы с клерками. Даже композитору, сочиняющему музыку, нужны лишь чернила, бумага и перо для записи знаков произведения искусства, не обладающего, пока оно пишется и даже когда уже написано, актуальным физическим существованием вне сознания самого музыканта. Таким образом, сравнение, приведенное Леонардо, не без изыяна. Если бы перо так же соотносилось с искусством слова, как кисть — с искусством живописи, писатель владел бы литературной техникой с детства, с того возраста, когда он учится писать буквы и слоги.

Роль руки в искусстве живописи характеризуется тем, что задача последней — производить не знаки, но вещи; художник обязан, как говорится, сам ко всему приложить руку. Проще выражаясь, художник не только придумывает (подобно музыканту) собственное произведение, но также и исполняет его. Эжен Делакруа был слишком хорошо знаком с Листом и Шопеном, чтобы не знать, что композитор может быть и исполнителем собственной музыки; но он знал и то, что так бывает не всегда. Музыкант может писать музыку для инструмента, которым не владеет или владеет плохо. Опус, рассчитанный на сольное исполнение, еще может оказаться посильным для автора; в иных случаях это невозможно. Впрочем, для хорошего исполнения симфонии или музыкальной драмы недостаточно предоставить композитору оркестр или оперную труппу. Гениальный музыкант может быть средним, а то и посредственным дирижером. Ганс фон Бюлов не мог простить Брамсу того, как

тот дирижировал собственными симфониями. В отношении живописи такое невозможно. Художник не является подлинным автором произведения, если его роль, как это порой бывает, ограничивается созданием лишь эскиза полотна или фрески, конкретное исполнение которых поручается подмастерьям. Ничто не может заменить руку самого живописца.

Любой художник должен учиться своему искусству. Писатель должен овладевать литературным мастерством, что он и делает как на собственном опыте, так и ориентируясь на примеры учителей. Впрочем, ему необходимы и знания в строгом смысле слова. Иначе с какой стати о ком-то из писателей говорят, что он «знаток языка»? Так же и в музыке. Чтобы научиться законам гармонии и правилам композиции, нужно время. В этом случае знание также должно воплотиться в личный опыт. Мы хотим обратить внимание на то, что в двух этих видах искусства необходимое ученичество в гораздо большей степени использует возможности духа, а не руки. Записывать слова и ноты учатся быстро, но нужно длительное время, чтобы рука овладела живописным искусством. Это похоже на обучение не столько композитора, сколько исполнителя, который прилагает немало сил, чтобы овладеть искусством игры на музыкальном инструменте, а затем — трудится еще больше, чтобы не утратить завоеваний, обретенных столь дорогой ценой. Не дать пальцам заржаветь — удачная формулировка, свидетельствующая о том, что исполнитель должен разрабатывать пальцы, кисть, предплечья и держать их в форме всю жизнь. Но сказанное относится к концертирующему артисту, а не к сочинителю музыки. Научившись записывать ноты, композитор может пополнять и совершенствовать свои знания, но собственные руки ему уже нечему обучать. Впрочем, именно об этом хорошо говорил Эжен Делакруа: «Живопись — ремесло самое трудное и самое трудоемкое; для него необходима эрудиция, как у композитора, но также и блеск исполнения, как у скрипача»²⁷.

Делакруа выразил пережитое многими художниками, когда записывал в «Дневнике»: «Как жаль, что опыт приходит как раз в том возрасте, когда уже убывают силы. Поистине жестокая насмешка природы — этот дар таланта, который дается только ценой времени и труда, изнашивающих те самые силы, которые необходимы для его проявления»²⁸. Обреченный самой природой своего искусства на виртуозное исполнение собственных произведений, живописец может стать настоящим

художником, лишь достигнув того возраста, когда вполне овладел техникой исполнения. Вот почему лишь в переносном смысле можно говорить о молодых художниках или о детском искусстве, по крайней мере, если речь идет о живописи. Какими бы способностями дети ни были наделены от природы в том, что касается рисунка и колорита, на самом деле они ничего не создают, они только фиксируют. Их живопись не задается собственно пластическими целями; они хотят лишь обозначить или изобразить, не более. Это заметно по тому, как часто утрачивают они природные данные, когда впервые подступаются к собственно пластическим задачам и притом оказываются неспособными не только выполнить их, но и просто понять, о чем идет речь. Таким образом, природные способности детей не являются даже предпосылкой художественного таланта в будущем, даже если ребенок когда-либо и овладеет ремеслом. Во всяком случае, и для этого понадобится время, ибо обретение рукою технических навыков, особенно если учесть, что сам процесс постоянно должен быть под осознанным самоконтролем, — долговременное предприятие. Как говорил Джон Констебл, «никогда не было и не может быть ребенка-художника. Являясь одновременно физическим и умственным, этот вид искусства требует длительного ученичества»²⁹.

Всеми этими фактами, сопряженными с физическим модулем существования картин, объясняется часто испытываемое художниками ощущение, будто они соединены особого рода связью с собственными работами. Живописцы полнее и абсолютнее чувствуют себя авторами и первопричиной созданных ими картин, чем музыканты — своих произведений. Последние создают лишь возможности музыкального существования. Партитуры, предложенные композитором публике, не есть еще музыка в том смысле, в каком картины являются живописью. Живописное же полотно, в той мере, в какой оно отвечает замыслу художника, обязано ему не только тем, что оно есть, но и своим бытием вообще. И именно потому, что полотно непосредственно обязано художнику своим существованием³⁰, автор полностью отвечает за то, каково оно. Ни один мазок не ляжет на поверхность холста, минуя руку художника как орудие его духа. Короче, сам художник — и единственная, и всеобъемлющая причина, которая вызывает к жизни его произведение. Стало быть, нет нужды и удивляться, когда при сопоставлении природы и масштаба собственных возможностей с тем, что наблюдается в других видах искусства, он ощущает

порой чувство превосходства. О Вагнере, сочиняющем оперу, нельзя сказать, что он является столь же всеобъемлющей причиной существования «Парсифаля» и будто в его власти добиться того, чтобы произведение соответствовало замыслу. Вагнер не способен в одиночку придать «Парсифалю» существование. Чтобы наделить свое произведение актуальным существованием, он должен объединить певцов, оркестр, постановщиков, хормейстера и дирижера, каждый из которых, отвечая за реальное существование одного из бесчисленных элементов столь сложного произведения, будет содействовать возникновению целого. Конечно, автор всеми силами пытается контролировать эту общую работу, он следит за тончайшими нюансами воплощения, но сколь многое ускользает от него! В конечном итоге, даже при самом благоприятном стечении обстоятельств, даже в Байрёйте никогда не получится двух тождественных «Парсифалей». Именно в качестве автора музыкант не способен придать своим произведениям то, что художник придает картинам: актуальное бытие, вместе с которым возникает и определенный способ существования последних.

Смысл этого различия очевиден. Он прекрасно выражен в повседневном языке: музыканты, музыку пишущие, суть композиторы, а те, кто ее «играет», — исполнители. Но в искусстве живописи именно исполнение и является решающим моментом. В заметках, предназначенных для так и не написанного «Словаря изобразительных искусств», Делакруа говорит, что, хотя и нельзя сводить все к исполнению, оно все же имеет первостепенную важность. «Оно есть единственное средство придать всему остальному истинную ценность и выставить его в полном свете»³¹. Картины вне исполнения не существуют; плохо написанное полотно — плохое полотно: оно может стать исполненным всеми прочими своими свойствами, какими бы почтенными они ни были, лишь если живописное исполнение таково, что позволяет этим свойствам осуществиться, — а тем самым и существовать. Добавим, — впрочем, в полном согласии с Делакруа, — что, хотя рука и является инструментом исполнения, достоинства последнего не сопряжены лишь с маэстрией, виртуозностью живописца; рука должна обрести интеллектуальные и эмоциональные свойства, соответствующие замыслу художника, и выразить их в каждой линии, в каждом мазке. «Исполнение, не окрашенное вдохновением, оставляет на стене или холсте безупречные, но холодные конструкции, лишенные собственно

живописного содержания. Их авторы выучили все, что можно узнать об искусстве живописи, но они не владеют им»³².

Теперь ясно, чем отличается вид искусства, где главным является исполнение, от других видов искусства, не включающих в себя понятие исполнения. Вот почему наше личное отношение к живописи отличается от отношения к музыке. В эстетический опыт картины включены лишь два сущих: сама картина и зритель. Можно, конечно, сказать, что в определенном смысле в него включен и художник, но лишь как причина существования объекта, который с существованием живописца уже не связан именно потому, что тот сам же и наделил картину ее собственным бытием. Мы, разумеется, помним, восхищенные и благодарные, что радостью встречи с данным произведением обязаны именно мастеру; но единственная непосредственная причина данного, конкретного эстетического опыта — не что иное, как сама картина и только она, такая, какой была некогда создана художником, или, по крайней мере, в ее нынешнем состоянии. Если же речь идет о современной живописи, то можно быть почти уверенным: перед нашими глазами — произведение художника в том виде, который соответствует его замыслу. Его собственная личность уже не имеет значения; быть может, он уже скончался или талант его померк; остается лишь одно: контакт между его произведением и нами³³.

С картинами дело обстоит именно так лишь потому, что искусство живописца включает в себя исполнение; в музыке все наоборот, потому и ситуация тут — противоположная. Между музыкантом и нами нужен посредник; если можно так выразиться — некий волшебник, придающий актуальное существование музыке: ведь музыкальная партитура содержит лишь знаки. Можно сказать, что музыка оформляется для нас лишь благодаря исполнителю. Таким образом, наша личностная связь с ним более непосредственна, чем с самим музыкантом, «придумавшим» свое произведение. Следует признать, что исключительная роль, которой любители музыки наделяют исполнителей, оправдана только этим — и ничем другим. Конечно, любители эти не заблуждаются относительно первопричины своего слухового опыта. Тот, кто восхищенно внимает «Страстями по Матфею», ни на миг не забывает, что в конечном счете единственный источник этого грандиозного потока звуков — творческий гений Иоганна Себастьяна Баха. Но слушатель знает: без коллективных усилий оркестра, хора, дирижера и самой

публики произведение Баха так и осталось бы на стадии замысла; предоставленное самому себе, оно существовало бы лишь призрачно, как чистая потенция. Итак, публика не заблуждается и относительно причины того, что услышанное ею музыкальное произведение существует актуально. Она общается с Моцартом или Бетховеном лишь благодаря посреднику или посредникам, чья функция в том и заключается, чтобы посредством физических звучаний актуализировать возможности, заложенные в некоей музыкальной партитуре.

Таким образом, неудивительно, что слушатель благодарен прежде всего тем, без кого невозможно само существование любимого им произведения. Вот почему невозможно отрицать и значение таких посредников. Все дело в том, что музыка существует, лишь если ее исполняют. Тот восторг, иногда переходящий в культ, который вызывают у посетителей концертов и музыкальных театров пианисты, скрипачи, певцы, прочие виртуозы, не говоря уж о самих оркестрах и их дирижерах, иногда может показаться преувеличенным. Порой говорят о доминанте того или иного дирижера, или задаются вопросом, какая из двух, трех, четырех «Пятых симфоний» предпочтительнее, так, будто ее подлинный автор — не Бетховен, а один из дирижеров, пусть даже выдающийся, чье исполнение этого шедевра сопоставляется с другими. Культ исполнителей временами доходит до смешного, но это не является достаточным основанием для того, чтобы не видеть реального оправдания или, скорее, объяснения подобной мифологии. Именно потому, что автор не может придать своим музыкальным произведениям их собственного независимого существования, роль посредников в обретении нами слухового опыта незаменима. Но они не смогут придать актуальное существование никакой музыке, если сами не осознают себя как единственную силу, способную стать наиреальнейшей его причиной. И — напоследок: исполнителей часто называют «интерпретаторами» именно потому, что исполнение музыкального произведения, действительно, не может не быть интерпретацией. Иначе и не бывает, поскольку оригинал этого произведения, в отличие от оригинала живописного, — понятие, которое можно лишь помыслить. Как мы уже говорили, оригинал этот не существует вне авторского замысла.

Из основного онтологического отличия музыкальных произведений от живописных следует многое. Подробный перечень этих следствий был бы бесконечным; но по крайней мере

одно из них необходимо охарактеризовать именно сейчас, в контексте уже сказанного, чтобы обозначить наличие проблем того уровня, который можно связать с социологией искусства (сколь ни затаскано это словосочетание).

Нередко бывает, что музыка доставляет удовольствие только музыканту, играющему одно из любимых произведений для себя. Однако чаще всего это не так. Обычно концерты являются коллективными предприятиями, требующими сотрудничества многочисленных исполнителей, не говоря уже о публике — конкретном сообществе людей, пускай и возникшим лишь по случаю и распадающимся сразу по окончании концерта, но все же необходимом. Помимо эстетических соображений, оно необходимо хотя бы потому, что музыка стоит дорого. На содержание симфонического оркестра требуется много денег; еще больше их нужно для исполнения таких произведений, как монументальные оратории или масштабные музыкальные драмы: в данном случае даже большое число слушателей не окупает затрат, а скорее увеличивает их, поскольку расходы тут слишком велики и мелочью их не покроешь. Краткости ради скажем, что музыкальное производство и музыкальный эстетический опыт чаще всего суть мероприятия с выраженными чертами социальности и коллективности.

Другое дело — живопись. Разумеется, подобно тому, как можно в одиночку наслаждаться музыкой, и понятие коллективного наслаждения живописью имеет свой смысл. Но все же разница здесь очевидна. Испытываешь своего рода удовлетворение общинного инстинкта оттого, что знаешь: слушатели в концертном зале пришли сюда, как и ты сам, из любви к искусству, они готовы разделить твое наслаждение им. Возможно, исполнение «Лознгрена» для тебя одного — королевское удовольствие, но удовольствие это грустное. При большом стечении публики радость каждого является частицей общей радости, усиливает ее. Вот почему, возникни необходимость такого выбора, мы предпочли бы слушать концерт в полном, а не в полупустом зале. Напротив, вряд ли лучшее время для осмотра музея — один из тех дней, когда зрители в два-три ряда толпятся у картин и отделяют нас от того, что мы тщетно пытаемся разглядеть. Наслаждение живописью не требует одиночества, но прекрасно сочетается с ним. Вот наглядный образец того различия, о котором идет речь. Групповой осмотр музеев под комментарий экскурсовода внушает любителю живописи явное отвращение. Но он же не возражает против того, чтобы

отправиться на художественную выставку с двумя-тремя друзьями. Порой кто-то из них отделяется от группы, чтобы поближе рассмотреть заинтересовавшее его полотно; потом возвращается, чтобы поделиться мыслями об увиденном, не навязывая, однако, свои соображения другим. Но никогда не бывает так, чтобы человек пятьдесят посетителей музейного зала все разом вдруг остановились перед одним и тем же произведением и после четверти часа молчаливого созерцания внезапно стали аплодировать. Молчаливое отшельничество живописи как минимум оберегает ее от того немзыкального шума, каким обычно приветствуют окончание оперных представлений или симфонических концертов. Сказав это, остается лишь добавить, что эстетический опыт общения с картиной есть подлинно личностный акт, тогда как в музыке, и очень часто, этот опыт социализирован. Первопричина таких различий состоит в том, что двум этим классам произведений искусства присущи разные модусы физического существования. Соответствующие модальности их присутствия и эстетического существования различаются потому, что *существуют* они по-разному. Окончательный ответ на такого рода вопросы остается за онтологией.

Примечания

¹ Слова *живопись* и *картина* практически взаимозаменяемы: любое произведение живописи — это живописное изображение, или просто живопись. Картина — «произведение живописи, выполненное на холсте, дереве и т.д.» («Ларусс»). Поэтому мы не станем различать эти понятия кроме тех случаев, когда по ходу нашего анализа окажется необходимым использовать их в разных смыслах. Наша цель — не изменить общепринятое словоупотребление, но уточнить смысл этих двух слов в контексте данной, конкретной работы. Сказанное касается и вводимого нами различия, на сей раз существенного, между живописными изображениями, или *картинами*, с одной стороны, и *картинками* — с другой. Однако и в данном случае смысл слов не пересматривается — дело лишь о том, чтобы уточнить этот смысл применительно к конкретным задачам нашего исследования.

² См.: *Gilson E. L'être et l'essence. P., Vrin, 1948.*

³ Под *существованием* мы понимаем состояние того, что, обладая собственным бытийственным действием, тем самым выделяется из небытия. *Сущее* — это то, что находится в состоянии или условии существования. Предмет метафизики — сущее, мыслимое как производное от деяния (*actus essendi*). Предмет онтологии — сущее, абстрагированное от деяния. Его часто называют субстанцией, вещью и т.д. Так как в нашем исследовании мы исходим из актуального существования художника и используемых им материалов,

мы чаще всего будем абстрагироваться от бытийственного деяния. Его заданность в нашем исследовании подразумевается. Вот почему осуществляемое художником надление существованием лишь изредка будет выводить нас за пределы онтологии — только в тех случаях, когда исследование побудит нас переступить порог метафизики. Онтология произведений искусства включает их онтогенез (то есть учение об искусстве как о причине, порождающей произведение). Предметом эстетики является произведение искусства в его непосредственной данности. Прекрасное сопряжено с метафизикой; оно трансцендентально и, будучи таковым, обратимо в сущее.

⁴ *Maritain J. Creative Intuition in Art and Poetry. N.Y., Pantheon Books, 1953. Ch. 1. P. 3.*

⁵ Понятая таким образом, «поэзия, несмотря на свою вовлеченность в развитие искусства, трансцендентна ему: то есть она связана с ним не как оживляющая тело душа, но скорее как некий отделившийся дух, движущий в древней астрономии небесные тела» (*Maritain J. Op. cit. Ch. V. P. 171*). При таком подходе нам нечего и возражать; но поскольку мы эмпирически исходим из самого произведения живописи, то и полагаем, что сможем обнаружить в нем поэзию лишь на том уровне, на каком она проявляет себя как свойство данного, конкретного произведения искусства. Ср. примечание Гримма в: *Diderot D. Essai sur la peinture // Diderot D. Oeuvres. P., La Pléiade, 1946. P. 1458, n. 17.*

⁶ Как справедливо говорит Ж. Маритен, «музыка требует отдельного, совершенно особого анализа» (*Maritain J. Op. cit. P. 4*). Это справедливо для всех видов искусства, и общая онтология искусства может быть создана только при наличии частных художественных онтологий. «Творческая интуиция», в которой рассматриваются все виды искусства, сосредоточена на поэзии, при-сущей словесному искусству. Великие художники неоднократно заявляли, что живописи без поэзии не существует; таким образом, Ж. Маритен совершенно справедливо придает этому понятию обобщающий характер. Следует лишь добавить, что в системе поэзии, понимаемой в столь общем виде, все же очень четко различаются такие виды искусства, как литература и живопись.

⁷ «Действительно, живопись живет в основном внешними формами предметов — линией, цветом, впечатлением, — обстоятельствами, не имеющими ничего общего с литературной идеей; я не сказал “с поэтической идеей” — это совсем другое. Слово “поэзия”, которое следует употреблять даже тогда, когда речь идет о живописи, свидетельствует о бедности языка, повлекшей смешение функций, прерогатив каждого из видов изящных искусств. Это слово, означающее особое свойство всех искусств и в то же время обозначающее искусство словесного живописания, как бы указывает на то, что это последнее и есть собственно искусство, так как в других искусствах это главное качество якобы лишь позаимствовано у словесности» (*Journal de Eugène Delacroix. 3 vol. P., Plon, 1950. Vol. III. P. 134*). Это примечание сделано в Париже 29 октября 1857 г. (*NB* с. 133, последняя строка: мы заменили «политику» — «поэтикой»). Таким образом, Делакруа совершенно не возражал против того, чтобы понимать «поэтическое» первоначально как общее для всех видов искусства; он лишь сожалел о том, что это слово заимствовано у искусства слова — литературы, «поэтика» которой как раз и отличает ее от живописи.

⁸ О существовании музыки как таковом см.: *Souriau E. L'insertion temporelle de l'oeuvre d'art // Lalo Ch. Formes de l'art, formes de l'esprit. P., Presses*

Universitaires de France, 1951. P. 42–45. В этом исследовании ясно показана сложность данной проблемы. Феноменология существования музыки еще сложнее, чем феноменология существования живописи, особенно если рассматривать лишь физический способ существования, абстрагированный от способа существования эстетического. Любопытная феноменологическая интерпретация физического аспекта этой проблемы содержится в работе: *Osborne H. Theory of Beauty. An Introduction to Aesthetics.* L., Routledge and Kegan Paul, 1952; о музыке см. с. 101–110; о живописи – с. 110–112.

⁹ Ср.: *Августин А. Исповедь. Книга шестая. XI.* М., 1992. С. 78–79.

¹⁰ Если верить Шарлю Тerasу, биографу художника, то единственная картина, когда-либо проданная Ван Гогом, – «Красный виноградник». Его брат Тео продал ее в 1890 г.; Винсент умер в мае того же года. См. введение к книге: *Lettres de Vincent Van Gogh à son frère Théo.* P., Grasset, 1937. P. 16.

¹¹ *Amaury-Duval. L'atelier d'Ingres.* P., Grès, 1924. P. 203. О различных способах феноменологического существования произведений искусства см.: *Souriau E. La corpesondance des arts.* P., Flammarion, 1948. P. 70–71. Тот же автор говорит об однозначной природе эстетического существования, несмотря на спецификации различных видов искусства (см.: *Souriau E. L'insertion temporelle de l'oeuvre d'art.* P.41). Понятие взаимосвязей видов искусства вполне справедливо (см.: *Munro Th. Arts and Their Interrelations.* N.Y. Liberal Arts Press, 1949), но нельзя доводить его до стирания специфических черт, присущих каждому из изящных искусств как таковому. Идея «системы изящных искусств» представляется абстрактной концепцией, чуждой самим художникам.

¹² *Osborne H. Theory of Beauty.* P. 96, 99.

¹³ *Gill E. Art-Nonsense and other Essays.* L., Cassell, 1929. P. 162–163. Мы цитируем Уитмена по Эрику Джилу, не дающему точной ссылки на первоисточник. Нам, впрочем, не удалось отыскать в произведениях Уитмена приписываемые ему слова, но в нашем распоряжении не было полного собрания его прозаических произведений.

¹⁴ Если хочешь следовать современной моде, следует придерживаться противоположной позиции. Например: «Каким бы старинным, классическим ни было произведение искусства, по своему действию и воздействию оно является таковым, лишь пока существует в личном опыте. В качестве куса пергамента, мрамора или полотна оно навеки (за исключением причиненного временем ущерба) остается самостождественным. Но как произведение искусства оно воссоздается всякий раз, когда становится объектом эстетического опыта» (*John Dewey's Philosophy.* N.Y., The Modern Library, 1939. P. 983). Г. Осборн исходит из введенного Х.С. Гудхартом-Ренделлом (см.: *Goodhart-Rendell H.S. Fine Art*) различия между «носителем» и «материалом» произведения искусства. По его определению, носителем является «то, что, оставаясь неизменным во времени, независимо от восприятия или осмысления, делает (относительно) возможным восприятие одной и той же *организации материала* разными людьми в разное время». Отсюда вывод: «Носитель произведения пластических искусств – это то, что обычно называют живописным изображением, сочетание пигментных красителей на холсте, дереве, штукатурке и т.д.» Исходя из этого, «когда прекрасное живописное изображение создано, единственное, что еще необходимо для его актуализации как произведения искусства, – взгляд компетентного зрителя» (*Osborne H. Op. cit.* P. 95–96). Эта позиция приобретает крайние формы в эссе Д.А. Гертнер (см.: *Gaertner J. A. Art as the Function of an Audience // Daedalus,* 86

(1955), I. P. 80–93): «Нет искусства без аудитории» (P. 81); «Искусство не существует, оно случается» (*it happens*) (P. 82); «Место, где создается искусство (*место искусства*), — это сознание аудитории. Произведение искусства существует только как искусство в действии; подобно этому спичка существует как огонь в действии, но пока не зажжешь спичку, не будет огня» (P. 82). В пандан слову «аудитория» (*audience*) автор предлагает слово «видеотория» (*vidience*). При соответствующей okazji было бы интересно разобраться в том скрытом, бессознательном желании реванша, которое таится в подобной позиции. Ведь при таком подходе власть над искусством пребывает не в руке художника и не в его сознании, а в нас самих, одним лишь взглядом дарующих ему существование.

¹⁵ См. описание им собственного эстетического опыта в кн.: *Fromentin E. Les maîtres d'autrefois*. P., Nelson. Ch. III. P. 42–50.

¹⁶ Дневник Делакруа. Париж, 26 марта 1854 г. Перевод Т.М. Пахомовой. М., 1950. С. 320–321.

¹⁷ В настоящее время существует явная тенденция считать передачу движения делом живописи. Обсуждение аргументов, выдвигаемых многими современными художниками в поддержку этой попытки, сразу завело бы нас в дебри диалектики. Дискуссия оказалась бы бесплодной. Разрешить спор, касающийся художественных задач, могут лишь сами произведения искусства. Тем не менее полезно ознакомиться с позициями художников. См.: *Kahnweiler D.-H. Juan Gris: sa vie, son oeuvre, ses écrits*. 5 éd. P., 1946. P. 240–249; *Ozenfant A. Foundations of Modern Art*. N.Y., Dover Publications, 1952. P. 262–263; *Kandinsky W. Comment un peintre «cherche à appliquer à son propre art les moyens de la musique» // Kandinsky W. Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*. P., Éditions de Beaune, 1954. P. 92, 101–104; *Klee P. Schöpferische Konfession*, 1920. // *Grohmann W. Paul Klee*. P., Flinker, 1954. P. 98; *La matière et le temps dans les arts plastiques. // XX siècle, nouvelle série*, n. 5, juin 1955; *Courthion P. Le temps libre et enchaîné*. Op. cit. P. 37–40; *Franccastel P. L'expérience figurative et le temps*. XX Siècle (P.), n. s. V (Juin, 1955). P. 41–48; *Severini G. L'intuition futuriste du dynamisme plastique*. XX Siècle (P.), n. s. (5 Juin 1955). P. 49–52.

¹⁸ Такая позиция, без ссылок на источник, приписывается Пуссену в кн.: *Goldwater R., Treves M. Artists on Art, from the XIV to the XX Century*. N.Y., Pantheon Books, 1947. P.155. Впрочем, и без того известно, что Пуссен в высшей степени занимала проблема «ораторского действия». Речь идет о том, что Цицерон называл языком тела и чему Квинтилиан придавал столь большое значение, что считал мысли, чувства и аргументы беспомощными, если они этого действия лишены. В том же роде сделал свой вывод и Пуссен: если картина лишена действия, линии и краски не производят впечатления.

¹⁹ Не стремясь вдаваться в тонкие рассуждения по этому поводу, мы все же полагаем, что чем дольше задерживаются перед картиной некоторые зрители, тем более открывают в ней картинку, а не живописное изображение. Один из многих примеров — то, что пишет Уолт Уитмен по поводу картины Джона Малвени «Custer's Last Rally»⁴: «Я смотрел на нее около часа; но ее нужно видеть чаще; ее нужно снова многократно изучать» (*Whitman W. Leaves of Grass and Selected Prose*. N.Y., Random House, 1950. P.746). Уитмен описывает, разумеется, индейцев сиу с их боевыми прическами, Кастера (коротко остриженного), капитана Кука, мертвых или умирающих лошадей, облачка порохового дыма и т.д. Уитмен, конечно же, не устает констатировать законченный «американизм» этой сцены. В этом «вестерне» нет ничего европей-

ского; можно ли об этом забыть? Эта точка зрения правомерна, но имеет ли она отношение к живописи? Ср.: «Просматривая эту книгу [«Историю карикатуры» Шанфлера], убеждаешься, что Домье был таким, как представляешь его себе по его рисункам: убежденным человеком, настоящим республиканцем» (*Писсаро К. Письма сыну Люсьену. Они, 17 февраля 1884 г. // Камиль Писсаро. Письма. Критика. Воспоминания современников. Перевод Е.П. Классон. М., 1974. С. 133–134.*)

²⁰ Говоря о «трех фазах» в творчестве Бетховена (саму идею, вероятно, художник почерпнул у С. де Ленца), Делакруа пишет, что «всегда нужно делать ставку на гения» (*Delacroix E. Oeuvres littéraires. 2 vol. Vol. I. P., Grès, 1923. P. 28–29.*) Между тем Делакруа, хотя сам и стеснялся этого, предпочитал Моцарту Чимарозу («Тайный брак») – см.: *Дневник Делакруа. 5 мая 1847 г. С. 131.* Но и при этом (*Journal de Eugène Delacroix. Vol. II. P. 208*) Делакруа повторяет: «...Не будем торопиться; всегда нужно делать ставку на гения».

²¹ *Дневник Делакруа. Воскресенье, 11 марта 1849 г. С. 153; 26 марта 1854. С. 320–322. Ср.: Среда, 30 ноября 1853 г. С. 308–309; 13 января 1857 г. С. 474: «Вещи Бетховена чрезмерно длинны; он утомляет, слишком долго задерживаясь на одной идее».* Ср.: *Les carnets de Léonard de Vinci. P., Gallimard, 1942. Vol. II. Ch. 39. P. 358.*

²² *Дневник Делакруа. Париж, 30 декабря 1853. С. 315.*

²³ См.: *The Discourses of Sir Joshua Reynolds. L., Burnet, 1842. P. 50.* Проблема жанровой иерархии, основанной на достоинстве сюжетов, долго волновала всех художников, стремившихся «живописать историю»; из-за них такому пейзажисту, как Констебл, или такому мастеру натюрморта, как Шарден, пришлось дорого поплатиться за свои «низкие» жанры. Эта проблема все еще возникает в дискуссиях о живописи (см.: *Taine H. Philosophie de l'art. 16 éd. P., Hachette, 1918. Vol. II. P. 344–346; Blanc Ch. Grammaire des arts de dessin: architecture, sculpture, peinture. 7 éd. P., Laurens, 1888. P. 598–615; Denis M. Charmes et leçons de l'Italie. P., Colin, 1933. P. 189–190.*) М. Дени решил возродить эту старую идею; признаваясь, мы не совсем понимаем, зачем. Если речь идет об изображениях, понятно, что принимается во внимание изображаемый объект, так как любое изображение связано с благородством объекта. Но если различать живопись и производство картинок, как мы предложим сделать это ниже, то качество живописи будет зависеть лишь от нее самой. Иначе, как заметил один художник, портрет генерала обязательно будет благороднее портрета простого лейтенанта.

²⁴ Искусство настолько отождествлялось с ручным трудом, что родители юного Микеланджело очень ругали сына, когда он, отданный для обучения грамоте учителем Франческо из Урбино, тайком тратил все свое свободное время на занятия рисованием. Иногда они даже «бивали» его, «считая, вероятно, что стремиться к этому неведомому им искусству есть дело низкое и недостойное древнего их рода» (*Vasari G. Le opere di Giorgio Vasari, pittore e architetto aretino. Florence, 1832–1838. 2 vol. Vol. II. P. 977.*)

Ср. с утверждением Рейнолдса: «Ценность и уровень любого искусства связаны с долей вложенного в него умственного труда или вызываемым им умственным удовольствием. В зависимости от соблюдения либо несоблюдения этого принципа наша профессия становится свободным искусством или ручным трудом» (*The Discourses of Sir Joshua Reynolds. Disc. IV. L., 1842. P. 52.*)

²⁵ Текст Сенеки см. в: *Луций Анней Сенека. Нравственные письма к Луцилию. Письмо 88 (18). Перевод С. Ошерова. // Луций Анней Сенека. Нравственные письма к Луцилию. Трагедии. М., 1986. С. 181. Текст Леонардо – в: *Les**

carnets de Léonard de Vinci. Trad. Louise Servicen. P., Gallimard, 1942. Vol. II. P. 190. Ср.: «Хотя художник работает рукой, он — не хирург, и его достоинства вовсе не связаны с ловкостью рук» (*Delacroix E. Oeuvres littéraires*, I. P. 75). «Литераторам кажется, что они не рабочие, потому что они не работают руками» (Ор. cit. I. P. 92). Делакруа, напротив, полагал, что если под механическим понимать не сделанное руками, но сугубо ремесленное без участия воображения, то «в литературном сочинении и исполнении больше механического, чем в живописном». Разумеется, «речь здесь не идет о художниках-ремесленниках, коих великое множество» (*Ibid.*).

²⁶ Утверждение о том, что труд художника не является ручным, не отрицает того, что это реальный труд, — часто тяжкий, порой изнурительный; но эти усилия — иного порядка. Тем более интересно прочесть главу XVIII «Some Notes on Pope's Poetry» в прекрасной книге: *Sitwell E. Alexander Pope*. L., Penguin Books, 1948. Как поэт, Эдит Ситвел полагает, что «поэзия так же связана с физическими способностями, как и с духовными» (P. 215). «О внешнем виде поэта почти всегда можно судить по его технике» (P. 216). Роль тела в поэтическом творчестве — понятие, которое могут обсуждать лишь подлинны поэты. «Мне кажется, — говорит Эдит Ситвел, — что стихотворение рождается в голове поэта и питается его кровью подобно розе среди темных листьев» (P. 215). Заходя еще дальше, она добавляет (P. 215), что поэт «жилами на руках чувствует форму и строение еще не выросшего стихотворения».

²⁷ Дневник Делакруа. Париж, 18 сентября 1847 г. С. 137. Ср. Париж, 12 октября 1852. С. 247. Это замечание подходит к живописи; оно не годится, если речь идет о гравюрах или литографиях, чье тиражирование художник решает поручить кому-то другому. См. по этому поводу сетования Одилона Редона на «вынужденные сношения с печатником» и литографом. «С ним на время вступают в брак по расчету, при полном несогласии во всем, где разумны были бы мир и взаимопонимание. Но вдвоем произведения искусства не создать. Здесь тот, кто уступит, будет сломлен» (*Redon O. A soi-même. Journal* (1867–1916). *Notes sur la vie, l'art et les artistes*. P., Floury. 1922. P. 123. Cf. P. 124.)

²⁸ Дневник Делакруа. 4 февраля 1847 г. С. 112.

²⁹ *Leslie G.R. Memoirs of the Life of John Constable*. L., Phaidon Press, 1951. P. 276. Ср. это замечание с: *Kahnweiler D.-H. Juan Gris*. P., Gallimard, 1946. P. 170. В поддержку своего мнения Канвейлер цитирует Матисса. Его главный довод заключается в том, что детские рисунки — род скорее идеографического, чем живописного письма, чуждо, следовательно, искусству живописи. Дети не рисуют формы, они описывают понятия. Между прочим, критики, упрекавшие Пауля Клее за обращение к приемам детского рисунка, ошибались. Ради искусства живописи Клее извлек и использовал включенные в детские рисунки пластические элементы. О проблеме в целом см.: *Lhote A. Traité de la figure*. P., Floury, 1950. P. 11–13.

³⁰ Напомним, что о «существовании» везде говорится в эмпирическом смысле, в онтологическом плане субстанциального бытия. Если мы в порядке исключения используем «существование» в метафизическом смысле, это всегда следует из контекста. Речь не идет о наделении художника способностью сотворения акта бытия применяемых им материалов. Впрочем, многие художники и сами отвергали подобные притязания.

³¹ Дневник Делакруа. 25 января 1857 г. С. 491–492. В том же отрывке Делакруа уточняет, что исполнение не сводится к «умелой руке». Он никогда не отделяет руку от сознания, но исполняет именно рука; Делакруа обозначает этим словом (о значении которого он размышлял) «очарование, которое

сообщает всем этим картинам рука исполнителя» – рисунку, композиции, величию, порыву, патетике, подлинному художественному вкусу, короче – всем достоинствам картины (Там же. С. 491).

³² *Lhote A. Traité de la figure. О разуме в живописи см. с. 11–27; уточнения по поводу роли разума в живописи см. с. 28–37.*

³³ «Таким образом, думается, понятно все, что я имел в виду, говоря о *могуществе живописи*. Если она передает лишь одно мгновение, она все концентрирует на эффекте этого мгновения; живописец в большей степени является господином того, что он хочет выразить, нежели поэт или музыкант, отданный на произвол своим истолкователям; словом, если память живописца и не столь многообразна и не охватывает многих областей, она зато производит впечатление полнейшего единства, способного дать нам подлинное удовлетворение. Кроме того, произведение живописца не подвержено изменениям, зависящим от того, как его будут понимать в различные времена» (Дневник Делакруа. 20 октября 1853 г. С. 398). Ср. фрагмент, названный Делакруа «О молчании и о молчаливых искусствах» (Там же. 23 сентября 1854 г. С. 374–376), особенно сравнение картины и книги.

Глава вторая

ЕДИНИЧНОСТЬ

Подобно всем субстанциям, наделенным актуальным существованием, картины являются единичными; иными словами, они — сущие, которые в качестве объектов изменяются при их разделении на части. Когда художник не удовлетворен одним из своих произведений, он может ограничиться изменением формы, обрезав его по краям, что и сделал Энгр со своими «Женщинами в гареме». Но можно также разделить полотно на две или более частей, подобно тому, как из картины Делакруа, на которой Жорж Санд была изображена слушающей игру Шопена, сделали два портрета — Жорж Санд и Шопена. В подобном случае, вследствие неразрывности сущего и единства, первая картина перестает существовать в качестве единичной, но ее замещают две других единичности, чьи судьбы и модусы существования различаются. Действительно, один из этих холстов оказался в Дании, в собрании Хансен, другой же остался во Франции, в Лувре. Ничто не мешает художнику, если он считает это возможным и желательным, нарезать несколько маленьких картин из одной большой. Он порождает тем самым множество объектов, каждый из которых в качестве сущего опять становится новой неделимой единичностью¹.

Таким образом, классический смысл понятия единичного включает в себя понятие особенного. Строго говоря, неделимая сущность является тем самым единственной в своем роде. Как любил говорить Лейбниц, ни в одном саду не найти двух одинаковых листьев. Действительно, и он столь же часто говорил об этом, быть *единичным* существом и быть *существом* — одно и то же; то есть быть и быть единичным — одно и то же.

Единичное и особенное свойственны любому сущему, рассматриваемому как единое, то есть единству исследуемого сущего. Применяя это понятие к картинам, можно сказать, что

каждая из них является сущностью, существующей лишь в одном экземпляре. Классическая философия объясняла этот факт главным образом самим материалом художественных произведений. Хотя далеко не все принимали эту теорию, даже в Средние века многие философы полагали, что принципом индивидуации является материя. В этой формулировке выразался тот очевидный факт, что в плане чувственного восприятия каждая частица материи, ограниченная определенными размерами, лишь единожды существует в этих пределах. Рабочий или машина могут производить неограниченное число деревянных или металлических кубиков, сходных по форме и материалу. Эти кубики могут быть сделаны из материала одного вида, но одна и та же порода древесины — не одна и та же древесина. Число одинаковых стульев, которые можно сделать, зависит лишь от количества древесины, имеющейся для их производства, но частный кусок дерева, используемый для изготовления одного стула, не может войти в структуру другого стула. Приняв эту столь простую очевидность, мы признаем и правоту философов, утверждающих, что материя является принципом индивидуации в силу своей некоммуникабельности².

Это понятие применимо и к картинам, поскольку если говорить об их физическом существовании, то они суть обыкновенные материальные объекты. Учитывая все, о чем нам еще придется говорить в дальнейшем, напомним: каждую картину мы считаем единичным объектом, состоящим из прочной основы (камень, дерево, картон и т.д.) и покрывающих ее слоев краски и лака. Хотя при анализе эти различные элементы можно исследовать порознь, мы будем рассматривать их прежде всего как образующие в совокупности одну материальную единицу, наделенную свойствами, присущими твердым телам благодаря их материальности.

Сходное замечание применимо к понятию материи, которое в классической философии противоположно понятию формы. И в наши дни немногим историкам искусства, еще менее — эстетикам, удастся уйти от применения двух этих классических понятий. Но они обращаются к ним неохотно, оговаривая, что эти понятия употребляются в новом смысле, не связанном с их схоластическим происхождением. Никому сегодня не хочется компрометировать себя связью с дискредитированной аристотелевской философией; действительно, понятия эти, высмеянные Декартом, вышли из моды.

Об этом можно лишь сожалеть, по крайней мере в данном случае. Ведь если понятия материи и формы, действительно, уже почти утратили свою роль в науке, то это еще не является достаточным основанием для отказа от них в искусстве, откуда они, как представляется, и произошли. Не искусство позаимствовало эти понятия у философии, но, наоборот, философия Аристотеля почерпнула оба эти понятия из искусства. Впрочем, достаточно посмотреть на работающего ремесленника, чтобы понять, что любое производство состоит в придании формы желаемого объекта соответствующей материи. Это относится к любым продуктам «ручного производства», идет ли речь о блюдах, тарелках, чашах и ложках либо о расписных вазах, картинах и статуях. Возвращаясь к традиционному различию между материей и формой, искусство просто берет то, что ему принадлежит.

Добавим, что можно вернуться к этим понятиям, не извиняясь и не уточняя, что им придается новый смысл. Для этого следовало бы сначала узнать точный смысл этого различия в древности. Обращаясь к ним, современный эстетик обычно замечает, что в его собственной теории материя и форма рассматриваются уже не как две отдельные сущности, но лишь как два всегда заданных совместно способа существования, скорее взаимодополнительных, чем противоположных, подлежащих скорее различению, чем разделению³. Это замечание вполне обосновано. Материи без формы не существует, иначе нельзя было бы воспринять ее и говорить о ней. В плане физической субстанции не существует также и формы без материи, так как само понятие пластического искусства предполагает придание материи определенной формы. В эмпирическом плане нашего исследования материей будет считаться любой элемент, подвергшийся определяющему воздействию другого элемента, называемого формой. Таким образом, то, что является материей в одном отношении, может стать формой в другом отношении. Действительно, материя, являясь определенной, всегда может действовать в качестве формы.

I. Материальная причина

Примечательно, что приходится напоминать об этих традиционных понятиях в связи с работой Анри Фосийона, которому современная эстетика обязана их новым признанием и углублением. Автор «Жизни форм» энергично подчеркивал решаю-

шую роль материи в детерминации произведения искусства. При этом он установил, что действенность материи связана с тем, что уже является в ней формой. Взаимосвязь материальной и формальной причинности будет постоянно проявляться в ходе нашего исследования. Она порождает сложности, но обойтись без нее нельзя.

Конечный вывод об отсутствии материальной причины произведения искусства радикально упростил бы проблему. Раз материя участвует в нем лишь в связи со своей формальной детерминацией, нельзя ли сказать, что все в картине является формой? Это было бы возможно только в том случае, если бы роль материи в структуре картины не порождала тот присущий материальности вид причинности, из которого и возникает индивидуация.

При всей своей пассивности, порождаемая материей причинность дает позитивные результаты, главный из которых заключается в том, что ни одно произведение искусства не может быть «воспроизведено» в буквальном смысле слова. Это прежде всего связано с понятием первоматерии. Поскольку материя порождает индивидуацию субстанции, восприятие двух картин как обладающих одной и той же материей или, напротив, двух различных материй как конституирующих одну и ту же картину было бы противоречивым. Холст и краски, составляющие одну картину, не могли бы одновременно принадлежать и другой. Если бы оба произведения были тождественны во всех других отношениях, они, возможно, были бы неразличимы, но остались бы различными. Так произошло бы на практике, если бы можно было одновременно экспонировать картину и совершенную во всех отношениях копию оригинала. Тогда рядом висели бы два произведения, зрительный выбор между которыми невозможен, но при этом их все-таки два. Единственным различием между ними было бы то, что некогда называли численным различием, как раз и объяснявшимся свойствами индивидуации количественно определенной материи.

Сразу возникают многочисленные, возможно, неразрешимые проблемы, связанные с понятием единичности произведений искусства, особенно живописного. Возможно, эти замечания не применимы ко всем видам искусства, даже пластического. То, что справедливо для двух картин, возможно, не справедливо или не вполне справедливо для двух статуй. Во всяком случае, очевидно, что эти замечания применимы к картинам, созданным в качестве материальных объектов. Включение в их

структуру материи превращает каждую из них в единичный объект, чье удвоение невозможно.

Но нам уже известно, что в конкретном составе произведений пластического искусства нет ни чистой материи, ни чистой формы. Таким образом, причиной численного различия между двумя картинами являются две материи, в каждой из которых уже заключена форма. Проблема индивидуации картин ставится в терминах материи, точно определенной как некоторый вид материи. А так как работа художника охватывает малейшие детали структуры произведения, можно предположить, что индивидуация картины связана с материальными элементами, поддающимися идентификации благодаря своей форме. Материя одной картины не только не может быть материей другой, но и качество холста, краски, мазка, пусть одного-единственного, никогда не тождественно качеству соответствующих элементов другого холста. В материальном отношении краски одной картины не могут быть красками другой; но они также не тождественны качественно и формально. Из этого следует, что проблема индивидуации ставится здесь исходя из материи, чьи признаки определяют ее как материю того рода произведений искусства, который называют картинами.

Будем прежде всего исходить из того принципа, что специфика произведения искусства распространяется на составляющие его элементы. В произведении природы все естественно; в художественном произведении все художественно. Когда художник использует определенный материал для создания произведения, физическая природа материала не меняется, но оно уже не полностью определяется ею. Действительно, художник выбирает материал с определенными физическими свойствами лишь ввиду предполагаемого результата. Таким образом, при философском анализе модуса существования картины как произведения искусства следует всегда определять материал по его эстетическим, а не физическим свойствам. Нужно различать здесь два «царства» — природы и искусства. Можно еще сказать, что искусство «устанавливает новый порядок». Было бы чрезмерным интерпретировать это различие как разрыв, так как физические качества выбранного материала совпадают с эстетическими достоинствами, послужившими причиной художественного выбора. Как было сказано, «материал искусства и природы роднит строгое формальное соответствие»⁴. Так и должно быть, ибо они тождественны, но модусы существования у них разные.

Итак, научные соображения о физической природе цвета, которыми руководствуются некоторые эстетики, не являются необходимыми для художника, еще менее — для философа, размышляющего о природе произведения искусства. Только сам художник способен сказать, полезны ли они для него. Мы по меньшей мере сомневаемся в их полезности. Действительно, лишь недавно некоторые немногочисленные художники заинтересовались физикой цвета⁵. Каким бы естественным ни был этот интерес, нельзя с уверенностью утверждать, что выводы физиков послужили чему-то большему, нежели подтверждению прежней уверенности некоторых художников. Важность этой проблемы во многом снижается в свете принципа специфики художественных материалов. Все что угодно может стать материалом живописного или отождествляемого с живописью произведения, если только художник решает использовать его в своих целях. Чтобы подтвердить эту мысль, у нас еще будет множество поводов: речь ведь о том, что истинная роль элементарных научных данных, позаимствованных кое-кем из физики цвета, на самом деле довольно невелика.

Длительная история живописи позволяет сделать вывод о том, что художники веками, быть может, тысячелетиями создавали шедевры, не имея ни малейшего представления о том, что мы называем сегодня световой теорией. Некоторые художники итальянского Ренессанса обладали определенной информацией о современном им знании. Такой художник, как Леонардо да Винчи, был настолько переполнен им, что изложил это знание в «Тетрадах», где именно по данной причине нет практически ничего, действительно касающегося живописного искусства. Чаше всего художник был рабочим от искусства, чье знание не выходило за рамки собственной техники. Говоря о Луке делла Роббиа, Вазари пишет, что его подобающим образом воспитывали, «пока он не научился не только читать и писать, но по обычаю большинства флорентийцев и считать, насколько это было ему необходимо»⁶. Сегодня также весьма немногие художники интересуются современными открытиями, касающимися психофизиологии зрительных ощущений или физики цвета.

Даже если бы эти знания были доступны художникам, большинство не заинтересовалось бы ими из-за отсутствия необходимой связи таких знаний с живописным искусством. Научное понятие цвета, рассмотренное в наиболее простой форме ньютоновской оптики, не представляет для художников никакого интереса. Семь так называемых простых цветов

спектра вовсе не просты, и их не семь. Впрочем, причина, по которой Ньютон остановился на этом числе, не имеет ничего общего с наукой. Заметив определенное соответствие между пространствами, занимаемыми основными цветами спектра, и числовыми соотношениями, определяющими музыкальные ноты диатонической гаммы, Ньютон счел уместным выделить число цветов, равное числу нот. Это была разумная, но вовсе не необходимая идея. Действительно, художники отказываются считать основным по крайней мере один из цветов ньютоновского спектра. Ведь не нужно обладать глазом художника, чтобы увидеть в индиго лишь одну из бесчисленных разновидностей синего. Слово «цвет» обозначает разные вещи в качественном мире художника и количественном мире физика⁷.

Впрочем, нельзя отделить краски от красителей. С этой второй точки зрения различие между двумя царствами еще очевиднее. Самим своим названием книга «*New Theogy about Light and Colours*»⁸, опубликованная в 1672 г., напоминает, что те цвета спектра, о которых говорил Ньютон, возникают при разложении света. Но художник как таковой не использует в качестве материала ни солнечный свет, ни цвета, возникшие при его разложении⁸. Используемые художниками цвета не являются чистыми качествами. Это пигменты, специально приготовленные и отобранные благодаря не только своей окраске, но и многим другим качествам, облегчающим их употребление или хранение. Пигменты эти редко представляют собой чистые цвета. Последние в конечном итоге сводятся к трем — синему, желтому и красному, каждый из которых — своего рода синий, своеобразный желтый или красный, отличающийся на глаз от другого при их сопоставлении. Синий предмет обычно дает не только синие, но одновременно и фиолетовые, зеленые отблески. То же самое происходит с желтым или зеленым предметом, так как нет числа возможным сочетаниям и пропорциям этих гармонических тонов. Художник располагает неограниченным числом цветных пигментов. Когда-то сами художники изготовляли краски, либо они делались под их личным надзором. Ничто сегодня не мешает им следовать этому примеру, но большинство покупают готовые краски, изготовленные на специализированных заводах. Некоторые художники предпочитают использовать покупные краски в том виде, в каком они выдавливаются из тюбика; другие, напротив, предпочитают как можно чаще прибегать к чистым цветам, смешивая их по своему желанию на палитре⁹. В любом случае, составляющая

структуру картины материя полностью отлична от световых вибраций, вызывающих цветовые ощущения. Она содержится в тюбиках, просто купленных у «торговцев красками», ею можно запачкаться. Да их еще нужно достать, что часто бывает для художников весьма затруднительным. Поэту достаточно пера и бумаги; художнику нужно больше материала; живопись — дорогостоящее искусство; скульптура — разорительное.

Материал произведения искусства в свою очередь является продуктом индустрии, чьи изобретения — начальный момент создания картин. Подобно тому, как создание музыкальных инструментов предшествует сотворению звуков, составляющих музыку, обуславливая его, производство красок предшествует созданию картин, чьим материалом они являются. Живописец играет красками так же, как исполнитель играет на своем инструменте, но инструменты и краски сначала нужно изобрести. Итак, в искусстве живописи все является искусством, вплоть до самой материи произведения. Изобретение новой техники, основанной на применении нового материала, как это произошло с живописью масляными красками во времена Ван Эйка, является началом новой эры в истории искусства. На более скромном уровне любое технологическое новшество в промышленном производстве красок для живописи оказывает заметное влияние на работу применяющих их живописцев и на создаваемые ими произведения.

В более фундаментальном плане существования как такового жизнь картин непосредственно зависит от прочности материалов, из которых они созданы. Точнее, они совершенно тождественны. Достаточно изменения одного из цветов, чтобы нарушилась гармония полотна. Бывает и так, что применение нестойких пигментов довольно быстро приводит к неотвратимой гибели произведения. К несчастью, в истории искусства множество примеров подобных утрат¹⁰. Современные художники, весьма слабо осведомленные о производстве красок, предоставленных сегодня в их распоряжение химической промышленностью, часто выражают опасения по поводу того, что сделает с их произведениями время.

Роль изобретательства и промышленного производства не менее значительна применительно к живописной материи, качественно определяемой формой, но описать ее труднее. Качество не определяется и не описывается. Это особенно справедливо в отношении красок, чье чувственное качество связано с самим его применением в живописи. Один из изначальных фактов, к

которым всегда следует возвращаться, — это способность или неспособность чувственно испытать удовольствие при виде некоторых цветов¹¹. Но не только при виде. Используемые художником цветные пигменты — это массы, которые он по своему усмотрению разминает, раскатывает, разглаживает; кроме цвета как такового их визуальный аспект вызывает в воображении множество тактильных или мышечных образов. Таким образом, художник пользуется материей в полном, конкретном смысле этого слова. В чистом виде этой материи в природе нет, а в тех исключительных случаях, когда она встречается, необходим выбор художника, изобретающего ее как материю возможного художественного произведения. С какой бы стороны ни рассматривать эту проблему, все здесь начинается с двойного изобретения; или, скорее, поскольку краски, произведенные промышленностью или самим художником, всегда предназначены для создания произведения, с одного-единственного изобретения материи, изготовленной или выбранной в соответствии с той формой, которую она приобретет¹².

И в этом отношении остается лишь согласиться с Анри Фосийоном, с его превосходным анализом «формального призвания» используемых художником материалов¹³. Решая работать одним из многих видов карандашей, мела или находящихся в его распоряжении жидких красок, художник тем самым принимает формальные детерминации используемой им материи, которые с необходимостью повлияют на его творчество. Даже если бы Леонардо удалось написать «Мадонну с младенцем» маслом на стене, она не стала бы фреской. Разумеется, «формальное призвание» материи не связывает художника неизбежными обязательствами, но им определяется поле возможностей — обширное, но не бесконечное. Скажем, пожалуй, что возможности численно бесконечны лишь внутри его формальных границ. Вот почему понятия материала и техники сопоставимы: определенный материал неизбежно требует определенных способов обращения с ним. Выбор их свободен, но он полностью исключает многие другие способы. Мы зашли бы слишком далеко, отождествив материал и технику¹⁴, но их разделение — гораздо более серьезная ошибка. Между живописным произведением и его материалом существует взаимозависимость. Они не тождественны, но всегда присутствуют в произведении, образуя структуру произведения искусства.

При всей своей элементарности эти замечания представляются небесполезными, так как от них зависит решение многих

проблем, занявших значительное место в жизни некоторых художников. Материальные элементы так называемой картины «маслом» не сводятся к цветным пигментам и маслу как их носителю. В ее состав также входят смолы, гуммилаки, грунтовка, эссенции и лаки, и состав их меняется. Ныне, как и прежде, способы производства красок весьма многообразны. Разнообразии используемых художниками материалов, в общем, безгранично; это очень легко проверить, больше времени потребуется художнику, чтобы понять, что многообразие используемых материалов влечет за собой соответствующее формальное многообразие живописных произведений. Можно даже задаться вопросом, поняли ли это некоторые художники.

Сколь многие художники убеждены, что существовал некогда утерянный ныне цеховой секрет живописного искусства, известный всем мастерам! Вера в это настолько характерна для художников, пишущих о своем искусстве, что нелегко усомниться в ее обоснованности¹⁵. Если в стародавние времена действительно существовало живописное искусство, чьи основные правила при всех возможных вариациях были известны всем мастерам, возможно ли, чтобы память о нем была утрачена, например, одновременно во всех мастерских в начале восемнадцатого века? Столь часто выражаемое художниками ощущение должно соответствовать какой-то реальности; но можно задаться и вопросом: не объясняется ли столь достойная сожаления утрата технических секретов простым исчезновением материалов, которыми когда-то пользовались? В той мере, в которой материал произведения определяет технику, и тот и другая были, вероятно, утрачены одновременно.

Нетрудно увидеть значимость этой проблемы, если вспомнить о мечте некоторых художников, преуспевших в техническом плане и щедро одаренных от природы, воссоздать, по крайней мере в техническом отношении, искусство мастеров, чьими произведениями мы восхищаемся в музеях. Исходя из убеждения, что профессиональные секреты великих художников эпохи Возрождения были утрачены более двух веков назад, чистые техники предприняли изыскания, сами по себе крайне интересные и связанные с воссозданием приемов, использовавшихся такими мастерами, как Ян ван Эйк, Мемлинг, Тициан, Рубенс, Рембрандт или Веласкес.

Есть что-то патетическое в том, что такие художники, как Луи Анкетен и Эмиль Бернар, отказываются от живописи ради поиска утраченных секретов¹⁶ либо отдают все силы созданию

полотен, общее впечатление от которых напоминало бы назавтра после их написания сегодняшнее впечатление от произведений Тициана или Веронезе. При всей полезности этих усилий нельзя не видеть их глубинной химеричности и, следовательно, приносимого ими вреда. Впрочем, один из тех, кто больше всех преуспел в подобных занятиях, сам предупреждает нас об этом. Чтобы создать картину, технически похожую на картины старых мастеров, нужны были бы те материалы, которыми располагали они. Кроме того, нельзя путать знание рецептов, которыми пользовались художники прошлого, с обладанием теми материалами, исходя из которых некогда составлялись эти рецепты¹⁷. Здесь мы вновь сталкиваемся с последствиями близкого родства материала и техники.

Тот же источник у других, еще более глубинных последствий. Многие из них прояснятся в ходе нашего исследования, но уже сейчас следует указать на одно из них. Его незнание лежит в основе достойных сожаления заблуждений, не столь давно распространявшихся в письменной и образной форме. Следствием формального призвания материалов является то, что материал не может принять любую форму. Таким образом, для передачи формы одного материала материалу другого вида следует изменить ее. Иными словами, так как материалы не взаимозаменяемы, форма не может перейти из одного материала в другой, не претерпев того, что было весьма точно названо «метаморфозой»¹⁸.

Действительно, руку художника зачастую можно узнать по различным способам обращения с разными материалами. Грифельный рисунок Энгра, сангина Ватто обнаруживают качественное сходство с живописными полотнами этих мастеров. Однако трудно представить себе созданную Энгром грифельную копию сангины Ватто¹⁹. Исходя из многочисленных примеров, можно констатировать, что у карандашного портрета работы Энгра совершенно иные пластические цели, нежели в его портретах маслом. Энгр — один из тех художников, кто решил строго следовать в своих живописных произведениях принципу примата рисунка над цветом. Среди приписываемых ему многочисленных афоризмов один из наиболее часто цитируемых гласит, что «в рисунке заключено все, за исключением колорита».

В любом случае очевидно, что почти невероятный успех энгровских рисунков карандашом связан со способами обрисовки форм, просчитывания объемов и, быть может главное, заполнения пространства, существенно отличающимися от

тех, что присущи его большим портретам маслом, которые у всех на памяти. Взгляните на карандашный портрет госпожи Детуш и на портрет госпожи Ривьер (оба — в Лувре) или на два портрета, карандашный и живописный, Маркотта д'Аржентея (Вашингтон, Национальная галерея): техническая разница в создании форм сразу бросится в глаза. В карандашном рисунке линия занимает пространство, не покрывая его. Это триумф рисунка; грифельный портрет всем обязан рисунку.

Когда от картины, написанной маслом, требуют, чтобы она была лишь раскрашенным рисунком, значительные достижения возможны, но картина мстит за себя. И Энгру это было известно. Когда ему однажды предложили одновременно выставить несколько рисунков и полотен, он отказался, так как полагал, что публика будет рассматривать только рисунки. При неправильном сочетании формы и материала последний заявляет о своем праве первородства.

История позволяет экспериментально подтвердить эту истину. Когда один жанр искусства тяготеет к подчинению собственного материала форме другого художественного жанра, он вырождается. Во все времена некоторые мозаичисты пытались создавать фрески, иногда — картины, посредством кусочков красочного твердого материала, которым они пользовались при создании своих произведений. Еще в античности, но еще более со времен Ренессанса хотели превратить сочетание отдельных кусочков в своего рода картину. Но материал мозаики значительно отличается от материала фресок. Используемые мозаичистом детали не связаны между собой. Подбор необходимых цветов ограничен наличным набором фрагментов. Наконец, мозаика, часто применяемая для декорирования поверхностей, значительных по размерам, и предназначенная для рассматривания издали, требует выраженной стилизации фигур, соединяемых в легко читающейся композиции и расположенных в обширном цветовом пространстве: впечатление от них сопряжено скорее с массой, чем с деталями. Как представляется, византийские мозаики обрели форму своего материала.

Знаменитая «Навичелла» Джотто при сравнении с мозаикой Торчелло оказывается наглядным свидетельством вырождения именно этой формы. «Навичелла» — уже не мозаика, но именно картина, пусть и выполненная в технике мозаики. Восхищение, вызванное мозаичной картиной — произведением если и не нового, то, по крайней мере, давно забытого жанра, имело конкретный повод. Оно непосредственно связыва-

лось с фигурой рыбака, «который, стоя на скале, удит лесой рыбу». Вазари особенно восхищается тем, сколь натурально изображен человек, в котором «чувствуется огромное терпение, свойственное этой профессии, и вместе с тем желание и надежда на улов». Действительно, ловля рыбы в открытом море, да еще во время шторма, предполагает неизбежность надежды. Можно вместе с Вазари восторгаться приемами, позволившими при помощи кусочков стекла получить подобный эффект²⁰; тем не менее «Навичелла» Джотто нанесла мозаике удар, от которого последняя так и не оправилась.

Аналогичные замечания применимы к живописным витражам, чей материал — рассеянный свет, а не отраженный свет в живописи. Художники по стеклу Средних веков, золотого века витражей, не занимались живописью по стеклу; они даже не пытались использовать живопись в прозрачных мозаиках; сюжеты в их творчестве были подчинены игре форм и света, удовольствие от которой, например, в Шартре или Бурже не требует каких-либо иных оправданий. Но то же самое можно сказать о гобелене, художественном шитье и других близких им искусствах. Материалом гобелена является крашенная шерсть, чья консистенция ничем не напоминает массы, используемые в живописи маслом. При всем необычайном разнообразии красок этой шерсти число их не бесконечно, их нельзя смешивать, если только речь не идет об оптическом смешении, спонтанно возникающем у зрителя от их сопоставления на плоской поверхности. Подобно витражу, искусство гобелена все более открыто задается целью создать тканые произведения, максимально приближающиеся к живописным. Нарботанная благодаря этим усилиям техника так глубоко укоренилась на протяжении двух последних веков, что художники, борющиеся сегодня за возвращение гобелена к формам, обусловленным самим его материалом, наталкиваются на сопротивление самих практиков²¹. Быть может, им уже не избавиться от мысли, столь распространенной среди изготовителей «дамского рукоделия», будто чем работа тоньше, тем она красивее. Кому не встречались в каком-нибудь музее расположенные бок о бок написанные маслом цветы и вышитая репродукция этой картины? Восхищенный гид подчеркивает, что издали они неразличимы, и порой он прав. Но если отвлечься от эмоций вышивальщицы, получающей удовольствие от того, как ей удастся по ходу работы преодолевать возникающие трудности, зачем ценой подобных усилий делать иголкой то, что лег-

че удалось бы при помощи кисти? По крайней мере один из материалов здесь ошибся формой. Если при переходе формы от одной материи к другой не происходит метаморфозы, «материя остается, а форма утрачивается».

II. Единичность и подлинность

Каждая картина обособлена и расположена в пространстве благодаря своему материалу, но каждая из них длится и во времени. Любой материальный объект, рассмотренный в качестве единичного, поддерживает с самим собой специфическую связь благодаря лишь тому факту, что, оставаясь *самотождественным* в различные моменты собственной длительности, он обладает непрерывным модусом существования. Свойство картины длиться, не меняясь, называют ее идентичностью.

Идентичность — это сохранение неизменной единичности во времени. Это понятие — одно из тех, которые обозначают фундаментальные свойства бытия как такового, и именно поэтому не поддаются анализу и определению. Так как понятие бытия — это как бы ткань, из которой сотканы наши мысли, все усилия определить его либо его трансцендентальные свойства требуют определения бытия через бытие. Тогда мы впадаем в тавтологию и не можем преодолеть ее при попытке объяснить, что значит для кого-либо быть единым, самотождественным. Ведь нет никакой разницы между «перестать быть» и «перестать быть тем, что ты есть».

В случае живописного произведения также нет никакой разницы между сохранением самотождественности и сохранением материальной самотождественности. Стало довольно привычным, что знаменитые полотна похищают, и они исчезают из музеев. Этим дело нередко и завершается²², но не всегда, и в конце концов картина возвращается на свое место, а компетентные лица при поддержке экспертов уверяют публику в том, что счастливо возвращенное художественное произведение идентично украденному. Впрочем, современные методы идентификации, усовершенствованная технология научного обследования картин позволяют с высокой степенью вероятности решать такого рода вопросы. Если речь идет о картине, каждый квадратный сантиметр которой известен с микрографической точностью, как это было в случае с кражей «Джоконды», вероятность становится уверенностью. Но все же в умах

публики регулярно возникает один и тот же вопрос: действительно ли возвращенное полотно — то же, что было украдено? Речь здесь на самом деле идет об идентичности некоторой единичности.

Другое понятие, тесно связанное с предыдущим и одновременно отличающееся от него, — понятие достоверности. И в далеком прошлом, и теперь нередко бывает так, что подлинность картины можно достоверно установить, хотя автор ее и остается неизвестным. Так обстоит, например, дело с бесчисленными египетскими, греческими, индийскими или средневековыми фресками: мы никогда не узнаем, кем они написаны, но не сомневаемся в их древности. Живописные изображения, обнаруженные в Альтамаре, Ласко и других подобных поселениях, относятся к столь отдаленным от нас во времени эпохам, что для их соотнесения с понятиями живописи и искусства требуется определенное усилие. Свидетельство этому — недоверие, с которым обычно относятся к известиям о такого рода открытиях. Подлинность этих произведений подвергается сомнению; но слово это означает сомнение не в имени их автора, но лишь в том, что произведения эти не столь отдалены во времени, как полагают те, кто их обнаружил. На самом деле неподлинность, в которой их упрекают, связана с их более поздним происхождением.

Проблема подлинности как таковой ставится лишь применительно к живописным произведениям, чье известное или неизвестное авторство можно, действительно, выяснить обычными методами исторического исследования. Значимость этого понятия выражается в конкретной форме многочисленных этикеток, которыми снабжены картины в музеях. Хотя имя автора отсутствует, картинам пытаются приписать воображаемое происхождение и даже снабдить авторов своеобразным удостоверением личности. Некоторые полотна атрибутируют NN, создателю Благовещения, то есть неизвестному, который между тем перестает быть совершенно неизвестным, раз ему можно приписать произведение. Оно свидетельствует о сущности автора; последним, в свою очередь, объясняется существование произведения. Некоторые другие полотна в поисках автора будут атрибутированы «школе NN», то есть неизвестному художнику, о котором известно лишь то, что он принадлежал к кругу известного художника. По непонятным причинам, впрочем, почти не связанным с живописью, мы так хотим узнать имя автора картины²³, что при необходимости придумы-

ваем его, вместо того, чтобы примириться с неосведомленностью. Однако имя автора и сама его личность совершенно необязательно связаны с художественной ценностью произведения. Картина является тем, что она есть сама по себе; не следовало бы даже ставить вопрос о ее подлинности.

Тем не менее он всегда ставится. Поскольку музеи заявляют об «атрибутированности» картин либо об их принадлежности к «школе», значит, по крайней мере в нашем воображении, знание о картине не полно, пока мы не знаем имени автора²⁴. Как представляется, подобного рода ощущение склоняет нас к мысли, что личность человека не вполне выяснена, если не известны место и время его рождения, имена родителей. Торговец картинами, озабоченный происхождением выставляемых на продажу полотен, — а так и должно быть, ведь от этого зависит цена продажи, — редко ограничится словами о том, что это картина Делакруа, а это — Мане; он постарается воспроизвести историю каждой действительно значительной картины, всех ее владельцев, вплоть до первого, получившего ее непосредственно от художника. Это нередко возможно применительно к современным произведениям; порой это возможно и для некоторых произведений шестнадцатого века. Если документально подтверждено, что полотно было написано художником по имени Джорджоне для церкви города Кастельфранко в Венето, где оно и находится по сию пору, то его подлинность установлена в той мере, в какой это присуще историческому заключению. Как бы то ни было, стремление к заключениям такого рода, по-видимому, основано на убеждении, что, хотя подлинность картины и не зависит от первоисточника, для ее полной идентификации необходимы знания об этом первоисточнике.

Единственно разумное объяснение этого парадокса заключается в том, что в эстетический опыт включаются элементы, чуждые природе картин как таковых. Очевидна наша неуверенность в обоснованности суждений в области живописи. Слава мастеров зиждется на своего рода соглашениях, созданном либо поддерживаемом критиками, торговцами картинами, историками и даже во все большей мере прессой, вечно гоняющейся за знаменитостями в художественной и иных областях: важно, чтобы для публики их имя сохраняло рекламную ценность, в любой момент обратимую в деньги. Еще очевиднее то, что именно так обстоит дело с мастерами прошлого. Их слава издавна основана на соглашениях, ставшем практи-

чески всеобщим. Тем, кто по крайней мере знает эти имена, хотя видел мало произведений, и не всегда главные, доподлинно известно, что Микеланджело и Веронезе были великими художниками. Такого рода слава не терпит возражений, кроме футуристических, сюрреалистических и иных в принципе иконоборческих, но, впрочем, и эти нападки — дань уважения. Любое произведение, атрибутированное таким художникам, прекрасно в силу самой этой атрибуции. Вот почему в музеях многие посетители сначала смотрят на имена художников, а потом — на картины. Во-первых, современные музеи столь многочисленны и порой обширны, что «осматривающий» их посетитель часто торопится. Не имея времени осмотреть все, он рассчитывает на имя художника, выбирая, что стоит посмотреть. Он не доверяет собственному глазу. Он часто восхищается не тем и с горечью вспоминает об этом. Самое надежное для него — делать то, что Джон Констебл остроумно называл «ссылкой на правило имени»²⁵. Если картина принадлежит Тициану, то она должна быть хороша. Мы весьма далеки от мысли, что правило имени не действует. Но жаль, что оно действует всегда, даже в случаях ошибочной атрибуции. Мы видели, как великие художники восхищались второразрядными полотнами или копиями первоклассных полотен, которые принимали за произведения мастеров²⁶. Это любопытная проблема, пожалуй, своего рода загадка. Но даже не надеясь разрешить ее, небесполезно изучить ее составляющие.

Прежде всего, можно устранить коммерческий аспект этой проблемы. В 1937 г. в Париже многочисленные посетители могли видеть бретонский ландшафт, автором которого назывался Поль Гоген; картину относили к первому периоду его творчества. Произведение не было подписано, но каталог этой официальной выставки, посвященной столетию новой французской живописи, атрибутировал его как принадлежащее Гогену. Никто вроде бы и не возражал, пока узнавший свое произведение автор картины, Эмиль Бернар, не указал на свое авторство²⁷. Атрибуция была исправлена, но в результате, хотя картина совершенно не изменилась, рыночная цена ее вскоре значительно снизилась. Речь шла не о подделке, но лишь о неправильной атрибуции. Почему цена одной и той же картины должна так изменяться в зависимости от того, считается ли она произведением Эмиля Бернара или Гогена? На то должны быть свои причины, но с точки зрения эстетической оценки найти их трудно. Так что будем считать этот факт посторон-

ним если и не торговле искусством, то по крайней мере самому искусству.

Совсем другим был ставший теперь знаменитым случай с поддельным Вермером Ван Меегерена. Речь шла на этот раз не о неправильной атрибуции, но просто о подделке, связанной с коммерческим мошенничеством, коммерческой аферой, ставшей известной правосудию. И снова оставим в стороне эту сторону проблемы, сохраняя лишь то, что связано с эстетической оценкой произведений искусства, в частности картин.

Лишний раз позабавиться злоключениями экспертов значило бы обратиться к наименее значительной, неумной стороне вопроса. Его реальное значение обнаруживается исходя из того факта, что ошибка оказалась возможной. Эксперты вовсе не жаждут ошибиться, и обмануть их не так уж легко. В любом случае, по компетентности они во многом превосходят своих критиков, чья победа в конечном итоге незаслуженна. Следует также понять, что если эксперт имеет дело с талантливым и компетентным фальсификатором, у последнего, естественно, шансов больше. Но истинный вопрос состоит в том, действительно ли в таком случае подделка нанесла кому-либо ущерб. С точки зрения художественного опыта как такового нет никакой разницы между подлинным Вермером и Вермером поддельным, в чьей подлинности, однако, также нет причин сомневаться. В конечном счете сам факт привлечения химиков и физиков для разрешения этого вопроса убедительно свидетельствует о том, что эстетической оценки как таковой недостаточно, чтобы поставить точку в дискуссии. Бесполезно, как это порой бывает, возражать, что началу лабораторной работы всегда предшествует сомнение, возникшее у кого-то лишь исходя из эстетического опыта. Факт этот справедлив, но он не столь уж многое доказывает, так как следовало бы тогда учитывать бесчисленные случаи противоположного свойства, когда либо известный эксперт, либо просто квалифицированный любитель упорствуют в том, что подлинные произведения — якобы подделки. В этом году (1956 г.) мы наблюдали это во Франции, когда специалист через прессу энергично пытался убедить нас в том, что недавно обнаруженные в одной из пещер доисторические живописные произведения — недавние подделки. Вскоре обнаружилось, что наличие живописи в этом месте было засвидетельствовано еще в восемнадцатом веке, а сами пещеры уже были описаны в словаре Морери как миромонтские пещеры.

В разные эпохи, при разных обстоятельствах оценка этих фактов существенно изменяется. Сто лет назад рыночная стоимость Вермера не была столь высока, чтобы имело смысл его подделывать. Поддельный Рембрандт стоил бы дороже, впрочем, некоторое их количество было изготовлено. Однако художественная ценность произведений Вермера и Рембрандта остается сегодня той же, что и сто лет назад. Что же касается самих подделок, они не только не меняются при обнаружении ошибки, но и вызывают вопрос о том, возможна ли полная подделка. Вряд ли откровенно плохая подделка является таковой, потому что ею никого не обманешь; но превосходная подделка не полностью поддельна, так как опытный глаз получает от ее созерцания то же удовольствие, что и от оригинала. То, что мы говорим о произведениях, атрибутированных школе определенного художника, точно так же относится и к подделкам. Действительно, Вермер не писал «Путников в Эммаусе»; но если такой художник, как Ван Меегерен, долго изучал стиль Вермера, его приемы и материалы, если он проникся его духом, если он способен изобрести новое произведение, которое может быть атрибутировано Вермеру, и исполнить его столь искусно, что поначалу никто не обнаружит несходства, — не существует ли причин *художественного плана* для атрибутирования Вермеру произведения хотя и не принадлежащего ему, но которое не стало бы без него тем, что оно есть? Столь удачный пастиш, принимаемый за оригинал, нельзя назвать незначительным произведением искусства; трудно утверждать, что в его составе вообще нет искусства оригинала.

Почтенная профессия фальсификатора, впрочем, не лишена благородства. Мастер репродукционной гравюры, Маркантонио (1487–1539) не постеснялся скопировать на меди все 36 листов цикла «Страстей» — ксилографии Альбрехта Дюрера, включая его подпись — А. Д. Сделал это Маркантонио столь успешно, что без предупреждения никто не мог увидеть разницу. Подделки продавались и покупались как произведения Альбрехта Дюрера.

Сам Микеланджело копировал различные произведения старых мастеров; он придавал им старинный вид, нанося на них различными способами копоть и грязь, что делало их неотличимыми от подлинников. Он прибегал к этому, чтобы обменивать копии на оригиналы, которыми он восхищался, желая превзойти их. Рассказавший эти истории Вазари упоминал еще и о микеланджеловском мраморном купидоне, проданном торговцем в качестве произведения искусства древности²⁸.

Подобные анекдоты редко бывают вполне правдивыми, но и это возможно. Если предположить, что последний из них соответствует истине, то будем ли мы так уж разочарованы, узнав, что владеем не греческой мраморной скульптурой, подделкой произведений старых мастеров, а подлинником Микеланджело? Сам Вазари, видимо, веривший в рассказанные им истории, никогда не осуждал подобную практику. И если произведения Маркантонио вправду были неотличимы от подлинников Дюрера, то какая покупателю разница, чем он обладает, — оригиналом или одной из такого рода подделок?

Таким образом, понятие подлинности не имеет художественного значения. Это чисто историческое понятие, чье значение в историческом плане чрезвычайно велико; но оно не должно выходить за его границы. Нельзя говорить об истории картины, не сопоставив ее по возможности с написавшим ее художником. Нельзя представить себе историю художника, не сказав, какие картины ему принадлежат. Но подобные соображения касаются всех художников, всех картин. Картина всегда подлинна, ведь кто-то ее породил; но ее художественная ценность имеет к этой проблеме не больше отношения, чем личностная ценность человека, не зависящая от его гражданского состояния. На недавно заданный вопрос, что случилось бы с «Никой Самофракийской», если бы произошло невероятное — доказали бы, что это подделка, следует ответить: как с производением искусства — ничего. Не имело бы даже особого значения, создано это произведение современным фальсификатором или художником шестнадцатого века, считающимся сегодня старым мастером-скульптором²⁹. Все, что в нашей эстетической оценке «Ники Самофракийской» изменилось бы из-за уверенности, что это подделка, чуждо искусству. Если бы такой вопрос был поставлен — а почему бы и нет? — проблема подлинности оказалось бы крайне важной, но для археологии, а не для искусства. Действительно, для археологии «Ника Самофракийская» прежде всего — документ. Поддельный документ утрачивает документальную ценность. Но произведение искусства, подлинное либо нет, остается произведением искусства; более того, оно остается самостождественным единичным произведением искусства как таковым.

Вторжение истории с присущей ей проблематикой в художественную сферу глубоко повлияло на эстетическое чувство публики. Ему мы отчасти обязаны все более распространенным скептицизмом, присущим тем, кто редко восхищался кар-

тинами как таковыми, но часто испытывал горькое разочарование. Однако верить нужно картине, а не ее атрибуции.

Действительно подлинная картина должна быть буквально полностью и исключительно творением художника, чье авторство можно доказать. Такие подлинники есть, но их меньше, чем представляется любителям искусства. Известны случаи, когда, увидев выполненные в присущей им манере подделки, художники ограничивались небольшими поправками, а потом подписывали картину³⁰. Во всяком случае, это возможно. Если представить себе, что это действительно произошло, следует ли признать не написанную автором картину подлинником или же отказать в признании подлинности произведению, которое он подписал, посчитав своим?

Не доходя до подобных крайностей, можно отметить, что многие живописные произведения явились плодом сотрудничества мастера и работающих под его руководством и попечительством помощников. Не представляет сомнения, что Веронезе, Тинторетто, Рубенс, а позднее Делакруа набирали умелых понятливых помощников, помогавших покрывать краской расписываемые ими большие поверхности. В дневнике одного из помощников Эжена Делакруа подробно рассказывается о проблемах, возникающих в работе художника, производимой сообще³¹. И письма Рубенса полны свидетельств того, сколь удивила бы мастеров прошлого наша современная щепетильность. Рубенса устраивал любой вариант; он просто учитывал будущую цену, один из важнейших элементов оценки, в интересах самого покупателя, исходя из шансов некоторых картин, лишь законченных им, прослыть однажды подлинниками³².

Копии, сделанные не автором, а другими художниками, к которым автор не приложил руки, — настоящие копии; но когда они сделаны хорошими художниками, мастерами своего дела, знакомыми с автором оригинала, полностью информированными о его технике, использующими сходные материалы, не будет ли произволом полный отказ копии — в подлинности? Мы уже привели случаи с подделками, которые на самом деле были превосходными копиями, проданными как оригиналы. Но при отсутствии мошенничества факт остается фактом. Вазари рассказал историю копии с рафаэлевского портрета папы Льва X, сделанной Андреа дель Сарто. На протяжении некоторого времени два человека были в равной степени уверены в обладании оригиналом. Джулио Романо, участвовавший в создании оригинала под руководством Рафаэля,

настолько обманулся копией, что якобы узнал собственную кисть³³. Уже в наши дни мы явились свидетелями спора между двумя версиями картины «Прекрасная торговка». Одна картина находилась во Франции, другая — в Соединенных Штатах. Начался процесс, в котором противоборствовали эксперты с мировой репутацией. Сегодня (декабрь 1956 г.) «Прекрасная торговка» из Лувра «атрибутирована» Леонардо да Винчи. Но даже если бы Леонардо вообще не приложил к ней руку, эта «Прекрасная торговка» все же косвенно осталась бы его произведением: без него она не была бы тем, что есть³⁴.

За собственно подделками, частичными оригиналами и добросовестными копиями следуют ложные атрибуции, то есть полотна с чистым происхождением, но неправильно установленным авторством. Определенная их доля обычно есть в музеях и частных коллекциях, причем она примерно одинакова для современных и старых картин. Порой группа молодых художников, в чьих последующих работах выявятся отчетливые стилистические различия, создает поначалу столь близкие по стилю произведения, что авторы их кажутся взаимозаменяемыми. В группах Наби и понт-авенской школе, например, некоторые полотна Гогена походят на иные из ранних работ Эмиля Бернара, и наоборот; можно порой усомниться в истинном происхождении некоторых картин Серюзе и даже некоторых ранних полотен Пьера Боннара. Оправданы подобные сомнения и относительно ранних фовистов³⁵. Здесь возникает искушение какой-то коллективной подлинности, свойственной как самой группе, так и отдельному художнику.

Итак, источник ошибок таится порой в объекте суждения о подлинности. В общем плане известно лишь два метода разрешения такого рода проблем: упование на эстетическую интуицию экспертов или обращение к научным способам идентификации, которыми располагают сегодня лаборатории.

В некоторых случаях до определенных пределов оба эти метода оказываются эффективными. Никто не будет оспаривать тот факт, что человек, наделенный вкусом, обладающий многолетним опытом, упорно изучавший творчество некоторых художников или определенные живописные школы, способен лучше, чем обычные люди, определить исходя из фактуры холста руку его подлинного автора. Профессиональные эксперты — не всегда самые надежные, однако встречаются среди них и очень хорошие: опыт учит их осторожности. И все же не обязательно дожидаться ста лет, чтобы научиться сдержанно вос-

принимать интуицию «шестого чувства», которой тешат себя многие эксперты. Некоторые из их ошибок широко известны, они носят порой откровенно комический характер. Просто на самом деле они порой стремятся к невозможному.

Когда-то «Сельский праздник» из Лувра приписывали Себастьяно дель Пьомбо. Потом ему отказали в авторстве, и картина считается теперь шедевром Джорджоне. Это вполне естественно, так как любой музей готов обменять Себастьяно дель Пьомбо на Джорджоне. Заметим, однако, что, согласно Вазари, Себастьяно начал работать с Джованни Беллини, затем покинул его ради Джорджоне из Кастельфранко — художника, который ввел в Венеции моду на современную живописную манеру, отличающуюся более постепенным переходом тонов и сверкающими красками. Итак, Себастьяно «ушел от Джованни и устроился у Джорджоне, с которым он провел столько времени, что в значительной степени усвоил себе его манеру». Вазари говорит даже о прекрасном образе на дереве с фигурами, созданном Себастьяно для церкви Сан Джованни Кризостомо в Венеции; люди, мало понимающие в искусстве, часто принимали их за творение самого Джорджоне³⁶. Следует признать, что при выборе между Себастьяно и Джорджоне эта информация побуждает к осторожности даже того, кто считает себя знатоком. Но это не все. Луи Уртик атрибутировал новое произведение Тициану, а не Джорджоне, после чего Виктор Басш вновь вернул его Джорджоне, отняв у Тициана. Уртик и Басш честно признавали, что не располагают какими-либо доказательствами. Тем не менее Виктор Басш был уверен в себе: «Тициан, каким я его видел и чувствовал, не может быть автором этого произведения»³⁷. Когда два интуитивных предчувствия не совпадают, следует оставить надежду на общее заключение. В этом нет ничего шокирующего. Художники сомневаются порой в подлинности некоторых своих работ. Ошибки Утрилло, объявившего многие свои полотна подделками и утверждавшего это в суде, быть может, и не являются неоспоримым примером. Однако случай с Роденом, потребовавшим возмещения ущерба от торговца, выставившего на продажу подлинную его статую, побуждает относиться к экспертам снисходительно³⁸. У Родена, видимо, было оправдание. Торговец показал ему статую из бронзы под названием «Хаос», тогда как Роден записал ее в списке своих произведений под названием «Порыв». Где же было ее узнать? По правде говоря, такое оправдание смущает больше, чем сама ошибка.

Цель так называемых «объективных» методов идентификации — подкрепить слабые места эстетической интуиции. Методы эти, в самом деле, гораздо более надежны. Они даже приводят к научно обоснованным выводам, позволяя установить посредством изучения используемых материалов, может ли картина относиться к данному периоду и приемлема ли тем самым ее атрибуция. Хотя знания и умения фальсификаторов возрастают вместе с возникающими перед ними препятствиями, возможности получения материалов, физически и химически неотличимых от тех, что использовались старыми мастерами, ограничены. Таким образом, произошел реальный, неоспоримый прогресс в достоверности суждений о подлинности, но он свидетельствует одновременно об открытом признании несостоятельности интуиции в этой сфере. Эстетическое суждение вовсе не является решающим при определении подлинности полотна. Все решают рентгеновские лучи и пробы. Мы принимаем это решение, поскольку оно кладет конец многим спорам, но речь в данном случае идет о научной экспертизе — то есть, по сути, чуждой искусству.

Была попытка исправить слишком общий характер полученных такими методами заключений. Если предположить, например, что в научном отношении ничто не препятствует датировке картины определенным периодом, не существует ли объективных способов наблюдения и анализа, позволяющих идентифицировать автора?

Таков объект новой техники, названной благодаря этим изобретениям *пиктологией*; она соотносится с живописью так же, как графология — с почерком. Но, сколь это ни печально, графологическая экспертиза, несмотря на все ее достоинства и полезность, в своих выводах не всегда застрахована от ошибки. В случае с пиктологией³⁹ охотно признают, что ее правила побуждают наблюдателя к точности при анализе произведения⁴⁰. Можно возразить, что при столь тщательном членении утрачивается главное — синтез созданных художником элементов, так как именно синтезом определяются отбор и последовательность элементов, а не наоборот. Но даже и в этом случае нельзя не увидеть зависимости метода от постулата, чья истинность не очевидна. Действительно, предполагается, что почерк художника не меняется на протяжении его творческого пути; однако применительно к наиболее оригинальным художникам это не всегда так⁴¹. Все историки искусства отмечали необыкновенную легкость кисти в последних произведени-

ях Франса Халса; можно ли было предвидеть такую эволюцию исходя из первых произведений? Такое же замечание применимо к последним полотнам Тициана. Для установления ценности «ключей» из пиктографического списка следовало бы применять их к многочисленным картинам различных эпох, чьи атрибуции достоверны, но неизвестны пиктологам. Для этого нужен, признаться, своего рода героизм; но даже если представить себе, что пиктология с честью выдержит подобное испытание, оно по-своему послужит подтверждением несостоятельности эстетического суждения. Ведь стилистика путается в стилях. В конечном итоге объективные методы, применяемые для установления подлинности картины и определения атрибуции, соотносятся с ними так же, как антропометрия — с человеком. Сущность их одинакова, хотя применительно к картине они гораздо менее надежны. Ни один из реальных точных методов изучения картины не имеет отношения к искусству.

Споры вокруг такого рода проблем интересуют их участников, и поскольку они действительно привлекательны сами по себе, то в конце концов ими начинает интересоваться публика. Но выводы обычно недостоверны, и публика переносит подобную недостоверность на само искусство. Делать этого не следует. В действительности подобные выводы свидетельствуют о смещении искусства и истории, в частности истории искусства. Искусству довольно своих трудностей, к ним не нужно добавлять сложностей истории. Практика этой столь увлекательной дисциплины порождает иллюзию, что конечная цель событий — попасть когда-нибудь в историю. Но к картинам это не относится. Художники пишут их не для того, чтобы могла существовать история живописи. Они думают об этом позже, если вообще думают; здесь нет сущностной связи с искусством в их и нашем сознании. Художники и картины подсудны истории, как и все познаваемое из прошлого. Но история — это познание, а не искусство. История живописи — не живопись; если она запуталась в некоторых проблемах, это еще не значит, что искусство не способно разобраться в своих собственных. В принципе, удовольствие от картины доставляет ее видение. Конечно, этой причине могут сопутствовать и другие. Хотят узнать имя автора, кое-что о его жизни, других произведениях, об эпохе и породившей его цивилизации. Любят говорить об этом, демонстрировать свое умение говорить, высказывать информированность о высказываниях того или

инного критика или историка искусства, чьи труды входят в арсенал культурного человека. Все это правомерно, приятно, хорошо само по себе и естественным образом связано с эстетическим опытом, хотя и не составляет его. Следует, скорее, опасаться того, чтобы все это знание в конце концов не заменило эстетический опыт в умах тех людей, которые уже не замечают его отсутствия.

Категориальные различия должны были бы поражать любителей искусства, осматривающих залы скульптуры или живописи ныне исчезнувших цивилизаций, чьи авторы неизвестны. Анонимность — почти правило для искусства древности. Кто изваял прекрасную Венеру, выходящую из воды (музей Термини, Рим)? Нет необходимости заходить так далеко: кто изваял статуи королевского портала в Шартре? Нам это неизвестно, а если бы мы по волшебству и узнали имена их авторов, как повлияло бы такое знание на связанный с этими произведениями эстетический опыт? Для чисто художественного удовольствия достаточно обычной анонимности. У истории свои удовольствия; позвольте же и искусству иметь свои собственные.

Нужно оставить споры о достоверности картин, не распространять их недостоверность на эстетический опыт как таковой. Каждому живописному произведению присуща единичность, индивидуальность; она познаваема, является постоянным объектом возможного эстетического опыта независимо от того, известен нам автор или нет. Такое произведение сохраняет самотождественность, несмотря на изменчивость последующих атрибуций, вмененных историками, а также интерпретаций, количество которых угрожает поглотить его.

III. Единичность и особенность

Эти элементарные, пусть и непритязательные, соображения относятся к онтологии картин, сопряженной с большинством проблем, поставленных подобными произведениями перед эстетиками. Это относится, в частности, к очень простому замечанию: раз каждая картина единична, индивидуальна по материалу, это сущностно особенный объект, существующий в единственном экземпляре. Воспроизвести его невозможно.

Обычно говорят о «репродукции художественных произведений» вообще и картин в частности. Производство, распространение и продажа альбомов или исторических книг, укра-

шенных, как принято говорить, большим или меньшим числом «репродукций», превратилось сегодня в настоящую индустрию. И организована она на международной основе. Издатель «книги по искусству» в одной стране чаще всего договаривается с одним или несколькими зарубежными издателями о продаже иллюстраций и прав на перевод текста. В этом случае всегда возможная, хотя и трудная, подгонка позволяет заменить оригинальный текст переводом с теми же иллюстрациями. Всем известны эти международные коллекции «публикаций по искусству».

Такие промышленные и коммерческие предприятия вполне законны, их нельзя упрекнуть за те методы публикации, к которым они с необходимостью прибегают. Дело есть дело, в том числе и связанное с искусством. Поэтому неудивительно, что те же промышленные и коммерческие предприятия выходят за рамки производства иллюстрированных книг как таковых и предлагают публике «репродукции» знаменитых картин, продаваемых по умеренным ценам в надежде на то, что многие воспользуются этой неожиданной возможностью, чтобы украсить свои жилища шедеврами, оригиналы которых, если бы они продавались, стоили бы целое состояние⁴².

Не удивительно и то, что связанные с этими делами коммерческие интересы порой прикрывают служением самым благородным целям, начиная с искусства как такового и художественного воспитания масс. Не справедливо ли для демократического мира, что все могут приобщиться к шедеврам живописи? На самом деле мы живем во времена ожесточенной промышленной и коммерческой конкуренции, когда соперничающие рекламодатели постоянно взвинчивают тон, чтобы их не задушили конкуренты. Как и любая пропаганда, реклама живет за счет преувеличения и, следовательно, обмана; но было бы несправедливым огульно осуждать предприятия, основной недостаток которых состоит в том, что, оказывая реальные услуги, они претендуют и на услуги, находящиеся за пределами их возможностей.

Нужно прежде всего различать две разные функции обсуждаемых изображений в зависимости от того, предстают ли они в качестве документов или произведений искусства.

В качестве документов иллюстрации — необходимое дополнение к истории искусства. Этим полностью оправдываются их употребление и умножение в современных книгах, посвященных старым мастерам и их произведениям. Воспроизведенная

в книге фотография картины позволяет увидеть ее сюжет, изучить композицию, наконец, напоминает о ней по истечении более или менее длительного времени с момента первого знакомства. Этот третий момент не требует комментариев, но некоторые замечания о двух первых не будут лишними.

Возможна композиция без сюжета, но не наоборот. До недавних времен, когда некоторые художники почти полностью отказались от сюжета, у всех картин был сюжет, заявленный в названии; давая художникам большую свободу, он предполагал определенный вид композиции. В этом отношении фотография и ставшие возможными благодаря ей иллюстрации оказали значительную услугу истории искусства, став необходимыми. Действительно, они заменили документами, полученными и воспроизведенными посредством механических приемов, те словесные описания, которыми были полны книги о живописи до появления иллюстрированной книги. Полезным оказалось уже само обращение к гравировальной или литографической доске, но широкое использование фотографии позволило получить гораздо более точные иллюстрации и свободно пользоваться ими.

Прогресс имеет решающее значение. Сколько раз, читая старинные работы по истории живописи, мы пропускали описания картин, которых не видели, так как не могли представить их себе посредством литературного искусства? Мы не можем равняться с писателем. Писатель видит описываемую картину или по крайней мере видел ее, сверяется со своими заметками. В любом случае, он идет от образа к слову, что всегда возможно; однако нам он навязывает противоположное, гораздо более трудное усилие — перейти от слова к образу: но мы не знаем, вполне ли соответствует возникшее у нас представление образному строю писателя. Впрочем, можно наслаждаться живописью, связанной с восприятием, не обладая развитым визуальным воображением. При наличии живого воображения читатель, сам являющийся рисовальщиком либо живописцем, восстанавливающий картину по самому скрупулезному словесному описанию, чаще всего испытывает разочарование при сравнении образа с оригиналом. В этом отношении даже средняя фотография важнее любых описаний. Одним взглядом, без усилий, посредством визуального опыта, сходного по природе с видением самой картины, все, что способна передать фотография, оказывается у нас перед глазами, и мы можем сколько угодно разглядывать ее, классифицировать, возвращаться к ней

столько раз, сколько пожелаем. Недоступная на скальной живопись; картины, всегда столь плохо освещенные, что они практически не видны; расписные потолки, которые нельзя долго рассматривать, чтобы не заболели шейные позвонки, если только не лечь на спину; наконец, бесчисленные детали, ускользающие от обозрения из-за малых размеров или большого расстояния, — все может теперь быть достигнуто, увидено и показано при помощи фотографии, изображений и иллюстраций, воспроизведенных в книгах. Короче говоря, изображение видимого объекта передает его лучше, чем какое-либо словосочетание; поэтому всегда предпочтительнее по возможности заменить словесное описание любым графическим изображением.

Тем не менее само фотографическое изображение произведения искусства не является произведением искусства того же рода, что и послуживший ему образец. Во-первых, потому что каждая картина единична с точки зрения материала — именно он не воспроизводим⁴³. Одна и та же материя только раз может быть занята некоторой формой. Но, главное, существует специфическое различие между материалом картины и ее фотографического изображения. Более того, речь идет о многих материалах — ведь картина и иллюстрированная страница состоят из множества веществ; в картине и ее изображении они совершенно разные. Картину обычно пишут на любой основе, а не на мелованной бумаге, которой пользуются для создания иллюстраций; она состоит из красок, наносимых рукой художника мазком за мазком на дерево, картон или холст при помощи кистей и лопаток, а не типографских чернил, механически перенесенных на бумагу. Нет ничего общего между структурой оригинала и его изображением. Это буквально два специфически различных объекта.

Итак, речь идет прежде всего не о том, насколько полно сходство изображения и образца⁴⁴. Иллюстрация к книге может быть более или менее верной, и, действительно, встречаются всякие иллюстрации, и черно-белые, и цветные, сделанные более или менее тщательно, с разным успехом. Говорить о низком качестве иллюстраций — пустая трата времени; любой критике такого рода можно всегда противопоставить ссылки на лучшие образцы, а главное — упомянуть о том дне, когда благодаря усовершенствованной технике будет достигнуто полное сходство напечатанного с живописью. Нельзя отрицать изменений к лучшему. Но речь в данном случае идет о совершенствовании печатного изображения, которому никогда не

стать зрительным эквивалентом картины, так как изображение картины никогда, ни в каком отношении не станет картиной. Этому препятствует формальное предназначение материалов. Если ни один из составляющих картину материал не входит в состав иллюстрации, эстетический опыт, связанный с картиной, и эстетический опыт, связанный с иллюстрацией, неизбежно различаются, они вообще не сопоставимы⁴⁵.

Само собой разумеется, общее мнение по этому поводу иное. Многие получают от альбома фотографий, печатного либо нет, такое же, а может быть и большее, удовлетворение, что и от созерцания оригиналов. Возможно, это происходит из-за того, что они никогда не искали в картинах ничего, кроме изображений: переходя от оригинала к фотографии, они ничего не теряют. Впрочем, в некоторых случаях и терять-то нечего или почти нечего. Значительное число картин — лишь умело сделанные картинки; фотографии их не слишком портят. Хотя великое искусство, возникшее в эпоху Возрождения или под его влиянием, гораздо шире производства картинок, оно отдало ему значительную дань. Кстати, в этом заключен секрет всеобщего восхищения Ренессансом. Даже если от живописи не требовать ничего, кроме удовольствия от созерцания прекрасных лиц и прекрасных, гармонически сложенных тел среди прекрасных пейзажей, классическое итальянское искусство всегда сможет удовлетворить спрос. Именно этой части произведений эпохи Ренессанса в наибольшей мере соответствуют фотография, печатные иллюстрации, короче, все виды изображений. Чтобы конкретно выразить это понятие, скажем, что для иконографических исследований не только вполне достаточно изображения картин, но они успешно заменяют оригиналы: ведь если изображение картины не является картиной, то изображение изображения само является изображением. В силу однородности с образцом оно не искажает его.

Данную ситуацию нельзя изменить, да это и нежелательно. Если бы людей каким-то невероятным образом лишили удовольствия рассматривать эти картины как изображения, взамен они не испытали бы удовольствия от созерцания их живописности. Таким образом, мы говорим об этой ситуации и ее воспитательных последствиях без всякой надежды. Ведь увеличение числа школ, классов и аудиовизуальных средств⁴⁶, которые современная педагогика считает необходимыми, ведет к своего рода индустриализации обучения. Деловой мир, прекрасно понявший, сколь многое можно извлечь из системати-

ческой эксплуатации произведений искусства и их изображений, быстро обнаружил, какие золотые копи сокрыты в хорошо налаженном предприятии по художественному воспитанию школьников и публики в целом.

В принципе следует также привлечь внимание к проблеме, возникшей в связи с умножением так называемых «репродукций» произведений искусства как в школьной среде, так и среди широкой публики. Дело дошло до того, что не только «магазины художественной книги» и «художественные лавки», но и некоторые из наиболее знаменитых музеев Европы и Америки выставляют на продажу книги о многочисленных «веках живописи», а также «цветные репродукции» всех размеров и, к сожалению, цветов, не говоря уже о слайдах, превращающих картины в витражи. Все эти виньетки, миниатюры, марки — недопустимые гротескные искажения якобы воспроизводимых ими произведений искусства. По сравнению с этой индустрией торговля картинами — просто мелочь. Картину Сезанна можно продать лишь один раз, а изображения уже проданного полотна Сезанна можно продавать в миллионах экземпляров, прибыль от которых значительна, несмотря на ничтожную цену. Предприятие будет успешным, лишь если публика поверит, что, покупая изображение картины, она приобретает если и не самое картину, то по крайней мере произведение искусства того же рода, что и оригинал. Если можно так выразиться, это Сезанн для бедных. Ситуация полностью изменилась по сравнению с теми временами, когда единственным средством распространения знаний о картинах была гравированная репродукция. Притом гравюра являлась не картиной, но художественной интерпретацией картины, она сама становилась произведением искусства. Промышленные «репродукции» не являются ни картинами, ни произведениями искусства.

Речь здесь не идет об очередном обличении безобразных иллюстраций: их цвета так же отличаются друг от друга, как и от оригинала. Однако, если в принципе не исходить из того, что живописные качества картины сами по себе несущественны, нельзя равнодушно относиться к тому, что дети и широкая публика, не видевшие оригиналов, привыкают к идее незначительности живописного материала, когда отличие тона, колорита якобы не меняет сущности живописи. К какому долгосрочному результату может привести такого рода воспитание вкусов публики? Примерно к тому же, что и программа музыкального воспитания, состоящая в прослушивании симфоний,

исполненных на расстроенных пианино. Если бы обычная зрительная восприимчивость к цвету была в какой-то мере сопоставима со слуховой чувствительностью, сам вид большинства иллюстраций или цветных «репродукций» стал бы невыносимым. Но обычно происходит обратное: нередко встреча с оригиналом, казавшимся прекрасным на «репродукции», разочаровывает.

Однако существо проблемы заключено не в этих частных затруднениях. Оно обнаружилось недавно, когда подкрепленное литературным талантом поэтическое воображение заявило, что, выдумав наконец полиграфию, пластические искусства вступили в новую эру. Вместо построенных и приспособленных для хранения картин сооружений, называемых музеями, вместо этих хранилищ искусства, каждое из которых может осматривать лишь небольшое число посетителей, да и то изредка, порой в неблагоприятных условиях, отныне у нас будут под рукой «музеи без стен» — различными способами подобранные коллекции изображений, в основном в виде книг⁴⁷.

У поэтов есть право на метафору, но при условии, что сами они не принимают ее за идею.

Буквальное понимание формулировок такого рода затруднительно. В каком именно смысле можно сказать, что пластические искусства изобрели свою полиграфию? Когда из-под печатного станка Гутенберга вышла первая Библия, печатная книга заменила рукописную. Были все основания утверждать, что искусство письма изобрело для себя книгопечатание: ведь результатом печатания рукописи все-таки является книга. Совершенно иначе обстоит дело с пластическими искусствами: напечатанная статуя — не статуя, напечатанная картина — не картина. Вот почему книга — не музей. Как это ни огорчительно, картину можно повесить лишь на прочную основу, желательно — на стену или нечто подобное. Можно изобразить на бумаге изображение картины, подвешенной на изображении крюка на изображение стены, но сами картины — материальные объекты, расположенные в пространстве. Каждая из них существует лишь в одном экземпляре, находящемся в одном-единственном месте; как мы уже говорили, ее можно увидеть лишь там, где она находится.

Ничто не предвещает конца такого порядка вещей, и можно понять причины желательности последнего для тех, кто обуреваем силой страсти. Книгопечатание в целом эффективно лишь применительно к языку. Язык может включать в себя

такие образные представления, как голова Христа, такие символы, как рыба в катакомбах, или такие знаки, как типографский шрифт, означающий слова — для умеющих читать. В любом случае, печатная страница что-то говорит нам; прежде всего она обращается к разуму, побуждая к формированию определенных понятий. Книгопечатание, изобретенное именно в языковых целях, — идеальное средство воспроизводства, закрепления и упрочения письма. Оно позволяет обеспечить присутствие литературного произведения во всех уголках пространства, в любые временные моменты.

Поэтому естественно желание писателя, как принято говорить, напечататься. Он думает, что непосредственная цель произведения — существовать в виде книги. Естественно и то, что писателю свойственно воспринимать другие виды искусства в литературных выражениях и именно так говорить о них. Но письменный язык никогда не был столь распространен, как в наше время. Нет числа тем, кто, имея или думая, что имеет что сказать, побуждают публику слушать их. Эра промышленной литературы, которую прозорливо предвидел Сент-Бёв, уже миновала. Естественное расширение этого понятия привело нас к эре литературной диктатуры, когда искусство письма в конце концов аннексировало другие виды искусства. Считая пластические искусства претендентами на литературный статус, некоторые писатели, естественно, задались целью их доведения до печатного уровня. Здесь их намерения чисты. Желая оказать честь искусству, средневековый теолог писал трактат «*De reductione artium ad theologiam*»^{6*}; современный писатель написал бы, скорее, трактат «*De reductione artium ad litteras*»^{7*}. Картинам и статуям как бы приписывается неясное стремление к более благородной форме существования в качестве напечатанного в книге умопостигаемого знака. В этом отношении всегда будет существовать если и не сделка, то по крайней мере сговор между писателями и педагогами. Все они — книжники. Литературный империализм ежедневной, еженедельной и ежемесячной прессы значительно усилил амбиции той группы, чьи ряды пополнились благодаря ей. Историки искусства, критики и эстетики всех мастей в конце концов искренне уверовали, что пластические искусства, в том числе живопись, находятся в их юрисдикции. Два века ошибочных суждений и несообразных комментариев должны были бы подтолкнуть к мысли о пересмотре этой позиции; это стало еще более очевидным ввиду ее осознанности, усугубляющей наносимый ею вред.

Картины могут проникнуть в книги лишь при условии освобождения от своего материала. Все живописные жанры сводятся к одному средству выражения — типографской краске на бумаге. Но книжный формат существенно отличается от обычного формата картины; у книги — единый формат, тогда как картины, «репродукции» которых она содержит, часто различаются размерами и формой. Печатники, занимающиеся живописью, полагают, что тем самым облегчается сравнение; но картина — это не книга, формат которой никак не влияет на содержание. Напротив, формат картины нельзя изменить, не адаптировав композицию к новым размерам произведения. Полагать, что размер картины связан лишь с занимаемым ею местом, — писательская иллюзия. У художников это вызвало бы чувство протеста⁴⁸. В действительности этот метод приводит к тому, что в одной книге собирают изображения произведений пластики, лишенных пластических элементов, искаженных, деформированных, то есть полностью уничтоженных одним лишь сведением к состоянию печатных картинок⁴⁹.

В этом не было бы большой беды, если бы печатные изображения преподносились нам просто в качестве одного из исторических документов. Что до иллюстраций, то они необходимы, а их роль в истории искусства — благотворна. Напротив, очень велика опасность, когда изображения такого рода нам предлагают как нечто, равнозначное оригиналам, как достаточно точные и полезные заменители самих работ при изучении последних. Основываясь на логике, которая сама по себе вполне достойна похвалы, печатный музей тщится облегчить сравнение бесчисленных пластических произведений ради выделения единственно роднящего их в этом случае элемента — стиля⁵⁰.

Здесь снова повторяется ошибка, связанная с распространением на пластические искусства понятий, присущих литературе. Стили различных писателей сопоставимы, особенно в границах одного языка или родственных языков, так как все письменные языки состоят из знаков. Разумеется, сам знак — это вещь, но вещь эта обычно не является частью значения. Можно печатать Гёте готическими или латинскими буквами, разными шрифтами и размерами, но текст «Фауста» остается неизменным. Стил писателя ни в коей мере не зависит от материальности книги; он не изменился бы, а в некоторых случаях оказался бы еще более очевидным, если бы произведение было не напечатано или написано, а просто прочитано. Напротив, стиль картины неотделим от техники, а последняя,

как мы видели, — от материала. Уничтожить материал — значит уничтожить произведение. Таким образом, изучать стили, основываясь на изображениях произведений изобразительного искусства, — затея химерическая. Внушать публике иллюзию, будто всякий, кто покупает книгу, становится обладателем своеобразного музея и что, листая ее, можно якобы увидеть произведения изобразительного искусства, достаточно реальные для формирования эстетической оценки, значит, пропагандировать престижность литературы. Первыми жертвами оказываются сами авторы: публика верит им, и в конечном счете они губят искусство⁵¹. Ведь только видение картины способно пробудить в сердце ребенка желание тоже стать художником. Только опыт видения картины может внушить желание продолжить, возобновить и расширить его. Таково важнейшее практическое следствие того, что картина уникальна и неповторима, и связано оно все с той же ее материальностью: единственно реальный способ приобщиться к изобразительному искусству — открытым взглядом посмотреть на само произведение этого искусства.

IV. Жизнь и смерть картин

Подобно всем материальным объектам, картины тленны. Одни умирают от болезни и старости, другие — их больше — оказываются жертвами несчастных случаев, укорачивающих их существование. Нельзя сказать, что картины подвержены случайностям какого-то особого рода. Причиной массовой гибели произведений искусства являются те же напасти, которые угрожают человеку и цивилизации, — землетрясения, наводнения, пожары, войны, бомбардировки. Так было всегда, и можно привести свежие примеры. В Италии, в Падуе, например, во время последней войны безнадежно пострадали фрески. Пилот облетает город, принимает церковь за вокзал, сбрасывает бомбу на центр города, и происходит непоправимое. Но события такого рода присущи всеобщей истории. У картин же, напротив, есть собственные враги (мы оставляем в стороне самого художника с его особым отношением к картине), и первый среди них — владелец живописного произведения, проще говоря, клиент.

Положение покупателя картины весьма любопытно. Есть что-то загадочное в поступке человека, совершающего подоб-

ную покупку, тогда как он мог бы потратить деньги на непосредственно полезные цели. С другой стороны, купив картину, клиент ни секунды не сомневается в том, что произведение стало его вещью и он имеет право распоряжаться ею по своему усмотрению. Ничто не мешает ему в тот же день уничтожить произведение или, хуже того, переписать его. Но и не доходя до таких крайностей, владельцы живописных произведений порой подвергают картины любопытным процедурам в целях их улучшения. Существует множество историй такого рода; и хотя ни одна из них ничего не доказывает, одну, наиболее выразительную, стоит рассказать: она послужит конкретной иллюстрацией данной истины.

Господин Джон Олнат любил живопись. Он даже купил картину Констебла еще в те времена, когда творчеством этого художника интересовались совсем немногие любители. Действительно, за весь 1814 год, когда была сделана эта покупка, Джон Констебл продал всего два полотна. Джон Олнат не был лично знаком с Констеблом; он следовал лишь собственному вкусу — видимо, неплохому. Много лет спустя он писал художнику К.Р. Лесли, собиравшему материалы для написания биографии Констебла: «Так как мне не очень нравилось небо, я имел глупость обратиться к другому художнику, заменившему его на новое. Новое небо было очень красивым, но оно не соответствовало картине в целом. Несколько лет спустя я попросил одного из друзей г-на Констебла узнать, не согласится ли он вернуть картину в первоначальное состояние. Констебл охотно согласился. С другой стороны, у меня было прекрасное полотно г-на (ныне — сэра Августа) Колкотта примерно тех же размеров, но чуть меньше в длину. Я послал его г-ну Констеблу вместе с его картиной, выразив пожелание уменьшить длину холста, не повредив его: сузить полоску неба. Тогда картины Констебла и Колкотта оказались бы примерно одинаковыми по размерам, и я мог бы повесить их как парные». Когда Констебл сообщил клиенту, что работа завершена и он может забрать картины, последнего ожидал двойной сюрприз. Во-первых, Констебл отказался от оплаты; он, напротив, объявил себя должником Олната — первого встречного, купившего одно из его произведений в те времена, когда даже друзья еще сомневались в его шансах на успех. Затем Констебл добавил, что, «желая максимально улучшить полотно, он предпочел не сужать небо на первой картине, а написать совершенно новую картину на ту же тему»⁵².

Не знаешь, чем больше восхищаться — наивностью клиента или терпением художника. Олнат, кажется, не задавался вопросом, почему Констебл предпочел написать вторую картину, а не исказить первую. На этот раз картина была спасена живописцем, но с художником советуются не всегда. В случае с портретом аббата Уреля кисти Мане владелец картины преспокойно заставил внести те изменения, которые считал желательными⁵³. Мы никогда не узнаем, сколько произведений подверглось искажению или даже уничтожению своими владельцами, не говоря уже о тех, что погибли по недосмотру.

Человек — самый опасный враг живописи, но в конечном итоге она исчезла бы и без его участия, естественным путем. Утверждать, что какая-то картина, например «Джоконда», тождественна той, что принадлежала еще Франциску I, значит полагать, что она непрерывно существовала во времени. В действительности же каждой картине присуща своя длительность; она разделена на определенные этапы, хотя становление картины и происходит медленнее, чем становление человека. Картины, впрочем, делятся с разной скоростью. Одни, написанные вчера, уже состарились; но тысячелетиями существуют живописные произведения, о которых можно сказать, что время над ними не властно. Вместе с тем всеобщий закон старения ничего не щадит. Даже камни зданий страдают от болезней и в конце концов умирают. Это еще в большей степени относится к материалу, используемому художником: стены, которые он покрывает фресками, деревянные панели, картон, холст, краски, масла и лаки начинают жить и изменяться, едва выйдя из его рук. Хотя произведение и рассчитано на то, что переживет автора, но, едва возникнув, оно начинает жить своей собственной, независимой от него жизнью.

Напрашивается простая, но верная аналогия между молодостью, зрелостью и старостью картин и людей: как и многие люди, картины дряхлеют. Ранний возраст картин не обязательно связан с упадком. Напротив, на протяжении примерно пятидесяти лет, особенно при хорошем подборе материалов и умелом обращении с ними, произведение может обрести гармонию, устояться, окончательно настроиться. Постепенно масло пропитывает цветные красители, придавая материалу картины ту однородность, которой она не обладала при ее завершении художником. Блеск лаков может быть губительным, но он же способен придать произведению ту глубину и мягкость, которых ему поначалу не доставало. Наконец, и это осо-

бенно важно, изменяется сам цвет; в какой-то мере художник может предвидеть характер этого изменения и писать не столько ради настоящего, сколько ради более или менее отдаленного будущего. Таков смысл одного из изречений, приписываемых Энгру: «Время закончит мои произведения»⁵⁴.

По крайней мере очевидно, что время их изменяет. Молодые картины настолько отличаются от старых, что нелегко экспонировать произведения шестнадцатого века в зале, содержащем недавно написанные полотна. Сам факт перехода в одном и том же музее из залов старинной живописи в залы современной живописи⁵⁵ требует ощутимых адаптационных усилий. Поэтому неудивительно, что музеи стали специализированными, некоторые из них отданы под произведения современной, новейшей живописи. Все экспонируемые в музеях картины некогда были современными и новейшими; к сожалению, все картины, являющиеся таковыми сегодня, идут по пути, приводящему молодую живопись в почитаемое, но приглушенное состояние музейной живописи. Всякая картина стара или стареет.

Хотя все в картине тленно, наибольшая угроза нависает над таким ее элементом, как краска. Говорят, что по прочности и стойкости современные краски уступают исходным, в основном растительным краскам, использовавшимся художниками прошлого. Возможно, это и так, но тем не менее фрески романских церквей постепенно гибнут; не перечесть утрат, связанных с итальянским Возрождением. Мы уже говорили о неудачных опытах Леонардо да Винчи: некоторые из его произведений погибли при его жизни, можно сказать, у него на глазах. Но это не единственный случай. У Тициана есть полотна, чья смоляная основа полностью поглотила краски, так что практически почти ничего не видно. Что еще нужно, чтобы историки и критики перестали рассуждать о такого рода руинах⁵⁶? На самом деле эти картины просто перестали существовать.

Если речь идет только об очистке поверхности, то современная техника очистки картин, осуществляемая опытными специалистами со всеми необходимыми мерами предосторожности, дает прекрасные результаты. Но когда пострадала сама краска, горю почти ничем нельзя помочь. Конечно, можно заменить поблекшую краску более свежей, но, как мы увидим, это порождает другие трудности. А если не прибегать к этому крайнему средству, то все, чем мы восхищаемся у старых мастеров, либо создано уже не ими, либо утратило сходство с первоисточником. Сохранивший по счастливой случайности свою

первозданную свежесть фрагмент фриза Скуола ди Сан Рокко позволяет, благодаря яркости красок, увидеть, насколько почернели величественные украшения, созданные Тинторетто для этого учреждения. Все это и поныне прекрасно, но нужно отдавать себе отчет в том, что если бы художник мог снова увидеть свое произведение, то не узнал бы его.

Это отмечалось не одним крупным художником. Эжен Делакруа обратил внимание на эту проблему благодаря своим прекрасным копиям Рубенса. Мы копируем не картины мастеров, говорил он, но то, что сделало с ними время. То же самое отмечал Джон Констебл. Но самый поразительный случай связан с прилежным учеником Энгра. Амори-Дюваль скопировал портрет Бертена столь старательно и успешно, что мастер, которому не так легко было угодить, говорил, что с удовольствием подписал бы его. Однако, увидев эту копию много лет спустя, Амори-Дюваль нашел, что она сильно потемнела. Действительно, копия, исходившая из уже поблекших красок оригинала, стала темнее образца. Из этого он не без грусти заключил, что копирование картины, пожалуй, бесполезная затея⁵⁷.

Качественные изменения такого рода ставят перед художником и эстетиком множество проблем, но не подвергают сомнению материальную субстанцию произведения. Когда последняя находится под угрозой, следует применять сильные средства. Эта потребность породила различные дисциплины и техники, естественно тяготеющие к дроблению и умножению. Сегодня существует настоящая патология картины, изучающая, описывающая и классифицирующая ее болезни, или, скорее, болезни всех составляющих ее материалов — от рака деревянных панелей до почернения лаков. Учение о болезнях картин породило, естественно, искусство их предупреждения, геронтологию картин, терапию и хирургию полотен, короче, целый комплекс дисциплин и техник, требующий лабораторий, помещений для исследования и диагностики, врачей, снабженных научной аппаратурой, предназначенной для успешного излечения⁵⁸. Описания специалистами качеств хорошего реставратора картин напоминают описания искусственного в своем деле хирурга⁵⁹. Главное различие заключается в том, что профессия хирурга регламентирована, она требует гарантий, тогда как закон никому не запрещает обращаться с картинами по своему усмотрению. Конечно, со временем такое положение изменится, но методы и техники все же недостаточно точны для того, чтобы запреты в этой области были це-

лесообразны. Мы еще далеки от осуществления решений некоторых международных организаций об обеспечении охраны произведений искусства.

В почти безнадежных случаях, когда фреске или картине грозит смертельная опасность, прибегают к помощи реставраторов. Благодаря возможностям физики возникла весьма надежная диагностика болезней картин. Пациента просвечивают рентгеновскими лучами, фотографируют в инфракрасном излучении, короче, исследуют всевозможными способами, и процедуры эти часто приводят к неожиданным констатациям. Та картина, которую мы видим, порою представляет собой записанный чьей-то рукой оригинал художника; сделанные неизвестно кем и когда добавления столь давно срослись с оригиналом, что их изъятие было бы преступлением против искусства; старые краски заменены новыми, порой просто потому, что ляпис-лазурь стоила слишком дорого, и тогда платье Пресвятой Девы у Ван Эйка заменили на другое: пошедшая на него краска была дешевле. Отчет о реставрации «Мистического агнца» дает верное представление о бесчисленных проблемах, встающих перед реставраторами. Содеянное ими порой пугает их самих, и они останавливаются, когда остается либо полностью разрушить картину, либо переделать ее. Но некоторые произведения все еще отмечены следами их сомнений: лицо с двумя носами, глаз с двумя веками. Оба изображения могут быть подлинными, но художник оставил лишь одно из них⁶⁰.

Мы далеки от осуждения усилий, часто подвижных подлинной любовью к живописным произведениям и желанием спасти их; мы должны быть признательны реставраторам за prolongation существования шедевров, которые без них давно перестали бы существовать. Могут возразить, что отреставрированная картина в любом случае перестает быть самой собой. Это возражение трудно опровергнуть. Существует два одинаково надежных способа уничтожить полотно: реставрировать или не реставрировать его. Есть расхождения во мнениях по поводу наилучшего способа погубить картины; обе стороны приводят убедительные аргументы, и есть ли у проблемы решение, неясно. По крайней мере было бы справедливым по отношению к живописи четко информировать публику о том, что увиденное ею, возможно, лишь тень того, что некогда было шедевром, если только речь не идет о подмене, исполняющей функцию исчезнувшей картины, чье место лишь отмечено реставрацией.

Какое бы решение ни выбрать, любая реставрация картины все-таки сводится к замене реставрируемой картины новой. Существует специфическое различие между произвольным старением полотна и изменениями, вносимыми другой, не авторской рукой. Старая больная картина остается все тем же произведением искусства, хотя и постаревшим, но постаревшим самопроизвольно; любая правка чужой рукой способствует ее превращению в другое произведение.

Вред может быть нанесен еще при жизни автора, порой на его глазах. Неудачно наложенный слой лака, прореха, заделанная без ведома художника, — возможны все степени вмешательства, от простой чистки, часто удаляющей краску вместе с грязью⁶¹, до переделки произведения чужой рукой, которая, конечно, в силу усердия и таланта, применяет отличные от оригинала краски и часто не позволяет человеческому глазу когда-либо вновь увидеть остатки первоначальных красок, еще существовавших до вмешательства. Свидетельств тому множество. Прославленные художники своими глазами видели, как реставраторы губят шедевры, чей истинный вид сегодня просто невозможно себе представить. Но мы судим о них по послереставрационному состоянию. Свидетельством этому является господствующее мнение о картине Милле «Анжелюс», сводящееся к тому, что качество этой картины, известной своим сюжетом, невысоко; но немногие из видевших ее знают, что тон этой знаменитой картины изменился до неузнаваемости после полной реставрации, последовавшей за ее путешествием в Америку. Оригинал перестал существовать.

Эжен Делакруа гневно обличал ту обработку, которой подверг выдающееся полотно Веронезе из Лувра усердный, но не слишком компетентный реставратор⁶². Главная трудность связана с тем, что после первой реставрации все последующие исходят из предыдущих, а не из ставшего невидимым оригинала. Утверждение, что они все более отдаляются от оригинала, было бы произвольным; тем более нельзя сказать, на какое именно расстояние. Сто лет назад Жорж Санд говорила об упадке лоджий Рафаэля в Ватикане. Другим повезло больше, им удалось увидеть их во время реставрации — конечно, не первой после 1855 г. Наряду с грязными цветами, уже наполовину записанными новыми, они увидели свежие краски — резкую лимонно-желтую и пронзительную зеленую⁶³. В их замечаниях нет осуждения. Они вовсе не протестовали, когда выцветшее, блеклое небо капеллы Скровеньи в Падуе заменя-

ли глубокой синевой неба у Джотто. Познакомившись с этим вопросом воочию, осознаешь ответ на него. От чего безнадежно гибнут шедевры — от времени, которому они отданы на откуп, или из-за художников-реставраторов? На этот вопрос нельзя ответить диалектически⁶⁴. При виде самих произведений, если вспомнить, например, о том, что пришлось пережить в давнем и недавнем прошлом «Тайной вечере» Леонардо в Милане, зритель испытывает глубокое волнение; поэтому нелегко полностью встать на сторону непримиримых, предпочитающих мертвый шедевр фальсифицированному⁶⁵.

Порой неизвестно, не поработало ли на некоторые произведения время. Чтобы по-настоящему прочувствовать эту проблему, достаточно посмотреть на портрет Моны Лизы в Лувре, сравнив картину с ее описанием у Вазари. Его свидетельство категорично: «Джоконда» — картина незавершенная. Вместе с тем, описание этого шедевра у Вазари убеждает нас в том, что его современное состояние — лишь тень, портрет тени. Несмотря на сегодняшнюю заботу о ней, картина от старения не улучшится. Даже если предположить, что можно сейчас вернуть ее в первоначальное состояние, что некий художник решится на это и достигнет успеха, кто узнал бы в омоложенном произведении бескровное лицо, которому сегодня поклоняется весь мир?⁶⁶

Прошлого не вернуть, но можно надеяться, что в будущем долговечность картин намного увеличится благодаря современным методам их сохранения. Но полностью разрешить эту проблему невозможно. Велика ранняя смертность картин; угроза их гибели максимальна при незнании того, что это шедевры. Как вовремя узнать, при все возрастающей массе картин (к счастью, многие утрачиваются), какие стоит сохранять, а какие — предоставить собственной участи? Картина не рождается как ван-гоговская, но становится ею.

И в этом случае краткое обращение к музыке позволяет увидеть, сколь глубоко коренятся подобные проблемы в соответствующем материале двух этих видов искусства. Умирая, художник оставляет произведения, чья структура полностью определена. Но произведения, оставшиеся незавершенными, являются самими собой лишь в состоянии незавершенности. Если поначалу произведения художника попадают в руки вдовы, тоже художницы, почти нет шансов на то, что они так и останутся незавершенными. В любом случае не будет недостатка в соратниках и компетентных друзьях, не говоря уже о талан-

тах, призванных на помощь торговцами, чтобы все, что можно превратить в законченные произведения, как можно быстрее стало таковыми. Но ведь произведение может быть завершено лишь начавшей его рукой. Сам художник нередко прерывает работу над холстом, потому что не уверен в продолжении; у другого художника, даже если ему удастся применить тот же стиль, и вовсе нет шансов найти правильное решение той задачи, которую не разрешил сам художник⁶⁷. Игнорируя это затруднение, разрушают замысел или окончательно губят незавершенное произведение вместо того, чтобы закончить картину.

Несколько иначе обстоит дело в музыке. В результате необходимого вмешательства исполнителя инициатива третьего лица, встающего между произведением и публикой, представляется естественной, а вовсе не возмутительной. Кроме того, всегда можно отличить оригинал от позднейших дополнений, за исключением того случая, когда другой композитор уничтожает партитуру. «Реквием» Моцарта трудно отличим от написанного его учеником Зюсмайром, потому что, за исключением прелюдии и фуги литании, Моцарт не вполне дописал даже те части произведения, которые принадлежат ему⁶⁸. Оригиналы «Бориса Годунова», напротив, существуют, и к нему всегда можно обратиться, хотя вряд ли прекратятся споры о том, как его исполнять, — основываясь на авторской редакции самого Мусоргского или на редакции Римского-Корсакова.

Мы упоминаем об этих фактах, выбрав их из множества других общеизвестных случаев, исключительно ради следующего замечания: общественное, а также художественное мнение по-разному реагирует на живописные и музыкальные подделки. Слово «подделка» употребляется здесь в самом широком значении, включающем в себя как подмену авторства, так и связанные с произведением коммерческие махинации.

Не счесть примеров мошенничества, сопряженных с ложной атрибуцией музыкальных произведений, но их не слишком осуждают. Если законченный фальсификатор сфабрикует и продаст картину, выдавая ее за произведение Франса Халса, его привлекут к суду и осудят как виновного в преступлении. Но если талантливый музыкант выдает одно из собственных произведений за музыку известного композитора семнадцатого или шестнадцатого веков, скажем, свою мессу — за Коронационную Мессу, написанную по заказу французского короля, — раскрытый самим автором подлог никого не возмутит. Но ведь поступки эти тождественны. Знаменитый скрипач, наш совре-

менник, исполнявший по всему миру написанные им концертные произведения, знал, что делал, представляя их в качестве «аранжировок» творений Паганини, Вивальди и других мастеров восемнадцатого века. Публика ставит под сомнение музыку, написанную виртуозом. Она с трудом принимает даже музыку, созданную дирижером. Отсюда — немало фальсификаций, связанных с происхождением произведений; они, несомненно, вызваны материальными интересами. Виртуозу прекрасно известно, что состав программы непосредственно влияет на предварительную продажу билетов, что публика, доверяющая ему как исполнителю, не обязательно чтит его композиторский талант. Привлечение аудитории обещанием лжепрограммы — умеренная форма служебной недобросовестности.

Это никого по-настоящему не волнует, так как сами музыканты на глазах у всех свободно обращаются с произведениями предшественников. Исполнитель без стеснения изменяет оригинальную композицию как «неисполнимую» в том виде, в каком она написана. Дирижер без тени сомнения изменяет бетховенскую инструментовку. Известный музыкант утверждал даже, что в оркестровке Вагнера есть немало нот, вписанных, так сказать, ради чистого удовольствия или для способного расслышать их идеального слушателя, тогда как на самом деле они совершенно не слышны по причинам сугубо физического порядка. Сами композиторы смело берут на себя ответственность за всякого рода «аранжировки», транспонируя тона, заменяя инструменты, сводя оркестровую партитуру к фортепианной транскрипции, перелагая «Аве Мария» на прелюд Баха. В этом плане нет ничего невозможного; можно услышать Первую сонату Моцарта для фортепиано в быстром «джазовом» исполнении всеми американскими оркестрами, и это никого не печалит. За каждым сохраняется свобода реакций на подделки, подлоги и порчу такого рода. Но факт остается фактом: они никогда не вызовут того возмущения, которое вызвали у Делакруа разрушительные реставрации Вийо. Главная причина заключается, видимо, в том, что благодаря самой своей нематериальности музыка противостоит угрозам, смертельным для живописи. Если кто-то предпочитает прелюд Баха без «Аве Мария» Гуно, то достаточно убрать Гуно, а Бах останется. Если кажется, что аранжировка «Смерти Изольды», пусть даже принадлежащая самому Вагнеру, — это беспорядок, ничто не заставляет слушать ее; оригинальная партитура сохраняется. Напротив, когда закончивший картину художник

переписывает или как-то видоизменяет ее, он наносит ущерб самой материи произведения; то есть он изменяет стиль и форму, не оставляя очевидцев оригинала, позволяющих судить о нем. Даже заведомо ложные музыкальные атрибуты не столь значимы, как живописные. В обоих случаях различается сама природа поступков, так как музыкант никогда не является столь полновластным, единственным автором своего произведения, как художник — собственной картины. Можно выдумать воображаемого музыканта или воображаемого художника — это никому не повредит. Но когда знаменитому музыканту приписывают не принадлежащее ему произведение, то предполагаемое дитя столь бесплотное, что ему суждено вскоре затеряться среди теней. Одно из связанных с псевдо-Вермером неудобств сопряжено с тем, что, не имея смелости сохранить за ним имя подлинного автора и принадлежащее ему по заслугам место, буквально не знают, что с ним делать. Музыка не вызывает подобных затруднений. Если не хотят больше слышать музыку, ее не обязательно убивать, можно просто не возрождать ее.

Только художник смог бы найти нужные слова, чтобы выразить те чувства, которые вызывают у него хрупкие, но бесценные существа — картины, которые он любит, которыми восхищается. Они для него — реальные, обладающие индивидуальностью существа, хотя и не являющиеся личностями в полном смысле слова, но отмеченные отблеском личности их создателя, запечатленном в их облике. Все проходит и по большей части уже не возвращается. Христианское представление о будущем восславлении мира природы применимо к вечности личностей, материи и видов, но не безличной людской пыли; цель ее краткого пребывания в этом мире — лишь временно представлять вид. Но некоторым художникам казалось порой, что живописные шедевры по-своему единичны, индивидуальны, несопоставимы с тем, чья единственная функция — обеспечение существования вида. В некотором смысле изображения, или картины, так же соотносятся с моделью, как индивиды — с видом; но живописные изображения являются оригиналами, а не копиями. Каждое живописное произведение великого художника само по себе — тип. Идея, которой тщатся подражать бесчисленные изображения. Почему бы созданным человеческой рукой живописным субстанциям также не стать причастными воскрешению и будущему восславлению всего того, что некогда возвеличивало мир? Если надлежит восславить человека, то пусть это произойдет и с самыми чистыми его творениями!

Делакруа, видимо, не смог поверить в бессмертие души. Точнее, «ему трудно было убедить себя в том, что то, что называют душой, это бесплотное *сущее*, если можно назвать сущим бестелесное», может все еще существовать после смерти тела. В конце концов, говоря словами воображаемого друга, «законченного материалиста», он сначала без всякого сочувствия ведет речь о бесчисленных душах «всех человеческих созданий, в том числе идиотов, готтентотов, все тех, кто ничем не отличается от скотины». Но ему все же приходит в голову мысль о том, что *если* человеческая душа бессмертна, то картины заслуживали бы бессмертия никак не меньше авторов: «Если дух не исчезает, то почему бы творениям великих душ не пользоваться той же привилегией? Прекрасное произведение как бы хранит в себе часть гения своего создателя. Картина, являющаяся чисто материальным предметом, прекрасна лишь в силу того, что оживлена неким дыханием, которое может предохранить ее от разрушения не больше, чем наша душа способна это сделать по отношению к телу»⁶⁹.

Таким образом, Делакруа не верит в конечное славное воскрешение великих картин. Он не предъявляет таких требований. Не думает он и о бессмертии души. Подобно автору стихотворения «Дом и виноградник», он размышляет о бессмертии человека. А если уж говорить всю правду, то он грезит даже не о бессмертии человека, но о бессмертии картины. По мнению Делакруа, если бы человеческие души могли придать телам вечное существование, то души картин тем более могли бы уберечь тела от дряхления. В косвенной форме он тем самым прекрасно выразил глубинное ощущение многих художников, что их произведения — это субстанции, индивиды, почти личности. Как справедливо утверждалось, в этом отношении Делакруа остался человеком восемнадцатого века, но и в восемнадцатом веке были разные люди. Записывая эту мысль, Делакруа вдохновлялся, конечно, не столько Вольтером, сколько щедрым метафизическим воображением Дидро.

Примечания

¹ О расчленении семьей Мане его картины «Расстрел императора Максимилиана» (фрагменты — в Лондоне, в Национальной галерее) см.: *Vollard A. En écoutant Cézanne, Degas, Renoir. P., Grasset, 1938. P. 125–126.* Хотя рассказанные Волларом истории, порой забавные, не всегда достоверны, в данном случае мы не видим причин для сомнений. Во всяком случае, точно известно, что эта композиция Мане превратилась в несколько картин.

² Это схоластическое учение, идущее от Аристотеля, упоминается здесь не в связи с его метафизичностью. Мы ссылаемся на него ради заключенной в нем точной технической формулировки факта опыта, очевидного для обычного сознания.

³ «Старые антиномии дух — материя, материя — форма до сей поры столь же неотступно преследуют нас, как и античный дуализм формы и содержания. Если в чистой логике антитезы эти еще сохраняют некоторое значение или просто удобны в обращении, то стремящийся хоть что-то понять в жизни форм должен прежде всего освободиться от них. Любая наука наблюдения, особенно за движениями и порождениями человеческого духа, является по существу феноменологией в узком смысле этого слова» (*Focillon H. Vie des formes*. P., Leroux, 1934. P. 47). Прежде всего, классическое различие материи и формы не воспринималось как «антиномия», кроме случая, когда «материя» понималась, действительно, как чисто абстрактное понятие: перво-материя схоластиков. Лишь в этом случае они полагали, что перво-материя не существует сама по себе, а если и обладает собственным существованием, то не в качестве чистой возможности, но действия, а следовательно, формы. Что же касается сведения философского взгляда на искусство к феноменологии (в критическом кантовском смысле), то само его неприятие побуждает ознакомиться с прекрасными страницами в защиту этой позиции: *Hersch J. L'être et la forme*. Neuchâtel, Éditions de la Baconnière, 1946. P. 51–54.

⁴ *Focillon H.* Op. cit. P. 49. Стоит прочесть страницы 49–51 ради их истинности и красоты одновременно. Некоторая наша сдержанность по поводу выражения идеи не умаляет ее истинности, которую следует сохранить целиком: «Древесина статуи отличается от древесины дерева; мрамор скульптуры отличается от мрамора в каменоломне... Изменились цвет, эпидерма, все ценности оптического восприятия» (*Ibid.* P. 49). Добавим, что они были изменены или сохранены художником ввиду их возможного вклада в ожидаемый результат.

⁵ Часто отмечался интерес некоторых художников к исследованиям Шеврёя (*Chevreul*). Возможно, они утвердили художников в некоторых убеждениях, возникших из личного опыта. См.: *Signac P. D'Eugène Delacroix au Néo-Impressionisme*. 4 éd. P., Librairie Floury, 1949. P. 80.

⁶ Ср.: *Вазари Д.* Жизнеописание Луки делла Роббиа, флорентийского скульптора. // *Вазари Д.* Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Т. II. Перевод *А.И. Венедиктова, А.Г. Габричевского*. М., 1963. С. 55.

⁷ См.: Общее введение в цветовую теорию в связи с живописным искусством (*Pope A. The Language of Drawing and Painting*. Cambridge Mass., Harvard University Press, 1949. Книга снабжена библиографией). Для более широкого ознакомления с проблемой см. знаменитый труд Гёте 1816 г. о теории цвета: *Goethe J.W. von. Zur Farbenlehre // Sämtliche Werke*, XXVIII. Stuttgart und Tübingen, 1851, особенно первую часть (с. 20–284). Английский перевод первой части см. в: *Goethe's Theory of Colours*, by *Ch. Lock Eastlake*. L., 1840. Этот перевод содержит ряд важных ссылок из исторической части «*Farbenlehre*».

⁸ Свет и цвета спектра — материалы искусства, полностью отличного от живописи. Луи Кастель, французский иезуит, мыслил такое искусство как сочетание звука и цвета, а в качестве его инструмента придумал то, что он называл зрительным клавишином. Эта идея не была полностью забыта, но современная тенденция состоит в исключении звукового элемента и сохранении лишь цветового. «*Clavilux*» Томаса Вайлфреда (1919) — зажженный фонарь, позволяющий художнику давать цветовые концерты. См. об этом статью: *Colour-Music // The*

Encyclopaedia Britannica. 14th ed. Vol. 6. P. 64–65; *Rimington A.R.* Colour-Music: The Art of Mobile Colour. N. Y., Stokes, 1911; *Klein A.B.* Colour-Music: The Art of Light. L., Lockwood, 1926. Как замечает Клейн, аналогия между цветом и музыкой обманчива. Одним из главных препятствий успеху светового искусства является то, что, прибегая лишь к ярким краскам, искусство это становится чисто качественным. Рисунок и композиция в живописи создают возможность чувственного расчета, недостижимого при помощи одних только красок.

⁹ Сошлемся на сцену, описанную Эмилем Бернарром. Сезанн смотрел, как он рисует; Бернар пользовался палитрой с небольшим числом красок: серебристая белая, желтая охра, киноварь, аквамарин, краповый гуммилак (который был, очевидно, нужен ему для получения гаммы оттенков красного). Сезанн спросил: «Вы пишете только этим? — Ну да. — А где же у вас черное? где терракота, кобальтовый синий, красная камедь?.. Без этих красок живопись невозможна... И он потребовал от меня двадцать красок, которыми я никогда не пользовался». (*Bernard E. Souvenirs sur Paul Cézanne, et lettres.* 3 éd. P., A la Rénovation esthétique, s. d. P. 35). О палитре Сезанна в 1904 г. (восемнадцать красок) см.: P. 63–64.

¹⁰ В качестве символа длинного ряда несчастий, связанных с низким качеством применяемых художниками пигментов, напомним об инциденте с «Битвой при Ангиари» Леонардо да Винчи: «Полагая, что можно писать маслом на стене, он так небрежно загрунтовал ее, что пока он работал в зале, краска потекла, испортив сделанное, так что вскоре он прекратил работу» (*Vasari G. Le opere.* Vol. I. P. 450). Леонардо необычайно старательно, в высшей степени художественно работал над «Мадонной с младенцем», однако ныне она сильно испорчена, возможно, по вине других людей, а может быть просто из-за множества причудливых смещений лаков и красок (*Ibid.* Vol. I. P. 451). Порча, порой быстротечная, некоторых современных картин, от Делакруа до наших дней, связана исключительно с непрочностью используемых материалов. См.: Дневник Делакруа. Париж, 29 июля 1854. С. 349–351.

¹¹ См. последнее примечание в: Дневник Делакруа. 22 июня 1863 г. С. 586.

¹² А. Фосийон проницательно заметил, что живопись, столь часто воспринимаемая как искусство подражания, дающее видимость бытия, начинается с творческого решения извлечь из природного материала новую природу — природу художественного произведения. Нам остается лишь сослаться на: *Focillon H. Vie des formes.* P. 50–51.

¹³ *Focillon H. Vie des formes.* P. 48–51. «Не один лишь анализ, есть нечто и помимо анализа используемых материалов, привлекавших его (он = ваш друг). Доля тайны заключена в материалах как таковых. Они надежнее мастеров. Они превосходят любые теории. Пусть он внимательно “прослушает” их возможности. Чем лучше он их узнает, тем глубже одухотворит их. Выразительное искусство полностью раскрывается лишь благодаря внутренней природе вещей» (*Redon O. A soi-même.* P. 108).

¹⁴ «Важность подлинной техники для повышения качества работ. Наиболее совершенные образцы этой подлинной техники даны у великих мастеров: Рубенса, Тициана, Веронезе, у голландцев. Их особые приемы; смешанные краски, подмалевки, подсушивание различных слоев краски... Эта традиция совершенно утрачена новым временем. Плохие материалы, небрежность заготовки: холст, кисти, масло — все отвратительно. Малая озабоченность этим у художников. Давид ввел эту небрежность, шеголяя своим презрением к технической стороне искусства» (Дневник Делакруа. 11 января 1857 г. С. 472).

«Можно подумать, что тайна живописного искусства давно утрачена, и последние опытные мастера унесли с собой ключ. Он нам нужен, мы просим его, но никто им не обладает; его ищут, но не находят.» (*Fromentin E. Les maîtres d'autrefois. Hollande. Ch. VI. P. 206*). «Вот почему презренный практик, постоянно ищущий традиционную пищу, проходит мимо совершенства (когда оно угадывается под нелепой патиной “Венеры” Франческо д’Урбино или “Положения во гроб”); он проходит мимо, как прошел бы перед вратами утраченного рая, подстегивая воображение и набираясь мужества у свежих грубых примитивистов, владеющих техникой локального тона и экспрессивной деформации.» (*Lhote A. La peinture, le coeur et l’esprit, suivi de Parlons peinture. P., Denoël, 1933. P. 290*).

¹⁵ См. предыдущую сноску.

¹⁶ *Maroger J. The Secret Formulas and Technique of the Masters. N.Y., L., Studio Publications, 1948*. Перевод с французского *El. Beckham*. Тут мы узнаем, кстати (см. с. 9), что Анкетен, этот «французский Микеланджело», был сбит с толку многочисленными слоями лака, покрывавшими старинные картины: он принял их за лессировку.

¹⁷ *Ibid.* P. 12. Автор ссылается по этому поводу на мнение Ж.-Л.-Ф. Мериме (отца Проспера Мериме), высказанное им в 1830 г. в трактате «О масляной живописи» (с.11). Там же, на с. 12, Ж. Мароже напоминает, что Мериме приводит состав четырех видов лака; некоторые из них на практике оказались разрушительными, в частности, тот, которым пользовался Прудон при создании картины «Христос на кресте», находящейся ныне в Лувре. Ср.: «Но сегодня никто, даже гений, не способен создать эквивалент этого искусства [Тициана и Веронезе], чья выразительность полностью заключена в живописном материале. Даже если бы у нас было необходимое время (сначала нужно было бы уйти от столичной жизни), в нашем распоряжении не было бы ни одного из необходимых материалов. Масла, эссенции, смолы, краски ни в чем не сходны с тем, какими они были еще в XVIII веке. Мы видим, как из года в год портятся последние из добротных материалов, подобные гарлемскому сиккативу, которым пользовались Энгр и Сезанн; но если бы даже этот драгоценный материал был в наличии, им не сумели бы воспользоваться» (*Lhote A. La peinture. P. 289–290*).

¹⁸ *Focillon H. Vie des formes. P. 52*.

¹⁹ Такую гипотезу *per impossibile*⁸ выдвинул А. Фосийон; см.: *Focillon H. Op. cit. P. 51*.

²⁰ *Вазари Д. Жизнеописание Джотто, флорентийского живописца, скульптора и архитектора // Вазари Д. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Т. I. Перевод А. И. Венедиктова. М., 1956. С. 242*. — Вазари особенно хвалит живописную целостность картины, созданной из кусочков стекла; это относится прежде всего к игре светотени при изображении большого паруса, «la quale col pennello quando si facesse ogni sforzo, a fatica si pareggerebbe»⁹.

²¹ *Saint-Saens M. Le carton et la création dans la tapisserie // Lalo Ch. et al. Formes de l’art, Formes de l’esprit. P., Presses Universitaires de France, 1951. P. 176–184*.

²² Одна из секций знаменитого Гентского алтаря, всемирно известный шедевр Ван Эйка, еще не найдена.

²³ См. рассказанную Морисом Вламинком историю об А. Волларе (*Vlaminck M. Portrait avant décès. P., Flammarion, 1943. P. 88*). Клиент показывает Воллару старинную картину и спрашивает его мнение. Клиент интересуется,

подлинник ли это. На что Воллар отвечает: «Подлинник чего?» Можно ли узнать, кто написал картину более трех веков назад? Это, вполне возможно, реплика или старинная копия одного из произведений обсуждаемого живописца. Но если кто-то и может дать ответ, то это эксперт, а не художник как таковой.

²⁴ Приписать живописное произведение определенной школе — значит, действительно, в некоторой мере идентифицировать его, если иметь в виду под «школой» группу художников, чьи произведения сходны по стилю благодаря преобладающему влиянию мастера (школа Джотто) или традиций, связанных с сохранением местного влияния такого рода (Умбрийская школа). Картина школы Рембрандта отмечена косвенными следами влияния мастера и его стиля. Если стиль определенного произведения хоть в какой-то мере связан со стилем Рембрандта, авторство приписывается ему. Здесь открывается простор для воображения. О художнике «Амико ди Сандро», созданном Бернарном Беренсоном для придания отцовства картинам-сиротам, см.: *Behrman S. N. Duveen. N.Y., Random House, 1952. P. 156—158.* Выдумав его, Бернар Беренсон затем дезавуировал свою версию. Тогда произведения ди Сандро перераспределили между Боттичелли, Филиппино Липпи и Гирландайо. Но некоторые любители, купившие их как картины Амико ди Сандро, доверившись столь известному эксперту, стали поддерживать его существование даже вопреки тому, кому поначалу поверили. О картине Боттичелли, не принадлежавшей Боттичелли, см.: *Op. cit. P. 179.* О картине Джорджоне, созданной Тицианом (но «джорджониевским» Тицианом — *Op. cit. P. 183*), ныне экспонированной как картина Джорджоне в Национальной галерее искусства (Вашингтон), см.: *Op. cit. P. 184—186.*

²⁵ «X is annoyed by your designating his old master trash. He goes by the rule of name»^{10*}. (*John Constable à J. Fisher, 13 avril 1822 // Leslie C.R. Memoirs of the Life of John Constable. L., Phaidon Press, 1951. P. 90.*)

²⁶ Но все же не всегда. Приятно, что Делакруа, считавший себя обладателем картины Ватто, судил о ней без скидок на правило имени. «В моем Ватто деревья фона, хотя и находятся не на слишком отдаленном плане, остаются очень светлыми; в них, так же как и в надгробиях, нет ни одного тона, который хотя бы отдаленно соперничал по силе с тонами первого плана. Отсюда происходит даже недостаток общей связности, который кажется мне неприятным, когда я сравниваю этого Ватто с моим Траяном. Каждая маленькая фигурка у него изолирована, и слишком уж заметно, что она была написана на досуге, совершенно независимо от соседних с ней фигур» (*Дневник Делакруа. 15 марта 1858. С. 529*). Все в этом тексте интересно. Мы видим, что Делакруа принял за полотно Ватто одну из многочисленных копий знаменитой картины, находящейся сегодня в Эрмитаже (*Le Journal de Eugène Delacroix. Vol. III. P. 143, n. 1*). Уверенный в том, что перед глазами у него Ватто, он тем не менее беспощадно критикует его, справедливо предпочитая этому лже-Ватто маленький эскиз «Суда Траяна» — подлинника Делакруа.

²⁷ О художнике Эмиле Бернаре см.: *Dorival B. Les étapes de la peinture française contemporaine. P., Gallimard, 1943. Vol. I. P. 98—102.* После первого приода, когда его произведения походили на гогеновские (1886—1893), он обращается, подобно Анкетену, к освоению музейного искусства. Не обладая даром художественного критика, мы не задаемся вопросом, была ли оценка творчества Э. Бернара вполне справедливой. Ограничимся замечанием, что художник этот, во всяком случае, написал очень умные книги. Мы

будем многократно цитировать его весьма ценные «Souvenirs sur Paul Cézanne et Lettres» (P., A la Rénovation Esthétique, s. d. На колоннитуле указано: Décembre 1920).

²⁸ О подделках Маркантонио см.: *Вазари Д.* Жизнеописание Маркантонио, болонца, и других граверов эстампов // *Вазари Д.* Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Т. IV. Перевод *А.И. Венедиктова, А.Г. Габричевского.* М., 1970. С. 12. Дюрер пришел в такую ярость, что прибыл в Венецию и подал жалобу на Маркантонио, однако ничего не добился, кроме того, что Маркантонио было запрещено впредь помечать свои вещи именем Альбрехта. Дюрер вернулся во Фландрию и обнаружил, что его произведения подделывает другой гравер, Лука Лейденский. О случае с Микеланджело см.: *Vasari G.* Op. cit. Vol. I. P. 978. История с мраморным купидоном — тоже история подделки. Кто-то увидел это произведение и сказал Микеланджело: «Если ты зароешь его в землю, чтобы оно казалось старинным, а потом отпавишь в Рим, я уверен, что оно сойдет за творение старых мастеров, и ты выручишь за него гораздо больше, нежели продав его здесь». Вазари (*Vasari G. Le opere.* Vol. II. P. 979—980) излагает несколько версий конца этой истории, но во всех случаях предполагается, что Микеланджело подделал свое творение под произведения старых мастеров: «Michelagnolo l'assonciò di maniera che pareva antico». Вазари, впрочем, в этой связи осуждает тех, кто не способен признать силу искусства, о которой судят по совершенству произведения, не понимая, что «хорошие современные произведения равноценны древним». А как поступили с Микеланджело? Начали тяжбу, как в случае Ван Меегерена? Вовсе нет: «...Это происшествие создало такую известность Микеланджело, что он тотчас был вызван в Рим и около года прожил у кардинала Сан-Джорджо» (*Vasari G.* Op. cit. Vol. II. P.980). Правда, кардинал этот, ничего не смысливший в искусстве, почти за год так и не дал Микеланджело никакой работы.

²⁹ См.: *Malraux A.* Le musée imaginaire de la sculpture mondiale. P., Gallimard, 1952. P. 52. На иллюстрации к стр. 53 изображена одна из работа Доссена — подделка древнегреческой скульптуры. Мальро признает, что подделки эти прекрасны, и сам факт поддельности не изменяет их сущности; меняется лишь наше впечатление от них. Но из этого следует, что впечатление от этих статуй не было связано исключительно с их принадлежностью именно к произведениям искусства. Говорить же, что множество имитируемых фальсификатором стилей в конце концов обязательно приведет к обнаружению поддельности его искусства (Op. cit. P. 52), значит, использовать не обладающую реальной силой диалектическую аргументацию. Многие художники творили в многообразных стилях, порой на одном и том же этапе творческого пути. Так поступали Андре Дерен и де Кирико. Правда, художественные критики их в этом упрекают; но критики говорят об искусстве, а не создают его.

³⁰ В каталоге выставки Коро в Лионском музее (1936 г.) Поль Жамо дает понять, что Коро нередко любезно поправлял полотна других художников, чтобы придать им выставочный вид. Считается, что Ренуар подписал поддельного Ренуара покупателю, чье доверие было обмануто. Альбер Андре рассказал об этом факте в своем предисловии к альбому репродукций произведений Ренуара; но когда торговец картинами Амбруз Воллар прочел гранки, он побудил Ренуара потребовать, чтобы Альбер Андре изъясил все намеки на возможность существования подделки. Нельзя, чтобы публика знала о подделках: это пагубно отразится на делах. См.: *Werth L.* La peinture et la mode.

Quarante ans après Cézanne. P., Grasset, 1945. P. 144. Cf.: *Tabarant A.* Manet et ses oeuvres. P., Gallimard, 1947. P. 96–98, 518–524; *Rewald J.* Modern Faces of Modern Pictures // *Art News*, Mars 1953. P. 17–21, 46–49; прекрасные иллюстрации подельных Сезанна, Дега, Гогена, Ван Гога, Сёра, Матисса, Вламинка и др.
³¹ См.: *Planet L. de.* Souvenirs de travaux de peinture avec M. Eugène Delacroix. Publié par *Joubin A.* Paris, Collin, 1929.

³² Например: «1.200 флоринов: “Страшный суд”, начатый одним из моих учеников по уже написанной мною картине больших размеров для его высочества графа Небурга, заплатившего за нее три с половиной тысячи флоринов наличными. Но так как картина еще не закончена, я поправлю ее в целом, и тогда она прослывет за оригинал» (*Burckhardt J.* Recollections of Rubens. L., Phaidon Press, 1950; см. приложение: «Lettres choisies de Rubens». P. 207). Шкала устанавливаемых им цен меняется. Он не хочет, чтобы клиенты считали просто копиями столь тщательно выправленные его рукой полотна, что они с трудом отличимы от оригинала (P. 208). Эти лишь выправленные картины продаются гораздо дешевле оригиналов (P. 209), но у некоторых из них есть шанс стать таковыми: «Я ни в коей мере не сомневаюсь, что “Охота” и “Сусанна” предстанут однажды как принадлежащие моей кисти оригиналы» (Op. cit. P. 211).

³³ См.: *Vasari G.* Le opere. Vol. I. P. 575–576. См. об этой комедии ошибок: *Alazard J.* Essai sur l'évolution du portrait peint à Florence de Botticelli à Bronzino. P., Laurent, 1924. P. 121–122. О библиографии этого случая см. с. 122, прим. 2.

³⁴ См.: *Hahn H.* The Rape of the Belle, with an Introduction by *T.H. Benton.* Kansas City (Mo.), 1946. Удивляющиеся тому, что и эксперты могут ошибаться, должны вспомнить об уязвимости самих художников. Вот один из сотни примеров: Джон Констебл восторгался благородным пейзажем Никола Пуссена, оказавшимся всего лишь копией. См.: *Memoirs of the Life of John Constable.* P. 84. Cf. Op. cit. P. 109, note 1.

³⁵ См. по этому поводу справедливые замечания Паскаля Пиа (*Aris*, 493 (1954). P. 14). Говоря о некоторых ранних работах Дерена, он замечает, что это не «настоящий Дерен»; их авторство было бы трудно установить, если бы картины эти оказались в одном ряду с полотнами Вламинка, Дюфи и Брака того же периода. Это как в зоопарке, заключает он: чтобы убедиться в названии животного, нужно порой прочесть табличку. — Таким образом, речь в данном случае идет, по нашему мнению, о некоторой взаимозаменяемой или разделенной подлинности; картины не «настоящие», хотя подлинность их несомненна. Нас интересует здесь, разумеется, не языковая проблема, но двусмысленная сущность того, что не удастся выразить посредством языка.

³⁶ *Вазари Д.* Жизнеописание Себастьяно венецианца, брата-хранителя свинцовой печати (дель Пьомбо) // *Вазари Д.* Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Т. IV. С. 91–92. О забавной истории о том, как ценивший Себастьяно Микеланджело хотел использовать его против Рафаэля, см.: Там же. С. 92. Это еще одна история фальсификации.

³⁷ Об атрибуции «Сельского праздника» Тициану см.: *Hourtigo L.* La jeunesse de Titien. P., 1919. Его оспаривает Виктор Басш (*Basch V.* Titien. P., s. d., 1919). «Сельский праздник» приписывался не только Тициану, Джорджоне и Себастьяно дель Пьомбо, но и Пальма Веккио, Андреа Скьявоне и Джироламо (?) Кампаньолю.

³⁸ Мы заимствуем эту историю из книги: *Vollard A.* En écoutant Cézanne... P. 281–282, хотя и относимся к ней осторожно. Но данная история, связанная с торговлей искусством, вероятно, правда.

³⁹ *Van Dantzig M. M.* True or False? An exhibition organized [...] by the Stedelijk Museum in Amsterdam (Holland) circulated in the U.S.A. by the Corning Museum of Glass, Corning Glass Center. N.Y., 1953–1954 seasons. P. 6–10. Изложение правил пиктографии иллюстрируется здесь анализом двух произведений Пикассо: «Мать и дитя» (1905) и «Композиция» (1924). Ее задача – установить путем чисто объективного наблюдения принадлежность двух указанных работ кисти одного художника. Поскольку ответ заранее известен, то и экспертиза во многом упрощается: ведь заключение справедливо, даже если доводы и не являются доказательными. Впрочем, автор скромно признает, что «не существует полностью надежных методов обнаружения подделок – ошибки могут совершать даже самые лучшие эксперты, и они совершают их» (P. 6).

⁴⁰ «“Ключи”, позволяющие понимать искусство и наслаждаться им, собраны в десяти последующих главах: 1) ритм; 2) контраст светлого и темного; 3) контраст теплых и холодных тонов; 4) цвет и пространственная иллюзия; 5) смена конструктивных и пространственных впечатлений; 6) число деталей в основных и второстепенных частях картины; 7) детали в освещенных и затемненных частях; 8) многотонность и однотонность в соотношении с темным и светлым; 9) строение: направленность линий и плоскостей; 10) контур и внутренняя часть» (*Van Dantzig M. M.* Op. cit. P. 7).

⁴¹ Конечной целью пиктологии является не установление подлинности, но понимание искусства и умножение доставляемого им удовольствия. Это удовольствие возрастает пропорционально нашим знаниям о достоинствах произведения и его автора (*Van Dantzig M. M.* Op. cit. P. 7). Так как «произведение характеризует автора» (*Ibid.*), то автора здесь следует идентифицировать посредством произведения. – Излишне уточнять, что мы вовсе не считаем бесполезным этот новый метод, «дополнивший, – по словам Сандберга, – иконографию и историю искусства» (Op. cit. Introduction. P. 6). Бесполезных исследований не бывает; но как раз подобно иконографии и истории искусства пиктография – лишь одна из точек зрения на искусство, так как рассматривает его извне.

⁴² У всех перед глазами промышленное применение этой теории. Всего за х долларов можно подарить друзьям (подписав их на журнал) «эквивалент годового посещения сокровищ Лувра, парижского Музея современного искусства, музея Уффици во Флоренции, Прадо в Мадриде, лондонской Национальной галереи и других первоклассных музеев мира, не говоря уже о национальных музеях США». Можно не только увидеть шедевры не сходя с места, но и обладать ими (во Франции), оставляя их на своем месте. Вы поздравляете коллекционера картин с его «подбором» Вламинка, Ренуара, Писарро и Брака (в должном порядке); действительно, отвечает этот господин, «я заплатил миллионы за картины в моих гостиных, но вы можете приобрести эти и другие чудесные произведения за какие-нибудь двадцать тысяч франков». Затем дается адрес с немаловажной пометкой: «Охраняемая стоянка». Наконец, можно продать публике художественное воспитание (в Америке), приобрести которое вообще-то так трудно и дорого. Предложение включает в себя прежде всего шесть картин Пикассо на выбор (*full color*)¹¹ за скромную цену, скажем, пять долларов. За дополнительную плату покупка дает право на заочный курс *art appreciation*¹². Курс основан на приобретенных произведениях. Таким образом, публику учат оценивать искусство посредством промышленных продуктов, не являющихся произведениями искусства. «Imagine owning a gallery of these famous masterpieces... for only three dollars and ninty five cents!»¹³. Это, действительно, почти даром и, конечно, вполне законно.

⁴³ Противоположные аргументы можно найти в книге: *Dufrenne M. Phénoménologie de l'expérience esthétique.* P., Presses Universitaires de France, 1953. Vol. I. P. 73.

⁴⁴ Хотя эта проблема и важна. Даже если бы одна из «цветных репродукций» картины была полностью точна, многие ли смогут отличить ее от других при отсутствии оригинала? В любом случае, невозможно представить материальное доказательство произвола, царящего в цветной печати. Сами печатные репродукции с репродукций отличны от образцов. Когда в обществе совершают ошибку, замечая это, всегда следует один и тот же ответ: «Но ведь все-таки похоже». Да, действительно, но достаточно изменить один тон, чтобы расстроить картину в целом. Но зачем лишать удовольствия тех, кому это безразлично?

⁴⁵ В крайнем случае вполне удачная репродукция картин была бы равноценна промышленному производству подделок; став неразличимыми на глаз от оригиналов, они практически перестали бы быть подделками. В действительности несомненный прогресс, достигнутый в имитации картин, во многом связан с тем, что приемы становятся все менее механическими. Одновременно уменьшается число имитаций, пропорционально этому возрастают цены, и мы возвращаемся к вполне обычной проблеме копии; никто не отрицает ее правомерности, а также того, что для создания хорошей копии нужен талант. О последних достижениях в области «репродукции» картин см.: *Tapié de Céleyran M. Fautrier Paints a Picture // Art News, décembre 1955.* P. 30–33, 63. О понятии «многочисленные оригиналы» см.: *Op. cit.* P. 32.

⁴⁶ В Новом Свете мы присутствовали на уроке рисунка с печатного образца, проводившемся под фонограф в музее.

⁴⁷ *Malraux A. Le musée imaginaire de la sculpture mondiale. Introduction.* P. 9–66. Cf. *Malraux A. Les voix du silence.* P., N. R. F., 1951. Нет необходимости подробно останавливаться на понятии «воображаемого музея». Об этом можно прочесть в одноименной книге на с. 61–62. Новизна авторского описания этого метода заключена в том, что благодаря фотографии, вычлняющей, уменьшающей, увеличивающей изображения картин, автор в конце концов сам становится создателем пластического искусства. Вторжение, завоевание, оккупация и эксплуатация живописи литературой представлены здесь в законченном виде. Такой империализм пера сопровождается признанием автора (*Malraux A. Les voix du silence.* P. 44) в искушении называть картины уже не произведениями искусства, но мгновениями Искусства. Раз можно описывать и печатать картины, неважно, что сначала их следовало создать. Вообще-то писателю очень трудно сотворить даже незначительное произведение пластического искусства, но на почве Искусства (с большой буквы) он чувствует себя равным художнику; он даже поставил бы его рангом ниже.

⁴⁸ «Направленная на выражение композиция изменяется в зависимости от живописной поверхности. Если я беру лист бумаги определенных размеров, созданный мною рисунок будет соотнесен с его форматом. Я не повторю тот же рисунок на другом листе с иными пропорциями, например, прямоугольном, а не квадратном. Я не ограничусь его увеличением при переносе на лист аналогичной формы, но в десять раз больший. Рисунок должен обладать экспансионистской силой, оживляющей окружающие вещи. Художник, желающий перенести композицию полотна на холст больших размеров, сохранить ее выразительность, должен создать новую композицию, видоизменить ее, а не просто вписать в квадрат» (*Matisse H. // Lhote A. De la palette à l'écritoire.* P., Corrèa, 1946. P. 378–379).

⁴⁹ Музей без стен исключает специфику пластических искусств, основанную на специфике материалов. Ни один художник не сочтет эту точку зрения законной. Скульптор может даже отказаться от соотнесения результатов простого высекания и лепки. См.: Letters of Eric Gill. L., Jonathan Cape, 1947. P. 28.

⁵⁰ Так как мы не скрываем своего несогласия и не считаем себя застрахованными от ошибки, процитируем в подкрепление обсуждаемого тезиса текст Вазари, посвященный жизни Андреа Мантенья (*Вазари Д. Жизнеописание Андреа Мантенья, мантуанского живописца // Вазари Д. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Т. II. С. 574*): «...Как уже упоминалось, он [Мантенья] охотно резал на меди для получения отпечатков с изображением фигур, что поистине представляет исключительное удобство, благодаря которому весь мир мог увидеть не только Вахханалию, Битву морских чудовищ, Снятие со креста, Положение во гроб, Воскресение со св. Андреем и Лонгином – вещи самого Мантеньи, но также познакомиться с *манерой* [стилем] всех других когда-либо бывших художников». Можно возразить, что речь идет об интерпретирующей гравюре, также являющейся пластическим искусством; но следует согласиться, что здесь уже присутствует идея всеобщего приобщения к картинам посредством репродукции. Вазари был, возможно, Жюлем Верном Музея без стен.

⁵¹ Остается сослаться на слова Клода-Эдмона Маньи, с редкой пронизательностью и независимостью суждений незамедлительно разоблачившего смысл этой затеи: «Запах смерти, бойни исходит от этого нагромождения фрагментов, осколков в *художественном альбоме*; они оторваны от мировых цивилизаций и эпох, репродукция лишила их материала, контекста, всякой полезности, отделила от обстоятельств их создания; короче, это созданные мастерством фотографа чучела, ставшие тем, чего не было до девятнадцатого века: *произведением искусства*». И незабываемый штрих: «Это напоминает Бухенвальд пластических искусств» (*Magny C.E. Interrogation à Malraux // Esprit, octobre 1948. P. 525*). На той же странице автор напоминает, что на Алленбургском коллоквиуме так же поступили с мифологией и идеологией: «Крематорием здесь послужила этнология, как там – музеография».

⁵² Life of Constable. P. 47.

⁵³ Портрет аббата Уреля, друга Мане, был вставлен в раму и подарен аббату госпожой Мане после смерти мужа. В момент передачи картины аббату Урелю ее размеры были 81,5 x 72 см.; используя самые простые способы, аббат Урель уменьшил ее до 47 x 37. Добавим, что Мане, видимо, не возмущался бы. Дега изобразил Мане сидящим на диване подле госпожи Мане, играющей на пианино. Он подарил картину Мане; тот просто-напросто изъясил изображение госпожи Мане: *Vollard A. En écoutant Cézanne. P. 187*.

⁵⁴ *Amaury-Duval. L'atelier d'Ingres. P. 98*.

⁵⁵ «Привычка к постоянному соседству с картинами, чьи краски поблекли от времени, несомненно, ведет к тому, что глаз не способен наслаждаться свежей краской. В этом отношении сэр Джордж (Бомон) находил Констебля слишком смелым. Констебл, со своей стороны, ясно понимал, что сэр Джордж обманывался в отношении влияния времени, случайностей, профессиональных приемов, к которым чаще, чем кажется, прибегают торговцы для выветвления картин. Каждый хотел изменить точку зрения другого» (*Life of Constable. P. 113–114*). Ср. аллегорию старца, неустанно совершенствующего в музеях произведения мастеров, устранившего с лиц неприятный блеск и в особенности «насыщающего тени прекрасным коричневым цветом, придающим краскам такую мягкость, что картины обретали совершенство, кото-

рым не обладали, выходя еще свежими из рук живописца» (*Addison J. The Spectator*, № 83, Mardi, 5 juin, 1711, *Everyman's Library*, vol. I. P. 260–261).

⁵⁶ Мы, в частности, имеем в виду «Святого Лаврентия» Тициана из церкви иезуитов в Венеции, которого невозможно рассмотреть из-за того, что смола основы поглотила краски. Между тем Виктор Басш посвятил две страницы своей монографии о Тициане изучению того, что являет собой лишь останки картины (*Basch V. Titien*. P. 241–242).

⁵⁷ «Копируя Тицианов и Рембрандтов, мы думаем, что передаем свет и тени в том соотношении, в каком они были выдержаны самим мастером; на самом же деле мы с благоговением воспроизводим работу, или, лучше сказать, разрушения, причиненные временем. Эти великие люди были бы сильно огорчены и изумлены, видя подобные закопченные корки вместо того, что было ими написано. Фон в «Снятии с креста» Рубенса, который должен был изображать действительно очень темное небо, но такое, каким его представлял себе художник, сделался до такой степени черным, что на нем невозможно различить ни единой детали» (Дневник Делакруа. Париж, 29 июля 1854 г. С. 350). См. аналогичное замечание Констебла о сэре Джордже Бомоне, отбравшем, чтобы не ошибиться, образцы красок с небольшого полотна Гаспара Пуссена: «Но, сэр Джордж, если бы Гаспар восстал из гроба, разве узнал бы он свою картину в ее теперешнем состоянии? А если бы и узнал, разве удалось бы убедить его в том, что его картину не вымазали дегтем или колесной смазкой, забыв протереть поверхность?» (*Life of Constable*. P. 114). Об истории портрета Эмиля Бергена см.: *Amaury-Duval. L'atelier d'Ingres*. P. 164.

⁵⁸ Простую, но превосходную информацию об этих проблемах можно найти в книге: *Mirimonde A. de. Pour mieux comprendre la peinture*. P., Nathan, 1953. P. 30–34. Cf.: *Braddley M.C., Jr. Art Technology*. Cambr., 1950; Unesco. *The Care of Painting // Museum*, III (1950) 2, 3; IV (1951) 1. Хорошее введение можно найти в книге: *Keck C.K. How to Take Care of Your Pictures. A primer of practical information*, опубликованной Музеем современного искусства и Бруклинским музеем в 1954 г. (см. библиографию вопроса на с. 54).

⁵⁹ Об инструкциях, связанных с «первой помощью» при несчастном случае см.: *Keck C.K. Op. cit.* P. 36–40.

⁶⁰ См. «Адама и Еву» Тинторетто в венецианской Академии (п. 43). Глаз Евы снабжен двумя веками.

⁶¹ Позволим себе высказать мнение, не относящееся к нашей экспертной области: радикальная чистка, которой подверглась недавно «Пьета» Тициана в крупном итальянском музее, лишила ее значительной части субстанции. Утрата невосполнима. Такие несчастные случаи не новы. Еще Ж. Бюрнет клеймил тех, кто смело берется за реставрацию картин, не умея при этом рисовать, писать. Не зная, что такое лессировка (почти целиком состоящая из лаков и прозрачных красок), они говорят, что этого не существует. А под предлогом удаления того, что они называют «грязью и лаком», одновременно удаляются все лессировочные краски: «Острием ланцета удаляют они из кракелюр то, что не снимается при помощи спирта, в результате чего картина становится не свежей и блестящей, как они утверждают, но крайне приблизительной и топорной. По оценке сэра Джошуа (Рейнолдса), немногие картины пострадали в этом отношении так, как его собственные, многие из которых расчистили до лессировочной основы. Когда на них ссылаются в качестве примеров вредности этих приемов, находятяся люди, бесстыдно утверждающие, будто бы краски Рейнолдса поблекли». См. заметки художника Джона Барнета в: *Reynolds. J. II Discourse on Painting*. L., 1842. P. 24.

⁶² «Вечером приехала г-жа Вийо; я неосторожно, с заметным сожалением, заговорил о реставрации некоторых картин в музее: большой Веронезе, которого этот несчастный Вийо совершенно убил своим стараньем, был темой, на которой я не слишком настаивал, видя, с каким жаром она защищает познания своего супруга». (Дневник Делакруа. Шамрозе, 12 октября 1853 г. С. 290). «Неумелые реставрации довершают это дело разрушения. Иные воображают, что очень много сделали для картин тем, что реставрировали их; они думают, что живопись все равно что дом, который после ремонта всегда остается домом... Женщина в крайнем случае может при помощи туалета скрыть несколько морщин, чтобы вызвать иллюзию и показаться несколько моложе. Но с картинами дело обстоит иначе; каждая мнимая реставрация в тысячу раз страшнее любого ущерба, нанесенного временем. Вы получаете обратно не реставрированную картину, а совершенно другую картину, работу несчастного пачкуна, который подменил собой автора подлинной картины, исчезнувшей под его мазней». (Дневник Делакруа. Париж, 29 июля 1854 г. С. 351).

⁶³ «...Я увидела незнакомый мне Рим и доселе неизвестные мне многочисленные произведения Рафаэля. Действительно, наряду с множеством подлогов, есть там и прекрасные работы Рафаэля. Я имею в виду под подлогами те фрески, к которым он писал лишь эскизы; ученики же размалевали их кирпично-красным, светло-желтым, берлинской лазурью. Именно перед ними млеют от восторга поклонники Энгра: здесь и девы, которыми неудачно расписаны двери, и разнокалиберные святые, будто нарисованные неразумными десятилетними детьми. На лоджии можно смотреть только глазами верующего: они распадаются на части, Станцы так потемнели, что на них можно увидеть все, что угодно» (*Sand G. Lettre à Delacroix, 27 juillet 1855 // Nouvelle revue française, I (1953) 574*). Это ответ на письмо Делакруа от 19 июля 1855 г.).

⁶⁴ См. по этому поводу взвешенное мнение Каролины К. Кик: «Некоторые хранители музеев полагают, что, за исключением учебных классов, публике не следует показывать пострадавшие от времени живописные произведения — ведь это лишь слабые тени былого величия. Другие же считают, что даже удачная реставрация пострадавшего шедевра, направленная на его целостное воссоздание, уничтожает смутное, но жизнетворное качество, присущее подлиннику. То, что пишет на полотне реставратор, в лучшем случае приближено к оригиналу, но никогда не станет его двойником. Обе стороны приводят веские доказательства. Ни публика, ни хранители музеев, ни частные лица — владельцы картин — еще не пришли к единому мнению о том, какая из этих позиций мудрее» (*Keck C.K. Op. cit. P. 52–53*).

⁶⁵ *Wittgens F. Leonard's Last Supper Resurrected* (введение — *Berenson B.*) // *Art News Annual, 2 partie, novembre 1954. P. 31–52*). Кто осудил бы героические усилия по спасению в этом шедевре того, что еще можно спасти? Но как соотносится эта укрепленная развалина с оригинальным произведением Леонардо? Как утверждает Вазари, Леонардо оставил голову Христа незаконченной (с этим, быть может, связана ее красота); см.: *Вазари Д. Жизнеописание Леонардо да Винчи, флорентийского живописца и скульптора // Вазари Д. Жизнеописание наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Т. III. Перевод А.И. Венедиктова, А.Г. Габричевского. М., 1970. С. 22*. В другом месте Вазари добавляет (*Вазари Д. Жизнеописание Бенвенуто Гарофало и Джироламо да Карпи, феррарских живописцев, и других ломбардцев // Вазари Д. Жизнеописание наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Т. IV.*

Перевод А.И. Венедиктова, А.Г. Габричевского. М., 1970. С. 482), что в 1566 г. (спустя примерно 70 лет после написания Леонардо «Тайной вечери») ему представился случай увидеть в Милане «подлинник Леонардо, сохранившийся так плохо, что ничего, кроме слепого пятна, там не различить». Вазари выражает благодарность по поводу копии «Тайной вечери», сделанной братом-послушником Фра Джироламо Маццуоли; она выполнена столь искусно, что благодаря ей в монастыре святого Бенедикта в Мантуе постоянно существует свидетельство гения Леонардо. Но как увидеть сегодня то, что нельзя было увидеть уже в 1566 г.? Что видим мы вместо этого? В своей статье Фернандо Витгенс сравнивает современную фреску с копией, сделанной с оригинала Марко д'Оджоно, учеником и другом мастера, около 1500 г., примерно 4–6 лет спустя после окончания работы Леонардо. Композиция ее иная: Христос и святой Иоанн иначе соотносятся с фоном, детали во многом различаются. Неизвестно, насколько копист отклонялся от образца. Но другая копия, уничтоженная во время последней войны, была сделана Андреа Соларио примерно в 1510–1514 гг., когда произведение уже сильно пострадало, хотя, кажется, и меньше по сравнению с тем состоянием, в каком увидел его Вазари в 1566 г. Это, несомненно, то произведение, остатки которого мы видим сегодня, хотя и в другом состоянии.

⁶⁶ Вазари советует тем, кто хочет узнать, до какой степени искусство может подражать природе, посмотреть на лицо Моны Лизы. На нем видны или, скорее, были видны все детали (*tutte le minuzie*). См. описание в: Вазари Д. Жизнеописание Леонардо да Винчи, флорентийского живописца и скульптора. С. 26.

⁶⁷ «Лучшие художники знают, что лишь голова и рука того, кто задумал сколь-либо ценное произведение, могут довести его до конца. Следовательно, те, кто только заканчивает незавершенные картины, менее всего способны разгадать намерения авторов. Так *довершили* некоторые наброски Констебля, и они утратили всякую ценность. Что еще серьезнее, сделали подделки, имитирующие его произведения. Я видел их во множестве и всегда удивлялся тому, что столь недостойные работы могут ввести покупателей в заблуждение» (*Leslie J. Memoirs of the Life of John Constable*. P. 279).

⁶⁸ «Реквием» был заказан графом Францем фон Вальзегом, желавшим, чтобы он был исполнен как его собственное произведение в память о жене-графине. После смерти Моцарта Констанция поручила Зюсмайру, чья музыка была похожа на моцартовскую, дополнить партитуру; она продала ее графу. Последний собственноручно переписал ее; исполнение состоялось 13 декабря 1793 г. по копии графа. Вот так из-за крайней нужды Моцарт согласился написать произведение, потешившее тщеславие другого человека. Но ради этого подлога Зюсмайру пришлось завершить работу. Как представляется, *Sanctus*, *Benedictus* и *Agnus Dei* в основном принадлежат Зюсмайру. Но это спорно, и мы, вероятно, так никогда и не узнаем правду.

⁶⁹ Дневник Делакруа. 30 января 1860 г. С. 556.

Глава третья

Искусство и сущее

Картина не сводится к составляющим ее материальным элементам, превосходит их. Настаивать на необходимости их учета не значит стремиться свести картину к состоянию простого физического объекта. Основа и краски превращаются в картину лишь ввиду определенной формы и цели.

Предварительно объяснив, что искусство рисовальщика состоит в рисовании фигур посредством соответствующих кривых, Вазари добавляет, что живопись «представляет собой плоскость, покрытую на поверхности доски, стены или холста цветными планами, расположенными вокруг упоминавшихся выше очертаний, кои при помощи правильного рисунка очерчивают фигуру»¹. Мы находим сходное определение в «Философии искусства» Ипполита Тэна², затем, в значительно измененном виде, в ныне знаменитой статье Мориса Дени: помнить о том, что «картина — прежде чем стать боевым конем, обнаженной женщиной или какой-то историей — является в сущности плоской поверхностью, покрытой красками, соединенными в определенном порядке»³. Отметим, что когда Морис Дени формулировал свое определение, ему не был известен отрывок из Тэна⁴.

По поводу определения Мориса Дени часто замечают, что оно слишком очевидно, не стоило и записывать его; на самом же деле оно весьма спорно и часто оспаривается. Оно даже настолько смелое, что не совсем понятно, сколь далеко оно советует зайти в предпочтении свободной игры красок — повествованию, то есть изображению и подражанию. Сам Дени неоднократно пытался пересмотреть свою формулировку, выводы из которой были четко ограничены его искусством. С другой стороны, ее иногда цитируют в усеченном виде: «Картина — это плоская поверхность, покрытая красками, соединенными в определенном порядке». Но главное положение

формулировки Дени заключается в том, что *прежде*, чем стать изображением чего бы то ни было, картина является плоской поверхностью, покрытой красками, соединенными в определенном порядке. Сущностное определение не есть определение избыточное. Дени не определил картину расположением красок, исключая историю или фигуративное изображение⁵. Мы не ругаем и не хвалим его за это, а просто говорим, что он этого не делал. Итак, считая данное понятие исходным, мы попытаемся выяснить, как конституируется бытие картины. Иными словами, мы зададимся вопросом, какими принципами определяется онтогенез определенного вида произведений искусства.

I. Специфика пластических искусств

Нельзя не испытывать почтения, читая прекрасные труды, посвященные соотношению искусства и схоластики. Но взгляд человека двадцатого века на искусство вообще, пластические искусства и живопись в частности, не может не отличаться от взгляда человека тринадцатого века. Слово «живопись» прежде всего вызывает в нашей памяти средневековую живопись. Мы знаем ее гораздо лучше любого схоласта и, особенно после Анри Фосийона, придаем ей значение, которое — справедливо либо нет — крайне удивило бы средневекового философа. Живопись все еще означает для нас искусство, развившееся в Италии начиная с Чимабуэ и Джотто, во Фландрии — начиная с Ван Эйка; искусство, которое после бесчисленных перипетий в конце концов временно пришло к тому, что мы называем сегодня абстрактным искусством. Крайне трудно представить себе, чем была живопись в глазах людей, почти ничего не видевших из того, что мы обозначаем сегодня этим названием.

Таким образом, относя к пластическим искусствам то, что схоласты говорили об искусстве вообще, мы заставляем их говорить то, о чем они, видимо, и не помышляли. Искусства, о которых размышляет схоласт, не всегда являются свободными, и очень редко имеют в виду пластические искусства. Мы впали бы в крайность, утверждая, что если у Фомы Аквинского и было точное понятие пластических искусств, то оно предварительно собиралось по частям. Ведь некоторые части принадлежат ему, и мы пользуемся ими, хотя и включаем в те

философии искусства, которые, являясь оправданными сами по себе, не могут опираться на его авторитет⁶.

Томистское понятие искусства обычно определяется как *recta ratio factibilium*^{14*}, однако формулировка эта трудно переводима. Она много раз встречается в связи с другой, приписываемой Аристотелю: «Искусство — *recta ratio factibilium*, тогда как благоразумие — *recta ratio agibilium*^{15*}»⁷. При таком сопоставлении, в подобной позаимствованной из «Суммы теологии» интерпретации обе формулировки легко понятны, но они не являются определениями искусства либо благоразумия. Их цель заключается в нахождении различия между искусством и благоразумием. Их объединяет то, что они являются *rectae rationes*^{16*}, но первым, искусством, руководствуются при производстве или изготовлении некоторых произведений, тогда как вторым, благоразумием — при выполнении некоторых действий. Искусство подсказывает, как делать, благоразумие — как действовать. Отсюда вывод Фомы Аквинского: «Делать — значит работать с внешним материалом, например, строить, резать и т.д.; действовать — акт, внутренне присущий самому агенту, например, видеть, желать и т.д. Итак, благоразумие так же соотносится с человеческими действиями, связанными со способностями и привычками, как искусство — с внешним изготовлением». Акцент делается на различии двух категорий — делания и действия, то есть искусства и морали. Благо благоразумия, говорит далее св. Фома, — в агенте, становящемся добрее; а благо искусства — в произведении искусства, которое становится лучше⁸.

Трудность заключается в выявлении соотношения между подобным пониманием искусства и его созданием. Если предположить, что в мышлении творца присутствует некоторая идея производимого произведения — *ratio*, задающего правила искусству (*regula artis*)⁹, то как, в каком смысле идея эта и направляемое ею искусство порождают произведение?

Суть проблемы прояснится при обращении к текстам Аристотеля, которыми, по его собственному признанию, вдохновлялся Фома Аквинский. Не стоит искать их в «Поэтике» Аристотеля, где вопрос этот даже не ставится. Философ нашел его во второй главе IV книги «Никомаховой этики» в связи с умственными способностями. К последним Аристотель относит прежде всего науку или научное познание, природа которых уже была определена им во «Второй аналитике», I, 1. Предмет науки — необходимое, а следовательно, и вечное, не подлежа-

щее развитию либо разложению. Все, что не является собственно предметом науки в строгом смысле слова, случайно. Итак, «все произведения и действия случайны». Что касается произведений искусства, то их случайность очевидна. Любое искусство связано с развитием. Действительно, искусство задается вопросом: как вызвать к жизни нечто, способное существовать либо не существовать? Таким образом, искусство не является сущим, чье существование необходимо; однако оно не является и случайным сущим, чей исток заключен в нем самом, подобно всем созданиям природы; это случайное сущее, чей источник заключен в том, что наделило его существованием. Источники могут быть разными, и в этом смысле Агафон прав: «Искусство любит случайность, а случайность любит искусство». Но сама возможность выбора коренится «в возможности разуметь». Итак: «Поскольку, скажем, зодчество – некое искусство, а значит, и разновидность соответствующего причастного суждению склада [души], предполагающего творчество, [поскольку, далее], не существует ни такого искусства, которое не было бы причастным суждению и предполагающим творчеством складом [души], ни подобного склада, который не был бы искусством [как искусность], постольку искусство и склад [души], причастный истинному суждению и предполагающий творчество, – это, по-видимому, одно и то же. Всякое искусство имеет дело с возникновением, и быть искусным – значить разуметь...»¹⁰. В том же отрывке Аристотель переходит к обсуждению интересующего его предмета – теории добродетели, вводя известное всем средневековым мастерам различие¹¹; то есть не нужно путать искусство с моралью, созидание с деятельностью.

Исходя из этого, легче понять смысл столь часто цитируемой излюбленной формулировки Фомы Аквинского: *recta ratio factibilium*. Она эллиптична, но при этом не искажает мысль Аристотеля. Действительно, она исходит из того, что искусство является способностью, точнее, одной из пяти умственных способностей: искусство, наука, осторожность, мудрость и способность суждения (*intellectus*). Умственные способности совершенствуют разум; то есть они совершенствуют осуществление присущей ему деятельности, состоящей в суждении об истинном и ложном. Заметим, что эти способности не зависят от обстоятельств и мнений: в качестве добродетелей они направляют разум исключительно на добрые поступки, то есть на достоверные суждения¹². Понимаемое подобным образом

искусство целиком причастно разуму — в такой степени, что разумная способность создания вещи действительно совпадает здесь с разумом или предшествующим созиданию рациональным правилом. Если учение это и встречается с трудностями, они являются общими как для Аристотеля, так и для Фомы Аквинского.

Итак, мы напомнили о существовании затруднения. Аристотель постулирует принцип: разум действует в смысле осуществления познавательного акта, но его действительность этим ограничивается; она имманентна, а не транзитивна. То есть понятое подобным образом искусство — достоверная наука о том, что нужно знать для безошибочного выполнения действий, необходимых для созидания вещи; но являясь чистым познанием, искусство — умопостигаемое правило того действия, в котором само оно не участвует. Вот почему зодчество служило для Аристотеля излюбленным примером, прежде чем стать таковым для св. Фомы. Целиком направленное на строительство домов, искусство это является умственной способностью. Зодчий знает, как строить дома. Он знает даже, как строить тот или иной дом, но сам ничего не строит. Строитель — это плотник, чьим трудом руководит зодчий. Отсюда определение этого искусства: *aedificativa est ars quaedam*^{17*}, то есть *habitus quidam ad faciendum aliquid cum ratione*^{18*, 13}.

Порой учение св. Фомы подытоживают его же словами: «Искусство носит прежде всего умственный характер, его действие состоит в запечатлении идеи в материале». Следовало бы, однако, сделать выбор между двумя посылками: ведь разум — не печатник. Если искусство является знанием, то оно ничего не производит, даже отпечатка на материале.

Подтверждение того, что св. Фома Аквинский видел эту проблему, содержится в его комментарии к «Никомаховой этике» (VI, 4, 1140 — 10—16). Искусно используя общие замечания Аристотеля о предмете искусства, Фома объясняет, что в этом отрывке Философ делает три вещи: сначала он говорит, каков материал искусства, затем — в чем его отличие ввиду этого материала, наконец — чему соответствует искусство благодаря своему материалу. Прочтя развитие первого из этих трех положений, можно констатировать, что мнение Фомы Аквинского соответствует проблеме, которую мы хотим прояснить.

Сам материал томистского искусства носит тройственный характер. Он включает прежде всего обсуждение того, что нужно сделать для создания данного объекта. Большинство худож-

ников соотносят свое искусство скорее с разумом, чем с рукой, но само искусство понимают иначе. Они называют «искусством» размышления художника о порядке и сущности действий, необходимых для создания произведения; тогда как, согласно Фоме Аквинскому, соображения подобного рода относятся к материалу, который упорядочивается и направляется умственной способностью искусства. Художник в своих суждениях руководствуется искусством подобно тому, как моральное суждение руководствуется благоразумием. Речь в обоих случаях идет об отчасти врожденной, отчасти благоприобретенной способности понимать, как общие принципы деятельности (знаменитые «правила» искусства) должны применяться в частном случае данного произведения: *considerare qualiter aliquid sit faciendum*^{19*}.

Вторая часть этого материала — воздействие на внешнюю материю, *operari circa materiam exteriorem*: пользоваться инструментом, работать по дереву, тесать камень, рисовать и накладывать краски. Третья часть описывается с непосредственностью, вполне достойной философа, мало работающего руками: *tertia est constituere ipsum opus*, то есть создание самого произведения. Мы понимаем это так: остается лишь применить приобретенную искусность на деле, чтобы создать вещь, идея которой была у художника, последовательно осуществляя операции, предусмотренные первоначальным рассуждением, ведущимся по правилу искусства¹⁴.

Итак, различные моменты художественного производства таковы: художник задумывает идею будущего произведения; так как произведение это — благо, то художник любит его и хочет создать; тогда в дело вступает искусство, ставящее точку в споре суждений о способе действий, необходимых для их осуществления операциях, наконец, самом создании произведения. То есть действие строго подчинено искусству подобно тому, как деятельность руководствуется осторожностью. Существует поразительная параллель между местами, занимаемыми двумя этими умственными способностями на практике, применительно к материалу, различные операции с которым им подчинены.

Аристотель и Фома Аквинский усмотрели некоторые сущностные аспекты искусства. Как и любое порождение, порождение, движущее искусством, должно привести к чему-то новому. Вслед за Аристотелем это дает понять Фома Аквинский, говоря, что случайность произведений искусства заметна в са-

мой их новизне: *quando fiunt, incipiunt esse de novo*^{20*},¹⁵. Все последующее, связанное с замыслом произведения и различными элементами художественной деятельности, стало общим достоянием тех, кто говорит об этих вещах. Кажется, впрочем, что при наличии некоторого внимания к фактам все это с легкостью мог бы вновь открыть кто угодно. Вместе с тем можно сказать, что подобный анализ больше соответствует сущности и роли некоторых видов искусства, более свободных от материала, менее зависимых от проблем, связанных с исполнением. Другими словами, дело обстоит так, как будто те виды искусства, о которых Фома Аквинский думает в первую очередь, мало чего требуют от руки и почти всего — от разума. Для понимания причины этого полезно рассмотреть общий смысл понятия искусства в тринадцатом веке.

Нельзя превзойти в обобщениях Аристотеля и Фому Аквинского. С их точки зрения, искусство всегда является познанием, но оно появляется тогда, когда познание нацелено на созидание. Искусства требуют речь или урок, математическое или философское доказательство; оно нужно, чтобы написать статью, или, как иногда говорят, «сделать» книгу. Вот почему греческое понятие τέχνη естественно относили к любому знанию, упорядоченному и организованному в целях обучения. Организация знания — не просто познание, но деятельность. Успех понятия *свободные искусства* в Средневековье прекрасно выражает то значение, которое приписывали тогда активному вмешательству человека, упорядочивающего знание и превращающего его в доктрину. Схоласты были столь глубоко убеждены в этом, что свободные искусства казались им наиболее благородными именно потому, что их материал был, если можно так выразиться, нематериальным. Знать и делать — не одно и то же, но в тех случаях, когда нужно упорядочить знание, необходимое для этого искусство почти неотличимо от науки. При этом обнаруживается парадоксальность такого понятия искусства: искусство возникает тогда, когда разум направлен на созидание; то есть, чем больше созидания, тем больше искусства; но тогда чем полнее искусство реализует свою художественную сущность, тем менее оно благородно. Сам Фома Аквинский задавался вопросом о свободных искусствах¹⁶. Грамматика, логика, арифметика и геометрия в некотором смысле являются искусствами; и эти искусства наиболее благородны, так как они не направлены на внешний художнику материал; но по той же самой причине это не настоящие

искусства. Упорядочить знание — значит организовать дисциплину, не выходящую за пределы разума, а не сделать вещь. Итак, название *свободные искусства* связано с их некоторым сходством с искусствами как таковыми, задействующими тело ради производства реальных вещей; лишь эти последние являются искусствами в собственном смысле слова.

Таким образом, в аристотелизме нет места понятию «свободное искусство» в собственном смысле слова. Эта терминологическая деталь не имела бы значения, если бы не обнаруживала состояние ума, повлекшее далеко идущие последствия. Если свободное искусство не является подлинным искусством, то подлинное искусство не может быть свободным. Другими словами, производительная деятельность по обработке материала является искусством именно потому, что она не свободна. При строгом терминологическом подходе понятие свободного искусства противоречиво. Искусство, наиболее соответствующее такому определению, не свободно, но служебно¹⁷. Если проследить до конца импликации данного факта, то любое искусство окажется служебным в той мере, в какой является подлинным искусством. Пластические искусства, включая живопись, представляют собой служебную деятельность в силу самого определения искусства.

Эта маленькая философская катастрофа произошла в точке взаимодействия двух различных по происхождению понятий, встреча которых вовсе не была предопределена: философского понятия искусства и полностью социального понятия свободного гражданского состояния. Понятие τέχνη относится к любому производству, или производственной технике. Нет никаких причин не определять им также созидательную деятельность разума как такового и руководимую разумом телесную деятельность. Напротив, «свобода» искусства — качество социального происхождения. Цицерон называл «свободными» искусства, занятие которыми соответствовало состоянию «свободного человека»¹⁸; но во всех странах и во все времена те, у кого был выбор, предпочитали умственный труд физическому, по крайней мере его наиболее тяжелым видам. Таким естественным путем возникло различие свободных искусств и искусств, не являющихся таковыми. Как мы видели, Сенека отказывался считать свободными такие искусства, как живопись или скульптура, потому что доля телесного участия, на его взгляд, исключала их из категории искусств, достойных свободного человека¹⁹. Фома Аквинский, видимо, тоже не ко-

лебался. По его мнению, порядок, вводимый человеческим разумом в производство и произведенные вещи, присущ механическим искусствам (*pertinet ad artes mechanicas*²⁰) или, как не совсем уверенно говорилось, «в некотором смысле служебным искусствам (*artes... quae sunt quodammodo serviles*), так как они связаны с телесно созданными произведениями, тогда как душа свободна, а тело находится у нее в услужении»²¹. Наши замечания не являются возражениями против этого учения. Их единственная цель — выявить присущую проблеме внутреннюю сложность. Действительно, необходимо сделать выбор между этим определением искусства и определением свободного искусства. Если, подобно Фоме Аквинскому, называть искусством *habitus cum ratione factivus*^{21*}, уточняя, что произведения искусства, *factibilia*, находятся *extra hominem*^{22*},²², так как все происходит посредством тела, чьи создания служебны, то свободных искусств не существует. Если же, напротив, свободные искусства существуют, нужно перестать считать главным для искусства производство материальных объектов. Действительно, в этом случае есть основания говорить о том, что искусства, считающиеся наиболее благородными, обязаны своим благородством именно тому, что не воздействуют на внешний материал²³. В этом смысле свободные искусства не являются искусствами, так как они ничего не производят.

Достаточно хорошо известно, что учения Средневековья, Возрождения и значительной части Нового времени были по-прежнему связаны со старым понятием свободных искусств. Если забыть об этом, трудно понять и многие другие исторические факты. Прежде всего, почти полное отсутствие средневековой эстетики в трудах схоластов. В них часто встречаются соображения о прекрасном, но *pulchrum*^{23*} трансцендентально; его изучение связано с метафизикой, а не эстетикой. Впоследствии эта лакуна сохранится в трудах философов и теологов эпохи Возрождения, от которых более всего можно было бы ожидать точности в суждениях о пластических искусствах. Порой удивляешься безразличию к искусству средневековых писателей — ведь они явились свидетелями расцвета произведений архитектуры, скульптуры и живописи одиннадцатого — пятнадцатого веков. Но не произошло существенных изменений и у тех, кого по разным причинам считают представителями Нового времени. В трудах теологов и философов эпохи Возрождения искусство занимает не больше места, чем в средневековых трактатах. В этом случае также не следует прини-

мать метафизику прекрасного за философию искусства. Марсилио Фичино много говорил о Прекрасном, но в наброске проекта Платоновской Академии во Флоренции он размещает Ораторов в прихожей, Юристоконсультов и Политиков – внутри, священнослужителей – повсюду; но для архитекторов, скульпторов и художников места не предусмотрено. Разумеется, встречаются там и представители искусства, но лишь тех его видов, которыми уже пользовались Средневековые, – свободных искусств. Фичино действительно приглашает в свою будущую Академию не художников (*artistes*), но людей искусства (*artiens*)²⁴. Переходя от аристотелевских комментариев Фомы Аквинского к платоновским комментариям Фичино, не обнаруживаешь более живого интереса к тому, что сопряжено с искусством.

Только этим и объясняются некоторые ученые споры. С пятнадцатого по девятнадцатый век всегда находились художники, выступавшие в защиту своего искусства; наиболее постоянным предметом их забот было, как представляется, причисление живописи к разряду благородных, то есть свободных, искусств. Убедившись, что схоласты подразделяли искусства на свободные и механические, можно точнее понять смысл гневного протеста Леонардо да Винчи: «Вы причислили живопись к разряду механических искусств!»²⁵. Разумеется, все аргументы художников направлены против писателей. Если, говорят они, вы считаете живопись «механической», потому что для изображения творений воображения нужен ручной труд, то и вы, писатели, занимаетесь таким же ручным трудом, записывая пером то, что рождается в мышлении. Это не слишком веский аргумент, но Леонардо предваряет его чрезвычайно точным замечанием. Дело заключается в том, что для утверждения превосходства произведений, созданных пером, писатели пользуются именно пером. Художники и писатели находятся в неравном положении: чтобы защититься от писателя, художник должен временно перейти в стан противника²⁶. В трудах Леонардо возникает и другое, гораздо более важное следствие. Раньше многих других художников он настаивает на том, что в искусстве следует видеть *cosa mentale*^{24*}. Ставка очевидна. Если считать искусство умственной деятельностью, быть может, будет покончено с ошибкой, видящей в нем лишь служебное произведение или механическое искусство. Этой постоянной озабоченностью художников начиная с Нового времени следует поверять их заявления о преобладающей роли

разума при самом исполнении живописных произведений. Нетрудно найти цитаты из произведений великих художников в защиту этого тезиса²⁷. Мы, впрочем, охотно признаем, что по крайней мере в одном определенном смысле его нельзя оспорить. В свое время мы еще остановимся на этом: все сделанное руками человека исходит из разума или пропускается через разум. Но порой у тех же самых художников нетрудно найти настоячивые утверждения о том, что в процессе исполнения рука может ввести непредвиденное в любое истинно творческое произведение.

Впрочем, речь не идет о противопоставлении руки разуму. Это другая сторона предыдущей ошибки, еще более нелепая. Истина, скорее, заключается в том, что, если говорить о таком искусстве как живопись, его место — не только в мышлении либо исключительно в руке, но в художнике, то есть в человеке в целом или, как говорили схоласты, в «сочетании».

Это не возражение св. Фоме или схоластам, так или иначе вдохновлявшимся его принципами. Такова была их доктрина, и все способствовало ее подтверждению. Единственное, что не позволило им осуществить ее, — не отсутствие верных идей, выражающих истину, но скорее минимум интеллектуального любопытства по отношению к пластическим искусствам, которые нельзя увидеть, не прочувствовав. Св. Фома прекрасно понимал, что мысль как таковая ничего в материи не порождает; он не мог не задаваться вопросом, как может *recta ratio* создавать что бы то ни было. Вот почему он отнес к «материалу» искусства действия, чья задача — резать, тесать, располагать в должном порядке части «создаваемого» произведения. Речь идет о *habitus*, отличных от искусства как такового; но без них знание о том, что следует делать, оказалось бы бессильным. Св. Фома почти ничего не говорит о способе их формирования, кроме, пожалуй, того, что они образуются искусством²⁸, и это совершенно правильная позиция; но хотелось бы, чтобы автор по крайней мере попытался сказать, как применить ее к различным видам искусства.

Такое исследование отвлекло бы его от теологических целей, что оказалось бы, по-видимому, невозможным; но оно, возможно, позволило бы избежать некоторых иллюзий тем, кто семь веков спустя рассматривает пластические искусства в свете сказанного св. Фомой. Ведь в конечном счете техническая искусность *создается* волей человека, движимого любовью к создаваемому произведению и предпринимающего ряд не-

обходимых усилий, чтобы приступить к делу. По этому поводу, говоря об искусствах с определенным телесным участием, Фома Аквинский замечает, что тело как бы ведет себя подобно рабу, тогда как душе всегда присуща свобода²⁹. Но сам он прекрасно знал, что это сравнение не вполне верно. Во-первых, хозяин и раб — два человека, один из которых, действительно, может подчиняться другому, тогда как искусство художника и тело художника, включая его искусность, принадлежат одному и тому же человеку — самому художнику, чья рука действует по правилам искусства. Кроме того, и это главное, соотношение искусства художника с его собственной рукой никак не походит на отношения хозяина и раба.

Если сравнивать, то скорее уж тело и душу. Искусство живописца заключено в руке художника, оно присутствует повсюду, от кончиков пальцев до завершающего руку плеча, подобно тому, как душа присутствует во всем одушевленном ею теле. Тело существует лишь благодаря существованию души, оно действует благодаря душе; но сама душа поначалу существует только в теле, без тела она не может создавать объекты, существующие *de novo*²⁵, что и является той целью, которую по сути преследует искусство. В случае с писателем ручная техника совпадает с элементарным искусством образования букв, владения пером или использования пишущей машинки. Человек, не умеющий писать, мог бы все же диктовать шедевры; если Гомер, «писательский царь», и существовал, он, конечно, никогда ничего не писал. Понятно, что метафизик не видит здесь проблемы, но художник сталкивается с проблемой. Чтобы рука стала искусной, художник должен как бы воплотить искусство в собственной руке до такой степени, чтобы рука стала целиком пропитанной мыслью органом, движимым мыслью, точно передающим вдохновение. Художники, полные идей, которые они принимают за искусство, но никогда ничего не начинают, жалуются порой на отсутствие вдохновения; но они, пожалуй, не знают, с чего начать.

Всю важность этой проблемы можно увидеть, лишь конкретно поставив ее применительно к обучению живописному искусству. Следует признать, что многие художники довольствуются традиционной точкой зрения, согласно которой искусство содержится в разуме, значительно превосходящем искусность руки³⁰. Она привела их к различению обучения самому искусству и приобретения технической искусности исполнения. Было внесено внешне разумное предложение сна-

чала обучать будущего художника технике, чтобы закрыть эту проблему, а умение решать собственно художественные проблемы оставить на потом, когда рука обретет искусность.

Энгр не путал искусство с искусностью руки. Как любой художник-творец, он видел в ней лишь средство. Он хотел, чтобы рука подчинялась искусству, полагая при этом, что она должна быть как можно более искусной: «Легкость нужно презрительно использовать; но все же когда ее имеешь на сто тысяч франков, нужно прикупить еще на пару су»³¹. Вот почему, впрочем, его уроки живописи были в основном уроками рисунка: «Долго рисовать, прежде чем мечтать о живописи»³². И хорошо известные слова: «Живопись на три с половиной четверти состоит из рисунка. Если бы я решил повесить над дверью вывеску, то написал бы: *Школа рисунка*. Я уверен, что воспитал бы художников»³³. На самом деле все тут — удивительная смесь прозрений и заблуждений, так как Энгр справедливо говорил, что рисовать — значит не просто очерчивать контуры: «...Рисунок — это еще и выражение, внутренняя форма, плоскость, рельеф». Истинно так, о чем свидетельствуют и многие рисунки самого Энгра и, не менее блистательно доказывая то же, — многие рисунки Матисса. Заблуждение же Энгра заключалось в том, что он полагал, будто внутренняя форма и рельеф тождественны и в рисунке, и в живописи. Однако существует специфическое различие между рисунком художника-графика как самоцелью и рисунком на картине художника-живописца. Рисунок в живописи, составляющий три с половиной четверти дела, не относится к самодостаточному искусству графики с присущими ему специфическими отличиями от других искусств. Рисунок, находящий свое завершение в произведении живописи, не является незаконченным рисунком; это начатая картина. Тем не менее Энгр руководствовался в своем искусстве противоположным убеждением; им определялась и энгровская педагогическая система³⁴. Это же убеждение позволило Энгру завершить, хотя художник в нем и угас, такие картины, как, к примеру, «Мадонна перед чашей с причастием» или «Жанна д'Арк на коронации Карла VII», — на самом деле они, по крайней мере на наш вкус, суть раскрашенные рисунки.

Рейнолдс прекрасно описывает умонастроение художника, ясно осознающего эту проблему. Искусность художника не сводится к рисунку, но даже при включении в это понятие опыта искусства кисти в целом остается открытым вопрос о том, должна ли, и в какой степени, умелость руки предшество-

вать усилиям искусства. Рейнолдс всегда сомневался в благотворности слишком раннего проявления умелости. Мы встречаемся здесь с той же проблемой, которую затрагивали в связи с исполнением произведения; но в данном случае она встает еще до возникновения внутреннего конфликта между практическим умением и созданием произведения. Нужно выяснить, нужно ли красноречие, если пока что нечего сказать. Проблема заключается как раз в том, чтобы понять, не грозит ли молодому художнику — виртуозному исполнителю — опасность нарисовать то, что он умеет, вместо того, чтобы поставить приобретенную технику на службу творческого усилия, для которого ее всегда не хватает. Короче говоря, не пагубно ли мнение о существовании жизненного периода, когда приобретается умелость руки, а затем другого периода, когда она находит применение? Но быть может появлением умения точно отмечен момент самоповтора, который художнику, следовательно, нужно преодолеть, если он хочет двинуться дальше?

«Некоторая легкость композиции, — говорил Рейнолдс, — живость и то, что называют мастерством владения мелом или кистью, являются, признаться, соблазнительными качествами для молодых умов; они, естественно, становятся объектом их амбиций. Они пытаются подражать поразительному совершенству и без особого труда достигают его. Проведя много времени за этими легкомысленными занятиями, им трудно отступить; но потом уже слишком поздно. Совершенно не известны случаи возвращения к серьезной работе после того, как разум перестал работать, соблазнился обманчивым мастерством»³⁵.

Как и во всех вопросах, связанных с поисками меры, не ясно, каким правилом определяется должное соотношение технической тренировки и творческого усилия в становлении будущего художника. Сам Рейнолдс отметил эту трудность в примечаниях к стихотворению Дю Френуа, посвященных соотношению теории и практики. Теории должен предшествовать определенный уровень механической практики: ведь если дожидаться, пока сможешь хотя бы отчасти постичь теорию искусства, уже не останется времени для приобретения умения и исполнительских средств. «Таким образом, теория лучше постигается на практике, посредством практики. Если практика намного опередит теорию, она, видимо, собьется с пути; если же слишком отстанет, то падет духом»³⁶.

Обнаруживаются трудности, таящиеся в довольно удобной формулировке Фомы Аквинского: произведение создается не

искусством, но порожденной искусством созидательной способностью. Но вместе с тем ясно, что в этой формулировке может заключаться глубокая истина. Лишь искусство способно породить художественную технику; даже в том случае, когда произведения художника носят творческий характер, только его искусство способно направить усилие, необходимое для обретения собственных исполнительских средств. Эта истина осознавалась тем яснее, чем больше современных художников, идущих новыми путями, были вынуждены изобретать собственную технику или, по крайней мере, существенно изменять технику предшественников. Некоторые современные художники были склонны усматривать прогресс искусства именно в том, что как раз в силу ограниченности средств идея будущего произведения, навеянная их искусством, побуждает к новому изобретательскому усилию. «Ограниченные средства, — говорит Жорж Брак, — порождают новые формы, побуждают к творчеству, создают стиль»³⁷.

Таким образом, личный опыт тех художников, которые находят себя, в том числе и в плане художественных средств, только в самом живописном акте, «за работой, с кистью в руке»³⁸, побуждает уточнить традиционное понятие соотношения искусства и ремесла. Если говорить о живописи, единственном виде искусства, рассматриваемом здесь специально, то следует воплотить искусство в ремесле по образу самого искусства, в служении которому заключается цель ремесла. Их тесно объединяет крепкая связь, подобная связи между телом и душой художника, о чем она, впрочем, в данном случае и свидетельствует. Самый важный урок, который дает нам опыт современных художников, глубоко задумывавшихся о своем искусстве, заключается в том, что искусство ясно осознает себя именно постольку, поскольку воплощается в технике. Оно не существует сначала в мышлении, а потом в руке; оно может существовать в мышлении в качестве правила для будущего произведения лишь в той мере, в какой само правило определяется возможностями материала и руки.

Эти абстрактные дискуссии могут помочь прояснить некоторые неясности, затрудняющие диалог художников и философов. Если художник и скульптор не предупреждены о существовании проблемы или, зная о ней, на мгновение забываются, влекомые естественной предрасположенностью, то они склонны думать, что знание является составной частью искусства, хотя и не заменяет его. «Под словом *искусство*, — говорил

скульптор Эрик Джил, — я понимаю просто ловкость рук (*skill*)». Впрочем, нельзя сказать, что он недооценивал роль разума и понимания, необходимых для ловкости рук применительно к пластическим искусствам. Обсуждаемое искусство — не просто *skill*, это *deliberate skill*²⁶. Но не этот последний аспект искусства привлекает внимание художника, так как он в конце концов добавляет: «Тем не менее слово *искусство* означает прежде всего умение (*skill*). Умение созидать (*poiesis*)»³⁹. Такое представление об искусстве вполне согласуется с формулировкой Аристотеля *εἴς ποιητικῆν* и с *habitus operativus* схоластов, однако понятны сомнения скульптора или художника, считающих, что «искусство полностью причастно разуму»⁴⁰.

Действительно, в законченном виде такое понимание искусства логически вытекает из учения, относящего физическую искусность к материалу искусства, а последнее считающего «полностью» причастным разуму. Но вряд ли вполне справедливо возлагать ответственность за подобный ответ на вопрос о пластических искусствах на людей, никогда им не задававшихся⁴¹. Если задать им вопрос о возникающем во время написания картины взаимодействии между разумом и рукой и о сущности такого взаимодействия, ответа не последует; а между тем вопрос заключается именно в этом.

В поддержку такого ментализма или спиритуализма в области искусства охотно цитируют одного из достаточно поздних интерпретаторов традиционной философии. Но прежде следует отметить отличительную черту данной ситуации: текст, о котором идет речь, является частью дискуссии о том, чем *logica docens* отличается от *logica utens* — то есть логика как учебная дисциплина от логики как практического искусства. Достаточно ясно, что различие здесь не велико или равно нулю. Как раз для того, чтобы подчеркнуть тесное родство или тождество этого знания и умения применить его на практике, Жан де Сен-Тома^{27*} вводит музыканта, играющего на цитре; его искусство позволяет осознать такого рода тождественность.

В данном отрывке Жан де Сен-Тома хочет показать, что тот, кто знаком с логикой, не нуждается в особом *habitus* для применения этого знания. Короче говоря, достаточно знать логику для того, чтобы уметь применять ее. Но, уверяет он, перед логиком и музыкантом здесь встает одна и та же проблема: «Познав правила и предписания логики, доказанные преподавателем в процессе обучения, ими можно легко пользоваться применительно к тому или иному материалу; правила

применяются к данному материалу, распространяются на него, и новых трудностей, связанных с сопротивлением материала, не возникает. И точно так же тот, кто владеет музыкальным искусством или играет на цитре, может, исходя из одних и тех же художественных предписаний, играть на любом предлагаемом инструменте». Иными словами, подобно тому, как знание логики означает умение рассуждать на любую заданную тему, знание музыки означает умение играть на любом заданном инструменте; истинность этой посылки считается абсолютно всеобщей, идет ли речь о цитре, флейте или органе.

Такая позиция неоспоримо является вполне последовательной, но она столь неочевидна, что наш схоласт проявляет признаки беспокойства. А вдруг кто-то поймет его дословно? Что если, научив его Музыке, одному из семи свободных искусств, Жану де Сен-Тома предложат исполнить соло на трубе? Конечно, он не мог не думать об этом, и нам известен его ответ: «Если у музыканта не движутся пальцы, или он двигает ими недостаточно быстро, для преодоления этого затруднения ему нужно не новое искусство, но лишь телесные упражнения или некоторый способ преодоления данного затруднения. Итак, тот, кто быстрее шевелит пальцами, не порождает новое искусство, но просто устраняет препятствие, мешавшее осуществлению этого искусства. Подобно этому, натренированность разума на образование силлогизмов, относящихся к разным предметам и наукам, не является обретением нового искусства или отличного от знания логики *habitus*, но лишь большей способностью пользоваться им»⁴².

Трудно поверить, чтобы такой философ мог без особых колебаний распространить понятие искусства, выкроенное по мерке искусства логики, на искусство виртуоза. Но не является ли это роковым соблазном метафизика? Знание принципов не ведет к знанию наук или предметов, к которым эти принципы применяются. Если последователь Жана де Сен-Тома умеет читать фортепианную партитуру, ему, действительно, кажется, что для исполнения нужно лишь размять пальцы. Забыв об этой производной, но отличной от искусства как такового способности, еще востребованной св. Фомой хотя бы в качестве художественного материала, Жан де Сен-Тома уже не отличает ее от искусства.

Но кому не ясно, что искусство музыкального исполнения обладает присущими ему чертами, отличающими его от логической аргументации? Речь идет не об устранении затрудне-

ния, как при медицинской реабилитации органа⁴³, утратившего мышечную подвижность. Задачей художника является обретение нового искусства, полностью отличающегося от искусства музыканта; можно владеть композиторским искусством, не умея по-настоящему играть ни на одном музыкальном инструменте. Прежде чем распространять логические выводы на музыку, философу следовало бы изучить труд «разрабатывающего пальцы» виртуоза. Ведь он разрабатывает и овладевает им головой, но голова в конечном итоге разрабатывает и овладевает им посредством пальцев. Искусство музыканта соотносится с искусством исполнителя не так, как логическое искусство — с применением логики. Тело виртуоза слишком вовлечено в действие, поэтому нельзя считать, что его искусство *полностью* причастно разуму.

Как бы ни обстояло дело с музыкой, где проблема еще более усугубляется всегда возможным дуализмом композитора и исполнителя, для живописи характерен тот уже отмечавшийся факт, что художник является композитором и исполнителем одновременно. Вот почему живописцы, настаивающие на духовном характере своего искусства, в то же время подчеркивают искусность руки. Вспомним описание Эженом Фромантенем «Чудесного улова» Рубенса в разделе его книги, посвященном Малину: «Это прекрасное панно, гладкое, чистое, белое, созданное изумительно ловкой, подвижной, чувствительной и сдержанной рукой. Предполагаемая увлеченность скорее затрагивает чувства, не нарушая порядка живописной манеры. Чем горячее душа, чем увлеченнее разум, тем спокойнее кисть». Дело не в том, что Фромантен пытается вывести руку из-под контроля разума; скорее, он считает руку идеальным сотрудником, чье искусство воплощает замыслы разума в движения; это удастся лишь потому, что искусная рука, сформированная разумом в собственных целях, всегда готова к действию. Примерно таково описанное Фромантенем устройство. Оно отличается «столь точным соотношением и столь непосредственными связями между зрением, ощущениями и рукой, столь полным подчинением им руки, что обычные импульсы направляющего руку мозга, скорее, наводят на мысли о резких движениях инструмента. Нет ничего более обманчивого, чем внешнее возбуждение, сдерживаемое глубинным расчетом с опорой на испытанный механизм»⁴⁴. Фромантен, очевидно, не сомневается в том, что живописное искусство руководствуется и направляется разумом; но он и не думает исключать руку.

Сомнения некоторых философов по этому поводу связаны лишь с тем, что они даже не пытались рисовать и не представляют себе, сколь тесно должны сотрудничать тело и разум для того, чтобы рука приобрела исполнительское совершенство. Свидетельств знавших Делакруа людей было бы достаточно для того, чтобы перестать понимать живописное искусство как чисто умственное⁴⁵. То, что справедливо даже для такого уверенного в себе и столь совершенно владеющего мастерством живописца, как Рубенс, еще очевиднее для вечно неудовлетворенного художника, чье каждое новое усилие ставит под сомнение сами выразительные средства: «Меня не интересует художник, овладевший техникой»⁴⁶. Но еще рано делать выводы, возможно, случайные, относящиеся лишь к некоторым художникам, либо связанные с самой сутью искусства живописца, не довольствующегося ролью умелого создателя картинок.

II. Ничто и творчество

Внимание тех, кто интересуется проблемой создания произведения искусства, должно привлечь аристотелевское описание возникновения произведений природы. Аристотель перечисляет пять способов возникновения: 1) путем переоформления, как статуя; 2) путем прибавления, как растущие [тела]; 3) путем отнятия, как фигура Гермеса из камня; 4) путем составления, как дома; 5) путем качественного изменения, как [вещи], изменяющиеся в отношении своей материи. Три из этих пяти случаев – художественного порядка: зодчество, составляющее материалы, и в двух случаях – ваение, сначала понятое как материальное переоформление статуи, затем – как отнятие излишка материала, если речь идет просто о ваении фигуры Гермеса^{28*}.

Аристотель замечает там же, что становление во всех случаях предполагает материал, то есть нечто отличное от результата становления, становящееся самой вещью. Этот материал часто называют *субъектом* становления, потому что именно в нем протекает процесс, в результате которого возникает порожденная сущность. Аристотель делает здесь обыденное, но чреватое важными последствиями замечание о том, что любой процесс порождения, или любое становление, предполагает, кроме всего прочего, отсутствие существования, небытие того, что будет существовать в результате действия. Это в некотором

смысле наивное учение: то, что уже существует, не может быть создано; но мы убедимся, что хотя оно и не представляет интереса в плане естественного производства, зато служит художественному производству.

Назовем вместе с Аристотелем «нехваткой» такое предполагаемое любым порождением небытие; из вышесказанного следует, что если эта нехватка существует, то возникает материальная возможность создания произведения искусства, а если не существует, то ее прежде всего и следует создать. Существование музыки предполагает существование тишины. Можно сразу определить невосприимчивость к музыке тех людей, у которых начало сонаты вызывает настоятельную потребность говорить. «Производя шум», они, можно сказать, защищаются от музыкального звука; действительно, для того, чтобы могла родиться музыка, нужно прекратить шум. Для подтверждения этого факта достаточно попыток дирижера «установить тишину» перед началом концерта, переживаний меломана, чей сосед страдает насморком. Если можно еще как-то слушать или исполнять музыку, несмотря на некоторый шум, то исполнение и слушание одновременно с исполнением другой музыки превосходит обычные способности человеческого уха, если только речь не идет об учебных аудиториях, где все музицируют, но никто не слушает. Можно сказать в этом смысле, что, хотя музыка и не возникает из небытия, она возникает из небытия звука.

Библейское звучание этого определения вовсе не удивительно. Знание того, есть ли Бог и создал ли он небо и землю со всем, что в них заключено, — это философская и теологическая проблема, чьи послыжки лежат вне сферы искусства. Но можно по крайней мере заметить, что в той мере, в какой художественное соиздание является действием, аналогичным тому, что теологи называют сотворением (и наоборот), оба понятия должны как-то соответствовать друг другу. То, как понимается творческий акт в теологии, одновременно определяет идеальные условия, которым должно было бы соответствовать создание произведения искусства, чтобы действительно называться творчеством. Для этого художнику нужно было бы, подобно творящему Богу, исходить из абсолютно нулевого существования и соиздать сам материал произведения. Порой он мечтает об этом, хотя невозможность подобного предприятия и угрожает его моральному равновесию и творчеству. Постулирование познавательного акта без всяких предпосылок — не что иное,

как неявное тяготение к идеализму; создание сущего, единственным источником которого является художник, — также идеальный акт, к которому тяготеет художник, которого называют творцом; он стремится к этому пределу, даже если твердо знает, что никогда не достигнет его⁴⁷.

Белый лист бумаги для поэта подобен вместилищу бесчисленных поэтических возможностей, любая из которых может осуществиться именно потому, что не дана ни одна из них. Самим своим присутствием первое стихотворение, первое слово создают совершенно новую ситуацию; все еще возможно, потому что ничего не существует. То же относится к белой или подготовленной к побелке стене, деревянной панели или натянутому холсту, покрываемому художником составом белого или нейтрального, но в любом случае однотонного, цвета. Нейтральность этого состава по сравнению с любым, обычно произвольным, сочетанием линий и красок — исходное условие, необходимое для обеспечения максимально возможной свободы художественного творчества. Вместо созидания бытия художник, вероятно, решит созидать порядок. Так, рисуя иголкой на предварительно зачерненном куске стекла, Пауль Клее говорил: «Логически я начинаю с хаоса, это совершенно естественно»⁴⁸.

Проклеив и загрунтовав холст, художник скорее всего делает набросок картины. Это сложное дело, в котором на равных участвуют разум, воображение и искусная рука. Впрочем, художник может действовать по-разному, но для простоты исследования мы произвольно упростим задачу. Остановимся для начала лишь на первоначальном движении кисти или запястья, которым художник (или ребенок) сначала рисует на холсте или обыкновенном листе бумаги фигуру. Даже в упрощенном виде вопрос этот сразу порождает такое многообразие ответов, что необходимо снова делать выбор или, по крайней мере, соблюдать определенный порядок.

Проведя несколько линий, художник задает пустой поверхности некоторое число количественных и качественных определений. Наиболее важные из них соответствуют тому, что называют фигурами или формами. Непосредственным результатом этого является выделение из данного пространства единого целого со своими размерами, очертаниями, определенным положением, присущим ему единством и бытием. В этой точке все трансцендентальные свойства сущего заданы одновременно, заключены друг в друге. Попытаемся напомнить о главных свойствах, дав им краткую характеристику.

Как только кончик карандаша или кисти очертит контур, пусть даже круга или квадрата, разум встретится с называемой вещью, о которой можно сказать, что она бытийствует. Это бытие создано действием, оформляющим материю; результатом данной операции является то, что философ-схоласт называл *разумной причиной* появившегося объекта. Действительно, форма реально существует, что делает ее внятной. Эта разумная причина (*logos*), или умопостижимое определение, может быть познана, исследована и определена благодаря способности суждения; но она может быть также чувственно воспринята, как это происходит при зрительном восприятии единства арабеска в пространстве или звуковом восприятии единства мелодической линии во времени. В любом случае, определение, разумная причина или умопостижимое определение объекта вытекают из его формы, чья функция заключается в объединении множества элементов в единство отдельного сущего.

Греческое понятие формы связано с такими чертами, как целостность, единство, законченность и совершенство. В результате процесса созидания на смену нехватке, которой страдала материя, приходит полностью определенное сущее, детерминированное своей формой. В этом случае говорят, что процесс закончился, завершился. Язык обладает порой собственной логикой. В свете латинской этимологии *совершенное* — это то, что закончено, завершено, создано и усовершенствовано, обладает всеми требуемыми по определению составными частями; короче говоря, чья конечная цель полностью достигнута или осуществлена. В отрывке, где Аристотель стремится установить, что незаконченность есть несовершенство, он замечает: «Целое и законченное или совершенное тождественны друг другу, или родственны по природе: законченным не может быть не имеющее конца, конец же — граница»⁴⁹. Итак, выражаясь аристотелевским языком, можно сказать, что форма является также и целью; цель произведения искусства — это форма, полностью воплощенная в выбранном художником материале.

Рассмотрим же тот первоначальный момент, когда художник начинает набрасывать фигуру карандашом, мелом или кистью. Как мы сказали, неважно, изображает ли фигура вещь; важно лишь, чтобы сама она *была* вещью, *бытийствующей* вещью. Есть что-то таинственное в этой одновременно творческой и разделительной функции формы. Впрочем, быть формой по преимуществу означает в данном случае следующее: занимать

определенную долю пространства посредством контура, отделяющего форму от всего остального. Кино и телевидение незамедлительно воспользовались горячим интересом и почти недоверчивым удивлением зрителей, вызванным возникновением на их глазах как бы из небытия вещей, нарисованных кончиком карандаша или кисти. Однако рука невидимого художника лишь выделяет из бесформенной неопределенности пустого пространства несколько очерченных контурами или определенных своими пластическими свойствами областей. В этом смысле одно и то же действие определяет, выделяет и создает сущее.

Самым примечательным свойством формы является наделение бытием и умопостигаемостью одновременно. Можно выразить эту идею иначе, сказав, что результатом искусства является создание субстанции. Аристотель неоднократно отмечал разницу между искусственными объектами, созданными искусством, и объектами, порожденными естественными материальными формами. Лишь последние являются естественными субстанциями в собственном смысле слова. Что же касается произведений одного из видов искусства, идет ли речь об инструментах, мебели, статуе или картине, можно сказать, что это субстанции, и даже естественные субстанции, постольку, поскольку материал, из которого они сделаны, является естественно сущим; но форма их не является естественной, поэтому продукт производства не принадлежит к той категории сущих, к которой относятся плоды порождения. Хорошо известный пример Аристотеля прекрасно иллюстрирует его учение: если сделать деревянную кровать и зарыть ее в землю, не нужно надеяться, что вырастет кровать; может вырасти лишь дерево той же породы, что и древесина, послужившая материалом для кровати. Природа создает настоящие субстанции посредством порождения, и узнать их можно по способности к воспроизводству; искусство воспроизводит лишь объекты, созданные путем соединения и подгонки составных частей. Цель произведения искусства является внешней; у него нет внутренней первопричины роста, взглядов. Производство искусства — не *природа*; оно не живет.

По сути все это верно, но, быть может, не столь абсолютно верно, как полагал Аристотель. Философ и схоласты выиграли бы от введения различий в обширную категорию искусственных объектов. Их учение верно в случае с кроватью, во всяком случае, постольку, поскольку ее производство является

практически механическим и не включает в себя каких-либо дополнительных проблем, связанных с красотой. Но в этом учении, призванном выявить отличительные черты естественной субстанции, почти ничего не говорится о сущностях особого рода — статуях или картинах.

Отчетливо выявленная Фосийоном специфика материала произведения в каком-то смысле углубляет аристотелевское различие: ведь отныне можно сказать, что даже если материал черпается из природы или, по крайней мере, из природы, более или менее измененной промышленностью, то он входит в структуру произведения искусства не в качестве природного материала. Материал произведения, предназначенный стать вместилищем формы, не взятой художником из природы, переходит из естественного порядка в художественный. Но уже из этого видна правота Аристотеля, о глубине которой он и не подозревал, потому что явно не задавался вопросом о художественной субстанции. Ему достаточно было знать о ее неестественности, чтобы полагать, что он постиг ее сущность.

На самом деле форма картины внедряется в материал гораздо глубже, чем это было бы необходимо, если бы ее влияние ограничивалось соединением частей, как это происходит, когда плотник делает деревянную кровать. Но главное заключается в том, что смысл внедрения художественной формы в материал иной, чем у природной формы, он подчинен другой цели. Мы проследим за его развитием, по крайней мере схематически, от начала до конца процесса, чей результат — завершённое произведение искусства. Пока же скажем лишь, что художественная форма не отличается от природной ни избытком, ни недостатком. Она просто другая, у нее другое происхождение, действие, цель. Однако результат заложенного ею становления подобен результату любого порождения, а именно: образование субстанции, структура которой в основном объясняется определяющим воздействием формы и принадлежит к особому роду вещественно сущих, называемых картинами.

Таков наиболее общий вывод из принятого решения, согласно которому художник выделяет из небытия изначальную форму произведения. Как было справедливо замечено, здесь теология вновь произвольно обращается к языку искусства⁵⁰. Вначале сотворил Бог небо и землю. Земля же была безвидна и пуста, и тьма над бездною; и Дух Божий носился над водою. И сказал Бог: да будет свет, и стал свет. И увидел Бог свет, что он хорош; и отделил Бог свет от тьмы (Быт. 1: 4). И сказал Бог:

да будет твердь посреди воды и да отделит она воду от воды. И создал Бог твердь и отделили воду, которая под твердью, от воды, которая над твердью. И стало так (Быт. 1: 6–7). Возможно, создание самой Евы задумано как первый акт отделения, непревзойденный образец для всех, кто стремится к максимальному тождеству при максимальном различии (Быт. 2: 23, 21–22, 24–25): женщина начинает существовать, отделяясь от мужчины в качестве отдельного существа (Быт. 2: 23, 27–28). Всегда стремящиеся к точности теологи-схоласты ввели различие между актом сотворения как таковым, когда Бог создал существование почти не дифференцированной материи, из которой извлек свое творение, и актом различения, приведшим к оформлению этой материи и ее преобразованию во множество сущих со своими особыми различиями. Но уже из этого прекрасно видно, насколько связано для нас понятие творчества с разделительной силой формы. Для выяснения того, что различие природных вещей не сопряжено ни с материей, ни с влиянием второстепенных причин, но с самим Богом, Фоме Аквинскому нужно было просто обратиться к Священному Писанию, где сказано: «*Quod Deus distinxit lucem a tenebris, et divisit aquas ab aquis*»²⁹. Теологи спорили о сущности самого результата акта сотворения. При этом сами они разделились, что породило различные теологии. Вопрос о результате естественного порождения относится к наукам о природе. Ответ на вопрос о том, какой род бытия порождается формой в результате художественного производства, должен быть дан в записках художников, так как он связан с наиболее личностной, сущностной стороной их искусства. И он там, несомненно, есть, по крайней мере в эссе художников, проницательно вопрошавших о смысле и предмете собственной деятельности; но так как их язык отличается от языка философов, то слушать их нужно долго и терпеливо и лишь затем брать на себя смелость интерпретировать их высказывания.

Над этим вопросом много размышлял Делакруа, рано задавшийся им; впрочем, неудивительно, что вопрос этот вызвал у него большие затруднения, а его объяснения неясны и, следовательно, нуждаются в истолковании, за которое сам художник, разумеется, не несет никакой ответственности.

В заметке от 8 октября 1822 г. Делакруа оспаривает общепринятое мнение о том, что цель картины — записать мысль. Во всех отрывках такого рода Делакруа связывает понятия мышления (или познания) и письма. Быть может, это цент-

ральный момент его учения, если слово это применимо к художнику, стремящемуся лишь прояснить для себя понятие искусства. Поэтому на этом стоит остановиться. Писатель пользуется языком в целях своего искусства, искусства литературного; но именно потому, что материал его искусства — язык, а изначальная цель языка — передача мысли, усилие писателя во многом сводится к тому, чтобы объясниться. Другими словами, прежде чем понравиться, заинтересовать и взволновать нас, писатель должен озаботиться тем, чтобы его поняли. Между прочим, мы тоже должны сделать усилие, или, что то же самое, постараться понять его. Лишь благодаря такому двойному взаимодополняющему усилию искусство писателя может быть выражено и воспринято нами.

Комментарием к этой идее Делакруа может послужить хорошо известная реакция среднего читателя, отторгающего художественную прозу или поэзию, предложенную на его суд стилистом. Может ли он оценить язык, смысл которого не понимает? Пишут, как и говорят, чтобы быть понятым. Замечание Делакруа ярко проиллюстрировано усилиями многих современных писателей, направленными на освобождение литературного искусства от рабства умопостигаемости, которому, казалось бы, язык подчиняет их по своей сущности. Сам он, конечно, не мог предвидеть возможности возникновения искусства слова, отрекающегося от умопостигаемости ради чистой красоты. Зато очень глубокая и справедливая концепция живописи у Делакруа по сути состояла в ее предпосланности языку, письму, разумности и объяснению.

Это не означает, что Делакруа противопоставляет живопись мышлению. Это значило бы противопоставить ее самому человеку и сделать эстетический опыт невозможным. Эстетический опыт должен быть не только возможным, но и непосредственным — в той мере, в какой это допускают сама его суть и человеческая природа. Для этого есть лишь одно средство: предпослать живописный эстетический опыт слову и логическому мышлению. Выдвигая эту идею, Делакруа прибегает к метафоре моста. «В живописи, — пишет Делакруа, — между душами персонажей и зрителей наводится нечто вроде таинственного моста». Делакруа хочет сказать, что вместо словесного описания персонажей, которое мы на свой страх и риск дополняем изображениями, живописец предлагает изображения непосредственно нашему взгляду. Слова — это знаки, мост — вещь, и вещь эта действительно будит мысль или мысли, но не словесно вы-

раженные мысли. По-своему воспроизводя классическое различение вещей и слов (*res et signa*), Делакруа замечает, что картина для зрителя подобна природе; для него это не знаки, но вещи. Кстати, именно поэтому во все времена люди, относящиеся к разным расам и говорящие на разных языках, для которых иностранная литература является чем-то наподобие закрытой книги, легко общаются посредством одинакового восприятия, чувств и идей, вызванных одними и теми же картинами. Все видят то, что для большинства осталось бы непонятным в пересказе на одном из языков. Таким образом, коммуникация, каковой и является живопись, действительно предшествует языку, так как передается при помощи вещей, а не слов.

Делакруа часто дополняет эти соображения еще одним. Обращаясь с сугубо личной точки зрения к старому спору о соотношении достоинств живописи и поэзии, он замечает, что, хотя средства живописного искусства более материальны, чем литературного, умы, которым адресовано искусство писателя, обычно грубее тех, к которым обращено искусство живописца и даже музыканта. Живописец показывает нам объект, вещь или, что одно и то же, зрительную видимость, столь же точную, как эта вещь, этот объект. Ничто не может быть более определенным, но именно поэтому наше собственное мышление остается во всех отношениях совершенно свободным. Иными словами, картина перед нами подобна природе; так как художник воздействует только на наши чувства, разум сохраняет полную свободу. И напротив, мыслящий и говорящий писатель воздействует на разум; говоря о том, что мы должны думать об описываемых им вещах и людях, его взывающее к соучастию искусство ограничивает нашу свободу. Поэт предписывает нам даже те мечты, которым предлагает предаться⁵¹. Делакруа не был первым среди тех, кто подчеркивал сущностно молчаливый характер живописи, и знал об этом. И хотя его слова — всего лишь поэтическая метафора, маловероятно, чтобы после признания этого молчания ему пришла в голову мысль все спутать, наделив его голосом⁵². Читая госпожу де Сталь, он также отметил одно замечание, заинтересовавшее его, так как оно соответствовало тому, что сам он многократно наблюдал: живопись и музыка превосходят искусство письма именно потому, что, обращаясь непосредственно к чувствам, избегают ограничений, налагаемых на разум выражением мысли⁵³. Кажется порой, что Делакруа по незнанию играет со взрывчаткой, не подозревая о ее мощи; возможно, такая мысль приходила ему в голову, так

как в той же записи от 8 октября 1822 г. он выразил то, что уже никогда больше не возникало под его пером: «Я стану рупором тех, кто создает великие произведения»⁵⁴. Если бы он доверял не своему искусству, а выдвинутым им идеям, то их последствия для развития живописи, вероятно, испугали бы его.

Слова о том, что живопись задается целью не говорить, но создавать сущности, формулируют правило, которым на протяжении века руководствовалось живописное искусство. Однако для выявления последствий этого простейшего представления потребовалось время, а также усилия многих художников. Но даже это оказалось не самым трудным. В области искусства ничто не понуждает художника подчинять свою деятельность требованиям диалектической дедукции. Признание художником абстрактной верности какого-либо понятия не влечет за собой необходимости подчинения своего искусства вытекающим из этого понятия логическим следствиям. Художник свободно задается определенными целями, свободно выбирает наилучшие средства их достижения. Строю действия и созидания, то есть художественному порядку, присуща свобода, не свойственная ходу познания. Однако практические принципы также влекут за собой последствия, и даже если художник не склонен им подчиняться, связь между следствиями и принципами все же существует. Среди множества художников, не склонных к бесполезным авантюрам, всегда найдутся исключения. Поняв, к чему теоретически ведет их то или иное понимание искусства, такие люди смело идут вперед, несмотря на все риски, главный из которых — неудача. Речь здесь идет не об истории, но о философии искусства; поэтому ничто не мешает нам заранее указать дорогу, выявив определенное идейное сходство, более или менее осознанно повлиявшее на размышления некоторых художников о природе своего искусства.

Так как мы связали понятия созидания сущего и отделения, заметим, что понятие отделения близко абстрагированию, означающему выделение, отделение, разделение. То есть помыслить живописный акт как сущностно созидательный — значит породнить его с абстрагированием. Формулируя эту простую истину, нельзя не вторгнуться в чужую область. «Искусство не передает видимого; оно, скорее, делает видимым». Исходя из этого, Пауль Клее, кроме всего прочего, замечает, что так как рисовать означает определять, разграничивать, отделять, вычленять часть пространства, «линейному выражению присуща тенденция к абстрагированию». Из этого с необходимостью

вытекает заключение о том, что «чем чище работа художника (то есть чем больше она ориентирована на формальные элементы, на которых основано линейное выражение), тем менее подходит она для реалистического изображения видимых вещей»⁵⁵. Уже этих замечаний достаточно, чтобы понять, сколь глубоки корни, связывающие абстрактное искусство с самой сущностью живописного акта.

Тем самым живопись по своему духу, независимо от художественной практики понимающего ее подобным образом живописца, стремится освободиться от навязчивого подражания и изображения. Так как речь идет о проблеме, постепенно становящейся для живописи центральной, особенно с начала двадцатого века, неудивительно, что размышления художников девятнадцатого века зачастую опережали их искусство. Таков, в частности, случай Делакруа, стремившегося к сугубо личной манере создания произведений искусства, продолжающих линию великих колористов, в особенности венецианцев и Рубенса. Поиски источников вдохновения предшественников привели его к удивительным открытиям; легко понять, что он и не думал о систематическом использовании их следствий.

Вернемся к замечанию Делакруа о картине как «прочном мосте». Почему «прочном»? Потому что в отличие от слов картина непосредственно значима сама по себе. В литературном искусстве «мысль приходит на ум лишь посредством должным образом расположенных букв»; печатные знаки образуют, если угодно, своего рода смыслодержательный иероглиф; но читая его, мы интересуемся лишь смыслом, сам иероглиф нас не интересует. Делакруа хочет подчеркнуть, что в живописи, наоборот, сопоставление картины с иероглифом связано с преимущественным интересом к самому иероглифу. Таков смысл замечания художника о том, что «этот род эмоций, связанных с живописью, в известной мере является *осязаемым*; поэзия и музыка не могут породить их». Делакруа не собирается отрицать изобразительную роль живописи; но именно потому, что живописный иероглиф значим сам по себе, его изобразительная функция уходит на задний план; он сам становится предметом, вещью, которые являются «как бы прочным мостом, на который опирается наше воображение, чтобы продвинуться дальше и дойти до таинственного и глубокого ощущения, формы которого являются в известном смысле иероглифами, но такими иероглифами, которые говорят совсем иначе, нежели холодное воспроизведение, занимающее место типографского знака»⁵⁶.

Понятая таким образом живопись действует скорее подобно природе, а не языку. Она производит на нас непередаваемое словами непосредственное впечатление присутствия; так воздействуют сами вещи. Но живопись воздействует наподобие природы именно потому, что замещает, а не изображает ее. Из этого прежде всего и проистекает необычайная сила воздействия картины на зрителя — мгновенного, почти взрывного, всестороннего воздействия целостного объекта. Именно ради обеспечения его эффективности художник воплощает основное художественное правило в самом создаваемом произведении. Именно в самом произведении, в его выразительной силе заключены правомерность и обоснованность его бытия, его высшее оправдание.

Трудно сказать, в какой мере Делакруа осознавал значение выдвинутого им принципа; в интеллектуальной сфере его революционную смелость ограничивало традиционное представление о живописи — оно мешало ему, ведь он чувствовал его неполноту. Делакруа ясно понимал, что истинной целью его искусства является создание мира автономных объектов, чья функция заключена в воздействии наподобие вещей, а не знаков; но ренессансная традиция не позволяла ему слишком настойчиво задаваться вопросом о том, как далеко можно зайти по пути автономии. Однако случайно сохранились несколько строчек из записной книжки, позволяющих убедиться в том, что находящегося в начале долгого пути художника посетило озарение и он увидел его конец: «...Когда его картине недоставало последнего одухотворяющего дуновения, благодаря которому картина превращается в сущее, *объект*, обретающую место в Творении и уже нетленную вещь, получающую имя, и имя это — преобразование и т.д...»⁵⁷.

Таким образом, следует прежде всего сделать все необходимое для того, чтобы произведение существовало, то есть наделять существованием совокупность форм и красок, способных воздействовать на сознание в качестве объекта эстетического опыта. Если художник добивается удачи, то произведение существует, и, следовательно, оно хорошее. Только так о нем и можно судить, по крайней мере, если желают судить о нем как о произведении искусства.

Итак, обоснованность эстетических суждений заключена в самой сущности произведения искусства как такового. Это не означает, что живопись неподсудна другому суду, судящему ее по другим законам, например нравственным или религиоз-

ным. Но суждения морали — это моральные суждения, а суждения религии — религиозные суждения; суждения эти не являются художественными. Чтобы понять суть проблемы, сомневающимся достаточно поставить вопрос от противного: слишком часто произведения религиозного, морального или морально-религиозного толка неудачны или просто плохи с художественной точки зрения. А морально или религиозно скверные произведения могут тем не менее быть хорошими произведениями искусства. Это художественные произведения, служащие нехорошим, предосудительным целям. В частном случае живописи критика должна руководствоваться принципами, присущими определенной категории сущих, называемых картинами. Картина хороша, когда она существует как вполне законченное произведение искусства; картина неудачна в той мере, в какой не достигает полноты художественного существования⁵⁸, то есть, короче говоря, в той мере, в какой она не *существует*.

Признание этой истины полностью отвечает интересам критики. Существует позитивная художественная критика, у которой всегда есть что сказать. Одобрять в картине композицию, рисунок, краски или исполнение, такая критика всегда соотносится с действительно существующей реальностью; даже выявляя недостатки, несовершенство, она говорит о них как об ощутимых пустотах в полноте произведения, то есть сущего. И напротив, нет ничего более бесполезного и быть может невозможного, чем занятия чисто негативной критикой, особенно если, как это нередко бывает, ее пытаются обосновать. Бодлер умел выражать свои мысли. Но когда в «Салонах» он учиняет расправу над каким-нибудь художником, ему не хватает ни слов, ни идей⁵⁹. И в наши дни нет ничего забавнее попыток уничтожения некоторых художников критиками (порой и сами они — художники), которым они просто не нравятся. Следует предостеречь таких критиков. Небытие не может вызвать ничего, кроме безразличия; небытие не раздражает. Непреодолимое желание раскритиковать произведение свидетельствует, скорее, о том, что оно существует, и благоразумнее не торопиться с выводами. Впрочем, эти мрачные приговоры, гневный ропот прерываются порой, как бы вопреки авторским желаниям, своего рода признаниями, свидетельствующими о недобросовестности. Иначе о чем же им говорить? Если плохая живопись — это то, что не способно существовать как произведение искусства, то сугубо негативная критика может

лишь заблуждаться относительно ускользящей от нее реальности либо тщетно нападать на пустое место, которое должно было быть занято тем, чего не существует⁶⁰. Хуже всего невозможность доказать, что нечто не существует: разница между тем, чего не видно, и тем, чего действительно нет, трудноразличима. Если неудачное художественное произведение является, по сути, небытием, лучше всего умолчать о нем. Можно поставить на нем крест: так поступил Шуман с «Пророком» Мейербера. А если уж очень хочется поговорить, достаточно сказать: «Этого не существует».

Но такое общее правило мало что дает, когда выносятся суждения о структуре тех или иных произведений. В нашем исследовании мы исходили из того, что картины — это физические объекты, единичные твердые тела. Теперь мы видим, что если картина является подлинным художественным произведением, она представляет собой нечто большее, чем прочное неорганическое тело; это упорядоченное тело, целостная система элементов и внутренних связей, подчиняющаяся собственным законам. С этой точки зрения картины — несводимые друг к другу сущие, каждое из которых следует понимать и судить с точки зрения его собственной структуры. Об этом часто говорили живописцы. Художественные критики и историки искусства неохотно принимают эту позицию, которая как бы облегчает художникам искусство и затрудняет историкам или критикам критику или историю. Но и здесь, как это часто бывает, художественной правде скорее сопричастны художники.

Художественная правда нашла великолепное выражение в замечании, приписываемом Лесли Констебл. Мистер Гуч, семейный доктор, заметил в присутствии художника, что «каждый частный случай заболевания должен быть изучен заново». Констебл тут же подхватил его слова, применив их к живописи. Он сказал: «Точно так же и каждая действительно оригинальная картина — это самостоятельная вещь, подчиняющаяся своим собственным законам. Поэтому то, что хорошо в одной картине, никуда не годится при переносе в другую»⁶¹. Если картине удастся обрести присущий ей индивидуальный, единичный модус существования, то она вполне правомочна быть тем, что она есть.

Эти выводы основаны на таинственном свойстве форм создавать упорядоченные самодовлеющие сущие. Как и все понятия, непосредственно связанные с первичным понятием сущего, понятие формы несводимо к какому-либо другому

понятию, способному прояснить его смысл. Наш единственный шанс приблизиться к понятию формы — это спросить у самих художников, что оно значит для них при его рассмотрении в художественном ракурсе. Но так как, наделяя художника способностью создавать формы, мы тем самым признаем за ним способность создавать сущие, следует сначала подробнее изучить онтологическую категорию качества, в которой проявляется созидательная деятельность художника.

III. Мир качества

Наиболее очевидный результат творческой деятельности состоит в добавлении к сумме естественно сущих определенно-го числа других сущих, которые не существовали бы без художников. Вот почему, говоря о создании произведений искусства, нельзя обойтись без вполне аналогичного, впрочем, слова «сотворение». Как мы уже отмечали, речь здесь идет не о созидании новых сущих из небытия: художник создает свое произведение из живописного небытия только в том смысле, в каком Папа Римский создает кардинала из кардинальского небытия. Но с какой категорией сущего имеет дело живописец?

Верному представлению об этом мешало очень многое. Во-первых, преимущественно количественная сущность мира науки, являющегося нашим подлинно ментальным миром, — ведь его реальность подтверждается бесчисленными машинами и механическими аппаратами, которыми переполнена повседневная жизнь. Затем, влияние количественного видения мира на воображение самих художников, занимающихся живописью, а еще чаще — ведущих разговоры.

Впрочем, существует тонкая, но реальная связь между мысленным видением мира и современными живописными стилями, называемыми по-разному: беспредметный, неизобразительный, неподражательный, нефигуративный или, если прибегнуть к общепринятому названию — абстрактное искусство. Названия — дело житейское, они просто служат наименованиями, почти этикетками, более или менее точно обозначающими те или иные вещи. Все эти названия были подвергнуты критике⁶²; легко играть в эту игру, пока сам не попытаешься предложить нечто лучшее. Главное — понять, что все они подразумевают явную тенденцию современного искусства, заключающуюся в замене всестороннего изображения реальных объектов соответ-

ствующими пластическими структурами, чей смысл заключен скорее в них самих, чем в их связях с объектами. Ниже мы рассмотрим присущую традиционной концепции живописи причину развития современных стилей⁶³; пока же примем этот факт как таковой и постараемся уточнить его смысл.

В некоторых отношениях тенденция к концептуальному абстрагированию и математическому формулированию присуща самому разуму. Согласно Аристотелю^{30*}, Пифагор и его ученики полагали, что числовые начала являются началами вещей. Самого Аристотеля это удивляло. Ему казалось странным, что для осмысления чувственного мира не прибегают к началам чувственного порядка^{31*}. Но именно в этом и заключалось пифагорейство. Основные числа естественно сопрягались с соответствующими геометрическими фигурами, некоторые из которых, впрочем, и сегодня носят названия «квадрат», «куб». Древний доксограф, Аэтий, в своем трактате «Мнения философов» (II, б) дает краткое изложение космологии Пифагора: «Мир состоит из пяти твердых фигур, называемых также математическими. Рассуждая об этих фигурах, Пифагор говорит, что земля произошла от куба, огонь — от пирамиды, воздух — от восьмигранника, вода — от двадцатигранника, а обнимающая все сфера — от двенадцатигранника».

Разумеется, представления современных художников о том, какой должна быть живопись, не выведены ими из Пифагора; но многие из них соблазнились идеей гораздо более парадоксального предприятия, нежели то, которое удивило Аристотеля. Выиграл, конечно, Пифагор; действительно, число стало языком науки, а практический успех предприятия привел к тому, что никто и не думает оспаривать его обоснование. Но художник не задается целью объяснения чувственного мира; в зависимости от различных точек зрения, объект его искусства — либо изображение чувственного, либо просто создание чувственных объектов нового вида. В любом случае чувственное — язык художника или, если речь идет о немом искусстве — его материал. Живопись как раз и заключается в видимом облике. В конечном итоге живопись располагает лишь поверхностями, линиями, точками и цветовыми пятнами, то есть воспринимаемыми объектами, которые должны быть скорее восприняты как таковые, чем познаны разумом. По своему решению ученый может превзойти видимость ради ее умопостижаемого определения; но как может художник превзойти видимое? Даже если бы это было допустимо в художественном

отношении, что мог бы он создать посредством чувств вне чувственной сферы?

Одно из общих мест истории идей состоит в том, что современная наука осознала свою подлинную сущность к началу семнадцатого века, когда физика решилась на осознание всех феноменов путем их истолкования исключительно в количественных терминах. В центре этой революции находился Рене Декарт, бывший если и не ее инициатором, то по крайней мере глашатаем. Он хотел создать физику, биологию и даже медицину, полностью основанные на двух понятиях: «протяженность» и «движение». Таким образом, прежняя качественная аристотелевская физика устранялась. И не без оснований: ведь объяснение физических и биологических феноменов при помощи четырех первоначальных *качеств* — холодного, теплого, сухого и влажного — сводилось к объяснению природных феноменов посредством человеческих чувств. Декарт, как и его предшественник Пифагор, выиграл партию. Качественная наука мертва, но исключенное из науки качество сохранилось в природе; ведь человек — часть природы, и, чем бы ни объяснять этот факт, он воспринимает качества. Декарт раз и навсегда разрушил общепринятую иллюзию, заключающуюся в том, что такие цвета как, например, красный или желтый, заключены в материальных объектах в невоспринимаемой форме восприятия. Иными словами, многие думали и все еще думают, что красный предмет таков в силу качества, являющегося нашим ощущением красного цвета. Нет никаких оснований полагать, что сам Аристотель совершил эту ошибку. Согласно Аристотелю, чувственное восприятие — это акт, присущий как чувствующему, так и чувственному; итак, согласно его учению, для ощущения равно необходимы как субъект, так и объект. И не вполне понятно, как то, что является по определению совместным актом чувствующего и чувственного, может оказаться только и исключительно в чувствующем таким же, каким было в совместном акте. Действительно, согласно Аристотелю, чувственные качества реальны, они реально присущи объекту и мы воспринимаем их именно как таковые; но из этого не следует делать вывод, что присущие объекту чувственные качества являются ощущениями.

Впрочем, в данном случае неважно, что думал Аристотель. Что бы он на самом деле ни думал по этому поводу, чувственные качества в природе существуют, поскольку существуют ощущения. Хотя наука уже не апеллирует к качеству как прин-

ципу объяснения, язык физиков и химиков более, чем когда-либо, полон чувственными качествами. Пока сами ученые продолжают говорить о свете, звуке, весе и других понятиях подобного рода, они все еще мыслят мир вещей в количественных терминах, но, будучи людьми, воспринимают его как совокупность качеств. Гёте не был глух к научным объяснениям, но он воспринимал формы слишком чувственно, и поэтому его повседневная жизнь протекала в качественном мире; ньютоновская цветовая теория не вполне убеждала его по той простой причине, что теория не может претендовать на полное объяснение цветов, устраняя их ради их же осознания. Исходным моментом его объяснения в терминах умопостигаемых понятий является чувственное исследование мира; процесс мышления об объектах предполагает чувственное восприятие их умопостигаемости.

Из этого следует, что обширная область действительности остается за рамками научного объяснения и тем самым отдается на откуп частным суждениям и мнениям. Как говорится, на вкус и цвет товарищей нет, и это справедливо; но беспокоит мысль о том, что у двух зрителей, созерцающих один и тот же объект или одни и те же цвета, нет никакой возможности убедиться в том, что они действительно видят одно и то же. Проблема коренится в самом художнике: ведь живопись — произведение человека с его особым глазом; он видит вещи и даже собственную картину не так, как мы. Сколько смелых деформаций связано с недостатками зрения! Знаем ли мы, как видел свои произведения Эль Греко? Лишь в силу случайности мы располагаем некоторыми сведениями о зрительном аппарате Поля Сезанна⁶⁴. Фундаментальная относительность, связанная с изменчивостью используемого им материала, распространяется на весь мир качества.

Несмотря на содержательные различия, чувственные качества являются для человека важной частью природы; они изменчивы, но все же сопоставимы, и о них можно вынести недвусмысленные суждения в рамках нормального опыта. Названия простых цветов — голубой, желтый или красный — вызывают аналогичные образы у всех, кто не страдает дальтонизмом. Многие способны дать последовательное научное объяснение цветового феномена; тем не менее большинство одинаково различает основные цвета. Лишь о немногих можно сказать, что у них верный глаз, и именно об этом могут поведать художники. Качественный мир цвета присущ живописному искусству так же,

как количественный мир световых волн — оптике. Живописное искусство нацелено на качество даже в тех многочисленных случаях, когда нацелено на качественность количества.

Понятие качества подверглось крайнему упрощению как в обыденном сознании, так и в науке. Постепенно предавалось забвению многовековое философское знание об элементарной достоверности. Развести миры качества и количества — значит погрешить против истины. Формулировки такого рода позволяют отличать мир искусства и действия от мира умозрения и науки, но подобные выражения не означают, при всем их различии, разъединенности количества и качества. Нет качества без количества и количества без качества. В человеческом опыте сущего вне качества вообще не существует.

В абсолютном смысле качество проявляется в различии или подобии двух сущих в силу того изначального факта, что каждое из них есть то, что оно есть. В этом — источник универсальной применимости данного понятия. Основной вид качества — тот, благодаря которому сущее есть то, что оно есть, и не есть то, чем являются другие сущие. То есть качество возникает на сущностном уровне⁶⁵. Являясь тем, что «делает вещь таковой, какая она есть», определяющая ее природу сущность проистекает прежде всего из качества. То же понятие применимо к числам, многие из которых «отличаются» своими свойствами. Слишком долго и часто спекулировали на свойствах некоторых чисел — не только математических, но и мистических, сакральных, чтобы нужно было настаивать на этом моменте. Впрочем, достаточно оставаться на самом простом арифметическом уровне: качество числа связано с тем, является ли оно четным или нечетным, целым или дробным, простым либо нет и т.д. Число 18 и число 35 — чисто количественные сущности; однако в связи с тем, что их единственным общим делителем является единица, их качество — быть простыми числами. Таким образом, любое количественное изменение сопровождается, по всей видимости, качественным изменением.

Так прежде всего обстоит дело с самим количеством, так как быть количеством — это качество⁶⁶. То же самое относится к пространственным или расположенным в пространстве количествам. Как единицы, линии, поверхности и объемы обладают свойствами, о которых свидетельствует не только количество: прямая и кривая одинаковой длины — две качественно различные линии. В категории количества целое обладает

свойствами, превосходящими свойства частей и вообще свойства числа. Любое свойство такого рода есть качество.

Эти качественные свойства образуют сущность того, что совершенно справедливо называют естественной красотой. Действительно, природа в большом количестве поставляет формы, анализируемые на языке количества, но непосредственно воспринимаемые зрением как системы, наделенные выдающимися качествами, восприятие которых нравится само по себе. Даже если не обращаться к наиболее сложным формам растительного и животного миров, то собираемых детьми камешков, кристаллов, ракушек будет достаточно для иллюстрации качественного богатства самых простых естественных вещей. Цветы часто нравятся благодаря цвету, а также удивительному совершенству некоторых форм: одно и то же формальное качество повторяется в простой чашечке некоторых тюльпанов, в кленовых листьях, ростках молодого папоротника. Причина нашего восхищения заключена в том, что в подобных случаях зрением воспринимается наличие порядка между частями целого. Возможно, некоторые морские раковины можно выразить в алгебраических формулах, применимых к развитию того же рода поверхностей, но между знанием подобных формул и их видением имеются специфические различия. Подобно тому как закон кривизны доступен лишь разуму, ее форма воспринимается только чувствами. Место частей внутри целого обнаруживается присущим только человеку зрительным чувством. Умопостигаемый порядок всякого чувственно воспринимаемого количественного целого — это его качество.

Современные художники исследовали мир видимых качеств. Они восприняли и научили нас воспринимать практически бесконечное число умопостигаемых количественных связей; но их можно *увидеть*, даже не зная, в чем они заключаются. Этот вид исследований оказался столь развитым лишь благодаря своему творческому характеру. Изучив естественные формы, в восприятии которых заключен источник удовольствия, или, скорее, одновременно с таким изучением, современные художники предложили нам попытки создания количественных структур, задуманных и выполненных исключительно ради зрительного удовольствия. Предметом их искусства стало, если можно так выразиться, придание бытия новому классу объектов, искусственно созданных ради естественной красоты. В этом новом предприятии милые сердцу природные красоты, искусным изображением которых многие художники заменяют ориги-

нальный художественный образ, перестают быть образцом для художника. Мошенничество больше не сходит художнику с рук. Отныне остаются только живописец, производное его духа и руки — и мы сами. В том момент, когда произведение оказывается у нас перед глазами, работа художника заканчивается, и настает время приложенных нами усилий. Найдется ли публика, которая пойдет за этим новым поводом, займется исследованием возможностей еще только нарождающегося качественного мира? Кому-то это кажется маловероятным, но человеку свойственно беспрерывно противостоять действию закона больших чисел и естественных правдоподобий. То, что формальные начинания современной живописи в конце концов создали собственную публику, — факт, который следует учитывать, пытаясь понять сущность этого вида искусства.

Первое условие успеха подобного предприятия со стороны художников — полная свобода творческой инициативы, соединенная с безошибочным ощущением специфики живописного искусства. Разрешены любые изобретения, сочетания и построения форм и цветов на плоской поверхности, если они направлены на создание объектов эстетического опыта, относящихся исключительно к живописному искусству. Например, закономерно использование геометрических форм, они даже могут быть сюжетом картины, если формы эти возникли в воображении художника; но они ни в коем случае не могут фигурировать на картине как формы геометрические; они могут присутствовать лишь как пластические формы, точно так же, как используемые авторами коллажей оберточная и газетная бумага, олени рога и трубки. Геометрический рисунок относится к геометрии; чтобы стать, не меняя своей формы, частью картины, рисунок этот должен оторваться от геометрии, став живописью⁶⁷.

Подобная свобода художественной инициативы должна уравниваться такой же свободой ее оценок публикой. Оба эти условия присутствовали в западных цивилизациях конца девятнадцатого и начала двадцатого века. Никто не решится полностью отрицать роль торговых спекуляций, жадности наживы, азарта игроков и самой бесстыдной рекламы в успехе современного искусства. Все виды снобизма, включая такие смехотворные, как снобистская газетная критика, несомненно, оказались одной из причин благосклонного отношения к такому искусству, заведомо обреченному на провал в глазах широкой публики. Но эти вредоносные силы действовали порой в верном направлении. В общем и целом они благоприятствова-

ли искусству, которое этого заслуживало, а не его антиподу. Не забудем о почти невероятном поступке незнакомца, часто не слишком богатого или вообще небогатого, покупающего произведение художника просто потому, что оно ему нравится и он страстно желает обладать им. Ни одно психологическое или социологическое учение не в силах прояснить этот загадочный жест. Кайбот, де Белио, Шоке — этими тремя именами символизируются сотни других — приняли активное участие в революции, произошедшей в живописном искусстве периода импрессионизма и, шире, зарождения современного искусства. К этой авангардной публике присоединились первые художественные критики, поощрявшие часто неустойчивые вкусы массового зрителя, не говоря уже о неизвестных, анонимных защитниках новых живописных форм, чья совершенно бескорыстная поддержка в рекордные сроки привела к тому, что поначалу гневно отвергнутые или осмеянные произведения являются сегодня гордостью специально построенных для них музеев современного искусства.

Мысль о том, что это всего лишь колоссальное мошенничество или, по крайней мере, комическая ошибка, противоречит существу проблемы. У истоков эволюции живописного искусства стояли сами художники, непосредственно изучавшие искусство живописи начиная с Энгра и Делакруа; возможно, как сказал бы Делакруа, начиная с Давида⁶⁸. Мы зададимся вопросом о смысле такой эволюции, но среди публики еще остались живые свидетели значительной части той истории. Они помнят не только о собственных сомнениях при встрече с кубизмом, но и о жгучем желании понять то, что еще не вполне поддавалось пониманию. Гипотеза о мошенничестве или коллективной иллюзии плохо согласуется с личным опытом многих благонамеренных любителей, сводящимся к тому, что человеку непредвзятого ума и вкуса удастся со временем понять и полюбить произведения, казавшиеся ему поначалу бессмысленными. Еще хуже согласуется эта гипотеза с нейтральным на сей раз фактом, что уже в наше время наиболее герметичные живописные стили использовались в рекламе товаров — на афишах, в иллюстрированных рекламных изданиях. Наконец, кому не приходилось с грустью задумываться о том, что Гоген и Ван Гог не всегда получали за свои холсты ту цену, которую многие платят сегодня за книгу с картинками — «книгу по искусству» — посвященную истории их жизни и творчества? Нельзя не видеть значения того, сколь успешно завоевали

публику Хуан Грис, Сёра и другие мастера современного искусства.

Любители живописи сочувствовали аскетической устремленности художников к все менее льстивому искусству, посредством которого их предшественники рассчитывали завоевать расположение публики. Задаваясь сегодня вопросом о причинах такого отношения, каждый из них, наверное, прежде всего скажет, что сознательно не хотел дать погаснуть хоть одному, поначалу неясному и слабому, но узнаваемому огоньку, свидетельствующему о появлении подлинного искусства. Они воплощали завет Делакруа, еще не зная о нем: всегда делать ставку на гения. А кроме того, свидетели тех событий уступали, быть может, смутному желанию стать участниками приключения духа, смысл которого еще не был им ясен. Он не был вполне ясен и для их поводырей. Каковы бы ни были побудительные причины, все они постепенно ушли от легкости естественной красоты и сентиментальных удовольствий. Привычная видимость видимого мира стала все менее узнаваемой; но на их глазах постепенно возникал новый мир, полный качественных реалий, смысл которых отличался от смысла произведения природы и не сводился просто к отражению некоторого естественного объекта. Каждое из этих сущих прежде всего скромно, но вполне реально свидетельствовало о том, что человек причастен творческой энергии, с которой связаны как бытие, так и действительность мира.

Итак, в те времена, когда научное воображение все более отходило от изображения мира природы ради его более глубокого понимания, живописное искусство все глубже осознавало свою аналогичность Творческой Силе, чья плодородность наделила человеческое знание объектом познания. Конечно, этот духовный опыт таил в себе угрозы. Некоторые художники, особенно поэты, чей словесный материал столь тонок, были введены в заблуждение невещественной природой понятий и метафор, из которых состоят их произведения, и покусились на присущее лишь Богу созидание *ex nihilo*^{32*}. Какой соблазн! Не располагая ничем, кроме гения и небытия создаваемого произведения, одним махом наделить его существованием, умопостигаемостью и красотой!⁶⁹ Художникам приходится слишком часто передвигать холсты и смешивать краски, чтобы предаваться подобным мечтаниям; они защищены от такого рода иллюзий несколько хуже скульпторов, но гораздо лучше поэтов. Если художник должен сначала купить материал для своих произведений, ему уже не кажется, что он его создал.

Тем не менее у живописцев часто возникает ощущение своей причастности к великому делу сотворения, посвященности в его тайны. Ничем не выдающиеся художники ясно понимали существо проблемы, включая ее духовные импликации. Когда художник Жюль Бретон в свою очередь, понял, что простое подражание природе не может быть целью искусства, он задался тревожным вопросом о том, в какой мере следует подражать, а в какой — творить. Как должен творить художник? «Полагать, что можно творить — не гордыня ли это?»⁷⁰. Быть может, этим признанием в неуместной скромности и объясняется та робость, которая не позволила этому честному, трезво оценивающему себя художнику подняться до уровня большого искусства.

В наши дни Пауль Клее, напротив, ясно осознал подлинную природу сущих, созданных человеческими руками: мы называем их картинами. Менее робкий, чем Жюль Бретон, — но у него было и меньше причин для застенчивости — Клее увидел общий источник произведений художника. Он лучше всех выразил сущностное превосходство произведений искусства над простым подражанием творениям природы: «Когда-то художники любили показывать действительно видимое, будь то вещи, на которые им нравилось смотреть, либо вещи, которые им хотелось бы увидеть. Сегодня мы интересуемся скорее реальностью, чем просто видимым; тем самым мы выражаем убежденность в том, что царство видимого — всего лишь “частный случай” по отношению к космосу, что виртуально более весомы другие истины. Видимая оболочка вещей на наших картинах наделена более объемным и сложным смыслом, зачастую противоречащим рациональному опыту прошлого. Мы тянемся к сущности, сокрытой за переходящим»⁷¹.

Это глубокое убеждение более или менее ясно выражено во многих современных художественных произведениях, быть может, особенно в области пластических искусств, в частности в живописи. Тот мир природы, в котором мы живем, — лишь частный случай того, что является, по замыслу Творца, неисчерпаемым царством бесчисленных возможных миров. Не надлежит человеку создавать сущее. Даже самый могучий гений не смог бы добавить и атома актуального существования к его общей сумме, представленной миром; но в силах человека по-своему соучаствовать в труде Создателя, производя из имеющегося у него материала сущности нового, в некотором роде невиданного типа; создающий их художник черпает замысел не столько в природе, сколько в себе самом, в собствен-

ном сознании. Художнику присуща функция создания подобных произведений, свидетельствующих о возможном мире, отличном от нашего, где цвета и формы освобождены от своих природных функций, являясь лишь чувственными знаками сверхчувственности реального. Если живописец желает исполнять этот высокий долг, он, конечно же, думает, подобно Сезанну, что Искусство — «и вправду жречество, требующее чистых душ, отдавшихся ему целиком»⁷². И тогда место его уже не в мире человека, вещей и образов. Место это — «чуть ближе к центру творения, чем мы привыкли. Но оно еще далеко не приблизилось к нему»⁷³.

Примечания

¹ Мы слегка упрощаем высказывание Вазари: «Ora, avendo di ciò ragionato abbastanza, seguita che noi veggiamo che cosa sia la pittura. Ell' è dunque un piano coperto di campi di colori in superficie o di tavola o di muro o di tela, inforno a' lineamenti detti di sopra, i quali per virtù di un buon disegno de linee girate circondano la figura», cap. XV» (*Вазари Д. О живописи // Вазари Д. Жизнеописание наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Т. I. С. 89–90*).

² *Taine H. Philosophie de l'art. 16 éd. 2 vol. P., Hachette, 1918. Vol. II. P. 334–335.* Тэн ясно заявляет, что у красок и линий есть собственное, присущее им значение, а не только подражательная способность. Картина — это красочная поверхность, на которой в соответствии с определенным выбором соединяются различные тона и разные степени освещенности. В этом, говорит он, заключается глубинное бытие картины.

³ *Denis M. Théories (1890–1910): Du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique. P., Rouart et Watelin, 1914. P. 1.* Эта статья была сначала опубликована в «*Art et Critique*» за август 1890 г. за подписью Пьер-Луи. В той же работе на с. 27 это определение воспроизводится с важным дополнением: порядок распределения красок создается, чтобы радовать глаз.

⁴ *Denis M. Leçons et charmes de l'Italie. P., Colin, 1933. P. 177.*

⁵ Усеченная формулировка, которую иногда использует Дени (*Denis M. L'influence de Paul Gauguin // Théories (1890–1910). P. 166–167*), лишь отсылает к полному определению, но некоторые историки произвольно свели его только к одному из составляющих данное определение элементов. Например: «Помнить о том, что картина... это плоская поверхность, покрытая красками, соединенными в определенном порядке» (*Dorival B. Les étapes de la peinture française contemporaine. P., 1943. Vol. I. P. 110*). Многозначие в этой «аксиоме» скрывает то, что превращает ее скорее в совет, чем в определение. Дени говорил, в сущности, о важной, но простой вещи: суть картины заключена не в изображении, а в красочных и пластических элементах. Это, скорее, завет художника, а не диалектическое определение. Формулировка эта приобретает крайне абстрактный вид у Ш. Лало (*Lalo Ch. Classification structurale des beaux-arts // Formes de l'art, formes de l'esprit. P., 1951*). На с. 20, прим. 2 формулировка Дени претерпевает следующее превращение: зрительное восприятие двухмерных форм на сплошной поверхности. Действительно, только философу может принадлежать идея сведения картины к зрительному

восприятию. Однако главная задача, которую должен решить художник, — не восприятие, но написание картины. — Другие примеры усеченного цитирования формулировки Дени: «Поверхность, покрытая красками, соединенными в определенном порядке? И все? Да, и все, но нужно было сказать об этом» (*Cassou J. Situation de l'art moderne*. P., Editions de Minuit, 1950. P. 24–25). И далее: «Г-н Ансерме упрекает Мориса Дени за то, что в своем знаменитом определении он спутал холст с картиной» (P.35). Кассу дает ссылку на: *Ansermet E. L'expérience musicale et le monde d'aujourd'hui*. // *Débat sur l'art contemporain. Rencontres Internationales de Genève*. La Baconnière, Neuchâtel, 1948. И еще проще: «Возможно, лучшее определение картины дал знаменитый французский художник Морис Дени. Он просто сказал, что картина — это плоская поверхность, разделенная на красочные участки. Это неоспоримо» (*Boas G. What is Picture?* // *Johns Hopkins Magazine*, 8 (1956) 3. P. 8).

⁶ Во избежание недоразумений, хотя надежд на это и немного, хотелось бы уточнить: 1) мы не выдвигаем гипотезы о том, как ощущал пластические искусства лично св. Фома, — это другой вопрос; 2) мы вовсе не отрицаем, что он мог и не записать свои мысли о пластических искусствах, — это тоже другой вопрос; 3) нам нечего возразить тем философам, которые, исходя из принципов св. Фомы, ставят не ставившиеся им проблемы и берут на себя ответственность за нахождение ответов: напротив, мы целиком одобряем такого рода деятельность, если только не припутывать к ней исторического св. Фому; 4) наконец, мы открыто признаем существование *метафизики прекрасного* у св. Фомы и многих других средневековых докторов; но эта метафизика не является ни эстетикой, ни философией *искусства* вообще или живописи в частности. — Наиболее свежее, наиболее удачное эссе об эстетике томизма принадлежит Умберто Эко (*Eco U. Il problema estetico in San Tommaso*. Torino, Edizioni di «Filosofia» (Studi di estetica, 2), 1956. Автор пишет: «По правде говоря, философы-схоласты никогда *ex professo*³³ не занимались искусством и его эстетической ценностью: говоря об *ars*³⁴, сам св. Фома задает общие правила, рассуждает о непосредственном предназначении художественной ценности (то есть ремесленного профессионального труда), но никогда напрямую не затрагивает специфически эстетическую проблему». Именно такого мнения придерживаемся и мы.

⁷ *Thomas d'Aquin St. Summa theologiae*. I–II, 57, 4, Resp.

⁸ *Op. cit.* I–II, 57, 5, ad. Im.

⁹ *Ibid.* Ad. 2m.

¹⁰ *Аристотель*. Никомахова этика. Кн. VI, 4, 1140 – 6–10 / Перевод *Н.В. Брагинской* // *Аристотель*. Соч. в 4-х т. Т. 4. М., 1983. С. 176. — Перевод может быть и более изысканным, если пожертвовать точностью. Искусство, искусность (*τέχνη*) — это *ἕξις μετὰ λόγου ἀληθοῦς ποιητική*³⁵ (1140 – 10). *ἕξις* (*habitus*) — приобретенная способность деятельности. Применительно к искусству речь идет о приобретенной созидательной способности; это приобретенная «творческая» способность (то есть «созидательная способность»). Наконец, это способность созидания по правилам истинного разума либо верно рассуждения о способе деятельности. Порой Аристотель определяет искусство просто как *ἕξις τις μετὰ λόγου ποιητική* (1140 – 3–4). Процитированные в тексте слова Агафона навеяны аллитерацией *τύχη – τέχνη*³⁶.

¹¹ Там же. 1140 – 3–5. С. 175.

¹² *Thomas d'Aquin*. In decem libros Ethicorum Aristotelis ad Nicomachum expositio. Ed. R.M. Spiazzi. Turi, Rome, Marietti, 1949. P. 316, n. 1153.

¹³ *Ibid.* I, 1, n.8. Cf. VI, 1, n.1111.

¹⁴ Мы перефразируем op. cit. VI, 3; Spiazzi, 1154.

¹⁵ См. этот отрывок целиком в: Op. cit. VI, 3; Spiazzi, 1154–1155.

¹⁶ *Thomas d'Aquin. Summa theologiae. I–II, 57, 3, ad.3m.* Является ли искусство умственной способностью? Ответ – «да», потому что оно – *ratio recta aliquorum operum faciendorum*^{37*}. Возражение: «Свободные искусства выше механических искусств; ведь механические искусства – практические, а свободные искусства – умозрительные; тогда, если бы искусство было умственной способностью, его следовало бы причислить к спекулятивным способностям». Ответ: «Даже спекулятивная область чем-то схожа с работой, например, построение силлогизма, составление подходящей речи или работа по исчислению или измерению. Вот почему все спекулятивные *habitus*, предназначенные для рациональных операций такого рода, называются, по уподоблению, искусствами (*dicuntur, per quamdam similitudinem, artes*), а именно свободными искусствами. Таким образом их отличают от искусств, связанных с физическим трудом, в некотором роде служебным (*quae sunt quoddammodo serviles*), потому что тело находится в услужении у души, благодаря которой человек свободен. Что же до наук, не связанных с такого рода работой, их просто называют науками, а не искусствами. Но из того факта, что свободные искусства благороднее, не следует, что им больше подходит понятие искусства». – Ср.: In Politic. I, 5, п. 92. Ed. Spiazzi. – О различии между служебными и свободными искусствами см.: *Аристотель. Политика. Гл. VIII, II / Перевод С.А. Жебелева. // Аристотель. Соч. в 4-х т. Т. 4. М., 1983. С. 629–631.*

¹⁷ См.: *Цицерон. Об ораторе. I, 13–15, 72. Перевод Ф.А. Петровского. // Цицерон. Три трактата об ораторском искусстве. М., 1972. С. 79, 90. Эти bonae artes*^{38*} (I, 34, 158), составляющие в совокупности *eruditio libero digna*^{39*} (I, 5, 17). Насколько мы знаем, Цицерон не употреблял выражение *artes liberales*^{40*}, но говорил об этих *artes, quibus liberales doctrinae atque ingenuae continerentur*^{41*}, противопоставляя их искусствам *sordidiores*^{42*}.

¹⁸ См. предыдущую сноску.

¹⁹ «Ведь ты не заставишь меня отнести к свободным искусствам то, чем занимались живописцы или же ваятели, мраморщики и другие прислужники роскоши» (*Луций Анней Сенека. Нравственные письма к Луцилию. Письмо 88 (18) // Луций Анней Сенека. Нравственные письма к Луцилию. Трагедии. С. 181.*

²⁰ *Thomas d'Aquin. In decem libros Ethicorum Aristotelis ad Nicomachum expositio. I, 1. Spiazzi, 2.*

²¹ См выше сн. 16.

²² *Thomas d'Aquin. In decem libros Ethicorum Aristotelis ad Nicomachum expositio. VI, 4; Spiazzi, 1166.*

²³ Ibid. VI, 3; Spiazzi, 1154.

²⁴ *Ficini M. Philosophi platonici, medici atque theologi omnium praestantissimi. Opera. 2 vol in-folio. Adamus Henricus Petri, Basileae, s. d.* Можно найти этот текст в предисловии к комментариям Платона (vol. II. P. 1129). П.О. Крайстеллер (*Kristeller P.O. The Philosophy of Marsilio Ficino. N. Y., 1943. P. 350*) справедливо говорит об «удивительной незначительности» той части учения Фичино, которая относится к искусству и художественной культуре. Однако на самом деле такая незначительность неудивительна. Фичино – писатель, а не художник; его интересуют лишь спекулятивные способности. Впрочем, зачем платонику отказываться от созерцания ради действия? (Ср.: *Chastel A. Marsile Ficini et l'art. Genève (E. Droz) et Lille (R. Goard), 1954*). Об отсутствии художников в Платоновской Академии см. с. 31; о замечании П.О. Крайстеллера см. с. 32. По этому поводу сам А. Шастель говорит о «случайном умалчивании» (с. 32). Мы

скорее склонны считать его ожидаемым и, если можно так выразиться, традиционным. По крайней мере, оно является таковым, если обращаться к Возрождению исходя из Средневековья. В это время занятия пластическими искусствами еще не относили к умственным способностям. Всему свое время. Много позже Делакруа не позволит, чтобы его отождествляли с хирургом.

²⁵ *De Vinci L. Carnets. Vol. II, ch. XXVIII. P. 190.* — Рейнолдс часто требовал признания за живописью достоинств «свободного искусства», по крайней мере, в ее благороднейших областях (*Reynolds J. The First Discourse // The Discourses of Sir Joshua Reynolds. L., Malone, 1942. Vol. I. P. 16; см., в частности: Reynolds J. The Third Discourse // Op. cit. Vol. I. P. 71:* «Только значительная идея придает живописи истинное благородство, дает ей право называться свободным искусством, подлинной сестрой поэзии»). Ср.: *The Fourth Discourse // Op. cit. Vol. I. P. 79:* «...Я рекомендовал в основном ловкость ума, а не рук. Наше искусство — не божий дар, но это и не механическое ремесло». В «*The Seventh Discourse*» (*Op. cit. Vol. I. P. 189*) «mechanical trade» переводится также как «ручной труд»; мы сохраняем здесь «механический», потому что это слово свидетельствует о сохранении схоластического различения свободных и механических искусств.

²⁶ С этой темой можно соотнести долгий скучный спор между живописью и поэзией. Слова Горация «ut pictura poesis»^{43*} являются лишь его слабым отзвуком. Центральная тема заключается в мысли о том, что если живопись — немая поэзия, то поэзия — говорящая живопись. Этот двойной образ предстает как общеизвестный в стихотворении, написанном художником:

*Ut pictura poesis erit; similisque poesi
Sit pictura; refert par aemula quaeque sororem,
Allernantque vices et nomina; muta poesis
Dicitur haec, pictura loquens solet illa vocari.*

Du Fresnoy Ch.-A. De arte graphica^{44*}.

В примечаниях, сопровождающих перевод стихотворения Дю Френуа, Роже де Пиль подкрепляет этот тезис многочисленными цитатами из древних авторов. Английский переводчик и комментатор стихотворения Уильям Мэсон предлагает заменить их одним-единственным отрывком, приписываемым Плутархом Симониду: «Живопись — говорящая поэзия, поэзия — немая живопись». Мэсон добавляет: «Латинское изречение, древнее или современное, точно не знаю, гласит о том же:

*Poeta
Est pictura loquens, mutum pictura poeta*^{45*}.

Этот отрывок можно найти в издании примечаний Рейнолдса к стихотворению Дю Френуа (см.: *Reynolds J. The Works of Sir Joshua Reynolds; Containing His Discourses, Idlers, A Journey to Flanders and Holland, and His Commentary on Du Fresnoy's «Art of Painting», to Which is Prefixed an Account of the Life and Writings of the Author by Edmond Malone. 3 vol. 4 ed. L., E. Malone, 1809. Vol. III. P. 95*). Леонардо выражался резче: «Если вы называете живопись немой поэзией, то живописец может сказать о поэте, что его искусство — слепая живопись» (*Leonardo da Vinci. Op. cit. Vol. II, ch. XXVIII. P. 189*). В этом заключен один из истоков понимания живописи как «немой вещи» или молчаливого искусства.

²⁷ «При хорошем владении ремеслом и умении искусно подражать природе, больше всего времени занимает у художника *осмысление* картины в целом, чтобы вся она как бы содержалась в голове, чтобы затем можно было с жаром исполнить ее, будто в едином порыве. Тогда, как мне кажется, все оказывается прочувствованным» (Ingres raconté par lui-même et par ses amis. 2 vol. Vézénaz-Genève, Pierre Cailler, 1947–1948. P. 19). На сей раз Делакруа согласен с Энгром; задаваясь вопросом, где место искусства – в голове или в руке – он ясно отвечает: в голове, а не в руке (см.: *Delacroix E. Oeuvres littéraires. Vol. II. P. 101*). Если бы вопрос был задан в альтернативной форме, такой ответ был бы, действительно, правильным.

²⁸ «Ars autem est factiva generationis, quia est recta ratio factibilium, ut in sexto dictum est (n. 1153, 1160, 1166); non est autem factiva operationis, sed potentiae alicujus ex qua procedit operatio. Quamvis posset solvi per interemptionem; quia pigmentaria ars (фармацевтическое искусство) et pulmentaria (кулинарное искусство) videntur ordinari ad delectationem, tamen non sunt ipsius delectationis factivae sed delectabilium»⁴⁶ (*Thomas d'Aquin. In decem libros Ethicorum Aristotelis ad Nicomachum expositio. VII, 12; Spiazzi, 1496*). О многочисленных определениях искусства см.: *Munro T. The Arts and Their Interrelation. A Survey of the Arts and on Outline of Comparative Aesthetics. 2 ed. N.Y., The Liberal Arts Press, 1950; ch. III, «The Meanings of Art». P. 49–109.*

²⁹ См. выше сн. 16.

³⁰ Права разума в живописном искусстве энергично утверждал А. Лот (см.: *Lhote A. Traité de la figure. P., Floy, 1950. P. 11–27, 28–47*). Его замечания верны. Он справедливо возражает против воспевания невежества и инстинкта в ущерб знанию и разуму. Нас же занимает другая проблема. Мы сдержанно относимся к понятию невоплощенного искусства. Ангелы не являются художниками, потому что они бестелесны. См. эпитаф к настоящему труду.

³¹ Ingres raconté par lui-même. P. 58.

³² Op. cit. P. 61.

³³ Op. cit. P. 56.

³⁴ *Amaury-Duval. L'atelier d'Ingres. P. 29–33*. Название пятой главы, «Госпожа Энгр», относится в основном к ее второй части.

³⁵ *Reynolds J. The First Discourse // The Works of Sir Joshua Reynolds. Vol. 1. P. 12–13. Cf. P. 16*. Тем не менее навыки необходимо обретать смолоду (см.: *Reynolds J. The Second Discourse // Ibid. P. 40–41*).

³⁶ *Reynolds J. Notes on the Art of Painting. Vol. III. P. 101*. — О «ловкости рук, связанной с простым подражанием вещам» см.: *Reynolds J. The Third Discourse // Ibid. Vol. I. P. 52*.

³⁷ *Braque G. Le jour et la nuit. Cahiers, 1917–1952. P., Gallimard, 1952. P. 16*.

³⁸ *Redon O. A soi-même. P. 106*.

³⁹ *Gill E. Work and Property. L., Dent, 1937. P. 39; Idem. Beauty Looks After Herself. L., Sheed and Ward, 1933. P. 180–183*.

⁴⁰ *Gill E. Art-Nonsense and Other Essays. L., Cassell and Francis Walteson, 1929. P. 289: «Art abides entirely on the side of the mind»*. Это цитата из книги: *Maritain J. The Philosophy of Art. P. 17*. См.: *Maritain J. Art et scolastique. 3 éd. P., Rouard, 1935. P. 20: «Искусство полностью причастно разуму»*. И от противного: «Искусство создается руками. Они – орудие творчества, но прежде всего – орган познания» (*Focillon H. Eloge de la main // Vie des formes. 2 éd. P., Leroux, 1939. P. 149*). «Я не отделяю руку ни от тела, ни от разума. Но отношения между разумом и рукой не столь просты, как между начальником, требующим подчинения, и послушным слугой. Разум создает руку, рука со-

здает разум... Творческий жест оказывает продолжительное воздействие на внутреннюю жизнь. Рука... учит человека владеть пространством, весом, плотностью, количеством. Творя неведомый мир, она повсюду оставляет свой отпечаток. Она соизмерима с преобразуемым материалом, с видоизменяемой формой. Воспитательница человека, она умножается в пространстве и во времени» (Ор. cit. P. 171).

⁴¹ См. список многочисленных искусств, о которых говорил св. Фома, в: Schutz L. *Ars* // Thomas Lexicon; Deferrari R.J. *A Lexicon of St. Thomas Aquinas*. P. 85–87. Действительно, Дефферари ссылается на живописное искусство только в связи с VIII книгой «Политики» Аристотеля, хотя комментарий (к этой книге) и не принадлежит Фоме Аквинскому. Аристотель настаивает на проблеме музыки и месте этого искусства в воспитании. По ходу дела он упоминает обучение рисованию, полезное для формирования более правильных суждений о произведениях художников (*Аристотель*. Политика. Кн. VIII, 3, 1338b, 19 / Перевод С.А. Жебелева // Аристотель. Соч. в 4-х т. Т. 4. М., 1983. С. 632). Отметим, что образы и краски – скорее знаки нравственных качеств, чем подражание им, он предлагает показывать молодежи произведения художников или скульпторов, внушающие нравственные идеи (*Аристотель*. Политика. Кн. VIII, 5, 1340a, 33–38. Там же, с. 637). В псевдотомистском комментарии к первому отрывку говорится: «Videtur figurativa esse utilis ad recte judicandum artificum opera, ut non decipiantur»⁴⁷ (*Аристотель*. Политика. Кн. VIII, 1; Spiazzi, n. 1275). В комментарии ко второму отрывку (Аристотель. Политика. Кн. VIII, 2; Spiazzi, n. 1312) живопись интерпретируется как морализаторская картинка; таков, впрочем, дух этого учения.

⁴² *Sancto Thoma J.A. Cursus philosophicus thomisticus*. Turin, Marietti, 1930; *Idem. Ars logica seu de forma et materia ratiocinandi*, II. P., qu. I, art. 5; vol. I. P. 281–282. Cf. *Maritain J. Art et scolastique*. P. 20. Отметим, что ни у Фомы Аквинского, ни у Жана де Сен-Тома, насколько нам известно, нет формулировки «искусство полностью причастно разуму»; но исходя из примеров, приводимых последним, есть все основания приписать эту идею ему. Нам не известно, почему этот отрывок исключен из книги «The Material Logic of John of St. Thomas. Basic Treatises». Trad. Simon I.R., Glanville J.J., Hollenhorst G.D. The University of Chicago Press, 1955. P. 31–32.

⁴³ Представление об искусстве виртуоза у Жана де Сен-Тома, видимо, подобно пониманию искусства ваяния Гермеса у Аристотеля. В обоих случаях речь идет о том, что нужно убрать. Но для ваяния важно то, что остается, а не убирается.

⁴⁴ *Fromentin E. Les maîtres d'autrefois*. Belgique, IV. P., Nelson. P. 61–62.

⁴⁵ *Planet L. de. Souvenirs des travaux de peinture avec M. Eugène Delacroix*. P., Colin, 1929. P. 53.

⁴⁶ *Redon O. A soi-même*. P. 105. см. выше слова Ж. Брака (с. 125, сн. 37).

⁴⁷ «Совершенно неоспоримо, что то, что принято называть *творчеством* у великих художников, есть не что иное, как присущая каждому манера видеть, координировать и передавать природу. Великие художники не только ничего не создали в подлинном смысле слова, что, в сущности, означает создать *нечто из ничего*, но более того: чтобы оформить свое дарование или удержать его на известной высоте, они должны были подражать своим предшественникам и подражать почти постоянно, сознательно или невольно» (Дневник Делакруа. 1 марта 1859 г. С. 547). Это традиционная теологическая доктрина. Фома Аквинский дает отрицательный ответ на вопрос о том,

присутствует ли творчество в деятельности природы или искусства (*Thomas d'Aquin st. Summa theologiae. I, 45, 8*).

⁴⁸ *Grohmann W. Paul Klee. P., Flinker, 1954. P. 115.*

⁴⁹ *Аристотель. Физика. Кн. третья. Гл. VI, 207а, 12–14. С. 119–120.* — Пользуясь совершенно аристотелевским языком, Эрик Джил обусловил свое искусство четырьмя целями: 1) интенция создаваемой вещи (конечная цель); 2) материал, из которого сделана вещь (материальная цель); 3) энергия, сила и воля создать вещь (действительная цель); 4) воображение мастера, мысленно видящего создаваемую вещь до ее создания (формальная цель) (*Gill E. Art. L., The Bodley Head, 1950. P. 12, note*).

⁵⁰ Мы позаимствовали это замечание из книги: *Hersch J. L'être et la forme. Neuchâtel, Editions de la Baconnière, 1946. P. 109–110. Ср.: «Итак, творчество начинается с отделения, до которого существует только творец». — Текст Фомы Аквинского, на который мы ссылаемся, взят из книги: *Thomas d'Aquin St. Summa theologiae. I, 47, I, Sed contra*.*

⁵¹ «Если я написал хорошую картину, это еще не значит, что я выразил некую мысль [т.е. что я записал мысль], — вот что они говорят! Как они наивны! Они лишают живопись всех ее преимуществ. Писатель должен сказать почти все, чтобы быть понятым. В живописи же устанавливается как бы таинственное соприкосновение между душами изображенных лиц и душой зрителя. Он видит образы внешней природы, но внутренне он думает той истинной мыслью, которая присуща всем людям и которой некоторые дают воплощение, выражая ее письменно и искажая тем самым ее заветную сущность. Потому-то писатели действуют на грубые умы сильнее, чем музыканты или живописцы. Искусство живописи тем ближе сердцу человека, чем более материальным оно ему кажется, потому что в нем, как во внешней природе, проведена явственная грань между конечным и бесконечным, то есть душа находит то, что внутренне волнует ее в вещах, которые действуют лишь на внешние чувства» (Дневник Делакруа. Вторник, 8 октября 1882 г. С. 20). — «Я сотню раз говорил себе, что живопись, точнее, материальная сторона живописи, есть не что иное, как мост, перекинутый от души художника к душе зрителя. Холодная точность не есть искусство; изобретательное мастерство, когда оно нравится или когда оно что-то выражает, — искусство подлинное» (Дневник Делакруа. Четверг, 18 июля 1850 г. С. 201). — Относительно того, что Делакруа называет *неясностью* в живописи (свобода зрительского воображения), см. ссылку на Обермана и примечание Делакруа в: Дневник Делакруа. 13 января 1857 г. С. 473. Ср. далее, где речь идет, вероятно, о словах Обермана, записанных Делакруа 22 марта 1857 г. (Дневник Делакруа. Воскресенье, 22 марта 1857 г. С. 498).

⁵² Искусство, «посвященное немым вещам». Э. Делакруа приписывает эти слова Пуссену (*Delacroix E. Oeuvres littéraires. Vol. II. P. 100*). — «А в общем, художник ничего не говорит, он молчит, и для меня это предпочтительнее» (*Lettres de Van Gogh à son frère Théo. P., Grasset, 1937. P. 236*).

⁵³ «У мадам де Сталь я как раз нахожу развитие моей мысли о живописи. Это искусство так же, как и музыка, *выше мысли*; отсюда в силу их неясности их преимущество перед литературой» (Дневник Делакруа. Понедельник, 26 января 1824 г. С. 33). Действительно, «искусство выше мысли: его язык — краски, цвета или звуки. Если бы можно было представить себе впечатления души, существовавшие до возникновения речи, то воздействие живописи и музыки стало бы более понятным» (*Staël Madame de. De l'Allemagne. P., Firmin-Didot, ad. II partie, ch. 32. P. 379*).

⁵⁴ Дневник Делакруа. Вторник, 8 октября 1822 г. С. 21.

⁵⁵ *Klee P. Schöpferische Konfession // Grohmann W. Op. cit. P. 97.*

⁵⁶ Дневник Делакруа. Четверг, 20 октября 1853 г. С. 296.

⁵⁷ *Journal de Eugène Delacroix. Supplément au Journal. Vol. III. P. 375–376.* Именно это мы и пытались сказать в «Искусстве и Метафизике» еще в 1915 г. Об этом прекрасно говорил Фосийон в «Похвале руке»: «Род человеческий обладает королевским даром создания конкретного мира, отличающегося от природы» (*Focillon H. Op. cit. P. 145*). Приняв этот принцип, трудно будет остановиться на пути, ведущем к абстрактному искусству. Кандинский естественно соединил в одном предложении оба характеризующие картину понятия: «внутренняя необходимость» и «самостоятельное существование» *Кандинский В. О духовном в искусстве, М., 1967. С. 114.*

⁵⁸ Эта идея прекрасна сформулирована в замечательной работе Жанны Херш «Сущее и форма»: «Но она [форма] лучше всего постижима, когда замкнута на себе, самодостаточна, является целью в себе, то есть в искусстве. Именно здесь ее способность *созидать сущее* в человеческом плане проявляется в наиболее чистом и абсолютном виде. Для меня очевидно, что форма в искусстве оправдывается не нормами нравственного блага, истинного знания, службы человечеству, но исключительно онтологическими нормами. Это означает лишь, что подлинно то произведение искусства, которое *существует*, то есть то, чья форма по-настоящему удерживает сущее в соответствии с формальными правилами человеческого существования; художественная неудача не связана ни со злом, ни с безобразием в смысле несоответствия системе эстетических правил, ни с невежеством или недостатком знаний, но с отсутствием существования, небытием, отсутствием соответствия как фактора, онтологически эффективного в силу единого закона» (*Hersch J. L'être et la forme. Neuchâtel, Les Editions de la Baconnère, 1940. P. 17–18*). – Вот почему наиболее действенная художественная критика прибегает к картинам, а не словам. На выставке хорошее полотно *убивает* соседствующие с ним неудачные произведения. Сущее являет и себя, и небытие. Отправляя в руанский музей свою картину «Правосудие Траяна» (не вполне доступную обозрению), Делакруа беспристрастно замечает: «То, что мне удалось увидеть, показалось мне сделанным с такой силой и глубиной, которая подавляла все окружающее» (Дневник Делакруа. Руан, среда, 3 октября 1849 г. С. 168).

⁵⁹ *Бодлер Ш. Салон 1845 года // Шарль Бодлер об искусстве / Перевод Н.И. Соляровой, Л.Д. Липман. М., 1986. С. 28.* – См. образцы бодлеровской критики: «Буланже выставил прескверное *Святое семейство*, посредственных *Пастухов Вергилия*». О Шнеце: Бодлер опасается, что и через десять лет он будет писать такие же точно картины; критик превращается в пророка. Бодлер достигает вершин этого жанра, когда, полностью отвергая *Штурм Абд-эль-Кадира* (там же. С. 21–22), задает вопрос: неужели г-н Орас Верне никогда не видел Рубенса, Веронезе, Тинторетто или хотя бы Жувене? Наверное, видел; но недостаточно увидеть их произведения, чтобы научиться рисовать, как они. Существует и другая, вполне литературная, иллюзия: если бы я *знал* то, что знает Орас Верне, и если бы я *видел* Веронезе, я *рисовал* бы как Веронезе, а не как Орас Верне.

⁶⁰ См. старательную, но пустую критику, направленную против творчества Пикассо в привлекательной в других отношениях книге: *Werth L. La peinture et la mode. P., Grasset, 1945. P. 165–199* – «*Le cas Picasso*»). Этот критик не в восторге от Пикассо (возможно, он прав), но по прочтении тридцати по-

священных этому страниц непонятно, почему. Типичный случай произошел с художником М. Вламинком, разделяющимся все с тем же Пикассо в книге: *Vlaminck M. de. Portraits avant décès*. P. 181–190. Сущность этого памфлета сводится к упреку, что на всем протяжении творческого пути Пикассо кому-то подражал. Но, во-первых, это не снижает художественной ценности подражаний. Кроме того, именно от такого упрека Делакруа энергично защищал Рафаэля: «Возможно, у многих критиков возникнет соблазн упрекнуть его в том, что мне лично кажется наиболее верным признаком несравненного таланта: я имею в виду искусность подражания не только старым мастерам, но и современным соперникам, его огромную пользу» (*Delacroix E. Oeuvres littéraires*. Vol. II. P. 11. Стоит продолжить чтение). Энгр также придерживался того мнения, что «беспрерывно подражающий Рафаэль всегда оставался самим собой» (*Ingres raconté par lui-même*. P. 78).

⁶¹ *Leslie S.R. Memoirs of the Life of John Constable*. P. 281. Ср. фрагмент письма Уильяма Коллинза, адресованного Лесли: «Я уже упоминал о его метком замечании относительно композиции картины, сводящемся к тому, что для целого необходимы все части; картина похожа на арифметическую сумму: отнимите или прибавьте одну цифру, и сумма обязательно изменится» (*Op. cit.* P. 278–279).

⁶² «Абстрактное искусство» — в некотором роде абсурдное наименование: ведь нет ничего «конкретнее» картины. Как справедливо заметил Мондриан, так называемая абстрактная картина более конкретна, чем натуралистическая: первая — вещь, вторая — лишь изображение. — «Нефигуративное искусство» также звучит двусмысленно, так как любая картина состоит из фигур независимо от того, являются ли последние изображениями. — Названию «беспредметное искусство» противоречит тот факт, что искусство это, напротив, направлено на предметы как таковые, а не просто на объекты, являющиеся выразительными средствами. — «Конструктивизм» также влечет двусмысленные толкования, так как искусство это требует разрушения той или иной формы. Короче, заключает Мондриан, у которого мы почерпнули эти замечания, можно сказать, что любое искусство более или менее реалистично, — ведь любое искусство выявляет реальность. Реальность понимается здесь как пластическое выявление форм, а не жизненных событий. Цитаты даны по английскому тексту: *Mondrian P. Plastic Art and Pure Plastic Art*. ⁶³ См. ниже, гл.V, § 3: «Живописный лабиринт».

⁶⁴ «Из всех своих недостатков Сезанн больше всего жаловался на зрение. «Плоскости плывут перед глазами, — говорил он мне, — прямые линии порой кажутся кривыми». Он связывал эти недостатки, казавшиеся мне результатом сознательной небрежности, с недостатками и дефектами зрения. Отсюда его постоянная озабоченность тем, как рассмотреть валёр. Он часто упоминал в качестве средства об очках и козырьке Шардена; но он никогда ими не пользовался» (*Bernard E. Souvenirs sur Paul Sézanne*. P. 91). — Аналогичное замечание — в адрес зрителя. Как видел живопись сам высокочтимый Фосийон, позволивший нам узреть в живописи столь многое? Приблизив глаз к картине наподобие лупы, он рассматривал поверхность крайне медленно, в его поле зрения одновременно попадали лишь несколько квадратных сантиметров. Он видел лучше нас, но как-то не так, как мы.

⁶⁵ Об этом свидетельствует обширная абстрактная область «подобного» и «другого», исследованная платоновской диалектикой. Основное значение «свойства» у Аристотеля — то, что отличает одну сущность от другой (*Аристотель*. Метафизика. Кн. пятая. Гл. XIV, 1020–33. С. 165–167).

⁶⁶ Об этом ясно сказано в обычном словаре, находящемся у нас под рукой: «КОЛИЧЕСТВО. Качество того, что можно измерить или исчислить, всего, что поддается увеличению или уменьшению» (Petit Larousse illustré. P., Larousse, 1906. P. 812). Мы цитируем данное определение не потому, что оно неумязливо, но потому, что в нем выявляется связь, соединяющая оба понятия в обыденном сознании.

⁶⁷ Видимо, именно в таком духе составлял А. Озанфан свой небольшой словарь: *Ozenfant A. Constantes des sensations et éléments de la forme dans la nature et dans l'art.* // *Foundations of Modern Art.* N.Y., Dover Publications, 1952. P. 259–263. Озанфан говорит по поводу формы о своего рода «математике ощущений» (Ibid. P. 256). Ср.: Ibid. P. 260, где художник различает математику, искусство обращения с «интеллектуальными структурами», и пластическое искусство, имеющее дело с «чувственными структурами» (воспринимаемыми органами чувств), соотносящимися с эмоциональными и интеллектуальными структурами.

⁶⁸ Делакруа не только восхищался Луи Давидом, что само собой разумеется. Тем больший интерес представляют для читателя страницы (к сожалению, разрозненные), посвященные принципиальной критике этого «своеобразного сочетания реализма с идеализмом» (Дневник Делакруа. 22 февраля 1860 г. С. 559).

⁶⁹ См. выражение другого, но аналогичного умонастроения в знаменитом письме Малларме Анри Казалису от 14 мая 1867 г. (*Mondor H. Vie de Mallarmé.* 2 vol. P., Gallimard, 1941. Vol. I. P. 237).

⁷⁰ *Breton J. La vie d'un artiste: Art et nature.* 2 éd. P., Lemerre, 1890. P. 281. Скульптор Ханс Арп, которого нельзя упрекнуть в простом подражании природе, в ряде своих текстов убедительно выражает то же ощущение скромности. Человек, говорит он, стал «творцом, впадшим в детство. Страдая манией величия, он захотел вторично сотворить мир» (*Arp H. On My Way.* P. 36). Это не означает, что Арп собирается ограничиться воспроизведением того, что видит; однако он отождествляет художественное и природное созидание (что справедливо, поскольку человек является частью природы). Согласно Арпу, картина, не берущая за образец вещь, столь же конкретна, как лист или камень (Ibid. P. 50). Он не хочет копировать природу, воспроизводить существующее; Арп желает не воспроизводить, а производить так, как растение производит плод. Кстати, именно поэтому он утверждает, что искусство, понимаемое подобным образом, вовсе не абстрактно; напротив, это в высшей степени конкретное искусство (Ibid. P. 70). Короче говоря, произведение искусства — это растущий в человеке плод; это духовный плод человека. Производящее плод дерево не пытается уподобить его чему-то другому; в случае с искусством также нет причин для того, чтобы бессмысленно уподоблять произведение чему-либо иному вместо того, чтобы обрести собственную автономную форму (Ibid. P. 50–51).

⁷¹ *Klee O. Schöpferische Konfession.* Цит. по: *Grohmann W. Paul Klee.* P. 99.

⁷² Письма Сезанна. Амбруазу Воллару. Экс, 9 января 1903 г. // Поль Сезанн. Переписка. Воспоминания современников / Перевод Е.Р. Кассон, Л.Д. Лунман. М., 1972. С. 114.

⁷³ Приведено по отрывку из «Дневника» Пауля Клее, выгравированному на его надгробном камне: «Меня нельзя понять в сугубо земных выражениях. Ведь я могу жить с мертвыми столь же счастливо, как и с теми, кому еще только предстоит родиться. Чуть ближе, чем обычно, к центру творения. Но еще не слишком близко» (цит. по: *Grohmann W. Paul Klee.* P. 95).

Глава четвертая

Онтогенез картины

«**П**оэтика» Аристотеля руководствуется понятием «подражания». Не всегда ясно, что сам он подразумевал под этим словом, — например, в случае музыки; однако не подлежит сомнению, что он мыслил искусство как деятельность по существу подражательную. Многообразие изящных искусств проистекает, по его мнению, из различий в способах подражания. Во всех творческих искусствах приемы художества заключены в форме и в том, что ею оформляется. Мы назвали это *нечто* материалом. Некоторые художники используют в качестве художественного материала язык, и возникает поэзия. Другие используют собственное тело, как это делают танцоры и мимы. Есть и такие, которые используют в качестве материала собственную личность, сознательно принимая на некоторое время форму другой личности: это актеры. Музыканты работают со звуковым материалом, и возникает музыка; наконец, художники пользуются для подражания разным вещам красками и формами, результатом чего является живопись^{48*}.

Понятия, к которым Аристотель прибегает для общего описания структуры произведений искусства, применимы в его учении и к структуре природных сущностей. Так, в «Метафизике» Аристотель называет в качестве первой из четырех естественных причин «то содержание вещи, из чего она возникает; например, медь — причина изваяния и серебро — причина чаши»^{49*}.¹ Что же касается формы, называемой здесь первообразом, то Аристотель явно черпает представление о ней из тех образцов, которым следуют художники для придания формы используемым ими материалам. По мысли Аристотеля, понятия формы или фигуры нерасторжимо связаны с понятием типичной схемы, остающейся для каждого вида причин одной и той же, несмотря на индивидуацию материалов и акциденций.

Ввиду подобного оформления материала природные формы выявляют сущность вещей, придают ей осязаемость. Таким образом, природные и художественные процессы аналогичны и в некотором смысле даже параллельны. Аристотель, ищущий, с чем можно сравнить взаимосвязь материи и формы в природе, решает утверждать следующее: «Причина изваяния — и ваятельное искусство и медь, причем не в отношении чего-то иного, а поскольку оно изваяно; но они причинны не в одном и том же смысле, а одно из них в смысле материи, другое — как то, откуда движение»^{50*}.

Следует отметить это последнее замечание. Действительно, мастерство скульптора, играющее в художественных произведениях роль, сопоставимую с ролью формы в деятельности природы², описано здесь как причина движения или, что для Аристотеля одно и то же, изменения. Форма — причина процесса, превращающего бронзу в бронзовую статую. В случае природного становления форма — внутренняя причина движения, чья конечная цель — актуально существующее природное бытие. Внутренняя форма становящегося бытия называется природой, когда ее рассматривают как зачаток, изменяющий материал изнутри вплоть до полного конституирования становящегося бытия. Природа, говорит Аристотель, — это сама форма, рассмотренная как причина «возникновения того, что растет»^{51*}. Для того чтобы играть эту роль, форма должна быть направленной, и она действительно является таковой, так как цель становления — полное осуществление самой формы в материи, так что причина является целью. Понятая таким образом природа — своего рода искусство, присущее материи, и, следовательно, искусство — своего рода внутренняя природа материи, изменяющая ее извне. Но сами художники — природные существа; таким образом, полезно рассмотреть их деятельность как частный случай продуктивности природы. В любом случае мы не слишком ошибемся, подойдя окольным путем к рассмотрению функции формы в генезисе картин.

1. Форма и сюжет

Существуют столь разные живописные манеры и жанры, что о живописи в целом ничего сказать нельзя. Это замечание особенно справедливо в отношении того элемента, который мы

называем формой и считаем источником произведения по воле художника. Был когда-то мюзик-холльный или цирковой номер, называвшийся «Картина-Пятиминутка». В начале номера были только мольберт, холст и художник, вовсе не озабоченный созданием картины; ровно пять минут спустя можно было увидеть на переднем плане картины пляж, слева — прибрежные скалы, справа — море с клонящимся на ветру парусником. У этого художника не возникло никаких проблем, но мы будем говорить здесь о живописцах, задающихся вопросами по поводу сущности создаваемого произведения, так как изобрести форму для них важнее, чем создать картину.

Большинство художников, пытавшихся описать свою созидательную деятельность, считали ее истоком своего рода семя или завязь, смутное ощущение стремящегося родиться произведения, хотя еще и нет ясности, каким оно будет. Не стоит обманываться по поводу заявлений художников, утверждающих, что они якобы никогда не возьмутся за работу над произведением, не обдумав заранее каждую его черту. Энгр говорил, что, прежде чем выполнить картину, художник должен держать ее, если можно так выразиться, «целиком в голове»; однако он отмечал при этом, что «больше всего времени у хорошего художника уходит на то, чтобы целиком *продумать* картину»³. Действительно, значительная часть процедуры поисков формы картины заключается в ее обдумывании.

В начале этой процедуры возникает не слишком ясный образ, формирующийся порой самопроизвольно, подобно грезе; но чаще всего его появление связано с восприятием. Слово «образ» означает здесь не только слуховые или зрительные, но и двигательные образы, являющиеся в действительности наметками движений. Как бы там ни было, содержание этого образа — скорее производное творческого воображения, чем постигнутой восприятием реальной данности. Каждый испытывал на себе суггестивное воздействие ритмических шумов: колеса железнодорожного вагона, с постоянной скоростью преодолевающие отрезки рельсов одинаковой длины; порой весьма любопытные музыкальные интервалы (вне темперированной гаммы), напоминающие капающую в ночной тишине воду, — эти и многие другие звуки побуждают слуховое воображение к унификации и организации звукового материала путем придания ему ритмической непрерывности, порой похожей даже на мелодическую линию или пение. Большинство художников сходным образом реагируют на восприятие самых смутных рисун-

ков, навеянных любой красочной поверхностью, изобретая гораздо более определенные образы, каждый из которых предстает ментальным эскизом, предложенным природой.

Чтобы убедиться в этом, не обязательно быть художником. Достаточно вида обычной скалы, хвороста, цветных пятен или линий, расположенных на плоской поверхности, чтобы навеять формы, вещи, существа, а порой и целые сцены, вызывающие в сознании возможные картины. Замечания Вазари о почти патологической способности подобного рода у Пьеро ди Козимо побуждают учесть значение факта, о котором он рассказывает в довольно вольных выражениях: «Иногда он долго рассматривал стену, в течение продолжительного времени заплывавшую больными, и извлекал оттуда конные сражения и невиданные фантастические города и обширные пейзажи; подобным же образом разглядывал он и облака на небе»⁴. С этим, несомненно, связано то поразительное искусство, с каким он живописует множество фантастических существ, переданных столь убедительно, что вопросом об их реальности просто не задаешься.

Итак, источником творческого процесса является не столько само ощущение, сколько ответная реакция воображения на чувственное восприятие. Следует особо отметить этот момент в связи с вытекающими из него следствиями, касающимися двусмысленного понятия *сюжета* в живописи. Действительно, ответные реакции творческого воображения художника на чувственное восприятие и являются сюжетами его картин. Как понимают эти ответные реакции художники?

Поль Сезанн так часто употреблял слово «мотив», что его превратили в какой-то технический термин, неотъемлемый от эстетики живописи. Было бы неосторожным приписывать словам более строгий смысл, нежели тот, что придавали им произносившие их, но Сезанн, по-видимому, намеренно придал им подобный смысл. Мотив отличается от сюжета. Его первое значение — «побудительная причина»; хотя мотив для сознания обычно скорее интериорен, чем экстериорен, можно считать, что творческое восприятие включает в себя и внутреннее, и внешнее. Действительно, сам Сезанн никогда не отделял внутренний образ от внешнего объекта, данного в восприятии. В этом заключаются, пожалуй, особенности его художнического отношения к действительности, так что можно описать его творчество двумя противоположными, но равно оправданными способами. С первой точки зрения Сезанн

конструирует фигуры, смело придавая им геометрический вид: об этом свидетельствуют пирамиды из купальщиц; с другой стороны, были все основания утверждать, что этот так называемый геометр внимательно наблюдал за действительностью, изображая ее не менее скрупулезно, чем представитель голландской школы⁵. Обе точки зрения справедливы; сезанновское понятие мотива, видимо, обретает всю полноту смысла именно благодаря их единству.

Поначалу мотив кажется самой действительностью, и было бы неправильным считать, что в глазах Сезанна реальность нужна лишь на мгновение, либо как недолговечная опора. Напротив, черепа и часы нравились ему в силу их неизменности, а яблоки — потому что их внешний вид довольно долгое время существенно не меняется. Сам он выражал удовлетворение некоторыми «мотивами» Прованса, где зелень оливковых и сосновых роц столь постоянна, что можно писать их три-четыре месяца, не боясь увидеть, как они меняются на глазах⁶.

Было бы ошибкой искать причину этого чувства в стремлении к буквальному подражанию. Как и многие другие художники, даже принадлежащие к современному абстракционизму, Сезанн ощущал необходимость сохранения связи с действительностью, пластическую замену которой он, порой с большим трудом, создавал. Не всякий, даже прекрасный, пейзаж мог вызвать у него образ живописного произведения и желание создать его: «Отсюда открываются прекрасные виды, но это не вполне живописные мотивы»⁷. Под его пером естественно возникают знакомые выражения: «пойти за мотивом» (как ходят за грибами), работать «над мотивом», обсуждать картину «по мотивам»; их значение лучше всего позволяют понять слова, как нарочно, написанные к концу жизни: «Все, в *искусстве особенно*, это теория, которая раскрывается и осуществляет себя в соприкосновении с природой»⁸. Его искусство, укорененное в действительности, питается образами, насыщенными сильными ощущениями, упорядоченными затем способностью суждения. Художник тогда, подобно поэту, — визионер, одержимый реальностью. То, что другие художники, видимо, назвали бы сюжетом, сводится здесь к состоянию мотива, то есть не копируемой модели, а побудительной причины создания пластического эквивалента реальности — вот что исключительно важно⁹.

Такого рода представление связано с тем, что Сезанн называл своим «маленьким ощущением», то есть персональным

способом извлечения ментального образа из необычайно остро воспринимаемой действительности. Андре Лот весьма удачно назвал такое органическое сочетание восприятия и видения «галлюцинациями с натуры». Несколькими строками ниже этот художник описывает подобный опыт как требующий «сначала забвения сделанного, увиденного: нужно полностью отдалиться ощущениям». Но он тут же добавляет: «Ведь любой объект, если на мгновение забыть все то, что известно о его форме, цвете и материале, становится источником неожиданных образов, восторженное восприятие которых является для воображения зрителя беспрецедентным трамплином». Таков подлинный смысл слова «вдохновение», то есть «тех решающих мгновений, когда возникает будущая картина», когда «обычный мир исчезает, уступая место миру, состоящему исключительно из видимостей, фантомов»¹⁰.

Такое описание первого мгновения живописного творчества согласуется с рассказами зачинателей современного искусства — правда, они крайне редко решались поведать о нем. Выражение «продолжительный экстаз» не является слишком сильным. Свободное от каких-либо собственно религиозных мистических коннотаций, оно означает, что создающий произведение художник должен, насколько это возможно, постоянно сохранять первоначальную живость изначального видения создаваемого произведения. Действительно, Сезанн, Моне, Ван Гог и другие задумывали и создавали произведения именно так; однако не следует думать, что подобная живописная манера представляет собой современное открытие, свойственное искусству нашего времени. В целях упрощения соблазнительно отделить позицию современных художников, исходящих из визионарного опыта, от «классического равновесия, традиционного труда, развивающего изначальную идею»¹¹; но как доподлинно узнать, каким образом работали старые мастера? Особенно если согласиться с тем, что Ван Эйк, Брейгель, Патинир и некоторые другие тоже создавали произведения, созерцание которых все еще доставляет нам удовольствие, есть ли основания предполагать, что пути их искусства и современной живописи разошлись?

Ответ на этот вопрос зависит от нашего представления о том, как выглядела в сознании традиционно обученного художника идея картины, или ее сюжет. Конечно, разного рода идеи, истории, анекдоты и сцены играли в классическом искусстве более важную роль, чем в той части современной жи-

вописи, которая не следует классической художественной традиции. Вместе с тем во все времена были художники, создававшие подлинное искусство живописи и, следовательно, прибегавшие, в сущности, к той же самой манере, несмотря на внешние условности, которым приходилось подчиняться. Условности меняются, но они есть всегда, и даже решимость быть «современным» — одна из них. Слишком часто смешивают существующие в любую эпоху представления о некоторых функциях или действиях, сущностно связанных с человеческой природой, с самими этими функциями или действиями. В свое время пытались превратить деторождение в социологический факт; но дети всегда появлялись на свет примерно одним и тем же способом. Рассмотрение подлинно творческих живописных проявлений каждой эпохи позволит, видимо, заключить, что чувственная природа человеческого действия, производящего фреску, картину или рисунок, в главном неизменна. Главная причина, по которой следует избегать иллюзии противоположного свойства, заключается в том, что последняя чревата непониманием классической живописи. Классическая живопись от этого не пострадает; мы же рискуем многое потерять.

Конечно, не следует думать, что художники эпохи Возрождения или их последователи вплоть до конца девятнадцатого века изначально черпали свои произведения из тех представлений, которые они вызывают у нас сегодня, либо из смысла изображаемых сцен и рассказываемых историй. Следует, скорее, полагать, что изображенные классическими художниками истории или события служили их воображению трамплинами, подобными тем, какими, видимо, ближе к нашему времени были реальные пейзажи и воспринимаемые объекты для творческого воображения Моне, Сезанна, Ван Гога и Гогена. Разумеется, произведения, исходящие из чувственного восприятия, а не идей, будут различаться; однако непонятно, чем метод испачканной стены, использовавшийся Пьеро ди Козимо и рекомендованный Леонардо, отличается от галлюцинаций с натуры. И совсем уж непонятно, как может художник действительно написать картину, пусть даже ее сюжет определяется выражающими идею словами, если идеи эти не обретут сначала образной формы создаваемого произведения. Подлинное значение имеет этот первоначальный образ, насыщенный движущими эмоциональными элементами; поскольку он позволяет художнику поддерживать состояние продолжительного экстаза, его происхождение не влияет на творческий характер живописно-

го акта. Возникает другой род живописи, но он принадлежит все к тому же виду искусства, потому что в обоих случаях живописное произведение рождается исходя из мотива, подсказанного сознанием.

Многие из нас, художников (или не художников), видимо, утратили связь с историческим и мифологическим миром классической античности, а порой и с религиозным миром Ветхого и Нового Заветов. Гоген считает вполне уместным изобразить на своей картине «Аве Мария» (Нью-Йорк, музей Метрополитен) ангела, приветствующего Богоматерь, за спиной которой расположился уже вполне большой ребенок. На самом деле Гоген хотел показать лишь желтокрылого ангела да поразительную феерию красок, являющихся сутью этого шедевра; он не задавался целью изображения какой-либо библейской сцены. Немногих современных живописцев еще способны взволновать сцены из Священного Писания, некогда столь сильно действовавшие на таких художников, как Джотто, Микеланджело, Тинторетто и Рембрандт. Классическая литературная культура, от которой сегодня мало что осталось, видимо, утратила свое влияние на умы. Мир мифологии умер. Не ставя перед современниками слишком сложных задач, можно задаться вопросом: что означает для многих из них сюжет знаменитой картины Энгра «Юпитер и Фетида»? Возможно, временной водораздел отмечен «Орфеем в аду» Оффенбаха с его мифологическими каламбурами: публика не смогла их понять. Искусство живописи эпохи гуманистов, считавшее знание греко-римской истории общепринятым, может предложить посетителям музеев лишь названия, лишенные смысла. И что делали бы, спрашивается, художники, допущенные к конкурсу на Римскую премию в Школе изящных искусств, если бы им были предложены сюжеты, которые мы принимаем на веру, проходя в музее перед картинами Рубенса «Павсий и Гликерия», «Похищение дочерей Левкиппа», «Царица Томирис, созерцающая голову Кира»? Известно ли им хотя бы, о чем идет речь, — о реальной истории или о легендарном предании? Большинство подобных сюжетов столь же непонятно современному зрителю, как и сюжеты живописных изображений Аджанты¹².

Прежде чем противопоставить художников, придерживающихся традиционного стиля, новаторам современной живописи, бесполезно задаться вопросом, что же действительно создали старые мастера, начиная с Чимабуэ и Джотто и вплоть

до конца девятнадцатого века. Оставим в стороне те случаи, когда правители или правительства специально поручали официальным художникам увековечить на картине память о каком-либо историческом событии, свидетелем которого был сам художник. Когда Давид изобразил церемонию коронации Наполеона I, на которой он присутствовал и сделал зарисовки, художник не просто разработал мотив, но работал над совершенно определенным сюжетом. Это произведение является на самом деле историческим документом.

Подобные случаи скорее редки. Обычно, даже если художнику предлагался традиционный сюжет, например Благовещение, Рождество или Распятие, нельзя было требовать исторической точности. Художники исходили из творческого образа, навеянного чтением литературных источников и созерцанием произведений прошлого на тот же сюжет. Располагая этими весьма общими данными, художник был свободен. Как видно из истории искусства, у одного и того же художника, если художник этот — Тинторетто, обращение к такому стократ повторенному до него сюжету, как Тайная Вечеря, ведет к самым неожиданным композиционным решениям. Энгр в «Юпитере и Фетиде», разумеется, не собирался изображать ни того, ни другую. Он хотел дать композицию из двух фигур, экспонированную ныне в музее Экс-ан-Прованса: это довольно нелепый бородатый натурщик из мастерской, которого он превратил в так называемого Юпитера, и молодая богиня, чью пластику столь красноречиво описал Луи Жиле¹³. Эта группа — не повествование «из Гомера», а мотив картины; притом трактовка сюжета художником показалась бы древнему греку кошунственной: даже богиня не смела поднести левую руку к лицу Юпитера! Но кого это интересует? Никто не видел Юпитера. Микеланджело не присутствовал при сотворении мира. Сама идея изображения Бога была бы весьма забавной, если бы в силу необъяснимой извращенности современных нравов не решились вообразить Ангелов, этих гордых духов, в виде грудных младенцев с крылышками, завязанными галстучным узлом.

Можно рассмотреть эту проблему под другим углом зрения. Подобно тому, как одна и та же история или литературный сюжет могут породить практически неограниченное число отличающихся друг от друга картин, картины с одним и тем же живописным сюжетом могут изображать разные истории. Делакруа, один из первых художников, задавшихся вопросом о

том, насколько необходим для картины сюжет, тем не менее потратил немало времени на чтение и перечитывание некоторых писателей в надежде подобрать картинам названия. Делакруа искал сюжет в книгах подобно тому, как позже Сезанн искал тему в сельском Провансе. Он даже составлял длинные списки сюжетов, но среди использованных легко различимы группы картины под различными названиями, кажущиеся вариациями на общую пластическую тему. И первоначальная идея такой темы не обязательно принадлежит использующему ее возможности художнику. Делакруа искренне восхищался «Плотом Медузы»¹⁴, для которого позировал и с которого, впрочем, сделал копию; но этот пластический мотив повторяется во многих его произведениях: «Данте и Вергилий», «Кораблекрушение Дон Жуана», «Христос на Генисаретском озере» — если мы не ошибаемся, он написал семь различных версий последнего. Охотно признаем, что всем этим полотнам присущи человеческие черты. Все они подчеркивают слабость человека перед подавляющей мощью природы. Но визуальная схема еще более однородна: переполненный испуганными людьми продолговатый челн, тяжелый, плотный, плавает в пустоте.

Справедливо говорили о «литературных источниках» Делакруа — ведь он сам составлял списки; но в каком смысле чтение служит художнику источником? Когда мы читаем Гомера, Вергилия, Данте, Шекспира или Гёте, испытываем ли мы желание облечь в живописную форму некоторые излагаемые этими писателями события? Если вы не художник, то даже и не помышляете об этом. Настроение, скорее, портится, если книга бесцеремонно проиллюстрирована слишком точными картинками, прерывающими полет воображения. Два художника, ищущие тему в одной и той же книге, найдут разные сюжеты. Их окончательный выбор будет обусловлен индивидуальным живописным воображением. Художник создает собственные литературные источники. Их источник — он сам или, скорее, его пластическое воображение, творческая сила¹⁵.

Несмотря на реальные различия, чье значение нельзя недооценивать, глубинное родство, объединяющее обе позиции, станет, возможно, более очевидным, если мы обратимся к приемам, рекомендуемым и применяемым Энгром. Достаточно хорошо известно, что он хотел изображать натурщиков такими, какими они были. Художник Гранже однажды похвалил его за то, что он приукрасил натурщика, с которого писал картину «Эдип». «Как это приукрасил? — возразил Энгр. — Я ста-

рательно копировал»¹⁶. Гранже так и не смог переубедить его. Нельзя сказать, что Энгр ошибался, так как у него было «собственное восприятие»: он *видел* картину в модели. Энгр не делал никакого различия между видением реальности как таковой и видением картины, которую он собирался написать. Энгр обладал тем же типом творческого воображения, что и Сезанн, но не Делакруа. Он также переписывал Пуссена с натуры: «Не нужно учиться яркой выразительности, — говорил он, — нужно находить ее в модели»¹⁷. Но Энгр возмутился бы, узнав, что его считают инициатором революции в живописном искусстве, состоящей в отказе от исходной идеи. Вероятно, он не понял бы, о чем идет речь.

Подлинная суть проблемы обнаружится лишь при условии преодоления различия между восприятием действительности и идеей, с какой бы стороны к этому ни подходить. В любом случае объект самого искусства предшествует языковому строю. Возможно, это видимое, воображаемое или помысленное, лишь бы речь всегда шла о мысли, воплощенной не в словах, но в движениях, производящих пластические формы, непосредственно воспринимаемые чувствами. Художественное мышление аналогично природному, выражающемуся в изобретении кристаллических форм, видов растений и животных. Это пластическое, а не концептуальное или вербальное мышление. Природа вызывающего его толчка не имеет значения: при всем многообразии генезис произведения чувственно самотождествен. Видимо, лучше показать это на конкретном примере.

В Бостонском музее хранится знаменитая картина, написанная Гогеном в 1898 г.; по счастью, к ней сохранился комментарий самого художника. Критик Андре Фонтена опубликовал в «*Mercure de France*» (январь 1899 г.) статью о нескольких картинах, экспонировавшихся в галерее Амбруаза Воллара. Среди других там была и картина из Бостонского музея, по поводу которой Фонтена заметил, что, несмотря на явную символичность картины, невозможно было бы разгадать смысл аллегории, если бы сам Гоген не дал ей абстрактного названия: «Откуда мы, кто мы, куда мы идем?» Вот, казалось бы, картина, порожденная идеей, чей смысл можно выразить словами.

Но это вовсе не так. Гоген по возможности точно описал рождение первых пластических образов из творческого восприятия и присущего ему эмоционального волнения. Заметим, кстати, раз уж он говорит об этом, что язык, которым он пользуется как необходимым средством общения, следует за

событием: «Здесь, у своей хижины, в полном безмолвии, я мечтаю о буйных гармониях среди опьяняющих меня запахов природы. Наслаждение, усиленное неким священным ужасом перед чем-то бесконечно древним, как я догадываюсь. Я вдыхаю сейчас былое, присущий ему запах радости». И вот возникают первые пластические образы, призраки существ, чьим присутствием, если бы они были здесь, на самом деле объяснялось бы вызывающее их волнение: «Фигуры, подобные животным, в какой-то статуарной оцепенелости; нечто древнее, возвышенное, религиозное в ритме их жестов, в их редкой неподвижности. В глазах, которые грезят, — замутненная поверхность неразрешимой загадки». Гоген здесь явно хочет подчеркнуть, что образные представления предшествуют концептуальному мышлению. Глаза его закрываются, «чтобы *видеть некий сон* в бесконечном пространстве, которое пронесится передо мной». Это гогеновский курсив, необходимый для выражения его мысли. Это как раз относится к замечаниям Фонтена о подписи к картине. Как говорил критик, без подписи смысл аллегории гогеновского панно был бы неясен. На это Гоген как раз и отвечает: «...Но моей мечтой не завладеть никому». «Она не содержит никакой аллегории, это музыкальная поэма, обходящаяся без либретто», — цитирует он Малларме. Следовательно, самое существенное в произведении искусства, возвышенное и нематериальное, состоит именно «в том, что не выражено, оно как бы подразумевается в линиях — без цвета и слов, — но оно не строится ими материально»¹⁸.

Подобное восхваление того, что предшествует выражению, порождает его, но не сводимо к нему, не вполне свободно от литературных влияний. Тем не менее можно воспринимать его как таковое, как нечто среднее между обращением к музыке, предшествующей ему в духе Делакруа¹⁹, и последующим возвращением у Малларме. Им отмечен тот момент, когда в результате раскрытия сущности видов искусства их послание в основном передается в обход слова. Почему бы художнику, создающему «молчаливые вещи», не осуществить посредством красок и линий, не обязательно являющихся знаками, то же самое, что и поэзии — искусству языка, стремящемуся творить вопреки обыденному смыслу слов, составляющих поэтические произведения? Пример Эжена Делакруа мог побудить Гогена пойти по этому пути. Гоген предавался глубоким размышлениям о Делакруа и понял его, и вот итог этих размышлений: «Пробудившись, когда мое произведение окончено, *я говорю*

себе, я говорю: откуда мы, что мы такое, куда идем? Это размышление уже не является частью картины, переложенное на язык слов и помещенное совершенно отдельно, на стене, оно не название, а подпись»²⁰. Сам Гоген еще раз подчеркивает — и вполне резонно, так как смысл подчеркнутых слов заключается в том, что к разговорному или письменному языку прибегают лишь тогда, когда картина закончена: «Но сначала эмоции, а затем понимание!»²¹.

Нужно целиком прочесть письмо, написанное Шарлю Морису на Таити в июле 1901 г., чтобы понять, сколь глубоко задела Гогена вполне простительная ошибка Фонтена. Для Гогена речь шла о его творчестве в целом и о смысле самой живописи. Ему показалось, что Фонтена упрекает его в неспособности обозначить идею, передать в конкретных формах смысл названия картины, короче, прибегнуть к столь же ясным аллегориям, как Пюви де Шаванн. В этой связи Гоген берет описывать три основные части своей большой композиции. На радость Шарлю Морису он «объясняет картину», прибегая, впрочем, к словесным эллипсам и загадкам. Гоген приходит к заключению, что именно из-за того, что он не использует известные символы на манер Пюви, который называет свою картину «Чистота» и пишет «молодую девственницу с лилией в руке», между ними — целый мир. Гоген говорит, что сам он «под названием “Чистота” напишет пейзаж с прозрачными водами, никаких следов осквернения цивилизованным человеком, может быть, один какой-нибудь персонаж»²².

Можно задаться вопросом, не подвержен ли Гоген в свою очередь той иллюзии, которую он с такой силой изобличал у Андре Фонтена. То, что изображено на картине, является не подлинным сюжетом, но лишь аллегорией сюжета. Совершенно не важно, является ли эта аллегория условной, распространенной и прозрачной или, напротив, новой, редкостной, неясной. Поскольку аллегория — это язык, ее нельзя принимать в расчет. Поэтому не существует «пропасти» между тем, что делают Пюви и Гоген, по крайней мере в тех произведениях, которые являются действительно творческими. Не существует особой разницы между символизацией чистоты посредством юной девы или чистого источника. Оба приема исходят из значения и языка; в обоих случаях это все тот же прием, не соответствующий сущности живописи. В письме к Андре Фонтену Гоген сказал сущую правду: когда художник начинает говорить, он перестает рисовать. Используемые для самовыра-

жения слова не имеют никакого значения. Таким образом, можно сказать вместе с Делакруа, что художник — свой собственный сюжет²³; или же сказать, что у каждого произведения — «двойной сюжет». Первый, сюжет картины, — сама форма, воплощенная в материале произведения; второй — это то, что представлено на картине и может быть прочтено в качестве сюжета любого изображения, поскольку его элементы взяты из действительности. Или же можно, наконец, сказать вместе с Моррисом Дени, что каждая картина — это «символ», так как видимое изображение лишь намекает на пластическую форму, существующую в сознании художника; эта форма лежит в основе художественной организации материала произведения²⁴. Какой бы язык ни использовать, смысл почти не меняется. Важно лишь понять, что как только живописное произведение начинают рассматривать как картину, обоснованную смыслом ее названия, оно перестает быть настоящей живописью; его подлинный сюжет утрачивается.

II. Зачаточные формы и возможные формы

Изначальная форма, предшествующая своему пластическому воплощению, не может быть описана сама по себе; как и любая сущность, она познается лишь благодаря своему воздействию, то есть благодаря уже созданному произведению. Вместе с тем нельзя говорить о живописи, не изучив источник творческого процесса; имеет значение и то, как о ней говорят. Всякий раз, когда речь идет о художественном творчестве, а не просто серийном производстве, исходный момент созидания предстает изменчивым проектом, не столько воспроизводимым образцом, сколько зародышем зачинаемой сущности. Если художник не просто копирует себя или других — в этом случае речь вообще не идет о творческой деятельности, — он точно не знает, каким будет его произведение, и узнает это лишь по его завершении. Когда говорят «сделать последний мазок», имеют в виду не только определенное действие, но и завершение периода неуверенности, сопутствующей зарождению произведения в сознании художника, его руке.

Термин, которым мы будем пользоваться, чтобы обозначить модус существования произведения в сознании художника, зависит, разумеется, от того, как мы понимаем искусство живописи. Традиционное наименование — идея. Оно тем бо-

лее подходит, что его обычно используют для различения знания о создаваемом произведении и обыкновенного абстрактного замысла, возникающего в разуме исходя из чувственного опыта на основе уже существующих материальных объектов. Идея — это образец, а не копия. В этом отношении зачаточная форма, несомненно, является идеей; однако при использовании этого слова не следует воспринимать идею как своего рода понятие, как бы предшествующее вещи, а не следующее за ней. Понятие идеи восходит к Платону; как в его учении, так и в доктрине наследующих ему христианских теологов идея полностью отлична от концепта. На самом деле понятие идеи является непротиворечивым лишь применительно к Богу, в котором форма любого будущего произведения, действительно, предсуществует в полностью определенном виде. Ее сотворение Творцом не таит в себе никаких неожиданностей; не будучи становлением, форма не предполагает периода зарождения. В «Тимее», где мифический Демиург в трудах своих подобен человеку²⁵, сотворение мира имеет начало и конец; дело в том, что Демиург в представлении Платона — сверхчеловек или, если угодно, один из богов, но не Бог.

Те же замечания относятся к слову «интуиция». Изначальный смысл, значение этого слова — «усмотрение». Философы преимущественно пользуются им для обозначения любого непосредственного постижения, восприятия или разумного познания имеющегося объекта. В этом смысле содержание сознания в целом есть интуиция, либо оно может быть объектом интуиции для осознающего и непосредственно воспринимающего себя разума. Но интуиция предполагает наличие заданного объекта. Как говорили схоласты, мыслимое предшествует процессу мышления. В случае произведения искусства самосознание, несомненно, определяет первоначальный замысел и сопутствует процессу зарождения в целом; но возникающее произведение никогда не предстает в нем застывшим, законченным, точным подобием уже заверщенного произведения. В тот момент, когда «идея» картины достигает такой степени точности — если она действительно достижима до последнего мазка, — произведение практически закончено. И здесь интуиция следует за объектом, а не предшествует ему.

Такого рода критическому анализу могут быть подвергнуты и другие термины. Но существует опасение, что подобные диалектические дискуссии не слишком полезны или вовсе бесполезны, — ведь они ведутся лишь по поводу слов. Нам же важ-

но узнать, является ли создание картины по существу познавательным актом. Мы никогда не устанем повторять, что оно немыслимо вне разумного познания. Все, что делает художник, разумно, исходит из разума или пропущено через него; но порой забывают, что разум — источник и причина всех без исключения человеческих действий. В качестве изначального акта человеческого существа он буквально является нашей жизнью, то есть жизнью как тела, так и мышления. Процессом мышления называют действия и операции, присущие лишь разуму в том смысле, что они производятся исключительно разумом без участия других органов тела. В этом смысле занятие живописью не является процессом мышления; это сложносоставная человеческая деятельность, рассчитанная, проводимая и постепенно определяемая разумом. Однако процесс мышления начинается лишь после окончания созидательной работы художника. Только законченное произведение становится объектом спекулятивного познания, но искусству здесь уже нечего сказать — слишком поздно.

а) Об эстетическом теоретизировании

Для большинства философских теорий, уделяющих внимание эстетическим проблемам, характерна тенденция понимания проблемы искусства как частного случая проблемы познания. Метафизикам известно, что функция художника состоит в создании объектов. Подобно рабочему, художник создает произведения. Однако чаще всего философы считают этот деятельностный аспект второстепенным. В общем, все сопряженное с техникой касается лишь самого художника и не является объектом философского умозрения. Достаточно определить то, что философы называют художественным *объектом*. Раз установлено, чем должен заниматься художник, его образ действий уже никого не касается. То, что является для самого художника центральной проблемой искусства — исполнение, — оказывается, таким образом, отодвинутым на задний план.

Знаменательным примером подобного умонастроения является Шопенгауэр. В третьей книге «Мира как воли и представления» содержится подлинная философия искусства вообще. Как и другие философы, Шопенгауэр не проводит различий между видами искусства. Подобно другим философам, он использует эту удобную позицию, чтобы по ходу изложения выбирать примеры из тех видов искусства, чья природа благопри-

ятствует подтверждению того или иного тезиса. Для него не так уж важно, что достоверное для архитектуры не вполне истинно для музыки, и наоборот. Его интересует объект Искусства вообще; для характеристики его позиции достаточно формулировки ответа: «*Die platonische Idee: Das Objekt der Kunst*» («Сам тип объекта искусства — платоновская идея»).

Это означает, что мы снова вступаем на путь созерцания. Согласно Шопенгауэру, существуют лишь два возможных пути, аристотелевский или платоновский; к последнему обратились Кант и Шопенгауэр. Мир — непрерывная последовательность причин и следствий, рождений и смертей как порождений Воли; наука непрестанно изучает их, исходя из принципа достаточного основания во всех его формах. Аристотель и его творчество достаточно хорошо символизируют первый путь. Второй путь, символизируемый именем Платона, совершенно иной. На него ступают из нежелания идти по первому пути. Речь здесь уже не идет о погоне за видимостью, чьи законы, общая структура и вытекающие из них связи определяются наукой. Напротив, оставляя в стороне все соотношения, познание непосредственно нацелено на сущность мира, на таящееся за видимостью подлинное содержание, чья сущность остается неизменной во все времена в силу своей истинности. Одним словом, объект этого рода познания — Идея. Но что способно познать Идею? Каково это познание на самом деле? «Это — *искусство*, создание гения. Оно воспроизводит постигнутые чистым сознанием вечные идеи, существенное и постоянное во всех явлениях мира, и в зависимости от материала, в котором оно их воспроизводит, это — изобразительное искусство, поэзия или музыка»²⁶.

Вот что сто раз повторял Шопенгауэр. Сущность художественного гения — способность, присущая лишь такого рода созерцанию. Великий художник сначала отстраняется от субъективного, то есть от воли, направленной на собственную личность, и полностью посвящает себя объективному, внеличному — Идее. В этом смысле «*гениальность* есть не что иное, как полнейшая *объективность*». Таким образом, даже в метафизике Воли все еще утверждается греческий примат созерцания. Говоря об искусстве, Шопенгауэр не только сам принимает точку зрения зрителя, но и предписывает ее художнику. Функция гения — сначала увидеть, а затем повторить (*wiederholen*) увиденное. Это относится ко всем видам искусства, даже к музыке. В сущности, гениальность — возможность освободиться

от Воли и стать «чистым познающим субъектом». Она заключается в длительной мысленной консолидации того, что плавает на поверхности видимости. Познавательная способность художника, кажется, столь велика, что, истратив необходимое на собственную волю, он еще многим располагает; отныне он — свободный субъект воли, превращающий этот избыток в «ясное зеркало сущности мира»²⁷.

Напрасно искать коррективы к этой чистой созерцательности в изучении процесса «повторения». Техническая сторона операции не имеет философского значения. Сущность искусства — в другом. Обыкновенные люди устремляют взгляд к единичному, в котором заинтересована лишь воля, художник же — ко всеобщему, Идее, передавая ее лучше нас, потому что он лучше видит ее. Затем он изображает ее так, как видит, свободной от затемняющего ее при погружении в область единичного несовершенства. Шопенгауэр — метафизик художников, полагающих, что художественный объект заключается в освобождении Идеи от искажений, причиненных реальностью. Художник позволяет другим людям видеть мир его глазами. «То, что у него такие глаза, что он познает сущность вещей вне всяких отношений, — это и есть прирожденный дар гения; но то, что он способен разделить с нами этот дар, дать нам свои глаза, — это приобретенная техника искусства»²⁸. Короче говоря, техника — это система приемов, позволяющих одному созерцанию предложить *образ* собственного объекта другому созерцанию.

Удивительно, что философия воли столь не заинтересована в тех действиях, посредством которых художник создает свое произведение. Еще большее удивление вызывает у нас философия Анри Бергсона.

В силу своего глубинного, постоянного, ясно осознаваемого порыва бергсонизм был как бы предназначен для создания философии художественного творчества, в которой так нуждается наша эпоха. Она была, действительно, создана, но Бергсон в каком-то смысле не подозревал об этом. Бергсон всю жизнь не переставал восхищаться тем, что сам он называл «непрерывно дрящимся сотворением непредвиденной новизны универсума». Казалось, он поминутно убеждался в этом²⁹, подобно тем, кто беспрестанно восхищается, что вообще что-то существует. В глазах Бергсона сама наша жизнь была своего рода произведением искусства, а каждый ее момент «есть род творческого акта»³⁰. Посредством все новых формулировок, образов, сравнений Бергсон учит, что творческая самопроиз-

вольность форм, возникающих в природе, позволяет признать в качестве факта осуществление непредвиденного. Мы отвергаем эту идею как геометры и механики, но, добавляет Бергсон словами, непосредственно вводящими в сердцевину того, что могло стать его собственной эстетикой, мы, конечно, могли бы ее допустить «как художники, ибо искусство живет творчеством и предполагает веру в самопроизвольность природы»³¹. Однако на самом деле Бергсон представлял себе художественное творчество как часть творческого усилия, полностью отличающегося от усилия формального изобретения, определяющего исполнение.

К этому его побуждали две причины. Во-первых, общетеоретические рамки, в которых любое изобретение сопряжено с сознанием, тогда как материя — лишь отбросы творческой эволюции, область механического, короче, повторения того, что сам Бергсон называл *готовым* в противоположность *возникающему*. С этой точки зрения художественное исполнение предстает остатком творческого акта, превосходящего вытекающий из него результат, — произведение, — трансцендентное произведению. Ничто не может заменить здесь чтения страниц «Творческой эволюции», где Бергсон, описывая «идеальный генезис материи», ссылается при этом на свой личный опыт. Погрузившись в интуицию длительности, в какой-то мере в ее порыв, «мы понимаем, мы чувствуем, что реальность есть непрерывный рост, без конца продолжающееся творчество». И он добавлял: «Наша воля уже совершает это чудо. Всякое человеческое произведение, заключающее в себе известную долю изобретения, всякое произвольное действие, заключающее в себе известную долю свободы, всякое движение организма, выражающее самопроизвольность, привносит в мир что-нибудь новое». Для искусства лучшего мира и не пожелаешь! Это было бы справедливо, если бы не удивительно пессимистический взгляд на материю, которая совершенно не ассоциируется с творческим усилием, но, скорее, противоположна ему. В этом идеальном генезисе материи последняя, действительно, предстает «как простая остановка акта, творящего форму», так что сами вычерчиваемые художником линии уже будут «остановкой и как бы остыванием движения»³². Ошибиться невозможно: по отношению к зарождающейся творческой форме произведение искусства — не столько победа, сколько результат отречения.

Второй, сугубо негативной и, признаемся, лишь гипотетической причиной было, видимо, почти полное незнание этим

прекрасным художником слова сущности действий, необходимых для исполнения художественного произведения. Бергсон, черпавший, очевидно, информацию у Равесона и также, несомненно, из повседневного художественного опыта, знал, что карандашный штрих рисовальщика — единство, несопоставимое с множеством фрагментов и точек, обнаруживающимся при его анализе. Но с его точки зрения действие вовсе не составляло художественного творчества; как мы уже сказали, действие было для него, в сущности, прерыванием творчества, простым актом сознания, паузой³³. Приступив к действию и, следовательно, к материалу, вступают в сферу механического и тем самым, согласно нашему философу, технического. Не придавая своей позиции полной завершенности, Бергсон, видимо, полагал, что техника художника (являющаяся субстанцией его искусства) почти полностью чужда творчеству. Исполнение начинается там, где кончается творчество. Отметив, что художнику не нужно анализировать свою творческую силу, оставив это философам, Бергсон добавлял: «Нужно зато, чтобы скульптор владел техникой своего искусства и как можно больше знал о ней: техника эта преимущественно соотносится с тем, что сближает его творчество с творчеством других скульпторов; она определяется требованиями обрабатываемого материала, настоятельно необходимого ему, как и другим художникам; материал соотносится в искусстве с повторением и производством, а не с самим творчеством»³⁴.

Тут есть о чем подумать. Что повторяет Пикассо, устанавливая руль на велосипедном седле и предлагая взгляду «Бычий череп»? Уступает ли он требованиям материала или извлекает из материи форму, о возможности которой никто и не подозревал? Но узловой пункт находится не здесь. На самом деле он возвращает нас к уже отмеченному нами положению теории Шопенгауэра. Присущая художнику функция — познавать глубже обыкновенных людей и приобщать их к такому познанию посредством художественного произведения: «На что же нацелено искусство, как не на выявление в природе и сознании, вне и внутри нас того, что непосредственно не затрагивает чувства и сознание?»³⁵. Итак, изобретение возможно в примитивном смысле находки; возможно и открытие; но не видно, чтобы речь здесь шла о творчестве. Коро или Тернер поступают подобно тому, кто обнаруживает фотографическое изображение на пластинке, опущенной для проявки в ванночку. Можно возразить, что эти художники не только видели

раньше, лучше нас, но и творили; мы же получаем удовольствие от созерцания плодов их воображения. Бергсон допускает, что до некоторой степени это так, но не вполне. Последняя оговорка, в частности, не относится к некоторым произведениям, а именно к тем произведениям мастеров, которые мы называем *правдивыми*³⁶. Его мысль не вызывает сомнений: Правда великого искусства не в творчестве, но в подражании.

В эстетике Бергсона или, скорее, в его представлении об искусстве примат познания так же отчетлив, как и у Шопенгауэра. Как мы видели, последний определял искусство как созерцание подлинной реальности духом, освободившимся от забот Воли; Бергсон же определяет искусство как наш способ видения природы, когда между нею и нами нет искусственных врезок и сопутствующих деятельности упрощений. В его эссе «Смех» этому посвящено несколько как всегда прекрасных страниц; однако не без тревоги задаешься вопросом: не являются ли они ярким примером всегда в какой то мере сопряженного с комическим механического, наложенного на живое?

Согласно этой теории быть художником — значит определенным образом видеть реальность, собственно говоря, видеть ее такой, какая она есть сама по себе, без этикеток, приклеенных к ней языком, являющимся моментом действия. Нужна лишь некоторая «естественная отчужденность»; если бы она была полной у совершенно незаинтересованного в деятельности человека, то это была бы душа художника, какого еще не видел свет. Говоря об этой несравненной душе, Бергсон простодушно уверяет, что в силу полной отчужденности «она преуспела бы во всех искусствах, или, вернее, она слила бы их все в единое искусство». К сожалению, добавляет Бергсон, этого идеального художника, всестороннего визионера реальности, не существует. Каждый художник обыкновенно служит искусству только одним из своих чувств, в котором природа «забыла соединить восприятие с потребностью». В случае живописи это зрение. Для объяснения эволюции современной живописи наш философ довольствуется отчужденностью взгляда великих художников от побуждений к действию. Так как подлинный художник любит краски для красок, формы для форм, так как он воспринимает их для них самих, а не для себя, то он видит внутреннюю жизнь вещей, просвечивающую через их формы и краски, он постепенно делает ее доступной нашей затемненной восприимчивости. «Хотя бы на мгновение он отвлекает нас от предрассудков относительно форм и красок,

которые стоят обыкновенно между нашим глазом и действительностью. Он осуществляет таким образом самое высшее назначение искусства, которое заключается в том, чтобы раскрывать нам природу». Устранять символы, общепринятые, условные общие положения, «чтобы поставить нас с самой действительностью лицом к лицу»³⁷ — вот подлинная функция искусства. Это всегда несовершенное, но правдивое зеркало подлинной реальности.

Такое чисто умозрительное понимание искусства вызывает удивление, сходное с тем, которое вызвал однажды у самого Бергсона мир эволюции, предложенный Гербертом Спенсером: время в этой эволюции совершенно не играло роли. Наше удивление еще сильнее. Искусство представлено как просто познавательная функция в мире, где все есть движение, изменение, длительность, жизнь и творчество. Произведения искусства ничего не добавляют к природе; напротив, природа виртуально содержит их в себе в их реальности; она содержит также бесконечное множество других произведений — чтобы вызвать их к жизни, достаточно увидеть их глазами художника. В сущности, если бы реальность воспринималась непосредственно, как таковая, безотносительно к деятельности, тогда, действительно, «искусство, думаю я, было бы бесполезно, или, вернее, мы все были бы художниками, потому что наши души постоянно вибрировали бы тогда в унисон с природой»³⁸. Чтобы стать такими художниками, не нужно ничего делать; следует даже избегать действий; нужно лишь смотреть.

Таким образом, вопреки намерениям Бергсона, для выявления природы художественного творчества мы обратимся к пронизательному бергсоновскому анализу свободного действия. Он бы, конечно, не воспротивился этому. Он все же признавал, что в той незначительной мере, в какой искусство является творческим, оно свободно. Представление об искусстве просто не ассоциировалось в его мышлении с порождением, пополнением реальности или обогащением мира. Искусство, подобно философии, было отнесено к познанию и, по крайней мере на уровне чувственного опыта, к своего рода интуиции.

Эстетика Бергсона, если мы не ошибаемся, не более бергсоновская, чем представление о пластическом искусстве, если таковое существует у св. Фомы Аквинского — томистское. В этом нет ничего предосудительного. Несмотря на свой размах, ни один гений не способен охватить реальность в целом. Это

еще раз констатируешь, пытаясь применить заключения нашего философа по поводу свободного действия к художественному творчеству. Леон Брюнsvик любил говорить: «У Бергсона есть слабые места – это его козлы отпущения». Он, несомненно, имел в виду упрощенное представление Бергсона о разуме, позволявшее с большей силой противопоставить ему интуицию. Оговорки того же рода может вызвать бергсоновское представление о конечной цели. Но мы предположим таким оговоркам другие, на сей раз отдающие должное этому забываемому мэтру, у которого нередко черпают истину даже его оппоненты.

Действительно, Бергсон, философ интуиции и длительности, был при этом диалектиком, способным понравиться Платону: он умел вычленять понятия из реальности, исходя из сочленений ее составляющих. Философия, предваряющая и подготавливающая интуицию, может быть только диалектической. Кроме того, направляя свой пронизательный ум на создание как можно более определенных абстрактных понятий, Бергсон, должно быть, осознавал, что использует их исходя из собственной природы, в соответствии со своим призванием. Наконец, и это особенно важно, даже возражая против излишнего теоретического упрощения Бергсоном таких понятий, как разум или конечная цель, его нельзя упрекнуть в произволе. Порой он, несомненно, критикует не разум либо конечную цель, но весьма распространенные способы их понимания. С этой точки зрения он столь часто приводил убедительные доводы против своих критиков, что они порой по крайней мере принимали его взгляды (но не язык). Многие отстаивают сегодня разум и конечную цель; но это уже не те понятия, которые критиковал Бергсон. В определенной мере под давлением его зачастую уместной критики эти понятия очистились, обрели адекватность, свой истинный смысл³⁹.

Бергсоновская концепция свободы, мыслимой по обыкновению как в определенной мере творческая, включена в двойную параллельную критику конечной цели и механицизма. Последний не заслуживал бы упоминания, если бы сама конечная цель не представлялась Бергсону своего рода механицизмом наоборот. Так, действительно, обстоит дело с получившим распространение упрощенным пониманием этого понятия. В механицистской каузальности результат возникает в конце, под давлением не направленных сил; в случае конечной цели цель — это сам результат, мыслимый как в некоторой мере предваря-

ющий производящие его действия. В обоих случаях процесс порождения или производства полностью исключает вымысел, изобретательность, собственно творчество; по правде говоря, детерминизм здесь еще не преодолен, свобода не достигнута.

Чтобы вновь ввести в живописное искусство присущий ему вид свободы и связать эту свободу с изобретательной самопроизвольностью природы, нужно пересмотреть как предложенное Бергсоном представление о художественном творчестве, так и представление многих финалистов о конечной цели природы.

В силу своего представления о преимущественно спекулятивной природе искусства Бергсон не мог довольствоваться тем крайним средством, которое многих устраивало. Раз никто не считает, что произведение искусства — результат сотворения *ex nihilo*, возможно, достаточно сказать, что за отсутствием творчества в собственном смысле слова художник создает по крайней мере новый синтез, то есть не существующие в реальности сочетания существующих в реальности элементов. Но Бергсон отвергает эту позицию, так как «там, где элементы предсуществуют, там есть уже в возможности и их синтез, как одна из допустимых комбинаций этих элементов: какой-нибудь сверхчеловеческий ум мог бы уловить вперед эту комбинацию между всеми другими»⁴⁰.

Яснее не скажешь: сущность искусства — расчет. С этой точки зрения творчество как таковое было бы недоступно христианскому Богу в силу его всезнания. Подобно плотиновскому *Нусу*, Бог этот содержал бы в себе все сущности хотя бы в силу того, что в нем заключено все умопостигаемое. Действительно, радикально новое является для познания не просто невычисленным, но неисчислимым; не просто непредвиденным, но вообще не поддающимся предвидению. Это именно то, чего не может предвидеть сам Творец. Вот почему творческая эволюция в подлинном бергсонизме — не произведение творящего Бога, но сам творческий порыв; в творческом русле сущее и познание возникают одновременно.

В некоторых оставленных Бергсоном указаниях о том, какой могла бы быть его эстетика, столь своеобразное представление о творческой силе было сопряжено с теоретическими затруднениями, говорить о которых здесь не место. Вводя в сам творческий порыв «полную случайность развития» и «несопоставимость предшествующего и последующего», Бергсон гораздо более резко дробил непрерывность чистой длительности, чем это имело место, по его мнению, при раздроблении

длительности поверхностным рассудочным отношением. Последнее — лишь видимость, длительность реальна. Возвращаясь к художественной точке зрения, следует подчеркнуть, что в круг размышлений Бергсона не входит целый ряд проблем, непосредственно касающихся художника, потому что в избранной им плоскости неизвестно, что является возможным, пока это не осуществилось на самом деле.

Художник — не Бог, вечно обнимающий взглядом бесконечность возможных картин. Чтобы стать им, художнику было бы недостаточно видеть; ему следовало бы смотреть, то есть выбирать взглядом из всех возможных цветовых и формальных сочетаний те, которые при оформлении соответствующих материалов могли бы радовать взгляд такого наделенного разумом существа, как человек. Здесь мы переходим от категории истинного к категории благого. Соглашаясь со сведением понятия художественного творчества к понятию синтеза, следовало бы тем самым признать, что последний потребует от художника действенного выбора, жизненного внимания, на которые способен лишь он сам и ему подобные, — короче, если и не собственно творчества, то по крайней мере вымысла. Если согласиться с этим, то уже неважно, что для христианского Бога объект открытия отнюдь не нов. Когда в подобном смысле говорят о творчестве человека-творца, то достаточно спонтанно избранной в качестве лучшей, предпочтительной точки зрения, чтобы по отношению к истине как таковой выбор оказался непредвиденным и практически не поддающимся предвидению. Постепенное открытие людьми, которых мы называем художниками, небольшого числа синтезов, избранных как благие за само их благо, уже само по себе не подлежит тому спекулятивному предвидению, о котором здесь идет речь.

Это не все. Художник не только видит или воображает; он еще и мастерит, работает. Не имея возможности непосредственно наблюдать за работой творивших в его время художников, Бергсон представлял себе задуманные ими «синтезы» наподобие архитектурных синек, которые художнику достаточно скопировать для создания произведения. Это означало забвение того, что философ или писатель могут считать второстепенным аспектом проблемы, но чему художник всегда придает первостепенное значение: речь идет об исполнении. Действительно, картина обретает реальное существование лишь благодаря исполнению. Если исполнением не движет творческая сила художника, в результате получается безжизненное

произведение. Тогда появляется просто еще одна картина в так называемом академическом жанре, нетворчески выполненная копия изображения. Как говорил Делакруа, *подлинное* исполнение «привносит нечто в идею»⁴¹. В живописи, какой бы материальной она на первый взгляд ни казалась, исполнение, подобно концепции, стоит на уровне замысла⁴²; действительно, исполнение — это и концепция, и творчество.

Здесь и выявляется неполнота — отчасти сознательная, намеренная — понятия конечной цели. Бергсон подверг его справедливой критике, намеренно обеднив ради достижения более полной победы. Картина существует лишь в результате исполнения; а так как творческое усилие соразмерно исполнению, художник не может исходить из изображения того, чем станет законченная картина. Бергсон в своем замечательном исследовании как нельзя лучше описал художественное творчество, показав, как в ходе размышлений, ведущих к вызреванию свободного решения, возникает связь между замыслом и возможными способами его осуществления. В процессе генезиса картины по мере исполнения возникает сам замысел произведения. Подлинная конечная цель — жизнеспособность этого зародыша, развитие которого мы в другом месте⁴³ уподобляем естественному развитию. Те, кто сводит естественный вид к его чуждоте, считают ее началом и концом порождения. В каком-то смысле они правы, так как с момента зачатия человек ориентирован на определенный родовой тип; но, с другой стороны, они ошибаются, путая вид с содержанием его определения. Существующий вид — это сама живая форма, устремленная к цели порождения. Достичь этой цели означает для нее быть — быть именно тем, что она есть. Отличие художника от природы заключается в том, что творения его гения не являются составляющими вид индивидами; но как и природа, он порождает живые формы, ни одна из которых полностью не поддается предвидению⁴⁴. Чтобы познать себя, каждая из них должна сначала воплотиться в материале, то есть тоже быть — быть тем, что она есть.

б) Эмбриогения картины

Для понимания того, что идеи сами по себе ничего не создают, не обязательно было дожидаться Аристотеля. Для создания необходима реальная причина — именно таков смысл мифа о Демиурге. Из этого не следует, что искусство обяза-

тельно требует актуального применения воли. Праздный художник — не редкость. Такая посылка истинна в буквальном смысле слова — здесь нет никакой иронии. Известны примеры из всех видов искусства, в том числе и живописного, когда художники на более или менее длительное время по не всегда понятным причинам прекращают работу. Причины эти не всегда ясны самому художнику, так что, закончив большое произведение, он порой задается вопросом, будут ли у него желание, мужество или силы вновь решиться на подобное усилие.

Вообще, одни художники создают много, другие — мало; высокая производительность не обязательно сопутствует высокой художественности. Орас Верне чувствовал это по себе, опасался этого и признавался в своих опасениях⁴⁵; но другие — такие прекрасные художники, как Эль Греко, — создали множество картин, тогда как некоторые, обладавшие редкостным дарованием, оставили лишь небольшое число произведений. По поводу Леонардо да Винчи замечали даже, что если бы не его разносторонние интересы, можно было бы задаться вопросом, как он проводил время⁴⁶. При любых условиях, включая необходимое для созревания идей время или же связанные с искусством психофизиологические данные, некоторые художники обладают всеми необходимыми для художественной практики средствами, кроме воли.

Хотя само по себе желание овладеть искусством и заниматься им еще не есть искусство, именно такое желание является его источником. Желание это присуще сознанию не столько художника, сколь человека, особенно его руке. Некоторые люди испытывают непреодолимую потребность набрасывать линии и фигуры, порой даже испещрять внешне бессвязными каракулями пустые поверхности; внимание при этом занято чем-то другим. Существование такой потребности не доказывает наличия необходимых художнику данных⁴⁷, но если человеку не хочется взять в руку карандаш, уголь или мел, чтобы набросать линии и фигуры, мало шансов, что он когда-нибудь овладеет живописным искусством и почувствует потребность заниматься им.

Сама очевидность столь элементарных замечаний побуждает философа забыть о них. Можно предаваться бесконечным спекуляциям по поводу смысла и мотивов искусства Альтамиры или Ласко (пластически весьма различных), но следует признать, что смысл и мотивы были в конечном итоге выражены человеческой рукой, покрывавшей высеченными, окра-

шенными красными или черным фигурами стены либо своды пещер, где произведения эти можно увидеть и поныне. Все в живописном произведении можно объяснить социологически, антропологическими или, как говорят сегодня, культурными причинами, кроме того, что делает его живописью. Творческое восприятие или вызванные природой галлюцинации ничего не дают, если рука испытывающего или предчувствующего их художника не ощущает смутной потребности придать им пластическую форму. Впрочем, мы сознательно упрощаем гораздо более сложную ситуацию: ведь держать в руке карандаш — это еще не все. Настоящий художник испытывает желание выдавливать краску из тюбиков, смешивать краски и наносить их на холст кистью или шпателем⁴⁸. Эта часть психоанализа земли еще не написана; для тех, кто попытается сделать это, небесполезным будет обращение к тому, что написано на этот счет художниками.

Почему руки столь многих людей не могут не испещрять знаками чистый лист? Зная это, мы постигли бы многие мировые тайны. На самом деле мы вынуждены прибегать к поддающемуся наблюдению внутреннему миру человека ради понимания аналогичных фактов вне нас. Как говаривал Аристотель, «природа боится пустоты»; после Декарта это казалось забавным, сегодня эта идея представляется наивной. Однако в «Салоне 1846 года» Бодлер писал: «Живопись Делакруа подобно самой природе не терпит пустоты». И он был прав не только в отношении Делакруа, но и живописи в целом, искусства вообще. Художник боится пустоты, потому что он — человек, а человек — часть природы; природа же боится пустоты. Идет ли речь о человеке или другом существе, по своей природе способном действовать, — быть означает для него стремиться распространить вовне собственную актуальность, совершая действия, создавая подобные себе объекты. Это непреодолимое спонтанное самоутверждение в бытийном акте с присущей ему потребностью как можно более полного самоутверждения. Везде, где есть пустота, есть место для возможного бытия: его еще не существует, но оно могло бы существовать. Вообще говоря, возможное — это возможность возникновения еще отсутствующего бытия, чья актуализация при наделении его существованием повысила бы ценность мира.

Сказанное полностью относится и к поэту⁴⁹, но мы оставим это в стороне. По крайней мере, не подлежит сомнению, что

прирожденный художник не может не испытывать перед пустой поверхностью смутного желания покрыть ее формами. Это чувство было ярко выражено Питом Мондрианом; видимо, он был прав, сопрягая его с другим, еще более глубинным ощущением — страхом одиночества, когда невозможно общение, а значит, и развитие человеческой личности. Пустое пространство производит невыносимое впечатление. Человек, оказавшийся один в пустыне или океане, спонтанно заполняет их субъективными образами и впечатлениями. Нас могут угнетать даже ограниченные пространства определенной формы, если они очень велики. Мондриан добавляет к этому, что мы страшимся пространственно неопределенных вещей и существ. Короче, заключает он, «воздействие пластических искусств заключается не в выражении пространства, но в его исчерпывающем определении»⁵⁰.

Таким образом, пустое пространство для художника — это отсутствие бытия, которое он, если можно так выразиться, призван создать, чтобы не упустить возможности бескорыстного приращения реальности. Действительно, правы те, кто считает, что художник, покрывающий бумагу рисунками, позволяет своей руке следовать внутреннему образцу или духовному правилу; но они упрощают многие операции. Объясняя, что рисует рука, они не объясняют, почему она рисует. Поставим же на первое место смутное, но сильное ощущение, что небытие не должно преобладать, если сфера его поддается сокращению. Только это ощущение порождает постоянный обмен между глазом и рукой художника, при котором рука дает не меньше глаза, результатом чего является само произведение. Художник, чье воображение населено рудиментами еще не вполне определенных форм, — это человек, рука которого не остановится, пока не осуществит в действительности их смутное стремление к становлению. Художник должен видеть формы, чтобы убедиться в том, каковы они; функция руки как таковой — придать им существование.

Художник не может не знать об этом, чем и определяется ощущение, что он действительно полноправный автор своих произведений. Мало у кого из художников есть время на сугубо философские размышления о природе искусства. Однако показательно, что те, кто предавался им, склонялись к идеализму. Госпожа де Сталь помогла Эжену Делакруа увидеть примечательную аналогию между немецким идеализмом и художественным опытом. Глубокое отвращение к реализму в

живописи побуждало его осторожно, но весьма сочувственно руководствоваться тем немногим, что ему было известно из Канта: Делакруа усматривал первопричину искусства в сознании, а не в наличествующей реальности. Именно в связи с этим он разделял принцип, революционного значения которого, конечно же, даже не заметил: радикальное размежевание изящных искусств и подражания⁵¹.

К этим понятиям у него часто примешивается еще одно, чья неясность, в свою очередь, усугубляет запутанность всей системы: это понятие правды. Если считать подражание концом искусства, то понятие художественной правды окажется простым. Живопись становится при этом разновидностью языка, правдивость картины будет заключаться в изображении реальности такой, какая она есть. С этой точки зрения в сознании художника не может содержаться истинного знания о будущем произведении, потому что, как мы говорили, он не способен представить себе будущее произведение таким, какое оно есть. Пользуясь поэтическим примером, искомая поэтом правда не является соответствием его знаний еще не существующему стихотворению. Это и не соответствие стихотворения законченному мысленному образцу. Само стихотворение — правда смутного, подвижного комплекса ощущений, от которого отталкивался начинающий сочинять его поэт; то, что поначалу было лишь мысленным образом, стало правдой в реальном произведении. Быть правдивым означает здесь быть реальным. Известны знаменитые слова Китса: «Воображение подобно сну Адама — проснувшись, он принял его за правду»⁵². — Правда из сна Адама — это Ева. Ева, то есть не образ реальности, но образ, ставший реальностью.

Нетрудно констатировать наличие подобного опыта у музыкантов, например у Рихарда Вагнера⁵³; но главное состоит в том, что его не чужды и художники. Их эксперименты осложняет немало технических проблем, связанных как с должным способом обращения с моделью, так и с еще более затруднительной проблемой природы портрета. Уже этот последний сюжет охватывает всю историю живописи. Скажем лишь, что, если мы не ошибаемся, можно констатировать поразительное согласие художников относительно правильного использования модели. Образцы нужны, их следует тщательно изучать — как обобщенно, так и детально; но изучение должно предшествовать исполнению произведения. Модель не должна быть перед глазами во время исполнения⁵⁴. Действительно, если уж

говорить о модели произведения, то она — в сознании художника: ее правдивость — в произведении.

Художники тем лучше понимали это, чем сознательнее отказывались сводить свое искусство к подражанию. 6 июня 1851 года Делакруа отметит в «Дневнике»: «С годами я все больше прихожу к заключению, что правда — это самое прекрасное и самое редкое на свете». Но тут же он задается вопросом: не признают ли когда-нибудь, что «Рембрандт несравненно более великий живописец, нежели Рафаэль». (Не без содрогания Делакруа добавляет: «Это кощунственные слова, способные заставить подняться дыбом волосы на головах всех господ академической школы».) Действительно, возвышенное, выражающееся у Рафаэля в линиях и фигурах, видимо, воплощается у Рембрандта «в таинственной концепции сюжета, в глубокой наивности выражения и жестов»⁵⁵. Дело в том, что правдивость картины Рембрандта заключена в породившей ее концепции, а не в изображенных фигурах и драпировках. Как в другое время писал о самом себе Делакруа, «кто бы мог поверить мне; однако наиболее реальное для меня — это то вымышленное, что я воплощаю в своей живописи! Все остальное — песок сыпучий»⁵⁶. Итак, в области художественного творчества образец правды — не вовне, а внутри: «Правдивость всех жанров искусства связана исключительно с личностью того, кто пишет, рисует, сочиняет»⁵⁷. «Все эти понятия настолько смежны, что они ускользают, перетекая друг в друга: правда художественного произведения — в его соотносительности с духом; она не заключается в верности образцу; скорее, правда — в абстрагированном от природы художественном замысле; именно потому, что искусство изначально является абстракцией, художественное произведение — это вымысел»⁵⁸.

Изначальную форму произведения следует представлять себе не как Идею, но как мысленный аналог аристотелевской формы. Последняя — объект опыта, а не изображения. Осознавая себя, по крайней мере собственное существование, деятельность и развитие, она порой считает себя познанием; но ее истинная природа — скорее, сущность одной из ее естественных форм: активное порождающее первоначало и его цель. Нам, конечно, возразят, что это означает возврат к устарелой философии; но учение Аристотеля упрекают, в основном, в антропоморфических представлениях о природе. Действительно, души у Аристотеля — своего рода формы, а формы — своего рода души. Однако такая философия природы дает фило-

софии искусства прекрасный язык именно потому, что Аристотель представлял себе природу как своего рода искусство. Человеческое искусство позволяет непосредственно наблюдать творчество природы в том единственно известном случае, когда осознает себя.

Правда, сам Аристотель, а еще больше его комментаторы, крайне упростили понятие природной формы. Предпосылкой этому послужило их представление о видах. Каждый из них представал сущностью, находящей выражение в определении. Сформулировав определение, разум спешит подменить им реальность. То есть аристотелевские виды мыслились как сущность, а объект становления, чья цель — порождение индивида, как оформление материи в соответствии с определенным типом некоторого рода. В аристотелевском мире нет и следа изобретательности; по отношению к заданному типу индивидуальные инновации связаны исключительно со случайными упущениями материи. Это неудавшиеся существа или, прибегая к вульгаризму, осечки.

Нельзя довольствоваться столь упрощенным видением природы — ведь мир науки никогда не был менее аристотелевским, чем сегодня. У самого физического мира, а тем более у мира живых существ, теперь есть история. А так как нет истории без изменений, новизны, мир современной науки мыслится как результат изобретательности, чья энергия, присущая материи и постоянно изменяющая ее изнутри, подобна художественной энергии, вложенной в создание произведений⁵⁹.

Стоики, Плотин, св. Августин и его средневековые последователи называли *семенными основаниями* латентные формы материи, разворачивающиеся во времени, в зависимости от родового типа, вплоть до появления полностью сформировавшегося индивида. В том же смысле автор «Искусства и схоластики» говорил о первоначальном замысле художественного произведения, что он «подобен духовному семени или *семенному основанию* произведения»; он весьма разумно сопоставлял его с «динамической схемой» Бергсона. Можно воспользоваться этим выражением, слегка изменив его, и назвать *зачаточной формой* первоначальный комплекс ощущений, возникающий в сознании художника в результате чувственного опыта и являющийся источником деятельности, направленной на создание художественного произведения. Впрочем, в этом случае речь идет уже не о появлении индивидов, различия между которыми сопряжены с тем, чего им недостает для интегрального воспро-

изводства родового типа. Многие из этих форм не удаются; из них не возникает произведения. В других случаях развитие формы прерывается: соответствующее произведение остается незавершенным. Напротив, некоторые формы оказываются благодаря волевому усилию в поле внутреннего зрения художника и в конце концов достигают полного развития. Рождается новое произведение. История двух картин, написанных одним художником, никогда не бывает одинаковой. В некоторых случаях разум какое-то время как бы дает руке свободно двигаться; в другой раз рука и разум взаимодействуют столь интенсивно, что оспаривают друг друга, почти противоборствуют; или же после более или менее длительных размышлений о картине художник, ранее не прикасавшийся к ней, завершает произведение за несколько дней, а то и часов. Но превращение зачаточной формы в законченное произведение всегда отчасти непредсказуемо. Однако художник, не следующий этой форме при создании произведения, обречен на неудачу.

Начало действия сопряжено со стремлением зачаточной формы воплотиться. Платон и Плотин нередко задавались вопросом, почему человеческие души неудержимо стремятся воплотиться вместо того, чтобы вечно пребывать в блаженном созерцании сверхчувственного мира. В чем причина? Может быть, в головокружительном падении? Или же великодушие любви влечет форму к умопостигаемой материи, бытийному порядку? Сам Плотин, видимо, колебался. Каким бы ни был ответ, поставить эту проблему побуждают поддающиеся наблюдению факты, обладающие несомненной реальностью. В этом отношении язык представляет собой столь же очевидный, сколь и всеобщий опыт. Почему мыслительные концепции воплощаются в материальности слов, фраз, аргументов, письменной или устной речи? И не потому ли было написано «И Слово стало плотию» (Ин.: I, 14), что оно стремилось явить нам себя? Зачаточная форма в сознании художника свидетельствует, хотя и на неизмеримо более низком уровне, об аналогичной тенденции воплощения в материале. Воление зачаточной формы изначально любовно направлено на возможное бытие, чьим семенем она является и лишь в связи с которым имеет смысл. Зачаточная форма в конкретной действительности — это форма объекта, чье существование желательно. Таким образом, помыслить ее сначала как таковую, а затем как стремящуюся к воплощению, можно лишь абстрактно. По превосходному выражению Фосийона, следует понять «не

только каким образом форма в некотором роде воплощается, но и то, что она всегда является воплощением»⁶⁰.

Несмотря на неизбежные индивидуальные различия, созревание и развитие произведения происходит обычно в соответствии с эмпирическим методом последовательных приближений. Внезапное вторжение рудимента формы в материал обычно требует длительной взаимоадаптации — это и есть исполнение. Порой возможны различные формальные воплощения, но художник может одновременно осуществить лишь одно из них. Его выбор может быть продиктован или подсказан самими размерами, форматом, фактурой и цветом имеющих в его распоряжении бумаги или холста. Известны случаи, когда изначально волнует сам материал, благодаря чему и рождается произведение⁶¹. Порой художественное воображение колеблется между желанием работать в определенном формате и создать не вписывающееся в него произведение. Тогда приходится искать компромисс: создаются многочисленные эскизы. Но даже в обычных, внешне простых случаях для того, чтобы одно из воплощений зачаточной формы было благополучно доведено до конца, нужно время⁶².

Возможным в изначальном смысле слова называют все то, что не является внутренне невозможным, то есть любой объект, чье понятие непротиворечиво. Сам этот изначальный смысл не прост. Некоторые называют невозможным то, что кажется противоречивым с точки зрения неких известных сущностей, и даже не этих сущностей как таковых, но их проявлений. Например, согласно Аристотелю, сама по себе мыслительная субстанция и материальная форма — две возможные сущности; но мыслительная субстанция, являющаяся при этом телесной формой, противоречива и невозможна; однако, согласно св. Фоме Аквинскому, именно такова человеческая душа.

Предположим тем не менее, что, познав некоторые сущности как таковые, мы можем разделить их на возможные и невозможные. Придется отличать этот первый род возможностей от возможностей другой, совершенно иной категории — существования. То, что, вообще говоря, не является невозможным, не имеет ни малейших шансов на существование до появления реальной причины, придающей существование. Существует распространенное и, кстати, чрезвычайно вредное философское заблуждение, состоящее в смешении категорий сущностно не-невозможного и экзистенциальных возможностей. Это разные категории. Если придерживаться просто сущностной

не-невозможности, то все непротиворечивое само по себе не только возможно, но и совместимо. И напротив, возрастает несовместимость категорий актуального существования. Зачаточная форма картин предстает поначалу частично неопределенной возможностью довольно значительного числа различных произведений. Ни одна из этих форм внутренне не противоречит изначальной форме, одной из возможных материализаций которой является; все они могут присутствовать в сознании художника, если он не пытается осуществить их. Напротив, с началом исполнения ему следует принять ряд решений, каждое из которых по мере определения структуры реально существующего постепенно исключает существование других возможностей. Непонимание этого порождает немало недоразумений между художниками и критиками, историками искусства или просто любителями. Художники должны создавать вещи, то есть они имеют дело с экзистенциальными возможностями. Любителям искусства, историкам и критикам достаточно видеть картины, обдумывать и обсуждать их. Им только и остается, что записывать свои мысли, и для этого тоже нужно искусство; но речь здесь идет о словесном искусстве, чьи проблемы отличаются от проблем, связанных с искусством создания картин. Зритель думает и говорит о разного рода абстрактно возможных картинах; если бы он в свою очередь согласился взять палитру и кисть, то быстро понял бы, что одновременно можно придать существование лишь одной из множества возможностей.

Зрители даже не подозревают, сколь отлична их точка зрения от художественной (кроме того случая, когда художник становится на зрительскую точку зрения). Посетитель большого современного музея осматривает за два-три часа произведения различных школ и эпох. Это кажется ему вполне естественным; музеи и созданы для того, чтобы подобный опыт стал возможным. Но тогда как зритель предрасположен к восприятию любых художественных манер, лишь бы они были хороши, художник порой испытывает сожаления. Панно или картина, которыми он восхищается в музее, свидетельствуют об успехе, на который сам он не может претендовать, потому что любая особая техника позволяет художнику достичь результатов, недостижимых посредством какой-либо другой техники. Делакура совершенно не интересовался тем, что мы называем сегодня примитивами. Но однажды, при повторном посещении руанского музея, на него снизошла благодать. Видимо, художник рассматривал великолепную работу Герарда

Давида — она и поныне там. При встрече с искусством, столь отличным от его собственного, Делакруа, видимо, пожалел, что этот род красоты создан не им⁶³. Но его живописная манера не могла принести результатов, требующих другой манеры. Существование, индивидуация и различие обязательно взаимосвязаны, они предполагают выбор.

Бесполезно составлять список возможностей художественного выбора; число их бесконечно, они создаются самим искусством, выявляются в процессе художественного исполнения. Для точности опишем некоторые из них, носящие наиболее общий характер и засвидетельствованные художниками.

Художник должен прежде всего сделать выбор (обычно неосознанный) между двумя основными составляющими живописного искусства — рисунком и цветом. Как известно, Джорджо Вазари дал крайне простое определение картины: цветной рисунок. Такого рода изначальная двойственность сопровождает все, что можно сказать о живописи, вносит неизбежное, неустранимое напряжение. Проблему эту можно решить на словах, говоря, что решение ее было найдено всеми великими мастерами, однако она — в природе вещей. Рисунок как таковой — законченный вид искусства. Ему присущи собственные материалы, инструменты, пластические возможности, цели. Есть и мастера рисунка, которые могут быть одновременно выдающимися художниками, но так бывает не всегда. В любом случае существует видовое различие между рисунком, превращающимся в живопись, и рисунком, начатым и законченным художником именно в качестве рисунка. Созданный Энгром портрет графитом полностью отличается от еще не раскрашенной картины. Выбор принадлежал самому Энгру, но необходимости выбора он не оспаривал⁶⁴. Делакруа тоже рисовал, и частенько, но интерес к цвету превалировал в его искусстве над линейным изображением. Многие живописцы полагали, что единственно подходящим для их искусства является рисунок кистью или шпателем. У каждого художника была свобода выбора и его изменения. Факт остается фактом: нельзя сделать выбор исключительно в пользу цвета или рисунка. Их соотношение сопряжено с сущностью и качеством художественного письма, а не количеством и соотносительностью с цветом; оно не может быть результатом расчета. Речь здесь идет лишь о неизбежности выбора и сути этих терминов. Зачаточная форма не может свободно развиваться в двух направлениях одновременно.

Внутри категории цвета необходим второй выбор между локальным тоном и моделированием объемов. Необходимость выбора не исключает, но, напротив, предполагает компромиссы. Впрочем, порой неизвестно, соответствует ли намерениям авторов то, что мы видим сегодня на некоторых картинах. Старых мастеров упрекают в переоценке значения моделирования по отношению к цвету; но быть может, со временем естественно усиливается определяющий соотношение форм контраст валёров, тогда как цвета постепенно сливаются с фоном и исчезают. Однако нетрудно заметить, что это реальная проблема. Можно ради собственного удовольствия наложить на белую плоскость два-три прекрасных, относительно чистых тона, там и сям оживив их псевдочерным; но если хочешь при этом моделировать, следует отказаться от чистоты тона, ломать плоскости. Ни один художник не может писать одновременно как Леонардо и Гоген. Речь здесь идет не о художественной критике либо оценке стилей, но о двух составляющих искусства, которые обязательно должны быть уравновешены художником. Если только он не встает целиком на одну сторону, подобно Гогену⁶⁵, что означает скорее признать наличие препятствия, чем преодолеть его.

К этим общим ограничениям следует добавить множество других — частного, случайного характера. К ним относятся все связанные с заказами описания. Вот, скажем, — тема. Какой художник откажется от заказа из-за того, что тема ему не нравится? Отказ — редкость. Однако когда Делакруа согласился написать «Теологию», «Философию» и даже «Правосудие» — пусть и для украшения нижней палаты парламента, — вряд ли эти названия тут же исторгли из его воображения жизнеспособное семя. Ему пришлось искать нечто совместимое со смыслом этих слов. Однако гораздо важнее объективные детерминации произведения. Его размеры, форма живописной поверхности, ее освещенность (напротив окна, между окнами и т.д.), местоположение и декоративная функция (потолок, купол и т.д.) — художник должен учитывать все эти условия и еще множество других. Нередко работодатели совершенно не представляют себе встающих перед художником проблем⁶⁶. Но художник не может игнорировать их, его свобода наталкивается на эти препятствия.

Итак, идеал полностью свободного творческого акта является лишь предельным понятием. Его определение значимо — ведь только исходя из него можно интерпретировать конкрет-

ные случаи. Однако история зачаточной формы от замысла до завершения произведения связана с ограничительными условиями, влияющими на ее развитие. Свободу эту непрерывно направляет воля самого художника. Каждое новое решение, исходящее из сознания и руки, ограничивает поле будущих возможностей, и это тем важнее, что первоначальные решения руки удивляют порой самого художника. Подобно писателю, не всегда пишущему те книги, которые хотел, или пишущему книгу ради утверждения чего-либо, но заканчивающего произведение, так и не найдя повода сказать об этом, художники порой удивляются тому, чем стала картина в их собственных руках. Дело в том, что истинно возможно то, чему есть реальные причины; тем самым положено реальное начало созданию произведения.

Тем же различием объясняется упадок духа, часто наблюдающийся у многих художников после завершения произведения. Между окончанием одного усилия и началом другого они испытывают усталость и скуку безработного. Но главное, они не узнают в завершенной картине ту, которую собирались написать. Пока произведение было лишь абстрактной возможностью, покрытой пеленой творческого воображения, оно было таким прекрасным, волнующим, лучезарным, полным жизни! Теперь, когда произведение закончено, от всех этих надежд осталась лишь инертная вещь без будущего, чьи возможности ограничены ею самой.

Дело в том, что у истоков любого произведения таилось неограниченное число абстрактных, чисто спекулятивных возможностей. Пока ни одна из них не стала обретать существования, они не мешали друг другу. То, что принималось художником за зачаток будущего произведения, было чревато другими, также возможными произведениями. Его вещество прирастало субстанцией всех других возможностей. Пока произведение не закончено, оно является не только тем, что уже действительно есть, но и тем, чем, возможно, никогда не станет. Когда работа завершена, иллюзии уже невозможны: самим своим существованием картина должна выказать, какова она.

К сожалению, часто встречающаяся неудовлетворенность художника законченным произведением может быть обоснованной. Но так как для нее зачастую нет объективных причин, уместнее в принципе считать ее субъективной реакцией, не имеющей отношения к реальной ценности произведения. Но ощущение это нередко компенсируется. Многие художники

были приятно удивлены, спустя некоторое время снова увидев не удовлетворявшую их картину: она казалась намного лучше, чем помнилось. Это верный признак того, что зачаточная форма уже покинула сознание художника, и теперь он судит о произведении как таковом. Став просто зрителем и видя картину как таковую, художник уже не замечает того, что вечно мешает соединиться неограниченному богатству чистых возможностей с единичностью, индивидуальностью существующего.

в) Жизнь и смерть форм

Для полного развития зачаточной формы требуется некоторое время. Оно может быть столь кратким, что кажется, будто акт сотворения полностью сводится к породившему его первотолчку. Чтобы форма обрела телесность, необходимую для ее существования, чаще всего требуется более или менее длительное время. Для завершения некоторых картин, вовсе не отмеченных печатью неуверенности, понадобились годы. «Источник» Энгра, кажущийся сегодня скорее условным произведением в неоклассическом стиле, долго пребывал в мастерской художника на стадии обнаженной натуры с недописанной головой⁶⁷.

Потребность в отсрочке ради того, чтобы успешно завершить произведение, не сопряжена с определенным стилем. Существуют живописные стили, требующие исключительно скрупулезного, длительного исполнения в связи с особой тщательностью, детальностью отделки; но в данном случае речь не идет о такого рода отсрочке. Продолжительность, о которой мы ведем речь, необходима художнику для того, чтобы по мере воплощения идеи сама она полностью определилась. Если верить Амбруазу Воллару, Сезанн прервал работу над его портретом после ста пятнадцати сеансов позирования со словами: «Рубашка, пожалуй, выглядит неплохо»⁶⁸. Во всяком случае, достоверно известно, с какими переживаниями была связана работа Энгра над портретом Эмиля Бертена, — потребовалось множество сеансов позирования, многочисленные эскизы и пробные варианты. Когда видишь это произведение в Лувре, создается впечатление, что картина эта, пожалуй, слишком похожа на фотографию. Однако известно, что после многочисленных сеансов Энгру пришлось просить Бертена об их прекращении: художник был недоволен результатом. «Он плакал, — рассказывал Бертен Амори-Дювалю, — и я долго утешал его».

Позже, когда Бертен беседовал с приятелем, Энгр увидел его «в портретной позе». Он попросил его возобновить сеансы, и менее чем через месяц портрет был закончен⁶⁹.

Независимо от своей продолжительности, процесс созревания подчиняется тому, что называют порой своего рода необходимостью, являющейся скорее верностью формы себе самой и порождаемому произведению. Зачаточная форма не лишена гибкости — ведь она регулирует целенаправленное движение; но она не может существенно отклониться от него, не погибнув. Ее результативные видоизменения не беспредельны. Труд художника свободен не в силу отсутствия закономерности, но в силу постепенного осознания своей закономерности и цели движения. У художника нет ясного видения этой цели, но своего рода инстинкт подсказывает ему, что он отклонился от цели, и побуждает искать потерянную тропинку.

А зрители удивляются — ведь они полностью вне игры, хотя и наблюдают за ней. Вспоминая бурные сеансы позирования для портрета Эмиля Бертена, г-жа Энгр говорила Амори-Дювалю: «Он снова и снова возвращался к нему; мне же он казался прекрасным»⁷⁰. Г-жа Энгр, действительно, видела то, что создал художник, но она совершенно не представляла себе, что он намеревался сделать. Зритель не слышит и никогда не услышит неясного зова, внятного художнику,веряющему им свой путь. Как только художник перестает слышать его, он сбивается с пути. В мастерских полно незаконченных картин — тупиковых путей, на которых заплутал художник. Эти наброски остались незавершенными либо из-за скудости творческого восприятия художника, неспособного питать произведение, либо просто из-за того, что связь между художником и произведением прервалась. Если бы история некоторых произведений, будто возникших из небытия по первому зову гения, была известна нам во всех деталях, то в большинстве случаев мы слышали бы рассказ о внешне необоснованных сомнениях, нерешительности, прорывах и отступлениях. Изнутри же они, напротив, вполне объяснимы. Одно из главных затруднений, встающих перед художником, — необходимость исключить другие возможности, витающие в его воображении, преградить им путь, открыв дорогу той единственной возможности, которую он решил осуществить. К сожалению, сам он не всегда ясно осознает, что соотносится с произведением, а что чуждо ему. Поэтому художник нередко выбирает ложные пути. Это тоже пути, но если пройти их до конца, то они приведут к другим

произведениям. Едва почувствовав это, художник должен остановиться, повернуть вспять и устранять уже сделанное, пока не вернется именно в ту точку, где исполнение пошло по ложному пути. Удостоверившись в этом, он должен двигаться из данной точки, пренебрегая сделанным ранее, короче, вернуть картину в лоно зачаточной формы — это единственный способ спасти произведение, иначе оно останется незаконченным⁷¹.

Самый легкий способ постижения живописного опыта — его сопоставление с более распространенным литературным опытом. Идет ли речь о поэзии, прозе — даже не обязательно о художественном произведении, но о любом литературном сочинении, — писателю нередко приходится выяснять, где же он сбился с пути. Предупреждением не обязательно служит нехватка материала; это может быть и своего рода настораживающая легкость нанизывания событий, не ограниченная принуждением. Обочина уже так далека, что неизвестно, идешь ли вообще по дороге. Продолжение может быть легким, но бесполезным — ведь придется уничтожить все созданное после того, как была утрачена форма. Если не вернуться именно к этой точке, что не всегда легко, произведения вообще не будет.

Этот опыт прекрасно описан крупными писателями⁷², но не обязательно самому быть художником, чтобы понять смысл столь привычного выражения: «потерять нить повествования» или «отклониться от темы». Различие состоит в том, что при создании пластического произведения точку отклонения исполнения нельзя определить логическим путем. Художник должен вновь окунуться в поток, вызванный первоначальной формой, что позволит ему продолжить путь, внести в начатое произведение нечто новое, еще полнее обеспечивающее его самостождественность. Одним словом, художник должен вновь двинуться из того пункта, где произведение перестало быть самим собой.

Нелегко понять, утрачена ли связь с формой или же исчерпалась сама форма. Форма порой не обладает жизненной силой, необходимой для завершения произведения; но иногда сам художник не может использовать ее возможности. Главная опасность связана с довольно любопытным свойством формы: обычно она, видимо, исчерпывается самим усилием вымысла. Это не абсолютная истина, но копия редко обладает силой, мощью оригинала. Похоже, форма действительно лишь единожды создает сущее. Обретя себя, достаточно уверившись в себе, форма уже не вернется к труду самопознания и воплоще-

ния в материале, в чем и состоит художественное творчество как таковое. Этим объясняется то, что многие художники считают опасным слишком увлекаться большими эскизами. Они не без оснований опасаются преждевременно растратить силы⁷³. Действительно, по-настоящему творческая живопись возможна лишь в том случае, когда усилия вымысла и воплощения образуют единое целое. Если эскиз чрезмерно разработан, получится безжизненная картина, так как художник создаст лишь копию, то есть *изображение* собственной картины.

Если форма исчерпывает себя до того, как произведение завершено, или, что то же самое, если художнику не удастся придать ей результативность, возможны два решения. Настоящий художник поворачивает холст к стене, оставляя его незаконченным; менее требовательный художник или живописец, от которого просто требуют завершения произведения, выполнения заказа, сможет лишь сделать вид, что завершил его. Многие картины кажутся законченными или, если угодно, являются законченными, но они несовершенны. Рискнув оставить философию ради эстетических суждений, скажем, что на многих огромных полотнах, созданных Рубенсом, можно различить слабые части, написанные на скорую руку, — плоды скорее опыта, чем вдохновения; как будто художник, не способный по-настоящему закончить произведение, довольствовался тем, что покрывал его красками и, как говорится, латал дыры.

Понятия законченности и завершенности не тождественны. В обыденной речи смысл этих слов зачастую совпадает; на языке художников «завершить» иногда означает довести работу до высшей степени совершенства, полностью выполнив ее до мельчайших деталей и, в случае необходимости, покрыв лаком и отполировав до блеска. Такие разные художники, как Ван Эйк и Энгр, именно так и завершают произведение. Но завершенное произведение не обязательно является совершенным, тогда как не завершенное может быть, напротив, совершенным. Это различие было столь ярко выявлено Бодлером, что к его словам нечего добавить. Защищая Коро от упреков в «незавершенности» его пейзажей, Бодлер пришел к противопоставлению понятий завершенности и совершенства; чаще всего то, что завершено, не бывает совершенным, говорил он⁷⁴; но замечание это относится не ко всем эпохам и стилям. Если завершенность картины определяется точностью изображения, вполне понятно, что художник может погубить произведе-

дение, перегружая его деталями, нарушающими единство. Картина совершенна, если содержит все необходимые структурные элементы, придающие форме единство. Совершенная картина может быть незавершенной в вышеназванном смысле, но она завершена настолько, насколько это требуется, то есть, говоря словами Бодлера, *удовлетворительно*⁷⁵.

Таким образом, только художник может принять решение о степени завершенности. Каждое новое произведение побуждает его принимать решение заново, так как оно совпадает с проблемой исполнения. Классическая форма ее постановки знакома всем художникам. Это проблема перехода от эскиза к картине. Совершенный эскиз может оставаться таковым; эскизы порой не просто хороши: хороший эскиз всегда наделен качествами, некоторые из которых утрачиваются, когда художник решает превратить его в картину.

Художник сталкивается здесь с любопытным затруднением. Он может ограничиться эскизом, самодостаточным проектом возможного произведения. Некоторые художники зачастую так и поступали, например Гюстав Моро. Но, ограничившись эскизом, художник не достигает истинной цели искусства, состоящей в придании бытия художественному объекту. Картина существует, по-настоящему *бытийствует* лишь в качестве системы пластических элементов (линии, фигуры и краски), обладающей единством формы, интегрирующей все необходимые определяющие. Пока не достает каких-либо элементов, понятно, какой могла бы быть картина, и в то же время заметно, что ее еще нет. Потребность в создании произведения как раз и состоит в том, что художник не ограничивается даже вполне удовлетворительным эскизом. Это можно выразить философским языком и даже языком философа-схоласта. Искусство не терпит несовершенства, говорил св. Фома: *omnis ars in finita repudiat*^{52, 76}. Но чтобы объяснить отвращение, внушаемое незавершенным произведением, художники применяют более простой язык. Они просто отвечают, покачивая головой: его нельзя оставлять в таком виде.

Но здесь таятся и известные опасности. О них поведал художник Джон Бернет в примечании к «Речам» Рейнолдса: «Изучая этюды и рисунки с натуры знаменитых мастеров в преддверии крупной работы, все замечали, что при переносе на холст они становятся менее интересными и прекрасными: тонкость рисунка и чувства во многом теряются, затеваются, если не подчеркнуть их; только тогда их можно будет воспринять,

несмотря на неизбежно покрывающие их более насыщенные тона»⁷⁷. Итак, подготовительные этюды не могут не пострадать при их включении в ансамбль; но и ансамбль, в свою очередь, рискует утратить равновесие при включении в него новых деталей. Делакруа всесторонне обдумывал различные аспекты этой проблемы. Говоря о своей картине «Положении во гроб», он записал в дневнике: «Я доволен этим наброском, однако как сохранить при разработке деталей то впечатление целого, которое получается от простых масс?» Вообще говоря, это невозможно, и Делакруа знал об этом: ведь он тут же говорит: «Как ни печально видеть, но из удачного наброска, по мере того, как вводишь в холст детали, исчезает впечатление прекрасной простоты»⁷⁸. Однако, продолжает он, нельзя завершить картину, бесконечно работая над наброском как самоцелью или, как он точно замечает, «когда идешь в работе обратным путем». Даже самый проработанный набросок — всего лишь набросок, не более: глаз привыкает к нему, создается впечатление завершенности. Это приводит к тому, что картина останется незавершенной; она не будет существовать.

Когда произведение завершено, мастера знают об этом, но не располагают общепринятой формулировкой для определения данного момента. Художник стремится полностью выявить содержание, заложенное в зачаточной форме. Он может сделать это лишь при условии, что никогда не станет одновременно доводить все части своего произведения до состояния упомянутой лжезавершенности полотна, когда художник уже не знает, как дальше работать над ним. Возможно, каждый художник исполняет произведение по-своему, лишь постепенно вырабатывая метод и при необходимости меняя его. Главное состоит в том, чтобы одно из состояний произведения не заслоняло того, над чем он действительно трудится. Когда последнее наконец обретает существование, художник чувствует, что его уже не стоит трогать. Когда живописец уже не видит, что еще можно убрать, добавить, исправить, изменить, не разрушив произведения или не создав нечто совершенно иное, он знает, что произведение завершено. Об этом прекрасно сказал Жорж Брак: «Картина завершена, когда она вытеснила идею»⁷⁹. Материя насытилась еще одной формой. Мировая субстанция пополнилась еще одной индивидуальностью.

Ради достижения этой цели художник вынужден идти на риск. Добиваясь цели, он должен целиком проявлять свою индивидуальность, обнаруживая таким образом все свои воз-

возможности, но равно и границы своего таланта⁸⁰. Только тогда «яйцо или зародыш идеи» действительно достигает полного развития⁸¹; но тогда же умирает и зачаточная форма. Художнику труднее всего убедиться в этом. Можно привести множество случаев, когда художник, завершивший произведение, делает с него несколько реплик. Но еще чаще некоторые устранившиеся им возможности снова молят о даре существования, и художник, возможно, не раз уступит им⁸². О произведениях такого рода нельзя выносить априорных суждений. Но очевидно, что отростки обычно слабее основного роста.

Беда была бы невелика, если бы она не усугублялась обстоятельствами, полностью чуждыми художнику и его творчеству. Торговцы картинами знают, как трудно приучить публику к определенному стилю и, если можно так выразиться, привить вкус к нему. И даже любитель живописи хочет приобрести не просто картину Коро. Ему нужно то, что он в силу неразвитого вкуса называет *настоящим* Коро, потому что полотно *похоже* на произведение Коро. Пятьдесят лет назад настоящим Коро был пруд в Виль-д'Авре; сегодня это ранний римский пейзаж. Да и сам художник должен как-то жить, а следовательно, продавать свои картины. Если благодаря тому или иному полотну ему выпало сомнительное счастье пользоваться успехом у публики, потребуется подлинный героизм, чтобы не снять с него некоторое число копий. Тогда художник превратится в фальсификатора собственного искусства.

Философы, историки и критики, защищенные от крайней нищеты владением словесным искусством, порой весьма суровы к такого рода самоотречению. Трагическая сторона проблемы очевидна в тех случаях, когда ощущение собственной деградации приводит художников в отчаяние. В этом отношении нет более горестного свидетельства, чем личный дневник Бенджамена Роберта Хейдона. Обремененный семейными обязанностями, при полном безденежье Хейдон завоевал внимание английской публики по причинам, явно не связанным с живописью, благодаря картине «На острове святой Елены. Наполеон в задумчивости». С тех пор он уже не смог освободиться от этого сюжета: «Начал и закончил “Наполеона” за два с половиной часа; это двадцать пятый, я написал его быстрее предыдущих». Неудивительно, что он сопроводил это следующим замечанием: «Я превратил искусство в постыдную вульгарность». И далее: «Ушло одинокое величие исторической живописи»⁸³.

Такую цену приходится платить тому, кто под давлением жестоких требований, предъявляемых повседневной жизнью, погрешил против тех сущностных требований, которые диктует художественное творчество как таковое. А между тем Хейдон не был лишен художественного таланта⁸⁴, был у него и характер. Он с полным правом записал в «Дневнике» в последний день 1841 г.: «Я всегда любил искусство больше, чем себя». Вот почему, не в силах пережить собственную деградацию, он покончил с собой, «рассчитывая, что Христос смилостивится и простит»⁸⁵. Искусство никогда не привело бы к трагедии, если бы его глубинные проблемы не были тесно связаны с самой жизнью художника. Решив служить живописи, он превращает ее в смысл существования; они выживают или гибнут одновременно.

Примечания

¹ Об этой проблеме в целом см.: *Battaglia F. Forme naturalistiche e forme estetiche. // Convivium, septembre—octobre 1954. P. 513—533.* — Употребляемые в этой главе термины «онтогенез», «эмбриогения» и т.п. вовсе не свидетельствуют о псевдонаучных претензиях. Они нацелены исключительно на фиксацию аналогии с биологическими в обыденном смысле слова фактами, являющимися объектами научного познания.

² Об этом старом, более схоластическом аристотелевском представлении об искусстве, подражающем своим образом действий природе, никогда полностью не забывали. Вероятно, под влиянием Равесона, то есть опять же Аристотеля, попытку реинтеграции человеческого мастерства в общие природные рамки предпринял Габриэль Сээль (С.: *Séailles G. Essai sur le génie dans l'art. 5 éd. P., Alcan, 1923*). Правда, Г. Сээль скорее включал природу в искусство, чем искусство в природу, но сам его идеализм проистекает из греческих источников. Впрочем, увидеть гения за работой над природой — такой тезис вполне подошел бы для теологии божественного искусства.

³ *Ingres raconté par lui-même. P. 19.*

⁴ *Вазари Д. Жизнеописание Пьеро ди Козимо, флорентийского живописца // Вазари Д. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Т. III. С. 61. Сходные замечания встречаются у Леонардо да Винчи (Leonard de Vinci. Carnets de notes, XXIX. Vol. II. P. 207). Леонардо превращает их в метод или «способ стимулирования сознания, побуждающий к различным изобретениям». Это то, что называют порой феноменом «творческого восприятия». Суггестивные возможности точек, пятен и линий входят иногда в расчеты некоторых художников-абстракционистов; они, несомненно, усиливают удовольствие от созерцания их произведений. Художник предлагает зрителю участвовать в создании произведения посредством самого акта его восприятия.*

⁵ *Werth L. La peinture et la mode. P. 98—106.*

⁶ «Но здесь есть мотивы, над которыми можно было бы работать три или четыре месяца, так как их растительность не меняется. Это маслины и вечно

зеленые сосны» (Письма Сезанна. Камиллю Писарро. Эстак, 2 июля 1876 г. С. 70). Подобную потребность постоянства «мотива» символизирует куртка Воллара, которую Сезанн попросил оставить в мастерской вплоть до того дня, когда он снова возьмется за знаменитый портрет, — позже ее съест моль (*Vollard A. En écoutant Cézanne*. P. 64). — Впрочем, Сезанн, возможно, просто употребил слово «мотив» в переносном смысле, имея в виду «сюжет картины». Единственно верный смысл этого слова применительно к изящным искусствам — «композиционный сюжет», и именно потому, что при наличии мотива необходимо еще создать композицию картины.

⁷ Письма Сезанна. Эмилю Золя. [Эстак], 24 мая 1883 г. С. 95.

⁸ Письма Сезанна. Шарлю Камуэну. Экс, 22 февраля 1903 г. С. 115. Таков смысл знаменитой формулировки: «Представьте себе Пуссена, полностью переписанного с натуры — так я вижу классика» (*Bernard E. Souvenirs sur Paul Cézanne et lettres*. P. 93, note 1).

⁹ *Bernard E.* Op. cit. P. 19–20, 44, 55, 56, 82.

¹⁰ *Lhote A. Traité du paysage*. P. 8.

¹¹ *Ibid.*

¹² Правда, сюжет Римской премии за скульптуру 1953 г., если верить газетам от 9 июля того же года, предлагал кандидатам следующую тему: «Сияющий восход освещает темные драпировки, окутывающие ночь с ее неземной возможностью тишины и покоя». И вот такую словесную кашу называют художественной прозой. Победитель предложил совершенно правильную интерпретацию: две женщины, одна из которых пытается выпутаться из простыней.

¹³ *Gillet L. Visites aux musées de Provence: III, Aix-en-Provence // Revue des deux Mondes*, 15 septembre 1932. — Эта фигура вполне заслуживает похвалы Луи Жиле, но картину как таковую Делакруа назвал бы «чудовишной». Юпитер в мастерской («самотек») — театральный статист. К счастью, Фетида не принадлежит к тому же бутафорскому набору. Персонажи — выходцы из двух разных миров. Юпитер — натурщик из мастерской («Усы не должны закрывать щеку!»). Фетида — собственное творение Энгра: это «Венера, раненная Диомедом» (из «Греха молодости» — *Amaury-Duval*. Op. cit. P. 28), где молодой герой, тоже немного слишком земной, но такой соблазнительный, что, впрочем, искупается каской, видимо, вызвал аналогичные проблемы. Обе женские фигуры и четыре лошади — олимпийцы; оба мужских тела прорывают полотно своей земной плотностью.

¹⁴ О «необычайном плотне» см.: *Дневник Делакруа*. Четверг, 1 апреля 1824. С. 40. Делакруа неоднократно сравнивал «Плот Медузы» с «Приглашением ко кресту» из Антверпенского собора (*Дневник Делакруа*. Суббота, 10 августа 1850 г. С. 208).

¹⁵ «Дневник» Делакруа (от 11 апреля 1824 г.) позволяет непосредственно увидеть, как художник ищет сюжет, — вовсе не потому, что сюжет отсутствует, а потому, что художник ждет, чтобы один из сюжетов завладел им. «Ежеминутно мне приходят в голову превосходные замыслы, и вместо того, чтобы их привести в исполнение в то самое мгновение, когда они исполнены очарования, которое придает им воображение в момент подъема, даешь себе лишь обещание сделать их позднее. Но когда же? Потом забываешь или, что еще хуже, уж не находишь больше никакой привлекательности в том, что способно было нас вдохновить. Вот из-за такого шатанья и беспомощности духа, как у меня, одна фантазия сменяется другой быстрее, нежели ветер меняет направление и поворачивает парус в обратную сторону. Бывает, что у меня в голове целая куча сюжетов: ну, и что с ними делать? Они пролежат,

как в кладовой, холодно дожидаясь своей очереди, и никогда миг вдохновения не оживит их дыханием Прометея: их придется вытаскивать из ящика, когда наступит необходимость превратить их в картины. Это — смерть Гения. Что будет сегодня вечером? Целый час я колеблюсь в выборе между *Мазепой*, *Дон-Жуаном*, *Тассо* и множеством других» (Дневник Делакруа. Воскресенье, 11 апреля 1824 г. С. 43). — Как мы видим, воображаемые сюжеты не подлиннее тех, что порождены исторической эрудицией или абстрактным знанием. Делакруа так и не удалось ясно осознать это. Он понимает, что уже одно то, что «можно колебаться между двумя сюжетами, предполагает полное отсутствие вдохновения»; но в тот момент, когда ему хочется покрыть холст сочным и жирным слоем краски (это и было вдохновением!), он думает лишь о том, как бы «открыть книгу, способную вдохновить... Есть книги, всегда оказывающие свое действие. Их-то, как и гравюры, и надо иметь под рукой. Это — Данте, Ламартин, Байрон, Микеланджело» (Там же).

¹⁶ *Amaury-Duval. L'atelier d'Ingres. P. 60.*

¹⁷ *Ingres raconté par lui-même. P. 59.*

¹⁸ *Гоген П.* Письма. Ноа Ноа. Из книги «Прежде и потом» / Перевод *Н.Я. Рыковой*. Л., 1972. С. 100–101 (Андре Фонтена. Таити, март 1899 г.). В целом теория эта восходит к Делакруа, видимо, благодаря несравненному труду Бодлера «Творчество и жизнь Эжена Делакруа». Например: «И линия, и цвет будят мысль и чувство; доставляемое ими наслаждение хоть и различно по своей природе, но равноценно и нисколько не зависит от сюжета картины» (*Бодлер Ш.* Творчество и жизнь Эжена Делакруа // Шарль Бодлер об искусстве. С. 262). Трудно переоценить роль Бодлера как истолкователя и распространителя учения Делакруа. Впрочем, он и сам чувствовал, что проповедует втуне: «Но к чему, увы, к чему вечно повторять бесполезные истины?» (Там же).

¹⁹ «Хотя они иногда и произвольные, эти повторения тонов, монотонных аккордов, если цвет понимать как музыку, — не имеют ли они аналогий с восточными напевами, исполняемыми одним резким голосом под аккомпанемент вибрирующих звуков, близких к тем, которые издает певец, обогащая их противопоставлением? Бетховен часто пользуется этим (насколько я его понял) в Патетический сонате, например. Делакруа своими повторяющимися аккордами коричневого и приглушенных фиолетовых тонов создает некий темный покров, намекающий на драму. Вы часто ходите в Лувр: помните мои слова и внимательно посмотрите Чимабуэ. Подумайте также о музыкальном аспекте, который в современной живописи отныне будет принадлежать цвету. Цвет, вибрирующий так же, как и музыка, способен выразить самое общее и, стало быть, самое неуловимое в природе — ее внутреннюю силу» (*Гоген П.* Цит. соч. С. 100). — Слово «неуловимое» отсылает к Делакруа; еще более точной ссылкой на Делакруа является, как мы увидим, понятие музыки цвета.

²⁰ *Гоген П.* Цит. соч. С. 101.

²¹ Там же. С. 117 (Шарлю Морису. Таити, июль 1901 г.). — См. важное письмо, написанное в феврале 1898 г. в: *Lettres de Paul Gauguin à Georges Daniel de Monfreid. P., Grès, 1918. P. 201–202.* Гоген дает в нем аллегорическое объяснение картины из Бостонского музея, в частности, идола, ящерицы и птицы. Затем он задает примечательный вопрос: если бы ученикам Школы изящных искусств, соискателям Римской премии, сказали: тема картины, которую вам предстоит написать, «Откуда мы, кто мы, куда идем?» — что бы они стали делать? — Нужно различать читабельность картины (разбирать, что на

ней изображено), аллегорическое значение изображения (те идеи, которые можно адекватно выразить словами) и символику картины (пластическую форму, символизирующую внутреннюю форму, задуманную художником).

²² Гоген П. Цит. соч. С. 117 (Шарлю Морису. Таити, июль 1901 г.): «Да, Пюви объясняет свою мысль, но не средствами живописи». Гоген искренне полагал, что произведения Пюви «порождены какой-то идеей, априори абстрактной», которую он пытается оживить в пластических образах (Там же. С. 106. Андре Фонтена. Таити, август 1899 г.). В том же письме он пересказывает слова Пюви де Шаванна, огорченного тем, что некий критик «не понял» столь простую картину, как «Бедный рыбак». Неужели Гоген действительно думал, что при написании картины Пюви исходил из абстрактной априорной идеи бедняги-рыбака? Вот как трудно художнику узнать в стиле другого художника собственный идеал!

²³ «О молодой художник! Ты ищешь сюжет? Все — сюжет; сюжет — это ты сам, твои впечатления, чувства, навеянные природой. Не нужно смотреть вокруг, следует всмотреться в себя» (*Delacroix E. Oeuvres littéraires. Vol. I. P. 76*). По нашему мнению, было бы ошибочным истолковывать эти слова в том смысле, что объект художника — изображение себя самого. Сюжет является художником в той мере, в которой последний изобретает форму будущей картины.

²⁴ М. Дени развивал понятие сюжета в связи с проблемой религиозного искусства. Он стремился к религиозному искусству как искусству подражательному, где внятный образ был бы пластическим символом изображенной реальности. Кроме всего прочего, он хотел, чтобы символ этот воздействовал на зрителя подобно пластическому произведению, а не посредством тех образов религиозной реальности, которые оно изображает (*Denis M. Théories (1890–1910): Du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique. 4 éd. P., Rouart et Watelin, 1920. P. 33*). В религиозном отношении столь амбициозное признание в стремлении вызвать религиозные чувства посредством произведения, а не сюжета, внушает некоторое беспокойство.

²⁵ Демиург в «Тимее» должен по крайней мере выбирать между имеющимися образцами. Кроме того, так как он задается целью подражания во времени вечным образцам, подражание это не может быть копированием. Сотворенный демиургом мир — подвижный образ неподвижной вечности; он должен по меньшей мере изобрести этот образ.

²⁶ Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. Кн. третья. § 36. Перевод Ю.И. Айхенвальда. М., 1992. С. 198.

²⁷ Там же. С. 199. См. замечание: «Взор человека, в котором живет и действует гений, легко отличает его от других: живой и в то же время пристальный, он носит созерцательный характер...» (Там же. С. 200).

²⁸ Там же. Кн. третья. § 37. С. 206.

²⁹ Bergson H. *Le possible et le réel // Bergson H. La pensée et le mouvant. 22 éd. P., Presses Universitaires de France, 1946. P. 99.*

³⁰ Ср.: Бергсон А. Творческая эволюция. Авториз. перевод В.А. Флеровой. М.—СПб., 1914. С. 6.

³¹ Там же. С. 41.

³² Там же. С.214.

³³ Bergson H. *La pensée et le mouvant. P. 103.*

³⁴ Ibid.

³⁵ Ibid. P. 149.

³⁶ Ibid. P. 150.

³⁷ Бергсон А. Смех / Перевод И. Гольденберга. М., 1992. С. 94–98.

³⁸ Там же. С. 94. — Об эстетике Бергсона см.: *Thibaudet A. Le bergsonisme*. 2 vol. 2 éd. P., Nouvelle Revue Française, 1923. Vol. II. P. 51–69; *Brincourt A., Brincourt J. Les oeuvres et les lumières*. P., La Table Ronde, 1955. Ch. II. P. 37–58. — Разные точки зрения представлены в: *Dresden S. Les idées esthétiques de Bergson*. // *Les Etudes Bergsoniennes*. Vol. IV. P., Albin Michel, 1956. P. 55–75. Это исследование (с. 53, сноски) отсылает к труду: *Bayer R. L'esthétique de Bergson*, опубликованному в специальном номере «*Revue philosophique*», посвященном Бергсону (1942) и переизданном под названием: «*Etudes bergsoniennes*». P. 124–190. Мы не были знакомы с этой работой.

³⁹ Сам Бергсон осознавал показательный характер критикуемых им понятий, которые он предварительно определял путем их сведения к голой сущности. Заметьте, например, что он говорит об ошибочности «радикального» механицизма и «радикального» телеологизма в «Творческой эволюции» (с. 40); ср.: «Вот почему радикальный телеологизм по многим пунктам очень близок к радикальному механицизму» (*Бергсон А. Творческая эволюция*. С. 41).

⁴⁰ Там же. С. 26, сн. 2.

⁴¹ Дневник Делакруа. 25 января 1857 г. С. 487.

⁴² Там же. С. 491. Как мы уже отмечали, подлинная дата написания этого важнейшего фрагмента, предназначенного для статьи «Исполнение» в запланированном словаре, видимо, 15 декабря 1857 г.

⁴³ См. с. 193.

⁴⁴ По сравнению с категориями истины и науки специфика категорий блага и искусства состоит в той важной и по-своему благотворной роли, которую может сыграть случайность в процессе исполнения. См. об этом: *Focillon H. Eloge de la main*. // *Vie des formes*. Художник, разумеется, никогда не допустит, чтобы его работу определяла случайность, но он умеет принимать и использовать ее; короче, он ничего не пускает на самотек. См.: *Бодлер Ш. Салон 1846 года*. IV. Эжен Делакруа // Шарль Бодлер об искусстве. С. 75.

⁴⁵ См. признания Ораса Верне в: *Lhote A. De la palette à l'écritoire*. P. 152. Правда, Андре Лот считает их «памятником дерзости», и не без оснований; но можно вспомнить об официальных успехах, чтобы утешиться в собственной незначительности, понимая: «Я сыграл свою роль. Пора закрывать лавочку. Я знаю, чего недостает моим произведениям в смысле идеи и исполнения. Чего же вы хотите? Нужно принимать меня таким, какой я есть: я — всего лишь кран, но из него многое вытекло, и если его захочет открыть кто-то после меня, ничего хорошего уже не получится». Это верное и, в сущности, не слишком милосердное суждение. — В качестве примера суждения, вынесенного о труде живописца сугубо литературным и чрезвычайно проницательным умом см.: *Saint-Beuve C.A. «Horace Vernet»*. Quatre articles (!) de 1863. // *Nouveaux Lundis*. T.V. P., Calmann Lévy, 1884. P. 42–149. Не пропустите патристическую концовку на с. 148–149.

⁴⁶ «Дюжина картин — вот все, что можно с определенной долей уверенности или же вероятности приписать Леонардо. Независимо от достоверности интерпретации, свидетельства, содержащиеся в документах того времени, лишь удваивают или утраивают это число. Было бы непонятным, чем он заполнял время, если бы не обширная коллекция рисунков и особенно записных книжек» (Préface d'Edward Mac-Curdy à sa traduction anglaise des «*Notebooks of Leonardo da Vinci*»). L., Jonathan Cape, 1938. Vol. I. P. 15–16. Trad. fr. P. 18.

⁴⁷ Во время собраний преподавателей Поль Валери разрисовывал чистые листы бумаги, которыми его снабжала администрация Коллеж де Франс. Мы обязаны ему многими пронизательными замечаниями об искусстве живописи, в котором он, кстати, пробовал свои силы. Смог бы он, если бы захотел, стать художником? Трудно сказать. Он, видимо, так не думал, но это ничего не доказывает.

⁴⁸ Когда Делакруа мучился в поисках сюжета, он все же знал, чего ему хочется: «Конечно, если бы я сейчас взял палитру в руки, — а я умираю от желания это сделать, — великолепный Веласкес заполнил бы меня. Мне хотелось бы покрыть коричневый или красный холст сочным и жирным слоем краски» (Дневник Делакруа. Воскресенье, 11 апреля 1824 г. С. 43).

⁴⁹ См. замечательные изречения, приписываемые Эженом Фромантенем своему герою: *Fromentin E. Dominique*. // *L'École des Muses*. P., Vrin. P. 226. Об этом ведет речь и Шарль Морган: «Сравнивая нетерпение Пьера со своим спокойным отношением к искусству, Жорж спросил, указывая на рукопись: “И это в вашей жизни самое главное? Чего вы ждете, славы?” — Я хочу сделать это, сказал Пьер. — Но зачем? Ведь есть же нечто большее? — Если и есть, то это недоступно моему пониманию» (*Morgan Ch. Sparkenbroke*. 5 ed. L., Macmillan, 1950. P. 274).

⁵⁰ *Mondrian P. A New Realism*. // *Plastic Art and Pure Plastic Art (1937) and Other Essays (1941–1943)*. P. 17. Приносим извинения за цитирование перевода французского оригинала, оказавшегося недоступным.

⁵¹ Делакруа, видимо, познакомился с Кантом благодаря госпоже де Сталь: «Невзирая на распространенное мнение, немцы вовсе не считают подражание придео главным объектом искусства. Основу любого шедевра они видят в идеальной красоте; теория в этом отношении полностью соответствует их философии. Впечатление от изящных искусств не имеет ничего общего с удовольствием от подражания. Душе человека присущи врожденные чувства; реальные объекты не способны удовлетворить их. Именно этим чувствам придает форму и жизнь художественное воображение. Чему подражает первое из искусств, музыка?» (*Delacroix E. Oeuvres littéraires*. Vol. I. P. 65–57). Весь этот отрывок, воспринимающийся сегодня как принадлежащий Делакруа, следовало бы заключить в кавычки. Это цитата из книги госпожи де Сталь: *Staël Madame de. De l'Allemagne*. III, 9. P. 451.

⁵² *Keats J. Letters*. A Benjamin Bailey, 22 novembre 1817 / Ed. M.B. Forman. 4 éd. G. Cumberledge. N.Y., Oxford University Press, 1952. P. 41. — О сне Адама см.: *Milton J. Paradise Lost*, VIII. P. 460–490. — См. пронизательные замечания Лайонела Триллинга: *Trilling L. The Opposing Self. Nine Essays in Criticism*. N.Y., Vilking Press, 1955.

⁵³ *Gilson E. L'école des muses*. P., Vrin, 1951. P. 135.

⁵⁴ Это мнение, достаточно давнее, выразил еще Дидро в первой главе «Опыта о живописи». Он выступает против избыточного корпения над учебными экорше (*Diderot D. Œuvres*, éd. A. Billy, La Pléiade. P., 1946. P. 1145); и — против того, чтобы тратить годы на штудии в натурном классе (*Ibid.*, P. 1146): «Я знавал одного молодого человека, исполненного вкуса, который, прежде чем дотронуться до холста, чтобы положить на него наималейший мазок, падал на колени и восклицал: “Боже, избавь меня от натурщика!”». Там же Дидро говорит и о музеях (*Ibid.* P. 1147). — Чтобы постигнуть эту истину, Делакруа не нуждался в помощи Дидро, а лишь согласился с ним в данном случае. «Опыт о живописи» Делакруа не только сам прочел, но и рекомендовал книгу Луи де Плана: «Там можно найти интересные вещи» (см.: *Planet L. de*

Souvenirs de travaux de peinture. P. 39). Как пишет сам Делакруа, «только тот, кто умеет добиться эффекта, не прибегая к модели, сможет извлечь из нее все, что нужно, когда пользуется ею». А вот что говорит он о том, как соотносятся внутренний мир художника и правда в искусстве: «...Для художника важнее приблизиться к идеалу, который он сам носит в себе и который присущ одному лишь ему, нежели передавать, даже с исключительной силой, случайный идеал, который может встретиться в природе [...] Именно воображение художника создает прекрасное...». И наконец: «...Искусство живописца, подлинного идеалиста, столь же отлично от искусства холодного копировальщика, как декламация Федры от письма гризетки любовнику» (См.: Дневник Делакруа. Среда, 12 октября 1853 г. [С. 291–292]). — Ср.: «Даже если вы очень талантливы, но пишете не с уже скопированной природы, а непосредственно с модели, то навсегда останетесь рабом, от вашей картины будет разить рабством» (*Ingres J.-A.-D. Essais sur l'art*. P., La jeune Parque, 1947. P. 15).

⁵⁵ Дневник Делакруа. Пятница, 6 июня 1851 г. С. 224.

⁵⁶ Дневник Делакруа. Пятница, 27 февраля 1824 г. С. 35.

⁵⁷ *Delacroix E. A madame Cavé, vendredi 8 juin 1885. // Correspondance générale d'Eugène Delacroix*. Vol. III. P., Plon, 1936–1938. P. 265.

⁵⁸ «Один совет: не пишите слишком с природы. Искусство — это абстракция, извлекайте ее из природы, мечтая подле нее, и думайте больше о том творении, которое возникает, — это единственный способ подняться к божеству; надо поступать так, как наш божественный учитель, — творить» (*Гоген П. Эмилю Шуффенкеру*. [Понт-Авен], 14 августа 1888 г.) Цит. соч. С. 49. Излишне говорить здесь о глубинной связи между понятиями живописи и абстракции. Можно также заметить, что художник исходит из духовности искусства (у Гогена это может показаться неожиданным).

⁵⁹ Это совершенно очевидно для обыденного сознания. Из этого исходил в своей диссертации Габриэль Сэель (*Séailles G. Essai sur le génie dans l'art*). Посвящением Феликсу Равесону этой диссертации придается еще более аристотелевский дух. Суть позиции определена на с. VIII «Введения»: «...Мышление есть продолжение жизни, оно стремится присвоить, организовать все, что в него проникает; его можно определить точно так же, как и жизнь тела: это “творчество”». Жаль, что понятие гения, столь расплывчатое даже применительно к искусству, было избрано в качестве главной пружины для обобщения столь обширного предметного поля. Сэель искренне любил искусство, особенно живопись. Тесные дружеские узы связывали его с Эженом Карьером; художественные реалии были частью его семейной жизни. Этот опыт ошутим в гл. V, «О художественном замысле» (особенно в разделах II и III, с. 160–182), но он как бы растворен в легкости изложения, затрагивающего внешнюю сторону всех видов искусства в целом: поэзии, музыки, живописи. Отметим особо (не в качестве упрека, но просто как факт), что искусство оставалось для Сэеля языком («язык исполнения», с. 196); по его мнению, «исполнение включено в замысел» (с. 199; см. гл. VII в целом, где много прекрасных страниц (особенно с. 234–236) посвящено чувству как результату «мгновенного расчета; удовольствие подобно решению внезапно решившейся задачи»). Каждый по-своему проходит сквозь целый лес проблем, поставленных искусством: по дороге часто встречаются другие путешественники; они пришли из других мест и направляются в другую сторону, но проходят ту же часть пути. Впрочем, заключение книги свидетельствует о безграничной щедрости и доброте ее автора. — Эстетику Сэеля принял во внимание А. Бергсон (*Бергсон А. Творческая эволюция*. С. 26, сн. 2). Он, в

сущности, сводил ее к превращению художественного произведения в синтез предшествующих элементов: так, «там, где есть предшествующие элементы, виртуально задан и будущий синтез» — как одно из возможных устройств, заранее распознаваемых сверхчеловеческим разумом «из всех окружающих возможностей». Но ведь человек — не сверхчеловеческий разум. Впрочем, произведение искусства — это возможность существования, которое нужно создать, чье умопостигаемое определение возникает в процессе самого созидания. Это не абстрактная возможность, не чисто спекулятивный объект. Действительно, как полагал сам Сэель, «элементы не обладают реальным, отдельным существованием в жизненном плане». Бергсон был не так далек от Сэеля, как ему казалось.

⁶⁰ *Focillon H. Vie des formes. P. 52.* Вот почему процесс этот требует времени и, несмотря на осознанность развития, походит на биологический рост. «Творчество — это, если можно так выразиться, “целевой” автоматизм, терпеливый чувственный выбор знаков, медленное приближение к уже существующей подсознательно схеме: “ты не искал бы меня, если бы уже не нашел”. Нам кажется, что мы постепенно узнаем возникающую картину, но никогда не знаем заранее ее истинного облика» (*Bazaine J. Notes sur la peinture d’aujourd’hui. 2 éd. P., Seuil, 1953. P. 27–28.* Ср. P. 29: «Это зависит от художника, от силы и качества его последующих воплощений. У лучших из них она подобна буддийской реинкарнации, когда с каждой новой жизнью существо растет и очищается». Ниже (см. сноску 71) приводится другое свидетельство того же художника.

⁶¹ «Теперь я редко начинаю картину благодаря галлюцинациям, как в двадцатые годы, или благодаря формам, навеянным коллажами, как это было позже, примерно в 1933 г. Сегодня меня больше интересуют те материалы, с которыми я работаю. Они часто дают толчок возникновению формы, подобно тому, как трещины на стене подсказывали формы Леонардо. Я начинаю картину, не представляя себе, какой она в конце концов станет. Я оставляю ее, когда угасает пламенное начало. Могу месяцами на нее не смотреть. Потом я извлекаю ее и холодно, подобно ремесленнику, тружусь над ней; когда первотолчок замысла остыл, я строго руководствуюсь правилами композиции. По мере работы формы обретают для меня реальность. Иначе говоря, вместо писания чего-либо я начинаю просто писать, и по мере живописания картина постепенно выявляется, она сама возникает под кистью. Пока я работаю, форма начинает обозначать женщину или птицу. К работе над картиной могут подтолкнуть просто случайные следы отмываемой кисти, изъян холста, пятно на полотне. А вот второй этап тщательно рассчитан. Первый — свободен, бессознателен, но затем картина полностью контролируется мною в соответствии с той потребностью в трудовой дисциплине, которую я изначально испытывал» (Цит. по: *Sweeney J.J. Miro // Art News Annual XIII (1954). P. 187.*)

⁶² См. на с. 77–78 процитированной статьи (предыдущая сноска) ряд образов, относящихся к одному и тому же произведению Миро. См. на с. 70 той же статьи любопытный пример зачаточной формы, выраженной одновременно при помощи слов и линий.

⁶³ «В первый раз заметил две-три вещи Луки Лейденского или его школы, которые очаровали меня. Необычайная деликатность в передаче деталей, отражающих темперамент, тонкость волос и кожи, изящество рук и т.д. Широкая манера письма не может создавать подобное впечатление» (Дневник Делакруа. Руан, Среда, 3 октября 1849 г. С.168).

⁶⁴ «Таким образом, главное в искусстве – выразительность, тесно связанная с формой. Совершенство колорита имеет столь малое значение, что в высшей степени выразительные художники не были столь же превосходными колористами. Упрекать их за это значит плохо разбираться в видах искусства. Нельзя требовать от человека противоречащих друг другу качеств. К тому же, необходимая для сохранения высокого цветового качества быстрота исполнения несовместима с глубиной изучения, требуемой для строгой чистоты форм» (Ingres raconté par lui-même. P. 61–62). Обратите внимание на слова «противоречащие друг другу качества». См. рассуждения Бодлера о цвете в третьей главе «Салона 1846 года», особенно в ее конце, где он задается вопросом, может ли человек быть одновременно великим рисовальщиком и выдающимся колористом (Бодлер Ш. Салон 1846 года. III. О колорите. // Шарль Бодлер об искусстве. С. 70). – Диалог между Энгром и Делакруа хорошо известен: это диалог глухих. См. превосходные страницы у А. Лота: *Lhote A. Prestige du dessin // La peinture, le coeur et l'esprit.* P., Denoël et Steele, 1933. P. 305–308.

⁶⁵ «Тот, кто особенно привержен цвету, мыслит лишь взаимодополнительными теплыми и холодными тонами, не видя соотношения объемов... По правде говоря, эти два мира цвета и светотени не полностью отчуждены друг от друга; но художник, обосновавшийся в одном из них, сможет совершать лишь краткие набег в другой; чистота произведения будет зависеть от его приверженности дисциплине, чей выбор продиктован чувствами» (Lhote A. Ibid. P. 306. См. с. 307, целиком посвященную «героям живописи» (Тинторетто, Рембрандт, Рубенс, Эль Греко, Сезанн) – «смелым эквилибристам, стремящимся максимально наполнить свои произведения противоположными элементами, несмотря на сделанный ими чувственный выбор между объемом и цветом». Эта проблема тесно связана с внешне не совпадающей с ней проблемой обманки, к которой мы обратимся ниже. – Другая антиномия – сюжет и холст, «или живопись и архитектура, содержимое и содержащее, часть и целое» (Kahnweiler D.-H. Juan Gris... P. 152) – будет рассмотрена в следующей главе в другом виде – как проблема изображения и живописи. Об упомянутой нами антиномии локальный тон – объем см.: Kahnweiler D.-H. Op. cit. P. 153: «Но остерегайтесь моделирования. Простой витраж, привлекающий взгляд своими делениями красок и форм, – самое лучшее. Это своего рода музыка» (курсив Э.Ж.) (Гоген П. Даниэлю де Монфреду. Таити, август 1892 г.) Цит. соч. С. 64.

⁶⁶ Об этом убедительно свидетельствует процитированное Фелибиеном письмо Пуссена; в нем художник дает свое обоснование замысла украшения галереи. Его упрекали в излишне скромном декорировании. Пуссен ответил, что не сделал более пышный декор по многим причинам: 1) малое число парижских рабочих, способных на такой труд; 2) ограниченное время работы; 3) необходимые затраты, тогда как речь шла всего лишь об украшении перехода, декор которого, несомненно, придет в негодность: «Небрежение, недостаточная любовь представителей нашей нации к красивым вещам ведут к тому, что на них не обращают внимания – наоборот, часто сладострастно разрушают их» (цит. по: Lhote A. De la palette à l'écritoire. P. 45).

⁶⁷ Энгру всегда было трудно решать такого рода задачи: «Голова никак не надевается на шею: они образуют две прерывистые линии» (Ingres raconté par lui-même. P. 65). Таково, очевидно, происхождение зоба у некоторых из его ню. Нужно было, чтобы голова выглядела продолжением шеи.

⁶⁸ Vollard A. En écoutant Cézanne. P. 63–63. – «Ему нужно было время для ро-ста (авторский курсив), и он обретал его, созерцая черепа, незрелые фрук-

ты или листы бумаги» (*Bernard E. Souvenirs sur Paul Cézanne, et lettres. 1920. P. 90–91*).

⁶⁹ *Amaury-Duval. L'Atelier d'Ingres. P. 97–98.*

⁷⁰ *Op. cit. P. 97.* «Мученичество Святого Симфориона» из собора г. Отена было заказано в 1824 г. Полотно несколько раз полностью переписывалось (*Бодлер Ш. Салон 1846 года. IV. Эжен Делакруа // Шарль Бодлер об искусстве. С. 76*) и было закончено в 1834 г (См.: *Wildenstein G. Ingres. L., Phaidon Press, 1954. P. 206, иллюстрации 131 и 132*).

⁷¹ Как справедливо заметила Ж. Херш, художественное усилие, связанное с художественным вымыслом, — это свобода; но, с другой стороны, это необходимость: сбившись с пути, художник не сможет изобретать. «Порой он [художник] сбивается с этого единственного пути, утрачивает связь с бытием, перестает чувствовать формальное принуждение; свобода его тут же становится пустой, приравнивается к ничто. Он уже не творит, но лишь видоизменяет данность, меняет соотношение хрупких материалов. Ему следует вернуться к тому, что только и придает *этой* форме бытие. Он одержим единством формы, изо всех сил сохраняет его; единство формы дает художнику невероятную безальтернативную свободу. Потому что это созданное им *единое*, а *единое существует*» (*Hersch J. L'être et la forme. P. 206*). Лучше и точнее не скажешь. Вот свидетельство художника: «Вопреки видимости, сама случайность, нередко являющаяся побуждением к открытию, впоследствии уходит из художественного вымысла. Его этапы не связаны с фантазией. Они все больше и больше сопрягаются с необходимостью. Мы чувствуем, как смутная интуиция втягивает нас в неумолимый механизм, решительно направляет нас, нащупывая во тьме, где разум бессилен, путь к наиболее общему и особенному в нас самих» (*Bazaine J. Notes sur la peinture moderne. P. 27*).

⁷² *Morgan C. Sparkenbroke, livre II, ch. 21. P. 272–273; livre IV, ch. 4. P. 350.* — Ср.: *Дневник Делакруа. 23 апреля 1854 г. С. 327:* «Подвинул вперед *Араба, седлающего коня*; кажется, достиг совершенно неожиданного эффекта, приближающего картину к первоначальному замыслу, который мало-помалу ускользнул бы от меня. К несчастью, очень часто бывает, что техника, или трудности, или даже второстепенные соображения совершенно меняют начальный замысел».

⁷³ См. замечания довольно скромного, но пронизательного, по крайней мере, трезво оценивающего свои возможности художника, об образе действий «опытного художника». Последний следит за тем, чтобы хладнокровно написанный эскиз не сковывал произведение (*Breton J. La vie d'un artiste. P. 284–285*). — Об аналогичном опыте рассказывает скульптор Эрик Джил (*Gill E. Art Nonsense. P. 84–85*).

⁷⁴ *Бодлер Ш. Салон 1845 года. V. Пейзаж. С. 43.*

⁷⁵ Там же.

⁷⁶ *Thomas d'Aquint St. Contra Gentiles. I, 63, 6.*

⁷⁷ *The Discourses of Sir Joshua Reynolds. Illustrated by explanatory notes and plates by John Burnet. L., 1842. P. 28–29;* примечание Джона Бернета. См. историю, связанную с «Мостом Ватерлоо» Констебла в: *Leslie C.R. Memoirs of the Life of John Constable. P. 207–208.* — Об обращении торговца картинами с этим полотном год спустя после смерти художника (слой *темной краски!*) см.: *Op. cit. P. 227–228.*

⁷⁸ *Дневник Делакруа. 1 марта 1847 г. С. 118. Записью от 2 марта (Там же. С. 119) датирован предложенный им метод:* «Одно из больших преимуществ первого воплощения эскиза на холсте в смысле тона и общего впечатления, помимо

того, что не думаешь о деталях, состоит в том, что поневоле бываешь принужден накладывать только те тона, которые абсолютно необходимы. Начав здесь с завершения фона, я сделал его возможно более простым, чтобы он не казался перегруженным рядом с простыми массами, какими пока обозначается фигура. Следовательно, когда я закончу фигуры, простота заднего плана позволит мне или даже принудит меня там поместить только то, что абсолютно необходимо». — Другую постановку этой проблемы предлагает Жюль Бретон (*Breton J. Nos peintres du siècle*. P. 246–249).

⁷⁹ *Brâque J. Le jour et la nuit*. P. 27. — Ср. с замечаниями А. Матисса: «Есть должное соотношение тонов, побуждающее изменить форму фигуры или композицию. Я продолжаю работу, пока не определю это соотношение для всех частей картины. Наконец наступает момент, когда окончательно определяется соотношение всех частей. И уже нельзя поправлять картину — можно только полностью переделать ее». Эти слова приведены Раймоном Эшолем в книге «Анри Матисс»; цитата дана по: *Lhote A. De la palette à l'écritoire*. P. 381.

⁸⁰ Дневник Делакруа. Среда, 20 апреля 1853 г. С. 262.

⁸¹ «Первая мысль, набросок, являющийся как бы яйцом или зародышем идеи, обычно очень неполон; в нем, если угодно, уже содержится все, но надо развернуть это все, представляющее собой не что иное, как сочетание разных частей. То, что делает этот набросок выражением самого существа замысла, заключается не в отсутствии деталей, а в их полном подчинении основным линиям, которые должны выступить прежде всего» (Дневник Делакруа. 23 апреля 1854 г. С. 328). Делакруа так или иначе возвращается к понятию «упразднения».

⁸² Вот свидетельство двух случаев завершения: первый оставляет другие возможности, второй — нет: «Мне, может быть и справедливо, указали на то, что я слишком часто воспроизвожу свои композиции вместо того, чтобы создавать новые работы. Причина заключается в следующем: большинство произведений с привлекательным сюжетом кажутся мне заслуживающими усовершенствования путем повторения или переделки — так часто бывало с ранними произведениями, среди прочих с “Сикстинской капеллой”. Когда любовь к искусству и затраченные усилия позволяют художнику надеяться сохранить свое имя для потомков, он должен неустанно трудиться ради совершенства или меньшего несовершенства своих произведений. Примером для меня служит великий Пуссен, часто возвращавшийся к одним и тем же сюжетом; но этим не следует злоупотреблять. Существуют произведения, не требующие повторения; не стану хвалиться, но стремление переделать “Мученичество святого Симфориона” было бы абсурдным» (*Ingres raconté par lui-même*. P. 37–48). Издатели датируют этот текст 1859 годом. — «Мученичество святого Симфориона» из собора г. Отена создано в 1834 г.; картине этой предшествовала другая (1827), находящаяся сегодня в США. Она была несколько иной, с гораздо меньшим числом персонажей. Несмотря на процитированное заявление, позже Энгр сделал реплику с картины из Отена. Эта реплика, находящаяся сегодня в Пенсильванском художественном музее (Филадельфия), содержит некоторые вариации, в частности в натюрморте на переднем плане.

⁸³ *The Autobiography and Journals of Benjamin Robert Haydon (1786–1846)*. L., Macdonald, 1950. P. XI. Ср.: «Написал задумавшегося Наполеона (в фас) и продал его за двадцать гиней, все это заняло шесть часов» (P. 602). «За четыре часа, с девяти до часу, написал маленького Наполеона». «Упорно работал

и закончил еще одного Наполеона: Хейдон, патент на ускоренное производство “Наполеона в задумчивости”. Это восьмой» (Р. 618). И так далее (Р. 621). «Я написал девятнадцать Наполеонов» (Р. 621). См. также: Р. 626–628, 633.

⁸⁴ Дневник Делакруа. Среда, 30 июня 1824 г. С. 61: «Очень крупный талант. Но... в нем нет собственного стиля».

⁸⁵ *The Autobiography and Journals of Benjamin Robert Haydon (1786–1846)*. Р. 596, 654. — Ср. похожую историю, рассказанную Жюлем Бретоном (*Breton J. La vie d'un artiste*. Р. 263–264). Диптих художника Маршала пользовался потрясающим успехом. На протяжении двух или трех лет ему не удалось про-
давать ничего другого, и Маршал растратил свой талант на реплики. В конце концов он покончил с собой «в вечернем костюме, с корректностью джентльмена».

Глава пятая

Живопись и ее объект

При рассмотрении картин просто как произведенных объектов проблема их права на существование не ставится. *Homo faber*^{63*} любит делать вещи. В этом отношении художники ничем не отличаются от других ремесленников, им нравится придавать существование объектам, которые без них не существовали бы. Как заметил Делакруа, художники в гораздо большей степени, чем музыканты и, видимо, даже поэты, чувствуют, что дают жизнь своим произведениям и обладают ими. Поэтому созидание доставляет им необыкновенное удовольствие. Некоторые из них говорят об этом с воодушевлением, подобным тому, что возникает при подлинно творческой деятельности. Живописные произведения принадлежат художнику более реально и глубинно, чем если бы он создавал их косвенно, механическим способом, или чем если бы они представляли собой наделенные смыслом символы, подобно поэтическим произведениям, непосредственно созданным сознанием¹.

Труднее выяснить, почему некоторые люди придают такое значение написанию картин. Чтобы правильно поставить этот вопрос, следует на мгновение забыть о престижности понятия искусства, так как престижность также требует объяснения. Нет ничего естественнее удовольствия ребенка, получившего коробку с красками и тут же принимающегося раскрашивать. Но ведь взрослые и даже старики посвящают жизнь рисованию и живописанию изображений при помощи палочек с волосяными кисточками; они торжественно говорят об этом, как будто такое времяпровождение обладает первостепенной значимостью не только для них самих, но и для всех на свете; а кроме того, производство картинок обрастает целой литературой; обладанием этими произведениями гордятся государства; частные лица тратят значительные средства на их коллекционирование, хране-

ние и поддержание в должном состоянии; а кроме того, множество паразитов — критиков, историков, «пишущих об искусстве», философов — гнездятся и существуют в нем подобно насекомым-паразитам в львиной гриве — вот о чем стоит поразмыслить.

Зрелище это являет собой хорошо знакомую экзистенциалистам абсурдность любого бесцельного действия. Ее обоснование можно искать только в самой природе картины, но, впрочем, и здесь оно не вполне очевидно. В вопросе крестьянина, заданном Теодору Руссо, больше смысла, чем кажется поначалу: «Почему вы рисуете этот дуб, ведь он уже существует?» Действительно, удвоение реального мира посредством ряда изображений составляющих его сущих — действие, подобное дополнению предмета его зеркальным отражением. Значение, придаваемое картинам художниками и множеством любителей искусства, наводит на мысль о том, что объекты эти обладают собственной реальностью, учреждают отличный от природы мир, а принципы их понимания коренятся в их собственной природе. Если, как мы говорили, непосредственная цель художника — придать существование незаменимому объекту, который нельзя найти в природе в готовом виде, то какими же качествами должен обладать этот объект, чтобы удовлетворить живописца?

I. Живопись и красота

Попасть в мир объектов, чья сущностная функция — радовать глаз, значит соприкоснуться с категорией чисто живописной красоты.

Слова «прекрасный» и «прекрасное» вышли из моды, если и не у самих художников, охотно пользующихся ими в своих текстах, то по крайней мере у освободившихся от догматизма философов и эстетиков, интерпретирующих произведения искусства просто как физические объекты. Прекрасное отбрасывается в этом случае как метафизическое понятие, лишенное определенного объекта.

Подобная позиция в большой мере объясняется ошибкой многих метафизиков, отделивших прекрасное от сущего, как будто речь идет об отдельной, самоопределяющейся реальности. Тогда, задаваясь вопросом, что такое прекрасное, находят лишь словесные ответы, тут же обнаруживающие свою пустоту. Метафизика восемнадцатого века проторила путь критике

Канта, за которой последовала современная философия *ценностей*, против которой ничего не возразишь, кроме того, что она в основном занята словами. Предоставляя каждому языковую свободу, разрешите нам просто еще раз определить смысл языка, которым некогда пользовались философы, говоря о прекрасном (*pulchrum*), что это трансцендентальность, — понятие, сопоставимое с понятием сущего.

Эта формулировка означала прежде всего, что прекрасное не обладает какой-либо собственной реальностью вне реальности сущего. Быть прекрасным — значит быть, а быть — значит быть прекрасным. Все бытийствующее прекрасно, поскольку бытийствует, безобразное — лишь отсутствие бытия, о котором нечего помыслить или сказать; можно лишь указать на место, оставшееся пустым вследствие отсутствия реальности. Из этого основного момента следует, что не нужно определять прекрасное само по себе, жаловаться на невозможность нахождения определения, бояться прибегнуть при использовании этого термина к понятию, лишенному объекта. Но эти замечания оправданы лишь в том случае, когда сказанное о прекрасном относится к некоторому актуально существующему или способному на актуальное существование сущему, а не к чисто абстрактному понятию сущего. Сущее вообще, в общем смысле не является прекрасным, поскольку не существует.

Итак, дано отдельное сущее. Оно истинно как объект интеллектуального познания, но его истинность заключается в самом его познанном бытии. Поскольку сущее это желательно, желаемо для воли, оно — благо; итак, сущее — благое, но благо ничего не добавляет к нему как таковому; оно никак не могло бы быть благим вне того, что оно есть. Объект может быть благим по-разному; среди всего множества способов нас, в частности, интересует тот, благодаря которому на вещь приятно смотреть. О том, что обладает такого рода благом, говорят, что оно прекрасно. И в данном случае объект может быть прекрасным лишь постольку, поскольку бытийствует; не будучи сущим, он не имеет никаких признаков красоты. Быть сущим — значит быть прекрасным, это одно и то же, так как прекрасное — просто приятное для восприятия сущее.

Публикуется много книг с картинками и пояснительными иллюстрациями. Цель этих так называемых визуальных помощников — облегчить понимание текста. Таким образом, читатель обращается к ним столько раз, сколько нужно для понимания того, что пытается сказать автор книги. Поняв,

читатель уже не возвращается к ним; как говорят, «ему не нужна картинка»: возможно, она даже перегрузила бы его сознание; короче, он не стремится вновь увидеть ее, предпочитает обойтись без изображения.

То же : Почтение относится к тексту, иллюстрируемому изображениями. Когда читают ради заучивания, иногда приходится перечитывать. Некоторые страницы нужно перечитывать по нескольку раз; существуют и столь трудные и глубокие книги, что они в какой-то мере неисчерпаемы. К ним постоянно возвращаются — чаще или реже. Но это происходит лишь потому, что читателю не вполне удалось понять прочитанное. То, что прекрасно понято и усвоено, полностью несут в себе, и перечитывать уже незачем. Наоборот, о такого рода книгах говорят: мне незачем ее читать, потому что я знаю, о чем в ней говорится.

Но есть и другие книги — а иногда и те же самые, — отдельные страницы которых интересны не столько тем, о чем говорится, сколько способом высказывания. Это приятно слышать. Если знаешь страницу наизусть, то сам себе ее пересказываешь; а если не можешь пересказать, но все же хочешь услышать еще раз, начинаешь перечитывать. Неизвестно, впрочем, с чем это связано: дюжины слов, которые нельзя изменить, переставить, не развеяв очарования, достаточно, чтобы вызвать желание вновь услышать подчас очень простые фразы. Это верный признак наличия красоты.

То же замечание относится к сопровождающим текст изображениям. Действительно, читатель пренебрегает теми из них, обращение к которым уже бесполезно, так как они сыграли свою роль; так происходит, когда нет другой причины возвращаться к ним, кроме потребности понять. Когда Леонардо покрывал рисунками листы, хранящиеся сегодня в Королевской библиотеке Виндзорского замка, он, несомненно, полагал, что ведет запись научных документов. Однако его проекты самолета, планы городов или городских работ, виды альпийских горных хребтов или долин привлекают внимание посетителя скорее сами по себе, чем тем, что на них изображено. Конечно, интересно узнать, что Леонардо изобрел воображаемый орган, ставший возможным благодаря ему; но человеческая нога с медвежьими когтями — нечто иное, чем забава для разума. Ее размеры, соотношение сухожилий и мышц, воспринятых на сей раз в виде линий, просто завораживают. Глаз стремится к благу, связанному с восприятием этого существа: это верный признак того, что рисунок прекрасен.

Слова всегда искажают тот опыт, на описание которого направлены, но их польза в том, что они отсылают к этому опыту. Последний необходим для понимания живописного искусства. Если упустить из виду опыт, то столь простое в сущности, понятие живописи растворится в некоторых других понятиях, станет неотличимым от них. Желание подчеркнуть преимущественно производительную сущность искусства привело некоторых художников к восхвалению Средневековья, когда понятие «искусств» включало в себя занятие любым ремеслом, понятие же *изящные искусства* еще просто не было известно. Последнее считается достойной сожаления выдумкой Ренессанса. Однако можно усомниться в правомерности подобного видения истории. В классической традиции виды искусства никогда не смешивались, не превращались в недифференцированную массу. Напротив, «правильные», или свободные, искусства отличались в ней от ручных, механических и, следовательно, служебных искусств. Эта точка зрения была представлена интеллектуалами и писателями. Понятие изящных искусств постепенно выделилось для выявления среди так называемых служебных искусств, сводимых к производству предметов быта и роскоши, тех искусств, которые направлены на производство прекрасных вещей, привлекающих исключительно своей красотой. Это наименование спорно, как и любые другие, но само понятие оправдано потребностью выделить столь явно специализированную группу искусств из сферы ремесленного производства.

К этой группе принадлежит живопись. Дело в том, что художник может, а зачастую и должен задаваться полезными целями; но в той мере, пусть даже незначительной, в какой его художественные действия направлены на красоту произведения, он преследует иную цель, нежели просто польза. Микеланджело в Сикстинской капелле, Рафаэль в Ватикане были ремесленниками и малярами, но не только ими; стремление к красоте в любом ремесленничестве, от самого скромного до наиболее благородного, и определяет его право на причастность к изящным искусствам.

Такое определение понятия живописного искусства еще не является полным. Любое искусство производит сущее, а так как сущее и прекрасное взаимобратимы, то из вышеизложенного, видимо, следует, что все искусства — это изящные искусства. Конечно, существуют искусства прекрасного, и если живопись принадлежит к ним, она должна быть видом искусства, чья цель — созидание прекрасных сущих или даже, если амби-

ции художника заходят еще дальше, — сущих, чья сущность и применение и состоят в том, чтобы быть прекрасными.

Именно в этом состоит специфика произведений живописного искусства, отличающая их от произведений других видов искусства. Подобное определение тем самым выделяет их из совокупности составляющих мир сущих. В той мере, в какой живопись является одним из изящных искусств, это искусство, состоящее в создании путем упорядочивания линий и красок на плоской поверхности объектов, чей смысл — в красоте. Именно таковы те объекты, о которых мы говорили, что связанный с ними чувственный опыт настолько желателен сам по себе, что зритель не исчерпывает их содержания сразу, как при познании, но испытывает желание повторить этот опыт. Это желание может быть столь сильным, что оно влечет за собой практические следствия на уровне личной, общественной или экономической жизни. Внешне простой акт посещения Флоренции ради повторного созерцания Сан Марко связан со всеми тремя уровнями одновременно.

Стремление к повторению подобного акта есть стремление к повторению чувственного опыта, то есть познавательная способность. Первопричиной этого стремления является зрительское удовольствие, но это не меняет природы самого акта. Кроме того, стремление к повторению влечет за собой ряд умственных усилий, направленных на прояснение, углубление, расширение первоначального восприятия произведения. Эстетический опыт картины, хотя бы и краткий, продолжается благодаря стремлению к разумному постижению его первопричины. Это один из тех случаев, когда желание, познание и удовольствие постоянно взаимосвязаны: желание возникает из удовольствия, связанного с познанием, а познание поддерживает это желание, углубляя его источник. Говоря, что эстетический опыт связан с удовольствием, мы, таким образом, всегда имеем в виду тот род эмоций, который возникает при созерцании картины, чье восприятие желательно само по себе. Прекрасное — это сущее, чья сущность — доставлять такое удовольствие и пробуждать подобное желание; иными словами, это сущее как причина такого рода чувственного восприятия и удовольствия, связанного с деятельностью разума. Название подобного рода актов давно известно. Будучи сладостным познанием и наслаждением, усиливающимся при познании, эстетический опыт живописного произведения является разновидностью созерцания.

В свете этих фактов и представлений в полной мере подтверждается истинность некоторых учений прошлого. Их истинность не обусловлена давностью, но порой задаешься вопросом, компенсирует ли похвальное стремление к развитию философского анализа и достижению новых истин утрату имеющих существенное значение древних истин. Существование философской моды заслуживает глубокого сожаления; она лишает чистое умозрение присущих ему искренности и непосредственности. Философ вовсе не изменяет своему призванию, открыто исходя из конечных результатов предшественников, пытаясь постичь всю истинность их выводов и ясно называя учения, давшие толчок его мысли; тем самым он разделяет позицию ученого, вовсе не пытающегося сотворить из ничего истину, пригодную лишь для него одного. Понятие прекрасного, которое мы здесь пытаемся уточнить, возникло в глубокой древности; но размышлять о нем полезно и сегодня.

Как мы говорили, у схоластов не было эстетики пластических искусств вообще и живописного искусства в частности, но у них была метафизика. Прекрасное как взаимообратимое с сущим трансцендентальное играет значительную роль в учении Дионисия Ареопагита. С начала тринадцатого века теологи посвящали разъяснению этого понятия специальные труды. Общепринятое схоластическое определение прекрасного (*pulchrum*) — *id quod visum placet*: то, что нравится, когда видишь это. Таким образом, отличительным признаком опыта прекрасного выступает удовольствие. Понятие это оставалось неизменным вплоть до конца девятнадцатого века. Никола Пуссен говорил о живописи: «Ее цель — наслаждение»². В последних строках своего «Дневника» Делакура записал карандашом следующее соображение, приводимое нами полностью, так как оно открывает многообразные перспективы: «Первое достоинство картины состоит в том, чтобы быть праздником для глаза. Я не хочу этим сказать, что смысл является в ней чем-то излишним: здесь то же, что и в прекрасных стихах: весь разум мира не может помешать им быть плохими, если они коробят слух. Говорят: *иметь ухо*, так вот и не каждый глаз способен ощущать всю тонкость живописи. У многих неверный или косный глаз; они видят предметы в буквальном смысле слова, но не улавливают в них самого существенного»³.

Общепринятая теория, видимо, сводится к тому, что опыт должен основываться на чувственном удовольствии, не исключая разумное познание или, как говорил Делакура, разум.

Было бы жаль, если бы общая для схоластов, Пуссена и Делакура позиция оказалась утраченной. Но, возможно, обеспечению ее жизнеспособности лучше всего будет способствовать изучение импликаций.

Классическая формулировка схоластов — *id quod visum placet* — поражает лаконичностью, но она не вполне точна. Огромное множество вещей нравятся, когда на них смотришь, по причинам, не связанным с красотой. Еда нравится видящему ее голодному человеку: она не красива. Вид дома нравится возвращающемуся путешественнику: дому не обязательно быть красивым. Если вы устали, то удовольствие от вида стула не связано с удовольствием от вида стула, выставленного в музее. Красивые стулья приятно видеть, но сидеть на них нередко запрещается. Короче говоря, вид любого объекта, способного удовлетворить определенные потребности, вызывает удовольствие, зачастую никак не связанное с красотой. Для того, чтобы восприятие объекта превратилось в эстетический опыт, нужно, чтобы нравилось восприятие объекта как таковое. Разумеется, прекрасное заключено в сущем, чье восприятие нравится; или, скорее, прекрасное — само это сущее. Но вызываемое им удовольствие — не удовольствие от идеи объекта или его изображения. Это удовольствие, сопряженное с самим актом восприятия объекта или изображения. Прекрасное (*pulchrum*) — *id cuius ipsa apprehensio placet*⁵⁴.⁴

Остается сделать только одно уточнение, но оно необходимо, так как последняя формулировка применима к прекрасному вообще, в том числе и к прекрасному в природе. Пейзаж, морской берег, горный вид, животное, человеческое существо, его лицо или одни только руки, такие творения человека как города, машины, орудия или мебель, — в общем, самые скромные существа или вещи могут стать источником эстетического опыта. Тогда объект, независимо от своей природы и применения, становится объектом незаинтересованного восприятия, иначе говоря, созерцания. В обоих случаях природа восприятия тождественна в том смысле, что у него один и тот же объект. В природном зрелище нам нравится то же, что и в произведении искусства. Различие между двумя формами опыта состоит в происхождении соответствующих объектов и, опосредованно, в нашем представлении об их происхождении. Восприятие природных созданий сопряжено со сложными чувствами, которые вызывают у зрителя реалии, во всех отношениях превосходящие человека, — они многократно описывались в литера-

туре. При мысли об их авторе на ум произвольно приходит понятие Бога. Восприятие прекрасной картины, напротив, вызывает ощущение, что речь идет о произведении искусства, а если подумать о его авторе, то в памяти всплывет человеческое имя. Один из источников чувства человеческого величия, несомненно, заключен в опыте, связанном с красотой художественных произведений⁵.

Итак, прекрасное в живописном искусстве проистекает из того, что природа в целом — источник наслаждения. Картины отличаются от природной реальности тем, что даже если последняя красива, красота не является ее единственной целью. Если кого-то смущает связанный с природой финализм, то достаточно заметить, что свойства красивой вещи не сводятся к красоте и доставляемому ею удовольствию. Но применительно к искусству без языка финализма не обойтись. Можно сказать, что в отличие от созданий природы произведения искусства созданы человеком таким образом, что их восприятие сопряжено с удовольствием. В этом заключается смысл их существования и структуры. На заданный крестьянином вопрос Теодор Руссо мог бы ответить: «Я изображаю дуб потому, что тот дуб, который мы видим, несколько отличается от того, который мне хотелось бы увидеть. Это прекрасный дуб, но он не был создан исключительно ради своей красоты. А тот, который пишу я, хотя и является просто видимостью, содержит все необходимое, чтобы радовать глаз, и ничего, кроме этого». При восприятии произведения искусства желание радостно достигает цели⁶.

Таким образом, мир картин состоит из сухих, задуманных и созданных в красоте, ради красоты. Он создан людьми, восприимчивыми к красоте природы, но стремящимися при этом дополнить ее иной красотой, чье основание — в них самих: это и есть красота искусства. Бесполезно задаваться вопросом, что прекраснее, — мир природы или мир искусства. Естественная красота не создана человеком, и в искусстве ничто не может соперничать с силой производимых ею впечатлений. Но в природе нет красоты того рода, что создается художниками. Речь идет не о большем или меньшем, но об ином. Среди картин — этих хрупких видимостей — нет ни одной, имеющей природный эквивалент, потому что у живописного произведения нет иной субстанции, структуры, реальности, кроме той, которая необходима, чтобы представить на обозрение объект, само восприятие которого приносит радость⁷.

Таков один из источников творческой силы эстетического восприятия и воображения, исток зачаточных форм. Этот факт подтверждается многочисленными текстами художников. В свое время все они полагали, что принимают природу за образец, утверждая при этом, что не видят в природе ничего уродливого⁸. Действительно, такие художники воспринимают не столько физически данную реальность, сколько ее образ, спонтанно превращающийся в художественное произведение. Существовая в своем собственном мире, они живут в своего рода земном раю, где все существа и события таковы, какими должны быть, чтобы поставлять актам восприятия объекты, полностью предназначенные для восприятия.

В философии принято говорить о красоте только (или в основном) в связи с теми чувствами, восприятие которых поддается разумному познанию, например счету. Таковы зрительные и слуховые восприятия. Можно на законных основаниях говорить о парфюмерном или кулинарном искусстве, но немногие всерьез полагают, что это изящные искусства. Уже одного этого факта достаточно для доказательства того, что при всем своем чувственном характере эстетический опыт связан с разумным опытом. Связанное с ним удовольствие свидетельствует о наличии умопостигаемого в чувственном восприятии.

Природа этого удовольствия в живописи менее очевидна, чем в музыке. Музыкальные звуки — это колебания воздуха. Сочетания двух или нескольких звуков приятны или неприятны на слух в зависимости от числовых соотношений частоты колебаний. Во времена Аристотеля греческое ухо, видимо, значительно отставало от греческого глаза в плане восприимчивости к такого рода соотношениям, но уже было известно, что природа зрительных и слуховых удовольствий едина. Аристотель говорит в своем трактате «Чувственное восприятие и воспринятое чувствами», что цвета подобны звукам по крайней мере в том, что основание доставляемого ими удовольствия одно и то же. Гармонии особенно приятны для слуха, когда они соответствуют простым числовым соотношениям. Таков, например, унисон — полное тождество высоты двух звуков; или октава с соотношением два к одному. Аристотель упоминает еще соотношение трех к двум (*diapente*)⁵⁵, трех к четырем и т.д. Короче говоря, все звуковые сочетания, которые можно выразить посредством числовых соотношений, приятны на слух — в отличие от других. Те же замечания относятся к цветам. Фома Аквинский говорит в своем комментарии к этому

тексту, что подобно наиболее приятным на слух гармониям, имеющим числовое выражение, в случае с цветами «те, что состоят из числовых соотношений, наиболее соразмерны и приятны для глаза, например, желтый и красный. Немногие гармонии приятны на слух; подобно этому, немногие цвета приятны для глаза. Что же до других, неприятных для глаза цветов, то им не присущи числовые соотношения»⁹.

Таким образом, во времена Фомы Аквинского проблема еще находилась на первоначальной стадии разработки. Тот факт, что он говорит даже не о консонансе нескольких цветов, но лишь о числовом соотношении одного цвета, не меняет существа проблемы. Напротив, именно в этом и состоит трудность. Тот, чей глаз не воспринимает наличия числовых соотношений, восприятие которых является у св. Фомы источником удовольствия, просто слеп к живописи, ему недоступен эстетический опыт, связанный с видением картин. Удовольствие само по себе не является эстетическим опытом, но сопровождает его; отсутствие удовольствия свидетельствует об отсутствии акта, который оно обычно сопровождает. Его основание — полное соответствие между определенным глазом и чем-то видимым, чья природа является для глаза совершенным объектом восприятия. Вообще говоря, глаз — это приемник, структура которого аналогична структуре получаемых сообщений. Как некогда говорили, это тоже соотношение, пропорция. Для того, чтобы видение объекта стало при этом эстетическим опытом, гармония, или консонанс световых колебаний, должна отражаться в акте чувственного восприятия¹⁰. Итак, сам этот опыт — сознательное выражение произвольного расчета, произведенного чувством.

Такое заключение придает понятию эстетического удовольствия его истинный смысл. Некоторые сожалеют, что теория прекрасного тем самым просто сводится к гедонизму. Но, во-первых, эстетический опыт не сводится здесь к удовольствию, но является его причиной. А благородство любого удовольствия пропорционально благородству причины. Теологи называют «состоянием блаженства» видение Бога, полагаемого высшей целью человеческих устремлений. В более скромном случае эстетического опыта удовольствие это проистекает из чувственно воспринимаемой умопостигаемости бытия.

Примечательно, что, размышляя о природе искусства, многие из наиболее смелых мастеров современной живописи в конце концов пришли к заключению, что эстетический опыт сопряжен с умопостигаемыми отношениями, и поэтому после-

дние определяют разработку живописного объекта. Несомненно, главный смысл некоторых приписываемых Сезанну высказываний — к ним, в числе прочих, нам еще придется обратиться — сводится к тому, что построенные художником объекты выражают умопостигаемые отношения в чувственной форме¹¹. Называя такой опыт чувственным восприятием, мы считаем его сущностно отличным от разумного познания¹², полагая при этом природу его объекта сущностно умопостигаемой¹³. Эстетический опыт картины предполагает способность зрительного ощущения к восприятию в виде чувственных качеств умопостигаемой структуры определенного сочетания линий, форм и красок.

Итак, способность зрения к чувственному восприятию определенного умопостигаемого уровня является изначальным условием эстетического опыта в живописи. Вот почему выше мы напоминали о том, что художник должен прежде всего включить умопостигаемое в самое структуру объекта. Конечно, неоплатонические спекуляции Наби¹⁴ не были необходимыми; нет даже уверенности в том, что они были полезными; однако они были неизбежными по крайней мере в том смысле, что хотя бы один художник, изучающий природу художества, не мог не сказать об этих вещах. Художнику опасно исходить из умопостигаемых отношений и именно из них выводить чувственные формы произведения. Если художник действительно является живописцем, а не математиком, он представит свои произведения в виде объектов, непосредственно воспринимаемых скорее чувствами, чем способностью суждения; однако объекты, задуманные как выражение сугубо умопостигаемых отношений, также могут восприниматься как художественные произведения. Как можно войти в математический класс и не восхититься красотой некоторых хранящихся на полках муляжей? Это просто геометрические модели, изображающие пространственное развитие алгебраических формул; чувственное восприятие их умопостигаемости ощущается как красота. Поэтому неудивительно, что те же самые или подобные им формы встречаются снова, но уже не как объекты научного познания, но как произведения искусства в «Развернутой колонне» Певзнера, «Теме спирали» Наума Габо; некоторые художники уже давно включили их в структуру своих картин¹⁵.

Эти факты имеют существенное значение. Они позволяют постичь природу разрабатываемых художником форм. В каждом соотношении тонов, любом объеме и арабеске, в обычной

линии и даже ее изгибах глаз воспринимает наличие математической умопостигаемости. Как любил повторять Лейбниц, если на плоской поверхности в случайном порядке расположено некоторое количество точек, в принципе их всегда можно соединить одной линией, соответствующей внятному определению, то есть закону. Зачаточная форма не является такого рода законом, но ее развитие в некотором смысле свидетельствует об умопостигаемости, подобной той, что нацеливает развитие форм при порождении природных сущих. Результатом этой операции, если воспользоваться точным выражением Бодлера, является создание «иной» природы¹⁶. Но в случае с живописью зачаточная форма внедряется в оформленный материал, предлагая глазу совершенный объект восприятия, как бы вызывая чувственное созерцание. Такова единственная цель картины как произведения живописного искусства.

II. Картины и картинки

Язык свободен в пределах, диктуемых словоупотреблением. Хотя границы эти подвижны, не стоит пытаться произвольно изменять смысл слов. Так, нельзя отрицать, что в общепринятом смысле все живописные картины являются изображениями. В этом смысле изображением можно назвать любую картину, увиденную или воспринятую разумом, даже если она состоит только из упорядоченных линий и цветов и совершенно не стремится к подражанию или изображению. Итак, позволительно употреблять это слово в широком смысле, хотя, разумеется, можно свести его к прямому смыслу, особенно для применения в философских целях. Повседневный язык создан не для того, чтобы служить подходящим инструментом философу. Чтобы извлечь из него философию, необходимо очищение, подобное тому, которое производит поэт ради создания поэзии. Короче говоря, повседневный язык является материалом философского языка, чей недостижимый идеал — располагать особым словом для каждого особого понятия и особым понятием для каждой отдельной реалии. Это был бы язык, пригодный только для постановки проблем, но он, по крайней мере, позволил бы упорядочить самую реальность. Не стремясь заходить так далеко, в связи с поставленной проблемой мы лишь просим дозволения вернуть слову «изображение» его прямой смысл и определить его основные коннотации.

Изображение происходит от латинского *imago*, сохраняя его смысл: изображение, портрет, видимость — в противоположность реальности. Примечательно, что первое из известных производных этого слова не свидетельствовало о происхождении *imago*, не являлось одним из деноминативов от *imago* или *imaginor*^{56*}, встречавшихся в имперскую эпоху, но представляло собой итеративный глагол *imitor*^{57*}, в свою очередь послуживший корнем для многочисленных производных. «Язык республиканской эпохи, — говорят его историки, — знает лишь *imago*, *imitor*»¹⁷. То есть первоначально *подражать* означало *создавать изображение*; и наоборот, понятие *изображение* было тесно связано с понятием *подражание*.

Так же обстоит дело в классическом французском языке. В этом легко убедиться, открыв словарь Литтре на слове *Изображение*. Вот его прямой смысл: «То, что подражает, походит, сходство (прямой смысл латинского *imago*)». Все без исключения последующие значения сопряжены с основополагающей связью понятия изображения с понятиями подражания или представления. Например, «изображение объекта в воде, зеркале и т.д.»; «изображение чего-либо в скульптуре, живописи, гравюре, рисунке»; «эстампы, изображающие религиозные и иные сюжеты»; в переносном смысле — «изображение, подражание»; еще один переносный смысл — «представления сознания, души об объектах». Соотношение других смыслов, таких как «идея», «описание» и прочих, с основным понятием подражания носит порой косвенный, но всегда последовательный характер.

Если подойти к этой проблеме с живописной, картинной стороны, окажется, что история живописного искусства наполнена изображениями. Поэтому нельзя упрекать тех, кто считает понятия живописи и изображения не только взаимосвязанными, но и тождественными. Картина в принципе всегда что-то изображает; представление о живописном художественном произведении, где зрительский глаз не мог бы узнать изображения какого-либо реального объекта, поначалу кажется абсурдным.

Поэтому неудивительно, что художники, наиболее подготовленные для обсуждения этой проблемы благодаря своим произведениям и размышлениям, непосредственно не задавались вопросом о соотношении живописи и производства картинок. К разделению двух этих сущностных понятий вел долгий путь абстрагирования; но, несмотря на такое различие, в самой действительности они сочетаются.

Зато внимание художников издавна привлекала проблема модели, непосредственно связанная с предыдущей. Взаимосвязь вышеназванных затруднений очевидна. Как мы видели, все художники от Рейнолдса до Матисса, включая Делакруа, были единодушны в двух отношениях: обращение к модели благотворно и даже необходимо, но оно должно по большей части предшествовать живописи, чтобы модель как-то запомнилась; во время исполнения опасно иметь модель перед глазами — к ней обращаются, только чтобы уточнить детали. Наиболее крупные художники не уставали десятки раз, разными способами повторять одно и то же: живописцу необходимо вдохновляться реальностью, но как художник он не может довольствоваться копированием модели, на которую смотрит. В качестве копии ни одна скульптура не достигнет точности хорошего муляжа, ни одна картина не выдержит сравнения с хорошей цветной фотографией¹⁸.

Действительно, понятие модели неотделимо от понятия копии. «Модель», указывает Литтре, — это «объект подражания». Таким образом, если художник по тем или иным причинам начинает рисовать или писать, следуя образцу, ясно, что он собирается копировать, подражать и изображать. Результатом его усилий в таком случае будет, должно быть, изображение модели. Задаться вопросом о том, является ли точное копирование модели специфической задачей художника, значит, спросить себя, является ли производство картинок предметом живописи как таковой или же, напротив, живопись и производство картинок — два разных искусства, преследующих разные цели, создающих разные классы произведений с присущими им специфическими различиями.

Ответ подсказывает замечание Делакруа. Как известно, он всегда проповедовал «идеализм» в искусстве, враждебно относился к «реализму». Он называл реализмом копирование, или раболопное подражание действительности, с сожалением находя его в фигурах Давида; например, нога и ступня старого Горация («Клятва Горациев»). Причина этой враждебности проста. Если искусство — это вымысел, поэзия, то реализм, понятый подобным образом, отрицает их. Действительно, в той мере, в какой живопись является искусством, она — вымысел, то есть противоположность подражания. То есть именно в этом смысле живописное произведение, действительно стремящееся быть искусством, должно быть идеалистическим, то есть являться собственным изобретением и вкладом художни-

ка. Его источником должно быть сознание художника, а не реальность. Как писал Делакруа в очень важном отрывке, «итак, необходимо брать у модели только то, что может подчеркнуть вашу мысль и сделать ее более ясной. Формы всякой модели, будь то дерево или человек — не более чем справочник, закрепляющий или вернее подтверждающий мимолетные впечатления художника, ибо последний должен хранить их в памяти. Создать композицию — это значит соединить элементы уже знакомых предметов с другими элементами, принадлежащими внутреннему миру самого художника. Многие строят композицию, имея перед глазами модель; возможно, они кое-что отбрасывают или добавляют, но в основном всегда исходят из внешнего, чуждого им элемента...»¹⁹. Итак, если позволительно уподобить друг другу проблемы подражания модели и природы полученного изображения, то можно определить картинку как *произведение, чей источник является внешним, внеположным сознанию автора*.

Понятая таким образом картинка будет во многих отношениях отличаться от живописи, образуя особый вид искусства рисунка, отличающийся определенными признакам. Картинке свойственно исходить из объекта, не содержащегося в сознании автора; по мере замысла и исполнения она всегда соотносится с внешним объектом, задающим ей правила, образец. Это понятие можно выразить разными способами. Например: сущность картинки — в подражании модели, а производство картинок по сути является изображением и подражанием; тогда производителю картинок не стоит опасаться слишком большого сходства с моделью. С точки зрения художника (ведь производство картинок — это искусство, а производитель картинок — художник), это победа законченного подражания, точнейшей передачи реальных объектов и даже обманки, чья цель — представить на обозрение изображение, выдающее себя за реальность²⁰. Производство картинок достигает совершенства, когда благодаря искусству художника изображение соответствует модели. Эти замечания относятся даже к подлинно живописным произведениям в той мере, в какой художник по тем или иным причинам счел необходимым прибегнуть к технике производства картинок. Производство картинок тогда — лишь искусное прислуживание живописи. Но можно на законных основаниях судить художника по правилам производства картинок в той мере, в какой сам он захотел стать производителем картинок²¹.

Кроме точности, главным достоинством картинки как таковой является четкость. Тем самым мы имеем в виду, что изобразительная картинка по самой своей сути не должна оставлять никаких сомнений в том, что именно изображено. Хотя это сопряжено и с другими элементами, ее совершенство во многом связано с легкостью идентификации модели как в целом, так и в мельчайших многочисленных деталях. Фотографическое изображение является хорошим, если благодаря точному наведению и выдержке сразу видны детали. Рисунок с натуры, натюрморт, пейзаж или живописный портрет в качестве изображений тем лучше, чем они ближе к той идеальной границе, где описать картину можно так же просто и полно, как и модель. Бывает, что модель картинки — реальный объект; так бывает, когда модель и ее портрет соседствуют в мастерской художника. Но для удачного изображения этот род сходства не обязателен. Портрет едва закончен, как модель начинает меняться. Проблемы сходства утрачивают свое значение после смерти модели. Не всегда легко идентифицировать оригинал портрета посредством других портретов того же лица, написанных тем же художником или другими живописцами. Если сохранился лишь один портрет, то модель в нашем представлении похожа на него. Единственное доподлинно известное нам лицо Декарта — то, которое дал ему Франс Халс, если на знаменитом портрете действительно изображен Декарт; а если это и не он, тем хуже для Декарта: он так и останется для нас моделью, некогда изображенной Франсом Халсом.

В конечном итоге возможность подмены обнаруживает способность изображения представлять как реальное, так и возможное. Во втором случае объект изображения мыслится как возможная реальность, которая могла бы существовать. Для этого достаточно, чтобы изображение недвусмысленно показывало, какой была некогда эта помысленная реальность либо какой она могла бы быть теперь или в будущем. Таковы же причины поразительной обширности сферы визуальных изображений, представленной одной из многочисленных разновидностей искусства рисунка. Тогда как подражание реальной модели может происходить лишь в области актуального существования, подражание воображаемой модели не знает границ. Сюрреализм в живописи, видимо, и задался целью показать, что этих границ не существует. Произвольно комбинируя изображения реальных объектов или же свободно вычлененные перекомбинированные фрагменты этих изображений, ху-

дожник утверждает свое неоспоримое право создавать воображаемую реальность, как бы подражая ей.

Таким образом, для распространения понятия подражания как на реальное, так и на возможное следует придать ему достаточную гибкость. Произвола можно избежать, если прибегнуть к другой функции, выполняемой изображением в обоих случаях и, следовательно, включающей их в себя. Создание изображения является по сути подражанием; но уже созданное изображение само является знаком. Под «знаком» мы, следуя за Литтре, подразумеваем «показатель вещи в настоящем, прошлом или будущем». Описывая далее третье значение этого слова, Литтре добавляет: «То, что служит для представления вещи. Слова — лишь знаки идей. Алгебраические, геометрические знаки. Знаки пунктуации». Добавив в начало списка изображения, мы сможем сказать, что как раз в силу существенной подражательности и изобразительности все изображения являются знаками, то есть показателями чего-то настоящего, прошлого, будущего или просто возможного. В диапазоне от самого простого вида знака — жеста — до самого изысканного живописного изображения знаковая функция изображения остается неизменной. «Пригвождение к кресту» Рубенса — знак, но и перекреститься — это тоже знак.

Подобное расширение роли, присущей изображению как таковому, не изменяет его природы и связи с означаемыми объектами. Является ли изображение знаком актуально существующего или просто возможного объекта, его источник и ценностный критерий носят внешний характер. Действительно, они совпадают друг с другом и с его значением. Под этим словом, по-прежнему следуя Литтре, мы понимаем «то, что обозначает вещь. Значение картины, символа». Ограничимся пока что замечанием, что идет ли речь о картине или символе, изображение полностью подчиняется, определяется и измеряется своим значением. Являясь первопричиной изображения, значение регулирует его, то есть в определенном смысле является внешним по отношению к нему; это то, что изображение должно функционально выявлять, показывать или, по крайней мере, обозначать.

Итак, присущее изображению подражание — лишь свойственный ему способ обозначения в тех случаях, когда оно направлено на выявление внешнего вида объекта или некоторой совокупности объектов с целью их обозначения. Натюрморт, пейзаж с натуры, портрет обозначают объекты подражания — подлинного или мнимого. Ведь часто бывает так, что изобра-

жение, не претендующее на точность подражания, является лишь условной, традиционной визуальной схемой, чье значение заранее известно зрителям. В этом случае объяснения вообще не нужны: любой христианин с первого взгляда узнает Христа, Деву Марию или Иоанна Крестителя, хотя ни он сам, ни художник никогда не видели оригиналов. Речь здесь идет уже не об обозначении по сходству, но лишь об условном способе изображения. Так, в частном колумбийском доме почти всегда можно увидеть изображения Боливара (Освободителя) и Святого Сердца Иисусова. Изображения Боливара, при всем их различии, как бы объединены смутным, но осязаемым сходством, предполагающим наличие общей, некогда реально существовавшей модели. Изображения Святого Сердца также объединены общим сходством, часто определяемым единством промышленного происхождения, но в конечном счете основанном на общепринятой негласной условности. Условность эта, разумеется, не обосновывается какой-либо реальной связью. Изображение Святого Сердца представляет собой мужчину, обычно — длинноволосого, бородатого блондина, который мог бы при случае выступить в качестве вагнеровского тенора; однако он обнажает свое сердце и тем самым сразу узнается как «Святое Сердце Иисусово».

Конечно, любой знак с общепринятым условным значением относится к категории языка. В этом смысле производство картинок — разновидность письма. Можно было бы показать, что даже когда изображения непосредственно подражают некоторой реальности, используются многообразные способы выражения несомненно условного свойства. Хороший пример — правила живописной перспективы. Но это еще очевиднее в тех поистине бесчисленных случаях, когда негласное следование канону позволяет зрителю мгновенно, безошибочно расшифровать смысл изображения, представленного художником на его обозрение. Незаметный, непрерывный последовательный переход связывает эти условные изображения с чистыми символами, чья суть — обозначать, не изображая. «Символ — это фигура или изображение, используемые как знак вещи». Так, в римских катакомбах изображение рыбы обозначало вовсе не рыбу, а «Иисуса Христа, сына Божьего, Спасителя». Наподобие этому якорь означал надежду, голубь — христианскую душу, груженный амфорами корабль — Церковь и христиан. Переходом между подобными изображениями и собственно словами служили идеограммы. Но в них не было нужды: ис-

пользование знаков исходя из их значения и есть переход к языковому строю и письму²².

В большинстве случаев, когда картинка, справедливо либо необоснованно относится к живописному жанру, она самодостаточна. Она уместима без слов, объясняющих то, что на ней изображено. Впрочем, узнать, что изображено на картинке, это почти то же самое, что большинство зрителей подразумевают под словом «понять» картину²³. Картина «непонятна», если не удастся различить изображенные объекты или предполагаемые связи между этими объектами. В любом случае, значение такого рода картины всегда уподобляется мысли, выраженной словесно. Вместо описания внешнего вида знаменитого исторического персонажа художник довольствовался наброском его черт; мы видим произведение и говорим: это Наполеон I. В этом случае по сравнению с языком, ограничивающимся вербальными знаками, но не показывающим вещи, производство картинок выполняет функцию более быстрого, конкретного языка, непосредственно обращенного к зрению. Но существенных различий между ними нет.

Здесь возникает одно затруднение, от которого следует освободиться. С определенной точки зрения кажется, что любой значимый, выразительный акт уже является картинкой. Тогда исчезают различия между произведениями искусства, якобы лишенными выразительности, значимости, и теми произведениями, что наподобие картинок возвещают и заявляют о чем-то самим фактом своего существования.

Затруднение это, по-видимому, преодолимо. Все сущее заявляет, возвещает и обозначает себя — для этого достаточно самого факта существования. Это означает лишь, что все сущее вполне познаваемо и уместимо как таковое. Если речь идет не только о человеческом существе, но об одном из его действий или поступков, существует априорная уверенность в том, что они не только уместимы как таковые, но и стремятся к определенной цели. Прибегая к простому, но экспрессивному обыденному выражению, можно сказать, что любое действие или поступок «имеет смысл». Но из этого не следует, что любое существо, действие или поступок — это знак.

Современное злоупотребление словом «послание» (message), перенесенным, видимо, из сферы протестантской теологии в эстетическую область, вызвало здоровую реакцию. Но не стоит забывать, что наряду с вещами, чья изначальная функция — быть самими собой, существуют и другие вещи, основная функ-

ция которых — быть действительно посланиями, сообщениями, то есть означать. Например, если я ем, то тем самым сообщая, что голоден, но из этого не следует, что пищевой акт как таковой заключается в сообщении о голоде. Верно и то, что художник не может так или иначе не сказать своими произведениями, что он — художник или хочет быть им, не обозначить свою художественную принадлежность; но из этого не следует, что суть живописи заключается в обозначении вещей. Занимаясь живописью, художник говорит о том, что он — живописец, подобно тому, как бегущий говорит своим бегом, что он — бегун. Но ни живопись, ни бег не являются по преимуществу сообщениями или знаками. Напротив, картина, изображающая едящего или бегущего человека, по сути своей является изображением и знаком представленных на ней актуальных или возможных реалий. Таким образом, о производстве картинок можно сказать, что оно в основном направлено на «оглашение значения»; но нельзя утверждать, что это относится к искусству в целом²⁴. Нужно сохранить возможность различения производства картинок и живописи — хотя бы на время.

Итак, неудивительно, что стремление к возможно более полному и свободному выражению часто вело к разнообразным сочетаниям слова и производства картинок.

Сошлемся прежде всего на иллюстрации к литературному тексту. Не будем затрагивать здесь понятие «книжная иллюстрация», имеющее совершенно иной смысл. Книжный иллюстратор добавляет к печатному произведению, относящемуся к литературному искусству, другое произведение, напечатанное или выгравированное, причастное пластическому искусству. Иллюстрировать книгу наподобие того, как Морис Дени проиллюстрировал библейскую «Книгу Премудрости» или Анри Матисс — книги Малларме, не обязательно значит рисовать или живописать то, что содержится в книге; это означает скорее дублировать текст свободно выбранными пластическими эквивалентами²⁵. Напротив, иллюстрировать текст — значит посредством изображений выявить то, на что текст лишь словесно намекает. Художники часто замечали, и это подтверждается повседневным опытом, что один-единственный образ мгновенно, четко и ясно выявляет то, что лишь с трудом подразумевается в языке посредством бесчисленных слов. Цель искусства иллюстрации — восполнить недостаточность языка; мы имеем право судить о нем именно с этой точки зрения²⁶.

И наоборот, более свободное, самодостаточное изображение может оказаться своего рода текстом, комментарием к которому служат слова. Именно эту роль оно все чаще играет в тех методах обучения, которые доверяют скорее чувственному восприятию, чем интеллекту. Но картинками такого рода буквально кишат газеты — в виде рисунков с подписями или излюбленных у рисовальщиков-англосаксов говорящих пузырей, как бы выходящих у персонажей изо рта и содержащих их слова.

Такому не слишком элегантному приему континентальные рисовальщики противопоставили «рисунок без подписей», когда серия рисунков образует «историю без слов». Такого рода произведения позволяют сделать вывод, что производство картинок в чистом виде может выполнять функции, обычно приписываемые языку, в частности рассказывать. Рисованный рассказ может быть так же ясен и более поразителен, чем просто записанный или устный рассказ. Преимущества обычного языка связаны с выражением абстрактных понятий; преимущества производства картинок сопряжены, напротив, с демонстрацией конкретного объекта. В подобных случаях словесное описание и рисунок просто несопоставимы.

Такое использование производства картинок ради выявления объективных значений, обуславливающих изображение, представляется достаточно характерным для обоснования его становления как особого искусства. Напомним еще раз, что из абстрактного различения сущностей не следует допущения, что они являются отдельными реалиями на опыте. Однако различения эти означают, что по мере того как картинка сводится к вышеизложенному описанию, она все больше заслуживает того, чтобы производство картинок утвердилось как особый вид в системе живописных искусств.

Отличать производство картинок от живописи вовсе не значит принижать его. Напротив, это искусство имеет существенное значение. Присущая ему ценность становится еще очевиднее, если перестать судить эти произведения по правилам другого искусства. Мы даже не представляем себе, сколько недоразумений в области художественной критики связано с подобной путаницей. Стало привычным судить о живописных произведениях как о картинках, а о картинках — как о живописных произведениях. У производства картинок — собственные особенности и достоинства: оно занимает в человеческой жизни гораздо большее место, чем живопись. В этих истинах нетрудно убедиться.

Рисовать и раскрашивать картинки, по-видимому, присущая человеческой природе потребность. Наскальная живопись свидетельствует о ее древности. Этой потребностью объясняется в легендах происхождение самой живописи: первые изображения, сделанные человеческой рукой, родились из попыток очертить контур тени на стене или скале. Наконец, собственный и чужой опыт показывают, как приятно рисовать, воспроизводить на бумаге внешний вид окружающих нас вещей и живых существ. Обширная литература посвящена детским рисункам. Если, как и положено, назвать искусством осмысленную созидательную способность, то нет никаких причин для отрицания того, что искусство производства картинок есть развитие естественных наклонностей человека. В своих высших проявлениях производство картинок, несомненно, является искусством. Именно таков чистый рисунок. Удовольствие, с которым дети и взрослые рисуют вещи, побуждает видеть в производстве картинок, понятом как искусство воспроизведения внешнего вида, не только искусство, но и одно из изящных искусств.

То, что справедливо по отношению к художнику, в еще большей мере относится к зрителю. Дети получают огромное удовольствие от перелистывания «книжки с картинками», и взрослые в этом смысле навсегда остаются детьми. Современная мода на разного рода книги с картинками убедительно свидетельствует о том, что промышленность использует всеобщее ожидание удовольствия от разглядывания картинок. И в этом случае немалую роль играет искусство: хорошая цветная фотография, сделанная искусным фотографом в удачном ракурсе, по-своему является произведением искусства, доставляющим удовольствие большинству зрителей. Таким образом, отношение к производству картинок как к одному из видов деятельности *homo faber* вовсе не исключает его из сообщества других искусств. Напротив, необходимо предоставить ему особое место, не принадлежащее другим искусствам.

Место производства картинок в человеческой жизни ничем не ограничено. Подобно языку, оно соразмерно самой жизни. Наиболее простой и действенный вид картинки — это документ, переживший как событие, так и наблюдателя, и, следовательно, незаменимый. Мы не можем проверить, верны ли эти изображения действительности. Действительно ли именно так выглядела Мария-Антуанетта, когда ее везли на эшафот на телеге, как это изображено на жестоком наброске, сделанном

на ходу художником Давидом? Мы этого никогда не узнаем, но достоверно хотя бы то, что перед глазами художника — свидетеля событий — предстало жалкое зрелище. Старинные виды стран и городов, старинные портреты с натуры; в эпоху после Дагерра все черно-белые или цветные фотографии и кинокадры образуют непрерывно растущее скопление документальных изображений, при всем их несовершенстве реально увековечивающее вид давно исчезнувших вещей и зрелищ. Учитывая, что число и качество этих изображений непрерывно растут, можно с уверенностью предсказать, что значение производства озвученных документальных картинок будет возрастать и в будущем.

Кроме коллективной функции сохранения внешнего вида, производство картинок играет роль памятки в личной жизни каждого индивида или общественной группы. Рисунок, живописное полотно, фотография позволяют увидеть как живых тех, кого нет, с кем нас разлучила смерть. И даже если погибла лишь их молодость, ее по крайней мере можно вернуть во всей красе, как будто над ней еще не потрудились время. Нам самим, а тем более нашим друзьям, кажутся невероятными наши детские или сделанные в зрелости портреты. Семейный фотоальбом символизирует мемориальную функцию картинок; примеры эти столь обыденны, что на них не стоит останавливаться.

Гораздо важнее знаковая функция изображения. Его суть состоит в том, чтобы показывать. Показывая, оно учит. Родство производства картинок и языка становится еще более очевидным. Различные религии издавна предлагали верующим картинки. Египетские стены, греческие вазы, портики средневековых соборов справедливо сравнивались с книгами, где слова заменены наглядными изображениями, при этом нередко сочетаясь с ними. В сугубо *иконическом* смысле слова историю производства картинок называют иконографией; одного этого слова достаточно для выявления тесной связи судьбы производства и картин, и картинок.

И все-таки у них разные судьбы. В огромном семействе изображений картины образуют строго ограниченную группу. Постепенно изображения — изваянные, выгравированные, рисованные, живописные, фотографические, кинематографические, телевизионные — целиком заполнили сферу представлений и педагогики. По сравнению с теми временами, когда средневековые художники ваяли Амьенскую Библию, произошел большой прогресс. Та всемирная энциклопедия науки и

техники человечества, которую Кампанелла предполагал живописать на концентрических стенах города Солнца, становится реальностью благодаря непрерывному развитию иллюстрации в современных школьных учебниках. «Обучение посредством картинок» все более сводит сущность обучения к картинке. Мы не будем вдаваться здесь в вопросы педагогики, не относящиеся к нашей теме. Достаточно сказать, что сам факт, пусть и угрожающий, действительно имеет место. Невозможно представить себе будущее человечества, все более мыслящего картинками, все менее — понятиями и символическими знаками. Но мы уже видим, что происходит с религиозной мыслью, зачастую сведенной к изображенному и воображаемому. Однако роль религиозного производства картинок превосходит обычную изобразительность.

Действительно, говорящая картинка может говорить лучше или хуже. Ее причастность языку открывает ей доступ к риторике, являющейся искусством не только речи, но и убеждения. Народы и церкви умножают всевозможные многофункциональные изображения народных героев, святых и даже божества, чтобы вызвать эмоции, а затем использовать их в собственных целях. Наглядное изображение ключевых событий национальной или религиозной истории определенного человеческого сообщества занимает значительное место в жизни народов и церквей. Каждый крупный город, нация, секта используют изобразительные и иные искусства для утверждения своей сущности и значения, чтобы убедить людей в своем величии, показать им видимые приметы, представляющие это величие и тем самым свидетельствующие о нем. Короче говоря, картинка всегда служит пропаганде или, если прибегнуть к более современному термину, рекламе. Проспект, афиша, патриотическая или религиозная картинка могут весьма различаться по своей сущности и благородству тех целей, которым служат. Речь может идти о тюбике зубной пасты или о вечном спасении человечества. Связанные с такими картинками чувства и интересы столь же различны, как и их объекты, но сущность использованного во всех этих случаях средства в основном остается неизменной.

О том, что это действительно так, свидетельствует желание превратить рекламное искусство в «истинно первородный вид искусства». Дошло до того, что говорили: «Есть только рекламное искусство»²⁷. Да, если иметь в виду, что любое искусство что-то выражает и, следовательно, стремится к выражению.

Но рекламное или пропагандистское применение искусства характеризуется стремлением использовать его во внешнехудожественных целях. В данном случае выразительная сила и эмоциональное воздействие искусства используются для влияния на чувства людей, чтобы внушить им некоторую истину и привлечь к ней сторонников, подчиняя умы. В этом смысле можно, действительно, сказать, что производство картинок зачастую носит рекламный характер — не столько потому, что доводит их значение до публики, сколько в силу того, что посредством картинки объясняет, рекомендует и прославляет то, что на ней изображено. Пустившись в чуждое искусству предприятие, художник, превратившийся в торговца картинками, не может не подчинить свое творчество требованиям особого рода языка, которым он решил воспользоваться. Гений нередко преодолевал затруднение, состоящее в способности говорить, не отрекаясь от живописи; мы же только хотим сказать, что существует изобразительное искусство, чья цель — говорить посредством картинок, что этот тип искусства зачастую носит рекламный характер и что это и есть искусство торговца картинками.

Это особенно очевидно в том случае, когда производство картинок вводится в действие, тесня язык и риторику. Действительно, пропагандист всегда активен, но некоторые торговцы картинками доходят до непосредственного служения общественной, политической или национальной цели, ставя свое искусство на службу тому, что можно обобщенно назвать партией. То, о чем мы говорим, представлено искусством карикатуриста, где подпись зачастую не менее важна, чем картинка. Именно таков случай политической карикатуры, представленной во Франции такими именами, как Домье, Гаварни, Форэн, и многими другими. Виды и подвиды сатирического рисунка, с подписью либо без нее, практически неисчислимы, и нет, пожалуй, уверенности в том, что в обширном труде, целиком посвященном этой проблеме, удалось бы полностью выявить, определить и классифицировать их²⁸.

Преимущественное значение, которое придается производству картинок и их продавцам, ясно видно при их сопоставлении с собственно живописью и живописцами в историческом ракурсе своего времени, будь то творящаяся история или история, впоследствии написанная историками. Производитель картинок находится в самом центре истории. Как живое отражение нравов, чувств и главных событий своего времени, он

выражает их, комментирует страстно, горестно или с тонкой иронией, но так, что об этом всегда свидетельствует само произведение. Даже если бы погибли все другие документы, кое-что из истории эпохи сохранилось бы в творчестве создателя картинок²⁹. И наоборот, чем в большей степени художник является собственно живописцем, тем менее совершенно его произведение связано с чем-либо, кроме самого себя. Являясь документом, произведение изготовителя картинок требует исторического комментария либо служит ему основой. Возможно, автор и не помышлял работать ради истории, но в конечном итоге он занят именно этим. Вот почему историки столь охотно обращаются к его затейливым либо простоватым картинкам, чтобы проиллюстрировать описание нравов или рассказ о событиях. В этом отношении самый скромный изготовитель картинок важнее Поля Сезанна. Если бы мы черпали сведения о событиях 1839–1906 гг. только из его произведений, то вообще не узнали бы, что Сезанн был свидетелем падения Второй империи, пережил войну 1970 г.

Специфическим различиям двух этих искусств соответствуют различные эстетики. У них разные цели и собственные средства их достижения.

Попытаться определить эстетику производства картинок — важная задача, но она не входит в наши обязанности. В наших целях достаточно сформулировать основной принцип этой эстетики, обосновывающий суждения о картинках. Как мы уже говорили, картинка возникает из внешнего источника; тогда и критерий суждений о ней будет внешним. Картинка по большей части подражает объекту; она тем лучше, чем вернее изображает, то есть чем больше сходства с моделью, если последняя реальна, или чем больше правдоподобия, если она воображаема. Итак, следует прежде всего включить в оценку картинок степень успешности показа ими актуальной или возможной реальности. Искусству подражания должна соответствовать эстетика подражания.

Как знаку, символу, некоторой языковой форме, картинке не повредят избыточная ясность и законченность. Конечно, производителю картинок приходится идти на жертвы. Если не подчеркивать детали, картинка станет неразборчивой; а чтобы внушить идею, смысл ее должен преобладать над средствами художественного выражения. Но число и сила используемых знаков ограничены лишь требованием сохранения ясности. В качестве картинки изображение булочной тем лучше, чем пол-

нее автор представляет все, что предполагаешь увидеть в лавочке булочника. «Говорят для того, чтобы быть понятным», «лишних объяснений не бывает» — две эти поговорки вполне применимы к искусству производства картинок, позволяя, с одной стороны, выносить суждения о такого рода произведениях, а также фактически обосновывать бесчисленные суждения, не представляющие ценности для других искусств, но вполне пригодные в данном случае³⁰.

Третья черта производства картинок относится к его связи с естественной красотой. Картинка не обязательно сопряжена с ней. Она может изображать все что угодно — не только прекрасное, привлекательное, благородное, но и безобразное, отталкивающее, низкое. В тех бесчисленных случаях, когда ее функция сводится, в основном, к документальности, она должна изображать объект таким, каков он на самом деле. Такова присущая картинке функция. Но если изготовитель картинок хочет вести себя как художник, то есть считает производство картинок одним из изящных искусств, вопрос ставится иначе. Как и любой изготовитель картинок, он должен прежде всего применить технику и искусность, необходимые для воспроизведения на бумаге, холсте или стене форм и цветов, эквивалентных тем, что изображаются на картинке. В случае успеха, похожего у виртуозного рисовальщика на волшебство, само возникновение визуального двойника заданной модели уже доставляет необычайное острое чувственное удовольствие. Профессиональные изготовители моментальных портретов, работающие в некоторых отелях или в открытых кафе, всегда окружены группой зрителей, зачарованных этих зрелищем. Впрочем, все уличные художники уверены, что мало кто пройдет мимо, не остановившись; почти все будут оценивать их картинки исходя из сходства эскиза или полотна с изображаемым. Но есть основания ожидать от картинок удовольствия другого рода. Раз цель производства картинок — изображение, оно могло бы доставить удовольствие не только удачным изображением, но и видом изображенных прекрасных вещей. Приятно видеть естественную красоту; ее лицезрение соответствует многообразным жизненным потребностям³¹. Эмоции, столь часто вызываемые видом прекрасной природы и красотой человеческих существ, могут вызываться и их изображениями. К тому же у последних есть множество возможностей усилить эту красоту, сделать ее лицезрение еще более приятным, чем в натуральном виде. Таким образом, в случае производства

картинок художник может без всяких колебаний дополнить красоту картинки естественной красотой или, скорее, соединить их, слить воедино, чтобы еще больше радовать глаз. Да и у зрителя есть все основания желать этого. Искусное украшение естественных красот, уже и так привлекательных — чего же более, что может быть лучше? Применительно к картинкам — ничего.

Этот краткий очерк дает лишь абстрактное представление об особой разновидности искусства рисунка. Возможно, впрочем, что вообще не существует изображений, полностью отличающихся от описанных. Предположение о том, что идея может быть объектом, а изображение способно при этом существовать как реально заданная единичность, индивидуальность, отмечено противоречием. Смешение идей — дело обычное. Но можно сказать, что огромное число художников хотели заниматься такого рода искусством и даже стремились обосновать его. У нас еще будет случай убедиться, какие трудности ожидали их на этом пути. Как представляется, именно растущее осознание художниками того неразрешимого затруднения, в котором они оказались, послужило одним из источников развития, приведшего живописное искусство к его современному состоянию. К живописи всегда примешана картинность, и в то же время трудно найти изготовителя картинок в чистом виде, не добавляющего к ним ни грана живописи. Но реальное смешение жанров не допускает их отождествления. Чистота целей, пусть и недостижимая, должна быть ясно определена тем, кто желает хотя бы приблизиться к ним, если уж не удастся их достичь. Действительно, на протяжении трех веков об этих проблемах глубоко задумывались самими художниками. Чтобы постичь суть их размышлений, достаточно последовать за ними.

III. Живописный лабиринт

Понятия «изображения» и «подражания» неотделимы от истории живописи начиная с раннего итальянского Возрождения. Таково было наследие искусства и философии классической Греции. В известном отрывке³² Платон сравнивает божество, создающее идею кровати, плотника, делающего кровати по образу этой идеи, и живописца, рисующего кровати по образу кроватей, изготовленных плотником. Бог — творец Идеи, а кровать у плотника — всего лишь подражание ей, у художника — подражание подражания. С этой точки зрения, когда Ван Гог пи-

сал кровать, ставшую впоследствии Идеей стольких открыток, он был автором «третьей ступени». Говоря словами Платона, будучи автором объекта, отстоящего от творения на две ступени, художник является, собственно говоря, лишь подражателем.

Мы не знаем, чем было греческое искусство для создававших его художников. Они не оставили записей, позволяющих нам судить об их творчестве. Ясно лишь, что общепринятой является интерпретация греческого искусства как преимущественно тяготеющего к подражанию природе. В адресованном Вазари письме Джованни-Баттиста Адриани об античной живописи³³ говорится об изображении только реальных существ и объектов. Подобное представление дошло до нас в основном благодаря Леонардо да Винчи, первым художникам итальянского Возрождения и особенно интерпретации их искусства у Вазари. Читая его «Жизнеописания знаменитых художников», постоянно осознаешь это. Согласно его видению истории, начало развития, увенчавшегося Микеланджело и Рафаэлем, было положено отказом от скованного, неуклюжего искусства в византийском стиле. Ему и в голову не приходило, что византийские художники могли сознательно отказаться от подражания реальности или, по крайней мере, не стремиться к нему. Согласно Вазари, они не делали этого из-за неумения. Прогресс же, связанный с итальянскими мастерами, как раз состоял в возвращении к «старой доброй древнегреческой манере», одним словом — к *buona maniera*.

В чем состоял такой прогресс? В представлении Вазари, вклад Чимабуэ заключался в придании драпировкам, одежде и другим живописным объектам большей мягкости, естественности и сходства, чем у предшественников. Еще дальше в этом направлении продвинулся Джотто; описание его творчества у Вазари ярко свидетельствует о том значении, какое имело великое искусство итальянского Возрождения для свидетелей его упадка. Как говорит Вазари, на его мозаике «Навичелла» прекрасно изображено «расположение апостолов, различным образом борющихся с морской бурей, в то время как ветрами раздувается парус, образующий именно такую выпуклость, какую образовал бы не иначе и настоящий». Не менее верно переданы чувства и переживания персонажей или, по крайней мере, их выражение. Из всего этого Вазари и заключает, что мозаика «по заслугам восхваляется всеми ценителями»³⁴.

Существование проблемы очевидно. Согласимся, что если мозаика Джотто вызывает заслуженное восхищение, тем более до-

стойны его картины, на которых художник с точностью, порою даже карикатурно утрированной, описал чувства своих персонажей. Но нельзя не задаться вопросом: в этом ли заключается работа художника? Это ли делает картину картиной? Художник, выбравший такой путь, может пойти еще дальше. Почему не написать то, что пытается сказать художник? Можно тогда начертать надпись с письменным объяснением того, что изображено в этом произведении, какие уроки следует извлечь; или пририсовать надпись, выходящую изо рта персонажа, поясняющую, что именно художник хотел сказать своей картиной. Так часто происходит с ангелом Благовещения, произносящим слова ангельского приветствия, или с распятием, говорящим молящемуся св. Фоме: «*Bene scripsisti de me, Thoma*»⁵⁸, тогда как его собрат, по словам Вазари, «потрясен тем, что распятие заговорило»³⁵. Таково благородное происхождение приема, получившего распространение благодаря комиксам; им пользуются те, кто мыслит скорее в картинках, чем в понятиях.

Необходимо разграничивать живописное изображение выражений лиц и надписи, заимствованные из разговорного языка, — возражать против этого бессмысленно. Разграничительная линия действительно существует. Она проходит между картиной и книгой, но чтобы превратить картину в книгу, не обязательно рисовать на холсте слова. Картина становится книгой, когда художник начинает пользоваться красками и линиями, чтобы изобразить и рассказать историю, описать человеческие чувства, страсти и мысли, — короче говоря, чтобы выразить то, что можно сказать словами.

Яркой иллюстрацией литературной концепции живописного искусства служит описание фресок, на которых один из учеников Джотто проиллюстрировал житие блаженной Микелины. Кроме всего прочего, Вазари хвалит художника за то, что им прекрасно изображена «молодая женщина, такая красивая, какой только может быть женщина. И чтобы снять с себя ложное обвинение в прелюбодеянии, она произносит на книге клятву, с потрясающим видом вперив глаза в глаза мужа». Лицо мужа выражает гнев и подозрение, а женское лицо — невинность и простодушие. Кроме того, Джотто весьма реалистически изобразил покрытого язвами убогого: «Все окружающие его женщины, оскорбленные зловонием, строят самые изящные гримасы отвращения, какие только бывают на свете»³⁶. Не значит ли это хвалить художника за выражение посредством линий и красок того, что писатель может сказать

словами? Если это так, то начиная с раннего Возрождения западноевропейцы впали в иллюзию, согласно которой живопись — искусство по существу изобразительное, чья цель — говорить взгляду наподобие того, как литературное искусство говорит воображению.

Речь не идет о критике либо умалении ренессансного искусства. Весьма наивным было бы отвергать эту концепцию живописного искусства с ее поразительным стилевым многообразием и почти неиссякаемой плодотворностью; мы прямо или косвенно обязаны ей бесчисленными шедеврами, делающими честь величайшим музеям мира. Мы только хотим сказать, что мастера эпохи Возрождения преимущественно считали живопись своего рода языком. Все выполненные флорентийскими, венецианскими, римскими мастерами религиозные, мифологические, аллегорические или так называемые исторические полотна являются иллюстрациями рассказов и историй, пригодных для опубликования или уже напечатанных. Видя их, каждый вспоминал о прочитанном; вспоминались книги, а предназначенные для их иллюстрации изображения были перед глазами. Художники рассказывали истории, что не мешало им зачастую создавать шедевры, но вовсе не благодаря этому. Текст первой главы Книги бытия, скромные картинки, иллюстрирующие Священное Писание, предназначенные для религиозного образования детей, фрески Сикстинской капеллы рассказывают одну и ту же историю, но лишь последние являются шедеврами живописного искусства. Одним словом, хотя живопись и изображение всегда сосуществуют, из этого не следует, что сущность живописи заключена в изображении.

Первый способ непосредственного рассмотрения этой проблемы заключается в изучении истории перспективы и той роли, которую она сыграла на заре итальянского Возрождения. И здесь Вазари может засвидетельствовать смысл событий столь отдаленных, что их следствия выглядят как природная необходимость. Описывая рождение нового живописного искусства, Вазари подчеркивает открытие законов перспективы. Действительно, речь шла о распространении на живопись законов оптики, открытых арабскими учеными и дошедших до пятнадцатого века благодаря латинским мастерам тринадцатого — четырнадцатого веков. Стоит отметить роль науки в становлении современного искусства; наука о человеческом способе видения вещей определяет рождение искусства, прежде всего направленного, очевидно, на правильное определение

видимого объекта посредством красок и линий. Потребовалось сначала установить правила правдивого выражения, как будто целью живописи в этом плане и является выражение адекватности познания своему объекту. Конечно, искусство итальянского Ренессанса не сводилось к этому, шло дальше; однако оно, несомненно, мыслилось как один из человеческих способов выражения знания. Этим объясняется присущий ему культ науки оптики или, как говорили в тринадцатом веке, перспективы³⁷.

Становится понятным, почему Вазари придавал такое значение наиболее древним проявлениям этого знания. Видимо, справедливо мнение о том, что наше восхищение Джотто связано с живописными качествами, унаследованными его искусством от прошлого, то есть со всем тем, что еще не имело отношения к виртуозности изображения внешнего вида, достигнутой ренессансным искусством. Вазари же, напротив, восхваляет его как предтечу новых техник подражания. Он хвалит его за изображение столь искусно деформированных нищих, что с ними связывается происхождение искусства ракурса³⁸. Начиная с этих первых опытов, перспектива стала приобретать в ренессансном искусстве такое значение, что сам Вазари, рассказывая о жизни Паоло Уччелло, задавался вопросом о том, не является ли необычайный энтузиазм, вызванный этой новой наукой, чрезмерным. По словам Вазари, Паоло «бесперывно находился в погоне за самыми трудными вещами в искусстве» и довел таким образом до совершенства способ перспективного построения зданий по планам и по разрезам, вплоть до верха карнизов и перекрытий. Таким образом, он свел к искусности то, что его предшественники еще связывали со случайной удачей. Паоло погрузился в эти изыскания с такой страстью, что «обрек себя на одиночество и одичание, оставаясь дома недели и месяцы, ни с кем не видясь и никому не показываясь»³⁹. Кто же оспорит право живописца использовать правила перспективы? Никто, особенно если художник способен использовать это знание в собственных целях. Но факт остается фактом: на протяжении тысячелетий художники не знали законов перспективы, сегодня же многие из тех, кому они известны, не склонны подчинять им свое искусство⁴⁰. Следует ли считать присущей живописному искусству ту технику, без которой оно на самом деле может обойтись?

Можно поставить этот вопрос иначе: является ли обманка сущностью живописи? Ответить на него, видимо, проще, так как слово это обычно употребляется в несколько уничижительном смысле. Но это не меняет существа дела.

Обманка — искусство выдавать живописные изображения за реально существующие прочные материальные объекты. В принципе как художники, так и художественные критики считают этот прием недостойным большого художника. Можно использовать его ради демонстрации виртуозности, но вряд ли найдется художник, считающий обманку высшим достижением живописного искусства. Эта уловка, пригодная для малюющих панорамы, диорамы или театральные декорации, носит в живописи случайный характер в качестве приема с узко ограниченным применением.

Подобное мнение, несомненно, оправдано. Но если отказаться от обманки как недостойной живописного искусства, придется заодно исключить и перспективу⁴¹, а также моделирование, являющееся лишь частным случаем воздушной перспективы. Пришлось бы даже отказаться от живописания теней, так как тень в конечном итоге лишь «обманка солнца». Короче говоря, нужно либо согласиться, что обманка присуща живописи, либо отказаться от всего, что хоть в какой-то мере способствует созданию видимости чувственной реальности в рисунке или живописи. Здесь также трудно провести разделительную линию. Художники, стремившиеся к этому наподобие Джошуа Рейнолдса, не знают, где должна проходить эта линия. Они преисполнены смутных благих намерений и неясных советов⁴², так как живопись становится обманкой, стоит только попытаться изобразить твердые тела на плоской поверхности; она есть обманка именно в той мере, в какой является производством картинок.

Таким образом, живописец сталкивается с антиномией. Искусство, почитаемое нами с начала эпохи Возрождения классическим, всегда было настолько подражательным, что некоторые из великих мастеров не побоялись довести подражание до превращения в чистую обманку. Многочисленные итальянские виллы, дома знатных людей и церкви, украшенные Веронезе или Тьеполо, позволяют лицезреть колонны, карнизы, окна, двери и даже мужчин, женщин и детей, короче говоря, разного рода существа и вещи там, где реально существуют лишь плоские поверхности, покрытые тонким слоем краски⁴³. С другой стороны, любой художник почувствует себя оскорбленным, если сказать, что живопись по сути является обманкой. Но если суть живописи заключена в подражании, то почему бы ей и не быть обманкой, в конечном итоге представляющей собой усовершенствованное подражание?

Как бы то ни было, учитывая отсутствие четкой границы между двумя этими сферами, следовало бы признать легитимность как искусства чистого подражания или чистого производства картинок, так и живописного искусства, стремящегося к полному устранению обманки ценой полного отказа от подражания⁴⁴.

Никто не *обязан* любить или не любить тот или иной вид искусства. О вкусах не спорят, но на определенном уровне они по-своему правомерны: ведь вкусом определяется способность зрителя к восприятию красоты. Зато всегда можно обсуждать доводы, приводимые зрителем для обоснования своего вкуса. Зачастую доводы эти иллюзорны, как это случается, когда суют на непонимание того, почему после четырехвекового отношения к живописи как к искусству подражания, породившему множество шедевров, многие современные художники произвольно отклоняются от этого надежного пути ради бесполезного риска абстракции. Как мы видели, у подражательной живописи — свои собственные трудности; но антиномия подражание — творчество также встречает противодействие. Ее следует рассматривать как таковую. Тогда, быть может, удастся увидеть, что современные формы живописи — вовсе не результат произвола: они порождены стремлением разрешить проблемы, поставленные подражательной живописью.

Главная из этих проблем формулируется достаточно просто: если целью живописи, действительно, является подражание, то чему она должна подражать? Мы знаем классический ответ на этот вопрос: цель живописного искусства — подражание природе. Превознося портрет Моны Лизы, созданный Леонардо, Вазари так описывает эту знаменитую картину, словно речь идет о хорошей цветной фотографии: все на ней, «как на самом деле». Можно подумать, что это не живопись, а живая плоть; кажется, что бьется пульс; но в чем же секрет знаменитой улыбки, блуждающей на ее губах? Всего лишь в иллюзии, что это плоть, а не краски⁴⁵. В общем, Вазари практически возвращает нас к обманке, понимаемой как конец живописного искусства.

У него есть для этого некоторые основания: ведь в том же духе высказывается порой сам Леонардо. Художник, по его мнению, борется и соперничает с природой: «Сознание художника должно уподобиться зеркалу, окрашивающемуся в цвет отражаемого объекта; число изображений, возникающих в зеркале, соответствует числу находящихся перед ним объектов»⁴⁶. В этом классическом тексте Леонардо предлагает рецепт «пра-

вильного изображения сцены». Возьмите кусок стекла и расположите его между вами и предметом, который хотите живописать; найдите способ зафиксировать голову, чтобы она не двигалась; закройте один глаз и нарисуйте на стекле именно то, что видите; затем скопируйте рисунок со стекла на тонкую бумагу, после чего перенесите копию на высококачественную бумагу; в заключение Леонардо дает простой совет: раскрасьте его, если хотите, строго соблюдая воздушную перспективу⁴⁷. Когда Леонардо утверждает, что «нужно руководствоваться зеркалом, плоским зеркалом», нельзя не удивиться, что при таком количестве зеркал так мало художников, сопоставимых с ним по таланту⁴⁸.

В силу собственного художественного опыта Леонардо не мог не видеть, что живопись не сводима к реализму в буквальном смысле слова, ограничивающемуся копированием реальности. Такую живопись, действительно, можно было бы считать механическим, совершенно служебным искусством. Подобная концепция живописи была хорошо известна Леонардо, но он ее решительно отвергал⁴⁹. Эта антиномия, можно сказать, возникает всякий раз, когда художник семнадцатого или восемнадцатого века пытается определить предмет своего искусства. Чему следует подражать? Природе. Что есть природа? Это не деталь, отличающая единичный объект от других, но скорее то, что объединяет его с другими. Но как найти эту общую модель в самой реальности?⁵⁰

Первый из возможных ответов дал Платон: предмет живописца – Идея. Следует признать, что мало кто из художников принял его во внимание по той простой причине, что платоновская Идея в качестве живописной модели имеет существенный недостаток: она невидима. Встречаются порой платоники, чье воображение обольщается словами философа; но художники крайне редко предпринимают серьезные попытки применения платоновского учения⁵¹. Платон предложил художникам лишь метафоры, свидетельствующие о том, что предмет искусства находится по ту сторону того, что можно увидеть глазами или сделать руками.

Познание того, что есть реальность – философский вопрос. И неудивительно, что, задаваясь им, художники руководствовались ответами, уже данными философами, или, что также вполне возможно, своими личными соображениями. Как бы то ни было, позиция многих живописцев свидетельствует об их неудовлетворенности положениями Платона, что и приве-

ло их к учению Аристотеля. Рабское копирование единичного недостойно художника; изображать материальными средствами платоновскую идею, чья сущность нематериальна, — двусмысленная затея; остается весьма любопытная реальность, находящаяся у Аристотеля выше единичного, но ниже идеи, а именно род. С этой точки зрения представлять род и подражать природе — одно и то же.

Прекрасным толкователем аристотелевского учения стал Джошуа Рейнолдс. Для портретиста такая позиция оказалась парадоксальной. Рейнолдс понял это, что несомненно нашло отражение в его творчестве. Но у него не было никаких сомнений относительно теории, он даже отстаивал одно из основных положений этого учения в своих «Речах»⁵². Во всех текстах решение этой проблемы всегда оставалось неизменным. Художник подражает в природе единичному в его многообразии. Ограничиваясь подражанием лишь чему-то одному, он станет живописать не природу, но некоторые ее частности. Во избежание этой опасности художник будет сравнивать единичное; в процессе обобщения его воображение постигнет «абстрактную идею форм». И тогда «можно сказать, что художник принят в большой Совет Природы». Действительно, постигнув созидаемую природой форму, художник может действовать наподобие природе, чьи замыслы не зависят от акциденций частного характера. Природа способна лишь отчасти приблизиться к форме; художник может создать чистую, обобщенную форму⁵³.

Не существует более убедительного свидетельства стойкого, в данном случае пагубного, воздействия Аристотеля на формирование современного искусства. Во-первых, проблема объекта живописного искусства как искусства созидательного формулируется в терминах проблематики объекта познания. Исходя вместе с Аристотелем из того, что познаваемая реальность — это обобщенная форма рода, а не единичные акциденции, Рейнолдс заключает, что художественный объект, чья функция — подражание природе, состоит в изображении обобщенной родовой формы. Не следует заблуждаться относительно его намерений. Рейнолдс больше всего опасается сведения живописи к простому копированию частного: «Студент оставит посредственного художника в твердой уверенности, что лучшими картинами являются те, которые могут лучше всего создавать обман зрения. Пусть мелкий художник, похожий на составителя гербария или собирателя раковин, выявляет мелкие различия однородных объектов. Напротив, студент будет

подобно философу рассматривать природу в абстрактном виде, представляя в каждом изображении родовые черты»⁵⁴.

Может быть, мы грезим? И это происходит в стране Локка! Неужели художнику все еще кажется, что можно создать изображение, представляющее человека вообще, а не какого-либо человека в частности? Совершенно ясно, что это невозможно. Человек на картине будет мужского или женского пола; представитель каждого пола будет ребенком, юношей или девушкой, взрослым или стариком; он будет принадлежать к определенной породе, типу, к тому же на него наверняка наложит отпечаток профессия: кулачный боец и философ обычно различаются как телесно, так и выражением лица. Совокупное изображение рода человеческого просто беспредметно.

Для ответа на это вполне ожидаемое возражение у склонных к абстракции художников есть другой тезис. Они заменяют род как объект живописного подражания изображением естественного объекта, исправляющим и улучшающим его внешний вид, чтобы он выглядел более красивым. Рейнолдс выдвигает это положение как получившее одобрение поэтов, ораторов и риториков прошлого. В его поддержку он цитирует Цицерона и Прокла, что неудивительно, так как эти варианты учения свидетельствуют о его платоновском происхождении, что, впрочем, не придает ему большей ясности. Какими правилами нужно руководствоваться для определения самого прекрасного родового типа? Как ко всеобщему удовлетворению решить вопрос о пропорциях? Цицерон, Прокл и Рейнолдс выходят из положения, доверяясь в своем выборе вкусу художника, являющегося, по всеобщему мнению, высшим арбитром в этих вопросах. Отпадает необходимость в поисках идеального человеческого типа — ведь он уже был найден греками. Он уже нашел воплощение в их искусстве, в частности в творчестве Фидия⁵⁵.

Решение избрать произведения Фидия в качестве канона совершенной формы рода человеческого было столь же производным, что и предыдущие. Как нам теперь известно, Фидий представляет не греческое искусство как таковое, но лишь один из его моментов. Последний свидетельствует о победе некоторых условностей, связанных, в частности, с соотношением всех форм с человеческой фигурой, соответствующей определенным пропорциям, почитаемым за идеальные.

Если немного задуматься, обнаружатся бесчисленные затруднения, связанные с подобным способом мышления и дея-

тельности. Греческие скульпторы классической эпохи полагали, что при хорошем телосложении рост человека должен достигать примерно восьми голов. По крайней мере, этот канон приписывался им Рейнолдсом и большинством его современников. Но художник Бернет, комментировавший Рейнолдса, не преминул заметить, что подобное соотношение вовсе не является обязательным. Фигуры Рафаэля достигают порой лишь шести с половиной голов, а головы у Пармезана могут составлять десятую часть туловища⁵⁶. Даже не доходя до наших дней, когда некоторые статуи увенчиваются булавоочной головкой — впрочем, обходятся и вообще без головы — следует признать, что канон Фидия, независимо от его подлинности, вовсе не является непререкаемым⁵⁷.

Успешность античного образца оказала значительное воздействие на развитие живописного искусства. Сам Рейнолдс вывел из этого принципа необходимое следствие: «Чтобы легче достичь идеальной красоты, художник должен внимательно изучать античную скульптуру»⁵⁸. Таким образом, живопись превращается отныне в обманку, подобно части греческой скульптуры. Обширная исследовательская тема истории влияния скульптуры на живопись почти не разработана. Упомянутый нами эпизод этой истории повлек за собой очевидные последствия. Один из явных источников так называемого академического искусства — гипсовые муляжи античных статуй, заполонившие художественные мастерские и школы: говоря словами Энгра, это «скульптурная живопись»; при этом подразумевается, что идеальный образец скульптурной формы представлен греческими образцами. Как приверженец учения Дюфренуа и Рейнолдса, Энгр, в свою очередь, полагает, что греческие статуи превосходят природу лишь потому, что соединяют в одной статуе «все прекрасные части, весьма редко объединяемые в природе единой темой». И далее: «Художник, поступающий подобным образом, допущен в святая святых природы. Он наслаждается лицезрением богов, говорит с ними. Подобно Фидию, он созерцает их величие, учит их язык, чтобы рассказать об этом смертным»⁵⁹.

На самом деле подобное смешение понятий, почерпнутых у Платона и Аристотеля, обернулось первыми попытками создания абстрактного искусства, основанными на том, что можно назвать дурной абстракцией, состоящей в подмене конкретных индивидов родовыми понятиями. Нашествию абстрактного концептуализма в живописном искусстве мы и обязаны беско-

нечными музейными залами, населенными раскрашенными призраками греческих, а то и римских статуй, чьи безжизненные изображения навевают скуку. Зачастую это прекрасные профессиональные работы, тщательно выполненные по правилам композиции, унаследованным от мастеров прошлого; но если вряд ли можно заинтересовать умы речью, посвященной исключительно общим понятиям, то уж совершенно невозможно привлечь взгляды к роду, об ирреальности которого свидетельствует абсурдная попытка живописать его.

Более углубленные размышления о параметрах данной проблемы привели бы, видимо, к выводу об обманчивости такого рода затеи. Можно подумать, что теоретикам академизма не известна истина, ярко обрисованная Дидро: всякое единичное — это система столь тесно взаимосвязанных форм, что нельзя изменить одну из них, не лишив целое даже видимости реальности⁶⁰. Другими словами, честолюбивое стремление улучшить природу, соединяя в одном изображении лучшие стороны различных существ, — весьма противоречивое предприятие, так как в действительности лучшее и худшее нераздельны. Глаз, созерцающий такие смешанные изображения, замечает неправильный расчет, ведущий к ложному результату. Нет ничего более ирреального, чем изображение того, чего не может быть.

Вот почему неприятие академизма столь часто принимает форму возврата к реализму. Пока живописное искусство не выйдет за рамки тех представлений, развитие которых мы прослеживаем, у него нет другого выбора. Его предмет, как говорят художники, — подражание природе; но так как они не хотят сводить свое искусство к рабскому копированию действительности, то отождествляют природу то с родом, то с улучшенным образцом, к которому род якобы стремится, но никак не может создать. Это тот решающий момент, когда художник подменяет природу и смело пытается сам создавать в живописи те существа, которые природе не удастся производить в действительности. Живописание рода для него тождественно живописанию реальности, какой она должна быть, то есть красоты. Если этот рецепт окажется неудачным, останется лишь вернуться к единичному в его конкретной реальности, со всеми отличительными особенностями — это и есть реализм в искусстве.

О неизбежности такого решения и свидетельствует творчество мэтров академического искусства. Если ограничиться тремя именами — сам Рейнолдс, Давид и Энгр, — то, что они были преимущественно портретистами, к счастью, спасло их от кра-

ха, к которому вела доктрина. При всей своей обобщенности и концептуальной «абстрактности» портрет не может полностью пренебречь индивидуальными чертами модели. Реалист, целиком приверженный единичному, всегда полностью уступает потребности возврата к реальному. Порой он даже более старательно, чем следует, культивирует безобразное, так как приверженность безобразному и вульгарному во всех его видах создает у художника чувство защищенности от опасности полной утраты связи с реальностью⁶¹. К счастью, талант нередко предохраняет художника от угроз, связанных с теорией. Курбе, Мане — прекрасные примеры почти неизбежной естественной реакции, побуждающей творца искать лекарство против анемичности академического искусства в «возврате к реальности». О его действительности свидетельствуют «Похороны в Орнана» и «Казнь императора Максимилиана». Но верно и то, что величие подобных произведений связано с отказом от дотошной передачи единичного и буквальности реализма⁶². В той мере, в какой живописное искусство задается целью подражания единичному, оно возвращается к первоначальной постановке проблемы, поначалу единодушно отвергнутой художниками. Живописный круг замкнулся не потому, что живопись отказалась от подражания природе, но потому, что вопрос о том, что такое природа, поверг ее в то же недоумение, что и философию. Природа — не Идея Платона, не абстрактная родовая форма Аристотеля, не единичное в эмпиризме. Так как нельзя представить себе какой-либо иной род бытия, то единственно возможный вывод относительно предмета живописи сводится к тому, что он нам неизвестен.

Но стоит, быть может, задаться вопросом о том, не таится ли причина этих затруднений в самой постановке проблемы. Размышления Делакруа о своем искусстве являются в этом плане решающим моментом в истории современной живописи: это ее поворотный пункт. Несмотря на множество сомнений, колебаний, глубокую приверженность прошлому на практике, Делакруа приходит к пониманию революционной в своей простоте истины: красота картины не зависит от того, что на ней изображено. Если это так, а Делакруа как бы мимоходом сам признал эту истину в своем «Дневнике», то сюжет для картины не обязателен. Но тогда картина тем более нуждается в чем-то другом. В чем именно?

Не систематизируя художественное мышление и не превращая его тем самым в философию, процитируем лучше данный

отрывок целиком: «Кто сказал “искусство”, сказал “поэзия”. Искусства без поэтической цели не существует. Доставляемое картиной удовольствие полностью отличается от удовольствия, связанного с литературным произведением»⁶³. Живописи присущ совершенно определенный род эмоций; он никоим образом не связан с литературой⁶⁴. То или иное сочетание красок, света, теней и т.п. производит определенное впечатление. Можно назвать это музыкой картины. Вы входите в собор, еще не зная, что изображено на картине, — ведь она расположена слишком далеко, чтобы разобрать, что именно на ней изображено, но зачастую вы уже покорены волшебным аккордом; такова порой власть величественных линий как таковых⁶⁵.

Особенно важно, что Гоген вспомнил об этих строках и размышлял о заключенных в них ключевых словах: *музыка картины, этот волшебный аккорд*; но еще важнее отметить, что то, о чем говорит Делакруа, испытывает каждый любитель живописи, считая это не столько исключением, сколько правилом. Любитель картинок сначала прочтет фамилию художника и название картины; на живопись он посмотрит позже, если вообще посмотрит. А любитель картин обычно обращает внимание на эти сведения только в том случае, если полотно доставило ему удовольствие. Эстетический опыт состоялся в тот момент, когда при входе в зал музея, на выставку или в частный дом глаз посетителя остановился на чарующем объекте, задуманном и созданном таким образом, что его восприятие доставляет нам удовольствие. Эрудиция, история искусства, критика — одним словом, литература во всех ее видах имеет значение, играет определенную роль, но вступает в свои права позже. Обычно она развивается в русле эстетического опыта, а не предшествует ему.

Если бы Делакруа безоговорочно применял вытекающие из этих положений следствия, он на целый век опередил бы самые радикальные формы не изобразительной живописи. Это лишь гипотеза, возможно, лишенная смысла; но по крайней мере очевидно, что подобное замечание было связано с определенными убеждениями, в совокупности если и не складывающимися в систему, то по крайней мере определяющими направление его мысли.

Первое из этих убеждений было связано с безоговорочным осуждением реализма. Это чрезвычайно важный момент. Следствием отторжения реализма, сочетавшегося у Делакруа с отвращением к академизму, был выход из замкнутого круга

расчетливого отношения к предмету искусства, присущего художникам семнадцатого – восемнадцатого веков. Можно сказать, что благодаря Делакруа живописное искусство находит наконец долгожданный выход из лабиринта: ведь отвергая реализм, он отвергал подражание, считая, что реализм лишен творчества, поэзии⁶⁶.

В «Дневнике» (22 февраля 1860 г.) из этого первого следствия вытекает второе: еще раз посрамив реализм («реализм следовало бы определить, как антипод искусства»), Делакруа приходит к основополагающему выводу: «Основной принцип в искусстве заключается в необходимости жертв»⁶⁷. Действительно, если художник задается целью, не связанной с подражанием, первый художественный принцип – необходимость исключить из картины все то, что хоть и связано с реальностью, но не приближает картину к поставленной художником цели. То, что необходимо для точности картинки, может повредить картине. Следовательно, нужно убрать все то, что не способствует возникновению волшебного аккорда, музыки картины, составляющей ее красоту. Делакруа не подозревал, как далеко впоследствии пойдет живопись в своих жертвах, но он наметил этот путь.

Авангард живописного искусства склоняется отныне к виду абстракции, полностью отличающемуся от описанного Рейнольдсом. Это уже не концептуальная абстракция, сводящая множественность единичного к родовому единству, но сознательно осуществляемое художником абстрагирование от всего того, что не служит музыке картины, препятствует ее рождению.

В философских книгах история зачастую упрощенно систематизируется, но ведь она состоит не только из случайностей. В философских учениях, научном познании или изящных искусствах нередко констатируется, что кроме случайностей история характеризуется последовательной общей направленностью. В этом смысле можно сказать, что прежде чем остановить свой выбор на слове «абстракция», придав ему техническое значение, некоторые художники руководствовались в своем искусстве связанной с ним позицией.

Большие живописные стили, сменявшие друг друга после Делакруа, в своем большинстве, по-видимому, способствовали общему движению, чьим результатом является сегодня так называемое абстрактное искусство, если оно еще не превзойдено⁶⁸. Первый этап начинается с Делакруа, включает в себя Гогена и Серюзе и заканчивается фовистами. Символом этого

движения можно считать тот день, когда Серюзе поведал учащимся Академии Юлиана об учении Гогена. Внимания заслуживают те выражения, в которых Морис Дени позже рассказал об этом событии. Дени смог различить на дощечке, раскрашенной Серюзе и показанной им сотоварищам по мастерской, всего лишь «бесформенный в силу своей синтетичности пейзаж», написанный почти чистыми красками⁶⁹. На самом деле Гогеном был уже пройден этап синтетического или какого-либо иного определения пейзажа. Определять пейзаж все еще означает говорить, писать, заниматься живописной литературой, тогда как целью Гогена было магическое заклинание красок и линий, не связанных с каким-либо изображением.

Тому, кто хочет понять смысл этой реформы, достаточно увидеть одно из гогеновских полотен, написанных на Таити. Великолепные сочетания зеленого, желтого и красного цветов, сверкающих наподобие фейерверка, свидетельствуют о том, что художник почти полностью отделил вещи от их цветов. Ранние полотна Дерена, Матисса, одним словом, всех некогда сходных между собой художников, объединившихся в группу, названную сегодня «фовистами», явились первым осознанным примером экспериментирования над искусством, художниками и публикой.

Чтобы полностью абстрагировать краски от объектов, нужно было не только отделить их от вещей, но и противопоставить им. Придавая объектам цвета, невозможные в природе, в определенном смысле нелепые, надеялись побудить зрителей искать смысл картины не в сходстве с вещью, а в чем-то ином. После пяти веков искусства, посвященного подражанию природе, зрителю кажется, что над ним издеваются, систематически оспаривая то, что просто следовало бы не всегда принимать. Цветовое абстрагирование у еще не прирученных успехом «Диких» было провокативным экспериментом, призванным не удивить, но выявить предмет живописного искусства как таковой, состоящий в создании картины, а не картинки.

Сезанн также восхищался Делакруа. Он даже предполагал написать «Триумф Делакруа»; многие эскизы сохранились. Но Сезанну не хватало того, чем был щедро наделен Делакруа, — воображения. Скорее походя в этом отношении на Энгра, он чрезвычайно интересовался стилем и мог обрести его лишь при непосредственном соприкосновении с натурой, стилизуя то, что было навеяно сюжетом. Очевидно, что наряду с некоторыми удачными намеками на стиль, сущее в природе пред-

лагает в этом плане множество деталей, линий и форм, как раз препятствующих возникновению порядка. Естественные формы содержат пластические элементы, к которым примешиваются многие другие, не пластические. Действительно, цель природной формы не является пластической. Позирующий в мастерской натурщик – живое существо со своими частями тела; линии его торса – прежде всего оболочка внутренних органов. Свободное обращение художника с натурой связано с тем, что он вовсе не собирается воспроизводить в искусстве природно существе, и в этом он прав. Энгр однажды высмеял ученика, нарисовавшего шестипалую ступню⁷⁰, но ведь и сам он поступил так же, снабдив «Большую одалиску» лишними позвонками. Подобно своему ученику, он уступил требованиям формы, и на этот раз оказался прав.

Одна из сторон таланта Сезанна была связана с тем, что он видел в естественной форме преддверие пластической формы. В этом он был гораздо смелее Гогена, который подал пример, придав природе не свойственные ей цвета. Цвет – это акциденция; пишут ли белого, черного или красно-коричневого человека, глаз сразу безошибочно узнает человека; но если представленный объект не обладает человеческими формами, мы не узнаем его. Формы служат для глаза отличительным знаком природы сущего; изменить его форму означает изменить его самость.

Смелость Сезанна связана с утверждением примата пластической формы над естественной формой в живописи. Линии и объемы его композиций оправданы пластическим смыслом каждого произведения, а не стремлением к точному воспроизведению лишь внешнего вида. Сезанн верен своему стремлению конструировать радующие глаз формы. Он абстрагирует от объектов их форму, являющуюся для нас видимым выражением самой их сущности. Поэтому неудивительно, что, формулируя смысл своего предприятия, Сезанн представляет его как стремление свести многообразие естественных форм к небольшому числу геометрических форм⁷¹. Не являются ли они преимущественно пластическими? Они предстают средоточием максимально постижимого посредством зрительного восприятия.

Пример Сезанна побуждал занять еще более категорическую позицию. Ведь хотя сам он деформировал объекты ради пластической чистоты форм, он никогда полностью не отделял живописные формы от тех естественных форм, которыми руководствовался. При всех несообразностях само слово «ку-

бизм» обладает по крайней мере тем преимуществом, что ясно указывает на момент, когда пластико-геометрическая форма становится одновременно объектом и смыслом картины. Кубизм справедливо считается решающим моментом в развитии современного искусства — ведь именно благодаря ему художники обнаружили возможность либо разлагать природную форму на пластические элементы ради их перераспределения согласно созданной художником схеме, либо, как говорится, деформировать естественно существующее ради его превращения в пластически существующее, подчиняющееся собственным законам.

Понятие «деформация» озадачило художников, наблюдавших за этим течением извне, своим неудачным наименованием⁷². Используя его художники руководствовались зрительской точкой зрения. Действительно, с точки зрения естественных форм гитары и женские головки Пикассо деформированы; при их рассмотрении в качестве пластических элементов их черты и тона являются, напротив, формообразующими, сформированными. Естественная деформация — следствие пластической деформации. Благодаря раздражавшему многих зрителей стремлению подчинить природные формы живописным целям, кубизм почти полностью освободил живописное искусство от подражания. Хуан Грис, как чистый художник, ясно осознавал это. Глубинные чаяния кубизма были связаны с тем, чтобы превзойти Сезанна, то есть не просто с преобразованием естественных форм в чисто пластические, но, наоборот, с избирательным приложением последних к конкретным объектам⁷³.

Живопись вознеслась очень высоко, но она все еще оставалась воздушным шариком на веревочке. Ни у Хуана Гриса, ни у Пикассо — менее всего у последнего — живописное искусство не смогло порвать нить, связующую его с изображением. Пока из-под пластики выступает природная форма, неизбежны интерференции, ведущие к отсутствию пластичности. Читая Хуана Гриса, задаешься вопросом: почему он счел нужным превратить цилиндр в бутылку? Подлинно пластическая форма — цилиндр, и этим следовало ограничиться.

Со свойственной ему проницательностью Грис задался этим вопросом и сам начал отвечать на него. Почему, спрашивает он, не придерживаться общего соотношения цветов и форм, существующего до их разделения на частные объекты? Потому что, повторяет он, «я не хочу, чтобы зритель сделал это сам, чтобы ансамбль цветовых форм навел его на не предусмотренную мною реальность»⁷⁴. Но зачем вообще наводить

на какую-то реальность, будь то зрительская или художническая? Раз весь смысл форм связан с их местом в пластической структуре, уже незачем сохранять последнюю связь с искусством прошлого, подражающим природе. Пожертвовав излишней картинностью, затем естественными цветами и, наконец, природными формами, после Хуана Гриси оставалось только пожертвовать самым воспоминанием об изображении мира природы. По крайней мере один художник понял необходимость такого эксперимента и осуществил его.

Творчеством Пита Мондриана руководит стремление, в какой-то мере знакомое до него и другим художникам, — избавиться от присущей понятию формы двусмысленности. Обыденный опыт свидетельствует о том, что форма выполняет двойственную функцию: во-первых, она конституирует сам объект, так как форма объекта и есть то, чем он является; с другой стороны, в силу этого познанная форма становится, естественно, знаком соответствующего ей сущего. До возникновения условного языка, в пределах естественной системы значений, которую Делакруа считал собственно художнической сферой, воображаемый образ дерева, лошади или человека формируется у всех одинаково; следовательно, в любом сознании эти образы означают один и тот же объект. Мы не знаем языка художников Альтамиры и Ласко, но сразу разбираемся в формах, начертанных на стенах пещер. Художники применяют те же знаки, но используют их иначе. Включая форму в одну из своих композиций, живописец не создает соответствующего сущего в природе; он вовсе не хочет сказать: это лошадь, это человек; он использует данную форму как пластический элемент в сущих его искусству целях⁷⁵.

Итак, для достижения данной цели художник должен как можно дальше развести форму как пластический элемент и ту же форму как живописный знак соответствующей реальной формы. Нужно дойти до понимания этого, чтобы постичь глубинный смысл восхваления Пуссенем «немых вещей». Суровое искусство Пита Мондриана как раз и задалось целью сведения выразительных средств художника исключительно к пластическому элементу, его полному обнажению⁷⁶.

Отсюда полотна, названные просто «Картина I», «Картина II», в которых допускается лишь один пластический элемент — прямая линия, а также наиболее пластически сильная фигура — прямой угол. Почему исключаются кривые? Потому что кривая принадлежит к категории жизни как таковой, тогда как

прямая — к категории искусства. Воображение зрителя превращает любой отрезок кривой в знак некоторой природной реалии — холма, головы, груди, плеча. Прямая, напротив, — творение человека; в природе нет прямых линий; то есть прямая — единственный пластический знак, о котором можно с уверенностью сказать, что он обозначает лишь себя. Прямая и угол не только ничего не изображают, но и препятствуют возникновению изображения в воображении зрителя⁷⁷. Хуан Грис хотел помешать зрителю закончить картину в воображении иначе, чем он делал это в действительности. В искусстве Пита Мондриана картина полностью закончена, она такая, какая есть; воображение зрителя выставлено за дверь, а дверь закрыта. На этот раз живописная форма действительно означает себя самое.

Так живопись выпутывалась из лабиринта, выход из которого напрасно искала с тех пор, как первые мастера итальянского Возрождения неволью завлекли ее туда. Это удалось лишь благодаря ясному осознанию собственной живописной сущности. Речь уже не идет о познании природы, о том, в какой мере и как следует подражать ей. Понятие подражания стало неуместным; оно относится теперь лишь к искусству производства картинок, захватывает его целиком, является присущей ему целью. Итак, путь завершен. После того, как Делакруа обосновал необходимость жертв потребностью избежать реализма, являющегося антиподом искусства, живопись вступила на путь чисто пластического искусства. Где предел жертвам? Об этом сказал Мондриан: там, где художник, недовольный полным отсутствием изобразительности, не позволяет зрителю самостоятельно создавать ее. Мондриан полностью абстрагировал чисто пластический элемент; пойдя по пути абстракции, он довел живописное искусство до его высшего предела.

Живопись оказалась в ситуации, полностью отличающейся от той, что существовала начиная с шестнадцатого века⁷⁸. Чтобы оказаться в авангарде, художнику уже было недостаточно пожертвовать еще одной фигуративной условностью. После Мондриана этот рецепт больше не находил применения. Художник оказался в положении революционера на завтра после революции. После долгой борьбы за освобождение от гнета перед ним вдруг возникает проблема, как распорядиться своей победой. Груз неограниченной свободы гнетет его. Если кризис живописного искусства существует, он состоит имен-

но в этом. Начавшаяся в пятнадцатом веке борьба живописи против сопутствующего ей производства картинок завершилась недавно столь полной победой, что для частичного сохранения фигуративности сегодня нужно больше смелости и независимости, чем для использования удобств, зачастую связанных просто с отсутствием формы. Те, кого Игорь Стравинский так остроумно называет пожарными авангарда, встречаются не только в музыке; есть они и в живописи.

Начиная с Делакруа, опыт неопровержимо свидетельствует о том, что для того, чтобы стать хорошей живописью, картина не мало быть хорошим изображением. Но из этого вовсе не следует, что если на картине ничего не изображено, то это непременно хорошая живопись. Чтобы быть художником, достаточно старательно подражать природе — так считалось на протяжении пяти веков; это было ошибкой. Но ведь и отказа от подражания природе недостаточно для того, чтобы стать художником. Некоторые опасаются, что абстрактное искусство полностью откажется от живописного искусства прошлого. Их страхи совершенно не обоснованы. Крайняя сложность чисто абстрактного искусства защищает его от опасности вульгаризации в ущерб как себе, так и традиционным художественным формам итальянского Возрождения. Очень легко создавать полотна, не являющиеся ни изображениями, ни картинами. Это слишком хорошо известно. Хотя рассматривать стены, увешанные неживописными картинами, занятие не слишком вдохновляющее, встречаются там и хорошие изображения, доставляющие удовольствие. Но нет ничего более гнетущего, чем некоторые выставки якобы абстрактного искусства, где редко увидишь картину и никогда — изображение. Таков невосполнимый опыт пластического небытия.

Если благонамеренный зритель не может опереться на собственную живописную практику, неудача оказывается необъяснимой. Об удачном или неудачном изображении может судить всякий. Абстрактное искусство, напротив, требует столь же исключительного зрителя, как и сам живописец. Для создания объектов, способных усладить зрение восприятием только особой упорядоченности их чувственных качеств, художнику необходим редкостный талант. Пока художник еще может производить картинку, ему есть что сказать; сказать это нужно хорошо; как подобает художнику, но по крайней мере есть, о чем говорить. На полностью нефигуративном художнике лежит та же ответственность, что и на его предшественниках, но

ему нечем сгладить неудачу. Если написанная им картина не является полностью сформированным сущим, ансамблем красок и линий, созданным исключительно для того, чтобы радовать глаз, его труд заканчивается полным, откровенным провалом. Но и зритель должен быть способен воспринять заключенную в чувственной структуре умопостигаемость, аналогичную той, что необходима художнику для замысла и создания подобной картины. Когда эстетический опыт не возникает, многие ограничиваются тем, что обвиняют художника. Возможно, они и правы, но сами не вполне уверены в этом. Стоит ли удивляться их разочарованию?

Можно задаться вопросом, не вышла ли живопись из одного лабиринта, чтобы оказаться в другом; однако есть основания думать, что это не так. На вопрос о том, что делать художникам с наконец-то обретенной свободой, могут ответить только сами художники. Ответ на это даст само их искусство. Слушающему и пытающемуся понять их философу известно, сколь значительную роль в развитии современной живописи играет диалектика. Бодлер сетовал, что вместо того, чтобы стать художником, француз становится литератором. А ныне можно сожалеть о том, что он становится философом. Действительно, строгость логической дедукции порой требует от художника невосполнимых жертв, тягостных и для него, и для нас. Однако в целом диалектика оказалась, скорее, благотворной, во всяком случае — неизбежной, если только наш очерк может претендовать на истину. Даже если предположить, что нефигуративное искусство оказалось полностью ошибочным, ответственность за это лежит на фигуративном искусстве. Его затруднения могли разрешиться лишь в результате принятия некоторых решений, завершения экспериментов. Теперь остается объединить то, что до сих пор просто путали. Длительное напряжение сил вовсе не должно привести к противостоянию мира картин миру картинок. Если бы дело закончилось этим, пришлось бы заключить, что обе стороны снова потеряли из виду проблему, действительно требующую разрешения.

Картина достойна называться живописным произведением, если, возникнув из зачаточной формы, она структурно и бытийственно полностью руководствуется единством этой формы. Поэтому для подлинно абстрактной живописи не обязательно изображать род как воплощение абстракции либо абстрагироваться от изображения вплоть до полного отказа от него. Как мы говорили, такой отказ должен был однажды слу-

читься хотя бы ради демонстрации того, что живопись, полностью свободная от подражания, возможна, правомерна, обладает собственной красотой. Дело сделано. Высшая художественная свобода завоевана, и ее уже не отнять, если художнику хватит сил нести ее бремя.

Только художник знает, что сулит ему успех. Опыт неизобразительной живописи не доказывает, что другие живописные жанры уже невозможны; он лишь свидетельствует о том, что неизобразительная живопись тоже возможна. Осмыслив форму создаваемого произведения, представляющую собой не что иное, как само произведение, чьим зародышем она является, художник будет творить прекрасное, если сможет абстрагироваться от всего ненужного, бесполезного для воплощения формы, не относящегося к самому произведению⁷⁹. Иными словами, подлинная абстракция — осознанное принесение в жертву в процессе создания произведения всего того, что не представляется необходимым для полной актуализации видящейся художнику зачаточной формы. В свете этого не имеет значения, прибегает ли художник к изобразительным элементам. Если он использует только их пластические значения, а не изобразительность, то может быть уверен, что находится на правильном пути. Как говорил Одилон Редон, «если нет пластического воображения, на его место приходит литература»⁸⁰. Чтобы обретенная наконец живописным искусством свобода оставалась в целостности и сохранности, нужно дать ему право пользоваться всеми без исключения формами; но трактовать их следует как пластические формы, а отнюдь не знаки. Вновь обретенные свободы не должны оплачиваться потерей прежних свобод. У понятия *изобразительной живописи* уже нет будущего. Мы понимаем теперь, что это терминологическое противоречие. Но если изобразительность — не столько изображение, сколько то, что выполняет в картине сугубо изобразительную функцию, становится очевидным, что величие живописного искусства никогда не связывалось с его изобразительными качествами. Даже изображая, живопись преследовала прежде всего собственные цели. Осознав их сущность, живописное искусство должно освободиться даже от собственных завоеваний. Без попытки предсказать будущее нельзя идти вперед; но можно по крайней мере высказать пожелание, чтобы не согласные с подобным выбором со своей стороны предложили ответ, учитывающий основные параметры данной проблемы. К ним относится долг каждого эстетика ответить на известное замеча-

ние Паскаля: «Сколь тщетна живопись, вызывающая восхищение сходством с вещами, чьи оригиналы вовсе не восхитительны!» Если суть живописи — в подражании, то вряд ли кто-либо примет этот простодушный вызов.

Примечания

¹ Некоторые связывают это чувство с тем, что художник задумывает идею произведения и руководствуется ею подобно тому, как божественная Идея производит природой (The Discourses of Sir Joshua Reynolds. The Third Discourse. P. 42). Другие, исходящие скорее из опыта, видят в этом просто удовольствие от владения произведением. Скульптор Эрик Джил рассказывал, при каких обстоятельствах он изваял первую статую — обнаженную женщину как образ недостающей в ту пору реальности.

² Цит. по: *Lhote A. De la palette à l'écritoire*. P. 57. Это слова из письма г-ну де Шамбраю, отправленного из Рима 1 марта 1665 г.

³ Дневник Делакруа. 22 июня 1863 г. С. 586. Умер Делакруа 13 августа того же года.

⁴ *Thomas d'Aquin. Summa theologiae, I—II, q. 27, art. 1, ad 3 m.* Смысл этого учения заключается в том, что прекрасное соотносится с познанием так же, как благо — с волей: «Однако прекрасное — чувственная форма блага. Но как возможно благо, не являющееся при этом истиной?» (*Reverdy P. Le gant de cin. P., Plon, 1927. P. 70*). Ответ: оно есть истина, но истина чувственно воспринятая; см. ниже, с. 234–235.

⁵ О высшем смысле художественного творчества: «Человек не довольствуется тем, что у него есть, он стремится к тому, чего лишен. Эстетическое наслаждение в искусстве проистекает из реальной нехватки, чьим отражением и выступает произведение. Посреди природной красоты, являющейся лишь отблеском нерукотворной красоты, душа влачит жалкое существование» (*Reverdy P. Le gant de cin. P. 71*). То есть душа страдает подле не вполне чистой красоты; художник стремится создать объекты, чья субстанция и есть красота. Вот почему эти произведения непосредственно воспринимаются как *произведения искусства*.

⁶ Восприятие здесь прежде всего чувственное, но вместе с тем и интеллектуальное: «Прекрасное относится к области чувств в равной, а быть может и большей мере, чем к сфере разума» (*Reverdy P. Le gant de cin. P. 63*). Несомненно; но и чувства являются познанием. Воспринятое чувствами даст пищу разуму.

⁷ Рейнолдс говорил в своей *Второй речи*, что «даже лучшие из красочных картин бледны и бессильны» по сравнению с истинным великолепием Природы. Художник Бернет заметил в примечаниях, что «если обратиться к природе, напрасно будет искать в ней сочетания, производящие столь изумительное впечатление в творчестве Тициана и других выдающихся колористов» (The Discourses of Sir Joshua Reynolds. P. 24, n. 5). Как пронизательно заметил Бернет, очарование живописи связано не с интенсивностью используемых цветов, а с пропорциями объемов теплых и холодных тонов, света и тени, а также с искусным применением художниками ярких мазков, контрастирующих с этими объемами и придающих картине блеск и силу природы» (Op. cit. P. 25, n. 5).

⁸ «Он [Констебл] ответил даме, которая говорила о гравюре, изображающей дом, что это плохой дом: “Нет, мадам, он не уродлив: за всю мою жизнь я так и не увидел ничего уродливого”» (*Leslie C.R. Memoirs of the Life of John Constable*. P. 280). Дама говорила о доме на гравюре, Констебл — о гравюре дома. — «Любите правдивое, потому что оно прекрасно, если уметь различать и чувствовать его. Пусть наши глаза хорошо видят... Если вы хотите увидеть, что эта нога уродлива, основания, я знаю, найдутся. Но вот что я скажу вам: смотрите моими глазами, и вы найдете ее красивой» (*Ingres raconté par lui-même*. P. 48).

⁹ *Aristote. La sensation et le senti*, ch. III; см. комментарий св. Фомы в: *Thomas d'Aquin St. In Aristotelis libros De sensu et sensato, De memoria et reminiscencia commentarium*. Spiazzi R.M. éd. 3 éd. Turin, Rome. Mariette, 1949. P. 32, n. 101. — О преимущественно познавательной природе восприятия прекрасного и ее последствий для зрения и слуха см.: *Thomas d'Aquin St. Sancti Thomas Aquinatis Summa theologiae*, I—II, q. 27, art. 1, ad. 3 m.

¹⁰ «Прекрасное и благое в вещи сущностно тождественны, так как они имеют тождественное основание — форму. Вот почему о благе говорят в этой связи, что оно прекрасно. Но это разные понятия. С одной стороны, благо соотносится с желанием (потому что все желают блага) и, следовательно, обладает признаками цели (потому что желание — своего рода движение к чему-либо). С другой стороны, прекрасное связано с познавательной способностью, так как красивыми называют вещи, понравившиеся при взгляде на них. Таким образом, прекрасное состоит в должной пропорциональности, так как для разума приятны подобные ему вещи с правильными пропорциями. Действительно, сам разум — своего рода пропорциональность (*proportio, ratio*), что относится к любой познавательной способности. А так как любое познание есть усвоение, а подобие связано с формами, то прекрасное непосредственно сопряжено с понятием формального основания» (*Thomas d'Aquin St. Sancti Thomas Aquinatis Summa theologiae*, I, 5, 4, ad. 1).

¹¹ «Чтобы вкратце описать метод Сезанна, следует разбить его на две части. Сначала зрелище вызывает у художника эмоцию преимущественно пластического характера: за видимостью он обнаруживает существование скрытого порядка, вызывающего в сознании соответствующую геометрическую конструкцию. На смену вдохновению в его классическом понимании приходит такое же сильное чувство. Непосредственная, спонтанная первоначальная обработка состоит в выборе цветовой материала, соответствующего сущности избранного объекта, мимолетному строю чувства. Второй этап работы на свежую голову состоит в подчинении элементов, возникших в ходе предварительного анализа, механическому ритму как отражению всемирного ритма» (*Lhote A. La peinture, le coeur et l'esprit*. P. 26).

¹² То, что некоторые художники настаивают на разумном характере эстетического опыта, объясняется опасением, что ранг живописного искусства будет снижен до уровня обыкновенного ручного труда. Обратимся, например, к Эрику Джилю: «Эстетическое — это то, что нравится разуму посредством чувств» (*Gill E. Work and Property*. P. 29). Но эту формулировку можно перевернуть: ведь хотя художественное удовольствие и является осознанным, подкрепляется мышлением, это прежде всего чувственное состояние. По-видимому, Эрик Джил приходит к этому в другом месте (*Ibid*. P. 128–129), говоря, что эстетическое удовольствие является лишь умственным «точно так же, как зубная боль — это боль ментальная»; в конечном итоге «основа эстетического удовольствия скорее физическая, чем духовная».

¹³ Об интерпретации геометрических конструкций Сезанна и их связи с чувственным восприятием см.: *Lhote A. La peinture, le coeur et l'esprit*. P. 23–24. Следует учесть, что неотъемлемой частью такой интерпретации являются, разумеется, личные взгляды автора. По его мнению, живопись зрелого Сезанна была пластическим эквивалентом связи воспринимаемых объектов с трансцендентными фигурами (сферами, цилиндрами, конусами) или возникающими при их сочетании ансамблями. Можно определить воспринимаемые подобным образом картины как «ментальную архитектуру, возникшую из чувств художника» (Op. cit. P. 29).

¹⁴ *Sérusier P. A, B, C de la peinture, suivi d'une étude sur la vie et l'oeuvre de Paul Sérusier par Maurice Denis*. P., Floury, 1942. P. 15–21. – Cf. *Osborne H. Theory of Beauty. An Introduction to Aesthetics*. L., Routledge and Kegan Paul, 1952. P. 174–178.

¹⁵ О различных многоугольниках, нарисованных Леонардо да Винчи для книги: *Fra Luca di Paccioli. De divina proportione* см.: *Ghyka M. Le Nombre d'Or: Rites et rythmes pythagoriciens dans le développement de la civilisation occidentale. Avec une lettre de Paul Valéry*. 2 vol. P., Gallimard, 1931. Vol. I, pls. VII–IX; о великолепных образцах раковин – табл. XV–XVI. – Ср. *Sainte-Laguë A. Le Monde des formes*. P., Fayard, 1948. P. 110–116: изображение (согласно шведскому математику Г. Гилстрому) интегральных кривых двух сложных дифференциальных уравнений; геометрические поверхности, изображенные натянутыми на две медные рамки нитями (Ibid. P. 200), а также фигура (Ibid. P. 201), видимо, поразившая воображение Певзнера и Габо. – Действительно, сравните след броуновского движения частицы (Ibid. P. 179) с некоторыми линейными рисунками Пауля Клее.

¹⁶ *Бодлер Ш. Салон 1846 года. IV. Эжен Делакруа. С. 77*. В этом отрывке Бодлер развивает идею о наличии разных видов рисунков: «Первый вид рисунка искажает натуру из-за слишком большого приближения к ней; он правдоподобен и все же нелеп. Второй рисунок натуралистичен, но при этом идеализирован... И, наконец, третий рисунок, наиболее благородный и удивительный, может вовсе пренебречь натурой, ибо он воплощает в себе иную природу, близкую духу и темпераменту автора». Несколько выше Бодлер пишет: «Картину можно сравнить с машиной, весь механизм которой понятен опытному глазу» (Там же. С. 75).

¹⁷ *Ernout A., Meillet A. Dictionnaire étimologique de la langue latine. Histoire des mots*. P., Klincksieck, 1939. P. 416. Все наши замечания об *imago* позаимствованы из этого труда.

¹⁸ Делакруа считал обращение к модели полезным в плане характерности, но он остерегался тяготения к реализму, неизбежно сопряженному со злоупотреблением моделью: «Она [модель] все притягивает к себе, и от живописца не остается ничего» (Дневник Делакруа. Среда, 12 октября 1853 г. С. 290). См. выше, гл. IV, прим. 54, с. 213.

¹⁹ См. эссе Делакруа под названием «Реализм и идеализм» в кн.: *Делакруа Э. Мысли об искусстве. О знаменитых художниках*. Перевод М. Казениной. М., 1960. С. 217–218. Вот почему, впрочем, любая копия картины, даже сделанная рукой, написавшей оригинал, специфически отличается от оригинала. Цель копии – подражание уже заданной модели; то есть копия картины – это картинка; она относится к другому искусству, не к тому, к которому принадлежал оригинал.

²⁰ Фенелон наивно выразил необходимую связь между подражанием и обманкой в «Письме об академических занятиях»: «Поэзия является, несом-

ненно, подражанием и живописью. Представим себе пишущего картину Рафаэля: он не рисует странных фигур, если только это не гротеск; не стремится к ослепительному колориту; вовсе не желая, чтобы искусство бросалось в глаза, пытается скрыть его; ему хотелось бы обмануть зрителя, чтобы он принял картину за само Преображение Иисуса Христа на горе Фаворской. Его живопись хороша лишь в меру своей правдивости. Преувеличенное искусство никуда не годится; оно должно стремиться к сходству». Здесь явно просматриваются родственные темы: живопись как язык истинного познания (хорошая живопись — правда); правда в живописи, понятая как сходство; полное сходство, отождествляемое с обманкой. Отсюда — смертельно скучная живопись, заполняющая многие церкви, которую и сегодня цензоры, не имеющие ни малейшего представления о живописи, превозносят в качестве идеала религиозного искусства.

²¹ Как сказал бы Сезанн, «нужно подражание и даже нечто вроде обманки; [...] при наличии искусства это не помешает» (*Bernard E. Souvenirs sur Paul Cézanne, et lettres. P. 92.*)

²² *Koch R. The Book of Signs. N.Y., Dover Publications, s. d.*

²³ Ср.: *Бодлер Ш. Философское искусство // Шарль Бодлер об искусстве. С. 248.*

²⁴ *Lebel R. Chantage à la beauté. // Lebel R. éd. Premier bilan de l'art actuel (1937–1953). P., Le Soleil noir, 1953. P. 12.*

²⁵ *Denis M. Théories. P. 11.*

²⁶ Впрочем, иллюстратор, задающийся целью создания пластических эквивалентов литературного текста, должен быть готов к тому, что о нем будут судить как о плохом производителе картинок. Забавным примером может служить начало эссе Маколея об иллюстрированном издании Баньяна «Путь пилигрима». Вообще говоря, он сетует на то, что иллюстратор не воспроизвел тех образов, которые возникли при чтении книги в сознании самого Маколея.

²⁷ *Lebel R. Chantage à la beauté. P. 12.*

²⁸ Бодлер, как обычно, понял существо проблемы и ее значение (*Бодлер Ш. О некоторых французских карикатуристах. О некоторых зарубежных карикатуристах // Шарль Бодлер об искусстве. С. 155–181.*). И неудивительно, что Сент-Бёв признал роль этой проблемы и интересовался ею, сетуя на «совершенно глухую к ней критику». См. три статьи 1863 г. о Гаварни в: *Nouveaux lundis. T. VI. P. 138–212.* Что касается литографа, то он доверяет братьям Гонкурам «беспристрастным пером» описать его (*Ibid. P. 209*). Себе он оставляет «литератора» и «наблюдателя», причисленного им к разряду «учителей-моралистов» (*Ibid. P. 157*). Отсюда параллель между Гаварни и Бальзаком (*Ibid. P. 160–162*) — разумеется, не в пользу Бальзака, ведь Гаварни — «прирожденный наблюдатель» (*Ibid. P. 140–141*). Из этого видно, что искусство производства картинок полностью примыкает к литературе.

²⁹ Обложки «*Saturday Evening Post*» представляют собой идеальный тип картинок. Пройдет время, и их подборка станет бесценной документацией изменчивых ликов повседневной жизни Соединенных Штатов. Норман Рокуэлл останется, вероятно, наиболее крупным портретистом, запечатлевшим человеческие типы и нравы этой страны. Заметим, что каждая из его картинок сопровождается письменным пояснением, к которому нередко присоединяются продолжающие комментарий письма к издателю. Мы сталкиваемся здесь с категорией языка. Было бы ошибочным судить об этих картинках как о живописных картинах; у них иные достоинства.

³⁰ В качестве одного из взятых наугад примеров обратимся к обложке «*Saturday Evening Post*» от 26 января 1957 г., созданной Амосом Севеллом. На ней

изображена домохозяйка, наводящая порядок на чердаке. С веником в руке, сидя на дорожном чемодане (оставшемся от свадебного путешествия?), в окружении привычного нагромождения старых ламп, радиоприемников, электроплиток и т.п., эта еще молодая, но рано расплывшая женщина меланхолично разглядывает манекен 12 размера. Комментарий на с. 3: «О годы легкости во всем, когда у г-жи Портлейг была такая фигура. 12 размер ее манекена свидетельствует о том, что она была самым совершенством — или вы предпочитаете 10, 14 размеры? Чтобы пошить себе сегодня платье по фигуре, ей пришлось бы для начала обернуть манекен стеганой периной. Может быть, ей нужно думать головой, а не желудком, сесть на диету и похудеть, чтобы стать красивой? Но увь! Ей вряд ли хватит решимости; она выглядит слабовольной (*wistful*) — г-н Уэбстер определяет это прилагательное как “выражающее желание, которое вряд ли будет удовлетворено”. Амос Севелл нашел этот манекен в Вестпорте (штат Коннектикут); он тащил его под мышкой до машины, не вызывая насмешек. Там, где живут художники, люди уже ничему не удивляются». Такая картинка сама по себе — законченный рассказ.

³¹ В первую очередь, сексуальным. Изображение женщины практически неотделимо от сексуальности. Отсюда замечания, подобные тому, которое молодой Морис Дени услышал из уст одного из своих учителей. Ученик писал обнаженную натуру; профессор заметил, что не хотел бы спать с такой женщиной (*Denis M. Théories*. P. 12). Добавим к этому историю Воллара о камешнике, литераторе и художнике — она слишком хороша, чтобы не быть слегка приукрашенной, но смысл ее, видимо, сохранен (См.: *Vollard A. En écoutant Cézanne...* P. 188–189). Абстрактное (не подражательное) искусство, напротив, совершенно свободно от эротизма. См. остроумное замечание Амадея Озанфана на этот счет: яблоки, предложенные нам Сезанном, говорит он, не имеют никакого отношения к Еве (См.: *Ozenfant A. The Foundations of Modern Art*. P. 82). Чего не скажешь об определенной разновидности «религиозного» искусства. Прихожанам предлагают поклоняться святым Мариям Магдалинам (особенно «кающимся», чем-то похожим на набожных нудисток), наконец, самим Евам (не говоря о еще более священных фигурах) как своего рода святым *pin up*³⁹ — мужчины редко бывают в претензии.

³² Платон. Государство. Кн. десятая. а–d. Перевод А.Н. Егунова. // Платон. Собр. соч. в 4-х т. Т. 3. М., 1994. С. 390. — Бог создал Идею кровати, плотник *сработал* кровать, художник *подражает* тому, что сработал плотник (Там же. С. 390). У художника здесь самая низкая производительность.

³³ Оно напечатано в начале книги: *Vasari G. Le opere*. Vol. I. P. 64–87. Письмо датировано 8 сентября 1567 г. На самом деле это трактат, написанный другом Вазари по его просьбе. Отметим при этом, что знаменитая история прихода Апеллеса к Протагору (*Ibid.* P. 69–70) основана на искусстве проведения прямой, что никак не связано с подражанием природе. Но его представление о древней живописи включает обманку (история с нарисованной перепелкой, которую другие птицы приняли за живую) (*Ibid.* P. 72).

³⁴ *Вазари Д.* Жизнеописание Джотто. С. 242. Эта мозаика, предназначенная для собора Святого Петра в Риме (в его прежнем виде), столько раз переделывалась, что уже трудно судить о ее первоначальном виде. О знаменитом рыбаке Джотто см. выше, с. 64.

³⁵ *Вазари Д.* Жизнеописание фра Филиппо Липпи, флорентийского живописца // *Вазари Д.* Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Т. II. Перевод А.И. Венедиктова, А.Г. Габричевского. М., 1963. С. 322. Речь идет о Филиппино, сыне Филиппо, но именно так называет его Ваза-

ри. На обратной стороне Гентского алтаря Ван Эйк написал ответ Девы Марии: слова написаны в обратном порядке.

³⁶ *Вазари Д.* Жизнеописание Джотто. С. 246. Вазари не сомневается в подлинности произведения. Это еще один пример, который следует приобщить к досье ложных атрибуций, в которых повинны художники.

³⁷ «Там, где следует видеть лишь прекрасное, наша публика ищет только правдивое. Когда нужно быть художником, француз становится литератором». Далее следует анекдот про двух солдат, «озадаченно разглядывающих кухонный интерьер», ошибочно представленный в нумерованном каталоге как имперское сражение: «“Но где же Наполеон?” — спрашивает первый солдат. — Дурак! Разве ты не видишь, что к его возвращению готовят суп? — отвечает второй» (*Baudelaire Ch. Théophile Gautier, IV // Baudelaire Ch. Oeuvres. P. 1041*). Бодлер добавляет: «И они ушли, довольные художником и собой. Такова Франция». Да, конечно, но таковы и все другие страны. Таков сам человек.

³⁸ *Вазари Д.* Жизнеописание Паоло Учелло, флорентийского живописца // *Вазари Д.* Цит. соч. Т. II. С. 70.

³⁹ Там же.

⁴⁰ Интеллектуальный характер заложенных в перспективу деформаций прекрасно изложен в кн.: *Lhote A. La peinture. P. 17*. Этот художник, столь глубоко размышлявший о собственном творчестве, совершенно справедливо замечает, что в XV в., когда живопись отказалась от «абстрактного византийского великолепия» (*Ibid. P. 16*), «предпочтение было впервые отдано оптической иллюзии. Вещи стали изображать не такими, какие они есть, как у первобытных художников, но такими, какими они кажутся» (*Ibid. P. 17*).

⁴¹ «[В эпоху Возрождения] было сделано величайшее открытие, кладущее конец описательному первобытному искусству. *Была изобретена перспектива*. Что такое перспектива? Это искусство замены умственной достоверности *чувственной иллюзией*» (*Lhote A. La peinture. P. 210*). Эта прочитанная в Коллеж де Франс лекция о *природе и живописи, живописи и поэзии* заслуживает тщательного обдумывания.

⁴² Рейнолдс выступает против обманки, считая ее неудачным способом подражания природе. Это «механическое» подражание (он, несомненно, хочет сказать: исходящее из применения сугубо научных правил), следовательно, оно несовместимо с «большим стилем» (итальянским *gusto grande*) или «прекрасным идеалом» французов (*Reynolds J. The Third Discourse. P. 38*). — «Если единственная цель искусства — обманывать глаз, то главное в нем — тщательность отделки; но талантливый художник хочет достичь разума, а не глаза» (*Ibid. P. 48*).

⁴³ *Clerici F. The Grand Illusion. Some Considerations of Perspective, Illusionism and Trompe-l'oeil // Art News Annual, novembre 1953. P. 99–122*. Работа снабжена многочисленными прекрасно подобранными иллюстрациями.

⁴⁴ Иногда говорят об обновлении техник обманки кубистами (около 1912–1914 гг.). Фанеровка, материалы под мрамор, лжегазеты позже сочетаются с кусками настоящего дерева, стекла, кожи, напечатанными газетами. Встречались даже циферблаты, трубки, банки сардин (полные) и т.д. Предлагались различные интерпретации этих фактов; так как сами художники не остановились ни на одной из них, мы также от этого воздержимся. Что касается Гриса и Пикассо (см.: *Kahnweiler D.-H. Juan Gris: sa vie, son oeuvre, ses écrits. 5 éd. P., Gallimard, 1946. P. 173–178*), то, по мнению Гертруды Стайн (см.: *Stein G. Picasso. N.Y., Batsford, 1948. P. 23*), сочетая живопись с реальными объектами или подчеркнуто реалистически выписывая некоторые вещи

(трубку, газету и т.д.), художники рассчитывали, что им будет «противоречить» другая часть картины. Рискнем высказать мнение, что, признаться, вовсе не усматриваем в этих методах стремления к обманке. Обмана зрения нельзя достичь демонстрацией реальной трубки, которую никто не примет за нарисованную; эта техника скорее связана (как нам представляется) с желанием некоторых художников создавать вещи, а не картины. Создавать объекты из вещей легче, чем делать это посредством живописи. Это тоже искусство, хотя, возможно, уже и не живописное.

⁴⁵ *Вазари Д.* Жизнеописание Леонардо да Винчи, флорентийского живописца и скульптора. С. 26. Леонардо показал, «насколько искусство способно подражать природе», «ибо в нем были переданы все мельчайшие подробности, какие только доступны тонкостям живописи»; видны корни ресниц и т.д. — Заметим, между прочим, сколь немногое усматриваем мы в этом приобретшем мертвенный оттенок лице, над которым Леонардо работал четыре года, так и не завершив его.

⁴⁶ *Carnets de Léonard de Vinci. Traduction française. Vol. II. Ch. XXIX. P. 194.*

⁴⁷ *Ibid. Vol. II. P. 210.*

⁴⁸ *Ibid. P. 211.*

⁴⁹ *Ibid. P. 189–191.*

⁵⁰ В XVII в. господствовало представление о живописи как искусстве подражательном. У писателей это не вызывало сомнений. См. цитированный выше текст Фенелона (сн. 20). В представлении самого Фенелона этот отрывок — речь в защиту реализма маленьких вещей и людей: на пейзаже Тициана есть козы, у Тенирса — деревенские танцы, в «Одиссее» — сценки из обыденной жизни. Он ополчается против таких героинь, как *Келия* или *Клеопатра*, предпочитаемая им *Эвмею*. — Пример подали сами художники: «Какова же цель живописца? Конечно же, создать обман зрения, подражать природе; однако следует добавить, что это делается посредством красок, и именно с этим единственным отличием и связана особая цель живописи, отличная от цели других видов искусства» (Conférence de M. Blanchard sur le mérite de la couleur, 7 novembre 1671) // *Lhote A. De la palette à l'écritoire. P. 68–69*). В своем ответе от 9 января 1672 г. Жан-Батист де Шампень (племянник) уточняет: «подражание прекрасной, совершенной природе» (*Ibid. P. 78*).

⁵¹ См.: *Breton J. La vie d'un artiste. P. 278–279, 292.* — По поводу Платона см. выше сн. 32.

⁵² О классическом фоне этого учения см. предисловие Драйдена к переводу стихотворения Дюфренау «De arte graphica» в: *The Works of Sir Joshua Reynolds; Containing His Discourses, Idlers, A Journey to Flanders and Holland, and His Commentary on Du Fresnoy's Art of Painting, to which is prefixed an account of the life and writings of the author by Edmond Malone. Vol. III. P. 217–282*). Отметим его платонизм (*Ibid. P. 222*), обращение к Проклу (комментарий к «Тимею»), Цицерону («Об ораторе»), Леону Баттиста Альберти и т.п. В предисловии проводится параллель между поэзией и живописью. «Совершенство двух этих видов искусства связано с точным подражанием природе во всем» (*Ibid. P. 253*). Лучшей является картина, наиболее точно подражающая природе (*Ibid.*). Однако Рейнолдс всегда мыслил подражание природе как подражание обобщенной природе (*Reynolds J. Notes on the Art of Painting // Ibid. P. 97*). По его мнению, эта замечание распространяется и на портрет: «Как отмечалось выше, портретное сходство состоит скорее в передаче общего впечатления от лица, а не в тщательной выписанности черт или одной из его частей» (*Reynolds J. The Fourteenth Discourse. P. 255*).

⁵³ Reynolds J. Notes on the Art of Painting. P. 97; Reynolds J. To the Idler, № 79, 20 oct. 1759 // Ibid. Vol. II. P. 235–237.

⁵⁴ Reynolds J. The Third Discourse. P. 48.

⁵⁵ Ibid. P. 37–38.

⁵⁶ Burnet J. Note au «Third Discourse» // The Discourses of Sir Joshua Reynolds. P. 41. n. 7.

⁵⁷ Clark K. The Nude. A Study in Ideal Form (Bollingen Series XXXV. 2). N.Y., Pantheon Books, 1956. P. 15.

⁵⁸ Reynolds J. Notes on the Art of Painting. P. 97.

⁵⁹ Ingres raconté par lui-même. P. 44–45, 60.

⁶⁰ Ср.: Дидро Д. Опыт о живописи. Гл. первая. С. 315.

⁶¹ Прекрасную литературную интерпретацию данного положения предложил Эмиль Золя, оказавшийся в эстетике своего рода анти-Бодлером. См. его слова, процитированные Бернаром Доривалем: *Dorival B. Les étapes de la peinture française contemporaine*. 3 vol. P., Gallimard, 1943. Vol. I. P. 12–13, 21.

⁶² Принято подтрунивать над буржуа, возмущенными в свое время «Завтраком на траве» Мане. Мы не думаем, что дело только в этом: дамы не обнажены, они просто в дезабилье, а одна из них даже торопится уйти, как остроумно заметил Одилон Редон. Редон видит причину присущей такого рода реализму вульгарности в отсутствии духовности: «Художник лишен духовности, если, живописуя обнаженную женщину, наводит нас на мысль, что потом она оденется... Обнаженные женщины Пюви де Шаванна не одеваются, как и многие другие женщины прошлого из прелестных гинекей на полотнах Джорджоне или Корреджо» (*Redon O. A soi-même*. P. 91).

⁶³ Следует читать о доставляемом литературным произведением. Так что речь здесь идет не о поэзии в литературном смысле, но именно о живописной поэзии. См. выше, гл. I, с. 11.

⁶⁴ По-видимому, имеется в виду удовольствие, доставляемое литературным произведением.

⁶⁵ См.: *Delacroix E. Oeuvres littéraires*. Vol. I. P. 63. На самом деле этот отрывок вновь посвящен утверждению «подлинного превосходства живописи над другим видом искусства» (то есть над литературным искусством). Безошибочное ощущение связи изображения на картине с литературой подводит Делакруа к истине. Значит, картина как таковая воздействует на нас не посредством изображения. Перефразировав этот отрывок, Бодлер превратил слова, как бы мимоходом оброненные Делакруа, в доктрину: «Картина Делакруа, даже когда она висит так далеко, что вы не можете судить о прелести контура или о большей или меньшей драматичности сюжета, уже преисполняет вас высоким наслаждением. Вам чудится, будто магическая атмосфера наплывает и окутывает вас... А когда вы приблизитесь к полотну и сможете разобраться в сюжете, это ничем не снизит и не усилит первоначального удовольствия, источник которого лежит вовсе не в нем и далек от всякого конкретного сюжетного представления» (*Бодлер Ш. Творчество и жизнь Эжена Делакруа*. С. 262). В «Салоне 1859 года», гл. III, IV предлагается своего рода систематизация идей Делакруа по поводу понятия воображения, заимствованного Бодлером у По (*Бодлер Ш. Салон 1859 года // Шарль Бодлер об искусстве*. С. 190–198). — В этом отношении Бодлер и Делакруа согласны с г-жой де Сталь: «Те, кто не слишком любит живопись как таковую, придают большое значение сюжетам картин» (*Staël Madame de. De l'Allemagne*. II, 32. P. 378).

⁶⁶ Реализм приводит к обманке: «О проклятый реалист!..» и т.п. (*Delacroix E. Oeuvres littéraires. Vol. I. P. 59*). О живописи, реализме, фотографии см.: *Ibid. P. 61*. Эти замечания согласуются с высказываниями Делакруа об идеализме Канта: *Ibid. P. 66–67*. Посредником по-прежнему выступает г-жа де Сталь («О Германии»), прекрасно усвоившая один из главных уроков «Критики способности суждения»: «Прекрасное, понятое не как соединение лучшего в природе и подражание ему, но как воплощенный образ представлений нашей души» (*Staël Madame de. De l'Allemagne. III, 6. P. 425*). Несмотря на языковые неточности и бесконечные отступления, этому странному уму нередко открывается истина: «Кант был, видимо, призван подытожить все великие духовные союзы» (*Ibid. III, 6. P. 428*). Делакруа в собственных целях сделал выписки из этого труда, записав, видимо, то, что его больше всего заинтересовало. Заключая великий союз между наукой, моралью и искусством, критический идеализм предлагал художникам точку зрения, кажущуюся применительно к искусству вполне закономерной. Как таковая она справедлива, хотя две другие и не находят обоснования в «Критике способности суждения». Критический идеализм – это художественное видение реальности; вполне естественно, что применительно к искусству он верен.

⁶⁷ Дневник Делакруа. 22 февраля 1860 г. С. 558. – Заметим, что Делакруа прекрасно понимал причины периодических возвратов живописи к реализму: «Реализм – мощный ресурс для новаторов в те времена, когда усталые, впавшие в манерность школы, стараясь угодить пресыщенному вкусу публики, доходят до того, что вращаются в замкнутом кругу одних и тех же приемов. И вот в один прекрасный день прокламируется возврат к природе каким-нибудь человеком, выдающим себя за вдохновенного свыше...» (Там же). А. Жубен, издатель «Дневника», делает примечание: «Намек на Курбе». Мы тоже так думаем. У Курбе встречались банальности, и это не нравилось Делакруа, но он не заблуждался относительно значимости его творчества (Дневник Делакруа. 3 августа 1855 г. С. 413). Ср. с одобрителем отзывом Бодлера о словах Гейне: «В искусстве я сверхнатуралист» (*Бодлер Ш. Салон 1846 года // Шарль Бодлер об искусстве. С. 75*).

⁶⁸ Нам известны вызванные этим названием возражения; но непреклонные в своем отрицании критики крайне неточны, когда дело доходит до утверждений. Так что мы позволим себе воспользоваться свободой, предоставляя ее и другим. Мы называем живопись абстрактной в той мере, в какой она преследует скорее пластическую, чем изобразительную цель. Полностью абстрактная живопись, если таковая возможна, будет целиком пластической, вовсе не изобразительной, или подражательной. – Позволим себе напомнить, что последующее изложение ни в коей мере не является исторической интерпретацией современной живописи. Импрессионизм и многие другие школы здесь не представлены. Нижеследующие замечания представляют собой лишь очерк идей, служащих умпостигаемыми ориентирами исторического исследования. Впрочем, история современной живописи не сводима к одной-единственной проблеме, смысл которой мы пытаемся прояснить в этой книге.

⁶⁹ «В 1888 г., в начале учебного года вернувшийся из Понт-Авена Серюрье открыл нам новое имя: Гоген. Серюрье с таинственным видом показал нам крышку от коробки для сигар, на которой можно было различить бесформенный в силу своей синтетичности пейзаж, написанный фиолетовыми, ярко-красными, изумрудными и другими чистыми красками, как будто только что выдавленными из тюбика, почти без примеси белого. “Каким видится вам это

дерево? — спросил Гоген, глядя на один из участков Леса Любви. — Оно, действительно, зеленое? Так положите зеленую краску, самую зеленую на вашей палитре. А тень скорее синяя? Сделайте ее как можно синее, не бойтесь”. Так впервые, в парадоксальной, забываемой форме было предложено плодотворное понятие “плоской поверхности, покрытой определенным образом упорядоченными красками”. Так мы узнали, что любое произведение искусства — перенос, карикатура, страстный эквивалент испытываемого ощущения» (*Denis M. L'influence de Paul Gauguin // Occident*, oct. 1903; воспроизведено в: *Denis M. Théories* P. 166–171; цитируемый отрывок находится на с. 166–167). Однажды, когда мы посетили Мориса Дени в приорате в Сен-Жермен-ан-Ле, он дал нам подержать в руках эту реликвию. Дени сказал: «Мы называем ее “Талисманом”; Серюзе показал ее нам со словами: “Теперь будут писать вот так”». В настоящее время «Талисман» экспонируется в одной из витрин Музея современного искусства в Париже (в так называемом Токийском дворце).

⁷⁰ *Laurens J. La Légende des Ateliers // Amaury-Duval. L'atelier d'Ingres*. P. 200–202. Если история эта правдива, она свидетельствует о жестокости мастера, заблуждающегося относительно сущности своего искусства.

⁷¹ Следует привести не слишком часто цитируемый текст, свидетельствующий о решающем моменте в развитии современной живописи, ищущей свой предмет: «Позвольте еще раз повторить: нужно трактовать природу посредством образующих перспективу цилиндра, шара, конуса, так чтобы [таким образом, чтобы] все стороны объекта, все плоскости были обращены к центральной точке» (*Bernard E. Souvenirs sur Paul Cézanne, et lettres. Lettre du 15 avril 1904*. P. 72). Если обратиться к истории, то нельзя не напомнить, что Сезанн вовсе не был склонен к «литературному духу», подменяющему пластическое геометрическим. Правомочность геометрических форм на картине связана лишь с их пластичностью; так что подлинно художественный путь сопряжен с «конкретным изучением природы» (*Ibid.* P. 74). Но следует «почти то, что видишь, и стремиться к максимально логичному выражению» (*Ibid.* P. 75–76). Логикой того языка, который избран для воспроизведения Пуссена с натуры, является геометрическая стилизация.

⁷² См. замечания М. Дени о двух типах деформации, субъективном и объективном. в: *Denis M. Nouvelles Théories sur l'art moderne, sur l'art sacré* (1914–1921). P., Rouart, Watelin, 1922. P. 179–180.

⁷³ Читатели книги о Хуане Грисе весьма обязаны ее автору, Д.-А. Канвейлеру, как за его собственное исследование, так и за публикацию глубоких текстов самого художника. Этот великий художник ясно понимал, что самому кубизму грозила подмена живописи формальным анализом. Анализ форм свидетельствует об отношении художника к объектам (мы считаем его еще одной разновидностью спекулятивного подхода); живопись — это соотношения самих вещей (*Kahnweiler D.-H. Juan Gris: sa vie, son oeuvre, ses écrits*. 5 éd. P., Gallimard, 1946. P. 291). На с. 289 дается прекрасная формулировка: «Поначалу кубизм был лишь новым способом изображения мира». В качестве живописной техники кубизм Хуана Гриса идет, наоборот, от форм к объектам. Это метод дедукции объекта исходя из его формы. «Я говорю, что он [метод] является дедуктивным, потому что живописные соотношения цветовых форм свидетельствуют об особых соотношениях элементов воображаемой реальности. Живописная математика приводит меня к изобразительной физике. Качество или протяженность формы или цвета подсказывают мне название или определение объекта. Поэтому вид данного объекта мне никогда заранее не известен. Я довожу живописные соотношения до изображения

объектов только потому, что не хочу, чтобы зритель сделал это сам, чтобы ансамбль цветовых форм навел его на не предусмотренную мною реальность» (*Gris J. Notes sur ma peinture // Kahnweiler D.-H. Juan Gris. P. 278*). И вот знаменитый отрывок: «Исходя из общего образца, я хочу создавать индивидуальность особого рода... Сезанн превращает бутылку в цилиндр, я же исхожу из цилиндра, чтобы создать особую индивидуальность; я превращаю цилиндр в бутылку, именно эту бутылку. Сезанн приходит к архитектуре, я же исхожу из нее; вот почему я делаю абстрактные (цветовые) композиции, а когда цвета превращаются в объекты, приступаю к аранжировке» (*Ibid. P. 277*). Интересно отметить, что Хуан Грис также заметил сходство между живописным и мыслительным, совершенно спекулятивным, искусством «Критики чистого разума»: «Как сказал философ, “чувства являются материалом познания, но форму ему придает разум”. Это относится к эстетике как материалу и технике как числу» (*Gris J. Des possibilités de la peinture // Ibid. P. 287*). «Критика чистого разума» понята не как теория познания, но как теория искусства. Чтобы достичь такой недоступной многим философам глубины, нужны были художники с чистым сердцем.

⁷⁴ См. предыдущую сноску.

⁷⁵ См. на этот счет прекрасные страницы из «Жизни форм» Фосийона, в частности: «Всегда существует соблазн придания форме значения, отличного от нее самой, смешения понятий формы и изображения, предполагающего репрезентацию объекта, и особенно формы и знака. Знак означает, тогда как форма проявляется, означает *себя*» (*Focillon H. Vie des formes. P. 4*). Фосийон твердо придерживался этой категорической позиции: «Основное содержание формы – *формальное*»; но при этом он прекрасно понимал, что «уже возникшая форма может быть по-разному *прочитана*» (*Ibid. P. 5*). Таким образом, Фосийон совершенно справедливо отказывался от отождествления формы и знака, но их различие стало результатом усилий, чья история, можно сказать, в какой-то мере образует сердцевину истории современной живописи, начиная с Энгра и Делакруа. Это трудное усилие, целиком направленное на искусство и, если можно так выразиться, *против природы*, так как в природе одна и та же вещь является одновременно формой и знаком. Ср. примечания А. Озанфана (*Ozenfant A. Foundations of Modern Art. P. 249*) и его замечания о различиях геометрических функций фигур у Эвклида и их пластических функций в современной живописи (*Ibid. P. 245–248*).

⁷⁶ См.: *Mondrian P. Plastic Art and Pure Plastic Art. P. 31–32*. Этот художник проник в существо проблемы: определяя границы объекта и его сущность, форма всегда о чем-то *говорит*; она *описательна* в буквальном смысле слова. Отсюда присущее форме отсутствие пластической чистоты; на утверждение последней и направлены усилия Мондриана. – О присущем даже кубизму внутреннем натурализме см.: *Ibid. P. 26*.

⁷⁷ В соответствии со своими принципами Мондриан считает совершенно ошибочным мнение о том, что для создания нефигуративного искусства достаточно образовать нейтральные формы, свободно провести линии, добиться определенных соотношений. Ничего не получится, пока существует опасность намека, хотя бы невольного, на одну или ряд частных форм, то есть фигуративность. Нефигуративное искусство проистекает из установления динамического ритма определенных взаимоотношений, *исключающего образование любой частной формы*. Далее следует глубокое замечание: «Подобное разрушение частной формы означает лишь завершение того, чем всегда занималось искусство» (*Ibid. P. 58*).

⁷⁸ См. об этом интереснейшее эссе: *Gindertael R.V. L'art «abstrait». Nouvelle situation // Lebel R. Premier bilan de l'art actuel. P. 35.* Автор безоговорочно утверждает, что, определив новый живописный стиль его абстрактностью, перепутали причину и следствие, так что последствия революции в художественном творчестве приняли за саму эту революцию. Жиндертэль столь же ясно предостерегает «абстрактное искусство» против грозящей ему опасности сведения утверждения чисто живописного *акта* к его очевидному проявлению, то есть *факту* «абстракционизма». Подобная ошибка обрекла бы художественную революцию на бесплодие; нельзя произвольно ограничивать ее последствия.

⁷⁹ Эти истины нашли свое убедительное выражение у художника Жана Базэна: «Во все времена искусство было нефигуративным» (*Bazaine J. Notes sur la peinture d'aujourd'hui. 2 éd. P., Editions du Seuil, 1953. P. 48.*) – «Если вымысел изредка совпадал с подражанием и даже с обманкой, это лишь случайное чудо, действительно, просто обманка; сотворенная реальность связана с изображенной точно также, как на наименее «фигуративной» из картин» (*Ibid. P. 54.*) – Стоит также обдумать слова, представляющиеся совершенно справедливыми в свете общего понятия абстракции: «Итак, чтобы разобраться, нужно хотя бы однажды отделить абстрактное от нефигуративного: присутствующая творчеству интериорность, возможность выхода за пределы зрительного связана со степенью сходства произведения не с внешней реальностью, но с внутренним миром, включающим в себя внешний, раскрывающим «чисто ритмические мотивы бытия». Золя менее сходен (менее абстрактен), чем Малларме, Кормон менее сходен (менее абстрактен), чем Клее, но Клее менее сходен (менее абстрактен), чем Таможенник Руссо. А Кандинский гораздо менее абстрактен, чем Брейгель, Вермер и Ван Эйк: последним представлен пик абстракции в истории живописи» (*Ibid. P. 56–57.*)

⁸⁰ *Redon O. A soi-même. P.78.*

Глава шестая
Живопись и Слово

При всей своей обширности литература о живописи посвящена крайне небольшому числу одних и тех же картин, отвечающих приверженности писателя одному из основных веяний художественной моды. Время от времени пытаются «продвинуть» малоизвестного в прошлом живописца или современного художника, но попытки такого рода относительно редки из-за их дороговизны. О большинстве картин сведений практически нет. Они молча канули в Лету, не оставив следа. Большинство из них — любительские упражнения, полностью оправданные тем удовольствием, которое получают создающие их авторы, но чаще всего, хотя и не всегда, не представляющие особого интереса для остальных. Среди «живописцев по воскресеньям» встречаются порой истинные художники. К их числу поначалу принадлежали и Таможенник Руссо и даже, до какого-то времени, Гоген, но это исключительные случаи.

Множество других картин производится кустарно, вручную, исключительно ради скорейшей продажи, зачастую по низким ценам. Раскрашенная религиозная или патриотическая картинка, туристическая акварель, продаваемая самим автором в холле большой гостиницы, картины, выставленные на продажу на краю тротуара; на более высоком общественном уровне — живописные произведения, продающиеся в дорогих модных магазинах, отобранные при этом с чертовским пониманием вкусов толпы: корзинки с цветами, обнаженные или окутанные облаками сиреневого тюля женщины, море и парусник; виды озер или гор, а может быть, в зависимости от цены, того и другого вместе; одним словом, изображения всего, что человеку хотелось бы иметь, видеть или делать, в том числе — охотиться, пить и даже воевать: благодаря Детаю зрителю кажется, что на войне он уже побывал.

Художественная деятельность на Западе в основном представлена такого рода продукцией. Рискнем отнести к ней девять десятых произведений, представленных в Салонах теми, кто, претендуя на высокое звание художника, не способен поверить, что можно любить искусство так, как они любят живопись, не обладая необходимыми данными, чтобы заниматься ею. История ряда таких произведений небезынтересна. Некоторые из них, ставшие со временем признанными шедеврами, приписаны кисти какого-нибудь знаменитого художника, более достойного авторства, чем их подлинный автор. Большинство же бесследно исчезает.

Совсем иная судьба у шедевров. Если их автор считается мэтром, произведения становятся знаковыми, едва покинув мастерскую художника. Еще при его жизни о них пишут журналисты, рассуждают художественные критики; вокруг них громоздятся статьи, эссе, книги с картинками или без оных, лекции и доклады; войдя в историю, эти произведения и их авторы становятся неисчерпаемым материалом для текстов, поступающих в специализированные библиотеки, где преподаватели и историки готовятся к лекциям или собирают материал для книг. Бесчисленные исследования и комментарии посвящены картинам Гогена или Ван Гога — при жизни художников комментаторы не обращали на них никакого внимания. Наконец, как мы видим, за дело берутся философы. Этот поток слов — верный признак, что речь уже не идет о самом живописном искусстве. Тишина обретает голос лишь у риторов и поэтов; однако нельзя поставить вопрос о сущности живописи без краткого обзора ее судеб в мире слова: ведь неизбежно оказываясь в нем, она остается чуждой ему.

І. Язык и эстетический опыт

Недоразумения между художниками и публикой не менее разнообразны, чем их причины. Они, впрочем, неизбежны просто потому, что чем меньше человек способен судить о живописи, тем больше он в ней сомневается. Мы говорим об этих разногласиях лишь для того, чтобы понять их природу. Их наиболее общая причина — сугубая неоднородность живописи и языка. Художники избрали молчаливое средство выражения; даже выражаясь посредством изображений, они используют их не в качестве аналогичных словам знаков, но в

качестве пластических элементов, чей смысл — в причастности чувственной магии картины. Все другие люди, да и сами художники, которые, заговорив, перестают быть художниками, выражаются посредством слов.

Мы слишком широко пользовались текстами некоторых художников, чтобы недооценивать способность многих из них к литературному и живописному искусству одновременно. Эжен Фромантен, неплохой художник, был замечательным писателем. Но проблема обретает свой подлинный смысл лишь в тех случаях, когда, выбирая главное средство выражения, художник спрашивает себя, кем ему быть — писателем или живописцем. Это решение первостепенной важности. Некоторые стороны весьма своеобразного литературного творчества Рамюза становятся понятнее, когда знаешь, что поначалу он воспитывался в художественной среде, а позже всегда сожалел о том, что в его распоряжении были лишь абстрактные слова литературного языка, в то время как сознание наполнилось живыми образами, цветами и формами как воплощениями присутствующего живописцам воображения¹. Рамюз обманывался: ведь говорить он умел прекрасно, а как художник мог бы лишь молча показывать. Действительно, художник может быть и писателем, но не одновременно. Подлинным художникам хорошо известно, что необходим выбор между живописью, литературой и речью.

Смысл такой посылки вполне очевиден, но сразу увидеть все ее следствия не легко. Даже если бы это удалось, его проведение в жизнь шло бы вразрез с ею же предписанными мудрыми правилами.

Первое, наиболее общее следствие состоит в том, что, учитывая гетерогенность живописи и языка, живописать словами столь же невозможно, как и говорить посредством живописных произведений. Разумеется, многие картины повествуют, говорят, объясняют и, следовательно, в свою очередь поддаются объяснению. Мы назвали их картинками; если бы была возможность утвердить подобное словоупотребление, мы бы назвали их именно *картинами*, а не *живописными произведениями*. Как бы ни формулировать это различие, можно с уверенностью утверждать, что произведение, подменяющее язык, не является живописным; оно подпадает под категорию не пластики, но объяснения, литературы, короче говоря, слова².

Это заключение приводит к неизбежному следствию: все, что можно сказать по поводу картины, не относится к ней как

к живописному произведению либо относится к ее не живописной стороне. Мнение самих художников на этот счет неоднозначно. Как человек, художник не против похвал, но их обоснования внушают подлинному живописцу не столько доверие, сколько беспокойство, если расточающий их писатель пытается предложить на одной-двух страницах письменный эквивалент живописного произведения. Так как цель художника — создание невыразимого словами пластического произведения, похвалы оказываются совершенно неуместными; зачастую удовольствия от похвал гораздо меньше, чем огорчений, связанных с заблуждениями критиков. Прояснить этот момент поможет Делакруа. В двух статьях в «Revue indépendante» от 10 и 25 ноября 1847 г. художественный критик Луи де Роншар долго анализировал и хвалил работы, выполненные Делакруа для Сената и Палаты депутатов. Делакруа не остался равнодушен к похвалам, но что-то его беспокоило; он незамедлительно рассказал об этом Жорж Санд. Если живописное произведение побуждает к долгим разговорам о нем, это дурной знак. Красота живописного произведения «по большей части состоит в том, что невыразимо словам»³.

Это справедливо как для зрителя, так и для живописца. Эстетическим опытом можно без ущерба поделиться, если делается это молчаливо. При совместном восхищении красотой сохраняется ее верность своему призванию, так как прекрасное — благо для чувственного восприятия, восприятия очевидного, а в природе блага — с естественной щедростью делиться с другими.

И вот мы с друзьями перед одним из тех живописных произведений, чью красоту в свое время назвали бы «лучезарной». Мы восхищены этим чудом. Красота, несомненно, присутствует, мы видим ее, столь всецело поглощены ею, что слово это даже не приходит в голову. Мы, как говорится, онемели от восторга⁴. Лучше не скажешь! Известно, какого рода молчания требует присутствие красоты, ощущение ее весомости. Но человек — говорящее животное, и можно быть уверенным, что рано или поздно кто-то нарушит молчание, чтобы выразить свое восхищение. Это вполне естественно. Нет ничего плохого в том, чтобы разрядить напряжение возгласом, скорее просто голосовым жестом, чем словом; но если зритель уступает соблазну помыслить, если выражает свою мысль словами, очарование тут же исчезает. Можно даже ожидать худшего, если один из любующихся, движимый удивительной потребностью

в апостольстве, вызванной эстетическим опытом, начинает убеждать других в правомерности того опыта, который совершенно не требует комментариев, приводит доводы в его поддержку. Даже причащаясь единой красоте, люди редко сходятся относительно причин своего опыта. На самом деле они им не известны. Причины эти скорее ощущаются, чем познаются интеллектуальным путем, и сформулировать их для себя очень трудно. Как же в этих условиях договориться о словах, если значение их точно не известно даже тому, кто ими пользуется? Столь часто встречающееся единодушие по поводу объекта всеобщего восхищения редко распространяется на его мотивацию.

Опытный человек сторонится такого рода дискуссий, но разногласия, разумеется, возникают; их причина коренится в сущности живописи и красоты. Если, как уже было сказано, прекрасное — само сущее как счастье восприятия, оно должно быть присуще сущему. Первооснова познания и реальности — невозможность объяснения сущего предшествующими ему понятиями, так как их нет. Мы способны мыслить лишь в категориях сущего, и все комментарии по этому поводу в конце концов сводятся к тому, что оно *есть*. То же замечание относится к прекрасному именно как к модусу сущего. Все, что можно сказать о прекрасном, будет либо тавтологичным, либо не имеющим к нему отношения. Это первый и последний опыт, он носит основополагающий и одновременно решающий характер.

Этот опыт порождает досадное заблуждение, состоящее в том, что ответственность за явное несоответствие суждений своему объекту возлагается на сами произведения искусства. Такая ситуация вполне естественна, она в природе вещей; поэтому живопись навсегда останется немой; все сказанное о ней не затронет ее сущности, но говорить о ней будут всегда.

Поэтому противоположность эстетических суждений не удивительна. С одной стороны, это догматические утверждения, отстаиваемые с тем большей страстью, чем более непосредственно связаны они с сопровождающими эстетический опыт эмоциями; порой они просто потрясают. Другие суждения столь давно и прочно связаны с некоторыми произведениями, что становятся присущими человеку условными рефлексами. Если посмотреть на это хладнокровно, попытаться вынести беспристрастное суждение, то ситуация покажется довольно странной: ведь горячность, выражающаяся в прямо-

линейных суждениях, почти не совместима с сомнениями, оговорками, а тем более противоречиями. Простого одобрения уже мало, необходимо восторженное одобрение. Нужно крайне осторожно относиться к сотоварищу по эстетическому опыту, он взрывоопасен. Он сразу чувствует малейшую сдержанность, даже просто отсутствие интереса, и для него это непереносимо. Как говорил Энгр, «вялая похвала оскорбительна»⁵. Впрочем, оскорбление красоте наносит и сдержанное осуждение вещи уродливой либо считающейся таковой. Но этот своеобразный «страшный суд», где каждый чувствует себя непререкаемым верховным судьей, не исключает отмены приговора. Когда видишь друга довольно редко, то продолжать давний разговор, исходя из его прежних вкусов, весьма неосмотрительно. Абсолютная уверенность носит в этом случае временный характер. Такой ценитель искусства с долей юмора относится к правилам, веру в которые утратил. На самом деле он не вполне *знает*; уверенное утверждение противоположного вкуса подрывает образующую его самость систему суждений, чьи основания ему неизвестны.

Именно поэтому эстетический опыт невозможно передать; ему нельзя научить. Суть обучения заключена в том, что учитель вкладывает в сознание ученика доселе неведомое ему знание. Если ученику понятен строй доказательств, если он мысленно повторяет его в том же порядке, то не может не согласиться с предложенным выводом; он даже способен в свою очередь передать его другим. В области эстетических суждений дело обстоит иначе. Не существует доказательств, способных убедить в том, что следует восхищаться тем или иным живописным произведением. Правда, это нередко удается путем внушения, но дело здесь не столько в феномене коммуникации, сколько в заразительности. Мысли не передаются непосредственно⁶, поэтому двусмысленность — незаживающая рана интеллектуального общения, воспарившего над практическим уровнем. Вместе с тем язык причастен воплощающемуся в нем строю мышления, так что хотя бы приблизительная передача понятий, несмотря на многочисленные неудачи, возможна. Но как передать словами эстетический опыт, протекающий в другом, непонятном мире?

Ставя вопрос подобным образом, мы рискуем навлечь на себя упрек в скептическом отношении к искусству. На самом деле подобный упрек носит системный характер, он встроен в систему. Если эстетический опыт сродни абстрактному раци-

ональному познанию, то вполне закономерно предположение о том, что он поддается языковому определению, описанию, обоснованию, передаче. В этом случае мы оказываемся в мире слова, и требование поступать по его законам будет справедливым. И вполне естественно считать скептицизмом отрицание самой возможности суждения, объективно обоснованного рациональными доказательствами. Подобной закономерностью и объясняется упорное стремление удержать эстетическое суждение на уровне диалектического дискурса, присущего рационально мыслящим исследователям: здесь они чувствуют себя не только наравне с художником, но и выше его.

Верно и то, что, отстаивая объективную достоверность трактуемых подобным образом эстетических суждений, эти защитники живописного искусства демонстрируют непонимание предмета обсуждения; они даже не подозревают о своем незнании. С ними, как и с их невежеством, ничего не поделаешь⁷. Разве утверждение о невозможности рационального, доказательного обоснования посылок, являющихся не чем иным, как первопричинами, а не выводами, свидетельствует о скептицизме?

Да, забвение того, что субстанция эстетического опыта, как свидетельствует само это название, причастна чувственному, обрекает лишь на шаткий догматизм, чья тирания умеряется только его противоречивостью. Но если придерживаться чувственного опыта, то признание удивительного разнообразия эстетических оценок вовсе не вызовет скептицизма, так как не может быть сомнений в том, что не подлежит сомнению. Одна из наиболее плодотворных истин традиционной философии заключена в том, что чувственному опыту присуща очевидность, исходя из которой можно обосновать некоторые выводы; но сама она выводом не является и, следовательно, обоснованию не подлежит. Другими словами, на своем уровне чувственные восприятия являются своего рода первопричинами. Первопричинам присуща очевидность, а очевидности на всех уровнях присуща недоказуемость. Очевидность эстетического опыта — не исключение.

Вот два внешне противоречивых эстетических суждения, но действительно ли они противоречат друг другу? Чтобы быть противоречивыми, два суждения должны относиться к одному однозначно воспринимаемому понятию, одному объекту. Разумный человек отказывается рассматривать суждения типа: я люблю или я не люблю современную живопись. Кому доводилось любить или полностью осуждать всю живопись своего

времени? Наиболее разумный ответ на вопрос о том, любите ли вы живопись Пикассо, — «живописи Пикассо» не существует. Существуют лишь отдельные его произведения; по всей видимости, они неравноценны, и сам он, возможно, оценивал их по-разному⁸. Сведем, однако, проблему к одной картине, увиденной двумя зрителями одновременно при одинаковом освещении. Их суждения тоже должны быть сопоставимы, но на что они смотрят? Если один видит живописное произведение, а другой рассматривает образчик из разряда раскрашенных картинок, к которому принадлежат многие картины, то у них совершенно разные объекты восприятия. Применительно к данному произведению качества хорошей картинки и хорошего живописного произведения являются взаимоисключающими. «Флейтист» у Мейссонье привлекает больше, чем «Флейтист» у Мане, но живописное качество последнего выше. Аналогично персонаж картины «Добрый бокал» у Мане более занят, чем «Пьяница» у Франса Халса, но в живописном отношении «Пьяница» Халса намного выше. Так как по меньшей мере девять десятых зрителей даже не задаются вопросом, чего именно они ждут от живописного искусства, их суждения не могут ни противоречить друг другу, ни совпадать.

Тем не менее многие зрители способны одинаково смотреть на картину, но видят ли они действительно одно и то же? Вместе с Делакура мы напоминали о том, что с глазами дело обстоит так же, как и с ушами: не у всех они верны, восприимчивы к точности, изысканной гармонии цветового аккорда или изменению тональности. Читая написанные некоторыми художниками страницы, нельзя не позавидовать их цветовой восприимчивости, наделившей их теми радостями, о которых мы, обычные зрители, не имеем, видимо, ни малейшего представления. Подобно музыке, живопись глубоко укоренена в теле. Один и тот же музыкальный звук, один и тот же красный, зеленый, желтый цвет либо совершенно не трогает, либо вызывает гармонический отклик, свидетельствующий о том, что послание из физического мира дошло по назначению. Это несоответствие преодолимо лишь в той мере, в какой посредством воспитания можно усовершенствовать природные данные, обострить восприимчивость. Когда все уже сказано, эстетические оценки одних и тех же произведений будут сопоставимы лишь в той мере, в какой явятся объектом сопоставимого по интенсивности и качеству опыта.

Условия эти соблюдаются довольно часто, так что со временем как бы произвольно возникает своего рода безличный отбор. Его ценность не абсолютна, не окончательна и к тому же не способна направлять, советовать, ориентировать эстетический опыт будущих поколений. Личностный по своей природе, опыт этот возникает непосредственно между зрителем и произведением; он проникает через глаза, и для того, кто пережил его, вопрос о достоверности вообще не встает. Живописное произведение, созданное художником ради удовлетворения способности зрительного восприятия, может лишь представлять перед глазами, пока чей-то взгляд не воспримет заключенное в нем послание. Тогда познается его чувственное бытие, то есть сама его красота. Что же до зрителя, он должен просто поддаться и как бы отдаться, согласиться на постигшее его счастливое поражение; а если оно оттягивается, зритель предвкушает и провоцирует его. Ему ведома тайна; да хранит ее мудрый зритель! Но это нелегко, так как человек — говорящее животное. Трудно добиться, чтобы он не подменял по-своему безошибочное, но немое чувственное восприятие некоторым подлежащим обсуждению рациональным определением. Вот почему столько шума по поводу молчания живописи.

II. Художники и говорящий мир

Под «говорящим миром» подразумевается совокупность прибегающих к слову человеческих существ и совокупность вещей, образующих разговорный мир. Как языковые объекты, картины ничем не отличаются от остальной природы. Прибегающие к языку художники ничем не отличаются в этом отношении от других людей; они присоединяются к множеству говорящих людей, а их произведения пополняют разговорный мир.

Когда художники пишут или говорят о своем искусстве, они испытывают те же трудности, что и другие люди, обращающиеся к предмету, чья суть чуждается языка. Их огромное преимущество — знание того, о чем они пытаются говорить, но даже в наиболее благоприятных случаях (например, Констебл, Делакруа или Фромантен) пишущий художник является не художником, а писателем. В менее благоприятных случаях вместо того, чтобы рассказывать об опыте, художник принимается философствовать. В этом случае он зачастую лишь повторяет ставшие банальными философские понятия, пытаясь втиснуть

личный опыт в их рамки, вместо того, чтобы пересмотреть понятия исходя из опыта. Как мы видели, так поступал Рейнолдс, прибегавший для определения объекта художественного подражания к аристотелевскому учению о роде. Что же до неиссякаемого словесного потока любителей живописи, то он закономерен, но остается вопрос, в какой мере его объектом действительно является живопись.

Наиболее распространенная точка зрения на этот вид искусства, если не считать самих художников, выражена философами. К несчастью, когда философ говорит о живописи, никто из художников, видимо, не понимает сказанного им; в любом случае, то, что философы называют живописью, по-видимому, не совпадает с тем, что обозначают этим словом сами художники.

Подтвердим это ссылкой на случай с Делакруа. Он был приглашен на лекцию Равессона, посетил ее и при первой возможности сбежал. Эта история интересна тем, что Равессон, автор глубокого исследования о метафизике Аристотеля, выявил значение понятия формы в ее пластическом смысле. Впрочем, Равессон так любил искусство рисования, что активно интересовался тем, как ему учат в школе. Если кто-либо из философов и был способен разумно, квалифицированно рассуждать о пластических искусствах, то это был он. Однако в случае с Делакруа Равессона постигла неудача. Обратимся к дневниковой записи от 3 мая 1853 г.: «Приглашение от Ньюверкерке в Лувр на лекцию об искусстве или о прогрессе в искусстве некоего г-на Равессона... Может быть, я несколько демонстративно ушел после этой первой части, слабое резюме которой я здесь даю. Но меня подвигнул на это пример некоторых слушателей, которые, по-видимому, подобно мне почувствовали, что достаточно уяснили себе вопрос о Прекрасном»⁹.

Столь же прохладное отношение чувствуется в замечаниях Делакруа о посвященном Рубенсу в «*Journal des débats*» исследовании «некоего г. Тэна, о котором я уже получил представление по другим таким же работам, — педант первого разряда...»¹⁰. Кто упрекнет Делакруа или любого другого художника за нетерпеливость в подобных делах? То, что может написать или сказать об искусстве философ, никак не связано с совершенно конкретными заботами художника. Философ на взгляд художника никогда не владеет материалом, не постигает существа дела. Если отвлечься от плохого настроения, Делакруа был прав, но не были неправы и две его жертвы. Философы впра-

ве использовать искусство в качестве объекта философской рефлексии, но то, что они говорят о нем, относится к философии; неудивительно, что художники не узнают своего искусства.

Живописцам должно бы больше повезти с писателями: хотя их выразительные средства не имеют ничего общего с пластикой, они все-таки являются художниками, также создающими художественные произведения. Писатель становится художником, когда словесный материал оказывается важнее того, о чем идет речь. Тем не менее художники пера удовлетворяют живописцев не больше философов. Сказанное выше о непередаваемости эстетического опыта применимо и к данной проблеме. Так как выразительное средство писателей — язык, они могут говорить лишь о передаваемых речью аспектах искусства. Их изобретательность в этом плане безгранична. Под этим предлогом романист будет описывать живописцев, чтобы приписать выведенным на сцену художникам собственные мысли о живописи; но художников этим не обманешь. Описанные романистами живописцы — просто притворяющиеся художниками писатели, а приписываемые им мнения о живописи — мнения людей, полагающих, что писатель изображает вещи пером, а художник — кистью. В этом отношении суждения Ван Гога об умозаключениях Золя заслуживают внимания хотя бы потому, что в них содержится прекрасная формулировка, позволяющая усмотреть глубинный смысл этой проблемы: «Тем не менее познакомиться с мыслями Золя об искусстве столь же интересно, как, например, смотреть пейзаж, выполненный художником, который специализировался на фигуре», — замечает Ван Гог¹¹. Художник не мог более деликатно намекнуть, что писатель по своей природе склонен говорить о живописи на своем собственном языке. Но слово «склонность» здесь не подходит: в философском произведении живопись становится философией, в литературном — литературой.

Некоторым литераторам не хватает творческого воображения, но они любят писать и интересуются живописью; существуют разные способы совмещения их интересов. Речь идет об истории искусства и художественной критике; оба эти пути сегодня весьма распространены, но художники не уверены, что они действительно ведут к их искусству.

Невозможность словесной передачи форм и цветов чревата далеко идущими последствиями, наиболее распространенное из которых связано с тем, что историк искусства в конечном итоге подменяет пластический шедевр живописца собственно

литературным. Так зачастую обстояло дело в те времена, когда иллюстрированные истории искусства были редкостью, а историки должны были описывать картины, то есть *сюжеты*, с собственной точки зрения. Они охотно использовали на практике интересную возможность художественного преобразования. Такие попытки встречаются и сегодня, но какими бы талантливыми они ни были, в результате вместо описания картины предлагается литературный пересказ сюжета или сцены.

В этом можно убедиться, сопоставив великолепное описание «Еврейской свадьбы в Марокко» Эжена Делакура, принадлежащее Андре Фонтена, с тем, что говорит об этой картине Луи де Плани в «Воспоминаниях о живописных работах». Андре Фонтена с присущим ему блеском просто купается в материале: «Яркое полуденное южное солнце, чей свет слегка смягчается, падая на высокие светлые стены. Стоящие и сидящие мужчины. Левее, на коврах, в полутени, на фоне которой ярко выделяются светящиеся тела, шелковистые богатые одежды и украшения, женщины в пышных одеяниях смотрят на гибкую, ловкую танцовщицу»¹². Согласимся, что если читатель, особенно уже видевший картину, напряжет воображение, он сможет отчасти воспроизвести эту сцену. Но у Луи де Плани речь идет вовсе не об этом. Если хочешь написать картину, подобную «Еврейской свадьбе в Марокко», говорит он, обзаведись сначала подходящими кистями; вот так нужно положить первый серый слой, а потом написать всю картину (строения, вещи и фигуры) в тех же тонах — серое на сером, подбирая кисти, соответствующие по размеру живописному объекту. Переходя к краскам, Плани не ограничивается их перечислением, но уточняет, в каком порядке они должны быть, согласно Делакура, расположены на палитре; он указывает, например, почему красный лак и лак Робер № 7 или 8 должны располагаться порознь, слева, отдельно от других, чтобы они всегда были под рукой и их можно было использовать в чистом или смешанном виде либо для лессировки. Только этой картине полностью посвящены четыре страницы советов живописцам. По правде говоря, Луи де Плани как художнику важнее всего в живописи то, как она делается¹³.

Разница между писателем и художником очевидна. Фонтена ни словом не обмолвился о красках, а Луи де Плани только об этом и говорил. Действительно, зачем писателю заниматься кистями, палитрами и красками, теми материалами и инструментами, чье предназначение ему неизвестно? Историк

искусства и художественному критику зачастую вообще не доводилось открывать тюбик с красками, растирать краску кончиками пальцев, держать в руках палитру, работать кистью. Если почитать превосходного Фонтена, то можно подумать, что живописное искусство в целом можно описать теми же словами, что и творение великого писателя. Почему же, спрашивается, Делакура просто-напросто не надиктовывал свои картины? Ведь этому ничто не препятствовало. Присущий ему дар вымысла от этого не иссяк бы; восприимчивость, композиционная четкость не изменились бы, так как Фонтена всегда имеет в виду ту композицию произведения, которая существует в голове художника. По его мнению, Делакура отличался от других художников тем, что ради разработки композиции довел свой «поэтический дух» до наивысшей поэтической выразительности. Когда элементы композиции закрепляются в памяти, видятся отчетливо, художник «переносит их изображение на холст»¹⁴.

Как просто! Чтобы стать художником, тому, кого природа наделила прекрасным даром поэтического вымысла, только и остается, что превратить его в картину. Но именно здесь и начинается живописное искусство. Даже если предположить, что в сознании художника существует предшествующий исполнению законченный образ картины, это не решает вопроса. Даже самое живое воображение и глубокая прозорливость позволяют художнику перенести образы на холст лишь в том случае, когда он, кроме всего прочего, обладает усердно наработанной техникой, чьи необходимые инструменты — его глаз, рука, кисть, предплечье. Такая легко поддающаяся описанию процедура окончательного переноса и является для живописца решающей. Как бы долго ни вызревало произведение в его воображении, пока этого не произошло, он не начнет рисовать. Писатель может представить себе неизбежные маленькие драмы живописной техники лишь по аналогии с собственными проблемами, встающими и разрешающимися исключительно в сознании¹⁵. Поэтому неудивительно, что художники обычно считают писательское славословие в свой адрес не имеющим отношения к их искусству.

То, что относится к романистам и историкам искусства, справедливо также по отношению к художественным критикам, их обращению со словом. Раздражение вызывает то, что художественный критик позволяет себе выносить суждения о работе художника, оценивать ее результат. Историк искусства

тоже зачастую становится критиком, но он судит лишь о мертвых, которым это совершенно безразлично. Профессиональный критик целится и попадает в живых, которых можно невольно ранить или перехвалить. Сомнения в писательской компетентности становятся беспочвенными лишь в том случае, когда бремя художественной критики берет на себя художник. Даже став писателем, художник, видимо, не способен считать живопись другой формой литературы. Вместе с тем хорошо известно, что более или менее явная вражда между знаменитыми художниками – дело обычное. Следует, однако, различать художественную критику художников и публики.

В каком-то смысле к публике относятся и сами художники, но эстетические суждения живописцев связаны с их творческим усилием. Следует учитывать характер художника. Все знавшие Энгра считают, что он не терпел возражений. Он клеймил и навсегда отлучал, исходя из собственных представлений о живописи; если он ошибался, безапелляционность большинства его суждений не позволяла исправить ошибку. Но дело здесь не только в характере. Как приверженец определенной концепции живописного искусства, художник, судящий о стиле, несовместимом с его собственным, утрачивает непредвзятость. Творцы, конечно, не всегда довольны собой, но им трудно одобрить художественную форму, отрицающую их собственную. В борьбе тождественного с иным иное устраняется.

Художественные вкусы художников еще не стали предметом систематического изучения. Насколько можно судить по немногочисленным фактам, вкусы художника образуют, видимо, связанное целое, аналогичное живому организму; а так как, согласно греческой поговорке, подобное любит подобное, выдающемуся живописцу обычно нравятся художники, чьи произведения как бы подкрепляют его собственные, и, напротив, он обычно не переносит тех, чей стиль несовместим с его собственным. Таким образом, его эстетические суждения связаны с самой возможностью творчества. Это заключение тем справедливее, чем более сопряжено с самим искусством, творческим трудом художника. Вне этой сферы подобные суждения не всегда правомерны. О том, что это именно так, свидетельствует непредсказуемость личных вкусов художника применительно к другим видам искусства. Живописная эстетика художника в целом согласуется с теми правилами, исходя из которых он выносит суждения о писателях. Делакура интересен как критик Бальзака¹⁶, но его музыкальные вкусы пред-

ставляются довольно неожиданными в свете, быть может, поверхностного представления об этом искусстве — но это уже не его вина¹⁷. Даже если известно, какого рода музыку предпочитал слушать художник, это вовсе не свидетельствует о том, какую музыку он хотел бы написать, если бы мог. Неудивительно, что художник со столь классическим вкусом, как Энгр, буквально обожавший Рафаэля, предпочитал всем другим композиторам Гайдна, еще более — Моцарта; но когда господин Энгр описывает способную поднять мертвых музыку, которую хотел бы написать для Сикстинской капеллы, то по сравнению с ней блекнет даже «Реквием» Берлиоза¹⁸.

Итак, поспешные суждения некоторых художников о своих собратьях не должны смущать зрителя. Из этого не следует, что раз уж эстетические суждения столь крупных художников полностью расходятся, то мы тем более должны пренебрегать подобными мнениями. Общеизвестная вражда между Энгром и Делакруа, например, — часть системы вкусов, в соответствии с которой Энгр не принимал Рубенса, а Делакруа считал его Гомером в живописи. Впрочем, все не так просто. Энгр чувствовал величие Рубенса как живописца, но художнику, написавшему «Юпитера и Фетиду», претили вкусы мясника, выказанные Рубенсом в его «мясных лавках». Делакруа, со своей стороны, видел излишества Рубенса, но именно благодаря ему он оценил краски итальянских мастеров, и этого было достаточно, чтобы закрыть глаза на все остальное¹⁹. Не будучи художниками, мы не чувствуем необходимости выбора. Действительно, в сознании и чувствах обыкновенного зрителя совмещаются самые разные вкусы, но у живописца, полностью погруженного в неотделимое от его личности художество, все обстоит иначе. Энгр не может выносить те же суждения, что и Делакруа, уподобиться ему. Нам доставляют огромное удовольствие портреты, где главное — искусство рисовальщика, так что можно довольствоваться немногими необходимыми красками — «историческим цветом», как говорил Энгр; удовольствие другого рода доставляет нам искусство Делакруа, где вместо цвета рисовальщика виден рисунок живописца. Но на месте Энгра, убежденного, что картина хорошо написана, если она хорошо нарисована, мы с присущей ему нетерпимостью считали бы, что на кон поставлено само живописное искусство. Впрочем, дело не в нетерпимости как таковой — она ментальна, но скорее в живом догматизме, присущем от природы любому организму. Подобную непримиримость проявляли и дру-

гие художники²⁰, но два этих великих живописца войдут в историю как ее характерные примеры²¹. Интерпретируя их, вспомним, что у критики, высказанной творцами, — свои законы. Эстетические суждения художника диктуются его искусством.

С художественными критиками как частью публики связаны столь деликатные проблемы, что не знаешь, как к ним подступиться. Все художники согласны с тем, что время от времени появляется более понимающий и компетентный, чем его собратья, критик; но они добавляют, что вообще-то художественный критик чужд художественной реальности. Ощущение это, разумеется, наиболее ярко выражено у тех живописцев, которым особенно досаждали критики. Такого рода судьи вызывали у Делакруа раздражение. Впрочем, распространенный тип критика, действительно, подобен самовольно присвоившему себе судейскую квалификацию судье. Тот факт, что произвол подобных критиков усугубляется не менее деспотичной и безответственной авторитарностью современной прессы, не способствовал примирению Делакруа с тем, что он зачастую обличал как отнюдь не неизбежное зло²². Многовековой свод глупостей, высказанных художественными критиками, обширен и забавен, но полезнее задуматься о причинах постоянного несогласия между живописцами и критиками.

Критике присуще почитать себя своего рода постоянной судебной властью, предваряющей подсудное ей искусство, властью вышестоящей. Художник — это просто человек, стремящийся рисовать. Критик — совершенно другой человек: он знает, что такое живопись, и, зная это, судит именем своего знания. Не будем спрашивать, умеет ли он рисовать. «А самито вы можете сделать стул?» — ответит он. Необязательно уметь это, чтобы сказать, хорош стул или плох. Знаток живописи, чей природный художественный вкус сочетается со способностью суждения, отточенной продолжительным знакомством с произведениями, всегда может сопоставить живописное произведение с идеалом того вида искусства, к которому данное произведение, в частности, относится. Критик вовсе не подвергает сомнению тот факт, что живописцу, о котором он судит, также известно, что такое живописное искусство; но, как говорится в пословице, цыплят по осени считают. О художнике судят не по тому, что он знает, а по тому, что он может. Если он не хочет, чтобы о нем судили, пусть воздержится от рисования или не показывает своих холстов! Ведь нельзя выставлять их, не признавая за зрителями права судить о них исходя из

собственных знаний о живописи. Так же поступает и критик: он судит о возможностях художника исходя из своих знаний.

С точки зрения художника, это значит ставить телегу впереди лошади. Делакура так и не написал краткого «Словаря изящных искусств», о котором столько размышлял, но мы знаем, что он говорил бы о «несостоятельности большей части критиков», бесполезности критики вообще и причине этой бесполезности в частности. Дело в том, что критика «следует за творениями духа, как тень бежит за телом»²³. Великая критика — совсем другое дело: ее автор тоже занят творческим трудом. Безграничное наслаждение людей всех возрастов от чтения Сент-Бёва связано с привлекательностью разговора, постоянно вызывающего к жизни новые образы искусства, созданного другими. Расин из «Литературных портретов» — не сам Расин и не тень Расина, а частичка Сент-Бёва. Помещенный там несравненный «Мольер» — не отброшенная Мольером тень, подобно тому как тициановский портрет «Молодого человека с перчаткой» — не тень его модели. В этом случае модель — лишь тень своего портрета. Но Сент-Бёв как раз редко судит о модели свысока; чтобы понять модель, он остается на ее уровне. Он лучше всех следовал совету всегда оставлять в душе свободное место для собственной противоположности — на пробу.

Сент-Бёв — гордость литературной критики, но своего Сент-Бёва в живописи еще не было и, конечно же, быть не может. Действительно, литературная критика не имеет особого отношения к художественной критике. Для первой критика и ее объект однородны. Автор критикуемого произведения — писатель, критик — тоже. Даже незаметный рецензент, выражающий свое отношение к высочайшему литературному шедевру, знает, о чем говорит. Литературные критики сочиняют литературу о литературе; они пишут о текстах; но ведь художественные критики не пишут музыку о музыке; они не рисуют что-либо в связи с картинами, написанными другими художниками; короче говоря, во всех случаях, кроме искусства слова, выразительные средства художника и критика всегда отличаются радикальной неоднородностью — особенно в пластических искусствах. Дело в том, что художественный критик, говорящий об искусстве, не связанном с искусством слова, может рассуждать о живописи, но на самом деле никогда не говорит о ней самой.

Становится понятным, почему художественный критик возражает против некоторых новейших живописных приемов. Дело в том, что приемы эти затрудняют разговор о живописи, не

позволяют судить о ней. Писатели разных направлений совершенно стихийно сошлись в своем неприятии той затруднительной ситуации, в которую поставило критиков так называемое абстрактное искусство. Пока искусство изображает, подражает, пока оно так или иначе связано с производством картинок, критик выносит суждения исходя из правил, определяемых удачным или неудачным изображением модели художником. Когда видишь объект и его изображение или сюжет и его предлагаемое художником воспроизведение, понятно, о чем идет речь. И напротив, если художник воспроизводит лишь некоторую форму, представление или внутреннюю потребность, она известна лишь ему, и никто, кроме него, не может сравнить произведение с этой формой; в этом случае уже невозможно вынести суждение²⁴.

Некоторых критиков, несомненно, удивило бы мнение о том, что живописные произведения не предназначены для критики, а художник вовсе не обязан писать свои произведения так, чтобы о них было что сказать критикам. Если бы объекты живописи и производства картинок совпадали, то были бы все основания упрекать отвергающих подражание художников, которые упраздняют связь копии с моделью или знака с означаемой вещью, не позволяя тем самым вынести суждение. Но цель живописи вовсе не в этом. Она всегда была другой. Причина оплошностей из свода профессиональных или личных критических глупостей, связанных с живописью, коренится в привычке считать живописное искусство разновидностью словесности и соответственно судить о нем, тогда как зритель, в том числе критик, должен выносить суждения о взаимосвязи собственных ощущений с предложенным художником объектом восприятия. Как мы видели, такой эстетический опыт действительно чужд категории дискурса как собственно критической категории. Итак, применительно к пластическому искусству можно сказать, что критик избрал предмет, говорить о котором невозможно.

Все это побуждает ограничиться сферой понятий и знаний, чьими естественными знаками являются слова. К сожалению, и здесь Делакура совершенно прав: критик тем самым всегда обречен опаздывать. Если описываемое им произведение скорее картинка, чем картина, у критика есть о чем говорить, так как картинки причастны категории языка, а писатель в этом случае посредством знаков высказывается по поводу других знаков. Но если он говорит о собственно живописном произ-

ведении, у него нет никакой готовой рамки, предваряющего произведение понятия, способного вместить его в себя. Сам художник исходил из зачаточной формы, определявшей в его мышлении в ходе собственноручного воплощения произведения. Когда произведение закончено, живописец не всегда уверен, что оно вполне соответствует тому, что он собирался написать. В ходе работы все ждущие своего решения задачи — выбор техники и средств исполнения — возникают и разрешаются им в соответствии с зародышем произведения, стремящимся родиться в нем и благодаря ему. Не имея ни малейшего отношения к этому творческому усилию, критик, напротив, может судить о новом произведении лишь исходя из тех правил, по которым изучались прежние, уже знакомые произведения. Таким образом, он не поспевает за событиями. Даже если критик судит о художнике по его прежним произведениям, он исходит из решений живописных задач с другими условиями. Конечно, существуют общие рабочие правила, которыми пользуются в своем творчестве все художники, но критику известны лишь те из них, что уже были открыты художниками прошлого. Художественному творчеству свойственно пренебрегать частным применением этих правил, стремящимся подменить сами правила. В этом и заключается творческий труд живописца, сам его стиль: найти в постоянных законах своего искусства то, что позволяет избавиться от других стилей как следствий этих законов — закономерных, но отнюдь не необходимых. Таким образом, критик не знает условий задачи, он видит только ее решение.

Нелепость этой ситуации не сразу бросается в глаза в силу двух основных причин. Первая связана с тем, что мы назвали диктатурой языка. Источник критики как таковой — стремление свести реальность к тому, что познать нельзя. В философии критический идеализм дает разуму спокойную уверенность в том, что он и является источником опыта, который не способен противопоставить сознанию нечто непреодолимо непрозрачное. Художественная критика также уступает смутному, но сильному желанию исчерпывающего осмысления искусства, сводя его тем самым исключительно к мышлению. Философствующих по поводу живописи и позволяющих себе судить о ней историков искусства и эстетиков объединяет не только большая любовь к искусству, но и отсутствие природных данных, которые бы позволили им стать художниками. Вместо картин, которые им хотелось бы создать, они пишут тексты.

Чаще всего речь идет лишь о компенсации фрустрации, но порой такого рода компенсация оборачивается реваншем. Не все можно сделать, но обо всем можно говорить, что практически одно и то же. Вынести суждение — значит осознать обсуждаемое, мысленно овладеть им. По меткому замечанию Г. Башляра, величие в пластических искусствах всегда достижимо посредством литературы: «Стоит только *описать* картину»²⁵.

Вторая причина, во многом смягчающая ситуацию, заключается в том, как зритель, в том числе и критик, представляет себе произведение, проговаривает его, но не может создать. Его представления всегда остаются в области абстрактных возможностей, лишенных созидательного начала, ни в коей мере не направленных на актуальное существование. Зритель вовсе не думал о картинах, но сам факт созерцания одной из них тут же вызывает образы других возможных картин, он свободен в своих мечтаниях. Воображение художника, напротив, находится во власти экзистенциальной возможности: преодолев неуверенность, он придаст картине существование. Нельзя одновременно удерживать в сознании две возможности такого рода. Художник пытается, скорее, избавиться от образ-паразитов других возможных произведений, чье присутствие помешало бы реализации первоначального замысла. Поэтому зрителю кажется, что если бы эту картину писал он сам, то написал бы ее иначе. Критика удобно расположилась в воображаемом мире возможных шедевров. Это безграничный волшебный мир, в нем чуть не заблудилось немало художников; но самая блистательная чистая возможность всегда уступает самой скромной реальности. Именно в этом заключается коренное различие между живописцами и их критиками. Что произошло бы с этими воображаемыми произведениями, чьи образы обогащают друг друга, не требуя выбора, если бы критик попытался наделить существованием хотя бы одно из них? Все остальные растаяли бы, как сновидения; а критик стал бы скромнее, считал бы истинной ту из возможностей, которую действительно осуществил.

Подобные проблемы возникают обычно на более скромном уровне обычной публики, чувствующей себя в этой области, кстати, довольно уверенно. Каждый считает себя достаточно компетентным, чтобы судить о картине. Догматизм обычного посетителя Салонов или художественных выставок зачастую гораздо более прямолинейен и самонадеян, чем суждения профессиональных критиков. Тот, кого Теофиль Сильвестр назы-

вал Честным Господином (это было в 1867 г.), даже не подозревал, независимо от значимости его мнений, что для оценки живописного произведения необходима компетентность. Они не знают, говорил Сильвестр, что «слепые незрячи» или, скорее, даже не подозревают, что слепы. Этой слепотой, смело добавляет он, «страдает большинство ученых, эрудитов и даже князей церкви»²⁶. Как хорошо, что можно сослаться на такого рода мнения, а не формулировать их самому. Последнее совершенно справедливо. Ламартин, хвалящий Делакруа за картины, посвященные Мишону, философ Кератри, полагающий, что в «Одалиске» Энгра «рисунок подкачал», Гюисманс, считающий ретроспективную выставку Коро «ужасной»²⁷, ничем не отличаются от большинства сограждан, смело судящих исходя из естественного права. Нужно снисходительно относиться к их неосмотрительным ошибкам — ведь осуждая их, мы совершаем те же ошибки. Дражайший Теофиль Сильвестр, столь строгий к Честному Господину, выказывает полное непонимание искусства Энгра. Читая этого критика, нельзя не подивиться, что он упрекает Энгра именно за то, что сегодня принесло ему славу²⁸. Конечно, благоразумнее считать господствующую некомпетентность естественным явлением и принимать ее как таковую. Преподобный Джон Фишер, один из старинных, преданнейших друзей Констебла, однажды меланхолично заметил по этому поводу: «Тогда как о любом другом занятии могут судить лишь посвященные, все те, кто не слеп, считают себя достаточно компетентными, чтобы высказывать мнения о живописи»²⁹.

Получившая широкое распространение несуразность не становится от этого менее несуразной; и если знатоки по-прежнему будут мнить себя оракулами, то и художники должны, как и раньше, свободно насмехаться над ними. Здесь в полной мере проявляется закон отставания зрителя от искусства, сформулированный Констеблом: «Знатоки считают искусство готовой вещью»³⁰. Поэтому вполне понятно, что художники не заблуждаются относительно возможностей понимания их искусства публикой. «Вкус — лучший судья, — писал Эмилю Бернару Сезанн, — он встречается редко. Искусство обращается только к очень ограниченному кругу людей»³¹. Как бы в подтверждение этого Сезанн с тревогой писал все тому же Бернару, беспокоясь, как бы он не сбился с верного пути: «Вы скоро обгоните всех Ван Гогов и Гогенов»³². Чтобы не впасть в отчаяние, не следует воспринимать эти слова слишком буквально³³.

Однако тот же Сезанн надеялся, что его произведения будут приняты Салоном Бугеро и даже выставлены в художественных музеях. Все дело в том, что в его время, да и годы спустя, новый стиль принимают лишь те немногие, кто способен воспринять новые пластические структуры благодаря достаточно непредвзятому вкусу. И это не удивительно. Первые сторонники живописного произведения, даже не будучи художниками, должны по крайней мере быть столь же восприимчивыми к цветам и формам, как и сам художник, прокладывающий новые пути в искусстве. Это могут быть как историки искусства либо художественные критики, так и просто любители; в любом случае их число не слишком велико, но они — в авангарде толпы, которая в будущем станет восхищаться в музеях именно этими картинами, перешедшими в разряд всемирно признанных шедевров. Вкус публики не может не отставать от творческого воображения художника, но его адаптационные способности безграничны. До скончания века будет повторяться трагикомическая история непризнанного художника, неприемлемого для современников и возведенного в мистический культ потомками. Ее оборотная сторона — комедия преуспевающего художника, при жизни ставшего кинозвездой, любимцем журналистов, всегда преподносящим им что-нибудь новенькое. Все это — элементы любимого публикой зрелища, тем более что за места заплачено, и к тому же зрители надеются принять в нем участие. Но здесь мы уже имеем дело с категорией природы; к миру искусства это не имеет никакого отношения.

III. Удовольствие от живописи

Для религиозных культов предназначены храмы, для книг — библиотеки, для гуманитарных и точных наук — университеты, для музыки — консерватории, для живописных произведений — музеи. Происхождение музеев носит, видимо, двоякий характер. На обозрение публики хотели представить всякого рода редкие или обычные предметы, способствующие ее воспитанию, возбуждающие любопытство, несущие определенную информацию. Попутно музей задумывался как учреждение, способствующее исследованиям в самых разных областях, — в ту пору речь шла не столько о картинах, сколько о геологии, естественной истории, а также истории той или иной страны.

Вторым источником формирования современных художественных музеев являются коллекции королей, князей церкви, прелатов или просто людей со вкусом, обладающих достаточными средствами для того, чтобы устроить, как выражались в старину, кабинет живописи. Их примеру последовали многие современные коллекционеры. Собирая произведения искусства, они руководствовались, разумеется, различными мотивами, не всегда вполне бескорыстными, но все так или иначе полагали, что обладание подобными произведениями — признак благородства. Впрочем, самым сильным среди этих мотивов была, следует полагать, любовь к искусству. Но мы ведем речь не об этом. Мы хотим сосредоточиться лишь на главном следствии сделанного ими — на коллекциях живописи, располагающихся ныне в зданиях, называемых музеями, а также о все возрастающем стремлении этих музеев к тому, чтобы служить обществу.

Естественное стремление общественной службы — оправдать свое существование и вложенные в нее деньги как можно более многообразными услугами. Но существуют существенные различия между этими учреждениями и теми высшими целями, которым они служат, олицетворяя их в глазах публики. Ученые заняты наукой, задача же университетов — обучать наукам; лишь немногие из университетских преподавателей еще и двигают науку вперед. Это относится и к философии: ни один из великих философов семнадцатого века не преподавал философию; акт передачи мудрости прерывает ее развитие и созерцание. Школы изобразительных искусств ориентированы на то, чтобы передать новым поколениям некую сумму навыков, приемы живописного ремесла; но произведения живописи рождаются не здесь. То же самое можно сказать и о музеях. Художник создает произведения, и некоторые из них, возможно, со временем пополнят какой-нибудь музей. Функция музея — собирать, хранить, оберегать и экспонировать картины любых стилей, эпох, созданные в разных странах, принадлежащие художникам, придерживающимся нередко противоположных взглядов на искусство.

Подобная обезличенность — наиболее наглядное свойство музеев. Частная коллекция, даже самая богатая, музеем не является. Любая коллекция создается человеком, а порой и целой семьей; она отражает интересы и вкусы собирателей. Возможно, они пользовались чьими-то советами, — значит, на состав коллекции мог повлиять еще кто-то. Но и в таком слу-

чае большие коллекции, даже разрозненные впоследствии, по-прежнему носят имя своих создателей. С музеями дело обстоит иначе. Ни один из них не создан человеком лично; и сколь бы исключительны ни были заслуги того или иного директора, куратора, хранителя или администратора, сделанное им не сопоставить с личной заботой коллекционера о своей коллекции. Работник музея, ответственно относящийся к своему делу, не обязан собирать понравившиеся ему произведения; напротив, при отборе он должен, скорее, отказаться от диктата собственных предпочтений, руководствуясь лишь высоким качеством приобретений.

Итак, музей — это не огромная коллекция произведений искусства и даже не коллекция коллекций. Становясь его частью, любая коллекция утрачивает свойственные ей черты и тем самым перестает существовать. Существовать продолжают произведения, входившие в ее состав, но перестает ощущаться логика отбора, этот состав определившая, и коллекция, в конце концов, исчезает. Впрочем, едва ли всякому по плечу медленное, кропотливое формирование обширной живописной коллекции. Менее всего на это способны сами художники. В музее, возглавляемом Делакруа, не было бы и трех произведений Энгра; в музее, руководимом Энгром, не было бы и двух полотен Рубенса, ни одной картины Делакруа.

Сказанное не следует толковать как критические замечания, адресованные художественным музеям; напротив, оно защищает эти учреждения от многих упреков в их адрес. Некоторые художники, хотя их и немного, возражают против того иссушающего воздействия, которое оказывают на искусство живописи постоянный показ и полуофициальная канонизация шедевров прошлого³⁴. Однако наиболее смелые художники, напротив, советовали внимательно изучать музейное искусство и сами поступали именно так: его приверженцем объявил себя бесстрашный Хуан Грис. Даже если предположить, что в музейном искусстве таится реальная угроза, отвести ее не составит труда. Чтобы избежать влияния музеев, достаточно не заходить в них. Так поступают многие, и художнику это тоже не заказано. Право, едва ли было бы справедливым лишать других людей удовольствия посещать музеи лишь ради того, чтобы кто-то сохранил свою художественную оригинальность. Если бы даже все художники по каким-либо причинам стали сторониться музеев, предоставив наслаждаться ими обычным посетителям, которые не рискуют потерять себя среди произ-

ведений искусства, этого бы никто не заметил; для публики ничего бы не изменилось.

По той же причине художественные музеи должны сохранять организационную свободу, учитывая многообразные потребности тех социальных групп, чья финансовая поддержка способствует их возникновению и развитию. Самая большая услуга, которую могут оказать эти учреждения, — собирание и экспонирование живописных произведений, не находящихся в собственности частных лиц; но даже если бы это было так, никому не хотелось бы отвечать за них. Впрочем, многие произведения, созданные в прошлом, поначалу предназначались для украшения не частных домов, но общественных сооружений — церквей, ратуш и т.п. Кроме того, зачастую они доходят до нас в плохом состоянии, и их сохранность требует компетентности и таких денежных средств, которыми располагают лишь немногие частные лица. Музеи — это дома для престарелых шедевров. Вполне естественно, что государства, города и разного рода социальные группы, добровольно взявшие на себя подобные обязанности и выполняющие свои задачи, позволяют публике с удовольствием пользоваться преимуществами, которые предоставляются ей подобными учреждениями.

Видимо, в качестве важнейшего из этих преимуществ в наши дни следует назвать воспитание. Значительность, которую сегодня обрело это слово, по-видимому, связана с тем, что делу грозит полный упадок. Не входя здесь в обсуждение проблемы, не являющейся предметом нашей работы, все же заметим, что суетой вокруг воспитания лишь затрудняется его реальный процесс. Позицию самих воспитателей определяет идея воспитания как самоцели. А так как воспитывать — это и есть их собственная функция, то они, естественно, считают воспитание еще и целью, которой должны быть подчинены все другие виды человеческой деятельности. Но воспитание — не самоцель; оно, скорее, побочный результат бескорыстного труда, направленного на обретение того, что заслуживает любви само по себе. Тот, кто возжелал искусства и красоты на путях воспитания, грешит и против воспитания, и против искусства, и против красоты; возжаждавший же красоты ради нее самой обретет и искусство, и красоту, и воспитание — одновременно. Взыскайте прежде всего истины и красоты, а воспитание — приложится.

Воспитатель склонен думать совсем иначе; если он интересуется искусством, то естественный ход его мыслей таков: к

наслаждению искусством всегда ведет суровый путь воспитания. Впрочем, наличие музеев в больших городах — почти непреодолимый соблазн для воспитателя. Музей — не место для создания живописных произведений; их руководители сами обычно не являются художниками, но они обладают духовной культурой и постоянно совершенствуют ее в той сфере, которой, несомненно, владеют; все это предрасполагает к обучению. Отсюда вполне понятно непреодолимое стремление превратить художественный музей в школу. Действительно, если для оправдания существования музея недостаточно предоставляемой им возможности самодовлеющего эстетического опыта, то обучение становится единственным мыслимым оправданием этих дорогостоящих учреждений. Но первая из двух этих функций остается тем не менее их главным и достаточным оправданием. Именно она дает музею, достойному называться таковым, право на почести и поддержку. Суть музея — создание возможности абсолютного блага; служить — не его функция, служить должны ему.

Слова эти не требуют объяснений; в противном случае растолковать их вряд ли удастся. В наше время не до пустяков, и если те, кто сталкивается с проблемой нахождения средств для создания или содержания музеев, скажут правду, они не будут услышаны публикой. Единственно честным ответом на вопрос: «Что такое музей?» будет: «Это повод для удовольствия». На что нам ответят: пусть те, кому нравится, сами и финансируют свои удовольствия. Чтобы найти действенные мотивы для создания и содержания музеев, нужно изобрести что-нибудь другое. Так, никто не решится публично возражать против воспитания, формирования вкусов и общей культуры населения. Поэтому вполне естественно, что музеи пытаются превратить в школы, в еще одну отрасль народного образования.

Возражать, по-видимому, было бы бестактным, но следует уточнить суть этого предприятия. После нескольких организованных экскурсий, когда гиды, нередко женского пола, объясняют публике смысл увиденного, узнаешь многое из того, чего не знал. Все здесь представляет интерес: пояснения, относящиеся к имени художника, его биографии, истории создания произведений, сюжетам картин, их значению для истории своего времени, наконец, некоторые замечания о стиле произведений — и все это изложено компетентно, вдохновенно, с неподдельной любовью к искусству. По правде говоря, точка обзора не слишком удачна. Смотреть на картины часто мешают плот-

ная стена спин и горный хребет голов; когда стоишь впереди, дистанция слишком мала; когда оказываешься сзади, видна лишь верхняя часть рамы, но это уже неважно: ведь в любом случае возможно только одно из двух — либо видеть живопись, либо слушать экскурсовода. В конце лекции искусство подменяется историей искусства — иначе и быть не могло. Эта дисциплина не менее полезна, чем все другие разделы истории. Более того, она чарует, занимая умы лишь прекрасными вещами; поэтому неудивительно, что люди с самым тонким вкусом посвящают ей свою жизнь. Но единственное неудобство музея-школы связано с тем, что организованные в группы толпы посетителей обычно покидают его с убеждением, что посвятили несколько часов живописи, тогда как на самом деле посвятили их истории. Когда так долго слушаешь, то слышишь, а не видишь; короче говоря, многое узнаешь, тогда как применительно к живописи эстетический опыт не требует предварительной эрудиции; его источник — искусство живописца, а не знание профессора.

Мысль о том, что хорошему научить нельзя, кажется особенно абсурдной тем, кто посвятил свою жизнь преподаванию. Поэтому они твердо уверены, что нет принципиальной разницы между обучением и развлечением³⁵; однако это достаточно двусмысленное утверждение. Конечно, нет ничего невозможного в том, чтобы в одном и том же здании одни развлекались, а другие в это время учились. Одни изучают определенный предмет, а другие тем временем наслаждаются — это вполне естественно. И часто бывает так, что, насладившись предметом, испытывают желание изучить его; тому, что не доставляет никакого удовольствия, стремятся научиться гораздо реже. Но настоящая трудность все же не в этом; дело в том, что акты обучения (образования) и наслаждения эстетическим опытом обладают специфическими различиями. Музеи все больше пытаются превратить в школы, а школы — в повод для удовольствия. Действительно, в музее можно многому научиться, и можно с удовольствием ходить в школу; но обучение требует усилий, и даже если усилие порой вознаграждается удовольствием, последнее не включено в акт обучения. А удовольствию от живописи сопутствует, напротив, бескорыстное чувственное созерцание. Если хочешь насладиться очарованием истории искусства, историю эту нужно учить; но когда наслаждаешься очарованием самого искусства, лучше забыть о том, что знаешь. Таким образом, различие между обучением и

развлечением носит, действительно, принципиальный характер. Музеи по своей сути являются не местами обучения, но поводами для удовольствия.

Это очевидно для учеников, изучающих произведения того или иного вида искусства. Комментарий убивает удовольствие от произведения. Сам того не желая, враг радости, топящий очарование Вергилия или Данте в словесном потоке, противостоит поэзии, энергично разрушает ее. То же самое относится к живописи, где эстетический опыт и комментарий *относятся к разным объектам*. Опыт может нравиться, а комментарий — нет. Предлагая опыт и комментарий одновременно, превращенный в учебную аудиторию музей может невольно внушить любителям истории мысль о том, что они являются также любителями искусства, или, наоборот, заставить любителей искусства поверить в то, что они не способны насладиться им, потому что его преподносят в исторической упаковке. Сколько детей разуверились в поэзии, потому что им не нравилось, как ее преподносят? Сколь многие родители навсегда отвратили детей от живописи, потому что в просветительских целях силой таскали их в музеи? Художественное удовольствие не увеличивается от превращения искусства в учебную дисциплину.

Та инфляция педагогики, свидетелями которой мы сегодня являемся, — еще один признак возрастающей агрессивности языковых дисциплин, прекрасно интерпретирующих реальность, но не способных созидать ее! Если бы не существенное различие между наслаждением и знанием, то наиболее эрудированные археологи могли бы лучше всех судить о живописи. Но так бывает не всегда. И наоборот, мы сами не могли бы понастоящему наслаждаться музеем, не узнав предварительно всего, что только можно, о содержащихся в нем произведениях. На самом деле посетителям, за исключением немногих специалистов, мало что известно о музейных шедеврах, а испытываемое ими удовольствие не связано с этим знанием. Красота египетских живописных изображений, разрисованных греческих ваз, этрусских зеркал, китайской, японской или индийской живописи оказывает на нас неожиданно сильное воздействие; но что мы знаем об их авторах, времени создания, цивилизациях или религиозных верованиях, запоздалыми свидетелями которых они являются? Не следует полагать, что зритель «не понимает» художественное произведение, потому что мало или вообще ничего не знает о нем, — это не соответствует истине. Если сам вид некоторых греческих ваз, чья форма дей-

ствительно обладает божественным совершенством, не наполняет вас невыразимой радостью, не стоит читать посвященную им обширную литературу. Повторим еще раз: у истории — свои собственные достоинства, но она связана с интеллектуальным познанием, а не эстетическим опытом. Радость восприятия доступна всем, чей глаз способен воспринимать совершенство вещей, созданных осуществляющим свои возможности художником; то есть то, что создано исключительно ради удовольствия быть увиденным.

В такого рода дискуссиях никогда не следует упускать из виду, что эстетический опыт предшествует любым формам дискурсивного знания. Вспомним соображения Делакура и меткие замечания Бодлера: пусть линии, формы и краски, короче, магия картины заявят о себе, знание придет позже, подобно тому, как любовь питается любовным познанием любимого. Любитель искусства может достаточно компетентно судить об объекте своей любви; любовь здесь важнее знания. Свидетельство тому — первобытное искусство; природа вовсе не обусловила наслаждение красотой знанием.

Говорят, что Кохино Мацуката, любитель и покровитель искусств, приказал построить неподалеку от Токио музей, названный им «Киораку Бихуцу Кан», что означает по-японски «Павильон чистого художественного удовольствия»³⁶. Невозможно лучше и лаконичнее выразить то, чем в первую очередь является музей для друзей живописи. Вместо того чтобы вызывать угрызения совести у посетителей, обеспокоенных незнанием предмета, следует, напротив, убедить их, что единственная задача посетителя музея — получить удовольствие. Впоследствии ничто не помешает им дополнить любовь знанием. Любой человек хочет познать то, что любит, лучше узнать, чтобы еще больше любить, но любовь и радость важнее.

Итак, нужно уметь пользоваться музеями, как можно лучше использовать предоставляемые ими возможности эстетического опыта. Ничто не должно мешать удовольствию. Картины целиком и полностью принадлежат посетителю, как будто он — их законный собственник: ведь видеть картину — значит обладать ею; впрочем, невозможно представить себе другой способ обладания ею. Музейные преграды чисто художественному удовольствию связаны с природой этих учреждений. Присущие музеям недостатки — обратная сторона их благотворной роли.

Музей стал казаться художникам своего рода раем, в который попадают хорошие картины после смерти своих создате-

лей, лишь чуть больше века назад. В наши дни растет число живописных произведений, которые некогда называли бы «салонными»; их с тем же успехом можно назвать музейными картинами. Эти картины задуманы и исполнены в надежде, что, оказавшись удачными, будут удостоены чести стариться в Лувре или каком-нибудь другом Музее изящных искусств.

Это более чем странная идея. Мысль о том, что столько прекрасных вещей будет храниться именно там, где увидеть их труднее всего, вызывает тревогу. Можно сказать, что все музейные картины, созданные до девятнадцатого века, обязаны своим существованием тому, что когда-то были вырваны из своей естественной среды. Что может быть печальнее тускло освещенного греческого зала в цокольном этаже? Вид знаменитых мраморов Элджина, некогда вывезенных с Акрополя, а ныне укрытых от лондонского тумана под стеклянной крышей, вызывает трагическое чувство отчаяния. Но что бы от них осталось, если бы их не перевезли в Британский Музей? Великолепный Музей каталонского искусства в Барселоне позволяет увидеть суть проблемы. Для его создания пришлось изъять из многих церквей некогда написанные для них фрески в романском стиле; вырванные из своей естественной среды, они представлены сегодня в специально предназначенных для них залах. Мы видим руины, оставшиеся от величайшей катастрофы; но где были бы эти живописные изображения сегодня, если бы не нашли, наконец, подобного убежища? Это было для них вопросом жизни и смерти.

Таковы сложные, нередко связанные с национальной политической историей проблемы, о которых философ способен судить лишь в той мере, в какой их следствия обуславливают эстетический опыт. В результате войн, революций или просто финансовых сделок множество живописных произведений покинуло отведенные для них места и оказалось там, где их нелепое присутствие больно ранит глаз. Божьи храмы и королевские замки лишились своих шедевров в пользу музеев — этих складов бездомных картин. Как и положено старикам, они окружены заботой, но достигли, кажется, того возраста, когда даже картина должна уйти в отставку, перестать работать. Тем не менее в Италии путешественник останавливается порой перед голой стеной, предназначенной некогда великим венецианцем для своего шедевра. Видя уготованное для него место, он впервые постигает, представляет себе все великолепие шедевра, его подлинные пропорции, соответствующее архи-

текстурное окружение; а вместо этого внезапно натывается на него взглядом при входе в музейный зал. Те, кого посещает безумная мысль, что произведение это теперь принадлежит им, ошибаются. Никто не видел его с тех пор, как оно лишилось своего места, утратило необходимое для проявления собственной силы пространство, покинуло только и оправдывающие его существование священные места, где выполняло свою функцию. Во всех странах мира дворцы опустошили ради того, чтобы похоронить шедевры в общих могилах живописи. Развешенные по стенам бесчисленных залов портреты известных или неизвестных людей смотрят на нас с таким видом, будто ощущают это вторжение: «Пошли прочь, я вас не знаю!», — говорят они. Некоторые триптихи постигла сегодня горькая участь быть поделенными между тремя разными странами, по трети на каждую³⁷. Упрекнуть некого, но от этого не легче. Чтобы уменьшить неблагоприятные последствия, следует по крайней мере осознать природу такого положения вещей. Есть люди, сожалеющие о том, что живопись совершенно не доставляет им удовольствия; когда спрашиваешь, что имеется в виду, они не без смущения признают, что музеи наводят на них скуку. Это, скорее, добрый знак. Музеи — неизбежное зло, а зло всегда скучно.

Другой недостаток, свойственный музеям, определяется самой сутью произведений живописи. Каждая картина — это монологический текст, который и способен прозвучать лишь в одиночестве. Соседство другой картины оспаривает, а порой и отрицает его. В этом плане современные музеи сотворили чудо. Они все испробовали, и небезуспешно, чтобы рассредоточить показ, избежать столкновений школ и эпох, соблюсти сродство, короче, чтобы как можно лучше разрешить весьма затруднительную проблему развески, приводящую в ужас директоров музеев; многие посетители и не подозревают о ее существовании. Как расположить четыре шедевра, чтобы ни один из них не подавил три остальные или, наоборот, не был уничтожен ими?

Победа директора музея означает поражение посетителя. Если любителю искусства посчастливилось оказаться в Венеции, его спасут усилия, необходимые, чтобы достичь искомого местоположения произведений. Посетитель открыт там новому опыту, по крайней мере, пока физические силы не покинут его. Ни одно человеческое существо не способно успешно выдержать ознакомления с сотнями картин, чей смысл

самоценен, связан с отдельной попыткой создания отдельной сущности, подчиняющейся, по словам Констебла, лишь собственным законам. Результат известен. Посетитель, поначалу окрыленный и вознагражденный заслуженным успехом, незаметно убыстряет шаг; он уже выбирает произведения, потом наудачу останавливается перед теми, которые еще способен рассматривать. Когда начинается головокружение, разумный человек отказывается от борьбы. Он уходит под насмешливыми взглядами картин, которые не смог увидеть, по крайней мере, на сей раз³⁸.

Заметим, что проблема эта не связана с другими функциями музея. Любой человек, желающий приобрести знания и обладающий хорошей памятью, может, не прибегая к личному опыту, узнать практически неограниченное число имен, дат, фактов, изображений, связанных с любыми живописными произведениями на выбор. Как раз наоборот, если подойти к этой проблеме с любой не связанной с самим искусством точки зрения — эрудиции, исторической информации, социологических исследований, национальной пропаганды, — то всегда будет требоваться еще больше картин, курсов, лекций, организованных экскурсий, выставок, призванных прославить искусство того или иного художника, страны, эпохи. Здесь речь идет уже не о произведениях искусства, но о документах. Человек способен поглощать знание, информацию или пропаганду в практически неограниченных дозах, но восприимчивость к удовольствию и радости достаточно жестко ограничена. Знание не способно опьянить, но можно опьяняться живописью; однако опьянение притупляет наслаждение.

IV. Живопись и метафизика

Когда живопись попадает в руки философа, это означает, что она давно вступила в мир языка. И речь идет уже не о ней, но о соображениях философа по поводу данного вида искусства, ставшего предметом его размышлений. Будучи философскими, они неизбежно выходят за рамки живописного искусства. Поставить вопрос о смысле современной живописи в философском плане — значит задаться вопросом о том, какие взгляды на высшую сущность не самой живописи, но реальности, порождает поразительное развитие живописного искусства за последние сто лет.

Такого рода взгляды представляются ограниченными в двух отношениях. Первое ограничение связано с особым ракурсом рассмотрения: круг вопросов о реальности, поставленных с позиций живописного искусства, ограничен. Еще в большей степени соображения подобного рода ограничены присущим каждому философу особым ракурсом рассмотрения данной проблемы. Трудно отрицать тот факт, что в наши дни живописное искусство достигло в своем развитии критической точки. Конечно, любители искусства всегда спорили о вкусах; они по-разному оценивали значимость художников и их произведений; сто лет назад во Франции выбор между Энгром и Делакруа был почти неизбежен. В наши дни такого рода разногласия возникают не менее часто; но к ним добавилось действительно коренное разногласие, касающееся не только некоторых художников и их произведений, но и самой живописи, ее природы и предмета. Для обсуждаемой проблемы именно этот факт является, на наш взгляд, главным. И все же основная мысль не обязательно связана с ним. Наблюдатель, который задастся теми же вопросами через двести лет, будет располагать новыми данными, позволяющими поставить эти вопросы по-новому. То, что представляется сегодня главным, покажется, возможно, несущественной случайностью. Но и в наши дни другие наблюдатели сформулируют те же вопросы иначе. Объяснения будут иными, так как речь пойдет об объяснении других фактов.

Это в первую очередь относится к концепции живописи, являющейся предметом наших размышлений. В контексте истории искусства и вкусов нашего времени она занимает незначительное место; лишь немногие причастные к ней люди считают, что она заслуживает внимания, преувеличивая, возможно, ее значение. На самом деле живописи, по-видимому, всегда сопутствовало производство картинок. Индийская мудрость, кажется, понимала под этим искусством свободное от банального реализма графическое подражание, а в конечном итоге — подлинно духовную форму языка³⁹. Вполне естественно, что в наши дни ответственные хранители живописных произведений воспринимают их такими, какие они есть, в нерасчленном смешении живописи, картинок и литературы, которое всегда было и, несомненно, останется нормальным состоянием этого вида искусства⁴⁰. Такова конкретная субстанция живописи; как и всякая абстрактная сущность, она отнюдь не чиста, предстает своего рода чересчур реальным несортированным

материалом, загромаждающим реальностью гектары стен. Оправданием всему реальному служит его бытие, но в необъятной живописной продукции следует различать своего рода общую направленность, одним словом, смысл.

С этой особой точки зрения будет, возможно, легче понять эволюцию современной живописи по сравнению с развитием других видов искусства, например музыки, где подражание практически невозможно. Сразу ясно, что такое «подражательная музыка»: включение в музыкальную ткань уподобленных звукам естественных шумов. В «Пасторальной симфонии» напоминание о перепелке и кукушке занимает то же место, что и коллажи в произведениях художников, подхвативших некоторые эксперименты ранних кубистов. В обоих случаях творческая сущность искусства оттенена включением фрагмента реальности в музыкальное или живописное произведение. Но даже среди тех искусств, которые некогда называли «искусствами рисунка», по крайней мере одно так и не стало рабом подражания: это архитектура. В используемых архитекторами материалах нет ничего, чего одновременно не содержится или не могло бы содержаться в статуях или картинах. Архитекторы располагают твердые материалы, используемые также и скульпторами, в определенном порядке, в соответствии с определенными пропорциями; архитектура оперирует линиями, объемами, обладает геометрической умопостигаемостью, непосредственно воспринимаемой чувствами, валёром, порожденным переменчивой игрой света на неровных поверхностях; при желании архитектура может даже прибегать к привлекательному цвету; и тем не менее архитектура никогда не была подражательным искусством, не является им, и нет никаких оснований полагать, что она может им стать.

Это высшее достоинство архитектуры было признано некоторыми художниками, никак не связанными в творческом плане с геометрической абстракцией. Их замечания уточняют смысл древней традиции, соотносившей возведение некоторых зданий или городов с музыкой. Банальным стало утверждение о том, что архитектура — это застывшая музыка. Здание — это симфония, чьи части сосуществуют в пространстве, а не следуют друг за другом во времени. Ни одно из этих искусств не подражает непосредственно природе⁴¹. Предусмотренные природой пещеры — это не дома и тем более не храмы, общественные центры или какие-то памятники. Архитектор создает внутреннее пространство, чьи пропорции, части и украшения

причастны лишь пластическому искусству. Правда, архитектура тоже имеет свои границы. То, что называют функциональной архитектурой, вполне законно, если отнести ее скорее к инженерным, а не изящным искусствам. Ее красота (при наличии таковой) — побочный продукт. И наоборот, не существует зданий, чья структура отчасти не определялась бы функциональной необходимостью: формы греческого святилища, церкви, театра детерминированы менее непосредственно, чем формы железнодорожного вокзала, аэровокзала или завода. Однако цель в той или иной мере детерминированной архитектуры — не красота, то есть не возведение здания, чья функция — радовать глаз.

Здания рукотворны, у них нет реального образца, поэтому их можно рассматривать как добавление к миру произведений природы. Гуманитарная география, сравнительно недавно пополнившая корпус научных дисциплин, нередко дополняет общее описание земной поверхности, то есть географию, изучением человеческих жилищ. Начав строить дома, человек лишь по-своему продолжил тенденцию, ведущую у животных к раковине, панцирю, обустройству пещер и других естественных убежищ. Это различные процессы, но с переходом от чисто биологической, инстинктивной деятельности к разумной человеческой деятельности линия развития не прерывается. Правда, раковины обычно красивее домов, но и последние были красивы до тех пор, пока утилитаризм не погубил их поэтический замысел. Как бы то ни было, архитектура всегда увеличивала число реальных вещей, а не удваивала природу рядом изображающих ее картинок. Отражение человека в зеркале не добавляет ничего реального ни зеркалу, ни человеку. Поэтому линиям, поверхностям и цветам можно, конечно же, найти лучшее применение, чем подражание, зачастую считающееся для живописи самым главным.

Примечательно, что в первобытных искусствах не заметно особого интереса к подражанию естественным вещам. Это объясняют ссылкой на неопытность первых художников: они мало или плохо подражают, потому что еще не умеют подражать. Это равнозначно утверждению, что «Илиада» и «Одиссея» написаны в стихах, потому что авторы не умели писать прозой. Возможно, в этом есть доля правды, но прежде чем делать подобные утверждения, следовало бы принять во внимание и другую возможность: приступая к созиданию, человек с естественной непосредственностью хочет петь, а не гово-

рять, воображать, а не наблюдать, придумывать истории, а не рассказывать о том, что было на самом деле, ради удовольствия изобретать формы и линии, а не воспроизводить уже существующие в природе в готовом виде — ведь тогда было бы достаточно просто найти их. Именно этим и объясняется современное увлечение так называемым «примитивным» искусством. Ремесленники из Бенина или Конго, а задолго до них те, кто моделировал и ваял тотемические фигуры или ориньякские статуи, были, несомненно, способны подражать природе; но их деятельность, независимо от придаваемого ей смысла, была направлена на совсем иные, нежели подражание, цели. Миметическая тенденция, несомненно, первична, но со временем она, видимо, усиливалась по мере того, как знание и техника становились все более точными. Поначалу человеку казалось более важным производство вещей, а не образов вещей. Возможно, секрет выживания отчасти связан с тем, что человек был прежде всего изобретателем и создателем и только потом — имитатором.

Чтобы убедиться в этой истине, достаточно одного факта. В Новое время эволюция истории искусства и художественной критики сопровождается бурным развитием науки. Без искусства и природы как основы познания не было бы ни истории искусства, ни критики, ни науки. Речь здесь идет об основополагающей позиции, определяющей концепцию живописного искусства в целом: будучи искусством, живопись причастна бытию, вещам (*res*) и, как говорится, реальности.

Те, кто напишет когда-нибудь историю истории искусства и художественной критики, обнаружат, вероятно, следы смутного ощущения этой истины. Наибольшее восхищение вызывают в наше время те художники, которые, подобно Джотто и Пьеро делла Франческа, уже склоняются к производству картин, вызывающих интерес страдающих художественной слепотой зрителей, но еще сохраняют искусство, привлекающее тех, кто смотрит глазами художника. Многие так называемые «примитивисты» удачно, хотя и совершенно произвольно, сочетают письмо и живопись. Их произведения еще созданы природой посредством поэтической деятельности человека, также являющегося созданием природы. Можно придерживаться различных мнений по поводу успеха или неудачи тех или иных современных живописных школ. Делать это можно без зазрения совести — ведь в случае разногласий между зрителем и художником следует раз и навсегда признать, что в не-

удаче не обязательно повинен художник. На ком бы ни лежала ответственность, нельзя не признать, что удачи предполагают отказ искусства от претензий на некоторую познавательную либо спекулятивную функцию. Нужно отдать должное живописцам, возглавившим художественный авангард современности: они ясно увидели и выразили эту истину⁴².

Разделять столь часто выражавшееся греками и христианами восхищение человеком как несравненным существом кажется сегодня наивным. Это считается устаревшим антропоморфизмом. Однако ощущение это представляется более оправданным, чем противоположная тенденция, низводящая человека до обычного уровня животной жизни. Природа приходит к самосознанию исключительно благодаря человеку — это поддающийся наблюдению факт, не связанный с какими-либо теологическими понятиями. Неизвестно, существуют ли способные к духовному познанию вземные существа. По крайней мере ясно, что таковым для нас является лишь человек. Наука — наиболее совершенная форма самопознания, достигнутая природой в человеческом разуме. Не следует удивляться тому, что первые успехи физики, особенно в оптике и астрономии, прорыв в победе человека над природой, направили живопись в научное русло. Подобно ученым своего времени, художник захотел создать картину окружающей действительности, по-своему описать мир природы, одним словом, изобразить его. Существовали глубинные причины настоящей одержимости художников той эпохи оптикой, побудившие столь универсальный ум, как Леонардо, обратиться одновременно к живописному искусству и физике.

Вначале это, несомненно, дало превосходные результаты. Мысли художника об искусстве не имеют решающего значения до тех пор, пока он, рисуя, следует скорее своему дарованию, чем идеям. Вместе с тем понятен смысл позиции Мориса Дени, которой он придерживался до того, как под влиянием неоклассицизма Жида отошел от живописи, выбрав литературу. В 1896 г. Дени отдавал предпочтение византийскому искусству и Джотто. В ту пору он сдержанно относился к Фра Анджелико, видя в его столь чистом искусстве смесь подлинного символизма и сентиментальности, короче, ростки «подражания природе», заполонившего впоследствии религиозное искусство. Свойственные искусству Фра Анджелико поиски «сюжетного», а не сугубо живописного выражения, казались ему началом упадка. Ситуация резко ухудшилась с появлением знаменитой «Тайной вечери» Леонардо да Винчи (1499 г.). Это

гениальное произведение, говорил молодой Дени, направило живопись на гибельный путь. Леонардо — предтеча изображений Христа в духе Мункачи и Евангелия с иллюстрациями Тиссо. Еще хуже, но в том же духе выполнены производящие тягостное впечатление Святые Сердца. Живопись уже не принимается в расчет; чтобы произвести впечатление, художник полагается на сюжет как таковой⁴³. С начала девятнадцатого века усилия современного искусства, по крайней мере, судя по результату, были направлены на возвращение живописи присущей ей функции — продолжать созидательную деятельность природы человеческими средствами. Осуждению при этом подлежала лишь та деятельность, которая ошибочно выдавалась за живописное искусство; определялась ее подлинная суть. Одновременно выявлялась истинная сущность живописи, которая вновь становилась одной из поэтических функций человеческого существа.

Сутью данной проблемы обусловлено то, что ее истинный смысл ускользает от благонамеренных умов, естественно predisposed к разделению всех видов искусства на устную или письменную поэзию⁴⁴. Развитие живописи в Новое время влечет за собой последствия, выходящие за рамки чистого искусства. Художник не несет ответственности за философские выводы. Что же касается философов, то нетрудно предвидеть, что даже согласившись обсуждать эти проблемы в свете сказанного, каждый сделает из одних и тех же фактов свои собственные выводы. Поэтому мы ограничимся здесь лишь указанием на самые общие тенденции, наиболее точно соответствующие, на наш взгляд, мыслям самих художников, изложенным в прочитанных нами трудах.

Если можно было бы провести статистическое исследование, оно, видимо, показало бы, что и сегодня большинство художников верны идущей от итальянского Ренессанса изобразительной традиции. Впрочем, нет никаких оснований полагать, что некогда столь богатый шедеврами стиль утратил сегодня свои достоинства; но вполне очевидно, что, пройдя свой путь до конца, искусство это породило множество не представляющих никакой ценности произведений. Хуже всего то, что оно пришло в упадок из-за верности одному из своих подлинно сущностных элементов, хотя и не вполне осознавало природу того, что было им предано. Оставаясь на почве производства картин, художники упорствовали в соревновании с мастерами, чей гений проявился в области живописи. Чтобы выйти из столь

затруднительного положения, нужна была своего рода революция.

Художников, открывших новые, зачастую весьма несходные пути, объединяло стремление заниматься искусством наподобие созданий природы, выполняющих естественную функцию, а не на манер тех живописцев, которые отказались от созидания ради описания, превратив живопись в язык, а картины — в знаки. Как говорил Герберт Рид, «эстетическая деятельность является биологической по своей природе и функциям»⁴⁵. Это совершенно справедливо, если только понимать упомянутое здесь биологическое как то, что характеризует человеческую жизнь. Только человек может научиться живописному искусству и свободно заниматься им.

Это новое направление художественных исследований окажется под угрозой, если не будет исходить из связанного с ним расширительного понимания биологии. Истинность аристотелевской философии природы связана с исконно реалистическим пониманием жизни, в том числе разума и его творений как венца биологического порядка. У трактуемой таким образом философии (и это прекрасно понимал Франц Brentano⁴⁶) есть лишь один метод — научный, ею движет исключительно дух науки. Действительно, психология, логика, мораль и политика у Аристотеля касаются всех видов биологической деятельности, свойственных человеку как разумному животному, наделенному волей. Что касается искусства, то художественные произведения существенно отличаются от всех других созданий. Художники и их критики обычно обозначают произведения этого рода термином, взятым не из наук о природе, но из теологии. Они без зазрения совести говорят о художественном «творчестве», и уже из этого следует, что биологический процесс, благодаря которому живописные произведения наделяются бытием, отличается от пути развития животных и самого человека с момента зачатия вплоть до момента рождения. В этом выражается упомянутое выше различие двух биологических уровней.

Произведения искусства поражают стороннего наблюдателя своим невероятным многообразием. Цивилизации, страны, школы, художники оставляют после себя картины определенного стиля, разного происхождения. Изнутри — то есть с авторской точки зрения — картины эти отмечены непредсказуемостью. Не зная сомнений, историк искусства объяснит, как и почему живописное искусство пошло именно тем, а не иным

путем. Но никому еще не встречался художник, способный предсказать эволюцию собственного искусства и вероятное развитие своей творческой деятельности. В написанных художниками текстах слово «творчество» выражает, видимо, именно новаторский характер художественного произведения⁴⁷. Работа художника не поддается предвидению наподобие деятельности сил природы или машинного производства. Для самого художника искусство полно неожиданностей, отмечено неведением, неуверенностью; порой произведение покорно подчиняется принятым решениям, а иногда, наоборот, ведет художника по непредвиденному пути.

Две эти черты — непредсказуемость и отсутствие формальных ограничений — тем более примечательны, что, по единодушному мнению великих художников, нет ничего опаснее, чем полагаться на случай⁴⁸. Характерная для живописи непредсказуемость — вовсе не результат случайности. Подлинный художник никогда не пускает на самотек то, что подлежит внимательному обдумыванию в процессе создания произведения. Тем не менее, даже когда все уже подготовлено и рассчитано, живописец еще точно не знает, каким будет его произведение. Его расчет касался не столько произведения, сколько способа его создания. Мы уже упоминали глубокие изыскания Бергсона, описавшего постепенное созревание свободного решения, присущую ему непредсказуемость. Как мы уже говорили, Бергсон по сути дела называл создание произведения искусства свободным действием. Действительно, понимаемое в таком высшем смысле слово *творчество* означает то же самое, что и слова *свободное созидание*. Созданию живописного произведения сопутствуют творчество и свобода; ведь без учета созидательной деятельности художника невозможно перейти от обуславливающих произведение материальных и формальных условий к его сути. Деятельность эта несводима к используемым ради достижения поставленной цели элементам. Как справедливо отметил Эрик Джил, следуя в этом св. Фоме Аквинскому, художник не творит *de nihilo*, он творит *de novo*⁴⁹. И это действительно так: ведь когда о художнике хотят сказать, что искусство его иссякло, просто говорят, что он не способен «обновляться».

Вопросы, касающиеся вероятного развития живописца или живописного искусства в целом, подобны тем, которые наблюдатель мог бы задать тысячелетия назад относительно вероятного развития жизни на земной поверхности. Даже когда

результаты известны, нелегко объяснить их возникновение с научных позиций. Слово *эволюция* остается символом будущего объяснения⁵⁰; но если человек действительно часть природы, а художники — люди, то присущий им опыт художественного творчества должен в определенной мере позволить раскрыть секрет проявленной силами природы изобретательности. Если человек связан с природой, то происходящее с ним должно соотноситься с происходящим в том целом, частью которого он является. То, что можно наблюдать у живописца, напоминает о присутствии у истоков всеобщего становления внутренней творческой, изобретательной силы, действующей в материальном мире в целом и обретающей самосознание в художественном сознании.

Почти никто из философов прошлого не применял такого подхода к обсуждавшимся учеными космическим проблемам. Причина в том, что философия, подобно литературному вымыслу, принадлежит к миру языка, а философы являются писателями. Действительно, философия — это познание, а чтобы существовать, познание должно быть истинным; философские проблемы чаще всего соотносятся с истинностью некоторых посылок. А истина — это соответствие процесса мышления своему объекту. То есть там, где нет объекта, нет истины. Из этого вывода следует еще один. Если в мире существуют силы или энергии, чье воздействие приводит к новым сущностным, природным последствиям, то философы склонны, естественно, пренебрегать ими как не представляющими интереса для философии. Пока нет объекта, философ ничего не может о нем сказать; а когда объект появляется, уже поздно спрашивать, откуда он взялся⁵¹.

В этом наука ничем не отличается от философии. Социология и психология, всегда готовые судить о произведениях искусства и даже художниках, раз уж они здесь и произведения уже созданы, не способны сказать ничего вразумительного о самом акте их художественного создания. Некоторые художники, подобно Делакруа, почти противопоставляли науку и искусство, но подобного противостояния не существует; есть просто реальное отличие двух объектов; искусство и наука полностью различны и в силу этого несопоставимы. Применение научного объяснительного подхода к художественным произведениям неизбежно приводит к выводу о том, что интеллектуальная интерпретация искусства равноценна самому искусству. Философы и ученые не претендуют, разумеется, на

исчерпывающее объяснение искусства, но им, конечно же, кажется, что еще непознанное подобно познанному. Им даже не приходит в голову мысль о том, что в реальности кое-что может не вмещаться в спекулятивные познавательные категории.

Если существуют в природе производительные силы нового, то единственная непосредственно сопряженная с ними дисциплина — это искусство, любое искусство, верное своей сущности и призванию: быть творческой деятельностью в строе формального бытия. С этой точки зрения реальность не такова, какой кажется в качестве чисто спекулятивного объекта. Она причастна бытию лишь в той мере, в какой ему причастно само становление. Искусство вводит нас в мир форм, чья законченность представляется результатом своего рода биологического роста. Идея подражания искусству природе не нова; ее можно найти у Аристотеля⁵², ее общеизвестная формулировка была предложена схоластикой: *ars imitatur naturam*⁵³. Искусство подражает природе действительно; то есть подобно тому, как природа живого существа руководит его действиями, искусство ремесленника руководит всеми действиями, необходимыми для создания художественных произведений. Схоластам приписывали много большее; применительно к нашему исследованию достаточно отметить, что они, по крайней мере, поняли и сформулировали отличие природы и искусства от спекулятивного знания, заключающееся в том, что конечная цель природы и искусства — созидание.

Вместе с тем это два разных вида созидания: ведь биологический рост почти лишен широты выбора, по крайней мере, на уровне индивида, тогда как художники свободно ищут, отбирают формы, придают им завершенность. Не стоит удивляться тому, что художники, чувствуя себя хозяевами собственных произведений, говорят при этом о подчинении какой-то внутренней потребности⁵⁴. Действительно, результатом предшествующих художественному созиданию длительных подготовительных усилий является устранение препятствий — восприятий, образов, подражательности, устоявшихся привычек и даже искусности — мешающих развитию новой зачаточной формы и ее воплощению в материале. Та внутренняя потребность, которой должен следовать художник, не ограничивает его волю; это потребность самой формы, которую художник свободно решил наделить актуальным существованием в готовом принять ее материале. Другие дисциплины,

например мораль, способны посвятить философа в проблемы, связанные со свободой действия; и только искусство может посвятить его в проблемы, связанные со свободой созидания.

Это означает, что искусство побуждает философа серьезно отнестись к тем проблемам, которые обычно не слишком занимают философов. В учении Платона вопросы, связанные с существованием и происхождением вещей, вынесены за пределы науки как таковой в сферу мнений, или разумной вероятности, выражающейся в форме рассказов, или мифов. В философии Аристотеля, напротив, мифы отсутствуют, поэтому проблема происхождения вообще снимается. У Аристотеля мир существует вечно, и именно поэтому он вечен и нерушим; все постоянно нарождающиеся и гибнущие существа — лишь преходящие представители своего вечного рода. Единственное новшество аристотелевского мира — случайность; поэтому неудивительно, что, когда приходит время дать определение искусства, он не находит ничего лучшего, чем свести его к подражанию. Что ему оставалось делать? Как философия, так и наука враждебны становлению, кроме, разумеется, становления существ, не вводящих в мир ничего действительно нового, не угрожающих своим появлением предсказуемости.

Теология нередко поощряла такого рода взгляды. Приписываемое Богу всезнание порождало искушение мыслить его наподобие ученого, обладающего бесконечным знанием. Но это было затруднительно. Во-первых, перед Аристотелем не стояла проблема происхождения, следовательно, он не нуждался в понятии Идеи. Поэтому философы нуждаются в дополнении Аристотеля Платоном. Но это невозможно. Это противно самой природе философии. Нельзя сохранить девять десятых Аристотеля, прибавив к ним одну десятую Платона. Такая попытка приведет к несообразности. Поэтому теологам не оставалось ничего иного, как выработать собственное представление о приписываемой Богу творческой способности и способе ее осуществления.

Эти усилия увенчались двумя выводами, почти несовместимыми с человеческой точки зрения, но совместимыми, если Бог есть. Первый сводится к тому, что раз божественное знание совершенно, будущее мира — вечно открытая божественному взору книга. Второй вывод заключается в том, что раз в мире есть свобода и случайность, божественное всеведение будущего не препятствует определенной роли случайности и свободы во всемирной истории. Предлагались различные реше-

ния этой по сути теологической задачи; как философов, нас интересует лишь то, что такая чисто спекулятивная постановка вопроса привела, естественно, к умалению значимости элементов природной новизны и непредсказуемости, присутствующих в мире как порождения свободы всемогущего Бога. Это продолжается и поныне. Почти все теологические тайны, связанные с происхождением мира, возникают в точке пересечения двух этих представлений. Если сам Бог вечен и неизменен, то как можно было создать мир *de novo*? Если Бог обладает полнотой всезнания, то где в мире может найтись место неопределенности и случайности? Даже ответ аристотелизма — случай — обесценен христианским мировидением. Всемогущее провидение исключает случайность. Однако если любой результат подобен причине, то в свободно сотворенном мире должны быть заметны следы свободы творческой воли, которой мир и обязан своим существованием.

Это одна из причин, по которым, несмотря на языковое сходство, сотворенный мир христианских теологов никогда не уподоблялся вечно существующему миру Аристотеля. Этим, видимо, объясняется и то, что верующие и неверующие современные художники, занявшиеся изучением природы своего искусства, произвольно заговорили креационистским языком христианской теологии. Исходя по сути лишь из собственных принципов, теология предстает здесь светоносным ориентиром для изучающих природу слова философов и задающихся вопросом о природе искусства художников. Довольно любопытно, что о творчестве все чаще говорится применительно к человеку, а не к Богу.

Если божественное искусство существует, оно должно бесконечно отличаться от нашего. Во-первых, как уже говорилось, человеческое искусство не творит в прямом смысле слова, так как силы его ограничены⁵⁵. Художник не творит существование используемого материала; он лишь сочетает и преобразует почерпнутые из природы пластические элементы. Его искусство приводит к образованию объектов эстетического восприятия, обладающих собственной формой; они *бытийствуют*, так как у них есть форма. Кроме того, если можно говорить о Боге как о верховном Художнике, то его искусству не присущи робкие поиски, неуверенность, случайность, обусловленные неполной предсказуемостью его творений. В отличие от платоновских Идей, идеи христианского Бога тождественны бесконечному акту существования, коим и является

сам Творец. В отличие от аристотелевского перводвигателя, Создатель мира воплощает собою идеи всех творимых вещей и возможность их сотворения. По той же причине ничто, относящееся к бытию, не может быть ново для Бога.

Все это так, но есть вещи, которые теологам не то что понять, но даже представить себе трудно. В свете сказанного сотворение мира еврейским и христианским Богом является фактом. Это изначальный, неумолимый факт⁵⁶. Без этого факта не было бы других фактов, не было бы ни познаваемого мира, ни представляющих его себе людей. Если для Бога акт творения вовсе не был нов, то для самого мира он, несомненно, был источником всякой новизны. Существование человека-художника и используемых им материалов предполагает такой первоначальный творческий акт; но необязательно обладать божественными способностями, чтобы созидать новое, придавая порожденную духом форму уже существующему материалу. Именно так и поступают художники, а так как современная живопись явила здесь высшие достижения, она заслуживает внимания философов, а быть может, и теологов.

Обычно говорят, что раз уж результаты подобны причинам, то и творения походят на своих творцов. Так как то, что некоторые называют сущностью Бога, — чисто бытийственный акт, то сотворенный им мир бытийствует, или существует. Так как бытие мира обусловлено действительностью божественной силы, то все сотворенные сущие, в свою очередь, причинны, действуют и воздействуют в соответствии со своей сущностью. Фома Аквинский с готовностью признавал, что вещи в своем бытии и причинности подражают Богу. Именно так и поступают художники, несмотря на бесконечную отдаленность человеческого созидания от сотворения как такового, и вместе с тем аналогичным образом: ведь они существуют, являясь причиной. Они не просто порождают механизмы, и нередко великолепные, чье единство сводится к соответствию частей, способствующему производству изделия. Цель живописца — живописное произведение как таковое. Если, как уже говорилось, цель искусства — создание новых сущих, то есть придание им бытия путем наделения формами, чья умопостигаемость доступна зрению, то художник, именно как творец, — высшее подобие творящего Бога.

Такое представление об искусстве в определенном смысле современно, но его корни уходят в глубокое прошлое христианской философии. Так как св. Фома Аквинский нигде эксп-

лицитно не ставил проблему природы изобразительных искусств, в частности живописи, было бы нечестно освящать последнюю его авторитетом. Следует также признать, что сказанное им об искусстве в целом выявляет скорее его познавательный и спекулятивный аспекты, вполне реальные и необходимые, а не бытийственную созидательность. Таким образом, схоластика пошла по унаследованному от Платона теоретическому пути, с которого уже трудно будет свернуть философии искусства; однако преодолеть его способна все та же традиционная философия.

Но она способна на это, лишь если сможет вернуться к исходной точке, к собственным первоначалам, главное из которых — не Мышление, не Воля, не Сила, не Творческая Эволюция, но Бытие, понятое как совершенный, бесконечный акт. Из-за невозможности вернуться к чисто бытийственному акту умопостигаемость и плодотворность искусства всегда будут трудно совместимы. Это очевидно хотя бы исходя из того, что многие философы прошлого или настоящего, охотно прибегающие к платоновской терминологии, усматривают сущность искусства в познании особого рода, оперирующем скорее идеями, чем понятиями, или вообще несводимом к понятию.

Подобная интеллектуальная деятельность, несомненно, существует, она присуща искусству, но дело не в ее наименовании. Следует прежде всего выяснить, сводимо ли такое пластическое искусство, как живопись, именно в качестве искусства к некоторой разновидности познавательного акта. Действительно, непонятно, как *познание* может быть *творческим* именно в качестве познания. Познание познает; само по себе оно ничего не *создает*. Но именно здесь можно обратиться к глубинной истине традиционной философии, чтобы дополнить философию искусства, оказавшуюся фрагментарной. Подобно тому, как в Боге божественная *сущность (esse)* и является причиной творения, которому Творец свободно, единовременно придает существование и умопостигаемость, у человека как подобия Творца именно из актуальности бытия одновременно и неделимо следуют замысел будущего произведения, связанная с ним любовь к благу, воля к его осуществлению и разумно направляемая способность его реализации. И в данном случае нашедшая наилучшее выражение христианская философия позволяет сохранить полноту истины, представляющей как частичная в других доктринах, по-своему полезных, но лишенных целостности. Так как каждая из них полностью сосредоточена

лишь на частице истины, создается впечатление ослепительного сияния истины; но лишь в свете метафизики Исхода и много веков спустя все еще возможно упорядочивание всего множества фактов, полностью соответствующее их справедливым требованиям.

Такова наиболее прочная основа рассуждений о религиозном искусстве. В нерукотворном мире религиозно все, потому что самым фактом своего существования и деятельности все сущее уподобляется Богу. В этом смысле высшая функция всего сущего — заявлять о своем творце. Это самое главное и благородное из его деяний. Таким образом, искусство по своей сути в высшей степени религиозно. Оно сущностно религиозно, так как созидаящий художник подобен творящему Богу. Смутным, но верным ощущением такого уподобления объясняется распространенная привычка прибегать в разговоре о художественном созидании к теологическому лексикону сотворения. Дело в том, что художник созидает сущее в уникальном на человеческом уровне смысле. Любой ремесленник производит вещи, но не исключительно ради них самих; только художник превращает само бытие произведения в цель своей деятельности и усилий. Его причинность — в любви к созидаемому сущему. Действительно, он порождает в красоте. Так как красота и есть само сущее, создать объект и сделать его прекрасным — это одно и то же. Итак, рукотворная красота для смертных — совершенный образ подлинно творческого акта, которому мир обязан и сущим, и своей красотой. В этом смысле можно сказать, что в нерукотворном христианском мире искусство, соответствующее собственной сущности, по праву является религиозным.

Некоторые религии запрещают изображения, опасаясь материализации предмета культа в человеческом воображении; другие религии, напротив, охотно прибегают к изображениям, помогающим учить религиозной истине. Христианство тем более склонно к этому, что обязано своим наименованием имени Иисуса Христа, полному подобию Отца, Богочеловеку, ставшему видимым, вообразимым, доступным созерцанию. Кроме того, в своем учении о присущем человеческому существу единстве Церковь всегда объединяла в богослужении и молитве дух, воображение, чувства и деятельность человека. Представляется очевидным, что изображение основных событий Священной Истории и образное выражение некоторых догматических истин, будь то спекулятивных либо практичес-

ких, — выполняют в христианском богослужении важную функцию. Споря, порой страстно, о месте так называемого абстрактного искусства в религиозном искусстве в целом, многие, видимо, теряют из виду эту простую истину. Так как церковное искусство стремится говорить, показывать, изображать, оно в основном связано с картинками. Церковь никогда не откажется от столь ценной помощи; это было бы возможно лишь в том невероятном случае, если бы Церковь отказалась от функции обучения и исцеления⁵⁷.

Известные своим талантом и глубиной веры христианские художники допустили в этом отношении путаницу, которой следовало избегать. Не в состоянии отличить живопись от картинки, они решили, что религиозная картина должна воздействовать на зрителя сама по себе, а не благодаря сюжету. Напротив, цель религиозной картины, являющейся, по сути, картинкой, — напомнить об изображении сюжета, вызвать или оживить связанные с ним эмоции; одним словом, цель и сущность религиозных картинок — воздействовать посредством сюжета, а не живописного искусства. Требование утвердить роль живописного мастерства означает, что благодаря искусному изображению сюжета цель производителя картинок достигнута. Порой столь глубоко волнующий, почти натуралистический реализм испанских религиозных изображений как раз и связан с тем, что в этом виде религиозного искусства имеет значение именно сюжет, как раз на него все и рассчитано. Если задуматься, есть что-то подозрительное в честолюбивом стремлении движимого высокими представлениями о живописи религиозного художника, который рисует Распятие, но хочет вызвать эмоции не Распятием, а своим искусством⁵⁸. Тот, кто не удовлетворен любым изображением креста, вряд ли может быть добрым христианином. Тот, кто видит в изображении Распятия только произведение искусства (каковым оно, вполне возможно, и является), а не самого Иисуса Христа, ведет себя скорее как любитель искусства, посетитель музея, а не как последователь учения Христа.

Искусство создания поучительных изображений не исключает возможности написания христианских картин, но для этого живописцы должны обладать таким талантом, чтобы знаковые элементы изображения, не теряя своей языковой и изобразительной ценности, обыгрывались художником как чисто пластические элементы. В той мере, в какой живописец ощущает возможность такой попытки и успешно осуществляет

ее, он создает произведения, в которых картинка полностью поглощается живописью. Подобное деяние нередко являли собой великие шедевры итальянского Возрождения. Но все же не так часто, как кажется: ведь Пресвятые Девы Фра Филиппо Липпи или Содома, чьи прототипы не всегда являли собой образцы благочестия, возможно, отвлекали воображение от духовной стези. Несмотря на различие этих искусств и их целей, можно предположить, что они снова, как прежде, объединятся в сознании художников. Так называемое абстрактное искусство может успешно сочетаться с религиозной жизнью и задачами богослужения. Тем, кто восприимчив к такого рода искусству, оно может предложить пластическое подобие объектов набожности и веры. Это в высшей степени чистое искусство, чьи религиозные возможности изучены далеко не достаточно; но искусство это обладает специфическими отличиями от искусства создания религиозных картинок, чьи функции оно не способно выполнять. Последнее будет существовать всегда; хотелось бы только, чтобы оно не принимало себя за живопись и, отвергая красоту, не почитало своим религиозным долгом культивировать уродство⁵⁹.

Делать этого не следует, тем более что Пришествие придало религиозное значение всем великим моментам человеческой жизни, изображаемым в живописи. Любое рождение становится отныне Рождеством, любая смерть – Страстями или Положением во гроб, любой матери, держащей на руках мертвого ребенка, слишком хорошо известно, что означает Пьета. Чтобы придать таким изображениям подлинно религиозную красоту, достаточно отнестись к ним с тем почтением, которого заслуживают эти великие сюжеты, а не как к плохим фотографиям живых картин.

Вообще говоря, в христианском мире все побуждает художника воздавать хвалу Богу, подражая по мере своих скромных сил животворящей силе Творца. На этом уровне искусство производства картинок уже не способно заменить живописное искусство. Как чисто религиозное произведение фреска Микеланджело гораздо величественнее обыкновенной художественной иллюстрации завета или проповеди. Присущая формам двойственность позволяет увидеть в плафоне Сикстинской капеллы просто бессловесную историю; однако по своей сути подобное произведение прежде всего – человеческий аналог самого акта творения, его прославление. Религия может обойтись без живописного искусства, но своими корнями оно уходит в религию.

Парадоксальным образом церкви во всех странах мира стали святилищами промышленного уродства, прославляющими живописное небытие, даже если сами по себе они и не являются безобразными, безразличными свидетельствами той степени лживости, на которую способно искусство. Современные верующие будут спасены, как и те, кто молился некогда в еще новых, по тем временам, шартрском соборе Нотр-Дам или капелле Скровеньи, но их унижает искусство, воплощающее собой ложь там, где должен царить культ Мудрости и Истины во плоти. Его извиняет лишь то, что оно само не ведает о своей лживости. Но если призванием христианского художника является прославление Господа посредством скромного человеческого соучастия в великом деле творения, то единственный путь к этому — введение плодов этого уровня творческой деятельности в храмы Создателя. Тогда художественные произведения будут славить Бога своей красотой, а не его изображением — это удел торговца картинками. Именно так живописец и должен служить Богу: ведь если произведения его не прекрасны, они не *существуют*, и тогда он ничем не может послужить Тому, Кто Есть.

Таким образом, философии следует, скорее, поучиться у художников, чем поучать их. Живописное искусство является для философа привилегированным источником информации о том деянии, посредством которого обрело бытие сущее в природе. Представление о том, что Природа — художница, то есть действует как человек, наивно; но неприятие такого рода антропоморфизма не должно повлечь за собой противоположную ошибку, состоящую в представлении о человеке как обособленном от мира самодостаточном существе, полностью отличным от окружающего. Действующие в природе физические силы воздействуют на осознание человеком самого себя и своих действий.

Оторванному от созидательного опыта спекулятивному мышлению трудно вынести суждение о высказываниях художников, утрачивающих в речи контакт с собственным опытом. Художники тоже ищут слова, способные сделать всеобщим достоянием то, в чем они уверены, хотя и не могут по-настоящему передать это другим. Мир природы для них тот же, что и для нас, но они, видимо, воспринимают его как подлежащий трансцендированию. Живописец воспринимает естественные реалии как видимость иного мира, полностью отличного от нашего, где единственным обоснованием выступает красота.

Ощутимая, но не всегда поддающаяся формулировке цель их искусства, — придать иному миру существование или, по крайней мере, осуществить некоторые из его фрагментов, которые при всем своем несовершенстве справедливо свидетельствовали бы о том роде сущего, что образует мир иной, если он существует. Чтобы познать и выявить эту материальность, ее следует сначала создать. По сути дела, на ощущении такой потребности и основано постоянное отторжение буквального копирования природы представителями всех живописных школ. Впрочем, уверены в этом не только художники. Тот «поэтический принцип», о котором говорил Эдгар По, называя его просто «чувством прекрасного», видимо, подчиняется у него одному-единственному закону. Произведение не должно ограничиваться подражанием формам, звукам и запахам природы, а также тем чувствам, которые они обычно внушают людям⁶⁰. Говоря, что «простое повторение не есть поэзия», По высказывал выражавшуюся столь многими живописцами уверенность в том, что присущая их искусству цель — инициировать новые, а не повторять уже существующие реалии.

Итак, мир, в котором живут художники, еще не завершен. Художник чувствует себя избранным для прибавления к реальности целого сонма новых сущих, хотя это не может не тревожить его. До него эту миссию уже выполняли другие избранные. Их произведения свидетельствуют о том, что успех возможен, но также и о том, что безграничное стремление к совершенству еще не является залогом успеха. Художник должен действовать. Живописец не способен повторить произведения своих великих предшественников, но самое любопытное заключается в том, что, восхищаясь ими, сам он не испытывает желания создавать их, даже если бы это и было возможно. Никто не может создать сделанное ими; но только сам художник способен создавать то, что он делает.

Мир художников-творцов отмечен теснейшей связью между сущим и умопостигаемостью. Механический мир Декарта и картезианцев весьма отличен от того, в существование которого предлагают поверить живописцы. Посредством некоторого количества материи и элементарных законов движения Декарт тщился *a priori* сконструировать тот мир, в котором мы живем. Ни один художник никогда не жил в такого рода мире — не потому, что мир современной живописи менее умопостигаем, чем декартовский, но потому, что умопостигаемость здесь не предшествует бытию, что естественно в мире спекулятивного зна-

ния, а следует за бытием, находя в нем свое значение. В этом мире стремятся высказать больше, чем уже было сказано, или, по крайней мере, высказать это иначе, хотя смысл высказывания еще неясен. Смысл прояснится окончательно при осуществлении попытки высказывания. Все подлинные произведения искусства, поначалу неожиданные для глаза, слуха или сознания, в конце концов оказываются умопостигаемыми — иначе они не могли бы *существовать*. Но сами художники осознают эту умопостигаемость, лишь наделяя свои произведения бытием.

Вызвавшие эти замечания факты, независимо от их интерпретации — ведь художники не несут ответственности за философское осмысление искусства — заслуживают внимания хотя бы как приглашение к продолжению разговора о художественных открытиях, как это уже происходит применительно к современным научным открытиям. Трудно сказать, какие из них важнее, — разумеется, не для жизненной практики, где безраздельно господствует прикладная наука, но для незаинтересованной, бескорыстной спекулятивной философии.

Для постижения смысла множества рассеянных сегодня по всему миру живописных произведений не хватит целой жизни. Поспешим же принять участие в приключениях современного искусства, пусть и приводящих порой в замешательство, — бояться этого не следует. Вполне возможно, что некоторые произведения в силу своей творческой смелости и неожиданности так и останутся для нас подобиями тех тайников, к которым напрасно ищут ключ в сновидениях. Мы никогда не узнаем, кто прав, кто виноват, но и здесь вероятность на стороне гения. Тот, кто по-настоящему открыт воздействию истинно творческого искусства, готов к сопряженному с ним риску, будет вознагражден радостным открытием: на планете, населенной людьми, красота все еще умножается, и, быть может, деятельнее прежнего. На еще более высоком уровне он испытает живительное чувство причастности наиболее точному подобию той силы, которая породила все сущее как в мире природы, так и в мире искусства.

Два эти слова оказались рядом не случайно. Сравнить развитие разных, весьма отличающихся своей направленностью дисциплин, небезопасно. Но если бы мы были склонны к чистым обобщениям, то могли бы проследить некоторые аналогии между историей современной живописи и историей поэзии или музыки последних лет. В некотором смысле почин Малларме и тех, кто исповедовал принципы «чистой поэзии»,

был даже труднее того, что предприняли живописцы. Неизвестно, сколь успешным в конце концов окажется этот почин. Слова еще более двусмысленны, чем пластическая форма, столь легко принимаемая за природную. Слова — это знаки, и ничего более. Благодаря прямой линии Мондриан располагал по крайней мере одним не встречающимся в природе и, следовательно, совершенно недвусмысленным пластическим элементом. Поэт располагает лишь словами, все слова — знаки, а превращение лишенных значения знаков в материал художественной литературы немислимо. Однако пари было заключено: «Ничего, кроме пены, чистая поэзия. Лишь обозначить бокал»; у пустого стакана тоже может быть своя красота.

Исследование это продолжают историки литературы. А музыковеды зададутся вопросом о том, не вызвана ли преднамеренная атональность (в том числе и ладовая) подобными настроениями. Разумеется, хроматическая гамма двенадцатиступенной равномерной темперации сама по себе уже является произведением искусства; такая темперация была разработана с учетом естественных требований человеческого слуха. Унисон — это данность; такой же данностью является его обращение примой, октавой и доминантой, чья внутренняя структура определяется тремя устойчивыми звуками. Возникает вопрос, возможна ли музыка без доминанты; то есть вопрос не в том, можно ли ее писать, исполнять и слушать, что, конечно же, возможно, а в том, можно ли создавать из такого музыкального материала приятные на слух, умопостигаемые, качественные звуковые структуры. Ответ на этот вопрос вне компетенции философов.

Тем не менее можно сказать, что полностью различные между собой миры физики и современной живописи претерпели если и не тождественные, то, по крайней мере, аналогичные преобразования. Художники эпохи Возрождения обращались за советом к науке оптики. Подобно традиционной живописи, картезианская наука развивалась на уровне вообразимого, изобразимого, осуществимых механических моделей. Она позволяла думать, что невидимое (в силу слишком больших или малых размеров) аналогично видимому. Можно сказать, что благодаря своим последним достижениям физика также становится все более абстрактной. Она стремится к умопостигаемости, достигая ее ценой утраты изобразительности. Усилие, необходимое для достижения сугубо интеллектуального познания, без возможного участия воображения и даже, в случае необходимости, вопреки его свидетельствам и требованиям, требует

героизма. Во всяком случае, оно является ярким доказательством веры в сущностную умопостигаемость реальности.

Живопись не может отречься от чувственного начала. Она создана им; это присущий ей мир, покинув который, она прекратит свое существование. Но упорные усилия многих художников, направленные, особенно начиная с 1910 г., на то, чтобы наблюдатель, зритель мог выйти за пределы доступного прямому изображению, определенным образом связано с общей направленностью современной физики. В обоих случаях разум прочно связан с превосходящим любое воображение умопостигаемым. Парадокс современной живописи заключается в том, что она побуждает самое чувственность непосредственно воспринимать умопостигаемое, которое та неспособна познать, но может, по крайней мере, качественно постичь. Два эти полностью различных начинания тем не менее развиваются одновременно, в одном направлении и, видимо, в одном и том же духе. Оба они делают честь человеку. В обоих случаях сумеречные образы предвещали рассвет. Несмотря на груз катастроф, выпавших на недавно завершившуюся первую половину нашего века, жившие в это время обрели привилегию присутствовать при двух, возможно, наиболее изобретательных моментах истории науки и истории пластических искусств, недоступных прежним поколениям. Во всяком случае, согласимся, что эпоха эта достойна сравнения с самыми великими эпохами. Если человека западной культуры не угораздит безрассудно отвергнуть Премудрость, придававшую силы и питавшую его гений, то сегодня у него нет никаких оснований утрачивать мужество и веру в будущее.

Примечания

Перевод выполнен по изданию: *Étienne Gilson. Peinture et Réalité. Paris, 1958.*

¹ *Ramuz Ch.-F. Questions. P., Grasset, 1936. P. 7–12.*

² См.: *Vlaminck M. Portaits avant décès. P. 177.*

³ *Correspondance générale d'Eugène Delacroix. 5 vol. P., Plon, 1936–1938. Vol. II. P. 332.*

⁴ Это отмечалось многими, в том числе аббатом Бремоном, а также Полем Валери. См.: *Валери П. Дега, танец, рисунок / Перевод В. Козового // Полю Валери. Об искусстве. М., 1976. С. 318.*

⁵ *Ingres raconté par lui-même. P. 53.*

⁶ Несправедливо забытый мастер Эмиль Эгер обычно называл это «законом закрытых сознаний». Но никто не скажет об этом лучше Фантазио у Мюссе, произносящего следующие слова: «В каждом заключен целый мир! Мир

неизвестный, рождающийся и умирающий в молчании! Как одиноки все эти человеческие тела!»

⁷ Речь идет здесь не о невежестве как таковом, но о незнании культурным человеком, обладающим порой точным вкусом, подлинного объекта собственного эстетического опыта. Диалектические обоснования эстетических суждений зачастую принадлежат писателям, являющимся замечательными художниками слова, весьма проницательно оценивающим произведения искусства. Но за невозможностью диалектического обоснования столь фундаментальных суждений, они связывают свой эстетический опыт с той или иной абстрактной системой, которая не только не обосновывает его, но и делает необъяснимым или вообще невозможным. Пример тому – пагубная затея Андре Мальро. Другой пример – такой выдающийся писатель, как Джон Рескин. По его мнению, «объектом великого искусства подражания было и остается сходство, как можно более близкое сходство» (*Bardoux J. Le culte du beau dans la cité nouvelle. John Ruskin, poète, artiste, apôtre. 4 éd. P., Calmann-Lévy, 1931. P. 265*); великим же художником он считает... Тернера. Все дело в том, что кроме столь точного в данном случае вкуса, Рескин прибегает к другой, совершенно чуждой искусству диалектической системе обоснований. Как показал Ж. Барду, ключ его эстетики – в морали (*Ibid. P. 325*); таково одно из его опасных пророчеств Нового Града, в конечном итоге способного охотно принять предлагаемое Андре Мальро искусство печатного станка. Единственный недостаток подобных эстетик состоит в том, что они приводят множество поддавшихся магии стиля читателей на полностью чуждые живописи пустыри.

⁸ «Хваля некоторые картины, которые я считаю незначительными, Вы восклицаете: о, если бы Гоген всегда был таким! Но я не хочу всегда оставаться таким» (*Гоген П. Цит. соч. С. 100. Андре Фонтена. Таити, март 1899 г.*). – Эмиль Золя резко возражал против столь обычных попыток поучать художников, указывая им, что они *должны писать*. Именно в этом заключается глубинный смысл его формулировки из вполне оправданной отповеди Прудону: «И на вопрос, что есть художественное произведение, я отвечаю так: это кусок действительности, увиденной сквозь темперамент» (*Золя Э. Прудон и Курбе // Золя Э. Собр. соч. Т. 24. М., 1966. С. 19*). Однако искусство, по его определению, все же остается способом видения; к тому же Золя всегда полагал, что писательство дает ему право выносить суждения о произведениях живописного искусства. Он справедливо осуждает толпу, видящую в картине берущий за сердце или сжимающий горло сюжет; «мне в каждом произведении необходимо найти творческую индивидуальность», – добавляет он (Там же. С. 19). Ошибка – не меньшая, и в том же. Впрочем, Золя за нее тут же наказан: «По мне, так все равно, что именно изображено на картине... произведение искусства волнует меня, лишь когда я нахожу в нем душу его создателя, нахожу могучую индивидуальность» (Там же. С. 29). Ну что же! Когда грешешь против истины, расплата не заставляет себя ждать.

⁹ Дневник Делакруа. Вторник, 3 мая 1853 г. С. 268–269. В тот день Делакруа был в плохом настроении. Он внимательно слушал лекцию, в ее резюме содержатся интересные замечания, но ему не понравился состав аудитории.

¹⁰ Дневник Делакруа, 27 июля 1858 г. С. 539. Ср. более близкое по времени возмущение Ренуара, вызванное газетной статьей об Искусстве (с большой буквы); статья была подписана (??) Бергсоном (*Vollard A. En écoutant Cézanne. P. 277*). См. также резкие выпады против некоего философа живописи, приверженца (если мы правильно поняли) философии Л. Брюнсвика,

в: *Vlaminck M. Portraits avant décès*. P. 169–170. Мы не знаем, о какой теории идет речь. Во всяком случае, сам Леон Брюнсвик обладал изощренным умом, был полной противоположностью обывателя. Впрочем, это не существенно; кем бы ни был говорящий философ, по его словам художник не узнает живописи.

¹¹ *Ван Гог*. Письма. К Антону Ван Раппарду. Перевод П. В. Мелковой. Л.—М., 1966. С. 310; письмо не датировано⁶⁰. Винсент не лукавит. Речь идет о статьях из сборника «Что мне ненавистно», посвященных Салону⁶¹: «...Я считаю, что он чудовишно ошибается, что представления его о живописи совершенно неверны... Это не его жанр, это поверхностно, это неверно, но что за концепция!» Он восхищается писательской концепцией: «Она оригинальна, она будит мысль и, во всяком случае, полна жизни. При всем этом она, конечно, ошибочна, в высшей степени неточна и необоснованна». И в том же письме: «Золя роднит с Бальзаком его неосведомленность в живописи». Зато он рад, что Золя «попадает Тэну не в бровь, а в глаз. Тэн вполне заслуживает этого, потому что по временам его математический анализ прямо-таки раздражает» (Там же. С. 310–311).

¹² *Fontainas A. Histoire de la peinture française au vingtième siècle*. P., Mercure de France, 1906. P. 128–129. — Теофиль Сильвестр описывает «Похороны в Орнае»; он хочет попытаться «дать о них представление» и делает это (*Silvestre T. Les Artistes français*. 2 vol. P., Grès, 1926. Vol. II. P. 135–137). Попутно он замечает «красные платья» и «фиолетовые» лица певчих, «черные» ткани из шерсти меринуса, «темные» облака (*sic*)⁶², затем следуют два художественных замечания: свет, падающий на гроб, «белизна стихарей», «светящихся, как у Веласкеса»; но описывает он, в основном, персонажи. Композиции посвящено лишь три строчки: «Композиция “Похорон” нарушает все правила: персонажи образуют своего рода беспорядочный барельеф. Резко выделяющиеся на заднем плане головы оказываются на переднем плане» (*Ibid.* P. 137). Ср. с описанием акварели Делакруа: «Теплым, ясным летним утром начинается отлив... Воздух тих и неподвижен, отчетливо слышен малейший всплеск» (*Ibid.* Vol. II. P. 170). Так как речь здесь идет не о картине, но о ментальных образах зрителя, Сильвестр отмечает даже воображаемые звуки, как если бы Делакруа живописал их.

¹³ *Planet L. de. Souvenirs de travaux de peinture avec M. Delacroix*. P. 23–27.

¹⁴ *Fontainas A. Histoire de la peinture française au vingtième siècle*. P. 129.

¹⁵ См. замечания Вламинка в: *Vlaminck M. Portraits avant décès*. P. 37. — Было бы любопытно изучить противоположный случай на примере Делакруа. Введенный в заблуждение исключительной легкостью жанра «личного дневника», он спросил себя, не предназначен ли он скорее для писательства, чем для живописи. Тогда он начал исследование о Пуссене и обнаружил, что от мысли до написанной страницы так же далеко, как от воображения до живописного холста: «Все утро много работал над сбором сведений для исторической части статьи о Пуссене. Редко когда я отдаю эту работу с увлечением; чаще она меня страшно тяготит» (Дневник Делакруа. Суббота, 14 мая 1853 г. С. 273); ср.: «То мне хочется выкинуть статью о Пуссене в окно, то снова принимаюсь за нее, в ярости или по здравому размышлению» (Дневник Делакруа. Воскресенье, 29 мая 1853 г. С. 280). Статья наконец появилась в «Moniteur» от 26 июня 1853 г.

¹⁶ Самое интересное заключается в том, что Делакруа упрекает Бальзака в неспособности идти на жертвы: «Все те же карликовые подробности...» (Дневник Делакруа. 27 июля 1858 г. С. 539); и особенно: Дневник Делакруа.

22 февраля 1860 г. С. 558, где речь, несомненно, идет о Бальзаке (а быть может, и не только о нем), что приводит к главному заявлению: «Основной принцип в искусстве заключается в необходимости жертв». Ср.: Дневник Делакруа. Диепп, 22 июля 1860 г. С. 570 и др.

¹⁷ Делакруа ставит Моцарта выше Бетховена; Бетховен «романтичен в высшей степени» (Дневник Делакруа. 7 марта 1847 г. С. 121) — это не похвала. См. запись от 7 апреля 1849 г., где обосновывается превосходство Моцарта, а также Шопена. Итак, Делакруа и Энгр отдадут предпочтение одному и тому же композитору; внося полный беспорядок, Делакруа завершает отрывок следующим образом (пнув Берлиоза): «Эти люди в погоне за стилем согласны лучше остаться в дураках, чем утратить свой полный серьезности вид. Применить это к Энгру и его школе» (Дневник Делакруа. Суббота, 7 апреля 1849 г. С. 157); об увертюре к «Кориолану»: «композиция плоха» (Дневник Делакруа. Воскресенье, 20 января 1850 г. С. 178) — он тоже обращается к чистым возможностям!; увертюра к «Фиделио» много хуже, чем увертюра к «Волшебной флейте» (Дневник Делакруа. 3 февраля 1850 г. С. 178); в последней — «изумительное сочетание всего наиболее совершенного, что могут дать гений и искусство, и какие необработанные и странные вдохновения у другого!» (Дневник Делакруа. Четверг, 7 февраля 1850 г. С. 180). Делакруа отталкивает «ужасный Пророк» Мейербера (Дневник Делакруа. Понедельник, 23 апреля 1849 г. с. 159); внезапно он ополчается против «всех этих Берлиозов и Гюго, всех этих пресловутых реформаторов» (Там же). К последним причисляется «этот Вагнер», который «хочет все обновить; он убежден в своей правоте... Он демократ» (Дневник Делакруа. 26 сентября 1855 г. С. 425). Примечательно, что Делакруа, столь компетентный в области живописи, даже не подозревает, что в данном случае говорит о том, чего не знает. Хотя ему принадлежат несколько пронизательных страниц о том будущем, которое уготовано искусству Бетховена.

¹⁸ Энгр только что прослушал «Реквием» Моцарта (своего музыкального божества) и он вступает в мир чистых возможностей: «Кроме восхищения этим божественным шедевром, меня посетила идея, что если бы я мог сочинить музыку для заупокойной мессы, я придал бы ей очарование, вызывающее невиданные жалость и ужас наподобие “Эвменид” Эсхила». Послушаем же великую «Заупокойную мессу» для хора и оркестра Доминика Энгра: «Я вызвал бы из-под земли голоса усопших, завывания, оркестровые эффекты, как у Глюка... дьявольский хохот и звуки пыток проклятых... В зависимости от расположения блуждающих огоньков то воцарялась бы полная тьма, то все озарилось бы ярким светом... Музыкантов не было бы видно, чтобы ничто не отвлекало от музыкальных эффектов как таковых... В церкви темно, повсюду склепы, лишь изредка мгла рассеивается; никаких струнных с высокой тональностью — только низкие, нежные, меланхоличные инструменты: квинты, басы, гобои, приглушенные трубы» (Ingres raconté par lui-même. P. 113–114; Флоренция, 1821 г.).

¹⁹ См.: Дневник Делакруа. 21 октября 1860 г. С. 572–573.

²⁰ Сезанн был на стороне Делакруа, против Энгра, которого считал незначительным художником (*Cézanne P. Correspondance*. P. 265); впрочем, он презирал всех современных ему художников, кроме Мане и Ренуара (*Ibid*. P. 250): «По сравнению со мной все мои соотечественники — ...» (*Ibid*. P. 298).

²¹ Энгр хотел, чтобы «Плот Медузы» убрали из Лувра (Ingres raconté par lui-même. P. 111). Он советовал своим ученикам, посещающим Лувр, идти прямо к Рафаэлю, а проходя через зал Рубенса, не смотреть на картины (*Ibid*. P. 182–183).

Столь же враждебно он относился к Делакруа (*Amaury-Duval. L'atelier d'Ingres. P. 93*). Делакруа был терпимее; ему случалось признавать ценность некоторых сторон техники Энгра, а порой и ее результатов (Дневник Делакруа. Воскресенье, 11 апреля 1824 г. С. 42–23); но как личность и художник Энгр кажется ему жалким в силу отсутствия логики и воображения. Имея в виду «Апофеоз Наполеона I» в ратуше, Делакруа называет его «Чудовищем» (Дневник Делакруа. 24 марта 1854 г. С. 320; 10 мая 1854 г. С. 333). «Видел выставку Энгра. В этом торжественном показе преобладает смешное – это вполне достаточное доказательство недостаточности ума; усилие и претензия чувствуются во всем, нет ни проблеска естественности» (Дневник Делакруа. 15 мая 1855 г. С. 398) и т.д.

²² Констебл упрекал критиков в красноречии, сосредоточенности на *должном*: он сравнивал их с солдатами из обоза, тянущимися за армией (*Leslie C.R. Memoirs of the Life of John Constable. P. 107; cf. P. 125–126*). – «Бессилие и наглость...» – в очень резком письме Делакруа, адресованном Жорж Санд (*Correspondance générale d'Eugène Delacroix. Vol. III. P. 121; Vol. IV. P. 139*). См. также письмо Бодлеру (*Ibid. Vol. IV. P. 276–277*).

²³ Дневник Делакруа. 13 января 1857 г. С. 473.

²⁴ См. ряд замечаний в кн.: *Trilling L. The Opposing Self. P. 97–98; Bru Ch.-P. Esthétique de l'abstraction. Essai sur le problème actuel de la peinture. Toulouse, Privat, 1955. P. 217–218; Ergman R. The Chances of a Dialogue: Bereson and Malraux. // Diogenes, VII (1954). P. 73–74*. Смысл последнего эссе совершенно ясен: автор задается вопросом о том, какой мерой измеряется ценность искусства, не связанного изобразительной дисциплиной. Ответ таков: ценностного измерения живописного искусства никогда не существовало; оно применимо лишь к искусству вымысла. – Поясним это на следующем примере. В 1875 г. Мане передал в Салон свой «Аржентей»; Сена у него была голубой, а не зеленой. Жан Руссо, критик из «*Le Figaro*», сделал вывод, что Мане опустился до уровня двадцатилетнего студента; Гастон Гайарден из «*Le Soir*» вещал о провале картины, о заурядной эксцентричности самого Мане. Смело защищая Мане, Эрнест Шесно бросился в «*Paris-Journal*» на помощь своему другу: он утверждал, что в ветреные, солнечные дни вода в реке действительно голубая! Разве Мане обязан делать Сену зеленой, если она порой голубая? – победоносно заключает Шесно (См.: *Tabarant A. Manet et ses oeuvres. P., Gallimard, 1947. P. 262–266*; все предыдущие подробности приведены по этой книге). Кажется, никому не пришло в голову, что, вопреки названию, целью картины Мане, экспонируемой сегодня в музее Турне, *не было изображение Сены в Аржентее*. Критик, лишившийся такого ценностного измерения, как сходство с моделью, не знает, исходя из каких правил выносить суждение.

²⁵ *Bachelard G. La terre et les rêveries de la volonté. P., Corti, 1948. P. 95.*

²⁶ *Silvestre Th. Les artistes français. 2 vol. P. Grès, 1926. Vol. I, «Le public des expositions». P. 4.*

²⁷ *Ingres raconté par lui-même. P. 264; Corot raconté par lui-même. P. 199.* – См. собранные А. Волларом суждения о Сезанне в: *Vollard A. En écoutant Cézanne. P. 86–93.*

²⁸ «Г-н Энгр рисует живые существа подобно очерчивающему твердые тела геометру. Чего он только не делает, чтобы придать заранее выверенному линейному рисунку рельефность!» (*Silvestre Th. Les artistes français. Vol. II. P. 25*). «Это странное желание г-на Энгра выразить характер природы исключительно сочетанием линий...» (*Ibid. P. 26*). Вывод: «Энгр, родился в Гаскони, умер в Париже. Недоношенный Давид» (*Ibid. P. 30*). – Заметим в этой связи, что

Сильвестр уже исповедует дурные нравы современной журналистики: разному предшествовала встреча с художником в домашних условиях. Орас Верне сам наприсился. Но к Энгру это не относится. Статья Сильвестра, принятого Энгром по его просьбе, — результат злоупотребления доверием. Делакруа умолял Сильвестра выправить статью «ради вас, ради меня, ради всех». Делакруа упрашивал Сильвестра «отказаться от идущих вразрез с прежними обычаями предвзятых мнений в отношении писателей, в том числе и при положительных оценках» (Ibid. P. 155). Напрасный труд: пришло время хамить.

²⁹ Leslie C.R. *Memoirs of the Life of John Constable*. P. 84. См. предыдущие замечания об обыденных суждениях о живописи. Отметим в этой связи, что Лесли как художник дает чисто топографическое описание пейзажа у Констебла (Ibid. P. 77): «В углу слева зритель видит колесо и часть мельницы. На переднем плане ловящие рыбу дети в чрезвычайно выразительных позах... Справа, неподалеку, лодка...» и т.д. Согласно Сэру Джорджу Бомону, поразительной естественностью отличался старший среди юных рыбаков; сразу видна художественная манера! То же самое говорил о Джотто Вазари в связи с его рыболовом в «Чудесном улове»... Бомон принадлежал к категории *знатоков*; он всегда учил Констебла живописи (Ibid. P. 98).

³⁰ Ibid. P. 273. Cf. P. 128. — Замечание Констебла о художественном критике и коллекционере Уильяме Янге Отли: «Это скорее знаток, а не художник, поэтому у него множество возражений. Он способен разрушить, но не силен в созидании; его идеи не оригинальны» (Ibid. P. 127). — Сейчас приходит к Констеблу: «И это сделали вы? Правда? А кто это нарисовал, вы? Ну и ну! Да, здорово» (Ibid. P. 216). Проводив г-на Уэлса из Ридлифа, Констебл записывает: «...Мои картины не соответствуют правилам или художественной моде, и он сказал мне, что я “сбился с пути”. Я ответил, что для любителей живописи мои художественные идеи, возможно, непривычны; в отличие от знатоков, считающих, что живописные произведения должны *подражать вещам*, подражать столь почтительно, смиренно, почти полностью отказываясь от оригинальности в мыслях и чувствах, что мир полнится неудачными произведениями, я полагаю, что в живописи следует *избегать вещей*... Как жаль, что столь волшебное искусство толкают к гибели!» (Ibid. P. 218). Во Франции аналогичные замечания делает о коллекционере Исааке де Камондо А. Воллар (см.: *Vollard A. En écoutant Cézanne*. P. 257–265).

³¹ Письма Сезанна. Эмилю Бернару. Экс, 12 мая 1904 г. С. 117.

³² Письма Сезанна. Эмилю Бернару. Экс-ан-Прованс, 15 апреля 1904 г. С. 117.

³³ А может быть, нужно однажды испытать отчаяние, чтобы избавиться от этой лжепроблемы. Полезно перечитать критические замечания в адрес Курбе в «Дневнике» Делакруа (Дневник Делакруа. Пятница, 15 апреля 1853 г. С. 261). Они связаны с упрощениями у Курбе; написав, что фон подавляет фигуры, Делакруа восклицает: «О Россини! О Моцарт! И вы, вдохновенные гении всех искусств, извлекающие из вещей лишь то, что надо явить человеческому сознанию! Что сказали бы вы об этих картинах? О *Семирамида*! О шествие жрецов, идущих возложить корону на голову Нина!» — Выпалить фамилии Моцарта и Россини, только чтобы принизить Курбе ссылкой на «Семирамиду»! И это слова Делакруа — подумать только! Чего же, действительно, ждать от слова применительно к живописи? Когда Делакруа просто доверял собственным глазам, он был более проницателен (Дневник Делакруа. 3 августа 1855 г. С. 413).

³⁴ Проблему эту ставили не только футуристы. Джон Констебл не был революционером, однако опасался создания в Англии национального музея. «Я

не мог не думать о том, что написал Вам по поводу увиденного в Британском институте (the British Institution). Если Национальная галерея когда-нибудь будет создана (а об этом уже поговаривают), она ознаменует собой конец искусства в несчастной Англии, которая утратит самую суть своей живописи, наподобие тех стран, в которых уже есть такого рода музеи. Причина проста: критерием совершенства станет не природа, а создатели картин» (Memoirs of the Life of John Constable. P. 97).

³⁵ «Введение различия между “воспитанием” и “удовольствием” [enjoyment] как двумя отдельными функциями музея не представляется обоснованным, особенно если речь идет о предметах, чьи свойства способствуют общему воспитанию, развивая интеллект и восприимчивость. Напротив, одна из задач музеев будущего – убедить людей в том, сколь неверно проводить водораздел между удовольствием и обучением [between enjoyment and learning], а также в широких возможностях их сочетания в едином опыте» (Wittlin A.S. The Museum, Its History and Its Tasks in Education. L., Routledge and Kegan Paul, 1949. P. 190–191).

³⁶ Мы получили эти сведения из прекрасной работы Адольфа Табарана: *Tabarant A. Manet et ses oeuvres*. P. 120.

³⁷ На три разрозненные части делят не только триптихи. Алтарная картина Веронезе, изображающая мертвого Христа, окруженного ангелами и святыми, поделена таким образом: верхняя треть хранится в Национальной галерее Канады (Оттава); нижняя левая треть – в Национальной галерее Шотландии (Эдинбург); нижняя правая треть – в галерее Далвича (недалеко от Лондона). Подобное варварство никого не смущает.

³⁸ Стоит перечесть великолепное эссе Поля Валери «Проблема музеев» [См.: *Валери П. Проблема музеев / Перевод А. Эфроса // Поль Валери об искусстве*. С. 260–265]. Лучше не скажешь, добавить нечего. Не все, видимо, объясняется внушенной ему «демоном объяснения» мыслью. Скульптура и живопись, возможно, потеряли свою мать – архитектуру; но то упорство, с которым люди стремятся оторвать эти виды искусства от их матери, требуют, пожалуй, особого объяснения. Тем не менее Валери прав; просто из архитектурных сооружений прошлого сначала ушла сама жизнь. Портрет г-жи Муатессье в вашингтонской Национальной галерее выглядит неуместно (впрочем, он оказался бы нелепым и в любом другом месте); однако портрет датирован 1851 г., и его естественное архитектурное обрамление, салон г-жи Муатессье, не подлежит восстановлению, – ведь нельзя вернуть времена Луи-Филиппа или Второй империи. Эти проблемы выходят за рамки философии искусства.

³⁹ См.: *Coomaraswamy A.K. The Transformation of Nature in Art*. N.Y., Dover Publications, 1956; о близости понятий живописи, скульптуры и моделирования см. с. 144–145. В интересном отрывке на с. 108–109 ярко выявлено многообразие возможных подходов к живописному искусству. Картина дает зрителю то, что он ищет или может понять в ней. Само собой разумеется, все интересуют сюжетом картины (но что если, согласно Делакруа, сюжет для картины не обязателен?); людей просвещенных интересует иконографическая точность; набожных – религиозные темы как таковые; знатоков – выразительность и красноречивость произведения; преподавателей искусства – рисунок и вообще технические умения; широкую публику – яркость красок и искусство художника: «Любовники хотят, чтобы портрет отражал прежде всего все достоинства оригинала. Оригинальность или новизна упоминаются редко» (Op. cit. P. 108–109). Столь же редко, по-видимому, упоминается и живопись.

⁴⁰ В качестве противоядия настоящему эссе настоятельно рекомендуем обратиться к книгам, выявляющим значение понятий картинки и изображения в реальной живописи. См., например: *Bazin G. Le Crépuscule des images*. P., Gallimard, 1946. P. 12, 59, где должное внимание уделено сюрреалистическим картинкам; *Huyghe R. Dialogue avec le visible*. P., Flammarion, 1955, особенно главу V, с. 235–372, где понятия языка и изображения оказываются, разумеется, в центре повествования. По вопросу о том, является ли искусство языком, см. с. 95–102. Стоит ли напоминать, что, по нашему мнению, абстракция также достойна внимания.

⁴¹ «*Об архитектуре*. Это воплощение идеального, все здесь идеализировано человеком. Даже прямая линия является его изобретением, так как в природе ее не встречаешь нигде... Архитектура ничего не заимствует из природы непосредственно, как скульптура или живопись; в этом смысле она ближе к музыке, напоминающей некоторые шумы и звуки природы, архитектура подражает пещерам, гротам или лесам. Но это не прямое подражание, какое мы имеем в виду, говоря о двух других искусствах, которые наглядно воспроизводят формы, встречающиеся в природе» (Дневник Делакруа. Понедельник, 20 сентября 1852 г. С. 246).

⁴² Согласно Мондриану, пластическое искусство воплощается в двух основных тенденциях – *реалистической* и *абстрактной*. Первую можно рассматривать как реакцию эстетического чувства на природные и жизненные стимулы. Вторая представляет собой абстрактное выражение цвета, формы и пространства посредством более абстрактных, зачастую геометрических, форм и плоскостей; такое искусство «не подражает внешнему виду природы, оно направлено на создание новой реальности» (*Mondrian P. Libération de l'oppression dans l'art et la vie // Plastic Art and Pure Plastic Art*. P. 43. Cf.: *Ibid*. P. 50).

⁴³ *Denis M. Théories*. P. 39, 41, 42. Отсюда следует замечание, применимое к сущности обывателя: «На живопись он и не смотрит, видя лишь сюжет» (*Ibid*. P. 42). С этой точки зрения все картинки одинаковы. Цель всех картинок – религиозных, патриотических, сентиментальных, эротических – волнующий сюжет.

⁴⁴ Честертон, отличавшийся изощренным умом и не лишенный способностей к юмористическому рисунку, огорчил Эрика Джилла своим врожденным филистерством в области пластических искусств: «Мы живем в эпоху, прославляющую дельцов и литераторов. Это эпоха денег и книгопечатания. Это неизбежно... это приводит к тому, что литературный критик художественных произведений всегда ищет и хвалит лишь “литературное содержание” произведений, а не находя его, рыдает и вопит. Живопись Джотто восхитительна и тем более поразительна, что является великой живописью несмотря на стремление иллюстрировать и рассказывать истории. Живописный уровень Чимабуэ выше, на порядок дальше от изобразительности: художник здесь наедине с Богом. Есть все основания утверждать, что еще больших почестей заслуживает великая византийская школа, где речь идет не просто о погруженном в созерцание Бога индивиде, но о целом народе, на протяжении многих веков уповавшем на Святой Дух. Об этом свидетельствуют сами произведения: камень преткновения для евреев, для язычников – безумие, для г-на Честертона и сэра Уильяма Орпена – лишь уродство и скука» (*Letters of Eric Gill*. L., Jonathan Cape, 1947. P. 179–180).

⁴⁵ *Read H. The Philosophy of Modern Art: Collected Essais*. L., Faber and Faber, 1952. P. 13. Ср.: «Нет таких стадий развития искусства, начиная с живописных изображений в палеолитических пещерах и кончая новейшими достиже-

ниями конструктивизма, которые не свидетельствовали бы о биологическом и телеологическом смысле эстетической деятельности человека» (Ibid. P. 13–14). Под «конструктивизмом» Герберт Рид имеет в виду позицию, изложенную Наумом Габо (см.: *Gabo N. A Retrospective View of Constructive Art // Sweeney J.J., Drier K., Gabo N. Three Lectures on Modern Art. N.Y., Philosophical Library, 1940*).

⁴⁶ Этот аспект учения Brentano выявлен в книге: *Gilson L. Méthode et métaphysique selon Franz Brentano. P., Vrin, 1955*.

⁴⁷ См.: Ibid. P.138, note 17.

⁴⁸ Ко всем художникам, осознающим свое искусство, применимы слова Гернеза о его картине «Нимфы и Сатир»: «Я стремился избавиться от живописного приключения». Мы почерпнули эти сведения из книги: *Dorival B. Les étapes de la peinture française contemporaine. Vol. III. P. 69*.

⁴⁹ «Искусство в собственном, высшем смысле — это чистое творчество — *de novo, ad hoc*^{63*} и *ex nihilo*. Это божественное, а не человеческое искусство. Но человек благодаря свободе воли (*free will*) может созидать во вторую очередь (не из ничего, но *de novo, ad hoc*, исходя из того, что уже создано Богом). Таким образом, он создает не типичное, но *уникальное* — вещи, изображающие лишь самих себя, других экземпляров которых нет и не может быть в мире нерукотворных сущих» (Letters of Eric Gill. P. 235; cf.: Ibid. P. 275–276).

⁵⁰ *Aron J.-P. Le problème de l'évolution // Diogenes, 7 (1954). P. 94*. См. там же, с. 96 резюме выводов из книги Л. Гено «Биологическая эволюция».

⁵¹ Мы повторяем здесь положение нашей статьи, опубликованной в 1916 г.: «...Художник — не только искусный ремесленник, использующий в наших интересах энергии физического мира, не только ученый или философ, отражающий мир наподобие зеркал; художник — одна из творческих сил природы» (*Gilson E. Art et métaphysique // Revue de métaphysique et de morale, 23 [janvier 1916]. P. 253–254*). — «Итак, по мере продвижения нашего исследования мы все дальше отходим от теоретической концепции искусства. Если философская интуиция есть симпатия и причастность реальному, то эстетическая интуиция — исходный пункт прироста реальности» (Ibid. P. 255–256). — «Наконец, недавние попытки кубизма и футуризма, которые не следует поспешно ставить под сомнение, показали степень независимости мира искусства, подчиняющегося закону эстетического значения, от наличного физического мира» (Ibid. P. 255). — «Абстрактное» искусство возникло в 1910 г.

⁵² *Аристотель. Физика. Кн. вторая. Гл. II, 194–21. С. 86–87*.

⁵³ «Художественная деятельность неизбежно подражает природной, художественные произведения — природным» (*Thomas d'Aquin St. In libros Politicorum Aristotelis exposito, Prooemium, 1 / Ed. R.M. Spiazzi. Mariette, 1951. P. 1*).

⁵⁴ Смысл понятия «внутренней необходимости» меняется под пером Кандинского по мере того, как он пытается определить его. Несколько разочаровывает описание «трех мистических необходимостей», образующих, согласно Кандинскому, внутреннюю необходимость (*Кандинский В. Цит. соч. С. 81–82*); однако становится все более очевидным, что этот художник в конце концов осознал ее истинную природу. По мере эмансипации от природы (Там же. С. 120) искусство все более подчиняется избранной форме, определяющей художественное воздействие, хотя сама форма и возникает в результате такого воздействия (Там же. С. 123). Ср.: Там же. С. 124–125.

⁵⁵ См.: *Thomas d'Aquin St. Summa theologiae, I, 45, 5, возражение и ответ*.

⁵⁶ «Nulla modo voluntas Dei causam habet»^{64*} (Ibid, I, 19, 5, ответ).

⁵⁷ Об этом забывают те, кто, думая прежде всего о живописи, стремится придать универсальность абстрактному искусству как искусству религиозному,

христианскому. Они выдвигают три положения одновременно: превосходство современного неизобразительного искусства над традиционным изобразительным искусством, что с эстетической точки зрения ничем не обосновано; правомерность неизобразительного искусства в религиозном искусстве, что представляется неоспоримым; необходимость замены предшествующих форм религиозного искусства неизобразительным искусством, что не обосновано. Христианство нуждается в производстве картинок, и защитники абстрактного искусства наносят своему делу вред, упуская из виду те границы, в рамках которых дело это — правое. Тем не менее нельзя не признать, что обилие неправомерно выдаваемых за живопись религиозных картинок наносит искусству большой вред. Все это привело к тому, что религиозные картинки зачастую вытесняют из церквей живопись как таковую именно тогда, когда просто живопись, не находящая применения в качестве картинок, поднялась до того уровня, на котором любое подлинное искусство по своей сути в чем-то религиозно. Жаль, конечно, что в церквях остались почти исключительно конфессиональные картинки, тогда как живопись заточили в мастерских и музеях: «В церквях находятся наименее религиозные работы, и наоборот, представителями так называемых постимпрессионистских школ созданы наиболее религиозные работы; ведь своими произведениями эти люди заявили о правомочности поклонения прекрасному как таковому, а не тем вещам, которые нравятся лишь потому, что забавляют» (*Gill E. Art-Nonsense and Other Essays*. P. 72–73). Джил был достаточно умен, чтобы не считать постимпрессионистское искусство в целом преимущественно религиозным или хотя бы серьезным. Всегда найдутся шарлатаны, говорил он. Соглашаясь с глубоким убеждением Матисса, что искусство становится религиозным не потому, что изображает нечто религиозное, Джил видел в нем пример истинно религиозного искусства (*godly art*). В 1929 г., задолго до собора в Винчи, это было поразительным пророчеством. Но искусство Матисса оказалось по своей сути *godly art* именно потому, что это было настоящее искусство. — Ср.: *Escholier R. Matisse, ce vivant*. P., Fayard, 1956. P. 247–264.

⁵⁸ См. выше, с. 176. — Жорж Девалье как-то сказал своим ученикам из Мастерской Сакрального искусства: «Что за диво! Машинерия в церкви Сен-Сюльпис больше склоняет меня к молитве, чем пресловутое религиозное искусство». Впрочем, он тут же добавил: «Уловки, используемые в Сен-Сюльпис, меня не тревожат: я их не вижу. Но все остальное!»

⁵⁹ По нашему мнению, неправомерно считать так называемое «искусство Сен-Сюльпис» обманом. В качестве картинки такое искусство не лжет; это уместное, полезное дополнение к богослужению и проповеди. Его недостаток заключен не в том, что оно переносит «восхищение и поклонение с самого изображения на надпись под ним» (*Cingria A. Les créateurs et le sacré*. P. 147). Во-первых, верующий должен поклоняться не изображению, но изображенной священной реальности. Во-вторых, изображение как раз и направлено на то, чтобы подпись перестала быть объектом поклонения верующих. Картинки как таковые почти всегда безобразны, чем и вредны. Поэтому Сингрия вправе призывать к «крестовому походу» во имя «изгнания безобразного из религиозного искусства» (*Ibid*. P. 145). Прекрасное — одна из сторон блага, безобразное — один из аспектов зла, а зло особенно неприемлемо, когда оно финансовым путем пытается служить Богу.

⁶⁰ См.: *Poe E.A. The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*. N.Y. Random House, 1938. P. 893.

Библиография

- Addison* [Joseph], *Steele* [Richard], et autr. *The Spectator*. G.G. Smith ed. 4 vol. L., J.M. Dent, 1930–1934. (Everyman's Library, № 164–167).
- Alazard* Jean. *Portrait florentin de Botticelli à Bronzino*. P., H. Laurens, 1924. (Publié comme thèse sous le titre: *Essai sur l'évolution du portrait peint à Florence de Botticelli à Bronzino*).
- Amaury-Duval*. *L'Atelier d'Ingres*. 5 éd. P., G. Grès, 1924.
- Apollinaire* Guillaume. *The Cubist Painters: Aesthetic Meditations*. Lionel Abel tr. N.Y., Wittenborn, 1949 (The Documents of Modern Art).
- Arber* Agnes. *The Mind and the Eye: A Study of the Biologist's Standpoint*. Cambr. University Press, 1954.
- *The Natural Philosophy of Plant Forms*. Cambr. University Press, 1950.
- Aristote*. *La Métaphysique*. J. Tricot tr. 2 vol. P., J. Vrin, 1953.
- *Aristotelis Ethica Nicomachea*. Recognovit F. Susmihl. Ed. revue par *Otto Apelt*. Leipzig: B.G. Teubner, 1903.
- *Physique*, par *Henry Carteron*. 2 vol. P., Les Belles-Lettres, 1926, 1931.
- Aron* Jean-Paul. *The Problem of Evolution // Diogenes* (Chicago), VII (1954), p. 90–103.
- Arp* Jean (Hans). *On my Way: Poetry and Essays. 1912–1947*. N.Y., Wittenborn, Schultz, 1948. (The Documents of Modern Art).
- Augustin* St. S. *Aureli Augustini Confessionum libri tredecim post Pium Knoell iteratis curis edidit Martinus Skutella*. Leipzig, B.G. Teibner, 1934.
- Bachelard* Gaston. *La Terre et les rêveries du repos*. P., J. Corti, 1948.
- *La Terre et les rêveries de la volonté*. P., J. Corti, 1948.
- Baltrušaitis* Jurgis. *Anamorphoses ou Perspectives curieuses*. P., O. Perrin, 1955.
- Barazetti* Suzanne. *Maurice Denis, 25 novembre 1870 – 13 novembre 1943*. Avec une préface par *Robert Rey*. P., B. Grasset, 1945.
- Bardoux* J. *Le culte du beau dans la cité nouvelle*. John Ruskin, poète, artiste, apôtre. 4 éd. P., Calmann-Lévy, 1931.
- Barr* Alfred H. Jr. ed. *Masters of Modern Art*. N.Y., Museum of Modern Art, 1954.
- Basch* Victor. *Titien*. 2 éd. P., Albin Michel, 1926.

- Essai critique sur l'esthétique de Kant. Nouv. éd. P., J. Vrin, 1927.
- Bataille* Georges. Lascaux, ou la naissance de l'art. Genève, Skira, 1955.
- Battaglia* Felice. Forme naturalistiche e forme estetiche. // *Convivum* (Turin), n. s., V (Sept. – Oct., 1954). P. 513–33.
- Baudelaire* Charles. Oeuvres. P., 1956 (Bibliothèque de la Pléiade).
- Bazaine* Jean. Notes sur la peinture d'aujourd'hui. 2 éd. P., Ed. du Seuil, 1953.
- Bazin* Germain. Le Crépuscule des images. P., Gallimard, 1946.
- Behram* S.N. Duveen. N. Y., Random House, 1952.
- Berenson* Bernard. Aesthetics and History. Garden City, N.Y., Doubleday, 1954 (Anchor Books).
- Bergson* Henri. L'évolution créatrice. 33 éd. P., F. Alcan, 1929.
- La Pensée et le mouvant. 22 éd. P., Presses Universitaires de France, 1946.
- Contient, p. 253–291: La vie et l'oeuvre de Ravaisson.
- Le rire. 67 éd. P., Presses Universitaires de France, 1946.
- Bernard* Emile. Souvenirs sur Paul Cézanne, et lettres. P., A la Rénovation esthétique [1929].
- Blanc* Charles. Grammaire des arts du dessin: architecture, sculpture, peinture. 7 éd. P., H. Laurens, 1888.
- Bodkin* Thomas. The Approach to Painting. L., Collins, 1945.
- Boethius*, Anicius Manlius Severinus. De Trinitate // H.F. Stewart and E.K. Rand tr. Theological Tractates. N. Y., Macmillan, 1918 (Loeb Classical Library).
- Boschot* Adolphe. Attraction des grands noms // Portraits de peintres. P., Plon. P. 194–198.
- Boulding* Kenneth. The Image. Ann Arbor. University of Michigan Press, 1956.
- Bradley* Morton C., Jr. The Treatment of Pictures. Cambridge, Mass. Art Technology, 1950.
- Braque* Georges. Le jour et la nuit. Cahiers, 1917–1952. P., Gallimard, 1952.
- Breton* Jules. La Vie d'un artiste. Art et nature. 2 éd. P., Lemerre, 1890.
- Brincourt* André et Jean. Les oeuvres et les lumières. P., La Table Ronde, 1955.
- Brockwell* Maurice W. The Pseudo-Arnolfini Portrait. A Case of Mistaken Identity. L., Chatto and Windus, 1952.
- Bru* Charles-Pierre. Esthétique de l'abstraction. Essai sur le problème actuel de la peinture. Toulouse. Privat, 1955.
- Burckhardt* Jakob. Recollections of Rubens. H. Gerson ed. L., Phaidon Press, 1950.
- Burnet* John. Explanatory notes to «The Discourses of Sir Joshua Reynolds». Cm.: *Reynolds*, Sir Joshua.
- Cairns* Huntington ed. The Limits of Art: Poetry and Prose Chosen by Ancient and Modern Critics. N.Y., Pantheon Books, 1948 (Bollingen Series XII).
- Carco* Francis. L'ami des peintres. Souvenirs. P., Gallimard, 1953.
- Cassou* Jean. Situation de l'art moderne. P., Les Editions de Minuit, 1950.
- Cellini* Benvenuto. The Life of Benvenuto Cellini, Written by Himself. John Pope Hennessey ed. L., Phaidon Press, 1949.

- Cézanne Paul.* Paul Cézanne. Correspondance. John Rewald ed. P., B. Grasset, 1937.
- Chassé Charles.* Gauguin et le groupe de Pont-Aven. Documents inédits. P., H. Floury, 1921.
- Claudé Paul.* Introduction à la peinture hollandaise. P., Gallimard, 1935.
- Clerici Fabrizio.* The Grand Illusion: Some Considerations of Perspective, Illusionism and Trompe-l'oeil // *Art News Annual* (N.Y.), XXIII (1954). P. 98–178.
- Cocteau Jean.* Le coq et l'arlequin. P., Ed. de la Sirène, 1918.
- Constable John.* Memoirs of the Life of John Constable. CM.: Leslie C.R.
- Coomaraswamy Anandra K.* The Transformation of Nature in Art. N.Y., Dover Publications, réimpression de 1956.
- Courthion Pierre.* Le temps libre et enchaîné // *XX Siècle* (P.), n. s., 5 (juin 1955). P. 37–40.
- Couture Thomas.* Méthodes et entretiens d'atelier. P., 1868. (Conversations on Art Methods. S.E. Stewart, tr. N.Y., 1879).
- Guenot L.* Evolution biologique. P., Masson, 1951.
- Dantzig M. M. van* // True or False? [Catalogue of] an exhibition organized... by the Stedelijk Museum in Amsterdam (Holland), circulated in the U.S.A. by the Corning Glass Center, 1953–1954 season. n. p., 1953 (CM. c. 6–10).
- Debidour Victor-Henri, et al.* (Bernard Champigneulle, Henri Charlier, Michel Florisoone, Joseph Paramelle, Pie-Raymond Régamey, Paul Romane-Musculus). Problèmes de l'art sacré. P., Le Nouveau portique, 1951.
- Degas Edgar.* Lettres de Degas. Marcel Guérin éd., préface par Daniel Halévy. P., B. Grasset, 1945.
- Delacroix Eugène.* Correspondance générale d'Eugène Delacroix. André Joubin éd. 5 vol. P., Plon, 1936–1938.
- Journal de Eugène Delacroix. André Joubin éd. 3 vol. P., Plon, 1950.
 - Oeuvres littéraires. 2 vol. P., G. Grès, 1923 (Bibliothèque dionysienne).
- Demeure Fernand.* Les Impostures de l'art. P., F. Chambriand, 1951.
- Denis Maurice.* Charmes et leçons de l'Italie. P., A. Colin, 1933.
- Fragments d'un «Journal» dans Catalogue pour l'Exposition Maurice Denis (1870–1943). P., Musée d'art moderne, 1945.
 - Journal, tome I (1884–1904). P., La Colombe, 1957.
 - Nouvelles Théories sur l'art moderne, sur l'art sacré (1914–1921). P., L. Rouart, J. Watelin, 1922.
 - Sérusier, sa vie, son oeuvre. P., H. Floury, 1942.
 - Théories (1890–1910). Du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique. 4 éd. P., L. Rouart, J. Watelin, 1920.
 - CM. также: Barazzetti Suzanne.
- Derain André.* Lettres à Vlamink. P., Flammarion, 1955.
- Dewey John.* Art as Experience. N.Y., Minton, Balch, 1934.
- Intelligence in the Modern World. John Dewey's Philosophy. Joseph Ratner ed. N.Y., Random House, 1939 (Modern Library).

- Diderot* Denis. Essai sur la peinture // Oeuvres. A. Billy éd. P., Gallimard, 1946 (Bibliothèque de la Pléiade).
- Dorival* Bernard. Les Etapes de la peinture française contemporaine. 3 vol. P., Gallimard – vol. I, 19 éd., 1943; vol. II, 18 éd., 1944; vol. III, 18 éd., 1946 (T. IV с иллюстрациями был нам недоступен).
- Dresden* S. Les idées esthétiques de Bergson // *Les Etudes Bergsoniennes*, vol. IV. P., Albin Michel, 1956.
- Dufrenne* Mikel. Phénoménologie de l'expérience esthétique. 2 vol. P., Presses Universitaires de France, 1953.
- Dufresnoy* Charles-Alphonse. The Art of Painting. Traduit en vers anglais par William Mason avec annotation par Sir Joshua Reynolds (см.: *Reynolds* Sir Joshua), III, P. 3–92 (содержит стихотворение на латыни и его перевод на английский язык).
- Egger* Victor-Emile. La parole intérieure. P., F. Alcan, 1881.
- Ergmann* Raoul. The Chances of a Dialogue: Berenson and Malraux. // *Diogenes* (Chicago), VII (1954). P. 68–89.
- Ernout* A., *Meillet* A. Dictionnaire étimologique de la langue latine. Histoire des mots. P., C. Klincksieck, 1939.
- Escholier* Raymond. Matisse, ce vivant. P., A. Fayard, 1956.
- Estienne* Charles. L'Art abstrait est-il académique? P., Editions de Beaune, 1941.
- Flahiff* George B. Commentaries on a Way of the Cross // *Liturgical Art* (N.Y.), XX (Aug., 1952). P. 112, 121–122.
- Focillon* Henri. *Hokusai*. P., F. Alcan [1914].
– Vie des formes. P., E. Leroux, 1934 (2-е изд., P., F. Alcan, 1939 – содержит приложение «L'éloge de la main». P. 137–171).
- Fontainas* André. Histoire de la peinture française au vingtième siècle. P., Mercure de France, 1906.
- Fontaine* André. Les Doctrines d'art en France, peintres, amateurs, critiques, de Poussin à Diderot. P., Librairie Renouard – H. Laurens, 1909.
- Francastel* Pierre. L'expérience figurative et le temps // XX Siècle (P.), n. s., V (juin 1955). P. 41–48.
– Art et technique. P., Editions de Minuit, 1956.
- Frankfurter* Alfred M. The Gentle Art of Faking // *Art News* (N.Y.), 52 (Feb., 1954). P. 16–19, 66–67.
- Fromentin* Eugène. *Dominique*. P., Nelson, s. d.
– Les maîtres d'autrefois. P., Nelson, s. d.
- Gabo* Naum. A Retrospective View of Constructive Art // J.J. Sweeney, Katherine Dreier and Naum Gabo. Three Lectures on Modern Art. N.Y., Philosophical Library, 1949.
- Gaertner* Johannes A. Art as the Function of an Audience // *Daedalus* (Boston), LXXXVI, 1 (1955). P. 80–93.
- Gauguin* Paul. The Intimate Journals of Paul Gauguin. Van Wyck Brooks tr., avec une préface par Emile Gauguin. Melbourne, L., Toronto, William Heinemann, 1952.

- Lettres de Paul Gauguin à sa femme et à ses amis. Notes et préface par Maurice Malingue. P., B. Grasset, 1946.
- Lettres de Paul Gauguin à Georges-Daniel de Monfreid. Avec un hommage par Victor Segalen. P., G. Grès, 1918 (réimprimé à Paris, Plon, 1930).
- Ghyka* Matila C. Le Nombre d'or. Rites et rythmes pythagoriciens dans le développement de la civilisation occidentale. Avec une lettre de Paul Valéry. 2 vol. P., Gallimard, 1931 (9 éd., 1952).
- Gide* André. Journal (1889–1939). P., Gallimard, 1948 (Bibliothèque de la Pléiade).
- Gill* Eric. Art-Nonsense and Other Essays. L., Cassel and Francis Walterson, 1929.
- Autobiography. L., Jonathan Cape, 1940.
- Beauty Looks After Herself. L., Sheed and Ward, 1933.
- Christianity and Art. Cape-y-ffin, Abergavenny, Francis Walterson, 1927. (Réimprimé dans *Art-Nonsense*. P. 216–249).
- Letters of Eric Gill. Walter Shewring ed. L., Janathan Cape, 1947.
- Work and Property. L., J. M. Dent, 1937.
- Gillet* Louis. Visites au musées de province: III. Aix en Provence // *Revue des deux Mondes* (P.), XI (Sept. 15, 1932). P. 315–344.
- Gilson* Etienne. Art et métaphysique // *Revue de métaphysique et de morale* (P.), 23 (Jan. 1916). P. 243–267.
- L'Ecole des muses. P., J. Vrin, 1951.
- L'être et l'essence. P., J. Vrin, 1948.
- Introduction à l'étude de saint Augustin. 2 éd. P., J. Vrin, 1943.
- Le Thomisme. 5 éd. P., J. Vrin, 1948.
- Gilson* Jacqueline. Stations of the Cross, Saint Basil's Seminary, Toronto, Canada: Forteen Plates. // *Liturgical Art* (N.Y.), XX (1952). P. 116–117.
- Gilson* Lucie. Méthode et métaphysique selon Franz Brentano. P., Librairie philosophique J. Vrin, 1955.
- Gindertael* R.V. L'Art «abstrait». Nouvelle situation // Lebel Robert éd. Premier Bilan de l'art actuel. P. 35–39.
- Gleizes* Albert, *Metzinger* Jean. Du Cubisme. P., E. Figuière, 1912.
- Goethe* Johann Wolfgang von. Zur Farbenlehre (1810) // *Sämtliche Werke*, XXVIII. Stuttgart and Tübingen, 1851.
- Einfache Nachahmung des Natur, Manier, Stil // *Schriften zur bildenden Kunst*. Reclam-Verlag, Stuttgart, 1952. P. 56–62.
- Gogh* Vincent van. Lettres de Vincent van Gogh à son frère Théo. Traduites en français par Georges Philippart; introduction par Charles Terrasse. P., B. Grasset, 1937.
- Lettres de van Gogh à van Rappard. Traduites en français par L. Roelandt. P., B. Grasset, 1950.
- Goldwater* Robert, *Treves* Marco. eds. Artists on Art, from the XIV to the XX Century. Ed. revue. N.Y., Pantheon Books, 1947.

- Goodhart-Rendel* Henry Stuart. *Fine Art*. Oxford, Clarendon Press, 1934 (Cité par Osborne Harold, q. v.).
- Gris* Juan. Voir *Kahnweiler* Daniel-Henry.
- Grohmann* Will. Paul Klee. N.Y., H. N. Abrams [1954]. Trad. franç. par J. Des-coullages, J. Philippon. P., Flinker, 1954.
- Guignard* Jacques. Maurice Denis et l'art du livre // *Le Portique* (P.), IV (1946). P. 48–71.
- Hahn* Harry J. *The Rape of La Belle*. Avec une introduction par Thomas Hart Benton. Kansas City, Frank Glenn Publishing Co, 1946.
- Haydon* Benjamin Robert. *The Autobiography and Journals of Benjamin Robert Haydon (1786–1846)*. Avec une introduction par Malcolm Elwin. L., Macdonald, 1950.
- Heine* Heinrich. *Französische Maler, Gemäldeausstellungen von 1833 und 1843 // Sämtliche Werke*, Leipzig. Max Hesses Verlg, s. d., vol. X. P. 116–168.
- Herbin* Auguste. *L'art non-figuratif, non-objectif*. P., Lydia Conti, 1949.
- Hersch* Jeanne. *L'Être et la forme*. Neuchâtel, Les Editions de la Baconnière, 1946.
- Hess* Thomas B. *Artists/Writers: an Impure Excursion // Art News* (N.Y.), LIV (Dec., 1955). P. 26–29, 59–60.
- Hourticq* Louis. *L'Amateur de peinture*. 2 éd. P., H. Floury, 1926.
– *La Jeunesse de Titien*. P., Hachette, 1919.
- Huizinga* Johan. *The Waning of the Middle Ages. A Study of the Forms of Life, Thought and Art in France and the Netherlands in the XIVth Centuries*. F. Hopman tr. Garden City, N.Y., Doubleday, 1954 (Anchor Books).
- Huyghe* René. *Les Contemporains*. P., P. Tisné, 1949.
– *Dialogue avec le visible*. P., Flammarion, 1955.
– *Simple Histoire de 2414 faux Corots // L'Amour de l'art* (P.), XI (Feb., 1936). P. 73–76.
- Ilyin* Maximilian. *Jean Bazaine*. P., Maeght, 1954.
- Ingres* Jean-Auguste-Dominique. *Ingres raconté par lui-même et par ses amis*. 2 vol. Vésenaz – Genève, Pierre Cailler, 1947–1948.
– См. также: *Wildenstein* Georges.
- Isnard* Guy. *Les pirates de la peinture*. P., Flammarion, 1955.
- Jamot* Paul. *Dunoyer de Segonzac*. P., H. Floury, 1929.
- Jean de St. Thomas*. *The Material Logic of John of St. Thomas: Basic Treatises*. Yves R. Simon, John J. Clanville, G. Donald Hollenhorst tr., avec une préface par Jacques Maritain. University of Chicago Press, 1955.
- John* Augustus. *Chiaroscuro. Fragments of Authobiography*. N.Y., Pellegrini and Cudahy, 1952.
- Jouffroy* Alain. *Pour 1.250 francs on peut se procurer les chefs-d'oeuvres de la peinture // Arts* (P.), 504 (Feb. 23 – Mar. 1, 1955). P. 14.
- Joyce* James. *A Portrait of the Artist as a Young Man*. N.Y., W.B. Huebsch, 1916 (a также в *Singet Book*, 664. 5 tirage. N.Y., New American Library, 1953).

- Kahnweiler* Daniel-Henry. Juan Gris: sa vie, son oeuvre, ses écrits. 5 éd. P., Gallimard, 1946. (Juan Gris, His Life and Work. Douglas Cooper tr. N. Y., Curt Valentin, 1947).
- The Rise of Cubism. Henry Aronson tr. N. Y., Wittenborn, Schultz, 1949. (The Documents of Modern Art). Немецкий оригинал, *Der Weg zum Kubismus*, написанный в 1915 г., первоначально опубликован в Мюнхене: Delphin-Verlag, 1920).
- Kandinsky* Wassily. Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier. P., Editions de Beaune, 1954. (Concerning the Spiritual in Art, and Painting in Particular. N. Y., Wittenborn, Schultz, 1947. The Documents of Modern Art).
- Kant* Immanuel. Kritik der Urteilskraft // Sämtliche Werke. Leipzig, Inselverlag, 1921. Vol. VI. P. 9–399. Trad. fr. J. Gibelin. P., J. Vrin, 1942. – См.: *Basch* Victor.
- Keats* John. The Letters of John Keats. Maurice Buxton Forman éd. 4 éd. revue et augmentée. N.Y., Oxford University Press, 1952.
- Keck* Caroline K. How to Take Care of Your Pictures. A Primer of Practical Information. N. Y., Museum of Modern Art and Brooklyn Museum, 1954.
- Klee* Paul. In: Schöpfrische Konfessionen [une anthologie d'écrits d'artistes]. (Tribüne der Kunst und Zeit, K. Edschmid, XIII). Berlin, E. Reiss, 1920. (Текст Клее – с. 28–40; переведенные отрывки см в.: *Grohmann* Will. Op. cit.).
- Ueber die moderne Kunst. Bern – Bömpliz, Benteli, 1945 (On Modern Art. Findlay tr., Herbert Read introd. L., Faber and Faber, 1948; переведенные отрывки см в.: *Grohmann* Will. Op. cit.).
- Klein* Adrian Bernard. Colour-Music: The Art of Light. L., C. Lockwood, 1926.
- Colour-Music. // The Encyclopedia Britannica. 14 ed. Vol. VI. P. 64–65.
- Krestovsky* Lydie. La Laideur dans l'art à travers les âges. P., Ed. du Seuil, 1947.
- Lalo* Charles. Classification structurale des beaux-arts // *Lalo* et al. Formes de l'art, Formes de l'esprit. P., Presses Universitaires de France. 1951.
- Laming* Annette, *Empereire* José. L'Art préhistorique: peintures, gravures et sculptures rupestres. P., Braun, 1951.
- Lapoujade* René. Les Mécanismes de la fascination. Préf. Jean Hippolyte. P., Ed. du Seuil, 1955.
- Lebel* Robert ed. Premier Bilan de l'art actuel (1937–1953). P., Le Soleil noir. Positions (III, IV), 1953.
- Leonardo da Vinci*. The Notebooks of Leonardo da Vinci. Arranged, rendered into English and introduced by Edward MacCurdy. 2 vol. L., Jonathan Cape, 1938 (5th ed., 1948). Trad. franç., 2 vol. P., Gallimard, 1942.
- Leslie* C.R. Memoirs of the Life of John Constable. Jonathan Mayne ed. L., Phaidon Press, 1951.
- Lhote* André. De la palette à l'écritoire. P., Ed. Corrêa, 1946.
- La Peinture, le coeur et l'esprit. P., Danoël et Steele, 1933.
- La peinture libérée. P., Grasset, 1956.

- *Traité du paysage*. 3 éd. P., H. Floury, 1946 (*Treatise on Land-scape Painting*. W.J. Strachan tr. L., A. Zwemmer, 1950).
- *Traité de la Figure*. P., Floy, 1950 (как и в *Traité du paysage*, в томе содержится множество иллюстраций с комментариями).
- Magny Claude-Edmonde**. *Malraux le fascinateur // Esprit* (P.), 149 (Oct. 1948). P. 513–534.
- Mai-Mai Sze**. *The Tao of Painting, with a translation of seventeenth-century Chieh Tzu Yüan Hua Chuan or Mustard Seed Garden Manual of Painting*. 2 vol. N.Y., Pantheon Books, 1957 (Bollingen Series XLIX).
- Malraux André**. *Le Musée imaginaire de la sculpture mondiale*. 3 vol. P., Gallimard, 1952–1954.
- *Les voix du silence*. P., N. R. F., 1951.
- Maritain Jacques**. *Creative Intuition in Art and Poetry*. (The A.W. Mel-Ion Lectures in the Fine Art, 1952). N.Y., Pantheon Books, 1953 (Bollingen Series XXXV: 1).
- *Art et scolastique*. Nouv. éd. P., Louis Rouart, 1927.
- *Frontières de la poésie et autres essais*. P., Louis Rouart, 1935.
- Maroger Jacques**. *The Secret Formulas and Techniques of the Masters*. Eleanor Beckham tr. N.Y., L., Studio Publications, 1948.
- McCarthy Pearl**. *Jacqueline Gilson // Arts et pensée* (Montreal), XIV (Nov.–Dec. 1953). P. 53–54.
- McLuhan Herbert M**. *The Mechanical Bride. Folklore of Industrial Man*. N.Y., Vanguard Press, 1951.
- Meier-Graefe Julius**. *Vincent van Gogh*. 4 éd. Munich, P. Piper, 1918.
- Mirimonde A. P. de**. *Pour mieux comprendre la peinture*. P., F. Nathan, 1953.
- Mondrian Piet**. *Plastic Art and Pure Plastic Art (1937) and Other Essays (1941–1943)*. With a preface by Robert Motherwell. N.Y., Wittenborn, Schultz, 1945 (3rd ed., 1951). (The Documents of Modern Art). См. также: *Seuphor Michel*.
- Morgan Charles**. *Sparenbroke*. 5th ed. L., Macmillan, 1950.
- Motherwell Robert**. См.: *Mondrian Piet. Plastic Art*.
- Mouton Jean**. *Suite à la peinture*. P., Flaize, 1952.
- Munro Thomas**. *The Arts and Their Interrelations*. 2nd printing. N.Y., Liberal Art Press, 1950.
- *The Concept of Beauty in the Philosophy of Naturalism // Revue internationale de philosophie* (Bruxelles), 31 (1955). P. 33–77.
- *Form and Value in the Arts. A Functional Approach // The Journal of Aesthetics and Art Criticism* (Baltimore), 31 (Mar., 1955). P. 316–341.
- and *Grimes Jane*. *Educational Work at the Cleveland Museum of Art*. 2nd ed., Cleveland Museum of Art, 1952.
- Nadeau Maurice**. *Histoire du surréalisme*. P., Ed. du Seuil, 1945.
- Newton Isaac**. *New Theory about Light and Colours*. 1672.
- Orlandi Pellegrino Antonio**. *Abecedario Pittorico*. 1719 (Cité par Clerici Fabrizio, q. v.).

- Orozco* José Clemente. *Orozco «Explains» // Bulletin of the Museum of Modern Art* (N.Y.), 4, VII (Aug., 1940).
 – См.: *Barr* Alfred H., Jr.
- Osborne* Harold. *Theory of Beauty. An Introduction to Aesthetics*. L., Routledge and Kegan Paul, 1952.
- Ozenfant* Amédée. *Foundations of Modern Art*. John Rodker tr. Nouv. éd. augm. N.Y., Dover Publications, 1952 (первое фр. изд. – 1928).
- Panofsky* Erwin. *Meaning in the Visual Arts: papers in and on Art History*. Garden City, N.Y., Doubleday, 1955 (Anchor Books).
- Pareyson* Luigi. *Contemplation du beau et production des formes. // Revue internationale de philosophie* (Bruxelles), XXXI (1955). P. 16–32.
- Pia* Pascal. *Derain au musée // Arts* (P.), 493 (Dec. 8–14, 1954). P. 14.
- Picon* Gaetan. *Introduction à une esthétique de la littérature*. P., Gallimard, 1953.
 – *Rigours d'un pluralisme esthétique // Critique* (P.), X (1954). P. 864–877.
- Pissarro* Camille. *Camille Pissarro. Lettres à son fils Lucien*. John Rewald éd. P., Albin Michel, 1950.
- Planet* Louis de. *Souvenirs de travaux de peinture avec M. Dela-croix*. André Jourbin éd. P., A. Colin, 1929.
- Platon*. *La République*. Vol. III. Emile Chambry éd., trad. P., Les Belles-Lettres. 1934.
- Poe* Edgar Allan. *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*. Hervey Allan introd. N. Y., Random House, 1938 (Modern Library).
- Pope* Arthur. *The Language of Drawing and Painting*. Cambr., Mas., Harvard University Press, 1949.
- Portmann* Adolf. *Animal Forms and Patterns. Studies of Appearances of Animals*. Hella Czech tr. L., Faber and Faber, 1951.
- Poussin* Nicolas. *Lettres de Poussin*. Pierre Colombier éd. P., La Cité des livres, 1929.
- Ramuz* Charles-Ferdinand. *Questions*. P., B. Grasset, 1936.
- Ravaisson-Mollien* Félix. *Art. Dessin // Buisson* Ferdinand. *Dictionnaire de Pédagogie*. P., 1882.
- Read* Herbert. *Art and the Evolution of Man. (Conway Memorial Lecture)*. L., Freedom Press, 1951.
 – *The Meaning of Art*. Rev. ed. Harmondsworth and Balt., Penguin Books, 1951. (Pelican Books).
 – *The Philosophy of Modern Art. Collected Essays*. L., Faber and Faber, 1952.
- Redon* Odilon. *A soi-même. Journal (1867–1916). Notes sur la vie, l'art et les artistes*. Jacques Morland intr. P., H. Floury, 1922.
- Reverdy* Pierre. *Le gant de crin*. P., Plon, 1927 (*Le Roseau d'Or*, 12).
- Rewald* John. *Modern Faces of Modern Pictures // Art News* (N.Y.), LII (Mar. 1953). P. 16–21, 46–49.
- Rey* Robert. *Contre l'art abstrait*. P., Flammarion, 1957.
- Reynolds* Sir Joshua. *The Discourses of Sir Joshua Reynolds. Illustrated by explanatory notes and plates by John Burnet*. L., 1842.

- The Works of Sir Joshua Reynolds; Containing His Discourses, Idlers, A Journey to Flandres and Holland, and His Commentary on Du Fresnoy's *Art of Painting*, to which is prefixed an account of the life and writings of the author by Edmind Malone. 3 vol. 4th ed. L., 1809.
- Rimington* Alexander Wallace. *Colour Music. The Art of Mobile Colour*. N.Y., F.A. Stokes, 1911.
- Roger-Marx* Claude. *Vuillard. His life and Work*. E. B. d'Auvergne tr. N.Y., Ed. de la Maison française, 1946.
- Rosenberg* Léonce. *Cubisme et tradition*. P., Ed. de «L'Effort moderne», 1920 (Préface d'un catalogue de tableaux français, févr. 1920).
- Ruyer* Raymond. *L'Esprit et l'oeil // Critique* (P.), XI (1955). P. 161–171.
- Saint-Beuve* C. A. *Horace Vernet*. 4 art. de 1863. // *Nouveaux Lundis*. P., Calmann Lévy, 1844. T. V. P. 42–149.
- *Gavarni*. 3 art. Op. cit. T. VI. P. 138–212.
- Sainte-Lague* André. *Le monde des formes*. P., A. Fayard, 1948.
- Saint-Saens* Marc. *Le Carton et la création dans la tapisserie*. // *Lalo* et al. *Formes de l'art* (CM.: *Lalo* Charles).
- Sand* George. *Lettre à Eugène Delacroix, 27 juillet 1855 // Nouvelle Revue française* (P.), I (1953). P. 573–574.
- Sartre* Jean-Paul. *L'imaginaire: psychologie phéménologique de l'imagination*. P., Gallimard, 1948.
- Schopenhauer* Arthur. *Sämtliche Werke*. Berlin, Bibliographische Anstalt. 6 vol, s. d.
- Scudo* P. *Critique et littérature musicales*. 2 éd. P., 1850; 2 éd. Garnier Frères, 1852.
- *L'art ancien et l'art moderne, nouveaux mélanges de critique et de littérature musicale*. P., Garnier Frères, 1854.
- Séailles* Gabriel. *Essai sur le génie dans l'art*. 5 éd. P., F. Alcan, 1923.
- Sertillanges* André-Dominique. *Art et apologétique*. 2 éd. P., Bloud, 1909.
- Sérusier* Paul. *ABC de la peinture, suivi d'une étude sur la vie et l'oeuvre de Paul Sérusier* par Maurice Denis. P., H. Floury, 1942.
- Seuphor* Michel [Ferdinand-Louis Berckelaers]. *L'art abstrait, ses origines, ses premiers maîtres*. P., Maeght, 1949.
- *Matière à discussion // XX Siècle*, n. s. V (Juin 1955). P. 9–14.
- *Piet Mondrian*. P., Flammarion, 1957.
- Severini* Gino. *L'intuition futuriste du dynamisme plastique // XX Siècle* (P.), n. s., (5 Juin 1955). P. 49–52.
- Signac* Paul. *D'Eugène Delacroix au néo-impresionnisme*. 4 éd. P., H. Floury, 1939.
- Silvestre* Théophile. *Eugène Delacroix. Documents nouveaux*. P., Michel Lévy, 1867.
- *Les Artistes français*. 2 vol. P., G. Grès, 1926 (Bibliothèque dionysienne).
- Sitwell* Edith. *Alexandre Pope*. Penguin Books, 1948. (Série Biography, 636).
- Slonimsky* Nicolas. *Lexicon of Musical Invective*. N.Y., Coleman-Ross, 1953.

- Souriau* Etienne. La Correspondance des arts: éléments d'esthétique comparée. P., Flammarion, 1947.
- Les Différents Modes d'existence. P., Presses Universitaires de France, 1942.
 - L'insertion temporelle de l'oeuvre d'art // *Lalo* Charles. Formes de l'art. (Cm.: *Lalo* Charles).
- Stael* Madame de. De l'Allemagne. P., Firmin-Didot, s. d.
- Stechow* Wolfgang. Optics and Opulence. A Brilliant View of Dutch Painting // *Art News* (N.Y.), LIII (Nov. 1954). P. 18–25, 74–75.
- Stein* Gertrude. Picasso. N.Y., B.T. Batsford, 1948.
- Sütes* Raymond S. The Arts and Man. N.Y., Whittlesey House, McGraw Hill, 1940.
- Stokes* Adrian. Colour and Form. L., Faber and Faber, 1950.
- Sweeney* James Johnson. Miro // *Art News Annual* (N.Y.), XIII (1954). P. 58–81, 185–188.
- Tabarant* Adolphe. Manet et ses oeuvres. P., Gallimard, 1947.
- Taine* Hippolyte. Philosophie de l'art. 2 vol. 16 éd. P., Hachette, 1918.
- Tapié* [De Céleyran] Michel. Fautrier Paints a Picture // *Art News* (N.Y.), 54 (Déc. 1955). P. 30–33, 63.
- Messages sans étiquettes // *XX Siècle* (P.), n. s. 5 (Juin 1955). P. 17–24.
- Thibaudet* Albert. Le bergsonisme. 2 vol. 2 éd. P., Nouvelle Revue Française, 1923.
- Thomas d'Aquin* St. Basic Writings of St. Thomas Aquinas. Anton C. Pegis ed., annot, introd. 2 vol. N. Y., Random House, 1945.
- In Aristotelis libros *De sensu et sensatio, De memoria et reminescentia* commentarium. Raymond M. Spiazzi éd. 3 éd. Turin, Rome, Marietti, 1949.
 - In decem libros Ethicorum Aristotelis ad Nicomachym expositio. Raymond M. Spiazzi éd. Turin, Rome, Marietti, 1949.
 - In libros Aristotelis exposito. Raymond M. Spiazzi éd. Turin, Rome, Marietti, 1951.
 - Quaestiones disputatae de virtutibus in communi // Quaestiones disputatae. Raymond M. Spiazzi éd. 8 éd. Turin, Rome, Marietti, 1949 (II. P. 707–752).
 - Sancti Thomae Aquinatis Summa theologica... cura et studio Collegii Provinciae Tolosanae... apud S. Maximum. 6 vol. P., A. Blot, 1926–1935.
- Toepffer* Rodolphe. Mélanges. P. et Genève, Joël Cherbuliez, 1852 (особенно *De la Plaque Daguerre...* (1841). P. 233–282.
- Histoire de M. Pensil. P., Garnier Frères, s. d. P. 2–3.
- Trilling* Lionel. The Liberal Imagination. Essays on Literature and Society. Garden City, N.Y., Doubleday, 1953 (Anchor Books).
- The Opposing Self. Nine Essays in Criticism. N.Y., Viking Press, 1955.
- UNESCO. The Care of Painting. // *Museum* (P.), III (1950). P. 2–3; IV (1951). P. 1.
- Valéry* Paul. Degas. Danse. Dessin. P., Gallimard, 1938.
- Le Problème des musées. // Pièces sur l'art. P., Gallimard, 1934. P. 93–99.
- Vasari* Giorgio. The Lives of the Painters, Sculptors and Architects. A.B. Hinds tr. 4 vol. L., J.M. Dent, 1927 (Everyman's Library, № 784–787).

- Le Opere di Giorgio Vasari, pittore e architetto aretino. 2 vol. Florence, 1832–1838. (*Introduzione alle tre arti del disegno, cioè architettura, scultura e pittura* dans vol. I. P. 17–51).
- Venturi* Lionello. History of Art Criticism. Charles Mariott tr. N.Y., E.P. Dutton, 1936.
- Vlaminck* Maurice de. Portraits avant décès. P., Flammarion, 1943.
- Paysages et personnages. P., Flammarion, 1953.
- Vollard* Ambroise. En écoutant Cézanne, Degas, Renoir. P., B. Grasset, 1938.
- Werth* Léon. La Peinture et la mode: quarante ans après Cézanne. P., B. Grasset, 1945.
- Wildenstein* Georges. Ingres. L., Phaidon Press, 1954.
- Wittgens* Fernanda. Leonardo's *Last Supper* Resurrected (Bernard Berenson introd.) // *Art News Annual* (N.Y.), 24 (1955). P. 28–52.
- Wittlin* Alma S. The Museum, Its History and Its Tasks in Education. L., Routledge and Kegan Paul, 1949.
- Wormser* Henri, *Durand* Léopold. Introduction à la peinture moderne. P., Studio Raber, 1945.
- Zola* Emile. Proudhon et Courbet, Mon Salon (1856), Edouard Manet, étude biographique et critique. // *Mes haines*. Nouv. éd. P., Bibliothèque Charpentier, 1895.

Дополнение

- Gilson* Etienne. Painting and Reality. The Mellon Lectures in the Fine Arts, 1955; 117 illustrations. Bollingen Series XXXV–4. N.Y., Pantheon Books, 1957.
- L'Europe et la libération de l'art. Лекция, прочитанная 10 сентября 1957 г. на Международных Встречах в Женеве. Будет опубликована в коллективном отчете об этой встрече.

Примечания переводчика*

^{1*} «Пусть духом равен в мудрости мыслитель,
— Искусство лишь тебе дано».

Шиллер Ф. Художники / Перевод Е. Эткинда // Шиллер Ф. Собр. соч. Т. 1. М., 1955. С. 165.

^{2*} «Painting and Reality» — «Живопись и реальность» (англ.).

^{3*} «The Leaping Horse» — «Прыгающая лошадь» (англ.).

^{4*} «Custer's Last Rally» — «Последний бой Кастера» (англ.).

^{5*} «New Theory about Light and Colours» (англ.) — «Новая теория света и цветов» (Ньютон И. Оптика, или трактат об отражениях, преломлениях, изгибаниях и цветах света. М., 1954).

^{6*} «De reductione artium ad theologiam» — «О сведении искусства к теологии» (лат.).

^{7*} «De reductione artium ad litteras» — «О сведении искусства к литературе» (лат.).

^{8*} Per impossible — через невозможное (лат.).

^{9*} «И какого едва ли можно было бы достигнуть кистью, даже прилагая к тому все свои усилия» (Вазари Д. Жизнеописание Джотто. С. 242).

^{10*} «Х огорчен тем, что вы называете его старых мастеров халтурой. Он придерживается правила имени».

^{11*} Full color — в цвете (англ.).

^{12*} Art appreciation — художественная оценка (англ.).

^{13*} Представьте себе, что вы стали владельцем галереи этих знаменитых шедевров... всего за три доллара девяносто пять центов!

^{14*} Recta ratio factibilium — правильный способ создания вещей (лат.).

^{15*} Recta ratio agibilium — правильный способ совершения поступков (лат.).

^{16*} Rectae rationes — правильные способы (лат.).

^{17*} Aedificativa est ars quaedam — это есть строительное искусство (лат.).

^{18*} Habitus quidam ad faciendum aliquid cum ratione — склад [души], предназначенный для создания чего-либо посредством суждения (лат.).

* Перевод латинских выражений и цитат выполнен М.Г. Витковской.

- 19° Considerare qualiter aliquid sit faciendum – понимать, каким образом следует что-либо делать (лат.).
- 20° Quando fiunt, incipiunt esse de novo – возникая, они начинают существовать заново (лат.).
- 21° Habitus cum ratione factivus – склад [души], присущий суждению и предполагающий творчество (лат.).
- 22° Extra hominem – вне человека (лат.).
- 23° Pulchrum – прекрасное (лат.).
- 24° Cosa mentale – дело разума (лат.).
- 25° De novo – заново (лат.).
- 26° Deliberate skill – осмысленное умение (англ.).
- 27° Сен-Тома Жан де, Хуан Святого Фомы (1589–1644) – теолог и философ, приверженец томизма. Профессор теологии университетов Мадрида и Алкала, член Высшего совета испанской инквизиции, приближенный короля Испании Филиппа IV. Автор трудов «Компендиум», «Лекции по философии», «Лекции по теологии», «Дары Святого духа».
- 28° См.: Аристотель. Физика. Кн. первая (А). Гл. VII, 190в / Перевод В.П. Карпова. // Аристотель. Соч. в 4-х т. Т. 3. М., 1981. С. 76.
- 29° Quod Deus *distinxit* lucem a tenebris, et *divisit* aquas ab aquis. – Ибо Бог *разделил* свет и тьму и *отделил* воды от вод (лат.).
- 30° Аристотель. Метафизика. Кн. Первая. Гл. IV, 985b, гл. V, 986a // Аристотель. Соч. в 4-х т. Т. 1. С. 75–78.
- 31° Там же. Гл. VIII, 989b, гл. IX, 990b. С. 82–86.
- 32° Ex nihilo – из ничего (лат.).
- 33° Ex professo – специально (лат.).
- 34° Ars – искусства (лат.).
- 35° ἔξις μετὰ λόγου ἀληθοῦς ποιητική – склад [души], причастный истинному суждению и предполагающий творчество (греч.).
- 36° ἔξις τις μετὰ λόγου ποιητική – присущий суждению склад, предполагающий творчество; τύχη – τέχνη – случай-искусство (греч.).
- 37° Ratio recta aliquorum operum faciendorum – правильный способ создания произведений (лат.).
- 38° Bonae artes – благородные науки (лат.).
- 39° Eruditio libero digna – образование, достойное свободного человека (лат.).
- 40° Artes liberales – свободные искусства (лат.).
- 41° Artes, quibus liberales doctrinae atque ingenuae continerentur – науки, содержание которых составляют учения свободные и благородные (лат.).
- 42° Sordidiores – низшие (лат.).
- 43° Ut pictura poesis – поэзия как живопись (лат.). Имеется в виду следующее место в «Науке поэзии» Горация:

*Общее есть у стихов и картин: та издали лучше,
Эта вблизи; одна пленяет сильнее в полумраке,
Меж тем как другая на вольном смотрится свете
И все равно не боится ценителей тонких;
Эта понравится вмиг, а иная — с десятого раза.*

Гораций. Наука поэзии. 360 / Перевод М. Гаспарова // Квинт Гораций Флакк. Оды. Эподы. Сатиры. Послания. М., 1968. С. 392.

44* *Словно картина стихи, а значит, с поэзией сходна
Живопись будет пускай, соперница равная равной;
Можно менять их местами: «немые стихи» — о картине
Мы говорим, а стихи назовем «говорящие краски».*

Дю Френуа Ш.А. Об искусстве рисования.

45* *... Называем поэму*

Мы говорящей картиной, картину — немую поэмой.

46* Искусство же является причиной рождения, поскольку оно — правильный способ создания вещей, как сказано в шестой книге; но оно выступает причиной не самого действия, а некой потенции, из которой происходит действие. Однако это возможно разрешить, прибегнув к разделению: поскольку лишь кажется, что искусство изготовителя снадобий и кулинара относятся к удовольствию, на самом же деле они создают не само удовольствие, но вещи, способные служить причиной удовольствия.

47* *Videtur figurativa esse utilis ad recte judicandum artificum opera, ut non decipiantur.* — Изобразительное [искусство] представляется полезным для верной оценки произведений художников, чтобы при этом не впадать в заблуждение (лат.).

48* См.: Аристотель. Поэтика. 144а, 8—25 / Перевод М.Л. Гаспарова. // Аристотель. Соч. в 4-х т. Т. 4. М., 1984. С. 646—647.

49* Аристотель. Метафизика. Кн. пятая. Гл. II, 25. С. 146.

50* Там же. 1013b, 2—9. С. 146.

51* Там же. Гл. IV. 1014b, 16. С. 149.

52* *Omnis ars infinita gerudiat* — всякое незаконченное произведение искусства вызывает отвращение (лат.).

53* *Homo faber* — человек делающий (лат.).

54* *Id cuius ipsa apprehensio placet* — то, само постижение чего доставляет радость (лат.).

55* *Diapente* — диапента (квинта) (лат.).

56* *Imagino* — изображать, воспроизводить (лат.). *Imagino* (лат.) — вообразить, представлять себе (лат.).

57* *Imitor* — подражать (лат.).

58* *Bene scriptisti de me, Thoma.* — Ты хорошо написал обо Мне, Фома (лат.).

⁵⁹ Pin up [сокр. от pin up girls] – фотографии красоток в кабинах водителей-дальнобойщиков (*англ.*).

⁶⁰ В русском издании письмо датировано началом июля 1883 г.

⁶¹ Золя Э. Что мне ненавистно // Золя Э. Собр. соч. Т. 24. М., 1966. С. 7–150.

⁶² Sic – так (*лат.*).

⁶³ Ad hoc – применительно к данному конкретному случаю (*лат.*).

⁶⁴ Nullo modo voluntas Dei causam habet – воля Божия не может иметь причины (*лат.*).

Указатель имен

- Августин Блаженный 15, 48, 194
Агафон О. 114
Аддисон Дж. 108
Адриани Дж.-Б. 249
Альберти Л.-Б. 277
Амори-Дюваль Э.-Э. 48, 91, 107,
108, 157, 201, 202, 209, 210,
217, 280
Анджелико (фра Джованни да
Фьезоле) 319
Андре А. 103
Анкетен Л. 62, 101, 102
Апеллес 275
Аристотель 34, 55, 99, 113-117,
126, 129, 130, 132-134, 144,
145, 154, 155, 158, 159, 161,
163, 164, 179, 188, 190, 193,
194, 196, 208, 229, 256, 258,
260, 272, 292, 321, 324, 325,
326, 344
Арп Х. 162
Аэтий 144
- Базэн Ж. 282, 343
Байрон (Джордж Ноэл Гордон)
210
Бальзак О. де 274, 296, 338, 339
Барду Ж. 337
Барнет Дж. 108
Басш В. 75, 104, 108
Бах И.С. 14, 43, 44, 96
Башляр Г. 302, 340
Беллини Дж. 75
Бергсон А. 29, 180-188, 194, 211,
212, 214, 215, 322, 337
Беркли Дж. 9
Берлиоз Г. 297, 339
- Бернар Э. 62, 69, 74, 100, 102, 161,
209, 217, 274, 280, 303, 341
Бернет Дж. 205, 217, 258, 271
Бертен Э. 91, 108, 201, 202
Бетховен Л. ван 14, 17, 34, 35, 44,
50, 210, 339
Бодлер Ш. 141, 160, 190, 204, 205,
210, 212, 216, 217, 232, 269,
273, 274, 276, 278, 279, 311, 340
Бомон Дж. 107, 108, 341
Боннар П. 17, 74
Боттичелли С. 12, 102
Брак Ж. 104, 105, 125, 157, 206, 218
Брамс И. 39
Брейгель П. 168, 282
Брентано Ф. 321
Бретон Ж. 152, 162, 217-219, 277
Брэдли М. 108
Буркхардт Я. 104
Брюнвик Л. 185, 337, 338
Бюлов Г. фон 39
Бюрнет Ж. 108, 278
- Вагнер Р. 42, 96, 192, 339
Вазари Дж. 50, 58, 65, 71, 72, 75,
94, 99, 100, 101, 103, 104, 107,
109, 110, 153, 166, 198, 208,
249-252, 254, 275-277
Вайлфред Т. 99
Валерии П. 213, 336, 342
Вальзег Ф. фон 110
Ван Гог В. 19, 48, 104, 150, 168,
169, 248, 284, 293, 338
Ван Данциг М. 105
Ван Меегерен Х. 70, 71, 103
Ватто Ж.-А. 63, 102
Веккио П. 104

- Веласкес Д. 62, 213
 Вергилий 172, 310
 Вермер Я. 34, 70, 71, 97, 282
 Верн Ж. 107
 Верне О. 34, 160, 189, 212, 341
 Веронезе П. 36, 63, 69, 73, 93,
 100, 101, 160, 253
 Вивальди А. 96
 Вильдештейн Дж. 217
 Витгенс Ф. 109, 110
 Вламинк М. 101, 104, 105, 161,
 336, 338
 Воллар А. 98, 101-104, 107, 162,
 173, 201, 209, 216, 275, 340, 341
 Вольтер (Мари Франсуа Аруэ) 98

 Габо Н. 231, 273, 344
 Гаварни П. 245, 274
 Гайарден Г. 340
 Гайдн Ф. И. 17, 297
 Гейне Г. 279
 Гено Л. 344
 Гертнер Д. А. 48
 Гёте И. В. 86, 99, 146, 172
 Гилсторм Г. 273
 Глюк К. В. 339
 Гоген П. 69, 74, 104, 150, 169, 170,
 173-175, 199, 210, 211, 214, 216,
 261-264, 279, 280, 283, 284, 337
 Гомер 122, 171, 172, 297
 Гонкур Ж. 274
 Гонкур Э. 274
 Гораций 156, 234
 Грис Х. 151, 265-267, 276, 280,
 281, 306
 Гудхарт-Ренделл Х. С. 48
 Гуно Ш.-Ф. 96
 Гюго В. 339
 Гюисманс Ш. М. 303

 Давид Г. 197, 198
 Давид Ж. Л. 29, 31, 32, 100, 150,
 162, 171, 234, 243, 259
 Даггер Л. 243
 Данте А. 172, 210, 310
 Дега И. Ж. Э. 104, 107
 Декарт Р. 54, 145, 190, 236, 333
 Девалье Ж. 345
 Де Кирико Дж. 103
 Делакруа Э. 7, 11, 28, 30, 34, 35, 39,
 40, 42, 47, 49-52, 68, 73, 91, 93,
 96, 98, 100, 102, 108, 109, 129,
 135-137, 139, 140, 150, 151, 156-
 162, 171-174, 176, 188, 190-193,
 197-199, 206, 209- 220, 226,
 227, 234, 235, 260-263, 268,
 271, 273, 278, 281, 286, 290-
 292, 294-300, 303, 306, 311,
 315, 323, 337-343
 Дени М. 50, 111, 112, 153, 154,
 176, 211, 240, 263, 274, 275,
 279, 280, 319, 320, 343
 Дерен А. 103, 104, 263
 Детай Э. 283
 Джил Э. 48, 126, 157, 159, 217,
 271, 272, 322, 343, 345
 Джорджоне (Джорджо Барбарел-
 ли да Кастельфранко) 68, 75,
 102, 278
 Джотто ди Бондоне 64, 65, 94,
 102, 112, 170, 249, 250, 252,
 275, 318, 319, 343
 Дидро Д. 47, 98, 213, 259, 278
 Дионисий Ареопagit 226
 Домье О. 50, 245
 Доривляв Б. 153, 278. 344
 Дьюи Дж. 48
 Дюрер А. 71, 72, 103
 Дюфрен М. 106
 Дю Френуа Ш. А. 124, 156, 258, 277

 Жерико Т. 29
 Жид А. 319
 Жиле Л. 171, 209
 Жильсон Э. 46, 213, 344
 Жиндертэль Р. 282
 Жубен А. 104, 279
 Жувене Ж. Б. 160

 Золя Э. 209, 278, 293, 337
 Зюсмайр Ф. 95, 110

 Казалис А. 162
 Камондо И. де 341
 Кампаньоло Дж. 104
 Камуэн Ш. 209
 Кандинский В. 49, 160, 282, 344
 Кант И. 9, 18, 25, 34, 179, 192,
 213, 222, 279
 Карьер Э. 214
 Кассу Ж. 154
 Кастель Л. 99

- Квинтилиан 49
 Кик К. К. 108, 109
 Кератри О. 303
 Керубини М.-Л. 20
 Китс Дж. 192, 213
 Клее П. 49, 51, 131, 138, 152, 160, 162, 273, 282
 Клейн А. 100
 Козимо П. ди 16, 166, 169
 Коллинз У. 161
 Констебл Дж. 29, 41, 50, 69, 88, 89, 91, 102, 104, 107, 108, 110, 142, 217, 272, 291, 303, 314, 340-342
 Коро К. 103, 182, 204, 207, 303
 Корреджо (Антонио Аллегри) 278
 Крайстеллер П.О. 155
 Кук Дж. 49
 Курбе Г. 260, 279, 341
 Куртийон П. 49
 Кутюр Т. 31
- Лало Ш. 47, 101, 153
 Ламартин А.-М.-Л. 210, 303
 Лафонтен Ж. 12
 Лев Х 73
 Лейбниц Г. 53, 232
 Ленц С. де 50
 Леонардо да Винчи 38, 39, 50, 58, 61, 74, 90, 94, 100, 109, 110, 120, 156, 169, 189, 199, 208, 212, 215, 223, 249, 254, 255, 273, 277, 319, 320
 Лесли К. Р. 51, 88, 102, 161, 217, 272, 340, 341
 Липпи Ф. Ф. 275, 331
 Лист Ф. 39
 Литтре Э. 233, 234, 237
 Локк Дж. 257
 Лот А. 51, 52, 101, 106, 157, 168, 209, 212, 216, 218, 271-273, 276, 277
 Луи Филипп 342
 Лука Лейденский 215
 Луцилий 38
- Маколей Т. 274
 Малвени Дж. 49
 Малларме С. 162, 174, 240, 282, 334
 Мальро А. 103, 106, 337
 Мане Э. 68, 89, 98, 107, 260, 278, 290, 339, 340
- Мантенья А. 107
 Манью К.-Э. 107
 Маритэн Ж. 47, 157, 158
 Мария-Антуанетта 242
 Маркантонио Р. 71, 72, 103
 Мароже Ж. 101
 Матисс А. 17, 51, 104, 106, 123, 218, 234, 240, 263, 345
 Мацуката К. 311
 Маццуоли Ф. Дж. 110
 Мейербер Дж. 142, 339
 Мейссонье Э. 290
 Мемлинг Х. 62
 Мендельсон-Бартольди Ф. 14
 Мериме Ж.-Л.-Ф. 101
 Мериме П. 101
 Микеланджело Б. 17, 21, 50, 69, 71, 72, 103, 104, 170, 171, 210, 224, 249, 250, 331
 Милле Ж.-Ф. 93
 Милтон Дж. 213
 Миримонд А. де 108
 Миро Х. 215
 Мондриан П. 161, 191, 213, 266, 267, 281, 335, 343
 Моне К. 168, 169
 Монтеверди К. 14
 Морган Ш. 213, 217
 Морис Ш. 175, 210, 211
 Моро Г. 205
 Моцарт В. А. 17, 28, 44, 50, 95, 96, 110, 297, 339, 341
 Мункачи М. 320
 Мунро Т. 48, 157
 Мусоргский М. П. 95
 Мэсон А. де 336
- Наполеон I Бонапарт 171, 218, 219, 239, 276, 340
 Ньютон И. 59
- Оджоно М. д' 110
 Озанфан А. 49, 162, 275, 281
 Олнат Дж. 88, 89
 Орпен У. 343
 Осборн Г. 48, 273
 Отли У. Я. 341
- Паганини Н. 96
 Пармезан 258
 Паскаль Б. 271

- Патинир 168
 Певзнер Н. 231, 273
 Пиа П. 104
 Пикассо П. 105, 160, 161, 182, 265, 276, 290
 Пиль Р. 156
 Писарро К. 50, 105, 209
 Пифагор 144, 145
 Плани Л. де 104, 158, 213, 214, 294, 338
 Платон 155, 177, 195, 248, 249, 255, 258, 260, 275, 325, 328
 Плотин 194, 195
 Плутарх 156
 По Э. 333, 345
 Прокл 257, 277
 Протагор из Абдеры 275
 Прюдон П. П. 101
 Пуссен Н. 31, 32, 49, 104, 108, 159, 173, 209, 216, 218, 226, 227, 266, 338
 Пьомбо С. дель 75, 104, 340
 Пюви де Шаванн П. 175, 211, 278

 Равессон Ф. 182, 208, 214, 292
 Рамюз Ш. 285, 336
 Расин Ж. 12, 299
 Рафаэль (Раффаэлло Санти) 27, 73, 93, 104, 109, 161, 193, 224, 249, 258, 274, 297, 339
 Реверди П. 271
 Редон О. 51, 100, 157, 158, 270, 278, 282
 Рейнолдс Дж. 50, 108, 124, 156, 157, 205, 234, 253, 256-259, 262, 271, 276-278, 292
 Рембрандт ван-Рейн 62, 71, 102, 170, 193, 216
 Ренуар П. О. 103, 105, 339
 Рескин Дж. 337
 Рид Г. 321, 343, 344
 Римингтон А. 100
 Римский-Корсаков Н. А. 95
 Роббиа Л. делла 59
 Роден О. 75
 Рокуэлл Н. 274
 Романо Дж. 73
 Роншан Л. де 286
 Россини Дж. 341
 Рубенс П. П. 30, 62, 73, 91, 100, 108, 128, 129, 139, 160, 170, 204, 216, 237, 292, 297, 306, 339
 Руссо А. 282, 283
 Руссо Т. 221, 228
 Руссо Ж. 340

 Санд Ж. 53, 93, 109, 286, 340
 Сарто А. дель 73
 Сезанн П. 31, 83, 100, 104, 146, 153, 161, 162, 166-169, 173, 209, 216, 231, 246, 264, 265, 272-275, 280, 281, 303, 304, 339-341
 Севелл А. 274, 275
 Сенека Луций Анней 38, 50, 118, 155
 Сен-Лагё А. 273
 Сен-Тома Ж. де 126, 127, 158
 Сент-Бёв Ш.-О. 85, 212, 274, 299
 Сёра Ж. 104, 151
 Серюрье П.-А. 74, 262, 263, 273, 279
 Сильвестр Т. 302, 303, 338, 340, 341
 Симонид 156
 Сингрия А. 345
 Синьяк П. 99
 Ситвел Э. 51
 Скьявоне А. 104
 Соларио А. 110
 Спенсер Г. 184
 Стайн Г. 276
 Сталь А.-Л.-Ж. де 137, 159, 191, 213, 278, 279
 Стравинский И. 268
 Сэль Г. 208, 214, 215

 Табаран А. 104, 340, 342
 Тенирс Д. 277
 Терак Ш. 48
 Тернер У. 182
 Тибод А. 212
 Тинторетто Я. 22, 34, 36, 73, 91, 108, 160, 170, 171, 216
 Тиссо Дж. 320
 Тициан (Тициано Вечеллио) 62, 63, 75, 77, 90, 100-102, 108, 271, 277
 Трилинг Л. 213, 340
 Тьеполо Дж. Б. 253
 Тэн И. 111, 292, 338

 Уитмен У. 21, 49
 Уртик Л. 75

- Утрилло М. 75
Уччелло П. 252
- Фенелон Ф. 273, 277
Фидий 257, 258
Фичино М. 120, 155
Фишер Дж. 303
Фома Аквинский 112-122, 124, 127, 135, 154, 155, 157-159, 184, 196, 205, 217, 229, 230, 250, 271, 272, 322, 327, 344
Фонтена А. 173-175, 210, 211, 294, 295, 337, 338
Фосийон А. 55, 61, 99, 100, 112, 134, 157, 160, 161, 195, 212, 215, 281
Франциск I 89
Франческо П. делла 50, 101, 318
Фромантен Э. 25, 49, 101, 128, 158, 213, 285, 291
- Халс Ф. 77, 95, 236, 290
Хейдон Б. Р. 207, 208, 218, 219
Херш Ж. 99, 159, 160, 217
- Цицерон Марк Туллий 49, 118, 155, 257, 277
- Честертон Г. 343
- Чимабуэ (Ченни ди Пепо) 112, 170, 210, 249, 343
Чимароза Д. 50
- Шампень Ж.-Б. де 277
Шарден Ж. Б. С. 36, 50, 161
Шастель А, 155
Шекспир У. 13, 172
Шесно Э. 340
Шопен Ф. 39, 53, 339
Шопенгауэр А. 178-180, 182, 183, 211
Шуман Р. 142
Шуффенкер Э. 214
- Эвклид 281
Эгер Э. 336
Эйк Я. ван 60, 62, 92, 101, 112, 168, 204, 276, 282
Эко У. 154
Эль Греко Д. 36, 146, 189, 216
Энгр Ж. О. Д. 20, 34, 53, 63, 64, 90, 91, 109, 123, 150, 157, 165, 170-173, 198, 201, 202, 216, 218, 258, 259, 263, 264, 281, 288, 296, 297, 303, 306, 315, 339-341
Эрну А. 273
Эсхил 339
Эшолье Р. 218

Содержание

Предисловие	7
Глава первая. Существование	9
I. Физическое существование	10
II. Художественное и эстетическое существование	18
III. Существование и присутствие	37
Глава вторая. Единичность	53
I. Материальная причина	55
II. Единичность и подлинность	66
III. Единичность и особенность	78
IV. Жизнь и смерть картин	87
Глава третья. Искусство и сущее	111
I. Специфика пластических искусств	112
II. Ничто и творчество	129
III. Мир качества	143
Глава четвертая. Онтогенез картины	163
I. Форма и сюжет	164
II. Зачаточные формы и возможные формы	176
а) Об эстетическом теоретизировании	178
б) Эмбриогения картины	188
в) Жизнь и смерть форм	201
Глава пятая. Живопись и ее объект	220
I. Живопись и красота	221
II. Картины и картинки	232
III. Живописный лабиринт	248
Глава шестая. Живопись и Слово	283
I. Язык и эстетический опыт	284
II. Художники и говорящий мир	291
III. Удовольствие от живописи	304
IV. Живопись и метафизика	314
Библиография	346
Примечания переводчика	358
Указатель имен. Составитель И.А.Осиновская	362

Этьен Жильсон
Живопись и реальность

Редактор: В.Г.Кисунько
Корректоры: Н.И. Кузьменко, Н.Б.Маньковская
Компьютерный набор: Н.Б.Маньковская
Компьютерная верстка: О.А.Зотов

Лицензия ЛР № 066009 от 22.07.98
Подписано в печать с готовых диапозитивов 20.11.2003
Гарнитура Newton. Формат 60x90 ¹/₁₆. Бумага офсетная.
Печать офсетная. Усл. печ. л. 23.
Уч.-изд. л. 20,9. Тираж 1500 экз. Зак. 119.

Издательство «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН)
117393, Москва, ул. Профсоюзная, д. 82.
Тел. 334-81-87 (дирекция), тел/факс 334-82-42
(отдел реализации)

Отпечатано во ФГУП ИПК «Ульяновский Дом печати»
432980, г. Ульяновск, ул. Гончарова, 14



Живопись и реальность

Этьен Жильсон

(1884–1978)

«Живопись и реальность» Этьена Жильсона – фундаментальный труд по эстетике неотолизма. В книге представлена оригинальная концепция живописи как пластического, а не изобразительно-подражательного искусства. Дается теоретическое обоснование закономерности авангардных художественных явлений, в частности абстракционизма. Изучаются физический и художественно-эстетический аспекты существования картин, роль формы и сюжета в их онтогенезе. В центре авторского внимания – проблемы прекрасного, эстетического наслаждения, специфики художественного творчества. Обсуждается соотношение живописи и метафизики, живописи и других искусств – скульптуры, литературы, музыки.