

# С.М. ДАНИЭЛЬ ИСКУССТВО ВИДЕТЬ





**С.М. ДАНИЭЛЬ**

# **ИСКУССТВО ВИДЕТЬ**

**О творческих способностях восприятия,  
о языке линий и красок  
и о воспитании зрителя**

«ИСКУССТВО»  
Ленинградское отделение  
1990

ББК 85.14  
Д18

Рецензенты

*М. М. Алленов, В. К. Кагарлицкий*

Художник *Л. А. Зыков*

4903010000-020  
Д 025(01)-90 73-89

ISBN 5-210-00035-4

© Издательство «Искусство», 1990 г.

## Искусство видеть искусство

Никакое предисловие не сделает книгу лучше, тем более когда она удалась. Предисловие нужно не книге, а лишь читателям, точнее, тем из них, которые предполагают, что понимать искусство можно научиться по некоей универсальной схеме.

Времена меняются. Мы начинаем отвыкать от мысли, что у сложных нравственных и культурных проблем есть только одно, и к тому же правильное решение. С другой стороны, наше искусствоведение еще сохраняет, к сожалению, репутацию не столько науки, сколько занимательной новеллистики о художниках, картинах и о том, как «научиться понимать» искусство.

Слишком долго на лекциях и в популярных брошюрах утверждалась наивная система рекомендаций «как смотреть картины». Вероятно, в свое время это было полезно. Исствоведение как бы вело экскурсию по векам и странам, скорее просвещая зрителя, нежели заставляя его мыслить.

К сожалению, искусствознание в высоком и истинном смысле, искусствознание как наука любителю живописи пока не слишком знакомо. Книга ученого — историка или теоретика искусства — еще воспринимается как путеводитель по занимательным лабиринтам художественной жизни, а не как произведение, имеющее ценность вполне самостоятельную.

Между тем — я глубоко убежден в этом — помочь в понимании искусства может лишь общение с человеком, мыслящим серьезно и независимо, не склонным заигрывать с читателем, а говорящим с ним на равных. И говорящим не общие истины, а то, что думает он сам.

Разумеется, всякая, в том числе и наша, наука имеет свою методологию, свою систему терминов, свой теоретический фундамент. Но в нынешнем веке даже точные науки учитывают в своих результатах характер личности исследователя. Выводит математические формулы или смотрит в микроскоп живой человек. При этом, разумеется, он старается свести свою индивидуальность к минимуму, стремясь к высокой объективности.

Наука об искусстве, конечно, тоже взыскует объективности. Но парадокс ее в том, что без ярко выраженной субъективной точки зрения она перестает быть наукой. Ибо личностное переживание предмета искусства — необходимая составляющая его исследования. Исследователь искусства обязан анализировать и собственное эмоциональное отношение к нему.

## ИСКУССТВО ВИДЕТЬ ИСКУССТВО

Именно поэтому для читателя книги, желающего в самом деле серьезно разобраться в структуре картины, в принципах ее восприятия, так важно, чтобы автор был конкретной личностью, чтобы он угадывался за каждым суждением, чтобы уровень его размышлений был к тому же достаточно высок. Именно в этом — уважение к читателю, к читателю, уставшему от прописных истин и обезличенных рецептов.

Художник, как известно, пишет картину порой не один год, а готовится он к этому всю предшествующую жизнь. Зритель в музее редко тратит на нее более десяти минут. Конечно, зритель вдумчивый, наделенный сердцем и умом, к картине не раз вернется, но все же, согласитесь: как мало находим мы времени на общение с произведением живописи. Сколько отдал нам художник! А сколько мы вкусили от его щедрого дара, от его каторжного труда?

Искусство требует нечеловеческого мужества. Сотни художников проживают жизнь в безвестности и трудах, и только единицы создают произведения действительно бессмертные. Множество картин, некогда восхищавшие зрителей, не выдержали испытания временем и вызывают ныне в лучшем случае лишь снисходительное любопытство. Тайна высокой художественности открывается не сразу, не сразу становится ясно, чему в искусстве уготована воистину вечная жизнь. Но в любом процессе есть своя логика, свои — пусть еще не вполне ясные — законы, свои точки отсчета, свои критерии ценности.

И если с самого начала не признать ту очевидную мысль, что постижение этих проблем дело чрезвычайно трудное, требующее терпения, любознательности и серьезности, не стоит надеяться, что искусство откроет нам свои сокровенные тайны и принесет ту радость, которую мы от него ждем.

Мы привыкли к мысли, что хорошее, настоящее искусство — понятно людям. Конечно, «Гамлет» Шекспира и при первом чтении увлекает даже не слишком искушенного читателя (тем более зрителя в театре). Какой захватывающий сюжет, какие страсти, какие мучительные сомнения, какой клубок противоборствующих сил, какой скорбный и гордый финал! Но ведь это только самый верхний слой трагедии. Каждый, кто перечитывал «Гамлета» в разные периоды своей жизни, перечитывал в разных переводах, а то и прикасаясь к оригиналу, соотнося трагедию с собственным нравственным опытом, все глубже погружался в этот бесконечный мир, обывающий, чудится, все боли и радости людские. И в конце концов задавал себе вопрос: как же сотворено это чудо? Потому что увидеть внешнюю суть произведения искусства и даже восхититься им, это еще не значит его понять. Тем более понять в самом серьезном смысле, сочетая проникновение в тонкости мысли с живым, интуитивным, даже подсознательным постижением тайн художества, которые превращают встречу с искусством в тот самый «праздник, который всегда с тобой».

Общение с искусством — это ведь прежде всего новое общение с самим собою. Музыка властно врывается в нашу душевную жизнь, недаром же

бытует расхожее выражение о «звучащих струнах души» — банальность, как известно, если и не сестра истины, то все же сохраняет к ней известную близость. Поступками литературных героев меряют иные люди собственные поступки, а люди взрослые отыскивают в прозе и поэзии отдаленные и тонкие созвучия своим размышлениям, эмоциям, радуются ассоциативным совпадениям, психологическим открытиям, познавая себя, а через себя — мир в прошлом, минувшем и настоящем.

Иное дело — картина. Не так уж просто соотносится она с внутренним миром человека. Конечно, она (я говорю о классической, так сказать, традиционной картине, о которой в основном и идет речь в книге С. М. Даниэля) в большой степени отражает тот видимый мир, в котором обитает человек. И эта ее способность созидать убедительное подобие реальности обладает совершенно завораживающим действием. С древности и до наших дней останавливается зритель перед изображением, восхищенный способностью художника сотворить на плоскости иллюзию мира. — то крохотного его фрагмента, то царственно огромного пространства.

Но это наивное восхищение понятно. Во-первых, написать вполне профессионально то, что нас окружает, дело не простое, требующее умения и мастерства. Во-вторых, подавляющее большинство зрителей начинает свое открытие живописи именно с простодушного восхищения, постигая красоту мира через его гармоничное воспроизведение на полотне. Иное грустно, грустно, что чаще всего здесь отношения зрителя с картиной, собственно говоря, и заканчиваются. И проникновение в ее тайны подменяется поверхностной эрудицией, сиречь знанием событий истории искусств, даже порою и эволюции стилей. В сущности, не так трудно научиться отличать бурную патетику мастеров барокко от строгой и взвешенной линейности классицистов. Но это путь к накоплению знаний, а не к пониманию, не к совершенствованию визуально-интеллектуального восприятия, которое одно способно сделать зрителя и картину счастливыми собеседниками, которые говорят и «не могут наговориться».

Автор вполне точно определил тему книги: «как восприятие искусства превращается в искусство восприятия». Разумеется, нельзя надеяться на то, что каждое значительное произведение искусства обретает зрителя столь же одаренного, сколь его создатель. Но если бы история искусства не имела талантливых зрителей (в их числе были и чуткие любители, и литераторы, и художники, обделенные подлинным даром, но способные разглядеть этот дар у своих братьев, и профессиональные искусствоведы), искусство попросту задохнулось бы. И воспитуя в себе уважение к нему и стремление понять его подлинное, а не поверхностно-банальные ценности, мы тем самым создаем атмосферу, в которой оно способно жить и дышать.

Картина может вести с ленивым и нелюбопытным зрителем коварную игру: открыв несложную драму, вызвать сочувствие к персонажам, восхищаться красивыми и гармоничными сочетаниями красок и потом как бы захлопнуть дверцы перед усталым взглядом.

Другие искусства — не статичны, они каждый миг дарят новые впечатления. Даже самая сложная музыка, вконец утомившая слушателя, остав-

## ИСКУССТВО ВИДЕТЬ ИСКУССТВО

ляет надежду, что следующий аккорд внесет желанное разнообразие в слишком сложный и мнящийся монотонным звуковой поток. Кажущийся поначалу скучным, роман может на следующей странице подарить неожиданный поворот сюжета. Картина же вся перед вами. Она не меняется, даже если зритель просидит перед нею недели и месяцы. Меняться надобно зрителю, в нем, и только в нем происходит процесс, который, обогащая его глаза и душу, позволяет увидеть все в том же холсте нечто совершенно незнакомое; это «незнакомое» входит в сознание благодарного зрителя, и возникает диалог, когда и уйти от картины жаль, и так хочется на этом же обретенном языке «поговорить» с другими картинами. Поверьте, это великий душевный труд. И осознание серьезности его — обязательное условие для чтения книги С. М. Даниэля.

Нынче привычную структуру канонической истории искусства раскачивают бурные ветры переоценок, возрождаются вычеркнутые из истории имена, уходит догматическое отрицание авангарда, двадцатый век открывается зрителю во всем многообразии своей культуры. Сейчас слишком легко увлечься новым, если не знать, что большая часть этого нового — просто неизвестное старое или — что совсем уж печально — элементарное и упрощенное повторение прошлого. Увлечение переоценками иногда заставляет забывать, что главное достоинство мыслящего человека — «свое суждение иметь». Здесь есть лишь одно лекарство — знание. У Тютчева есть поразительная строфа: «Блажен, кто в наши дни победу // Добыл не кровью, но умом, // Блажен, кто точку Архимеда // Сумел сыскать в себе самом». Именно в медлительном и серьезном проникновении в суть и структуру освященных временем художественных ценностей может современный человек найти нравственной и интеллектуальный фундамент для собственных независимых суждений, найти «точку Архимеда» в калейдоскопе сегодняшней культуры, вместе драматичной и суетной, где истинное так часто заслоняется мнимым.

Длинная жизнь, прожитая произведениями искусства, сама по себе еще не гарантирует их высокого, абсолютного художественного качества. Посредственные произведения были всегда. Но картина, просуществовавшая века, обретает совершенно особую ценность — историю своего восприятия. Общественный вкус разных времен по-разному на нее реагировал. В книге Даниэля рассматривается подробно и точно эволюция восприятия изображения (например, иконы). Тщательнейшим образом реставрированная среда обитания иконы — в храме, в сознании человека, во всей структуре средневекового мышления — дает читателю представление об удивительной многозначности произведения искусства. Утрачивая с течением времени одни функции, она обретает новые, но для просвещенного человека прежние качества иконы остаются в ее, так сказать, «генетическом коде»; и, глядя на средневековое изображение, он будет видеть его в своеобразной ауре былого восприятия, слышать умолкнувшее эхо давних эмоций, сравнивать их с собственными эмоциями. И это лишь один путь «вхождения» в искусство, кстати сказать, вовсе не только средневековое.

Дело в принципиальном историзме взгляда да картину. Знание того,



как виделась она в пору своего появления, как менялось отношение к ней, вооружает зрителя благотворной уверенностью в том, что и его видение — вовсе не окончательное, что познание продолжается, что знание влечет за собою сомнение и что это вовсе не плохо.

Читатель — быть может, с некоторым удивлением — узнает из книги, что картина гораздо моложе живописи. Это очень важное суждение не случайно акцентировано автором. Картина появилась на определенном историческом этапе, точнее, на определенном этапе формирования личности, когда возникла необходимость и возможность прямого и интимного диалога личности художника и личности зрителя (в пору Возрождения). Думаю, это существенный исторический урок: общение зрителя с картиной уже тогда — пятьсот лет назад — требовало определенной нравственной зрелости. Пятьсот лет длится этот диалог. И можем ли мы вести его сегодня, не зная, как он менялся в течение веков?

Конечно, в книге нет подробной истории общественного вкуса. Но она заставляет постоянно помнить, что искусство видеть картину эволюционировало вместе с искусством ее создания. Оба эти искусства были в сущности неразрывны. Перестав быть неотделимой частью художественной структуры храма, обретя автономию, самостоятельную ценность, способность вступить в диалог со зрителем, картина вошла во дворцы, особняки, даже в те же храмы в совершенно новом — независимо-художественном — качестве. Жизнь картины среди людей, для людей, в споре и гармонии с ними — не простой процесс. И автор совершенно прав, уделяя ему особое внимание. Не зная истории этого процесса хотя бы в самых общих чертах, нынешний зритель не сможет оценить смелости одних и робости других живописцев, драмы непонимания или — что порой еще хуже — недопонимания современниками великих мастеров. Социально-нравственная среда обитания картины в ее историческом движении — явление, нашим искусствоведением не рассматривавшееся. И зритель, несомненно, будет благодарен автору, заставившему его задуматься об этих проблемах. Таким образом, и сегодня мы сможем, глядя на старые полотна, поразмышлять о собственной ответственности и перед ними, и перед новыми, современными нам картинами, которые когда-нибудь тоже станут историей.

Мне кажется очень важным, что в книге о нашей профессии — искусствоведении — говорится с достоинством и серьезностью. У нас часто считается хорошим тоном говорить о искусстве как бы имперсонально, историк искусства словно выступает в роли суфлера, неслышно подсказывающего зрителю его собственные мысли. Но разве может в полной мере выполнить свою задачу специалист, не чтящий свою профессию?

Я уже говорил, что история искусства многим обязана одаренным зрителям. Существует расхожее мнение, что искусство, мол, хорошо само по себе, разговоры о нем, даже самые завлекательные, ничего не прибавят. Глубокое и опасное заблуждение, опасное потому, что вычеркивает из нашей духовной жизни важнейшее звено — способность осознать движение собственных эмоций. Вспомним, сколько раз, восхищаясь (или негодуя) перед произведением искусства, мы мучительно ищем слова для выражения своих

## ИСКУССТВО ВИДЕТЬ ИСКУССТВО

чувств, нас удручает приблизительность, неясность, какая-то недоговоренность наших суждений. Потом мы слышим это нужное слово, читаем его, случается, находим сами, и это приносит странное облегчение, радость: что-то необходимое состоялось. Что же?

Счастливая или тревожная эмоция, острое впечатление, глубоко задевшее наше сознание, интуитивная догадка быются в нашем сознании, стремясь обрести, так сказать, осязаемую мыслью форму, чтобы в этой форме остаться в памяти. Мысль хочет облечься в слова, поскольку именно слова запоминаем мы, и только в словах мысль становится вполне мыслью. Одухотворенная и мысленная эмоция превращается в свою очередь в тот золотой запас, который обеспечивает на новом, более высоком уровне способность человека смотреть и видеть.

Процесс профессионального искусствоведческого мышления в книге *bt* читателя не скрыт, и это очень ценно. Проникая в тайны живописи, он отчетливо видит, какой труд лежит в основе искусствоведческого профессионализма, а также многовековой истории постижения искусства человечеством. Искусствознание медленно становилось наукой, ему предшествовал длительный период, который можно было бы назвать просвещенным знаточеством. Опыт, интуиция, чувство стиля и качества, которым обладали любительные в искусстве люди, еще не имели своей сложившейся методологии, своего профессионального языка, но их тщаниями вокруг искусства складывалась «среда понимания». Склонные к размышлениям художники, оставившие нам письменные или устные суждения об искусстве, а то и целые эстетические трактаты, со своей стороны помогали зрителю и друг другу. Процесс не был прост: именно художники нередко декларировали одно, но делали иное, поскольку их интуиция вступала в противоречие с теоретическими фантазиями. Но и эти парадоксы неизменно бывали поучительны. Достаточно вспомнить У. Хогарта, чья художественная практика вовсе не соответствовала его теоретическому трактату «Анализ красоты».

Быть может, корни известного предубеждения против словесной интерпретации искусства (стало быть, и против искусствознания) в том, что генетически эта наука связана именно с любительством, то есть с чем-то крайне субъективным и эмоциональным. Действительно, это тот случай, когда строгое знание рождалось из пылкой любви: люди собирали лишь то, что было любезно их сердцам, только этим любовались. Познание законов бытия, природы (то есть естественные и точные науки) не усложнены и не вдохновлены любовью к изучаемым предметам, на них — печать строгости и изначальной объективности. Конечно же, в искусствознании есть люди, которые заменяют профессионализм восторженными эмоциями, и это, разумеется, сильно колеблет репутацию профессии. Но надобно помнить, что размышлять искусство на части, препарировать его, «поверять алгеброй гармонию» без любви к этой гармонии — пустое дело. И пусть читатель, внимательно и серьезно входя в непростой мир этой книги, обратит внимание на то, что действительно профессиональное искусствознание способно, сохраняя традиционное «любобное знание», оперировать вполне точными научными категориями.

И окажется, что для серьезного восприятия искусства совершенно необходимо по-новому взглянуть на целый ряд привычных понятий: на систему общения людей меж собою — язык, на общую структуру разных видов культуры, на пространство и время. Со всеми этими категориями искусство находится в сложных, но достаточно определенных — хотя и не всегда устойчивых, стабильных — отношениях.

Книга Даниэля постоянно напоминает о том, что мир картинной плоскости, столь маленький рядом с огромным, динамическим, протяженным во времени и пространстве миром, связан с ним множеством не только прямых (сходство с реальностью, например), но и опосредованных связей. Мир картины отражает, оказывается, отношения нашего сознания со вселенной, организует их, даже отчасти формирует, сам от них бесконечно завися, он мужает и усложняется вместе с человечеством, дает ему уроки и концентрирует людскую мудрость в только ему присущем изобразительном визуальном языке.

Нет сомнения, читатель найдет в книге и основные, опорные суждения о пространстве, ритме, цвете, жанрах, основных пластических приемах художников. Это придает работе Даниэля необходимую универсальность: даже самый «верхний» слой ее текста будет полезен и при достаточно беглом чтении. Но главный смысл книги все же иной — настойчивое стремление автора ввести читателя в святая святых зрительского профессионализма, в процесс осознанной эмоциональности восприятия, обогащенного знанием, умением постоянного сравнения знакомого с новым, когда подсознательная память резонирует всем оттенкам живописного языка, одновременно переживая, понимая и чувствуя его, соединяя логику и поэзию в общении с искусством.

Многие книги, выходявшие у нас прежде на подобные темы, отличались обычно избыточной определенностью, они в известной мере претендовали на «истину в последней инстанции». С. М. Даниэль предлагает концепцию тоже достаточно последовательную, он в ней убежден и превосходно аргументирует свои суждения. В сущности, он не склонен к сослагательности. Он опирается на многие авторитетные суждения, да и собственные его логические конструкции вполне авторитетны. Однако профессиональная культура автора оставляет за читателем — любителем или профессионалом — естественное право на диалог. Сам путь к истине проанализирован на страницах книги настолько драматично, что становится совершенно очевидным: истина может быть и иной. Но уже в рамках иной системы идей и понятий.

Я бы сказал, что автор сам помогает своим оппонентам, хотя бы потому, что дает уроки профессиональной искусствоведческой логики и терпимости, он не скрывает движение собственной мысли, открывает это движение, делая его тем самым более уязвимым. Но Даниэль не боится спора прежде всего потому, что знает его неизбежность и плодотворность. Убежденный в собственной правоте, он допускает и иную убежденность.

Высоко ценя его книгу, не хочу сказать, что во всем согласен с нею. Автор и я — мы смотрим на искусство как бы с разных сторон, скорее даже

## ИСКУССТВО ВИДЕТЬ ИСКУССТВО

с разных эмоциональных позиций. Логическим суждениям С. М. Даниэля свойственна несколько отстраненная эпичность, не исключая, впрочем, увлеченности. Вероятно, я писал бы о том же, чаще доверяя интуиции, менее строго. Кто-то третий — еще по-другому. Конечно же, разница не только в стиле восприятия. Автор обладает настолько активной индивидуальностью, что абсолютных единомышленников у него просто не может быть — всякое очень личное суждение, как бы ни было оно блестяще доказано, вызывает на спор.

Однако этот спор не пустой. Весь ход рассуждений Даниэля убеждает в том, что без серьезного знания целого комплекса проблем истории, культуры, искусства пускаться в дискуссию не только бессмысленно, но попросту неинтересно.

Быть может, это один из самых серьезных и полезных выводов, который может сделать для себя тот, кто прочтет эту книгу: смотреть на картину нетренированным глазом, с равнодушной душой и вялой мыслью — неинтересно. Неинтересно мало знать. Иное дело, что судьба порой не дает человеку возможности с детства многому научиться. Но дело ведь не в сумме знаний, а в том, ощущает ли человек их недостаточность. Если ощущает — он уже богат, на каком бы уровне знания он ни находился. Можно, накопив обширную эрудицию, однажды остановиться. И стать невеждой. Ведь невежество это не столько малое знание, сколько знание остановленное, удовлетворенное собою.

По отношению к искусству это тем более непростительно. Общение с ним — проблема прежде всего нравственная. А что говорить о нравственности, если она — остановилась?

Встреча с этой книгой — событие не простое. Я читал ее с увлечением, понимая, что сам о многом писал бы иначе, но что автор написал ее именно так, как мог и должен был написать. Зрителя — повторю еще раз — приглашают к разговору на равных. И может возникнуть вопрос — так что же, прочтя эту книгу, всякий овладеет искусством видеть? Нет, конечно. Но всякий будет знать, что такое искусство есть. И что к нему можно и стоит приближаться, пусть даже в течение всей жизни.

Михаил Герман,  
доктор искусствоведения

*Мы ясно знаем, что зрение — это одно из быстрейших действий, какие только существуют; в одной точке оно видит бесконечно много форм и тем не менее понимает сразу лишь один предмет. Предположим случай, что ты, читатель, окидываешь одним взглядом всю эту исписанную страницу и ты сейчас же выскажешь суждение, что она полна разных букв, но не узнаешь за это время, ни какие именно это буквы, ни что они хотят сказать; поэтому тебе необходимо проследить слово за словом; строку за строкой, если ты хочешь получить знание об этих буквах, совершенно так же, если ты хочешь подняться на высоту здания, тебе придется восходить со ступеньки на ступеньку, иначе было бы невозможно достигнуть его высоты. И так говорю я тебе, которого природа обращает к этому искусству. Если ты хочешь обладать знанием форм вещей, то начинай с их отдельных частей, и не переходи ко второй, если ты до этого не хорошо усвоил в памяти и на практике первую. Если же ты поступишь иначе, то потеряешь время или, поистине, очень растянешь обучение. И я напоминаю тебе — научись прежде прилежанию, чем быстроте.*

Леонардо да Винчи

## **Несколько слов об «очевидном» (Вместо предисловия)**

Способности видеть, слышать, осязать, ощущать запах и вкус даны нам от рождения и кажутся столь естественными, что мы просто не замечаем их. Мы просто пользуемся ими, как пользуются ногами при ходьбе. Правда, память подсказывает, что было время, когда мы не умели ходить и нас учили делать это. Но о времени, когда мы не видели и не слышали, память отказывается свидетельствовать. И понятно: паша память пробуждается вместе с первыми ощущениями и восприятиями.

Жить — значит чувствовать, и когда чувства переполняют нас, мы говорим себе: это и есть жизнь. Напротив, «лишиться чувств», «впасть в беспамятство» — значит оказаться под угрозой утратить саму жизнеспособность.

Сказанное очевидно для каждого. Однако менее очевидно то, что мы не рождаемся во всеоружии названных способностей, что способности воспринимать мир развиваются и взрослеют вместе с нами. Чтобы отчетливо понять это, нужно владеть хотя бы элементарными понятиями психологии.

К сожалению, в школе нет такого предмета — психология. Это по меньшей мере странно, о чем в последнее время все чаще говорят ученые, педагоги, писатели, художники. Действительно, это так же странно, как если

бы человек до своего совершеннолетия отказался, скажем, от зеркала — пример уместный здесь постольку, поскольку знание психологии и есть своего рода зеркало человеческих способностей. Конечно, можно отвернуться от этого обстоятельства, но тем самым мы отворачиваемся от себя, от знания о себе, осознания себя. Но даже отвернувшись, мы будем жить по законам психологии. Так что лучше проявить любопытство и заглянуть в это «зеркало».

В старинном смысле слова «психология» означает науку о душе (от греч. *psyché* — душа, дыхание и *logos* — учение, наука). Особенности душевной жизни с древних времен волновали человечество, о чем свидетельствует, например, чудесное античное сказание о Психее и Амуре, о странствиях человеческой души, жаждущей любви. Издавна человечество задавало себе вопросы о душе, разгадывало ее загадки, стремилось понять, «чем она дышит».

Психология в современном понимании — это наука об организации психики как особой формы жизнедеятельности. Отметим сразу, что деятельность оказывается основополагающим понятием, краеугольным камнем психологического знания. В соответствии с разнообразием и сложностью изучаемых явлений эта область знания очень разветвлена. Одно из главных ответвлений психологической науки связано с характером деятельности человека: так, изучается психология военная, авиационная, инженерная, психология труда и управления, спорта и пропаганды, науки и искусства.

Предлагаемая вниманию читателей книга имеет непосредственное

отношение к психологии искусства.

Что такое искусство? Смешно рассчитывать, что вопрос этот поддается немедленному и полному разрешению. Иначе человеку не пришлось бы из века в век, от поколения к поколению, вновь и вновь озадачивать себя этой проблемой, принадлежащей к числу «вечных». Но из этого вовсе не следует, что мы должны избегать путей, ведущих если и не к окончательному ответу, то по крайней мере к более глубокому проникновению в суть вопроса.

Можно начать с того, что искусство есть деятельность особого рода. Раз уж речь зашла о деятельности, значит существует тот, кто действует, и то, на что направлено действие. Здесь мудрствовать не приходится: речь идет о художнике и его произведении. Ясно, что действие достигает результата, если оно имеет какую-то цель и осуществляется по какому-то плану. Ясно также, что эта цель и этот план должны определенным образом отразиться в произведении. Иными словами, произведение представляет собой запечатленный образ действия.

Но разве действие художника направлено только на произведение как таковое? Разве его цель состоит в одном только преобразовании материала, будь то краска или глина? Тогда получается, что художник создает произведение исключительно ради себя, для собственных нужд — удовольствия, развлечения и т. п., а этому противоречит вся история человечества и история самого искусства.

Нет, мало сказать — образ действия, нужно сказать — *воздействия*. История свидетельствует, что художник всегда выступал проводником тех или иных общественных взглядов,

воззрений, идей. Значит, необходимо распознать в деятельности искусства более глубокую цель, более широкий план. Следует говорить не просто о том, на что направлено действие художника, но о том, на *кого* оно направлено. И здесь мы возвращаемся к уже затронутым вопросам психологии.

Даже неискушенному читателю ясно, что искусства различаются способами воздействия. Действительно, будучи совместно адресованы уму и сердцу человека, искусства идут к этой цели разными путями. Одни исходят из способностей зрения — таковы изобразительные искусства. Другие обращены к способности слуха — таковы музыка и поэзия. Третьи воздействуют на зрение и слух одновременно — театр и кино, например.

Таков принцип психологического деления искусств. Любопытно, что здесь обычно не находится места осязанию, обонянию и чувству вкуса, хотя попытки «подобрать» им аналогии в сфере художественной деятельности предпринимались неоднократно. Ну что же, существует профессия определения на вкус качества пищевых продуктов (дегустатор), однако она может быть причислена к искусствам с тем же успехом, с каким причисляют к ним любое умение хорошо делать свое дело. Во всяком случае, в истории традиционных искусств зрение и слух безусловно царят над остальными чувствами и соперничают только между собой.

Теперь мы вплотную подошли к теме этой книги. Стоит сделать еще один шаг, и цель автора станет очевидной.

*Очевидное* — то, что представлено *зримо*, видимо *очами*, — пользуется особым уважением в человеческом

обществе. С древнейших времен глаз уподобляли Солнцу, что говорит само за себя, ибо в человеческом представлении свет и истина связаны неразрывимой связью. Глаз объявляли господином человеческих чувств, а его свидетельства — достовернейшими. К зрению обращались и обращаются за последними, решающими доказательствами: «Но это же очевидно — взгляните!» Вера в надежность зримого запечатлена во множестве речевых формул, смысл которых сводится к одному: «Лучше один раз увидеть...»

И вместе с тем употребление слова «очевидно» содержит в себе оттенок некоторой неуверенности. «Очевидно», «по-видимому» — так говорим мы, когда не вполне уверены в чем-то, когда намерены подчеркнуть (сознательно или бессознательно), что нам что-то *кажется*. Таким образом, в нашей речи нет полного доверия к зрению. Зрение доставляет нам большую часть информации о внешнем мире, однако оно может обмануть нас, выдав кажущееся за действительное. Всецелое доверие к зрению оборачивается иллюзией реальности.

Различать то, что *есть*, и то, что *кажется*, столь же естественно, сколь и необходимо. Однако существует род человеческой деятельности, в основе которой лежит принципиальное совмещение этих двух сторон зримого. Произведения этой деятельности двулики, им одновременно присущи *быть* и *казаться*.

Речь идет об изобразительности и ее произведениях — картинах.

В самом деле, картина является вещью среди других вещей, материальной поверхностью, покрытой красками, и в то же время она представляет собою глубину простран-



ства и объем тела, вмещает в себя предметы, намного превышающие ее размерами, переносит в иные времена и ставит перед глазами целый мир лиц и событий.

Вникая в двойственную природу изображения, психология по справедливости признает картину парадоксом \* восприятия.

Вот как формулирует этот парадокс Р. Грегори, один из наиболее авторитетных специалистов по психологии зрения, автор широко известных книг «Глаз и мозг» [32] \*\* и «Разумный глаз» [33]. «Картины парадоксальны. Никакой *объект* не может находиться в двух местах одновременно; никакой объект не может быть одновременно двумерным и трехмерным. А картины мы видим именно так. Картина имеет совершенно определенный размер, и в то же время она показывает истинную величину человеческого лица, здания или корабля. Картины — невозможные объекты» [33, с. 35]. И еще: «...Всякий предмет является сам собой, и только картины имеют *двойную* природу, и потому они — единственный в своем роде класс парадоксальных объектов. Никто кроме человека не способен создавать (а может быть, и воспринимать) картины и любые другие символы. Именно сила, заложенная в символах, подняла мысль выше чисто биологических пределов, в которых зарождалось мышление; эта сила все еще до конца не познана» [33, с. 8].

\* Здесь и далее звездочкой отмечены слова, значение которых разъяснено в словари терминов, помещенном в конце книги.

\*\* Здесь и далее цифры в скобках обозначают порядковые номера изданий, список которых дан в конце книги; при цитировании указывается также том (если издание многотомное) и страница.

Глаз оказался бы в крайнем затруднении перед парадоксальностью картин, не будь он разумен.

Посредством глаза, а не глазом  
Смотреть на мир умеет разум —

так в свое время сформулировал важнейшую проблему психологии восприятия английский поэт и художник Уильям Блейк [13, с. 174]. Надо отдать должное его проницательности. Было бы грубым упрощением представлять дело так, будто глаз «просто смотрит», а мозг «затем обдумывает» (хотя это заблуждение до сих пор остается распространенным). Вопреки привычному разделению чувства и разума, процессы восприятия и мышления тесно связаны. Научная метафора «разумный глаз», вынесенная в заглавие книги Р. Грегори, обрела права термина, поскольку большинство ученых склонны рассматривать восприятие как познавательную активность, как деятельность, связанную с выдвижением гипотез, с постановкой и решением проблем. Не случайно на языке современной психологии стало привычным говорить о «зрительном мышлении», изучение которого составляет специальный раздел психологической науки.

Восприятие не просто информирует о внешнем мире, но обнаруживает творческие способности.

Конечно, отсюда вовсе не следует, что восприятие каждого человека творит свой, совершенно особый мир. Этого не происходит по одной простой причине: восприятие тесно связано с общественным опытом, оно формируется в определенной общественно-исторической среде.

Вспомним еще раз о раннем детстве. Если и не у нас самих, то уж в памяти наших родителей наверняка

## НЕСКОЛЬКО СЛОВ ОБ «ОЧЕВИДНОМ» (ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ)

сохранились забавные имена, которые мы давали вещам, не умея называть их так, как принято у взрослых. А сколько трудностей испытано каждым из нас в овладении самыми простыми вещами! И здесь напрашивается неожиданный, но вполне очевидный вывод: не только мы учились говорить, но и сама речь учила нас, не только мы овладевали вещами, но и сами вещи были нашими учителями.

В сущности, с колыбели человек окружен предметами и событиями, обучающими его воспринимать. В роли воспитателя выступает вся среда, созданная предшествующими поколениями. Овладевая этой средой, маленький человек впитывает в себя общественно-исторический опыт и тем самым совершенствует свое восприятие, свое мышление, свою деятельность — всего себя как человека. «Ибо не только пять внешних чувств,— повторю известные слова К. Маркса,— но и так называемые духовные чувства, практические чувства (воля, любовь и т. д.),— одним словом, *человеческое* чувство, человечность чувств,— возникают лишь благодаря наличию *соответствующего* предмета, благодаря *человеческой* природе. *Образование* пяти внешних чувств — это работа всей предшествующей всемирной истории» [2, т. 42, с. 122].

Таким образом, обучение восприятию есть одно из важнейших условий воспитания человеческого в человеке.

Разумеется, среда может в большей или меньшей мере благоприятствовать воспитанию чувств. Роль искусства, этого мощного «аккумулятора» эстетической энергии и богатейшего хранилища культуры вос-

приятия, накопленной веками, здесь невозможно переоценить.

Поставим перед собой вопрос: в чем преимущество восприятия художника перед обыденным восприятием? Если оставить в стороне рассуждения о природной одаренности, то ответ будет весьма простой: преимущество это состоит прежде всего в развитии, деятельном характере восприятия. Одно дело — просто смотреть на предмет, но совсем другое — смотреть, рисуй предмет. Этот нехитрый эксперимент может проделать каждый. И вот рисунок выявляет в предмете то, что ускользало от рассеянного взгляда, а рисующий воочию убеждается в том, что он, собственно... и не видел предмета раньше. Именно так: смотрел на него, относил к определенному роду вещей, называл его привычным именем — но не видел. Да, различие между словами «смотреть» и «видеть» имеет реальную психологическую основу. В чем же дело? А дело в том, что рисунок служит своего рода зеркалом самого восприятия: в изображении зритель отдает себе наглядный отчет в том, что он воспринимал до того безотчетно. Между восприятием и изображением возникает живой диалог, они как бы обмениваются опытом, постоянно сличая, сравнивая, сопоставляя данные друг друга. Мастерство художника и есть результат такого сотрудничества. Искусство изображения, таким образом, неотделимо от *искусства видеть*.

Вот почему картина может служить и действительно служит прекрасной школой восприятия.

Сказанное, однако, не означает, что художник ограничен пределами очевидного, что он изображает только то, что доступно непосредственному

восприятию. Да и восприятие, как уже говорилось, нельзя уподобить моментальному фотографическому снимку. Как в восприятии, так и в изображении сказывается накопленный опыт, принимает участие память. Художник обладает развитой зрительной памятью именно потому, что ведет, так сказать, изобразительный дневник, запечатлевая увиденное. Этот запас впечатлений служит, в свою очередь, развитию воображения, замечательной способности видеть образы отсутствующих предметов, явлений, событий. Благодаря этому художник может строить программу восприятия, создавать план изобразительной деятельности и еще до ее начала представлять себе результат. Иными словами, художник способен зримой мыслью предвосхищать саму действительность.

Выше я упомянул о «зрительном мышлении», к изучению которого в последнее время обращено пристальное внимание ученых-психологов. Но задолго до открытий современной науки о реальности такого мышления свидетельствовало искусство. С точки зрения художника, слово «видеть» оказывается близким по смыслу слову «понимать». И не случайно между художественным восприятием и пониманием произведения искусства существует столь тесная связь.

Теперь, пожалуй, сказано вполне достаточно, чтобы читатель мог вникнуть в замысел предлагаемой книги.

В этой книге нет главного героя, ибо все ее герои главные. Все они своим положением и достоинствами обязаны друг другу. Автор намерен показать, что картины, восходя к творческим способностям зрения, сами служат учителями глаза и вос-

питателями зрителя. Все обсуждаемые вопросы в конце концов сводятся к одному: как восприятие искусства преобразуется в искусство восприятия.

Адресуя книгу широкой аудитории, прежде всего юношеской, автор, по возможности, учитывал требование популярности изложения, хотя в отношении целого ряда вопросов это сделать весьма трудно. В чем заключается основная задача научно-популярной литературы? Здесь нужно высказаться со всей определенностью. К сожалению, очень часто дело понимают так, будто бы задача популяризатора состоит не в обсуждении вопросов, а в их устранении, в замене всей и всяческой проблематики суммой готовых ответов. В результате место реальной сложности занимает желаемая простота. Подобный подход к популярному жанру не приближает к истине, а лишь сбивает читателя с толку. Доступность, достигнутая такой ценой, граничит с ложью, что вдвойне опасно, ибо объявляется свидетельством науки. Случайно ли недоверие многих ученых к популярной литературе? Разумеется, не случайно: ученому более других понятно, что истинная простота есть итог преодоленной сложности. Общедоступные формулы науки стали таковыми в результате многолетних и даже многовековых поисков, заблуждений, прозрений и открытий.

Впрочем, различные области знания находятся в различном отношении к популяризации. Так, в век науки и техники чрезвычайно возрос престиж популярной литературы по вопросам математики, физики, химии, биологии и т. п. Откликаясь на растущую потребность, представители естественных наук — зачастую

очень крупные ученые — охотно обращаются к популярному жанру, и уровень соответствующей литературы становится все более высоким. Вот один из характернейших примеров: книга замечательного популяризатора науки академика С. И. Вавилова «Глаз и Солнце» [17]. Впервые напечатанная более полувека тому назад, она множество раз переиздавалась, поскольку стала излюбленным чтением школьников и студентов, да и вообще всех тех, кто интересуется проблемами естественных наук. Рассказывая о Солнце, свете и зрении, ученый затрагивает множество вопросов, возникающих на границе познания природы и человека, глубоко анализирует их взаимосвязь, пользуется весьма сложным научным аппаратом и если избегает чего-либо, то прежде всего ложного упрощения реальности. Книга С. И. Вавилова — образец высокой ответственности ученого и вместе с тем свидетельство веры в творческие возможности читателя.

Иначе обстоит дело с популярной литературой об искусстве. Конечно, потребность в такой литературе очень велика, но уровень ее приходится признавать очень низким. Чаще всего здесь обнаруживается стремление к поверхностной занимательности. Конечно, можно не без пользы развлечь читателя, но сводить задачи популяризации искусства к развлечению недопустимо. Корни подобного положения вещей уходят в школьное образование, где значение таких дисциплин, как физика и рисование, просто невозможно сопоставить. Физика — это наука, подлежащая систематическому изучению; рисование — не более чем полезная забава. Такова реальность, о которой автор этой

книги может судить по собственному педагогическому опыту. Что уж тут говорить о языке искусства, о культуре художественного восприятия! Существовавшая в свое время традиция почти забыта, и приходится с сожалением присоединиться к мнению известного советского психолога В. П. Зинченко: «На фоне повального увлечения „быстрым чтением“ старые уроки вдумчивого, медленного рассматривания картин и чтения книг являются верхом разумности» [45, с. 47].

Итак, существует наука об искусстве — теория и история искусства, существует психология искусства, но их влияние в сфере школьного образования почти не ощущается. Столь же редко гостят эти науки в популярной литературе.

Все это чревато опасностью многих утрат, и главная из них — утрата «человечности чувств», которую веками воспитывало искусство.

Эта книга не предназначена ни для «быстрого», ни для «легкого» чтения. Автор стремился ввести читателя в круг сложных вопросов изобразительного искусства и художественного восприятия. Путь, который предстоит пройти читателю, подобен трудному, но увлекательному восхождению, и лучшим руководством здесь послужит мудрый совет Леонардо да Винчи, вынесенный в эпиграф книги.

Взяв на себя роль и ответственность проводника, автор проведет читателя по историческим «этажам» культуры, чтобы показать, каким видели мир художники и ученые разных эпох, как толковали они проблемы зрительного восприятия, как складывались взаимоотношения художника и публики. Затем все вни-

мание читателя будет сосредоточено на языке живописи и строении картины, которая при ближайшем рассмотрении обнаруживает весьма сложную и необычайно интересную организацию. Вжившись в роль зрителя и овладев основами изобразительной речи, читатель окажется подготовленным к тому, чтобы самостоятельно вступить в диалог с картиной.

Таков в общих чертах план восхождения к «искусству видеть». И если границы зримого раздвинутся перед читателем, если у него возникнет желание повторить этот путь,— автор сможет считать, что цель его достигнута.

Автором руководила мысль о книге, которая послужила бы основой хрестоматии по вопросам восприятия картины; отсюда широкое использование суждений мастеров, исторических и литературных источников, экспериментальных и теоретических исследований, посвященных проблемам изобразительного искусства и художественного восприятия. Соответствующим образом организован иллюстративный материал — автор постоянно прибегает к ярким, наглядным примерам. В конце книги дан словарь основных терминов, к которому читатель может обратиться по необходимости, а также помещен список рекомендуемой литературы.

И вместе с тем автора воодушевлял образ творчески активного читателя, который не удовлетворяется «хрестоматийными» ответами и готов к самостоятельным поискам. Такая способность как раз и присуща юношеству.

Ни один учебник, даже самый лучший, не заменит живого опыта; это особенно справедливо в отноше-

нии художественно-эстетической деятельности. Поэтому основная задача книги — побудить к самостоятельным опытам в сфере искусства и эстетического восприятия.

*Но, будучи я столь чудесен,  
Отколе произошел? — безвестен;  
А сам собой я быть не мог.*

Г. Р. Державин

## Глава 1 Родословная зрителя

Существует много теорий восприятия, в том числе зрительного; некоторые из них обладают большой объяснительной силой, но опыт создания систематической *истории* восприятия вряд ли возможен. Подобный опыт, будь он предпринят, сомкнулся бы с историей человеческого рода. В самом деле, возможна ли история глаза самого по себе, вне контекста \* человеческой деятельности?

Сказанным, однако, не отменяется вопрос о происхождении и эволюции \* органов восприятия. Высказывались соображения в пользу первичности тех чувств, которые *прямо* передают организму биологически важную информацию. «Не исключено, что развитие шло по пути преобразования примитивной нервной системы, реагирующей на прикосновение, в зрительную систему, обслуживающую примитивные глаза, поскольку кожный покров был чувствителен не только к прикосновению, но и к свету. Зрение развилось, вероятно, из реакции на движущиеся по поверхности кожи тени — сигнал близкой опасности. Лишь позднее, с возникновением оптической системы, способной формировать изображение в глазу, появилось опознание объектов» [33, с. И; см. также: 17, с. 77-84].

Разумеется, в дальнейшем нас будут интересовать не примитивные

формы .фения, но зритель, каким он предстает в развитом человеческом обществе, в высокоорганизованной системе культуры. В приведенном рассуждении существенны для нас два момента: во-первых, то, что образование самого органа восприятия связано с *деятельностью* организма в целом, и, во-вторых, то, что развитие органов восприятия осуществляется путем *преобразования деятельности*. Понятие «деятельности» оказывается здесь ключевым, что чрезвычайно важно для понимания вопросов, которые будут обсуждаться ниже.

В отношении «изображение — зритель» наблюдается такая тесная связь, что одно трудно помыслить вне другого. Изображение изначально ориентировано на зрителя и, стало быть, реализует собою те или иные зрительные потенции\*. «Созерцатель картины, — писал Гегель, — с самого начала как бы соучаствует, включаясь в нее...» [28, с. 22].

Возникает соблазн рассматривать изображения как своего рода «документы» зрительной деятельности, и тогда изобразительность предстает гигантским «архивом», в котором заключена вся история зрения. Не имея возможности прямого общения со зрителем минувших эпох, мы обращаемся к изображениям, и они свидетельствуют о том, как видели мир наши предки. Но как бы ни был соблазнителен подобный взгляд на вещи, он не соответствует исторической реальности. Дело в том, что изобразительность никогда не ограничивалась и не могла быть ограничена данными зрительного опыта, так как сами эти данные могут быть четко выделены лишь в специальных лабораторных условиях, а человеческая история, в том числе и изображенная,

отнюдь не является последовательной сменой таких лабораторных сред. Это необходимо помнить, ибо до сих пор некоторые авторы склонны полагать, что правильно организованная изобразительная деятельность восходит к копированию оптических образов.

На ранних этапах своего развития изобразительность тесно сопряжена с другими видами деятельности, и роль изображений не сводится к тому, чтобы служить объектами эстетического созерцания. Между древнейшими формами изобразительности и тем, что мы называем изобразительным искусством, — огромная дистанция.

Остановлюсь на некоторых примерах.

## **ИЗОБРАЖЕНИЕ И ЗРИТЕЛЬ: ИЗ ПРЕДЫСТОРИИ ВЗАИМООТНОШЕНИЙ**

Известный исследователь первобытной культуры А. Леруа-Гуран, определяя роль палеолитических изображений, прибегнул к весьма характерному иносказанию: «От палеолита \* дошли до нас лишь *декорации* (курсив мой.— С. Д.), а не сами действия, следы которых редки и непонятны. И мы подобны тем, кто пытается восстановить пьесу, не видев ее, по пустой сцене, где написаны, например, дворец, озеро и лес в глубине» [63, с. 88]. Положение исследователя древнейших изображений еще более осложняется тем, что «декорации» представляют собой малоупорядоченное множество знаков; во всяком случае, делать какие-либо заключения о способах соотношения знаков очень трудно из-за отсутствия достаточно четких пределов, в кото-



**Палетка Нармера**  
Конец 4 тысячелетия до н. э.  
Каир, Египетский музей

рых осуществлялось это соотнесение (если оно вообще осуществлялось). Ученый оказывается как бы в заколдованном кругу: «пьеса» неизвестна, но существуют «декорации», однако эти последние не представляют собой чего-либо внутренне организованного, связного и могут быть понятны только из текста «пьесы».

Тем более уместна ирония Леруа-Гурана по отношению к историкам, которые склонны модернизировать

изображения пещер, где «бородатые „мэтры“ перед охотой на медведя и после нее рисовали силуэты мамонтов и мясистых женщин» [63, с. 84]. Не менее очевидной модернизацией было бы представление о пещерной живописи как своего рода экспозиции, где в часы, свободные от занятий, толпятся первобытные любители искусства.

И много тысячелетий спустя положение вещей может вызвать затруднения, аналогичные указанным выше. Любопытно, что назначение такого сравнительно позднего памятника, как палетка Нармера (Египет, конец 4 тысячелетия до н. э.), не поддается однозначному истолкованию: искусствовед видит в нем сложившиеся формы *изобразительного искусства* [27, с. 77], а с точки зрения историка письма он представляет собой *надпись*<sup>2</sup>. Таким образом, изображение было ориентировано как на зрителя, так и на читателя. Впрочем, естественно полагать, что для создателя этой картины-надписи позиции зрителя и читателя не были принципиально разделены. Возможность такого совмещения позиций объясняется тем, что изобразительность и письмо в течение многих веков функционировали слитно, как единая знаковая система. «Изучение последовательных ступеней исторического развития любого письма неопровержимо доказывает, что геометрическая форма знаков является результатом схематизации рисунков. Во всех известных древних письменностях, таких, как шумерское, египетское, китайское и т. д. письмо, с течением времени развилась линейная, курсивная форма, которая так далеко отошла от первоначальных рисунков, что без знания промежуточных ступеней



подчас невозможно установить, к какому рисунку можно возвести ту или иную линейную форму» [29, с. 37-38]<sup>3</sup>.

Вот чем во многом объясняется изобразительность древнего письма и специфическая условность приемов древнего искусства.

Можно сделать простой вывод: форма сама по себе не позволяет судить о значении и назначении произведения. Опора лишь на внешнюю форму произведения чревата опасностью серьезных заблуждений. Так, изображение может входить и действительно входит в различные ансамбли, где сами его изобразительные качества оказываются второстепенными. Иными словами, сфера изобразительности неизмеримо шире той сферы, которую мы именуем изобразительным *искусством*.

Соответственно, и зрительная способность в таких ситуациях является лишь средством реализации иных культурных функций.

Однако продолжим рассмотрение взаимоотношений изображения и зрителя в различных культурно-исторических традициях.

## АНТИЧНАЯ МИФОЛОГИЯ И ИСТОРИЯ

Высокоразвитая изобразительная культура античной Греции дает богатейший материал для разработки интересующего нас вопроса. Разумеется, здесь невозможно проследить эволюцию взаимоотношения «изображение — зритель» в античном искусстве; речь пойдет лишь о некоторых принципиально важных чертах этого взаимоотношения.

Прежде всего необходимо указать на принцип *жизнеподобия*, общеизвестной формулой которого служит миф о Пигмалионе.

...Белоснежную он с неизменным  
искусством  
Резал слоновую кость. И создал он  
образ,— подобной  
Женщины свет не видал,— и свое  
полюбил он созданье!  
Девушки было лицо у нее; совсем —  
как живая,  
Будто бы с места сойти она хочет,  
да только страшится.  
Вот до чего было скрыто самим же  
искусством искусство! [79, с. 206].

«Совсем как живая» — вот в чем безусловная ценность произведения. Скульптор и обращается с возлюбленным изваянием, как с живым существом:

...Он ее украшает одеждой,  
В камня  
Ей убирает персты, в ожерелья —  
длинную шею.  
Легкие серьги в ушах, на грудь  
упадают подвески.  
Все ей к лицу... [79, с. 206].

По воле Венеры (Афродиты) ваятель вознагражден: кость стала плотью, дева и в самом деле ожила, счастливый художник обрел живую жену.

Тема оживающего произведения, живого изображения — сквозной мотив античной культуры в целом. Чудесное превращение, которым в мифе разрешается страсть к изображению, есть как бы идеальный итог общения античного зрителя с произведением искусства. Эффект восприятия тем полнее, чем более изображение выдает себя за действительность. В скульптуре подобный эффект обретает совершенное воплощение, и, может быть, именно поэтому миф о Пигмалионе стал наиболее полным

выражением чаяний античного зрителя. По словам современного эстетика, «греки и римляне чуть не до тошноты восхищались теми скульптурами, которые выглядели, как „живые“, как „настоящие“» [96, с. 275]. К этому следует добавить целую группу очень популярных в античности анекдотов о том, как мастерство живописцев обманывало зрителей — притом не только людей, но и животных (птицы слетаются клевать изображенный виноград, лошадь ржет при виде изображенной лошади и т. п.).

Означает ли все это, что изображение достигло здесь той ступени исторического развития, на которой оно воплощает художественную ценность как таковую и становится объектом бескорыстного созерцания? Иными словами, является ли оно зрителю как нечто художественно-самодостаточное?

«...Изобразительное искусство греческой архаики\* и классики\*, — пишет Н. В. Брагинская, — не изолировано от сферы игровой и действенной, обрядовой и зрелищной (что, впрочем, характерно для изобразительного искусства архаических\* и экзотических\* культур). Изображение не помещают ни в музей, ни в галерею и не предназначают для чистого созерцания. С ним что-то делают: поклоняются ему, украшают его цветами и драгоценностями, приносят ему жертвы, кормят, моют, одевают, молятся ему, то есть обращаются к нему с речью, и т. п. Изображение подвижно само, как автоматы, или его возят на телеге в процессии, оно зрелищно и, так сказать, театрально. С ним можно вести беседу» [14, с. 243 — 244]. И далее автор заключает, что «произведения

изобразительного искусства», как называет эти вещи позднейшая эпоха, существовали и действовали внутри быта и культа, будучи пособием для театрального представления, обучения, фокуса и т. д.

Стоит отметить, что к собственному мифотворчеству античного искусства позднейшая эпоха добавила вновь созданные мифы об искусстве древности. Так возник миф о «беломраморной» античности. Между тем сейчас хорошо известно, что греческая скульптура была полихромной (многоцветной). Статуи раскрашивались, как правило, восковыми красками, сохранилось немало памятников со следами раскраски. Волею того, и храмы были разноцветными.

Возникает, казалось бы, парадоксальная ситуация: произведения, обладающие достоинствами, безусловная художественная ценность которых очевидна для позднейшей культуры, своим происхождением обязаны эпохе религиозно-мифологического сознания и функционально соотнесены со сферой культа, являются его атрибутами\*. Неужели высокое искусство античности — побочный продукт внехудожественной деятельности?

Действительно, перед подобным противоречием не раз застывала мысль, занимавшая абстрактную\*, внеисторическую позицию. Не следует, однако, забывать, что сами мифологические представления древних не были отделены от освоения живой действительности, а, напротив, выявляли себя в формах этой действительности. Стало быть, античная мифология во многом способствовала накоплению и воплощению чувственно-конкретного опыта. Так антропоморфизм (человекоподобие) антич-

пой религии содействовал культу тела, с чем связано развитие соответствующей творческой практики и создание образцов, соперничающих с самой реальностью.

То, что делают с изображением, по истощает смысла и ценности его существования. Развитие изобразительной деятельности в сравнительно благоприятных условиях приводит к образованию особых трудовых (творческих) навыков и навыков восприятия, к преобразованию культурной среды. Не только культ и культура воздействуют на изобразительную деятельность, но и последняя осуществляет активное воздействие на весь идеологический ансамбль, постепенно приобретая права на известную самостоятельность. Если бы дело обстояло иначе, мы столкнулись бы с совершенно анонимной деятельностью, а между тем многие имена античных живописцев и скульпторов пользовались громкой славой. С наиболее известными из них связывались крупные художественные открытия. Полигнот был мастером многофигурных композиций, украсивших стены общественных зданий; Агафарх, театральный декоратор, считался «отцом» античной перспективы\*; Аполлодор был признан первооткрывателем светотени, за что и получил прозвище «С к и аграф», то есть «живописец юной» [110, с. 37—46]. Этот перечень можно продолжить именами знаменитых живописцев — Зевксиса, Паррасия, Тиманфа, Никия, Апеллеса, столь же прославленных ваятелей — Фидия, Мирона, Поликлета, Мраксителя, Скопаса, Лисиппа и многих других.

Между изображением и зрителем устанавливается несимметричное от-

ношение: автор произведения и само произведение известны, у них есть имя, зритель анонимен. Античное изображение имеет характерную публичную направленность, оно обращено к целому коллективу зрителей. Не случайно в эпоху поздней античности пластические искусства ставятся в один ряд с поэзией и мудростью. Ваятели и живописцы выступают в роли мудреца и учителя.

О степени профессионализма античных мастеров можно судить по «Естественной истории» Плиния Старшего, в частности по фрагментам о прославленном живописце Апеллесе, наивысший успех которого историк относит к рубежу 30—20-х годов 4 века до н. э.

«Известно, что произошло между ним и Протогеном, который жил в Родосе. Туда приплыл Апеллес, жаждающая познакомиться с его картинами, известными ему только по рассказам. И он прямо направился в мастерскую Протогена; того не было дома, и одна старуха караулила картину большого объема, поставленную на мольберт. Она заявила, что Протогена нет дома, и спросила, как ей сказать, кто его спрашивал. „Вот кто“, — сказал Апеллес и, схватив кисть, провел цветную линию чрезвычайной тонкости. Когда Протоген вернулся, старуха рассказала ему, что было. Передают, что художник, увидев такую тонкую линию, заявил, что это приходил Апеллес, потому что такая совершенная работа никому другому не подходит, и сам по той же самой линии провел другую, еще более тонкую, только другого цвета. Уходя, Протоген наказал старухе показать, эту линию и прибавить, что это тот, кого он спрашивает. Так оно и случи-

лось. А именно Апеллес вернулся и, стыдясь грозившего ему поражения, пересек обе линии третьей опять нового цвета, не оставляя более уже никакой возможности провести еще более тонкую линию. Протоген признал себя побежденным, немедленно устремился в гавань, и было решено, чтобы эта картина в таком виде была сохранена для потомства, всем, и особенно художникам на удивление. Как слышно, она сгорела во время первого пожара при Августе (4 г. н. э.), когда на Палатине сгорел, императорский дворец. Видевшие ее раньше передают, что эта обширная картина ничего не содержала, кроме линий, едва приметных для глаза, и среди прекрасных произведений многих художников была похожа на пустую, и как раз этим самым она привлекала к себе внимание и была знаменитее всякого другого произведения» [69, с. 637].

О достоверности рассказа судить очень трудно; может быть, это еще один вариант мифа, которыми столь богата античность. Однако сам характер истории, включая подробности о мастерской, мольберте и т. п., а главное — представление о возможности узнать имя мастера по начертанной им линии, — красноречивые свидетельства отношения к живописи.

А вот картина взаимоотношений художника с публикой.

«Апеллес не проводил ни одного дня без рисования, так что от него и пошла поговорка „ни один день без линий“. Так как свои картины он выставлял на балконе для обозрения публики, то однажды проходивший сапожник заметил ему, что на сандалиях он сделал внизу на одну привязку для ремня меньше. Апеллес испра-

вил это. Когда же сапожник возомнил себя после этого знатоком искусства, то стал делать замечания и относительно голени. Тогда Апеллес с негодованием заявил, чтобы он судил „не выше обуви“. Отсюда тоже пошла известная поговорка» [69, с. 637].

Русскому читателю эта история хорошо известна по стихотворной притче А. С. Пушкина «Сапожник».

Будто для того, чтобы читатель не заподозрил Апеллеса в надменности по отношению к простому люду, Плиний рассказывает об аналогичной ситуации, когда на месте сапожника оказался Александр Македонский. Находясь в мастерской художника, царь пустился было в длинные рассуждения, но Апеллес «ласково посоветовал ему молчать, говоря, что над ним смеются мальчишки, растиравшие краски» [69, с. 637].

В соседстве этих примеров характерно то, что и безымянный сапожник, и сам Александр лишаются права соперничать с художником, когда речь идет об искусстве *в целом*. Целостным знанием и правом суждения обладает лишь тот, кто на деле владеет искусством. И даже посчитав свидетельством Плиния пересказом популярных анекдотов, нельзя уйти от вопроса, почему такие анекдоты возникли и получили широкое распространение в античном обществе.

## АНТИЧНЫЙ ЭКСКУРСОВод

Выше я говорил о безымянности античного зрителя; это положение, справедливое в целом, нельзя принять без оговорок. Во-первых, сохранились имена покровителей искусств: достаточно употребить слово «меценат» \*, чтобы вспомнить об

имени, прославившемся как раз благодаря такому покровительству. Вторых, сохранились имена авторов, помимо прочего писавших об искусстве и о публике.

Среди них особый интерес представляют Филостраты (2—3 вв. н. э.), от которых до нас дошли два сочинения под одинаковым названием — «Картины» (или «Образы») <sup>4</sup>. В лице этих авторов мы встречаем образцовых, высокоразвитых зрителей живописного произведения.

В предисловии к своему сочинению Филострат Старший сообщает о галерее, в которой некий меценат (имени автор не называет) со знанием дела собрал и выставил пинаки, то есть отдельные картины на досках. «Классическая древность,— комментирует современный исследователь,— конечно, знала художественные собрания, но это были культовые посвящения богам. Коллекции таких посвящений постепенно превращали храм в музей. Так, Гереон на Самосе во времена Страбона представлял собой художественную галерею, кроме того, в классический период существовали портики, украшенные, как Пестрая Стоя в Афинах, росписью. Но все же это не были частные собрания, светские коллекции, доступные посетителям. Филострат едва ли не первый автор, сообщающий о такой стое-галерее...» [14, с. 253]. Есть веские основания считать эту галерею вымышленной, хотя до сих пор некоторые ученые склонны видеть здесь описание реально существовавшего собрания картин <sup>5</sup>.

Так или иначе, важна сама возможность подобной ситуации. Действие, представляемое Филостратом, имеет как бы диалогический характер. В галерее прогуливается ученый

ритор\*, к нему обращается сын хозяина, мальчик лет десяти, с просьбой растолковать картины. «Он меня подстерег, когда обходил я эти картины, и обратился ко мне с просьбой разъяснить ему их содержание... Я сказал ему: „Пусть будет так; о них я прочту тебе лекцию, когда соберется вся остальная молодежь“» [100, с. 22]. Собирается целая группа юных слушателей, и знаток ведет их по галерее, останавливаясь перед каждой картиной и описывая ее.

Таким образом, мы имеем здесь все компоненты музейной ситуации: помещение, предназначенное для экспозиции живописи, саму экспозицию, состоящую из нескольких десятков картин, зрителей, хотя и неискушенных, но очень любознательных, и, наконец, ученого экскурсовода, знатока искусства.

Во введении автор пишет: «Кто не любит всем сердцем, всею душою живописи, тот грешит перед чувством правдивой наглядности, грешит и перед научным знанием... Она может изобразить и тень, умеет выразить взгляд человека, когда он находится в яростном гневе, в горе или же в радости. Ваятель ведь меньше всего может изобразить, какими бывают лучи огненных глаз, а художник по краскам знает, как передать блестящий взгляд светлых очей, синих или же темных; в его силах изобразить белокурые волосы, огненно-рыжие и как солнце блестящие, передать он может цвет одежд, и оружия; он изображает нам комнаты и дома, рощи и горы, источники и самый тот воздух, который окружает все это» [100, с. 21—22].

Никогда еще античный автор не превозносил живопись до такой степени, и пройдет немало времени, прежде чем мы встретимся с подоб-



Фреска виллы Мистерий  
1 в. до н. э. Помпеи

ным ее восхвалением (у Леонардо да Винчи, например). В устах Филострата художник становится как бы новым Пигмалионом, с тем различием, что прежде это был скульптор, а теперь это именно живописец, «художник по краскам». Историки и филологи не раз отмечали уникальность ослепительного колорита «Картин»; весь текст представляет собой необычайно яркий опыт словесной живописи, буквально принуждающий читателя стать зрителем. Полезно подчеркнуть, что о зрителе, о глазах, о взорах Филострат говорит очень и очень много, причем речь идет не

только о живых зрителях, но и о тех, кто изображены в картинах «как живые». Более того, знаток призывает юношей присоединиться к изображенным зрителям, соучаствовать с ними в созерцании.

О картине «Болото»: «Видишь ты уток, как они плавают по поверхности вод, пуская кверху, как будто из труб, струи воды? (...) Смотри! Из болота вытекает широкая река и медленно катит свои воды...» [100, с. 32-33].

О картине «Эроты»: «Смотри! Яблоки здесь собирают эроты» [100, с. 27].

А вот более подробное описание картины «Рыбаки»: «Теперь посмотри на эту картину; ты увидишь сейчас, как происходит все это. Наблюдатель смотрит на море, взор его перебегает с места на место, чтоб выяснить все их число. На голубой поверхности моря цвет рыб различный: черными кажутся те, которые плывут верхом; менее темными те, которые идут за ними; те же, что движутся следом за этими, и совсем незаметны для взора: сначала их можно видеть, как тень, а потом они с цветом воды совершенно сливаются; и взор, обращенный сверху на воду, теряет способность что-либо в ней различать. А вот и толпа рыбаков. Как прекрасно они загорели! Их кожа, как светлая бронза. Иной закрепляет весла, другой уж гребет; сильно вздулись у него мускулы рук; третий покрывает на соседа, подбодряя его, а четвертый бьет того, кто не хочет грести. Радостный крик поднимают рыбаки, как только рыба попала в их сети...» [100, с. 38].

Пусть вся ситуация придумана Филостратом, пусть все — галерея, зрители и сами картины — плод вы-

мысла, созданного в риторических целях, для наибольшей убедительности. Тогда текст представляет собой не свидетельство о действительном состоянии живописи, но живое воплощение желаемого ее состояния и вместе с тем определение ее задач. Любопытно, что Филострат Младший как раз и формулирует принцип живописного искусства: «В этом деле обман приносит всем удовольствие и меньше всего заслуживает упрека. Подойти к вещам несуществующим так, как будто бы они существовали в действительности, дать себя ими увлечь, так, чтобы считать их действительно как бы живыми, в этом ведь нет никакого вреда, а разве этого не достаточно, чтоб охватить восхищением душу, не вызывая против себя никаких нареканий?» И тут же, сближая живопись и поэзию, он пишет: «...Общей для них обеих является способность невидимое делать видимым...» [700, с. 106].

Возможно, эта формулировка возникла у Филострата Младшего не без влияния его деда, если предположить, что несуществующую галерею тот сделал как бы существовавшей в действительности. Но еще более интересно сближение этой формулы с мыслью Анаксагора о *зрении* «как явлении невидимого» [17, с. 77]. В этом смысле зритель у обоих Филостратов есть произведение живописи, тот, чья способность видеть обусловлена явлением искусства.

Так или иначе, античность создала предпосылки для сложения тех взаимоотношений между художником и зрителем, которые характеризуют относительно автономное \* положение искусства в обществе. Хотя живопись древних почти не дошла до нас, есть основания утверждать,

что в античном искусстве сформировались необходимые условия для возникновения *картины* как самостоятельного художественного *организма* — картины в том смысле, в каком культивировало ее классическое искусство Европы. Вместе с тем и зритель сделал шаг из предыстории в историю художественного восприятия.

## «ОСЯЗАЮЩИЙ» ГЛАЗ

Судя по многим памятникам античной культуры, можно с уверенностью сказать, что человек той эпохи прекрасно владел зрительными способностями, умел извлекать из зрительного опыта богатейшую информацию и полноценно использовать ее в самых различных сферах деятельности. Что же касается представлений о самом устройстве зрительного аппарата и о процессах восприятия, то они были в значительной степени представлениями мифологическими.

Согласно Платону, способность зрения дарована людям богами: «Из орудий они прежде всего устроили те, что несут с собой свет, то есть глаза, и сопрягли их [с лицом] вот по какой, причине: они замыслили, чтобы явилось тело, которое несло бы огонь, не имеющий свойства жечь, но изливающий мягкое свечение, и искусно сделали его подобным обычному дневному свету. Дело в том, что внутри нас обитает особенно чистый огонь, родственный свету дня: его-то они заставили гладкими и плотными частицами изливаться через глаза; при этом они уплотнили как следует глазную ткань, но особенно в середине, чтобы она не пропускала ничего более грубого, а толь-

ко этот чистый огонь. И вот когда полуденный свет обволакивает это зрительное истечение и подобное устремляется к подобному, они сливаются, образуя единое и однородное тело в прямом направлении от глаз, и притом в месте, где огонь, устремляющийся изнутри, сталкивается с внешним потоком света. А поскольку это тело благодаря своей однородности претерпевает все, что с ним ни случится, однородно, то стоит ему коснуться чего-либо или, наоборот, испытать какое-либо прикосновение, и движения эти передаются уже всему телу, доходя до души: отсюда возникает тот вид ощущения, который мы именуем зрением» [82, с. 485-486].

Крупнейшими учеными античности было принято представление о зрительных лучах, исходящих из глаз; в согласии с ним Евклид, Птолемей и другие математики заложили основы геометрической оптики. Любопытно, что эта теория, справедливо относимая современной наукой к «оптике детей и поэтов», просуществовала до 17 столетия [77, с. 8-11].

С другой стороны, было выдвинуто и нашло убежденных защитников представление о «призраках», или «слепках», которые отделяются от освещенных тел и попадают в глаз. Так считал Эпикур, а пропагандистом его учения выступил Лукреций, автор научно-философской поэмы «О природе вещей»:

Есть у вещей то, что мы за призраки  
их почитаем;  
Тонкой они подобны плеве, иль корой  
назовем их,  
Ибо и форму и вид хранят  
отражения эти,  
Тел, из которых они выделяясь,  
блуждают повсюду. (...)

Ясно теперь для тебя, что  
с поверхности тел непрерывно  
Тонкие ткани вещей и фигуры их  
тонкие льются. (...)  
Дальше, раз ощупью мы, осязая любую  
фигуру,  
Можем признать в темноте ее тою же  
самой, что видим  
Мы среди белого дня, в освещении ярком,  
то, значит,  
Сходным путем возбуждаются в нас  
осязанье и зренья. (...) [72, с. 211—221].

В представлении о зрительных «щупальцах», протянутых из глаза, и в представлении о попадающих в глаз «моделях» вещей есть нечто общее, близкое к мысли об *осязательной способности* зрения. Зрение как тонкое и далеко распространенное осязание — это мысль не только сама по себе очень глубокая, но и способная объяснить многое в искусстве античности<sup>6</sup>.

Таким образом, в «оптике детей и поэтов» заключены глубокие научные прозрения, и мы не вправе пренебрегать античной «мифологией глаза».

Наконец, уже в античную эпоху была высказана поистине замечательная догадка о том, что глаз является неотъемлемой частью мозга. Мысль эта принадлежит Галену, выдающемуся римскому медику, автору блестящих физиологических экспериментов. Несмотря на ряд ошибочных представлений, которые Гален разделял со своими современниками (лучи, исходящие из глаз, хрусталик как светочувствительный орган и др.), его идею о «заключенной в глазу части мозга» трудно переоценить [см.: 38, с. 25—32].



## «ВНЕМЛЮЩИЙ» ГЛАЗ

«Невидимое делать видимым» — так сформулировала задачу живописи поздняя античность устами Филострата Младшего. Живописец идет но пути от незримого к зримому и увлекает за собой зрителя: «Смотри!»

В эпоху средневековья направление этого процесса кардинально изменяется. Изображение истолковывается как посредник на пути *от зримого к незримому*, и, соответственно, та же ориентация предписана восприятию зрителя. Возникает психологически парадоксальная ситуация: чтобы лучше воспринять то, зримым представителем чего является изображение, следует откалаться от... самого ярения.

«Средневековый художник, — формулирует эту ситуацию И. Е. Данилова, — представлял себе мир умозрительно: фигуры, предметы, пейзаж в любом средневековом произведении расположены так, как их никогда нельзя увидеть; в таком отношении друг с другом их можно только представить себе, вообразить, сконструировав общее из отдельных элементов, как конструируют формулу. Но для этого нужно закрыть глаза: зрение мешаает, визуальные \* впечатления затемняют, разрушают цельность и закономерность общей картины» [37, с. 52]. И далее: «И средневековый зритель, так же как средневековый художник, был настроен на этот умозрительный характер восприятия. „На нарисованное следует телесным оком смотреть так, чтобы разумением ума постичь и то, что не может быть нарисовано“. Человек средневековья был твердо уверен, что многого, самого главного



Обращение Савла  
Миниатора из Христианской Топографии  
Козьмы Индикоплова  
Последний четверть 9 в. Ватикан, Библиотека  
(Прорисовка)

„телесное око не может увидеть в картине“, ибо „этого нельзя показать на плоскости“. Художник не в силах полностью воплотить идею произведения через зримые образы, а зритель не может воспринять ее чисто зрительно: главное можно только представить себе мысленно — „все сие испытывается разумением сердца“» [37, с. 52-53].

Изобразительные элементы приобретают характер условных знаков, а изображение организуется в особую рода текст. Средневековая изобразительность в целом составляет некий род письменности, где используются, в частности, уже известные нам описательно-изобразительные приемы.



Школа Феофана Грека. Преображение  
Начало 15 в. Москва, ГТГ

Рассмотрим миниатюру «Обращение Савла» из Христианской Топографии Козьмы Индикоплова (посл. четв. 9 в.; Ватикан, Библиотека). Сочинение этого купца, под конец жизни принявшего монашество, имело в средние века огромное значение, как богословское, так и космографическое\*, содержащее истолкование судеб человечества и устройства мира [87].

Согласно новозаветному тексту, Савл, ярый гонитель христианского учения, отправился из Иерусалима в

Дамаск, «чтобы кого найдёт последующих сему учению, и мужчин и женщин, связав, приводить в Иерусалим». На пути к Дамаску «внезапно осиял его свет с неба»; Савл упал на землю и услышал голос Христа. Приведенный в Дамаск, Савл три дня не видел, не ел и не пил. Здесь к нему явился Анания и передал веление Иисуса. Савл прозрел, крестился и принял имя Павла.

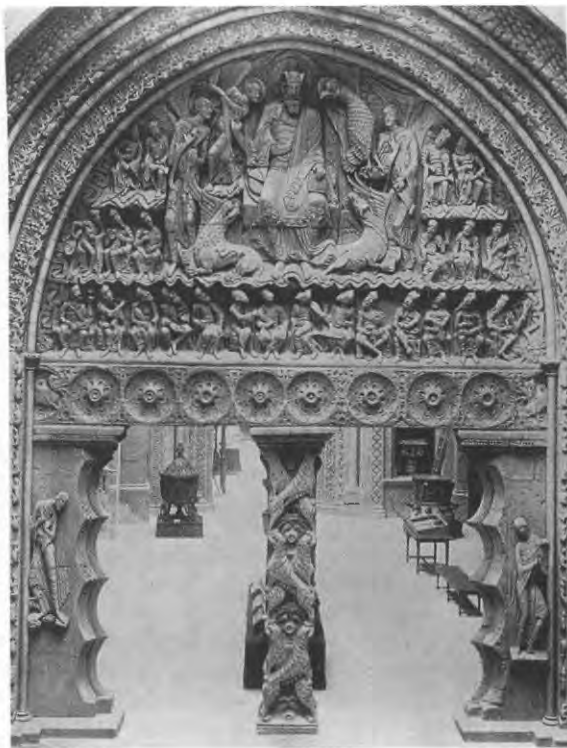
Миниатюра объединяет несколько сцен. В верхней части помещены условные изображения Иерусалима (слева) и Дамаска (справа). Между ними — сегмент (символ неба) с отходящими от него лучами. Под изображением Иерусалима — Савл и его спутники, осиянные небесным светом, еще ниже — упавший на землю Савл. Справа, под изображением Дамаска, помещены Савл и Анания. В центре, выделенный крупным размером, — Савл, принявший крещение, то есть апостол Павел. Все изображения сопровождаются соответствующими надписями.

Миниатюра дает наглядный пример перенесения принципа словесного повествования в изобразительность. В сущности, мы имеем дело с рассказом, в котором слова заменены изобразительными знаками, а фразы — условно изображенными сценами. Это своеобразно сокращенное изложение новозаветного текста. Пространство миниатюры в целом остается безучастным к развертыванию сюжета, к действиям его героев; единая пространственная среда отсутствует в зримом образе действия. Не случайно в изображении введены сопроводительные надписи, являющиеся как бы средством компенсации недостаточной внутренней связности.

Могут возразить, что миниатюра по своей функции иллюстративна, что ее специфика определена вхождением в ансамбль письменного текста, свойства которого она и перенимает. Однако тот же принцип распространяется на икону. Нил Синайский писал, что иконы находятся в храмах «с целью наставления в вере тех, кто не знает и не может читать священное писание». Ту же самую мысль высказал папа Григорий Великий: неграмотные люди, смотря на иконы, «могли бы прочесть то, чего они не могут прочесть в рукописях». По словам Иоанна Дамаскина, «иконы являются для неучащих людей тем, чем книги для умеющих читать; они — то же для зрения, что и речь для слуха». Число подобных примеров легко умножить [97].

Достаточно сопоставить рассмотренную выше миниатюру с таким поздним памятником, как икона «Преображение» школы Феофана Грека (нач. 15 в.; Москва, ГТГ), чтобы убедиться в устойчивости основных принципов организации изображения на протяжении длительного исторического периода. Во всяком случае, очевидно сохранение тесной связи иконной композиции с организацией словесного текста. Разумеется, в собственно художественном смысле памятники далеко не равноценны, однако критерии художественной оценки в данном случае следует применять с большой осторожностью.

Средневековье дает множество свидетельств истолкования изображения как «литературы неграмотных». Исключительно ярко этот принцип выражен в итальянских иллюстрированных рукописях «Экзультет» («Возрадуйтесь»), называемых



Южный портал церкви Сен Пьер в Муассаке  
1115-1130

так по начальному слову пасхального гимна, который сопровождал момент освящения огромной пасхальной свечи. «Рукописи эти сохраняют старинную форму свитка, текст перерезает множество иллюстраций, сделанных с таким расчетом, чтобы их могли разглядывать посетители храма. Для этого они помещены вверх ногами по отношению к тексту. Разворачивая свиток по мере чтения, священник спускает его конец с кафедры, перед которой стоят прихожане. Столь же необычны, как форма рукописей, и миниатюры. Наряду с евангельскими

и ветхозаветными сценами, здесь можно видеть и чтение рукописи „Экзультет“ в храме, и обряд зажигания свечи, и приготовление ее, и пчелиные ульи, откуда добывается воск, и даже вьющихся вокруг цветов пчел» [77, с. 230].

Миниатюра, икона, фреска, витраж, рельеф — все основные формы средневековой изобразительности являются звеньями целостного ансамбля, вне которого они не могут быть правильно восприняты и поняты.

Необходимо ясно сознавать степень отличия музейной экспозиции иконописи от действительных условий ее культурно-исторического бытия. Вынесенная за пределы той среды, того культурного организма, компонентом которого она являлась, икона уподобляется фразе, вырванной из текста. Глубокий знаток древнерусской культуры П. А. Флоренский писал об этом: «...Многие особенности икон, которые дразнят пресыщенный взгляд современности: преувеличенность некоторых пропорций, подчеркнутость линий, обилие золота и самоцветов, басма и венчики, подвески, парчевые, бархатные и шитые жемчугом и камнями пелены — все это, в свойственных иконе условиях, живет вовсе не как пикантная экзотичность, а как необходимый, безусловно неустрашимый, единственный способ выразить духовное содержание иконы, то есть как единство стиля и содержания, или иначе — как подлинная художественность. (...) Золото — условный атрибут мира горнего, нечто надуманное и аллегорическое\* в музее — есть живой символ, есть изобразительность в храме с теплящимися лампадами и множеством зажженных свечей. Точно так же, примитивизм

иконы, ее порой яркий, почти невыносимо яркий колорит, ее насыщенность, ее подчеркнутость есть тончайший расчет на эффекты церковного освещения. (...) В храме, говоря принципиально, все сплетается со всем: храмовая архитектура, например, учитывает даже такой малый, по-видимому, эффект, как вьющиеся по фрескам и обвивающие столпы купола ленты голубоватого фимиама, которые своим движением и сплетением почти беспредельно расширяют архитектурные пространства храма, смягчают сухость и жесткость линий и, как бы расплавляя их, приводят в движение и жизнь. (...) Вспомним о пластике и ритме движений священнослужащих, например при каждении, об игре и переливах складок драгоценных тканей, о благовониях, об особых огненных провеиваниях атмосферы, ионизированной тысячами горящих огней, вспомним далее, что синтез храмового действия не ограничивается только сферой изобразительных искусств, но вовлекает в свой круг искусство вокальное и поэзию, — поэзию всех видов, сам являясь в плоскости эстетики — музыкальной драмой. Тут все подчинено единой цели...» [101, с. 68—69].

Целостность, интегрирующая формы изобразительности, — не только предметно выраженный ансамбль книги, иконостаса, храма, но и смысловой ансамбль представлений средневекового человека. В психологическом отношении изобразительность средневековья тяготеет не к образам восприятия, а к образам представления. Точнее говоря, не представления формируются на основе восприятий, а напротив, восприятия поставлены в зависимость от представлений<sup>7</sup>. Задача изображения со-

стоит в том, чтобы чувственно означить сверхчувственное. Изображение выступает в роли посредника, выводящего зрителя за пределы субъективной чувственности и от образов возводящего к первообразам.

В ддящемся на протяжении всей истории соперничестве слуха и зрения средневековые отдаёт предпочтение первому. Исследователи предлагали различные объяснения<sup>8</sup>. В этом отношении едва ли не наиболее важным фактором представляется связь чувственного опыта средневекового человека с христианским культом живого, изустного Слова. Если верно, что согласно представлениям этой эпохи, мир есть книга, начертанная рукой всевышнего, то нельзя забывать и о том, что «слова писанных благовествований обрели смысл для огромного неграмотного большинства, лишь становясь произносимыми и слышимыми» [95, с. 153].

Для характеристики зрительского коллектива средних веков вполне применимо слово «аудитория», ибо зритель не столько созерцает, сколько внемлет. Образы и образцы такого зрителя мы находим в самих изображениях, прежде всего в тех, что воплощают иконографическую \* формулу «передачи благой вести», отмеченную двумя специфическими жестами: рука «говорящая» и рука «слушающая». «При этом передающий и принимающий необязательно должны были находиться в пределах единой композиции. Поскольку духовная истина незрима и неощутима, сообщение ее не требует непосредственного контакта — это как бы вещание в эфир, которое может быть принято не только теми, кому оно непосредственно направлено, но и всяким, кто хочет услышать: „Имеющий

ухом да слышит!» (Иоанн Богослов)» [37, с. 66]. Иными словами, сообщение это, транслируемое через изображение, направлено потенциально безграничной аудитории.

В данной связи полезно отметить сравнения иконописца со священником, которые встречаются в русских иконописных «подлинниках» (то есть специальных руководствах для иконописцев): иконописец подобен священнику, божественным словом оживляющему плоть. Отсюда следует и запрет на злоупотребление способностью «оживления плоти», дабы изображение не перешло в чуждую, чисто чувственную сферу восприятия. Кроме того, важно отметить сходство в отношении к иконе и к священной книге: так, например, лобызание иконы подобно целованию Евангелия [97, с. 183].

Из всего сказанного следует, что истолкование средневекового изображения с позиций чисто зрительных может сильно исказить действительное положение вещей; визуальный \* опыт — лишь один из компонентов средневековой изобразительности, притом далеко не главный. Данные зрительного опыта (как и чувственного опыта в целом) использовались средневековым живописцем постольку, поскольку они соответствовали воплощению умопостигаемых образов; иными словами, эти данные служили лишь строительным материалом. Поэтому всякая попытка переложить средневековое изображение на чисто визуальный лад оборачивается противоречием самому духу этой культуры, как если бы мы, скажем, задались целью представить ангела в *натуральную* величину (!). В этом отношении античность и средневековые расходятся принципиально.



Благовещение  
Витраж собора Сен Этьен в Бурже  
Ок. 1447-1450



**Ф. Штосс. Молитва пресвятой деве**  
1517 — 1518. Нюрнберг, церковь св. Лаврентия



Джотто. Поцелуй Иуды  
Фреска Капеллы дель Арена в Падуе  
Между 1305 и 1313

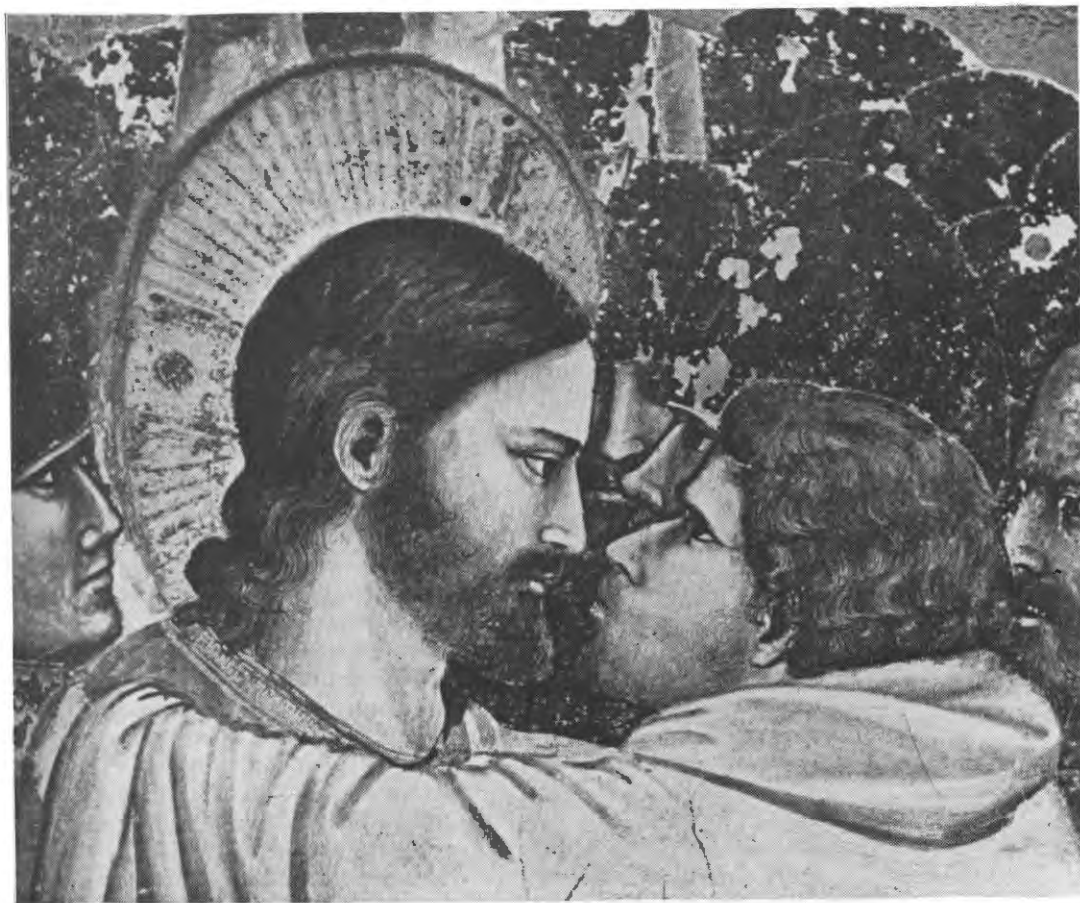
Что же касается научных представлений об устройстве и работе глаза, то здесь средневековые скорее наследовало и консервировало античный опыт, нежели развивало его. Правда, арабский мыслитель Ибн-аль-Хайсам, или Альхазен (согласно латинскому варианту его имени), выдвинул во многом оригинальную теорию зрения. Вслед за античными учеными он полагал, что «видимый пучок» лучей распространяется от предмета к глазу, хрусталик которого является чувствующим органом. Однако трактовал он этот процесс следующим образом: изображение предмета передается на расстоянии физическими лучами, по-

сланными из каждой точки предмета к соответствующей точке передней чувствительной поверхности хрусталика, который и создает восприятие целого предмета через отдельные восприятия каждой его точки. Альхазен также дал описание эксперимента с темной камерой. Если поместить несколько свечей снаружи у отверстия, ведущего в камеру, где против отверстия помещен непрозрачный экран или предмет, то на этом экране или предмете появятся изображения каждой из этих свечей. Фактически это означало изобретение камеры-обскуры \*, и остается лишь сожалеть, что арабский ученый не смог усмотреть в ней модель образования изображения в глазу [55, с. 17 — 19].

В 13 столетии и в Европе появились первые значительные исследования в области оптики. Прежде всего это работы Роджера Бэкона и Вителло. В том же веке в Италии были изобретены очки. Однако ученые-оптики не только не приветствовали замечательное изобретение, но считали его источником возможных заблуждений. «Основная цель зрения — знать правду, линзы для очков дают возможность видеть предметы большими или меньшими, чем они есть в действительности; через линзы можно увидеть предметы ближе или дальше, иной раз, кроме того, перевернутыми, деформированными \* и ошибочными, следовательно, они не дают возможности видеть действительность. Поэтому, если вы не хотите быть введенными в заблуждение, не пользуйтесь линзами» [35, с. 10].

Этот пример очень хорошо демонстрирует расхождение теории и эксперимента в эпоху средневековья (что характерно не только для изучения оптических проблем). Здесь





Джотто. Поцелуй Иуды  
Фрагмент

«слепота» эпохи обнаруживается и в буквальном смысле слова. И именно так характеризует современный исследователь сам тип средневековой культуры: «Осмелимся назвать средневекового человека слепым...» [95, с. 156].

Разумеется, неверно представлять дело так, будто бы человек «вдруг прозрел» на рубеже средневековья и

Возрождения. Границы между эпохами вообще достаточно условны, уточнение этих границ составляет предмет непрекращающихся научных дискуссий, а резкие противопоставления возможны лишь на высоком уровне исторических абстракций, при типологическом рассмотрении культуры, когда выясняются принципиальные установки, характеризую-



Леонардо да Винчи. Автопортрет  
Ок. 1512. Турин, Библиотека

шие именно *тип* данного культурно-исторического единства. Констатация «слепоты» средневековья, конечно же, не имеет ничего общего с отжившей его оценкой как, якобы, эпохи мрака, после которой воссиял свет Возрождения; подобная оценка средневековой культуры просто не выдерживает критики.

«Слепота» средневековья — характеристика типологическая, умест-

ная постольку, поскольку отношение к зрению в последующую эпоху приобрело совершенно иное значение и по-новому организовало ценности культуры. Недоверие к «телесному оку» уступило место настоящему культу Глаза.

## ГОСПОДИН ЧЕЛОВЕЧЕСКИХ ЧУВСТВ

В знаменитой «Речи о достоинстве человека» Пико делла Мирандола вложил в уста самого бога такие слова: «Не даем мы тебе, о Адам, ни своего места, ни определенного образа, ни особой обязанности, чтобы и место, и лицо, и обязанность ты имел по собственному желанию, согласно своей воле и своему решению. Образ прочих творений определен в пределах установленных нами законов. Ты же, не стесненный никакими пределами, определишь свой образ по своему решению, во власть которого я тебя предоставляю. Я ставлю тебя в центре мира, чтобы оттуда тебе было удобнее обозревать все, что есть в мире» [775, т. 1, с. 249].

Раньше одна только мысль о возможности выбора «места, лица и обязанности» по своему желанию показала бы невыносимо греховной. Здесь же сам всевышний говорит, как ренессансный гуманист. И человек Возрождения охотно пользуется санкционированной свыше свободой выбора, становясь зрителем всей вселенной. Картина мира обретает действительно зримые черты.

Великий итальянский гуманист Леон Баттиста Альберти своей эмблемой избрал *крылатый глаз*; эта эмблема могла бы служить символом ренессансного мироотношения в це-

лом. «Нет ничего более могущественного,— говорит Альберти,— ничего более быстрого, ничего более достойного, чем глаз. Что еще сказать? Глаз таков, что среди членов тела он первый, главный, он царь и как бы бог» [цит. по: 47, с. 157].

Лука Пачоли, опираясь на авторитет Аристотеля, писал: «...Из наших чувств, согласно мудрецам, зрение наиболее благородное. Вот почему не без основания даже простые люди называют глаз первой дверью, благодаря которой ум постигает и вкушает вещи» [цит. по: 47, с. 157].

Но самые восторженные гимны глазу сложил Леонардо да Винчи.

«Здесь фигуры, здесь цвета, здесь все образы частей вселенной сведены в точку. Какая точка столь чудесна?» [67, т. 1, с. 210].

«Кто мог бы думать, что столь тесное пространство способно вместить в себе образы всей вселенной? О, великое явление, чей ум в состоянии проникнуть такую сущность? Какой язык в состоянии изъяснить такие чудеса?» [61, т. 1, с. 211].

«Глаз, посредством которого красота вселенной отражается созерцающими, настолько превосходен, что тот, кто допустит его потерю, лишит себя представления обо всех творениях природы, вид которых удовлетворяет душу в человеческой темнице при помощи глаз, посредством которых душа представляет себе все различные предметы природы. Но кто потеряет их, тот оставляет душу в мрачной тюрьме, где теряется всякая надежда снова увидеть солнце, свет всего мира» [61, т. 2, с. 60].

«Глаз, называемый окном души, это — главный путь, которым общее чувство может в наибольшем богатстве и великолепии рассматривать

бесконечные творения природы, а ухо является вторым, и оно облагораживается рассказами о тех вещах, которые видел глаз. Если вы, историографы, или поэты, или иные математики, не видели глазами вещей, то плохо сможете сообщить о них в письменах. И если ты, поэт, изобразишь историю посредством живописи пером, то живописец посредством кисти сделает ее так, что она будет легче удовлетворять и будет менее скучна для понимания. Если ты назовешь живопись немой поэзией, то и живописец сможет сказать, что поэзия — это слепая живопись. Теперь посмотри, кто более увечный урод: слепой или немой?» [61, т. 2, с. 61—62].

«Разве не видишь ты, что глаз обнимает красоту всего мира? Он является начальником астрологии \*, он создает космографию \*, он советует всем человеческим искусствам и исправляет их, движет человека в различные части мира; он является государем математических наук, его науки — достовернейшие; он измерил высоту и величину звезд, он нашел элементы и их места. Он сделал возможным предсказание будущего посредством бега звезд, он породил архитектуру и перспективу \*, он породил божественную живопись. О превосходнейший, ты выше всех других вещей, созданных богом! Какими должны быть хвалы, чтобы они могли выразить твое благородство? Какие народы, какие языки могли бы полностью описать твою подлинную деятельность? (...)

Но какая нужда мне распространяться в столь высоких и долгих речах,— есть ли вообще что-нибудь, что не им делалось бы? Он движет людей с востока на запад, он изобрел мореходство и тем превосходит природу,



Леонардо да Винчи. Мадонна Бенуа  
Конец 1470-х гг.  
Ленинград, Эрмитаж

что простые природные вещи конечны, а произведения, выполненные руками по приказу глаза,— бесконечны, как это доказывает живописец выдумкой бесконечных форм животных и трав, деревьев и местностей» [62, т. 2, с. 73-74].

Я привел лишь несколько фрагментов из записей Леонардо, но и этого достаточно, чтобы понять, насколько возвысилось зрение над всеми человеческими чувствами в представлении величайшего гения Ренессанса \*. Более того, согласно Леонардо, зрение как бы вбирает в себя способности всех чувств и, свидетельствуя о всей вселенной «от первого лица», руководит человеческим познанием. Окрыленный сознанием своего творческого могущества (вспомним эмблему Альберти), глаз готов превзойти саму природу и реализует эту готовность в живописи, которую Леонардо называет «божественной».

Рассуждения Леонардо складываются в целостную систему «философии глаза», а живопись служит вершиной «науки зрения», ее практическим выводом. Не приходится уже говорить о таких «частностях», как доказательство того, что очки помогают зрению (ср. мнение средневековых оптиков), или такая вот записка: «Сделай стекла для глаз, чтобы видеть луну большой» [61, т. 1, с. 204]. (А ведь отсюда рукой подать до Галилея!)

Если глаз — чудесная точка, вошедшая в себя все образы вселенной, то руководимая глазом живопись — не только отражение всего богатства и разнообразия природных предметов, но и порождение возможных миров. И далее, если такое творчество, по Леонардо, бесконечно, то живопись владеет всем видимым, воображаемым и мыслимым, она способна охватить все вообще — попросту говоря, она *универсальна*.

Как зрение в рассуждении Леонардо превосходит прочие способности восприятия, так живопись превосходит другие искусства. Об

этом недвусмысленно свидетельствует так называемый «Спор живописца с поэтом, музыкантом и скульптором» [67, т. 2, с. 53—84]. Однако зрение возвышается не просто благодаря естественно данной способности смотреть, но благодаря «умению видеть». Из этого исходят все рассуждения леонардовской философии глаза. Живопись, как никакое другое искусство, направляет к «умению видеть» и, стало быть, к подлинному познанию.

Приводя доказательства универсализма живописи, Леонардо непосредственно затрагивает особенно важный для нас вопрос. «Живопись в состоянии сообщить свои конечные результаты всем поколениям вселенной, так как ее конечный результат есть предмет зрительной способности; путь через ухо к общему чувству не тот же самый, что путь через зрение. Поэтому она не нуждается, как письмена, в истолкователях различных языков, а непосредственно удовлетворяет человеческий род, не иначе чем предметы, произведенные природой. И не только человеческий род, но и других животных, как это было показано одной картиной, изображающей отца семейства: к ней ласкались маленькие дети, бывшие еще в пеленках, а также собака и кошка этого дома, так что было весьма удивительно смотреть на это зрелище» [67, т. 2, с. 54-55].

Пример, на который ссылается Леонардо, очень напоминает античные анекдоты о силе живописной иллюзии. Мастера Возрождения вообще охотно припоминали примеры такого рода. (Из этого, впрочем, не следует, что они ставили перед собой те же задачи, какими руководствовались их античные предшественники.)



**Леонардо да Винчи. Мадонна Литта**  
Конец 1470-х — начало 1490-х гг.  
Ленинград, Эрмитаж

Итак, живопись — это «наука» и «универсальный язык», главенствующий над всеми прочими. Соотношение изображения и слова, установленное в средние века, кардинально изменяется. Если раньше истолкование живописи как «литературы неграмотных» было общераспространенным, то для Альберти и Леонардо столь же очевидно, что живопись выше литературы и одинаково привлекательна как для посвященных, так и для непосвященных. Плоды живописи наиболее поддаются сообщению: способная изобразить Все, она адресована Всем.

С этой точки зрения картина представляется *целостным миром*; по отношению к произведению ренессансной \* живописи выражение «картина мира» должно употребляться не как фигура речи, но в буквальном смысле. По существу, Ренессанс и явился творцом картины как таковой, как автономного художественного организма, способного сохранять свою целостность независимо от перемещения в пространстве и времени.

Вот фрагмент комментария к творчеству Леонардо: «Впервые в истории живописи он сделал картину организмом. Это не просто окно в мир, не кусок открывшейся жизни, не нагромождение планов, фигур и предметов... Это — микрокосм, малый мир, подобный реальности мира большого. У него свое пространство, своя объемность, своя атмосфера, свои существа, живущие полной жизнью, но жизнью иного качества, чем скопированные, отраженные люди и предметы натуралистического искусства. Леонардо был первым создателем „картины“ в том смысле, как ее позднее понимало классическое искусство Европы» [116, с. 36—37]. Единственное, с чем трудно согласиться в этой прекрасной характеристике сущности картины, — утверждение единоличного авторства Леонардо. По-моему, Леонардо лишь завершил процесс создания картины, осуществлявшийся коллективными усилиями мастеров Ренессанса.

Не менее показательно замечание другого современного исследователя творчества Леонардо: «На место теологии италийское Возрождение поставило живопись...» [11, с. 210].

Если зрение и живопись оказывались во главе теории и практики познания мира, они должны были стать

предметом тщательного изучения и систематического обучения. Это и происходит в рассматриваемую эпоху: проблемам зрения и изображения посвящены бесчисленные опыты и трактаты, не говоря уже о собственно живописном творчестве.

В объяснении природы зрения и функций глаза значительную роль сыграли опять-таки исследования Леонардо да Винчи, который продвинулся на этом пути значительно дальше Альхазена, Вителло и других своих предшественников. Недостаток информации повлек за собой ряд ошибок и не позволил Леонардо построить точную функциональную модель глаза, и все же именно ему принадлежит идея введения инженерного подхода к проблемам зрения. Леонардо сравнил глаз с камерой-обскурой \*. «Как предметы посылают свои изображения или подобия, пересекающиеся в глазу в водянистой влаге, станет ясно, когда сквозь малое круглое отверстие изображения освещенных предметов проникнут в темное помещение; тогда ты уловишь эти изображения на белую бумагу, расположенную внутри указанного помещения неподалеку от этого отверстия, и увидишь все вышеназванные предметы на этой бумаге с их собственными очертаниями и красками, но будут они меньших размеров и перевернутыми по причине упомянутого пересечения. Такие изображения, если будут исходить от места, освещенного солнцем, окажутся словно нарисованными на этой бумаге, которая должна быть тончайшей и рассматриваться с обратной стороны, а названное отверстие должно быть сделано в маленькой, очень тонкой железной пластинке» [67, т. 1, с. 206-207].

Аналогичным образом рассуждал позднее Джамбаттиста делла Порта; он также сравнивал глаз с темной камерой, и именно ему обязан этой идеей Иоганн Кеплер, который впервые нашел точное оптико-геометрическое решение проблемы.

Если Леонардо не различал науку и искусство, как их принято различать сейчас, то позиция Кеплера была именно позицией ученого. В дальнейшем точки зрения науки и искусства в значительной степени обособляются, однако не будем забывать о том, сколь многим они обязаны друг другу.

### «ВОЗРОЖДЕНИЕ» ЗРИТЕЛЯ

Двигаясь по течению истории очень большими шагами, мы дошли до той эпохи, когда рождается (или возрождается) *картина* — в том ее виде, какой культивировало ее искусство нового времени и какой она известна нам теперь. В то же время формируется и тип воспринимающего, которому картина предназначена. Картина и ее зритель — исторические близнецы, увидевшие свет одновременно. Это и понятно: картина появляется как ответ на известную общественную потребность и предвосхищает в себе акт восприятия, которым и завершается произведение искусства. Поэтому живопись производит не только *картину* для зрителя, но и *зрителя* для картины.

«Предмет искусства — то же самое происходит со всяким другим продуктом, — писал К. Маркс, — создает публику, понимающую искусство и способную наслаждаться красотой. Производство создает поэтому не только предмет для субъекта, но

также и субъект для предмета» [7, т. 46, ч. 1, с. 28]. И далее: «Производство создает материал как внешний предмет для потребления; потребление создает потребность как внутренний предмет, как цель для производства. Без производства нет потребления, без потребления нет производства. (...) Каждое из них есть не только непосредственно другое и не только опосредствует другое, но каждое из них, совершаясь, создает другое, создает себя как другое. Только потребление и завершает акт производства, придавая продукту законченность его как продукта, поглощая его, уничтожая его самостоятельно-вещную форму, повышая посредством потребности в повторении способность, развитую в первом акте производства, до степени мастерства; оно, следовательно, не только тот завершающий акт, благодаря которому продукт становится продуктом, но и тот, благодаря которому производитель становится производителем. С другой стороны, производство создает потребление, создавая определенный способ потребления и затем создавая влечение к потреблению, саму способность потребления как потребность» [7, т. 46, ч. 1, с. 29-30].

Исходя из этого можно было бы сказать, что картина дает форму определенной общественной потребности, а последняя сознает себя в данной форме и культивирует эту форму как собственное детище. Невывалый расцвет живописи в эпоху Возрождения в первом приближении можно объяснить именно живым родством потребности и формы ее реализации. Картина является зримым диалогом живописца и публики. «Проблема художника родилась в го-

ды раннего Возрождения. В те же годы впервые осознается — и тем самым приобретает культурное и эстетическое бытие — проблема зрителя» [37, с. 215]. Художник считает себя должным нравиться зрителю, одинаково привлекать как образованных, так и необразованных людей. «Произведение живописи хочет нравиться толпе, так не презирай же приговора и суждения толпы» [6, т. 2, с. 63]. Художнику отвечает ренессансный зритель: «...Кто из нас, видя красивое изображение, не задержится, чтобы посмотреть его, даже если он спешит в другое место?» [цит. по: 37, с. 226].

Теперь понятно, что картина явилась результатом совместного, общественного творчества, что в создании этой особой художественной формы изобразительности участвовали и живописцы и зрители. Однако мало сказать о картине как о внешней изобразительной форме, необходимо вскрыть то содержательное начало, которое объединяло эстетическую деятельность художника и зрителя. Можно было бы поставить вопрос так: к чему в человеке обращается картина? Какой человеческой потребности отвечает ее появление?

Здесь хотелось бы установить связь с понятием *личности*. Как известно, *личность* есть относительно поздний продукт общественно-исторического развития человека. Тем более поздним порождением культуры является представление о личности (европейская культура в данном отношении — не исключение)<sup>9</sup>. И мне кажется, что есть основания связывать картинную форму — как весьма позднюю в истории изобразительного искусства — именно с формированием личностного отношения

к миру, с образованием сферы межличностного общения.

«С разрушением средневековых форм жизни перед личностью падали одна за другой преграды экономические, социальные, политические; открылись бесконечные дали географические со всеми возможностями нового света, перестраивалась по новым законам вселенная, создавалась новая мораль, философия, религия. И в центре всего — впервые радостно сознавшее и утвердившее себя человеческое „я“. Естественно, что все искусство Возрождения — радостная песнь торжествующей над преодоленным миром человеческой личности. Естественно, что в это время появляется станковая картина — как знак личности в ее самоутверждении» [9, с. 44].

Не потому ли картина на протяжении нескольких веков рассматривалась как основная форма изобразительного искусства — не потому ли, что эта форма наиболее полно воплощала личностное в человеке и для человека?

Живой потребности соответствует особая среда, формируемая одновременно с двух сторон — искусством и публикой. Этой среде необходимо уделить особое внимание.

## О ЗНАЧЕНИИ СЛОВА «ЭКСПОЗИЦИЯ»

Происхождение картины правомерно рассматривать как процесс вычленения изображения из ансамбля, обладавшего универсальным характером, будь то ансамбль храма или священной книги. Я уже отчасти коснулся этого вопроса, и мне предстоит рассматривать его еще бо-



лее подробно в следующей главе. Здесь же достаточно указать на принципиальное значение отношения «интерьер — экстерьер» (внутреннее — внешнее); именно интерьер был колыбелью картины, и ее появление отвечало потребности в «камерных» формах изобразительности. Эта потребность тесно связана с религиозно-этическими преобразованиями, с переосмыслением места человека в мире, с формированием личностного самосознания. Чрезвычайно важно, что картина обрела известную самостоятельность в эпоху Возрождения, во всех странах (и не только на Западе) связанную с переходом от деревенской культуры к городской культуре.

В этом смысле архитектура является «родной матерью» живописи, той сферой, в которой живопись естественно и органично развертывала свое содержание. Выделившись из архитектурного ансамбля, живопись, как полагают одни, утратила вместе с тем свою естественную коммуникативную \* среду. Именно так характеризовал Поль Валери современное положение изобразительных искусств: «Живопись и Скульптура (...) это брошенные дети. У них умерла мать — мать их, Архитектура. Пока она жила, она указывала им место, назначение, пределы» [19, с. 264]. Согласно другой точке зрения, живопись компенсировала эту утрату с помощью специфических средств, функция которых аналогична функции архитектурной среды. Иными словами, выделяясь из ансамбля, картина сама становится ансамблем, а вместе с тем — ядром нового ритуала. Утверждение суверенитета живописи вызывает к жизни целое сообщество деятелей, которые высту-

пают посредниками между картиной и широкой публикой. Возникают разнообразные формы общественного служения искусству и обслуживания искусства; организуется новая иерархия \* служителей — покровителей, знатоков, коллекционеров, любителей, комментаторов и т. д. и т. п. Во главе этой иерархии стоит мастер, из ремесленника превратившийся в «героя и вождя своего народа» [39, т. 1, с. 23]. Божеству живописи воздвигают новые храмы — художественные галереи и музеи, и архитектура становится посредником собственного детища.

Я уже не раз употребил слово «посредник», и вполне намеренно, ибо как раз в посредничестве и состоит суть того, что принято называть *экспозицией* картины.

Слово «экспозиция» входит в терминологию различных искусств; оно употребимо и в литературе, и в музыке, и в изобразительных искусствах — всякий раз в специальном значении. В отношении изобразительных искусств оно обычно употребляется как синоним слова «выставка». Однако этого явно недостаточно, чтобы понять действительную специфику живописной экспозиции.

Здесь может быть полезна следующая аналогия. Искусство музыки и поэзии предполагает исполнителя, посредника между автором и слушателем. Сейчас очевидно, что это посредничество составляет особую область искусства. Партитура и записанный текст стихотворения является для исполнителей не только неким «содержанием», но также «формулой действия». При этом исключительно важно, что музыка и поэзия выработали специфические способы указания, как следует играть или читать

произведение. Важно также, что автор и исполнитель пользуются одним и тем же инструментарием. Иначе обстоит дело в живописи. Это искусство не знает «исполнительства» как такового. Функцию исполнителя берет на себя *экспозиция* (от лат. *expositio*).

Любопытно заметить, что латинский глагол (*exponere*), с которым связано это слово, означал не только «представлять», «выставлять (напоказ)», «обнародовать», «опубликовать», «излагать», «объяснять», «описывать»; в поле его значений входили и такие, как «высаживать», «выкидывать вон», «отбрасывать прочь», «выбрасывать за борт», «оставлять незащищенным», «подкидывать (младенца)» и т. п. (В духе этих последних Валери и оценивал судьбу картины в современном музее.) Отсюда же происходят родственные слова, обозначающие «внешний вид» (*exposita*), «общие места», «банальности» (*exposita* как риторический термин), «истолкователя», «комментатора» (*expositor*); родственные прилагательное *expositus* переводится в зависимости от контекста как «открытый», «доступный», «общительный», «дружелюбный», «понятный», «ясный», «обыденный», «пошлый».

Существование картины (как и произведения искусства вообще) двойственно. С одной стороны, это некая «внутренняя» жизнь, заключающая в себе всю полноту творческого замысла, всю глубину художественного смысла. В этой связи говорят о принципиальной неисчерпаемости произведения искусства, о его «тайне». Самые известные произведения веками хранят свои тайны. С другой стороны, произведение ведет, так

сказать, «светский образ жизни», являясь зрителю различных времен, пространств, коллективов и т. п. Если художник стремится дать идею зримо-материальное воплощение, то зритель «развоплощает» произведение, актуализируя в нем то, что внятно его сознанию, вкусу, настроению, интересам. Здесь возможны различные степени сближения и расхождения — от углубленного истолкования до сведения к пошлости. Эти различия и демонстрирует приведенная выше группа слов.

Таким образом, отношение «внутреннее — внешнее» сохраняет актуальность и тогда, когда живопись достигла известной самостоятельности, а проблема экспозиции состоит в том, чтобы это отношение не приобрело характер застывшего противоречия, но перешло в живой диалог. Поэтому экспозиция и есть по сути своей *посредничество*, учитывающее взаимные интересы сторон.

Проблема экспозиции становится профессионально осознанной проблемой именно тогда, когда искусство определяется как особый способ духовного производства, предполагающий особый способ потребления.

В процессе самоопределения живопись вырабатывает собственные принципы предъявления своих произведений. Отдавая должное архитектуре, важно учесть факт сложения экспозиционных приемов *внутри* самого изображения, явление «внутренней экспозиции» (каким бы парадоксом ни казалось подобное выражение). Существенной предпосылкой этого явления послужило использование центральной *перспективы*\*, открытой (или вновь открытой, если учесть опыт античной сценографии)<sup>10</sup> и рационально усовер-

шенствованной Ренессансом. Перспектива позволила живописи охватить видимый мир как единое пространственное целое (хотя это было достигнуто ценой сильного абстрагирования \* живого зрительного опыта). Ниже я еще не раз коснусь проблематики перспективных систем и живописи; сейчас важно подчеркнуть, что включение перспективного принципа в систему ренессансной композиции означало одновременно и включение в нее зрителя как необходимого структурного звена. «Зритель, в сущности, уже заранее запрограммирован картиной кватроченто \*, отсюда — поиски точки зрения, горизонта, ракурса, рассчитанные на то, чтобы возможно точнее фиксировать позицию зрителя по отношению к изображению. В картине кватроченто задается некоторая норма поведения зрителя перед картиной, норма, которая настойчиво диктуется, почти навязывается зрителю художником. Искусство кватроченто активно воспитывает, формирует для себя зрителя, зрителя нового типа, который сам как бы является продуктом творчества художника. Однако этот зритель в значительной степени — воображаемый, идеальный. В конечном счете зритель, которого конструирует искусство XV века, и такой же мере модель нового зрителя, в какой сама картина кватроченто является моделью нового мировидения...» [37, с. 216].

Таким образом, в самом строении новорожденной картины заключен красноречивый призыв: «Смотрите!» «Смотрите! Но куда? Смотрите вперед, на то, что находится перед вами. Действие, которое в средневековом театре и в средневековой живописи развивалось наверху, в небе,

или внизу, в преисподней, было перенесено в средний ярус, на уровень глаз зрителя. Смотрите не на то, что *над вами*, и не на то, что *под вами*, а на то, что *перед вами!*» [37, с. 62].

Живопись Возрождения не ограничивается этим призывом к созерцанию, она стремится изобразить самого зрителя, ввести его в сюжетно-композиционное действие. «Смотрите на самих себя, узнавайте себя в ином, театрально преображенном обличье. В картинах Возрождения, в традиционных персонажах античной или средневековой легенды часто проступали черты известных зрителям лиц...» [37, с. 62 — 63]. К этому следует добавить факты введения в картину автопортрета живописца — прием, широко применявшийся в живописи со времен Возрождения<sup>11</sup>.

Наконец, в картину сознательно вводится герой-посредник, принадлежащий как бы одновременно миру изображения и миру зрителя, — герой, «балансирующий» на грани двойного бытия картины. Как правило, его функция (посредника, предьявителя, экспозитора) выражается четко выделенной пространственной позицией (например, ближним планом или помещением у рамы), жестом обращения или указания, характерным поворотом лица или фигуры и тому подобными способами. Наибольшее разнообразие таких способов дает уже не ренессансная живопись, а живопись эпохи барокко \*. Введение героя-посредника может быть понято и как способ предьявления, обнародования картины, и как своего рода образец ее восприятия; различные художественные системы расставляют здесь акценты по-разному. Иначе



П. Веронезе. Пир в доме Левия  
1573. Венеция, галерея Академии

говоря, такой герой демонстрирует определенный стиль поведения в общении с произведением искусства.

Так из картины рождается ее предьявитель, экспозитор, а вместе с ним — искусство экспозиции, искусство организации коммуникативной среды изображения, где зрителю по достоинству предоставлено право и возможность стать «исполнителем».

### **ХУДОЖНИК И ПУБЛИКА: КОНФЛИКТНАЯ СИТУАЦИЯ**

Живописец и публика вправе рассчитывать на взаимопонимание. Во всяком случае, история живописи недвусмысленно свидетельствует о взаимном стремлении к согласию. Однако ситуация, представленная выше, является обобщенно-идеальной, между тем как в живой истори-

ческой практике общение художника и публики сплошь и рядом осложнялось различными обстоятельствами, нередко становясь конфликтным. История искусства изобилует примерами такого рода.

Остановлюсь на некоторых.

18 июля 1573 года живописец Паоло Веронезе был вызван на заседание трибунала венецианской инквизиции, чтобы дать объяснения относительно одной из его картин. Мы знаем об этом благодаря сохранившемуся протоколу заседания, фрагменты которого приводятся ниже.

«...Сколько людей вы изобразили и что каждый из них делает?»

— Прежде всего — хозяина постоянного двора, Симона; затем, ниже него, решительного оруженосца, который, как я предполагал, пришел туда ради собственного удовольствия поглядеть, как обстоят дела с едою.

Там много еще и других фигур, но их я теперь уже не припоминаю, так как прошло много времени с тех пор, как я написал эту картину. (...)

...В „вечере“, сделанной вами для [монастыря] Санти Джованни э Паоло, что обозначает фигура того, у кого кровь идет из носа?

— Это — слуга, у которого случайно пошла носом кровь.

— Что обозначают эти люди, вооруженные и одетые, как немцы, с алебардой в руке?

— Об этом нужно сказать несколько слов.

— Говорите.

— Мы, живописцы, пользуемся теми же вольностями, какими пользуются поэты и сумасшедшие, и я изобразил этих людей с алебардами — как один из них пьет, а другой ост у нижних ступеней лестницы, чтобы оправдать их присутствие в качестве слуг, так как мне казалось подобающим и возможным, что хозяин богатого и великолепного, как мне говорили, дома должен был бы иметь подобных слуг.

— Л для чего изобразили вы на этой картине того, кто одет как шут, с попугаем на кулаке?

— Он там в виде украшения, так принято это делать. (...)

— Сколько, по вашему мнению, лиц действительно было на этой вечере?

— Я думаю, что там были только Христос и его апостолы; по поскольку у меня на картине остается некоторое пространство, я украшаю его вымышленными фигурами.

— Кто-нибудь вам заказывал писать немцев, шутов и другие подобные фигуры на этой картине?

— Нет, но мне было заказано украсить ее так, как я сочту подхо-

дящим; а она велика и может вместить много фигур.

— Разве те украшения, которые вы, живописец, имеете обыкновение добавлять на картинах, не должны подходить и иметь прямое отношение к сюжету и главным фигурам, или же они всецело предоставлены вашему воображению на полное его усмотрение, без какого бы то ни было благоразумия и рассудительности?

— Я пишу картины со всеми теми соображениями, которые свойственны моему уму, и сообразно тому, как он их понимает» [73, т. 2, с. 247-248].

Несмотря на заведомую неприязнь к лицам, учинившим этот допрос (ведь речь идет об инквизиции!), следует признать, что их претензии к художнику не были беспочвенными. Конфликт с казачиком произошел отчасти по вине самого Веронезе, с артистической непосредственностью смешавшего сюжеты «Тайной вечери» и «Пира у Симона Фарисея». Более того, принужденный к исправлению картины, живописец действовал весьма своеобразно: ничего не изменив в композиции, он только сделал надпись, означавшую, что картина изображает... «Пир в доме Левин» (1573; Венеция, галерея Академии). Так из смешения двух сюжетов возник третий. Это более чем свободное обращение со священным сюжетом, как и чисто формальное разрешение конфликта, со всей очевидностью демонстрирует отличие критериев, которыми руководствовался Веронезе, от критериев его заказчика. Настоятель монастыря, подавший жалобу в инквизиционный трибунал, заботился о зрителе не меньше живописца, однако для него принципиальным значением облада-



Рембрандт. Ночной дозор  
1642. Амстердам, Рейксмузеум

ло точное соответствие изображения евангельскому тексту. Для художника же принципиально важным было зрелище как таковое, богатство живописно-пластической темы пира, столь привлекательной для творческого воображения и искусной руки. Иными словами, живописец и заказчик ориентировались на различные системы ценностей и с этих позиций вели спор за будущего зрителя. Если заказчик апеллировал к нормам религиозного сознания, то живописец звал к художественно-эстетическому чувству, к свободе воображения, о чем лучше всего свидетельствует ссылка на «вольности, какими пользуются поэты и сумасшедшие».

Во времена Веронезе позиции самих зрителей в этом конфликте наверняка оказались бы различными. Можно ли сказать, что спор этот теперь потерял всякую актуальность и что истина, безусловно, оказалась на стороне живописца? Конечно, картина является лучшим аргумен-

том, однако сам сюжет ее создания и переименования вовсе не бесполезен для того, кто хочет ее понять.

В 1642 году Рембрандт завершил работу над групповым портретом по заказу корпорации амстердамских стрелков.

Укоренившейся традиции оставлять преемникам портретные изображения членов гильдии соответствовала традиционная композиция группового портрета с четко выраженной иерархией — порядком размещения лиц — согласно общественной роли каждого. Иными словами, существовала общепринятая схема такого портрета, на которую были ориентированы ожидания заказчиков. Если живописец и имел право на известную свободу, то она все же не должна была разрушать границы самого жанра. Так, Франс Хале вводил в композиций подобных портретов естественную сюжетную мотивировку, изображая собрания и банкеты стрелков. Это позволяло ему, не нарушая предписанных условий, вносить в картину дух живого общения и солидарности, в высшей степени созвучный гражданскому чувству современного голландского зрителя. Композиция и экспозиция вступали здесь в самую тесную, дружескую связь.

То, что сделал Рембрандт, оказалось совершенно непредсказуемым и слишком превосходящим все ожидания. Вдвое увеличив число изображаемых, Рембрандт смешал их ряды в энергичном действии, производящем впечатление внезапного выступления стрелковой роты. Столь же динамичный, повышенно-контрастный характер мастер придал освещению, как бы выхватывая из полутьмы отдельные фрагменты сцены и не слишком считаясь с общественной иерархией портретируемых. Да и

можно ли говорить здесь о портрете?

Если учесть, что каждый из заказчиков, согласно контракту, платил именно за свой портрет (около ста гульденов, больше или меньше в зависимости от своего места в изображении), то можно представить себе их негодование, когда число «оплаченных мест» оказалось увеличенным вдвое (за их счет), а сами заказчики очутились в толпе «незванных гостей», приведенных сюда фантазией живописца. Хотя главные герои — капитан Франс Баннинг Кок и лейтенант Рейтенбург — ясно опознаваемы, они воспринимаются не как центральные персонажи группового портрета, но как герои драматизированного исторического сюжета. О какой-либо координации \* портретируемых лиц говорить не приходится<sup>12</sup>.

Это не столько групповой портрет, сколько театрализованное массовое действие, призванное зримо и символически выразить дух гражданских идеалов, уже нашедших воплощение в героической истории республиканской Голландии. Свобода, с которой Рембрандт интерпретировал \* тему, родственна этому духу, но и заплатить за нее мастеру пришлось не менее дорого.

В картине, прославленной под именем «Ночного дозора» (1642; Амстердам, Рейксмузеум)<sup>13</sup>, Рембрандт превысил возможный предел сложности замысла, равно как и масштабы социального заказа.

Несмотря на то, что заказ исходил от корпорации, от целого сообщества граждан, интересы заказчиков носили слишком частный характер и оказались несоизмеримыми с тем высоким общественным пафосом, до которого поднялась мощная творчес-



Рембрандт. Ночной дозор  
Фрагмент

кая фантазия Рембрандта. Проще говоря, заказчики не были готовы увидеть себя такими, какими представил их живописец. Это и повлекло за собой острый конфликт, тяжбу гильдии с мастером, упрочение за ним славы странного художника, осложнение его общественного положения, переросшее затем в своего рода «отлучение» живописца от бюргерского общества.

Ни художник, ни заказчики не желали подобного конфликта. Рембрандт был вправе осуждать сограждан за ограниченность самосознания, а они имели основания считать условия заказа несоблюденными. В дале-

кой исторической перспективе выяснилось, что гильдия, считавшая себя обманутой, стала на деле жертвой самообмана, ибо если история и сохранила имена заказчиков, то лишь благодаря тому, что они оказались причастными к созданию «Ночного дозора».

В конце ноября 1647 года из Рима в Париж было отправлено письмо, частный характер которого не помещал ему стать известным документом в истории эстетической мысли и важным пунктом теории изобразительного искусства. Автором письма был знаменитый французский живописец Никола Пуссен, адресатом — Поль Шантелу, видный чиновник при дворе французского короля, постоянный заказчик Пуссена. Поводом для необычно длинного послания (Пуссен имел обыкновение очень сжато выражать свои мысли) послужило капризное письмо Шантелу, полученное художником незадолго до этого. Шантелу, ревность которого была возбуждена картиной, написанной Пуссеном для другого заказчика (лионского банкира Пуантеля, близкого друга художника и коллекционера его картин), в своем письме упрекал Пуссена, что тот почитает и любит его меньше, чем других. Доказательство Шантелу видел в том, что манера картин, выполненных Пуссеном для него, Шантелу, совсем иная, нежели та, которую художник избрал при выполнении иных заказов (в частности, Пуантеля). Художник поспешил успокоить капризного патрона \* и, хотя раздражение его было велико, отнесся к делу со свойственной ему серьезностью. Приведу фрагменты ответного письма.

«...Если картина „Моисей, найденный в водах Нила“, которой вла-

деет господин Пуантель, Нам понравилась, разве это доказательство того, что я делал ее с большей любовью, чем Ваши картины? Разве Вы не видите, что лишь природа самого сюжета вызвала этот эффект и Ваше расположение и что вещи, которые я трактую для Вас, должны быть изображены в другой манере?»

В этом и заключается все искусство живописи. Простите мне мою вольность, если я скажу, что Вы, показали себя поспешным в суждениях, которые Вы сделали о моих работах. Правильность суждения — вещь очень трудная, если в этом искусстве не обладаешь большой теорией и практикой, соединенными вместе. Судьями должны быть не наши вкусы только, но и разум» [83, с. 150].

Далее Пуссен сжато излагает античное учение о модусах \*, или музыкальных ладах (гармоника), используя его для обоснования собственных творческих принципов. Согласно Пуссену, понятие «модуса» означает форму упорядочения изобразительных средств в согласии с характером (идеей) сюжета и тем воздействием, какое он должен произвести на зрителя. Соответственно названы модусы: «строгие», «неистовые», «печальные», «нежные», «радостные». При желании читатель может самостоятельно удовлетворить свой интерес, обратившись к указанному первоисточнику.

«Хорошие поэты,— продолжает Пуссен,— прилагали большие старания и чудесное мастерство для того, чтобы приспособить слова к стихам и расположить стопы в соответствии с требованиями речи. Вергилий следовал этому во всей своей поэме, так как он для каждого из трех типов речи пользуется соответствующим



звучанием стиха с таким мастерством, что кажется, будто при помощи звука слов он показывает перед Вашими глазами вещи, о которых он говорит; ибо там, где он говорит о любви, видно, что он искусно подобрал слова нежные, приятные для слуха и в высшей степени изящные; там же, где он воспевает боевые подвиги, или описывает морское сражение, или же приключения на море, он выбирает слова жесткие, резкие и неприятные, так что, когда их слушаешь или произносишь, они вызывают ужас. Если бы я написал для Вас картину в этой манере, Вы вообразили бы, что я Вас не люблю» \83, с. 1511.

Последнее замечание, проникнутое иронией, — очень точная реакция разума на вздорную ревность. Ведь но сути дела Шантелу считает живописную манеру выражением личного отношения художника к заказчику. Для Пуссена подобное истолкование немислимо субъективно и граничит с невежеством. Индивидуальному капризу он противопоставляет объективные законы искусства, обоснованные разумом и опирающиеся на авторитет древних.

Сугубо частный характер конфликта не мешает и здесь, как в предыдущих случаях, усмотреть принципиальное различие позиций художника и зрителя.

Итак, перед нами три конфликта. С одной стороны — художник, с другой — общественная организация с высшими идеологическими полномочиями, относительно автономное гражданское (если не сказать буржуазное) сообщество и, наконец, частное лицо. В чем же состоит принцип противоречия их позиций?

На мой взгляд, было бы неверным

сразу переводить вопрос в плоскость известного противопоставления общества и творческой индивидуальности, как это нередко делается. Разве позиция монастырского начальства и инквизиционного трибунала, группы бюргеров и королевского чиновника представляет позицию *всего общества*? И разве художник не принадлежит обществу, не выявляет в своем творчестве определенные общественные позиции? Нет, здесь очевидное заблуждение. В чем же дело?

Мы гораздо ближе подойдем к существу вопроса, если будем исходить из того, что обе стороны так или иначе представляют интересы публики. Вот здесь и проходит граница, на которой возникает конфликт.

И для монастырского начальства, и для инквизиции, и для членов бюргерской корпорации, и для придворного чиновника характерен но преимуществу утилитарный (прикладной) принцип восприятия и оценки картины — с точки зрения служения ее некоторой «пользе». Воспитывать зрителя в духе воззрений католической церкви, запечатлеть облик сограждан для потомства или усладить глаз «приятной» манерой — такова *польза*, которую ждут от живописи. В первом случае горизонт общественных ожиданий достаточно широк, в последнем — очень узок, однако принцип остается одним и тем же. Притом каждый заказчик имеет сложившийся образ зрителя, который воплощает интересы текущего дня и неявно отождествляется с самим же заказчиком: «зритель был, есть и будет таков, как мы (как я)».

С точки зрения художника дело обстоит существенно иначе. (Разумеется, было сколько угодно живо-

писцев, которые ничуть не затруднялись выполнением любых пожеланий, прихотей и капризов заказчика; речь сейчас не о них, поскольку Веронезе, Рембрандт и Пуссен к числу таковых не принадлежали.) Во-первых, его зритель не есть сложившийся, раз и навсегда сотворенный зритель, но образ *творимого* зрителя, ибо он возникает в самом процессе творчества. Этот образ, по существу, идеален, как идеальна по своему содержанию эстетическая творческая деятельность<sup>14</sup>. Однако у этого идеального образа поистине необозримые перспективы реального воплощения, поскольку он открыт в будущее, и каждое новое поколение зрителей, вдохновившись замыслом живописца, может воплотить его в себе.

Из этого следует, во-вторых, что восприятие картины (и художественного произведения вообще) само по себе есть творческая деятельность и что сам зритель есть продукт такой деятельности. Иначе говоря, чтобы воспринять художественное произведение соответственно его природе, необходимо произвести определенную работу, приложить творческие усилия. Эстетический труд зрителя связан с открытием еще неосознанных потребностей и возможностей, с расширением ценностного горизонта. Здесь снова подтверждается мысль Маркса о том, что искусство творит зрителя.

Подводя итог рассмотренным примерам, можно было бы сказать, что у художника образ зрителя наделен несравненно более богатыми человеческими возможностями, более далекой исторической перспективой, нежели у заказчика<sup>15</sup>. Если этот сотворенный образ не находит отклика в ближайшем историческом окруже-

нии, если художник не получает материального вознаграждения или признания со стороны современников, то существо дела от этого не меняется. И если история решила рассмотренные выше конфликты в пользу живописцев, то прежде всего потому, что за них говорит сама творческая деятельность, опредмеченная в картинах и могущая быть воспроизведенной в эстетическом восприятии.

## ИСКУССТВОВЕД КАК ПОСРЕДНИК

Конфликтные ситуации, ситуации неприятия, непонимания и подобные им могут возникать и действительно возникают не только при непосредственном общении, но и на больших временных дистанциях между художником и зрителем. (О равнодушии речи нет, ибо бесчувственность вообще исключает эстетическую установку.) Если согласиться с тем, что история до известной степени объективна в отборе художественно-эстетических ценностей и сохраняет преимущественно достойное быть сохраненным, то причина подобных ситуаций непонимания коренится зачастую в недостаточной активности зрителя. Впрочем, считать это положение определяющим очень рискованно. Следует учитывать постоянно происходящую в историческом процессе переоценку художественно-эстетических ценностей и целый ряд сопутствующих обстоятельств, в силу которых общественные ориентации заметно смещаются. Более того, само искусство нередко выступает инициатором таких переоценок.

Указанные обстоятельства слишком важны для общественного сознания, чтобы остаться без внимания и особого контроля. Вместе с выделением искусства в относительно автономную сферу деятельности зарождается потребность в специальном его изучении — потребность, реализуемая в особой области гуманитарного знания, в *искусствоведении*.

Предыстория искусствоведения уходит в отдаленную древность (вспомним хотя бы цитированные сочинения античных авторов), однако история его как науки восходит к сравнительно недавнему прошлому.

Хотя художнику искусствовед не раз соединялись в одном лице (ранний пример дает творчество Джорджо Вазари, автора широко известных «Жизнеописаний...») <sup>16</sup>, оба рода деятельности ни в коем случае не сводимы друг к другу. Вулгарное представление об искусствоведе как о неудавшемся художнике не имеет ничего общего с действительным положением вещей. По отношению к художнику искусствовед выступает в первую очередь как высокоорганизованный зритель, а зачастую и как свидетель творческого процесса. Степень причастности здесь может быть различной, но все же искусствовед остается\* гостем в мастерской художника — пусть даже самым желанным, но именно гостем. С другой стороны, по отношению к широкой публике искусствовед выступает как высокопрофессиональный эксперт, как носитель и хранитель художественно-эстетического опыта (*expertus* и значит «опытный»), что определяет возможность свободной ориентации в тех или иных системах ценностей. Более того, художественные открытия, нередко совершаемые бессозна-

тельно, благодаря искусствоведу становятся достоянием сознания — не только в специальном научном значении, но и в широком общественном смысле. Здесь речь уже должна идти о художественной критике.

Таким образом, если определить роль искусствоведа одновременно с двух сторон, в отношениях к художнику и к зрителю, то искусствовед выступает прежде всего *посредником*, или *переводчиком*.

Эту функцию искусствоведения нельзя недооценивать. Благодаря выполнению этой функции не только сохраняется художественно-эстетический фонд общества, но и осуществляется регуляция взаимоотношений художника и публики. Зритель, как правило, просто не знает или не осознает, сколь многим он обязан деятельности искусствоведа, далеко не всегда понимает это и художник.

Установление принадлежности произведения определенному времени, той или иной национальной школе, конкретному мастеру; выяснение условий и обстоятельств его создания, исторический комментарий; анализ художественно-эстетической структуры; перевод на язык современных понятий, реализация в той или иной экспозиционной форме — вот лишь схема того процесса, в результате которого произведение становится актуальным для зрителя.

Рассмотрим чуть пристальнее одно лишь звено этого процесса, обратившись к примеру из книги М. Фридлендера «Знаток искусства».

«Я изучаю алтарную икону и усматриваю, что она писана на дубе. Значит она нидерландского или нидергерманского происхождения. Я нахожу на ней изображения жертвова-

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

Итак, икона писана Мемлингом» [104, с. 22-23].

Огромная часть работы искусствоведа остается скрытой от зрителя, но именно ею во многом определяется возможность и реальность художественно-эстетического общения. Точно так же скрытой от непосредственного осознания является работа переводчика литературного произведения, за которым читатель идет, не ведая, так сказать, своего проводника.

Выше речь шла об «идеальном» зрителе картины; может быть, из всего зрительского коллектива искусствовед ближе всех подходит к воплощению в себе этого образа. «Великое искусство,— пишет академик Д. С. Лихачев,— требует великих читателей, великих слушателей, великих зрителей. Но можно ли требовать от всех этой „великости“?» И тут же отвечает на собственный вопрос: «Великие читатели, слушатели, зрители — есть. Это критики — литературоведы, музыковеды, искусствоведы» [68, с. 69].

## ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ ИТОГИ

Как человечество в целом, так и отдельные его категории суть исторические образования. Это в полной мере относится и к интересующей нас категории — *зрителю*. В различные исторические эпохи человек обнаруживает различную зрительную активность и по-разному реализует присущую ему способность видеть. Изобразительность и в особенности изобразительное искусство оказываются исторически конкретными формами воплощения этой способности и хранения добытой информации. При этом, однако, человек видит и изображает не только и не столько то, что непосредственно доступно взору, но реализует в зримой форме определенные комплексы представлений о мире и о себе самом. «В каждой новой форме зрения кристаллизуется новое миропонимание» [21, с. 24]. Поэтому произведения искусства являются не просто наглядными историческими свидетельствами зрения, но продуктами исторического сознания. По выражению современного ученого, «мы не только верим тому, что видим, но до некоторой степени и видим то, во что верим» [33, с. 13]. Если это справедливо по отношению к обычному зрению, то тем более справедливо это в отношении восприятия картин и вообще художественных произведений, где степень доверия к зримому очень высока — несмотря на то, что оно может противоречить обыденному чувственному опыту. Отсюда следует, что сами формы зрительной (и вообще перцептивной \*) активности, включая искусство, являются *общественными* по преимуществу. Если искусство способно восхищать, то во мно-

гом благодаря тому, что общественный опыт заключает в себе способность к предвосхищению художественно-эстетических явлений.

Искусство выступает как бы хранителем зрительно-изобразительного опыта человечества и в зависимости от потребностей общества может использовать этот опыт в том или ином объеме. Передаваемый от поколения к поколению, этот опыт приобретает характер общественной ценности и преобразуется в ценностное сознание. История искусства и представляет собой историю ценностного сознания, где прошлое не отменяется настоящим, но, напротив, при всех возможных переоценках подлежит сохранению как неповторимый след в историческом развитии человечества. Подобное отношение к прошлому есть отношение человека как продукта и носителя *культуры*.

Если культурное сообщество уподобить индивидуальному организму, то искусства возьмут на себя функции систем восприятия; так, живопись выступает в роли зрительной системы. Но как человек видит не глазами, а при помощи глаз (вспомним еще раз афоризм Блейка: «Посредством глаза, а не глазом...»), так общество воспринимает мир посредством искусства. Художник предлагает модели восприятия мира, которые общество принимает или отвергает. В культурах канонического \* типа (например, в средневековой) способы такого моделирования строго регламентированы, число моделей ограничено, а их действие носит принудительный характер. Это ведет к господству умозрения над восприятием: человек, принадлежащий такой культуре, видит то, во что верит и что знает. Разумеется, он способен

зрительно зафиксировать гораздо больше того, что навязано ему культурным регламентом, но это остается за пределами осознания и как бы не включается в актуальную модель действительности. Отмена таких ограничений в иной культурной ситуации ведет к более динамичной и дифференцированной картине мира, где непосредственный вклад самого зрителя в акт восприятия значительно увеличивается.

Сравнительно с эволюцией строения глаза представления о его устройстве и работе (как донаучные, так и научные) сменялись очень быстро, а изменение картины мира происходило поистине стремительно. В согласии с ходом истории меняются общественно значимые модели восприятия и критерии их достоверности. Вот почему люди, располагающие как будто бы одной и той же системой сбора оптической информации, получают тем не менее различные сведения о событиях и явлениях действительности. По существу, зрение неотделимо от мира, стимулирующего зрительную деятельность.

Мир воспринимается различно также и потому, что в разные эпохи система восприятия выстраивается в различном порядке подчинения перцепций \*. Как говорилось выше, доверие к зрению в разные эпохи было разным. Кроме того, порядок подчинения чувств (или иерархия подсистем восприятия) зависит от деятельности, в которую включен воспринимающий. Подобная зависимость станет очевидной, если мы сравним работу настройщика музыкальных инструментов, астронома и дегустатора.

Следовательно, порядок подчинения чувств связан со структурой

## РОДОСЛОВНАЯ ЗРИТЕЛЯ

общественной деятельности, а исторический «авторитет» той или иной формы восприятия — с общественной потребностью в определенном роде деятельности. Вот почему Ренессанс в искусстве совпал с «ренессансом зрения».

Появление художника-профессионала — позднейший продукт общественного разделения труда, и в этом смысле искусство — не слишком древнее произведение истории. Специфика художественной деятельности существенно влияет на организацию восприятия. Поэтому между обыденным и художественным восприятием существует большое различие.

Обыденный перцептивный опыт чрезвычайно разнообразен, и если он принципиально отличается от профессионального художественного опыта, то не столько бедностью, сколько сравнительно слабой организованностью. Обыденный опыт не беден, он — хаотичен. Художник как профессиональный зритель обладает высокоорганизованной схемой («картой») восприятия, где целое безусловно господствует над частным. Эта схема является формой активного предвосхищения того, что будет воспринято. Можно сказать, что художник встречает поток чувственных данных во всеоружии и именно поэтому способен собрать более богатую жатву информации. По той же причине художник более чуток к неожиданным, непредсказуемым эффектам. Проще говоря, он обладает высокой *готовностью* к восприятию.

Кажется совершенно естественным, что история искусства — это история художников и их произведений. Лишь попутно речь заходит о зрителе, однако его образ, как прави-

ло, остается размытым, нечетким. Между тем история искусства в действительности является историей взаимодействия художника и зрителя, историей их встреч, соглашений, компромиссов, конфликтов, историей понимания и непонимания. Само же произведение предстает не только как результат, но и как поле этого взаимодействия.

Итак, зритель не является ни откуда — у него есть своя история, своя традиция. Более того, его родословная отображена в самом искусстве. Зритель не только смотрит на картины — он смотрит из картин.

Говоря о зрителе, реальном и сотворенном, о его способностях и потребностях, о его среде и посредниках, автор ни на миг не забывал о том, что, собственно, и формирует саму историю зрителя, что служит постоянным стимулом и ориентиром в его историческом развитии. Это слово — деятельность — звучало постоянно, однако автор лишь указывал на него и декларировал его специфику, не углубляясь в обстоятельный анализ. Путь от зрителя к картине избран с таким расчетом, чтобы читатель вжился в роль зрителя, в его историю и традицию, а вместе с тем осознал его (свои) творческие способности, не закрывая глаза на возможные трудности их реализации.

Обратимся теперь к самой живописи, где зрению дано, так сказать, обрести дар речи, или, лучше сказать, дар красноречия.

Я понять тебя хочу,  
Смысла я в тебе ищу...

А. С. Пушкин

## Глава 2

### Язык живописи

В обыденном представлении язык связан со множеством слов и словосочетаний, образование которых подчинено определенным правилам. Иначе говоря, язык предполагает наличие словаря и грамматики. Языку мы обязаны не только способностью выражать свои мысли — сама мысль немислима вне языка. Благодаря языку становится возможным осмысленное общение, ему обязано своим существованием само общество. Каждый человек и человеческий коллектив в целом столь многим обязаны языку, что он представляется *естественной* предпосылкой всего *человеческого*, а его возможности кажутся безграничными.

Однако достаточно сравнить слово «дерево» с самим деревом или предложение «дерево цветет» — с цветущим прообразом нашей мысли, как становится очевидной вся ограниченность средств, которыми располагает язык перед лицом природы. Природа в неисчислимом множестве явлений и процессов неизменно превышает возможности языка, оставляя за его границами огромную область невыраженного или невыразимого. Становится понятным, что язык, называемый нами естественным, — прежде всего условность, точнее, система условностей.

В сущности, вся культура по отношению к природе выступает как

система условностей, как язык, содержащий множество вариантов, разновидностей, наречий. Рассматривая культуру с этой точки зрения, мы обнаружим, что наряду с семейством естественных языков (тех, на которых мы говорим) существует еще целый ряд систем, оперирующих условными знаками и их сочетаниями. Достаточно сказать, что в школе *учат* и *учатся* не только говорить и писать, но также изображать, владеть нотной грамотой, математической символикой и т. п.<sup>17</sup>

Эти рассуждения вплотную подводят к определению самого понятия культуры; условность, символизация есть специфически человеческая функция в отношении к природе. Именно здесь проходит граница двух миров — культурного и природного, ибо *обусловить* значит *ограничить*.

### ТЕРМИН И ЯНУС: О ГРАНИЦАХ ПРОСТРАНСТВА И ВРЕМЕНИ

В самом общем смысле культура есть ограничение области человеческого в бесконечности пространства и времени. Взятая в историческом развитии, культура есть процесс смены границ, упразднения старых и установления новых. Поэтому понятие границы оказывается основополагающим для рассмотрения любого явления культуры.

Мифологическое сознание, всецело олицетворявшее мир, олицетворяло и границу. Так, она явлена в облике римского Термина (Terminus) — бога межей и пограничных межевых знаков. Память об этом охранителе границ живет в современном слове «термин», значение которого обще-

известно. Специфика того или иного рода деятельности всегда выражается определенным языком, и в этом смысле культ Термина остается живым явлением. Искажение принятой терминологии в среде специалистов вызывает порой не менее сильные страсти, нежели осквернение древних межевых знаков. Отсюда, кстати сказать, и глагол «детерминировать» (от лат. *determinare* — определять, обуславливать), указывающий на связь понятием *границы* и *условности*..

Каким образом культура осваивает пространство? Можно ли в этой связи говорить о языке пространства? Достаточно обратиться к архитектуре, чтобы получить утвердительный ответ. Свидетельства архитектуры представляются особенно важными, если вспомнить, что именно архитектурная среда служила колыбелью картины, что именно архитектура была названа «матерью живописи».

Архитектура, как правило, занималась и занимается упорядочением пространства человеческого обитания, его формированием и членением в соответствии с меняющимися социально-культурными потребностями. В результате многовековой архитектурной практики территория обитания любого народа превращается в сложнейшую систему специализированных пространств. Это города, деревни, крепости, святилища, жилища, дворцы, базары, церкви, кладбища... Каждая из этих ячеек социального пространственного целого представляет собой особый, отличный от соседнего мир и соответственно отгораживается, отграничивается стеной, рвом, валом, частоколом, забором...— все способы не перечислить. Сами архитекторы хорошо



сознают принципиальное значение этого обстоятельства: «...Сооружение границы, обособляющей внутреннее от внешнего, представляет собой первичный акт архитектуры» [8, с. 70]. Заботливо охраняя свою самостоятельность, указанные ячейки все же не могут не сообщаться между собой — нет абсолютно непроницаемых границ. При этом, однако, строго определяются места и правила перехода из одного пространства в другое. История мировой архитектуры со всей очевидностью показывает, сколь велика и разнообразна в своих проявлениях забота культуры о *проницаемых местах* границ.

Здесь уместно вернуться к античной мифологии и вспомнить о другом боге из римского пантеона\*. Это двуликий Янус (Janus) — бог солнечного круговращения, входов, проходов и выходов, дверей и ворот, начинаний и завершений, года и времени — двумя своими лицами, старым и молодым, обращенный одновременно в прошлое и в будущее. Есть основания считать, что Янус не сразу стал богом-привратником. Первоначально он — бог-светоносец, открывающий небесные ворота и выпускающий на землю день, чтобы вечером запереть ворота снова. Позднее он превращается в стража дверей и ворот, в посредника всех входящих и выходящих. Стоит специально отметить, что в лице Януса мы встречаемся с воплощенным представлением об изначальном родстве *пространства* и *времени*. Не случайно он считался божеством всех начал и создателем человека, а в молитвах его имя употреблялось ранее всех других богов<sup>18</sup>.

Божества с аналогичными функциями можно найти в пантеонах раз-



Л. Гиберти. «Райские» (восточные) двери  
Баптистерия во Флоренции  
1425-1452

ных народов, и это лишний раз доказывает фундаментальное значение, издавна придававшееся обсуждаемым здесь вопросам.

Итак, граница *двойственна* по своей природе и своему назначению. Эта двойственность и определяет известную специализацию ее компонентов. Так, ров и мост, стена и проем ориентированы на выполнение противоположных функций. Однако эта противоположность разрешается в функционировании границы как целого: ров и мост, стена и проем выступают как взаимосвязанные

компоненты, совместно регулирующие пространственную коммуникацию — со-общение в пространстве.

## ДВЕРИ, ОКНА, ЗЕРКАЛА... И КАРТИНЫ

Задержим внимание на объектах, призванных осуществлять связь при наличии преграды, означать условия ее преодоления, служить посредниками для обитателей разграниченных пространств.

Прежде всего это *врата* и *двери*. Позволяя физически преодолеть границу, они в то же время указывают на ситуацию соприкосновения различно устроенных пространств. Врата и двери регулируют отношения типа «культурное — природное» (врата города), «священное — мирское» (врата или двери храма), «общественное — личное» (двери дома) и т. п. С этим связаны разного рода ритуалы вхождения и ухода, так или иначе акцентирующие значение границы. Местоположение, формообразование и оформление (символы, изображения, надписи и т. д.) врат и дверей означают определенные условия пространственной коммуникации. Здесь, на пороге дверей, мы наглядно убеждаемся в том, что выражение «язык пространства» не является только метафорой.

*Окно* — проводник живого, естественного света. Но вместе с тем окно оказывается регулятором визуального поведения. Здесь мы опять-таки имеем дело с прохождением, перемещением, проникновением из одного пространства в другое — с той разницей, что это прохождение осуществляется посредством *зрения*. Аналогия подчеркнута наличием

конструктивных элементов, выполняющих сходные функции, например: створки врат (дверей) и ставни окон, оконная рама. Показательно, что форма окна часто повторяет фасад, портал здания. Вместе с тем характерны запреты использовать окно как вход или выход (в буквальном смысле слов) и нарушение этих запретов «нечистой силой»: «Заступи черту дверь, а он в окно».

Потенциальная способность окна стать «картиной» до известной степени реализуется в витраже и витрине.

*Зеркало* как член рассматриваемого ряда обладает весьма специфическими свойствами, ибо представляет собой неразрывно слитые преграду и проем. Если окно, даже при соответствующих запретах, может обеспечить физическое перемещение из одного пространства в другое, то отражающая поверхность зеркала встает непреодолимой преградой для любого перемещения, кроме зрительного. Зеркало — иллюзорный \* проем, его прямая функция — служить посредником в зрительной автокоммуникации \*. Между тем общеизвестно, что зеркала часто оформляются по образу и подобию дверных и оконных проемов. Естественное свойство зеркала создавать максимальное подобие связывается в культуре с понятиями «истины», «откровения» и т. п. В самых различных культурных традициях распространен мотив предсказывающего, говорящего правду зеркала: здесь полезно упомянуть о гадании по зеркалу, о заглавиях типа «Юности честное зеркало...», о символических именах, подобных имени знаменитого героя Шарля де Костера — Уленшпигеля<sup>19</sup>.

Зеркало создает эффект удвоения мира и тем самым вплотную подводит



Я. ван Эйк. Портрет четы Арнольфини  
Фрагмент

к изображению. Обращаясь к зеркалу как аналогу картины, справедливо задать вопрос: не есть ли живопись отражение человека, человеку же и предьявленное?

Легко заметить, что члены рассмотренного выше ряда расположены в определенной последовательности, а именно в порядке возрастания роли зрения.

Не составило бы труда привести примеры обращения к вратам, двери, окну, зеркалу как к аналогам *картины* — с одной стороны, и к аналогам *глаза* (зрения) — с другой. Более того, примеры такого рода практически необозримы, причем огромная их доля приходится на эпоху Возрождения. Такие сравнения встречаются здесь столь часто, что авторство не имеет значения, — они действительно становятся «общими местами» ренессансного мышления и речи. Глаза называют «вратами души», «первой дверью для интеллекта», «окном души». До сих пор распространено выражение: «Глаза — зеркало души». С другой стороны, к тому же ряду сопоставлений тяготеет картина. Ее сравнивают с окном: «...Там, где я должен сделать рисунок, я черчу четырехугольник с прямыми углами, такого размера, какого я хочу, и принимаю его за открытое окно, откуда и разглядываю то, что будет на нем написано» [6, т. 2, с. 36]. «Зеркало с плоской поверхностью, — пишет Леонардо, — содержит в себе истинную картину на этой поверхности; и совершенная картина, исполненная на поверхности какой-либо плоской материи, подобна поверхности зеркала, и вы, живописцы, находите в поверхности плоских зеркал своего учителя...» [61, т. 2, с. 112-113]. И еще:

«...Прежде всего потому следует брать зеркало себе в учителя, и именно плоское зеркало, что на его поверхности вещи подобны картине во многих отношениях; именно, ты видишь, что картина, исполненная на плоскости, показывает предметы так, что они кажутся выпуклыми, и зеркало на плоскости делает то же самое: картина — это всего лишь только поверхность, и зеркало — то же самое: картина неосязаема, поскольку то, что кажется круглым и отделяющимся, нельзя обхватить руками, — то же и в зеркале; зеркало и картина показывают образы предметов, окруженные тенью и светом; и то и другое кажется очень далеко по ту сторону поверхности» [61, т. 2, с. 114]. Впрочем, сравнение это не должно заходить слишком далеко. Леонардо предостерегает: «Живописец, бессмысленно срисовывающий, руководствуясь практикой и суждением глаза, подобен зеркалу, которое подражает в себе всем противопоставленным ему предметам, не обладая знанием их» [61, т. 2, с. 88].

Сказанного вполне достаточно, чтобы акцентировать чрезвычайно важное положение: зрительное освоение мира, как и неразрывно связанная с ним изобразительная деятельность, обусловлены моделями, в которых культура предметно обобщила пространственный опыт, опыт пространственной коммуникации. Не случайно приведенные выше примеры заимствованы из культурного наследия эпохи Возрождения, когда живопись столь открыто заявила о своей самостоятельности, о своих правах на владение пространством, приступив к формулировке собственных законов. И здесь первичным актом самоопределения служит уста-



Рафаэль. Мадонна Конестабиле  
1502—1503. Ленинград, Эрмитаж

новление *границы*. В ее регулярной форме как бы кристаллизуется функция регулирования пространственно-го поведения.

### ГРАНИЦЫ ИЗОБРАЖЕНИЯ: РАМА

Рама картины — очень странная вещь, хотя на первый взгляд ничего загадочного в ней нет. Посетитель картинной галереи не так уж часто обращает на нее внимание. И это вполне понятно: восприятие зрителя, нацеленное на само изображение, как бы «проскакивает» мимо. (Характерно, что картины и репродуцируют без обрамления.) Если все-таки взгляд задерживается на особо украшенных рамах, то в большинстве случаев отмечает тонкость резьбы, богатство позолоты или сложность орнамента. Однако на вопрос, что такое рама вообще и зачем она нужна картине, очень немногие, надо полагать, дадут внятный ответ. Одни скажут, что рама сообщает картине законченность, выделяет ее из окружения; другие — что рама связывает картину с интерьером, помогая создавать ансамбль; третьи добавят, что рама часто придает картине вещественную, материальную ценность. И так далее... Все они будут в известной степени правы. Но уже в первых двух ответах содержится явное противоречие. В самом деле, что же получается: в одно и то же время рама и отделяет картину от окружающего мира, и связывает ее с ним?

Этот вопрос звучит риторически, ибо мы уже рассмотрели целый ряд аналогичных ситуаций. Двуликий Янус мог бы с полным правом включить раму в число своих подопечных.

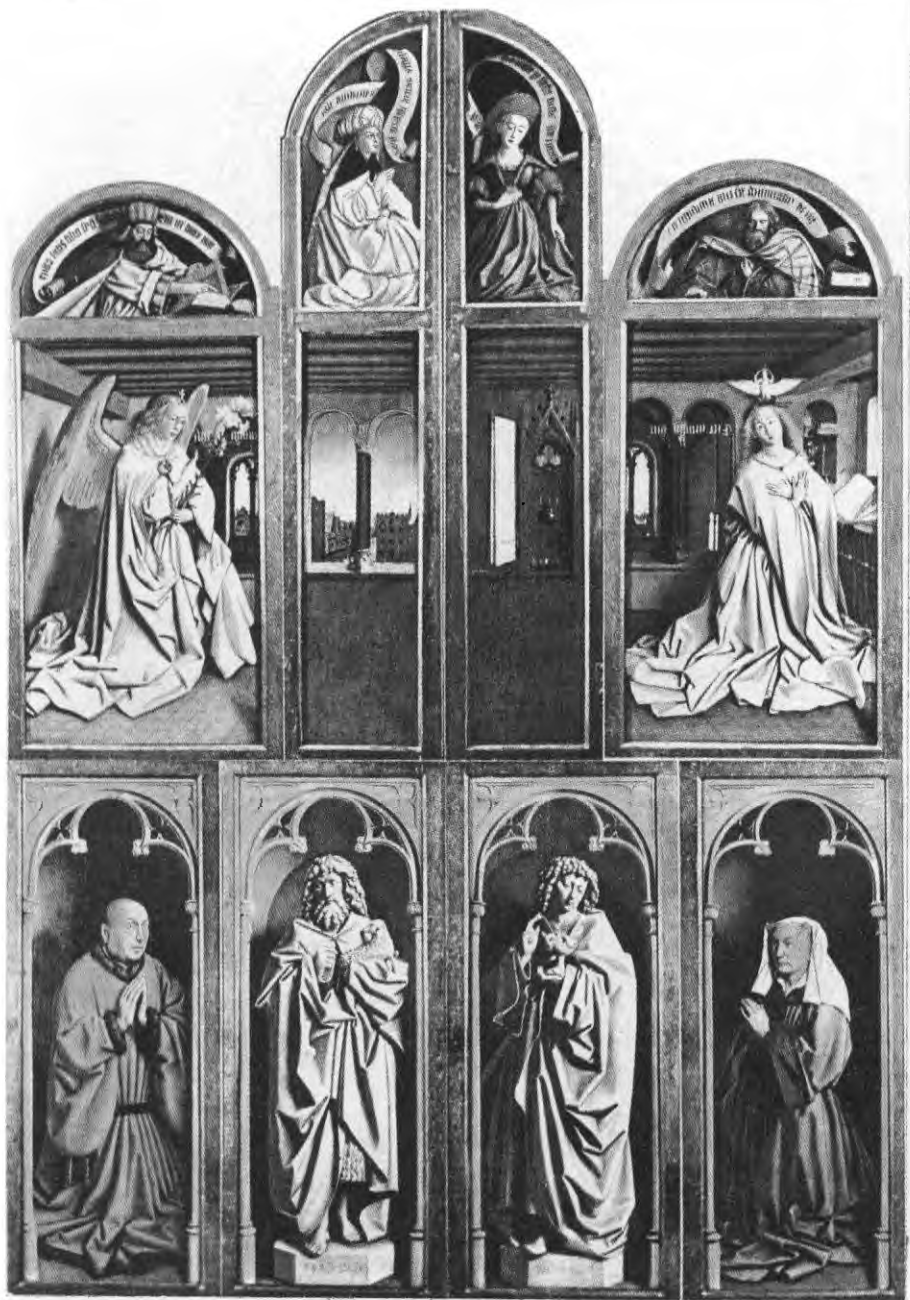
Рама имеет два «лица» и в этом смысле продолжает линию своего прародителя. О двуединой функции рамы очень ясно сказал В. А. Фаворский: «...Художественному произведению всегда свойственно как бы двойственное существование: с одной стороны, внешне, как вещи, и, с другой стороны, внутренне, как сложного содержания, как события, как цельного замкнутого мира. И если художник как бы в первую очередь заинтересован во внутренней организации своего произведения, то не менее важным и необходимым для него является оформление произведения как вещи и связь или переход от произведения как вещи к произведению как внутреннему миру. Как оформляется наружу рамой картина и становится вещью нашего интерьера, так оформляется пьедесталом памятник и становится деталью города, его пространства» [53, с. 260]. Вещественно обозначая границы изображения, рама регулирует «переход» из быденного пространства в *пространство художественное*.

Итак, рама — межевой знак картины, ее предел и граница. Одновременно она — врата, дверь, окно в тот мир, где человек узнает себя в волшебных перевоплощениях, творимых живописью.

Историки искусства, как правило, связывают происхождение рамы с расцветом станковой живописи (то есть выполненной при помощи станка или мольберта). «Рама, как мы теперь знаем, начиная с эпохи Ренессанса претерпела существенные изменения: она эволюционировала от

**Я. ван Эйк. Гентский алтарь  
(в закрытом виде)**

Окончен в 1432. Гент, собор св. Бавона



фасадной конструкции перемычек окон и дверей и пилястр\*, окружающих алтарь. По мере того как пространство картины становилось самостоятельным объектом и освобождалось от стен, появлялась необходимость в различении физического пространства комнаты и самостоятельного мира картины» [7, с. 230]. Или у другого автора: «Развитие рамы связано с появлением станковой картины — со средневековым, с поздней готикой\*. В эпоху поздней готики и раннего Ренессанса рама выступает как архитектурное построение, связанное с архитектурой церкви и продолжающееся в архитектуре картины. Обыкновенная же, не архитектурная рама, состоящая из реек, бортов и профилей, появляется с середины XV века. Во все эпохи (особенно в стиле барокко) преобладала золоченая рама — пышная (украшенная растительным орнаментом, изображениями фруктов, раковин, сначала вырезанными из дерева, потом отлитыми из гипса), нейтральная, мягко, но решительно отграничивающая картину от окружения. В буржуазной Голландии XVII века господствовала темная (черная, коричневая) рама с простыми профилями, естественная для темных и теплых по тону картин. Вместе с импрессионистами появляется белая рама, особенно пригодная для яркой, цветистой живописи» [22, с. 286—287].

Впрочем, предыстория рамы (как и картины) уходит в гораздо более отдаленное прошлое, насчитывая не одно тысячелетие, о чем свидетельствуют специальные исследования [118].

Я. ван Эйк. Гентский алтарь  
(в раскрытом виде)







У читателя может возникнуть вопрос: зачем уделять столько внимания предмету, имеющему, при всех оговорках, второстепенное значение для зрителя, который, как сказал сам автор, не склонен даже замечать раму? Вопрос не праздный, но достаточно наивный. Именно то, что зритель не фиксирует внимания на раме, является наилучшим аргументом в ее пользу. Ведь когда мы говорим, мы не отдаем себе отчета в законах, соблюдение которых обеспечивает смысловое единство речи, — мы следуем этим законам бессознательно и пользуемся ими автоматически. Так же и здесь: рама, выдвинутая на передовой рубеж мира картины, незаметна для восприятия, ибо «прозрачна» для воплощенного смысла. Утратив с течением времени значение, связанное с ансамблем, из которого выделилась картина, рама стала необходимым знаком самой картины. Это легко проверить на простом опыте: все, что попадает в поле, ограниченное рамой, может быть воспринято и зачастую действительно воспринимается как изображение, как картина.

Анализ рамы тем более поучителен, что благодаря ему мы приходим к следующему выводу: в картине нет ничего, лишнего значения, все ее компоненты, начиная с периферийных \*, входят в выразительно-смысловой ансамбль художественного произведения.

До сих пор речь в основном шла о формировании рамы извне, со стороны архитектуры, материнские уроки которой усваивала новорожденная картина. Но рама как граница живописного пространства одновременно формировалась и изнутри, логикой самого изображения.

## РЕГУЛЯРНОЕ ПОЛЕ ИЗОБРАЖЕНИЯ

Для рисования настолько естественно использовать лист бумаги, что наш современник, как правило, мало задумывается о выразительных качествах самой основы изображения. Достаточно того, чтобы она была чистой и в меру гладкой, то есть не содержала явных физических помех. Мало кому приходит в голову мысль о том, что эта естественная основа является продуктом длительного культурного развития, что в ней обобщен многовековой опыт человечества. Между тем чистый лист представляет собой формулу координации \* видимого мира, зрения и изображения.

Каковы нормальные свойства изобразительной основы? Это плоская поверхность, однородная, непрозрачная, относительно гладкая, симметричная — в общем случае прямоугольная. Изобразительное поле, обладающее этими свойствами, условимся называть *регулярным* (от лат. *regula* — норма, правило, принцип). В дальнейшем речь пойдет не столько о материальных его свойствах (дерево, холст, бумага и т. д.), сколько о выразительных его качествах — главным образом, о форме и структуре \*.

Принципиальную роль в сложении формы изобразительного поля сыграл опыт зрительной пространственно-временной ориентации. Не имея возможности детально обсуждать эту интереснейшую тему, укажу лишь на основные факторы. Прежде всего это ориентация по сторонам света («мир» и «свет» здесь тождественны), благодаря чему земное пространство организуется двумя



**Я. ван Эйк. Портрет четы Арнольфини**  
1434. Лондон, Национальная галерея

главными осями (линии «восток — запад» и «север — юг»). В вертикальной проекции эти оси соотносятся как «левое — правое» и «верх — низ». С древнейших времен изобразительные модели мирового пространства строятся по этому принципу<sup>20</sup>. Подобный принцип отмечен в организации социального пространства — например, в планировке городских зон, начиная от алтаря, храма, дворца и кончая воротами городской стены. (Чтобы не перегружать память читателя множеством исторических примеров, напомним лишь о превращениях известного Януса.) Историческая связь станковой картины с городской культурой в этом свете получает дополнительное объяснение.

С точки зрения теоретика архитектуры, «направления по горизонтали обозначают мир собственных действий человека; в известном смысле все направления по горизонтали уравниваются между собой и образуют плоскость, равномерно простирающуюся во все стороны. Простейшей моделью человеческого существования будет, таким образом, горизонтальная плоскость, проколота вертикальной осью» [8, с. 27]. Для живописца вряд ли приемлемо положение о равнозначности горизонтальных направлений, однако строение поля изображения имеет много общего с указанной простейшей моделью человеческого существования. С одной стороны, вертикальное положение является нормой для воспринимающего (зрителя); соответственно, горизонтальное положение связывается с отсутствием видимости (спящий, мертвый). С другой стороны, вертикальное положение является оптимальным и для зримого (объек-

та) — в силу наибольшего контраста со средой, наилучшей различимости; совпадение с горизонталью и здесь равносильно отсутствию видимости. Таким образом, можно согласиться с утверждением: «Зрение избирает вертикальное» [8 с. 27—30].

Это, однако, не умаляет роль горизонтали. Если вертикаль фиксирует определенное *состояние* (момент видимости), то горизонталь является осью *длительности*, определяя динамику зрителя и объекта в поле наблюдения. Ситуация зрительного наблюдения может быть представлена как развертывание ряда состояний на оси длительности. Соответственно, «верх», «низ», «левое» и «правое» задают в обозначенной схеме пределы видимости.

Регулярное поле изображения как бы согласует оптимальные условия восприятия, учитывая положение каждой из сторон — зрителя и зримого.

Конечно, это лишь схема, лишь рабочая модель, но, не исчерпывая явления (как всякая модель), она помогает уяснить существенные его черты. Кроме того, само поле изображения есть не что иное, как модель, притом достаточно абстрактная, ибо необычайное разнообразие зрительного пространственно-временного опыта сведено здесь к двумерной прямоугольной формуле. Однако трудно переоценить присущую ей простоту в соединении с силой обобщения. Недаром крупнейший французский архитектор 20 века Ле Корбюзье, отдавая должное универсальности прямого угла, назвал его «интегралом сил, поддерживающих мир в равновесии» [60, с. 31].

Раз уж речь зашла о «силах», то необходимо сделать следующий шаг,

входя в саму структуру изобразительного поля.

### «КАМЕНЬ, БРОШЕННЫЙ В ПРУД»

Выражая гравитационную \* структуру изображения, вертикаль и горизонталь составляют элементарную систему отсчета, относительно которой ориентированы все прочие изобразительные компоненты. Слово «ориентация» хочется всячески подчеркнуть. «Отвесная линия, определяющая вертикальность рисунка вместе со своей партнершей, горизонталью, служит как бы компасом для художника», — писал Анри Матисс [74, с. 79]. Другими словами, изображение находится под постоянным контролем прямого угла.

Возьмем простейший случай: квадрат, в котором проведены вертикальная и горизонтальная оси (рис. 1). Перед нами *симметричная* фигура, то есть способная совмещаться с собой посредством *отражения* (относительно горизонтальной и вертикальной осей) или посредством *поворотов* вокруг центра. Все элементы ее находятся в состоянии равновесия.

Теперь сместим вертикаль и горизонталь относительно центра (рис. 2). Что произошло? Квадрат остался квадратом, вертикаль — вертикалью, горизонталь — горизонталью, размеры остались прежними, и тем не менее все преобразилось. Квадрат утратил симметрию? Нет, и это легко проверить указанным выше способом. Что же все-таки произошло?

Изменилось соотношение перцептивных \* сил — *движущих сил восприятия*. Действие их, как правило,

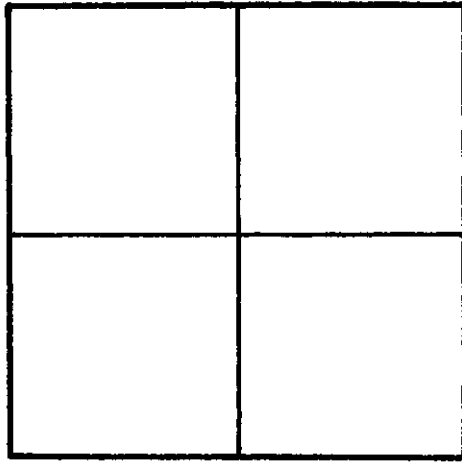


Рис. 1

не осознается зрителем, однако это именно действие, в психологическом смысле совершенно реальное<sup>21</sup>.

В первом случае линии проведены так, что их местоположение выявляет симметричную структуру поля (квадрата); во втором случае перемена места линий вносит конфликтный оттенок в их взаимоотношение с полем. В одном случае членение поля статично, в другом — динамично. Таким образом, «перемена мест слагаемых» здесь существенно влияет на воспринимаемую «сумму», на общий эффект. Это означает, что изобразительное поле представляет собой структуру неравнозначных мест.

Мы можем ввести в наше изображение новые элементы и восстановить утраченное равновесие (рис. 3). Хотя в новом варианте вертикали и горизонтали не совпадают с центром, все же изображение координировано относительно невидимого центра, и глаз способен легко уловить эту координацию. Более того, вновь обра-

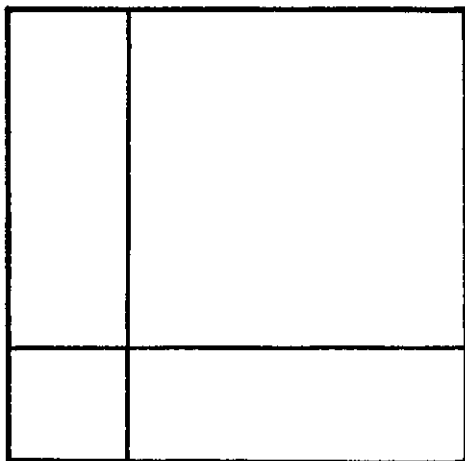


Рис. 2

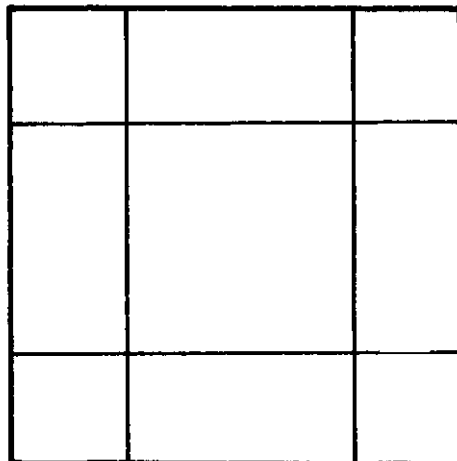


Рис. 3

зованные точки попарно выявляют две новые оси симметрии — диагонали (рис. 4).

В общем и наиболее простом виде скрытая, но постоянно действующая структура поля может быть представлена так (рис. 5).

Нетрудно сделать вывод: всякое изображение так или иначе — прямо или «от противного» — выявляет скрытую структуру поля, всякое изображение есть одновременно согласие и конфликт с полем, соблюдение и нарушение структурных правил. Короче говоря, оно существует в поле постоянного напряжения сил.

Нельзя не присоединиться к Р. Арнхейму, нашедшему на редкость удачное сравнение: «Любая линия, нарисованная на листе бумаги, любая наипростейшая форма, вылепленная из куска глины, подобны *камню, брошенному в пруд* (подчеркнуто мной.- С. Д.)» [7, с. 28].

Каково же должно быть мастерство художника, если ему приходит-

ся, так сказать, разбрасывать камни горстями, точно учитывая вес и место падения каждого?!

Читатель наверное удивится, если сказать, что ему самому приходится почти непрерывно проделывать аналогичную работу — в качестве зрителя, ибо зрительное восприятие действует подобным же образом, хотя это действие протекает бессознательно. Мастерство же художника состоит прежде всего в использовании богатства живого восприятия, в его организации; при этом неоценимую помощь оказывают инструменты искусства.

## РИТМ И СМЫСЛ

Сравнение с камнем, брошенным в воду, оказывается не просто средством научного красноречия. Леонардо да Винчи, который, как известно, был неравнодушен к вопросам гидродинамики, стремился использовать

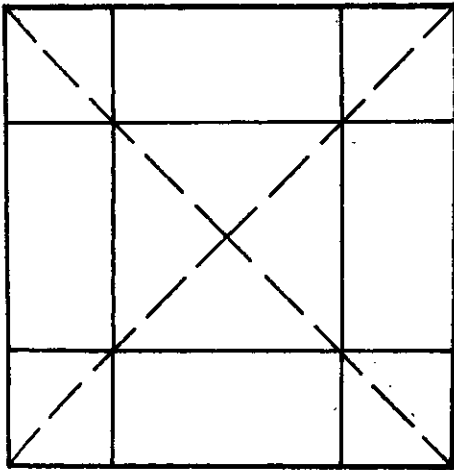


Рис. 4

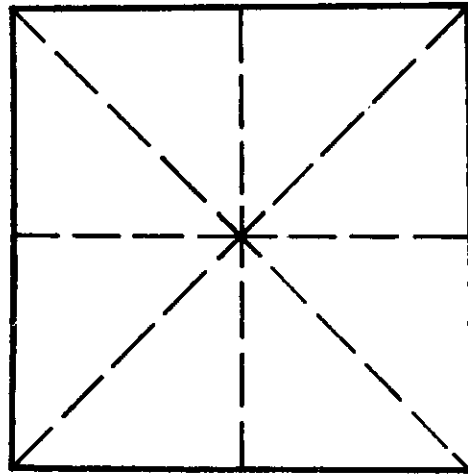


Рис. 5

соответствующие модели в своем художественном творчестве.

Среди многочисленных научных проектов Леонардо есть проект «науки о воде». Здесь, в частности, ставится задача учета «всех фигур, образуемых водой». Уже от одного перечисления движений воды у читателя захватывает дух: «Отскакивание, круговое движение, круговращение, обращение, кружение, отражение, погружение, вздымание, склон, подъем, углубление, исчерпание, удар, разрушение, опускание, стремительность...» и т. д. — всего шестьдесят четыре термина [47, с. 99]. Этот стремительный поток слов (в оригинале эффект многократно усилен) родни леонардовскому изображению потопа; мастер составил также указания, как изображать потоп и живописи. По-видимому, динамика водной стихии обладала особой признательной силой для Леонардо и вызывалась в его сознании с целым рядом проблем, включая проблему

живописной композиции. Среди его записей есть такая: «Как брошенный в воду камень становится центром и причиною различных кругов, так же кругами распространяется и звук, порожденный в воздухе, так же и всякое помещенное в светлом воздухе тело распространяется кругами и наполняет окружающие части бесчисленными своими образами и все является во всем и все в каждой части» [61, т. 1, с. 217].

В самом значительном своем произведении — «Тайной вечере» (1495 — 1497; Милан, Санта Мария делле Грации) — Леонардо достиг едва ли не исчерпывающего воплощения ренессансной зрительно-изобразительной модели мира. Построенная по принципу «окна», картина согласует симметричное членение плоскости с центральной перспективой и создает идеальные условия для связи зрителя с изображением. Среди проблем, стоявших перед мастером, одной из основных была

проблема изображения психологических реакций на слова Христа: «Один из вас предаст меня». И с этой задачей Леонардо справился блестяще. Не вдаваясь в подробности, многократно описанные и истолкованные в специальной литературе, укажу лишь на композиционный принцип. Слова сказаны, и вот по ряду апостолов проходит волна, состоящая из множества динамических «фигур»: удар, круговращение, отражение, обращение, вздымание, склон, подъем, стремительность, замедление, углубление и т. д., вплоть до исчерпания движения в крайних, замыкающих композицию фигурах. Я намеренно использовал недавно цитированные термины Леонардо, внося лишь небольшие изменения.

Эффект, достигнутый мастером, воспет многими поколениями ценителей живописи и подвергнут тщательному анализу ученых. Замечательно трактует его В. Н. Лазарев:

Леонардо да Винчи. Рисунок из цикла «Потоп»  
Ок. 1514-1516  
Виндзор, Королевская библиотека

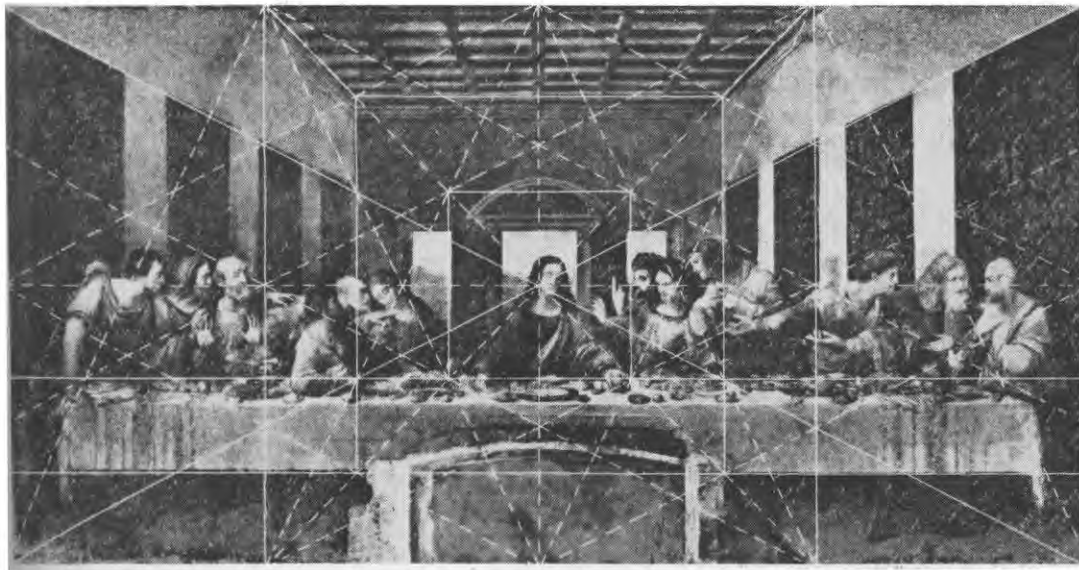


«Подобно брошенному в воду камню. порождающему все более широко расходящиеся по поверхности крути, слова Христа, упавшие среди мертвой тишины, вызывают величайшее движение в собрании, за минуту до того пребывавшем в состоянии полного покоя» [58, с. 51]. Но по каким признакам мы можем судить о предшествовавших видимому движению. «мертвой тишине» и «полном покое»? Ответ дает строго симметричная структура поля, где все основные членения плоскости и перспективные линии ведут к Христу — центру, источнику и возбудителю «величайшего движения». Именно на основе идеального равновесия плоскости и пространства возникает столь сильный динамический эффект. Перед нами прекрасный пример сознательного использования регулярного поля, динамическая потенция которого преобразована у Леонардо в реальную психологически-смысловую энергию.

Другой пример связан с сюжетом «Обращение Савла», уже знакомым читателю по первой главе, где рассматривалась средневековая миниатюра. На этот раз речь пойдет об одноименной картине Паоло Веронезе (ок. 1570; Ленинград, Эрмитаж).

Если миниатюра развертывает тему в последовательность сцен, то в картине временной охват предельно сокращается: за рамками изображения остается все, что произошло с Савлом до и после его падения на землю. И тем не менее картина не относится к исходному (новозаветному) тексту, как фрагмент к целому, не является отдельным его «кадром», но представляет собой самостоятельное целое, связывающее элементы последовательности в сложную одно.временность.





**Леонардо да Винчи. Тайная вечеря**  
1495—1497. Милан, Санта Мария делле Грацие  
(перспективная схема по Ш. Було)

Прежде всего бросается в глаза динамическое разнообразие пространственных положений действующих лиц. Это разнообразие подчинено, однако, достаточно строгому порядку: если фигуры в центре картины ориентированы головой к небу и ногами к земле (за исключением главного героя), то по мере приближения к периферии изображения оси фигур становятся все более наклонными, тяготеют к горизонтали, и как бы итогом последовательного их преобразования воспринимается «обратная» пространственная ориентация (Савла — головой к земле и ногами к небу). В этом смысле всех героев картины Веронезе можно рассматривать как «обращающихся», как участников одной метаморфозы \* — ее завершает буквально перевернутый Савл.

Слово, воплощенное в луче света, и здесь производит «величайшее движение». Стремясь максимально выявить динамику, Веронезе прибегает к резко асимметричному перспективному построению, так что правая часть композиции оказывается сильно «перегруженной» относительно левой, а вся группа воинов представляет собой стремительно уносящийся от зрителя поток тел (рис. 6).

Однако пристальный взгляд без особого труда найдет в композиции две точки, через которые проходят линии зеркально-симметричного членения плоскости. Композиция обнаруживает «веерообразный» характер (рис. 7).

В центральной части формы образуют «водоворот», служащий признаком поворотной симметрии (рис. 8).



П. Веронезе. Обращение Савла  
Ок. 1570. Ленинград, Эрмитаж

Совмещение симметричного членения плоскости с асимметричным перспективным построением создает эффект драматического напряжения атмосферы, в которой совершается «обращение». Картина Веронезе в отличие от миниатюры, посвященной тому же сюжету, не нуждается в пояснительных надписях, ибо язык живописи исчерпывающе раскрывает смысл происходящего. Духовный переворот, испытываемый Савлом, выражен здесь переворотом пространственным, динамика которого охватывает изображение в целом и отзывается в самых малых его частях: как говорил Леонардо, «все является во всем и все в каждой части». Все сложно организованное движение

картины есть движение раскрывающегося на глазах смысла.

М. В. Алпатов пронизательно заметил о живописи Возрождения: «Мастера этой эпохи рассматривали картинную плоскость не как нейтральную и ровную во всех своих частях плоскость. Они хорошо знали, что сама картина, безотносительно к тому, что будет на пей изображено, это как бы *поле, заряженное внутренними силами и в этом смысле обладающее своей композицией*» (подчеркнуто мной.— С. Д.) [5, с. 50].

Подведем итоги сказанному о регулярном поле изображения. Основная его функция — связующая, объединяющая. Любой знак (линия, пятно, фигура и т. п.), помещаемый в его



П. Веронезе. Обращение Савла  
Фрагмент

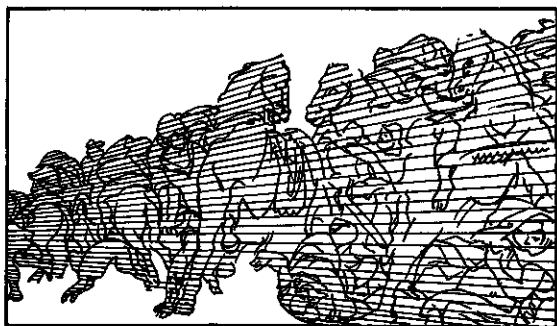


Рис. 6

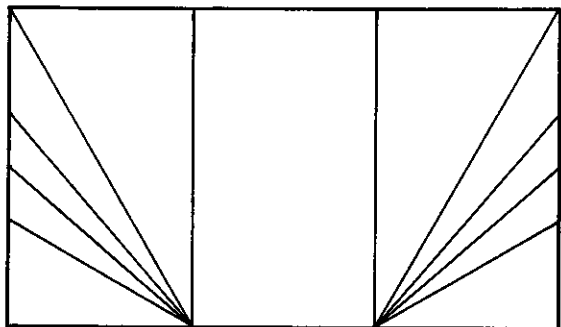


Рис. 7

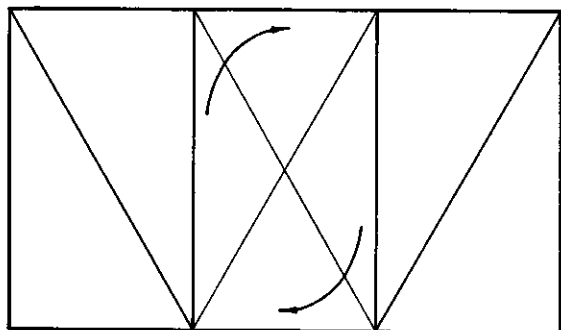


Рис. 8

пределы, втягивается в сеть пространственных отношений и тем самым становится компонентом целого. Вместе с тем пространственная неоднородность поля обуславливает различную «энергию» знака — в зависимости от места его вхождения в поле. Поэтому функция поля в изобразительной деятельности оказывается сопоставимой с речевой функцией глагола. Любопытно, что подобные аналогии уже проводились в прошлом. «Один грамматист конца, XVIII века, сравнивая язык с картиной, определил существительные как формы, прилагательные как цвета, а глагол как сам холст (подчеркнуто мной.— С. Д.), на котором они появляются. Этот незримый холст, совершенно скрытый за блеском и рисунком слов, дает языку пространство для выражения его живописи» [107, с. 153].

Таким образом, взаимодействие регулярного поля с входящими в него знаками есть основная форма пространственного синтеза в картине, основной композиционный акт — акт создания *выразительно-смыслового целого*<sup>22</sup>.

Равнодушный рисовальщик может полностью игнорировать структуру поля и в таком случае уподобляется тому, кто переставляет фигуры на шахматной доске, как ему заблагорассудится, полагая, что и в самом деле играет в шахматы.

## УРОКИ ПЕРСПЕКТИВЫ

Слово «перспектива», широко распространенное в современной речи, уже неоднократно употреблялось выше. Настало время дать некоторые специальные разъяснения.

Латинский термин «perspectiva» поначалу соответствовал греческому термину «оптика» и в средние века означал математическую теорию зрения. Значение «смотрения сквозь» он приобрел позднее, в эпоху Возрождения, и тогда же был перенесен в область изобразительного искусства: возникло понятие «художественной перспективы» (*perspectiva artificialis*). Благодаря творческим усилиям Брунеллески, Уччелло, Альберти, Филарете, Пьеро делла Франческа перспектива получила подробную разработку, математическое обоснование и с тех пор вошла в историю искусства под названием «центральной», «прямой», а также — по вполне понятным причинам — «итальянской» перспективы. Энтузиазм ее создателей трудно описать. Джорджо Вазари в жизнеописании Паоло Уччелло ссылается, например, на жену художника, которая часто рассказывала, что Паоло по целым ночам просиживал в своей мастерской в поисках законов перспективы и что, когда она звала его спать, он отвечал ей: «О, какая приятная вещь эта перспектива!» [18, т. 2, с. 78].

Чтобы понять основной принцип открытия, нужно вернуться к античной теории зрительных лучей, которой, как было сказано, придерживался в своей «Оптике» и великий Евклид. Эта теория легко поддавалась геометризации вне зависимости от того, какой путь предписывался лучам — от глаза к предмету или от предмета к глазу. Построение приобретало вид пирамиды, вершина которой находится в глазу, а основание — на поверхности видимого предмета. Как ни странно, в течение многих веков никому не пришло в голову поставить на пути лучей кар-

тинную плоскость, или, другими словами, произвести сечение зрительной пирамиды и получить тем самым перспективное изображение предмета. Идею такого сечения и осуществил Филиппо Брунеллески.

Совершение открытий ныне принято приписывать преимущественно науке. Но совершенно очевидно, что история искусства представляет собой столь же великолепную историю открытий. Нельзя, конечно, забывать, что в эпоху Возрождения наука и искусство не различались в современном смысле слов и понятий. Однако художественная перспектива осознавалась именно как открытие новой, еще не познанной до тех пор реальности.

Да, это было великое открытие. «Для всей психики этой эпохи прямая перспектива в искусстве — не только радостно открытый, но и ревниво оберегаемый закон зрительного восприятия мира. Перспективное построение картины по этому закону очень точно выражает собою определенную формулу взаимоотношения между миром и человеком. Применение прямой перспективы впервые дало художнику возможность решительного прорыва плоскости полотна или дерева — в станковой живописи и массы стены — в монументально-декоративных росписях, помогло завоевать новое пространство — иллюзорное. Раздвинулись стены дворцов новыми арками и колоннадами. За ними ушли в бесконечный простор дали природы. Плафонная живопись уничтожила своды и потолок, бросив взоры созерцателя в бездонную небесную глубину. Человек так, как никогда, утвердил свою власть над пространством воображаемым. Им с небыва-

лой еще силой овладевает пафос беспредельного пространства, получая исход в утверждении человеком пространства творимого» [9, с. 44—45].

Следует всячески подчеркнуть связь открытия перспективы с утверждением регулярных границ изображения и осознанием функций регулярного поля картины. Не случайно перспективное пространство изображения представлено у Альберти по аналогии с видом из окна. С другой стороны, оно есть изображение только того, что видимо; это пространство видимости, и здесь обретает силу аналогия с зеркалом. Перспектива творит иллюзорное пространство.

Действие этой иллюзии оказалось настолько сильным, что завоевало всю европейскую культуру и самую видимую реальность. Подобно тому как физическая теория Ньютона в течение всего нового времени господствовала над умами и представлениями европейцев, итальянская перспектива господствовала над зрением и изображением. В качестве прописной истины она вошла в тысячи учебников и руководств, число которых и теперь еще продолжает умножаться. Но даже учтя этот общеобразовательный аспект, нельзя не видеть, что главным воспитателем зрения была живопись.

Между тем давно не является секретом очень условный, абстрактный характер данной зрительно-изобразительной модели пространства. Отчасти это сознавали сами его творцы. Согласно Пьеро делла Франческа, перспектива — это «видимые издали (подчеркнуто мной.— С. Д.) вещи, представленные в определенных и данных пределах пропорционально, в зависимости от размеров и расстояний» [73, т. 2, с. 79]. Чтобы увидеть так вещи, находящиеся непосред-

ственно под рукой у зрителя, надо совершить насилие над зрением; точно так же искусственно нужно подгонять изображение ближнего пространства под образец дальнего.

Кроме того, итальянскую перспективу давно и по справедливости упрекали в «одноглазии»: зритель такого изображения предстает одноглазым, как циклоп, тогда как реальный зритель воспринимает пространство бинокулярно, то есть двумя глазами. Далее, от неподвижного созерцателя итальянской перспективы реальный зритель отличается тем, что воспринимает мир в движении — в движении глаз и тела.

И еще справедливо указывали на то, что образ зримого мира ни в коем случае не совпадает с механически обусловленным образом на сетчатке глаза, который к тому же проецируется не на плоскую, а на вогнутую округлую поверхность.

И так далее. Список контраргументов нетрудно было бы продолжить, однако более детальноеложение вопроса читатель может найти в другом месте -. Сейчас важно оценить исторические уроки перспективы и сделать выводы, позволяющие продвинуться дальше.

Великой заслугой перспективы явилось упрочение системного живописного пространства. Впервые в истории живописи зрительно воспринимаемое пространство предстало как насквозь закономерное целое, допускающее экспериментальную проверку. Предписывая изображению точные правила построения видимого, перспектива в известном смысле объективировала зримое пространство. Вместе с тем она осуществила и расширение сферы субъективного, поскольку основыва-

лась на определенных психофизических предпосылках. Так или иначе, это был чрезвычайно важный вклад в историю взаимоотношений человека и действительности.

Однако высокая степень точности, математический триумф и вообще огромная популярность перспективы были оплачены дорогой ценой, а именно — ценой решительного абстрагирования \* живого зрительного опыта. Верно, что перспективное изображение допускает опытную проверку, но такая проверка возможна лишь в весьма специальных, лабораторных условиях. Каждый, кто учился перспективному изображению, знает о трудностях привыкания к условиям этой системы. Все дети как один совершают одни и те же «ошибки» в перспективном рисовании, наотрез отказываясь видеть в близлежащем спичечном коробке подобие стремительно удаляющегося курьерского поезда. Им можно посочувствовать: увидеть близкий предмет таким невозможно, а если эффект все-таки достигнут, то лишь под длительным влиянием специального обучения.

Равным образом пространство, данное нам в живом зрительном опыте, вопреки перспективному истолкованию, не бесконечно, не постоянно, не однородно.

Справедливо заключить, что перспективное изображение не столько «окно» в реальное пространство, сколько *язык*, на котором художник говорит о реальном пространстве и формулирует опыт зрительного восприятия пространства. Наличие не одной, а целого ряда перспективных систем в мировой живописи служит тому лишним доказательством.

## РАССЛОЕНИЕ ПРОСТРАНСТВА

Пространство картины не исчерпывается схемой линейной перспективы. Уже Леонардо, определяя перспективу как учение о «зрительных линиях», делил ее на три части. «Первая из них содержит только очертания тел; вторая — об уменьшении [ослаблении] цветов на различных расстояниях; третья — об утере отчетливости тел на разных расстояниях» [61, т. 2, с. 110]. Да и в рамках собственно линейной схемы живописцы очень часто нарушали жесткие правила прямой перспективы. Ярким примером может послужить «Брак в Кане» Паоло Веронезе (1563; Париж, Лувр): в картине несколько точек зрения и несколько горизонтов.

Как было отмечено выше, наибольшие трудности встают перед прямой перспективой в изображении области близкого пространства — там, где была наиболее сильна «обратная перспектива» средневековья, предшественница ренессансной<sup>24</sup>. Представление о картине как «виде из окна» способствовало устранению проблемы близкого пространства — картина как бы сразу открывалась вдаль. Если бы в системе прямой перспективы и была сделана попытка изобразить ближайшее, то существовала бы явная угроза заслонить им все остальное. Так «заслоняет» собой мир мощный профиль герцога Урбинского на портрете Пьеро делла Франческа (ок. 1465; Флоренция, Уффици), где далекие горные хребты тоньше воротника, а микроскопические деревья едва ли не уступают по величине зрачку глаза. Поразительно монументальный эффект этого образа обусловлен прежде

## ЯЗЫК ЖИВОПИСИ

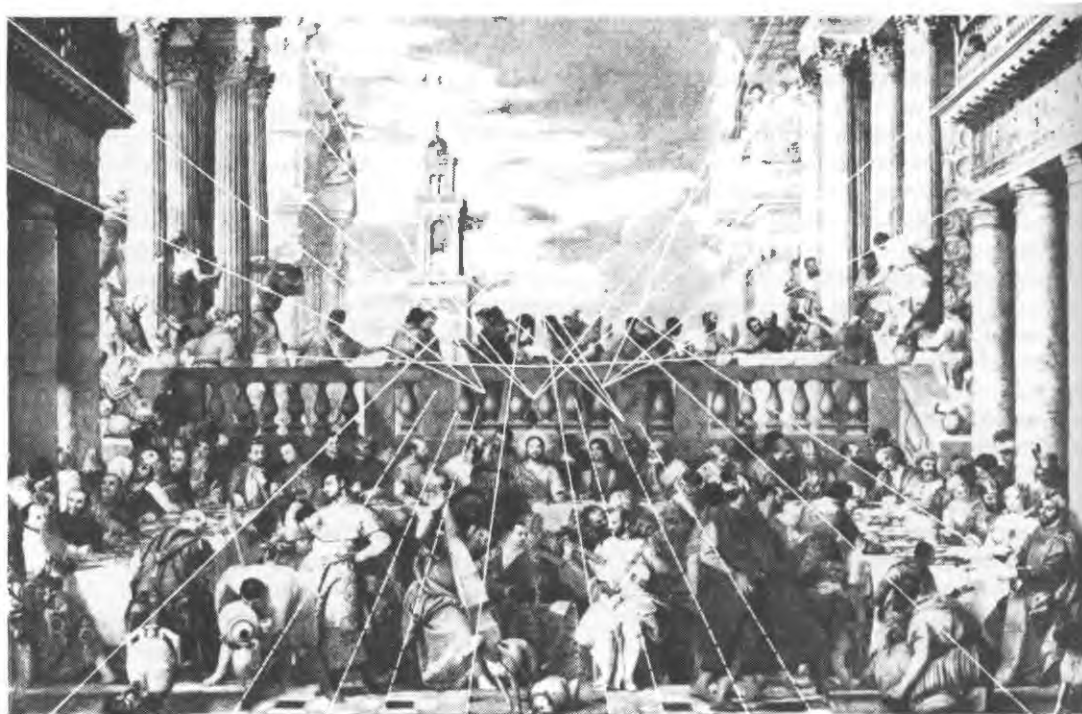
всего отсутствием перехода от ближнего к дальнему, исключением среднего плана. Профиль портретируемого — характерно, что это именно профиль, — лежит в плоскости рамы того «окна», из которого открывается далекая перспектива пейзажа.

Вообще «наложение» фигур на перспективный фон может считаться характернейшей чертой ренессансной картины, особенно в ранний период развития.

Когда же художник пытался согласовать изображение фигуры с перспективным построением близкого пространства, он неизбежно впадал

в противоречие. Пример такого противоречия дает «Мертвый Христос» Мантеньи (ок. 1500; Милан, галерея Брера). Тело, обращенное ступнями к зрителю, изображено в резком сокращении, чему внешне соответствует сужение деревянного ложа. Однако этому сужению явно противоречит сохранение постоянных размеров частей тела, в чем легко убедиться, сравнив размеры ступней, рук и головы Христа. Если бы живописец механически следовал чисто оптическому принципу, ступни Христа заслонили бы все поле изображения<sup>25</sup>. Остается констатировать, что фигура

**П. Веронезе. Брак в Кане**  
1563. Париж, Лувр  
(перспективная схема по Ш. Було)







**П. делла Франческа**  
**Портрет Федерико да Монтефельтро,**  
**герцога Урбинского**  
Ок. 1465. Флоренция, Уффици

## ЯЗЫК ЖИВОПИСИ

и ложе изображены в разных перспективах.

Число подобных примеров можно увеличивать почти до бесконечности, ибо пространство картины, как и пространство зримой реальности, не исчерпывается какой-либо перспективной системой. Если критерий истинности перспективной системы вывести за пределы искусства и искать его в областях так называемого точного знания, то здесь следует прежде всего учесть историческую эволюцию самой науки. Поистине странным выглядит тот факт, что за несколько веков, когда физика, математика, биология, психология и целый ряд других наук прошли огромный путь развития, претерпели революционные изменения и стали науками в полном смысле слова, — за эти несколько веков представления о «научности» перспективной системы практически не изменились! Отдельные голоса, взывавшие к чувству реальности, не поколебали привычного взгляда на вещи. Несмотря на целый ряд глубоких исследований проблемы, вопиющее противоречие между наукой и художественно-педагогической практикой дает о себе знать до сих пор.

Сравнительно недавно в научный обиход было введено понятие «перцептивной» перспективы. Б. В. Раушенбах, инициатор разработки этого понятия, поставил своей целью рассмотреть изображение как результат совместной работы глаза и мозга (отсюда сам термин) и вместе с тем скоординировать данные искусства с современными научными представлениями. Автор (кстати сказать, представитель точных наук) замечает: «С точки зрения математического обоснования линейной (то есть

„итальянской“.— С. Д.) и перцептивной систем перспективы различия между ними сводится к тому, что для математического описания системы линейной перспективы достаточно школьных знаний по алгебре и геометрии, в то время как для описания системы перцептивной перспективы необходимо привлекать значительно более мощный математический аппарат — она описывается дифференциальными уравнениями... а ее геометрической основой является не евклидова геометрия. Таким образом, если за меру „научности“ принята степень сложности математической аппаратуры, то система перцептивной перспективы „научней“ линейной. [85, с. 126 — 127]. При этом, подчеркивает автор, если работа в системе перцептивной перспективы может вестись интуитивно, то линейная перспектива требует от художника предварительного знания ее математических основ.

Остановимся на этом, чтобы не углубиться в обсуждение слишком специальных вопросов. Хочется поблагодарить представителя точного знания за то, что он оказал поддержку чрезвычайно плодотворному взгляду на искусство и приложил известные усилия для устранения старого предвзвешенного рассудка. По сути дела, пространство живописи, как и пространство живого восприятия, всегда превосходило своей сложностью рациональные предписания, и современная наука лишней раз подтвердила это факт.

Итак, перспектива указала на путь в пространство картины. Сделала первые шаги, мы обнаружили, что путь этот лишь извне казался прямым, что пространство картины не однородно и как бы расслаивается



А. да Мессина. Святой Себастьян  
1476. Дрезден, Картинная галереи



А. Мантенья. Мертвый Христос  
Ок. 1500. Милан, галерея Брера

нас на глазах. Таким образом, перед нами — сразу несколько дорог, несколько пространств.

## ПРОСТРАНСТВА ЖИВОПИСНЫХ ЖАНРОВ

Каковы бы ни были идеи, воплощаемые живописью, главным ее героем неизменно являлся человек. В этом смысле пространство живописи антропоцентрично\*. Даже если человек непосредственно не представлен в произведении, человеческое отношение к миру составляет основу любой художественной ориентации.

Человек по-разному ориентируется в пространстве — близком, отдаленном и далеком; это различие называется в языке живописи, в геометрии картины. Оно отражено и в жанровом членении живописи.

Художественные жанры (от франц. genre — род, вид) опреде-

ляются по тому, что изображено и как изображено; в живописи акцент обычно ставят на первом, хотя окончательной ясности здесь нет. Портрет предполагает достоверное изображение какого-либо человека или группы лиц, натюрморт обычно изображает мир вещей, окружающих человека, бытовой жанр — человека в повседневной жизни, исторический — события реальной или легендарной истории, пейзаж — мир природы и т. д. В историко-художественном процессе пути жанров постоянно скрещиваются, порождая сложные жанровые образования, а заодно и дополнительные сложности в определении характера произведений. Кроме того, с течением времени жанровый состав живописи не остается постоянным.

В центре картины мира, созданной Возрождением, стоит человек. Образ его в значительной мере мифологичен, героизирован, целостен. Эта нераздельная целостность ясно ощущается в ренессансном портрете. Конечно, человек включен в различные ситуации, окружен различными вещами и существами, изображен в соседстве с природой, но эти характеристики еще не претендуют на относительную самостоятельность и не выделяются в качестве особых жанровых ориентации. В русле станковой живописи развитая система жанров складывается позднее, в 17 столетии, которое историки искусства часто именуют эпохой барокко (по названию господствовавшего художественного стиля).

Процесс образования жанров можно представить как расслоение целостного пространства ренессансной картины на отдельные, относительно самостоятельные миры, где

предметы, бывшие прежде атрибутами \*, становятся полноправными героями изображения. Это означает, что художественное восприятие и воздействие простираются теперь гораздо дальше прежних границ и становятся значительно сложнее.

В системе живописных жанров, какой она складывается в эпоху барокко, пейзаж и натюрморт представляют собой два полюса, два пространственных предела, две противоположные (но не конфликтные) позиции по отношению к миру — как макрокосму, с одной стороны, и микрокосму, с другой. Возникает соблазн аналогии с экспериментальным естествознанием того времени, с «волшебными приборами» Левенгука и Галилея, с усовершенствованием зрения и расширением знания посредством микроскопа и телескопа. Как известно, именно применение этих приборов обусловило крупнейшие достижения науки 17 столетия, наблюдение и описание макро- и микропространств, планет и микроорганизмов, идеи единства физического мира и биологических форм. Жанровая специализация живописи может быть представлена, если угодно, подобным устройством, открывающим новые, невиданные пространства и объекты.

Пространственные завоевания живописи в эпоху барокко наиболее наглядно выявились, пожалуй, в *пейзаже* (франц.  *paysage*: от  *pays* — страна, земля, местность). Рубенс, Пуссен, Рембрандт, Рейсдал, Лоррен и другие мастера 17 века совершают в этой области открытия, вполне сопоставимые с великими географическими открытиями. Однако «чистый» пейзаж возникает не сразу. Долгое время изображение природы могло

существовать лишь под покровительством живописи «высокого рода» — так называемого *исторического* жанра, включавшего в себя сюжетику священной истории, античной мифологии, эпической поэзии и т. п.

Поэт Райнер Мария Рильке, тонкий знаток живописи, писал о предыстории пейзажа: «Искусство узнало человека до того, как оно занялось пейзажем. Человек был на первом плане и заслонял пейзаж; на первом плане была Мадонна, милая, нежная итальянка с играющим младенцем, а далеко позади нее небо и земля звучали двумя-тремя тонами, как начальные слова „Ave Maria“. (...) Преобладал человек, подлинная тема искусства, и, как украшают прекрасных женщин драгоценными камнями, его украшали фрагментами той природы, которую еще не способны были воспринять в ее целостности» [88, с. 57].

Период становления пейзажа под эгидой высокородного старшего жанра отражен в «историческом» пейзаже, который называют также «идеальным», «классическим» или «героическим». Природа рассматривалась как естественный «театр» исторических деяний, и именно в этом союзе с историей пейзаж находил свое оправдание. Однако со временем акценты меняются. «Человек... отступил перед великими, простыми, неумолимыми предметами, превосходящими его своими размерами и долговечностью. Это не означало отказа от его изображения, напротив: основательно и добросовестно занимаясь природой, учились видеть его лучше, вернее. Человек уменьшился — теперь уже он не центр мира; человек вырос — ибо на него глядели теми же глазами, что и на



К. Лоррен. Утро в гавани  
1634. Ленинград, Эрмитаж

природу; он значил не больше, чем дерево, но он значил много, так как дерево много значило» [88, с. 57—58].

Так, постоянными героями Клода Лоррена являются не те, чьими именами зачастую названы картины, но высокое Небо, восходящее и заходящее Солнце, Земля и Море с их прозрачными далями. Почти все пейзажи Лоррена представляют собой «встречу» этих вечных героев. Излюблен-

ные его мотивы — зарождение и угасание дня, когда природа всем множеством своих ликов обращается к солнцу. Этот «гелиотропизм» \* пейзажей Лоррена связан с устойчивым композиционным приемом, который, переходя из холста в холст, обретает силу принципа. Помещение основного светового акцента у линии горизонта создает сильнейший перспективно-динамический эффект и превращает пространство картины в

анфиладу \* бесконечной глубины, ибо предметность изображения, рельефно выраженная па его периферии, как бы растворяется к центру, чтобы окончательно растаять в ореоле далекого светила. Собственно, основной художественной темой Лоррена становится путешествие света в пространстве.

Рассмотрим «Утро в гавани» из собрания Эрмитажа (1634). Сильно выраженное перспективное сокращение создает эффект глубокого пространства; все линии стремятся вглубь, к единому центру, но по мере приближения к нему теряют ясность начертания и исчезают во встречном потоке света, так и не достигнув предела. Возникает впечатление беспредельного светового пространства. Кю динамика усилена смещением солнечного диска влево и вниз относительно геометрического центра холста. Солнце представляется животворящим источником: из идеально недостижимой глубины оно протягивает свои лучи, и в их свете сначала призрачно, силуэтами далеких гор 11 кораблей на рейде, а затем все рельефнее, осязаемыми архитектурными массивами вырисовываются черты земного мира, чтобы окончательно воплотиться в обыденной трудовой суете обитателей порта.

Эффект, достигнутый художником, во многом обусловлен искусным использованием перспективы. Мыслимая точка схода совмещена с видимым источником света, и движение в глубину преобразуется в противоположное движение, руководимое светом. Образно говоря, пространство Лоррена строится как бы совмещением двух перспектив, двух позиций созерцания, одну из которых занимает зритель картины, а другую —

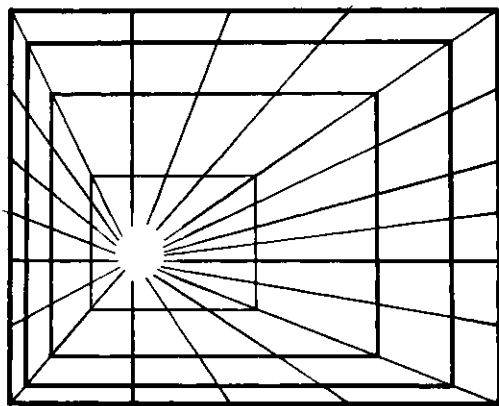


Рис 9

Солнце, «око мира». При этом воздушная перспектива преобладает над линейной.

В схематическом виде строение лорреновского пейзажа выглядит так (рис. 9). Сравните эту схему с рис. 2, и станет ясно, на какой основе мастер строит эффект глубокого динамического пространства. Самые простые оптико-геометрические модели под кистью живописца обретают огромную силу воздействия — зрительного, эмоционального, символического.

Как дали тонкие, чарует Клод Лоррен  
И зеленью морей влечет, как песнь  
с и рен...

— писал русский поэт Вяч. Иванов [48, с. 83]. Эта поэтическая аналогия, подчеркнутая рифмой, поистине символична. Лорреновские пейзажи насыщены призывом к странствиям в волшебную даль — призывом, которому так же трудно противостоять, как и легко подчиниться. Чарующие дали Лоррена символизируют глубину пространства, которой достигла живопись благодаря развитию пейзажного жанра.

## ЯЗЫК ЖИВОПИСИ

Если пейзажные композиции Лоррена еще сохраняют связь с исторической картиной, то в творчестве его голландских современников — ван Гойена, ван дер Нера, Кейпа, Конинка, Хоббема — пейзаж приобретает характер вполне независимого жанра, а гениальный Рейсдал поднимает его на невиданную высоту. Возникает традиция «чистого» пейзажа.

Мы видим, таким образом, что в русле пейзажного жанра живопись овладевает далеким пространством и добивается наибольшего эффекта в создании иллюзорной глубины. Эта пространственная даль и глубина

служит важным жанровым признаком классического пейзажа.

*Натюрморт*, напротив, сосредоточен на освоении близкого пространства, где предметы доступны не только зрению, но зачастую и осязанию, и само зрение насыщается осязательной способностью. Это ближайшая среда человеческого существования. Восходя, как и пейзаж, к живописи «исторического рода», натюрморт в дальнейшей своей эволюции самым тесным родством связан с бытовым жанром. Если пейзаж по мере обретения самостоятельности стремился выйти за пределы социально освоен-

Я. ван Гойен. Берег в Эгмонт-он-Зее  
1645. Ленинград, Эрмитаж





ного пространства и в конце концов вырвался на простор необжитой природы, то последовательная локализация\*, подводящая к пространству натюрморта, направлена прямо противоположно: двор, дом, интерьер и — натюрморт.

Небезынтересна история наименования жанра. Голландский термин «*stilleven*» («неподвижная натура», буквально «тихая жизнь»), впервые документально зафиксированный в 1650 году, вошел в употребление

только к концу 17 века, еще позднее получил распространение в английском и немецком языках, а уж затем его значение было унаследовано французским термином «*nature morte*» («мертвая натура») и, как видно, унаследовано не без потерь [56, с. 14; 66, с. 107].

Само обозначение жанра как бы устраняет проблему движения. На первый план выдвигается вещь, которая словно подвергнута лабораторной изоляции, чтобы максимально

**А. ван дер Нер. Пейзаж с мельницей**  
Ок. 1650. Ленинград, Эрмитаж



## ЯЗЫК ЖИВОПИСИ

выявить свой индивидуальный вещный характер. На плоскости холста эта ситуация приобретает вид четкого разделения предмета и фона. Светлый предмет на темном фоне или темный предмет на светлом фоне — в любом случае это противопоставление предельно конкретной, осязаемо-рельефной *вещи* ее *окружению*. Так создаются условия для идеальной «экспозиции» вещей. Прекрасными примерами могут служить натюрморты Караваджо, Сурбарана и целого

ряда голландских мастеров — Класа, Хеды, Калфа, в творчестве которых живопись «малого мира» обрела самоценную прелесть.

Микромир вещи, то, как она *сделана* (человеком или природой), ее индивидуальное устройство воссоздается с исчерпывающей полнотой, побуждая вспомнить слова голландского биолога Яна Сваммердама: «Все линии Апеллеса являются тяжелыми бревнами в сравнении с тончайшими линиями природы»

Я. ван Рейсдал. Болото  
Ок. 1665. Ленинград, Эрмитаж



[цит. по: 112, с. 32]. Мастер натюрморта работает подобно естествоиспытателю, исследует мир вещей и записывает кистью результаты своих наблюдений, достигающих невиданной точности. «Анатомированный» лимон в голландском натюрморте может служить своеобразным символом нового, экспериментального метода живописи. Аналогия с лабораторным опытом подкрепляется еще и тем, что натюрморт «ставится», что его композиция предустановлена.

Экспозиции вещей соответствует характерный композиционный принцип, особенно наглядно представленный в произведениях, относящихся к раннему этапу развития натюрморта. Предметы располагаются в ряд на горизонтальной плоскости, параллельной границам холста. Они как бы названы поименно и связаны, так сказать, сочинительной связью. Принцип этот можно определить как «принцип наилучшей обзорности». В процессе дальнейшей эволюции

**Я. ван Рейсдал. Морской берег**  
Конец 1660-х — начало 1670-х гг.  
Ленинград, Эрмитаж





**Караваджо. Корзина с фруктами  
1596. Милан, Амброзиана**

жанра композиция усложняется, в отношении вещей вносится порядок подчинения, субординация. Тем самым жанр демонстрирует свою зрелость.

Натюрморт не знает пространственных глубин и далеких перспектив пейзажа, и в границах этого сопоставления может показаться фрагментом, выдаваемым за целое. Кажется, что он живет лишь отраженным светом большого мира. Однако

это неверно, как неверно отождествлять пространство натюрморта с окружением вещей, или фоном. Натюрморт строится взаимоотношением вещей, в тесных границах образуя сложную пространственную организацию «малого мира».

Если наблюдатель перестанет мыслить себя неизменной величиной и попытается отвлечься от привычной оценки масштабных соответствий, если он, подражая знаменитому герою



В. Калф. Десерт  
Ленинград, Эрмитаж



**В. К. Хеда. Завтрак с омаром**  
1648. Ленинград, Эрмитаж

Джонатана Свифта, настроится на восприятие малого мира как пространства, в котором можно путешествовать, как путешествует глаз

среди облаков, лесов, гор и морских далей,— все станет иным.

Пространство натюрморта предстанет столь же тонко разграничен-



Ф. Снейдерс. Рыбная лавка  
Ленинград, Эрмитаж

ми и вместе с тем целостной картиной мира, где есть своя земля и свое небо. Нужно лишь преодолеть автоматизм восприятия, перенести внимание с вещей на их взаимоотношения в поле картины, и тогда драпировки приобретут вид облачной завесы, кубок станет подобием колокольни, ветка — деревом, поднос — гладью водоема; глаз пропутешествует по холмам виноградной грозди и найдет в темной глубине бокала утонувшее окно...

Это означает, что живопись в границах каждого жанра стремится создать *целостный мир*, соотносимый с реальностью, как целое с целым. Кроме того, повторяю: пути различ-

ных жанров пересекаются, а границы их не остаются неизменными. Так, Франс Снейдерс, творчество которого знаменует высокую ступень развития натюрморта, расширяет его сферу, увеличивает размеры картины и в пространстве своих «Лавок» создает грандиозные зрелища, в которых участвует множество героев, совершается множество событий, так что натюрморт сложностью сюжетных ходов не уступает исторической картине. Не случайно Снейдерса называют «Рубенсом натюрморта», а в его картинах видят скорее «героические события из жизни предметов, чем натюрморты» [56, с. 16; 22, с. 492].



Ф. Снейдерс. Рыбная лавка  
Фрагмент

В сущности, история развития каждого жанра как бы воспроизводит историю развития всего живописного рода. Но как члены различных семейств обладают характерными индивидуальными чертами, так произведения разных жанров имеют свое «лицо» и воплощают своеобразное отношение к миру.

С течением времени натюрморт не только не утратил изначально присущую ему экспериментальную функцию, но более того — стал школой живописи. Для многих поколе-

ний европейских художников именно натюрморт служил моделью организации живописного пространства. Для Поля Сезанна, как бы подводящего итог истории классической Картины, характерно приведение пейзажа, портрета, фигурной композиции именно к натюрмортной формуле. Об этом еще предстоит говорить ниже, а сейчас обратимся к рассмотрению тех элементов живописной школы, которых я коснулся лишь мимоходом.



## СВЕТ И ТЕНЬ

Способности зрения и изображения изначально обусловлены светом. Вместе с тем свет, освещенность — не только условие, но и важнейшее средство изобразительности. Леонардо, много размышлявший над природой и действием света, предположил: «Первая картина состояла из одной единственной линии, которая окружала тень человека, отброшенную солнцем на стену» [61, т. 2, с. 84]. (Надо сказать, что он не был одинок в этом мнении.) Сам Леонардо далеко ушел от подобного «первообраза» и разработал учение о светотени, применение которого позволяло достичь удивительно тонких эффектов в изобразительной моделировке форм. Речь, конечно, идет о знаменитом «сфумато» (итал. sfumato) — «дымчатой» атмосфере леонардовских рисунков и картин, где предметные очертания почти неуловимы.

Обведенная тень, строго говоря, не может считаться картиной, ибо изображение здесь возникает в результате чисто механической операции. Однако этот пример хорошо демонстрирует изначальную условность рисунка: ведь в мире зримых форм нет контуров как таковых, а рисунок абстрагирует видимость до контура, и в этом заключается его специфическая выразительность. Контур можно понять как запись изобразительного жеста и как углубление, «врезание» в плоскость. Искусство линейного рисунка предполагает неравнозначность того, что заключено внутри контура, и того, что лежит вне его. Живая, сделанная искусной рукой линия создает одновременно два пространства — внутреннее и внешнее, в противоположность рав-

нодушно налагаемому «проволочно-му» контуру. Опытный рисовальщик, даже пользуясь одними линиями, оперирует светом и тенью<sup>26</sup>.

В развитии рисунка наблюдается определенная эволюция. «В искусстве древнего мира можно говорить о полном господстве рисунка. В сущности говоря, и вся египетская живопись и роспись греческих ваз — это тот же линейный, контурный рисунок, в котором краска не играет активной роли, исполняя только служебную роль — заполнения силуэта. Вместе с тем этот древний рисунок принципиально отличен от рисунка эпохи Ренессанса и барокко: в Египте рисунок — это в известной мере полуписьмена, образный шрифт; на греческих вазах — декоративное украшение, тесно связанное с формой сосуда. В средние века тоже нельзя говорить о принципиальном различии между рисунком и живописью. Византийская мозаика с ее абстрактным золотым или синим фоном и плоскими силуэтами фигур не пробивает плоскость иллюзорным пространством, а ее утверждает; средневековая миниатюра представляет собой нечто среднее между станковой картиной и орнаментальным украшением; цветной витраж — это расцвеченный рисунок» [22, с. 65]. Таким образом, история рисунка как самостоятельной области изобразительного искусства восходит к сравнительно недавнему прошлому и оканчивается тесно связанной со станковой картиной.

Рисунок пользуется минимумом средств и тем не менее способен выразить многое. Поль Валери, обращаясь к художникам-граверам, восклицал: «Разве недостаточно вам каких-нибудь считанных штрихов.



Леонардо да Винчи. Святая Анна  
Картон для картины  
Лондон, Национальная галерея



Леонардо да Винчи. Джоконда  
1503-1506. Париж, Лувр



**Н. Пуссен. Избиение младенцев**  
Ок. 1627. Лилль, Музей изящных искусств

считанных царапин, чтобы лицо человека или сельский пейзаж не только предстали нам во всей своей подлинности, но и заставили нас, силой внушения, обнаружить подразумеваемый колорит и даже самое пышное освещение?» [19, с. 334].

Понимание рисунка как «живописи черным и белым» имеет свои

истоки в искусстве древности, по активное развитие получает в эпоху Возрождения. Расширение зоны темного придает рисунку сильную рельефность, введение промежуточных тонов, градаций света позволяет моделировать форму как пространственную по преимуществу. Рисуют не только темным по светлому, но и



**П. Пикассо. Прическа**  
1923. Москва, ГМИИ им. А. С. Пушкина



**Караваджо. Призвание Матфея**

Ок. 1600. Рим, Сан Луджи деи Франчези

светлым по темному — белыми штрихами и пятнами на темном грунте. Возникает проблема организации света и тени на плоскости и в иллюзорном пространстве картины, и мастера Возрождения создают систему светотеневой композиции.

Здесь хотелось бы остановиться на более позднем примере, столь же знаменитом, как и впечатляющем. Речь идет о художественной реформе Караваджо.

Светотень, доведенная до предельной выразительности, становится у Караваджо важнейшим композиционным фактором. Фон в его картинах, как правило, погружен в глубокую тень, а вся энергия светового потока направлена на героя и его предметное окружение. Способом такой «лабораторной изоляции» объекта изображения Караваджо добивается поразительных оптических, а затем и художественно-психологичес-

ких эффектов. Но свидетельству современников, Караваджо ставил модель в полутемной мастерской, освещая ее через маленькое окошко в верхней части стены; нередко это окошко имело форму круга — так называемый «бычий глаз». Испанский живописец, историк и теоретик искусства Антонио Паломино в своем труде «Музей живописи и школа оптики» (1715—1724) писал: «Изучение природы делает людей настолько выдающимися, что справедливо их называют единственными. (...) Как раз это и произошло с Микеланджело Караваджо, который, почувствовав себя новатором в своих методах, отдал все, что приобрел, художникам, писавшим фрески, а сам, побуждаемый своим гением, принялся рисовать с природы. Он запирался в подвале или погребе, освещенном „бычьим глазом“, чтобы фигурам, которые он рисовал, придать большую объемность. Когда же он выставил свои произведения для обозрения публики, то поразил Италию, оставляя позади себя всех идущих впереди» [73, т. 3, с. 147]. Можно добавить, что Караваджо поразил не только Италию, но и всю Европу. Его влияния не избежали крупнейшие живописцы эпохи барокко, в том числе Рубенс, Пуссен, Рембрандт, Веласкес.

Живопись Караваджо зачастую создает впечатление глубокого, «бездонного» пространства, однако оно строится на иной основе, нежели далекое пространство в живописи предшествующей эпохи. Этой новой основой является мощный контраст абстрагированного фона («фона вообще») и предельно натурального, осязаемого глазом предмета. Караваджо как бы скрывает родство пред-



Рембрандт. Три женщины у дверей дома  
1635—1636. Франция, частное собрание

мета с пространством, вводит крупный план и буквально гипнотизирует зрителя иллюзорно-натуральными образами, будто бы сразу возникшими и навсегда застывшими во всей индивидуальной неповторимости. Это не означает, что мастер исключил проблему предметно-пространственного единства как таковую. Предмет и пространство, герой и среда связаны у него по принципу «часть вместо целого». В своей мастерской, перед моделью, освещаемой «бычьим глазом», Караваджо открывает новые законы восприятия мира, подобно тому как биология его эпохи проникает в невиданные глубины материи посредством микроскопа.

Замечательно, что свой экспериментальный метод Караваджо внедрил в святая святых изобразительного искусства — исторический жанр. Сцены священных деяний он превращает в своего рода «натурную постановку», придает им характер застывшего мгновения и насыщает их как бы документальной убедительностью. Зримым воплощением этого метода является «Призвание Матфея» (ок. 1600; Рим, Сан Луиджи деи Франчези). Диагональ светового потока вместе с указующими перстами трех рук (Христа, апостола Петра и самого Матфея) концентрирует внимание на главном герое изображения. Свет аккомпанирует действию, но вместе с тем и сам приобретает свойство одушевленного движения, жеста, указания и призыва. Оптический эффект становится основным фактором смыслообразования. Действие света равносильно действию слова. «Следуй за мною» — это не только веление Христа, но и буквальное просветление словом. Подчеркнуто будничным быт, куда

низведено чудо явления Христа, реалистическая характеристика действующих лиц, специфический «натурализм» в трактовке предметной среды — эти черты изображения свидетельствуют о присущем Караваджо стремлении к демократизации религиозного чувства. Если добавить, что в облике Христа проступают черты самого художника, а в присутствующих можно угадать его друзей, то символика света насыщается глубоко личным смыслом. Не является ли это лучшим свидетельством самосознания живописца, его веры в истинность своего искусства, в пророческую силу своих художественных открытий?

Конечно, новаторское значение искусства Караваджо осознается современным зрителем (кинозрителем и телезрителем) не столь остро, как это воспринималось в эпоху барокко. Естественный, но искусно усиленный свет позволил мастеру добиться такой иллюзии реальности, перед которой отступает сама реальность и зритель ведет себя как зачарованный, — подобно тому, как беспомощно он перед творящимся на сцене или на экране. А поскольку группы, герои, жесты, лица выхвачены из самой жизни, и «выхваченность» эта акцентирована фрагментарностью композиции, введением крупного плана и предельной натурализацией деталей, постольку не приходится удивляться всеобщему одушевлению зрительского коллектива, толпам народа, собиравшимся у картин Караваджо, и беспрецедентному его воздействию на искусство современников.

Такова сила светотени, возведенной в принцип художественного воздействия.



## АЗБУКА ЦВЕТА И ЯЗЫК КОЛОРИТА

В настоящее время связь между светом и цветом хорошо известна. По некоторым данным можно судить, что античные ученые знали о существовании такой связи, но в течение многих веков представления о ней оставались неопределенными. Эта неопределенность не мешала, однако, пользоваться информацией, доставляемой светом, различать цвета и реализовать накопленный опыт в многоцветных изображениях.

Впрочем, не лишне задаться вопросом: всегда ли изобразительность использовала богатый цветовой потенциал природы и зрения?

«Ведь говорят же — и, вероятно, следует полагать, что оно так и было,— отмечал Вазари в своих „Жизнеописаниях...“,— что живописцы сначала писали только одной краской, почему они назывались монохроматиками (от греч. *monos* — *один* и *chroma* — *цвет*.— С. Д.), и что это было еще далеко до совершенства. Л потом, в творениях Зевксиса, Полигнота, Тиманфа и других, которые уже пользовались только четырьмя красками, главным образом восхвалялись линии, контуры и формы, но не подлежит сомнению, что чего-то там все-таки должно было не хватать. Зато впоследствии у Эриона, Никомаха, Протогена и Апеллеса все было совершенно и прекрасно в высшей мере, и лучшего уже нельзя было себе вообразить, так как они превосходнейшим образом изображали не только формы и телодвижения, но и страсти и движения души» [18, т. 2, с. 8—9]. Итак, уже в древней живописи был осуществлен полный цикл развития от несовершенного моно-

хрома до многоцветной картины, способной выражать душевные переживания. Так это или не так — Вазари знает понаслышке и спешит заметить: «Поэтому перейдем к нашему времени, когда глаз служит нам гораздо лучшим проводником и судьей, чем ухо» [18, т. 2, с. 9]. «Наше время» — это, разумеется, эпоха Возрождения, когда живопись достигла чрезвычайно высокого расцвета, причем слово «расцвет» здесь можно понять и буквально: палитра мастеров Возрождения готова соперничать с самой природой.

Прошло еще немало времени до той поры, когда Ньютон произвел известные опыты с солнечным светом и перевел субъективные данные цветových ощущений на объективный язык физико-математических законов. Давно известная азбука цветов, представшая в виде радуги — спектра, получила строгое научное обоснование. Таким образом, было введено верное представление о физической природе цвета. Ньютон различил в спектре семь цветов (так называемая «музыкально-оптическая аналогия») и расположил их в форме *круга*, составленного из семи секторов: красного, оранжевого, желтого, зеленого, голубого, синего и фиолетового (цветовой круг).

С момента опубликования теория Ньютона нашла множество противников, среди которых едва ли не наиболее страстным был великий Гете, сам выступивший автором «Учения о цвете». Согласно Гете, первичные цвета, возникшие из противоположности света и тьмы,— желтый и синий. Желтый и красный цвета он определял как солнечные, теплые, активные, а синий и фиолетовый — как цвета ночи, холодные и пассив-

ные. Основной акцент Гете перенес в область изучения воздействия цвета на организм человека, различая при этом физиологический и психологический аспекты такого воздействия. Хотя критика законов, открытых Ньютоном, базировалась у Гете отнюдь не на физической основе и в этом смысле была лишена научной доказательности, изучение связи «свет — цвет — эмоция» явилось большим его достижением.

Современник Гете, выдающийся живописец-романтик Филипп Отто Рунге выдвинул идею «цветового тела». Стремясь представить все многообразие цветов в едином целом, он предложил модель цветового шара: на полюсах — белый и черный цвета, на линии экватора — чистые цвета цветового круга, на меридианах — смеси чистых цветов с белым и черным, внутри — все замутненные цвета. Идее Рунге нельзя отказать в остроумии и глубине<sup>27</sup>.

Я привел лишь три характерных примера из истории создания цветковых систем, используя опыт физика, поэта (и выдающегося ученого) и живописца. Эту историю можно было бы продолжать, однако есть опасность уйти слишком далеко от основной темы — тем более что история эта чрезвычайно интересна. Пусть заинтересованный читатель действует самостоятельно, а я лишь обозначаю здесь основные цветковые понятия, воспользовавшись фундаментальной работой Н. Н. Волкова «Цвет в живописи» [23].

Три основных качества цвета — *цветовой тон, светлота и насыщенность*.

То, что называют *цветовым тоном*, обозначается словами «красное», «синее», «желтое» и т. д. Все цвета,

обладающие цветовым тоном, называются хроматическими; белый, серый, черный — ахроматические (или нейтральные) цвета.

*Светлота* — качество, присущее как хроматическим, так и ахроматическим цветам. Последние различаются только по светлоте, образуя непрерывный ряд от абсолютной тьмы до ослепительного света. Светлоте не следует путать с белизной (как качеством предметного цвета).

*Насыщенность* называют фу или иную степень выраженности в цвете его цветового тона. Так можно говорить о «более красном» или «менее красном». К наиболее насыщенным относятся спектральные цвета.

*Основными* спектральными цветами принято теперь считать триаду: красный, зеленый, синий. Цвета, диаметрально противоположные в цветовом круге, при оптическом смешении взаимно нейтрализуются. Их называют *дополнительными*. Современные данные о дополнительных цветах фиксируют такие пары: желто-зеленый — фиолетовый, желтый — синий, оранжевый — голубой, красный — голубовато-зеленый.

Легко заметить, что оптическое смешение *цветов* не соответствует смешению *красок*. Так, триада основных красок — красная, желтая, синяя — не совпадает с триадой основных спектральных цветов. И пары дополнительных цветов живописцы зачастую выделяли иначе, исходя из упрощения состава палитры, например: красный — зеленый, оранжевый — синий, желтый — фиолетовый<sup>28</sup>. Чтобы не запутаться в этих вопросах, читателю необходимо ясно осознать, что цветовой круг и палитра живописца — разные вещи. Зачем же, спрашивается, излагать то, что не



Новгородская школа. Чудо Георгия о змие  
14 в. Ленинград, ГРМ



Тициан. Несение креста  
1560-е гг. Ленинград, Эрмитаж

имеет прямою выхода в живописную практику? Именно для того, чтобы избежать путаницы, которая, к сожалению, постоянно возникает в области рассмотрения цвета. Кроме того, наука и искусство, подходя к цвету с существенно различных позиций, все же никогда не были равнодушны друг к другу. Мы уже видели и еще не раз увидим, что ученых и художников постоянно сближало стремление к систематическому представлению проблемы цвета.

Нужно сказать еще несколько слов о цветовых определениях, привычных для живописца.

Более или менее устойчивые цветовые признаки, по которым мы узнаем и различаем предметы, связа-

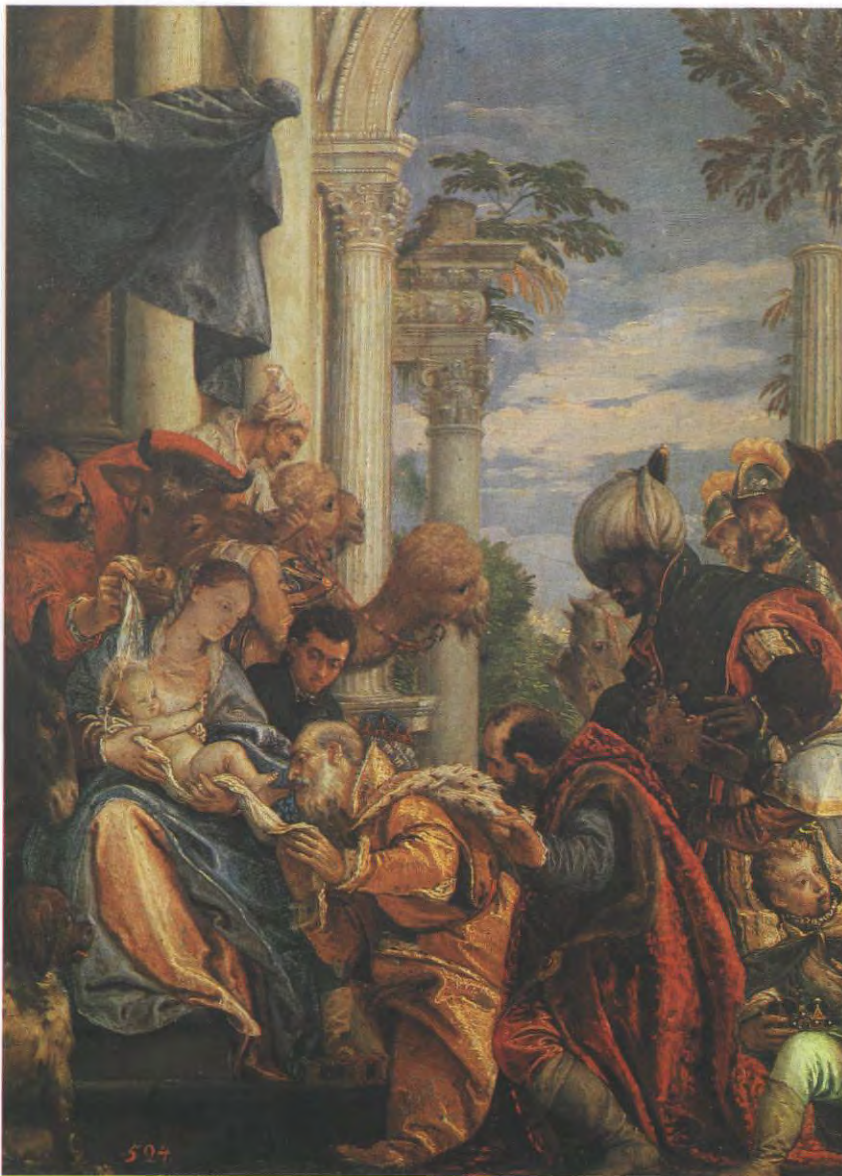
ны с понятием *предметного* (или *локального*) цвета. «Эксперименты показывают, что в нашем предметном опыте часто происходит снятие оттенков цвета, зависящих от освещения, подравнивание их к некоторому „неизменному“ цвету, впрочем, неточное подравнивание. В качестве такого неизменного цвета выступает *цвет предмета при рассеянном дневном свете*» [23, с. 31].

Каждому, кто знаком с детским изобразительным творчеством, известно, что дети оперируют, как правило, локальными цветами.

Общепринятым является и деление всех цветов по цветовому тону на *теплые* и *холодные*. Желтый, оранжевый и красный ощущаются как теплые; фиолетовый, синий и зеленый — как холодные. (Такое различение может быть проведено и в более узких границах, в пределах одного цветового тона, например, теплый зеленый и холодный зеленый.)

Понятие живописного *колорита* (от лат. *color* — цвет) есть прежде всего понятие о *взаимоотношениях* цветов — об их сходстве и различии, согласии и несогласии. Полная аналогия цветов означала бы отсутствие колорита как такового. Колористический принцип связан с *контрастом*, природа которого, по замечательному определению Леонардо да Винчи, «заключается в том, что он являет предметы тем более совершенными по своему цвету, чем более они *несхожи*» [47, с. 173]. Колорит можно определить как принцип организации цветовых контрастов.

Совершенно очевидно, что от овладения «азбукой цвета» до понимания сложнейших гармоний живописи — огромная дистанция. Еще большая дистанция существует между назван-



**П. Веронезе. Поклонение волхвов**  
Начало 1570-х гг. Ленинград, Эрмитаж



П. П. Рубенс. Персей и Андромеда  
Начало 1620-х гг. Ленинград, Эрмитаж

ными элементарными понятиями и комплексом живых ощущений цвета в природе. Ни один учебник по цветоведению не может рационально учесть всю сумму условий, в которых рождается колористическое образное целое живописного произведения. Реальный опыт живописи превосходит своей сложностью «науку цвета». Но с другой стороны, палитра живописи оказывается крайне ограниченной сравнительно с «палитрой» природы. «В живописи изображение есть перевод живого, объемного, движу-

щегося, изменяющегося цвета на язык неподвижных пятен и линий. значит, строго говоря, на язык плоских пятен и двухмерных линий. А всякий перевод есть истолкование» [23, с. 143].

Здесь мы снова приходим к представлению о языке, не сводимом к азбучным комбинациям, но и не претендующем на безусловное отражение всего многообразия природы. Истолкование мира на языке цвета — таким может быть общее определение колорита.



**Н. Пуссен. Отдых на пути в Египет**  
1657. Ленинград, Эрмитаж

В рассуждениях об изобразительном искусстве издавна встречается противопоставление рисунка — как начала строгого, рационального, «мужественного», и живописи — как начала изменчивого, прихотливого, эмоционального, «женственного». Действительно, способность цвета к эмоциональному воздействию столь велика, что ее нельзя переоценить.

..И яркой радуге окрестность рада,  
Которая игрою семицветной  
Изменчивость возводит в постоянство,  
То выступая слабо, то заметно,

И обдаёт прохладой пространство.  
В ней — наше зеркало. Смотри,

Душевный мир и радуги убранство!  
Та радуга и жизнь — одно и то же.

Так говорит Фауст от лица своего создателя — Гете [30, с. 261]. Мир души игрой изменчивых переживаний подобен радуге, в радужных переливах света душа, как в зеркале, узнает самое себя. Но ведь о радуге сказано: «изменчивость возводит в постоянство». Устами своего героя говорит не только Гете-поэт, но и Ге-



А. Ватто. Капризница  
Ок. 1718. Ленинград, Эрмитаж

те-ученый. Теми же словами можно характеризовать воздействие живописного колорита, который посредством цветового единства (имеющего вполне рациональное обоснование) создает ответное эмоциональное единство восприятия. Разграничение в картине рисунка и колорита столь же упрощенно представляет суть дела, насколько это осуществляется в делении психической жизни на «разум» и «чувство». Рисунок и колорит в картине — два плана единого целого, и пренебрежение к одному немедленно отзывается в другом. «Нельзя отделять рисунок от цвета. Цвет никогда не применяется слу-

чайно, и с момента, когда рисунок и цвет разграничиваются, и в особенности когда соотношения их нарушаются, появляется разрыв» [74, с. 44].

Нет и не может быть какого-либо эталона колористической живописи, позволяющего по набору формальных признаков отличать таковую. Можно говорить лишь о развитии той или иной колористической традиции, системы, тенденции. Обратимся к историческим примерам.

В средневековой живописи, быть может, наиболее ясно представлен словарь цветов. В сравнении с колористическими традициями Возрождения и более поздними цветовой язык средневековья может показаться очень условным. В иные времена его считали даже примитивным. С этим трудно согласиться по простой причине: икона и картина обращены к различно понимаемой и воспринимаемой реальности, о чем уже говорилось выше, и поэтому они имеют разную колористическую «программу». Иконопись не строит изображение как «окно в природу», у нее — иная перспектива, иное пространство, иной зритель и, как следствие, иной колорит. Изменчивость цвета — свойство явлений, постоянство цвета — свойство сущностей.

Средневековая живопись акцентирует существенные качества цвета, избегает смешений, замутняющих цвет, стремится к максимальной насыщенности, использует активные контрасты — теплых и холодных, а также дополнительных цветов. Употребление цвета здесь не может быть произвольным, ибо цвет входит в систему символических значений (например, золото и пурпур как символы царственности, голубой и синий —





**Ж.-Б. Шарден. Натюрморт с атрибутами искусств**

1766. Ленинград, Эрмитаж

символы небесного мира, белый — чистоты и невинности и т. п.). Разумеется, символика цвета не однозначна для различных изобразительных систем средневековья, но сам цветовой символизм остается неизменным принципом. Образование более или менее устойчивого «словаря цветов» явилось результатом длительного исторического отбора, обобщением

огромного коллективного опыта. Таким образом, внешняя простота колорита, наблюдаемая в средневековых изображениях, не имеет ничего общего с наивным упрощением палитры, а истолкование иконы в духе примитива является очевидным заблуждением.

«Изменчивость возводит в постоянство» — эта формула в высшей

## ЯЗЫК ЖИВОПИСИ

степени применима к русской иконописи. Переводя ее колористический язык на язык современных понятий, можно сказать, что иконопись оперирует преимущественно локальными цветами. Точнее говоря, она пользуется постоянными значениями цвета и организует колорит с таким расчетом, чтобы каждый цвет максимально выявлял свое значение. Достаточно вспомнить известную

новгородскую икону 14 века «Чудо Георгия о змие» (Ленинград, ГРМ). Предельно выразительному линейному узору с активными диагональными контрастами отвечает мощное звучание нескольких интенсивных цветов. Формы сведены к ясно обрисованному силуэтам. Доминирующее сочетание белого и красного, усиленное вкраплением холодных цветов, воспринимается как раз и навсегда

Э. Делакруа. Охота на львов в Марокко  
1854. Ленинград, Эрмитаж



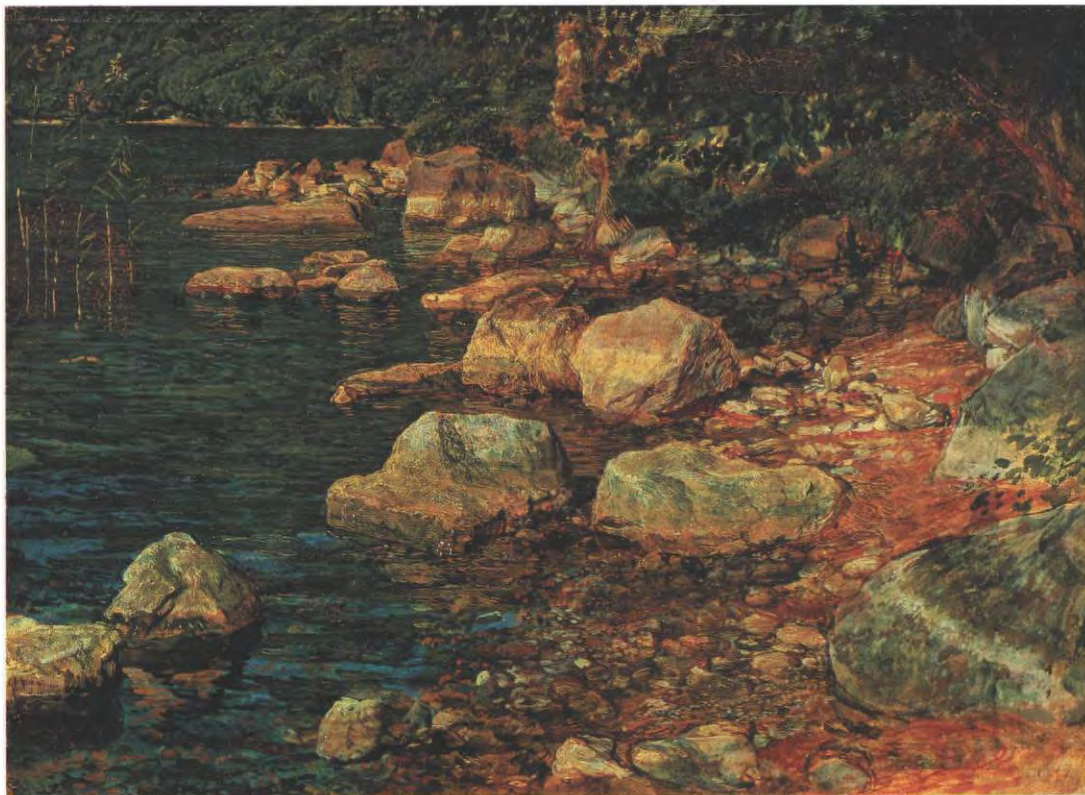
запечатленная формула победоносного образа.

С колоритом, основанным на гармонии локальных цветов, мы встречаемся не только в средневековой живописи, но и в живописи раннего Возрождения, а также позднее, вплоть до современного искусства, где авторитет средневековой колористической традиции очень высок. Однако, начиная с эпохи Возрождения, преобладающей живописной тенденцией становится стремление связать колорит со светотеневой моделировкой форм и «глубиной» иллюзорного пространства картины. Тем самым акцент переносится с постоянства на изменчивость. Приведение цветового многообразия к единству осложняется вместе с увеличением числа условий, соблюдение которых необходимо для достижения такого единства. Расслоение изобразительного пространства, введение конкретного освещения (зачастую вместе с источником света), светотеневая моделировка форм, данных в сложных пространственных поворотах,— вот основные причины, по которым открытый цвет утрачивает былое значение в колористической системе. Вместе с тем восприятие цвета становится более индивидуальным. Картина мира как бы распадается на множество цветовых перспектив. Можно говорить не только о колорите национальных художественных школ (например, венецианской, голландской, фламандской и т. д.), но и о колористических системах отдельных мастеров — Тициана и Веронезе, Халса и Рембрандта, Пуссена и Лоррена, Рубенса и Ван Дейка.

В этом смысле любопытным историческим примером служит спор «рубенистов» и «пуссенистов», раз-

горевшийся во Франции второй половины 17 века. Две партии, названные по именам почитаемых мастеров, столкнулись на почве явного недоразумения, что не помешало вспыхнуть настоящим страстям. Сохраняя за Пуссеном достоинства верного последователя древних, партия «рубенистов» отрицала в его искусстве какую-либо живописность и «скверному» его колориту противопоставляла мощь палитры Рубенса. Критика же Рубенса с академических позиций отмечала у него недостатки в рисунке вместе с вульгарностью типов. Здесь мы встречаемся с характерным противопоставлением «рисунка» и «колорита», о чем уже упоминалось выше; к сожалению, подобные схоластические споры ведутся по сей день. Поистине нужно быть слепым, чтобы не видеть колористических достоинств Пуссена. Другое дело, что пуссеновский колорит входит в иной композиционный ансамбль, нежели колорит Рубенса. Легко заметить, что французский мастер реабилитирует значение локального цвета, и в этом отношении его колорит несколько архаичен для эпохи барокко. Однако как родоначальник европейского классицизма Пуссен и в области цвета оказывает подлинным новатором, лишний раз доказывая тезис о новизне «хорошо забытого старого». При всем том факт спора, разгоревшегося вокруг крупнейших представителей живописи барокко и классицизма, сам по себе весьма характерен как свидетельство возросшего значения индивидуальных художественных «манер», включая колорит.

На протяжении своей долгой истории живопись неоднократно становилась полем битвы различных мне-



А. Л. Иванов. Вода и камни под Палаццоуоло  
Начало 1850-х гг. Ленинград, ГРМ

ний, оценок, предпочтений. И если наиболее страстные споры возникали именно вокруг вопросов колорита, то это еще одно доказательство повышенного эмоционального воздействия, которым обладает цвет.

Новые колористические проблемы возникли перед живописью в связи с работой на пленэре (от франц. *plein air* — открытый, свежий воздух). Открытия пленэрной живописи стали причиной радикальных пере-

мен в отношении к цвету. В русской живописной традиции осуществление этих перемен было начато Александром Ивановым. История создания основного его произведения — «Явления Мессии» — могла бы служить своего рода энциклопедией живописного творчества, ибо реализация грандиозного замысла картины разрасталась наподобие ветвления дерева, давая все новые и новые побеги. Одним из таких живых побегов и



**А. А. Иванов. Семь мальчиков  
в цветных одеждах и драпировках**  
1840-е гг. Ленинград, ГРМ

явился пленэрный опыт Иванова — эподы земли, воды, скал, камней, деревьев, а также этюды обнаженных тел под открытым небом, при солнечном свете. Внимание здесь сосредоточено на разнообразии цвета, воспринимаемого в условиях различной удаленности и освещенности. Локальные цвета (включая белый) получают богатейшую внутреннюю разработку, насыщаются рефлексам и складываются в образ цветовой сре-

ды, где каждый оттенок выступает функцией колористического целого. Аналогия с ветвлением дерева тем более уместна, что каждый из этюдов, будучи штудией натуры, одновременно сохраняет тесную связь с замыслом картины и является неотъемлемой частью мыслимого идейно-художественного организма [4, с. 162 — 173]. Этим пленэрные этюды Иванова принципиально отличаются от грядущего импрессионизма, аналогия



**К. Моне. Поле маков**  
Конец 1880-х гг. Ленинград, Эрмитаж

с которым является немедленно, при первом же взгляде. И вместе с тем нельзя не поражаться тому обстоятельству, что пленэрное истолкование колорита развито Ивановым еще в середине 19 столетия.

Импрессионизм (от франц. *impression* — впечатление) — художественное течение общеевропейского масштаба — довел стремление к воплощению изменчивости цвета, казалось бы, до возможного предела. Зримый мир был подвергнут тончайшей цветовой дифференциации, а картина, воплотившая этот образ восприятия, стала скоплением цветных

«атомов», образующих более или менее различные предметные конфигурации. Эффект оказался в полном смысле слова ослепительным. Зритель, привыкший видеть в природе тела или, по крайней мере, формы тел с теми или иными цветовыми признаками, был ослеплен игрой излучений и поначалу не увидел в картинах импрессионистов ничего, что напоминало бы о реальности. «...В наше время, — вспоминал Клод Моне, одна из картин которого дала название всему течению, — нас судили без снисхождения. Тогда не говорили „Я не понимаю“, но — „Это идиотизм,



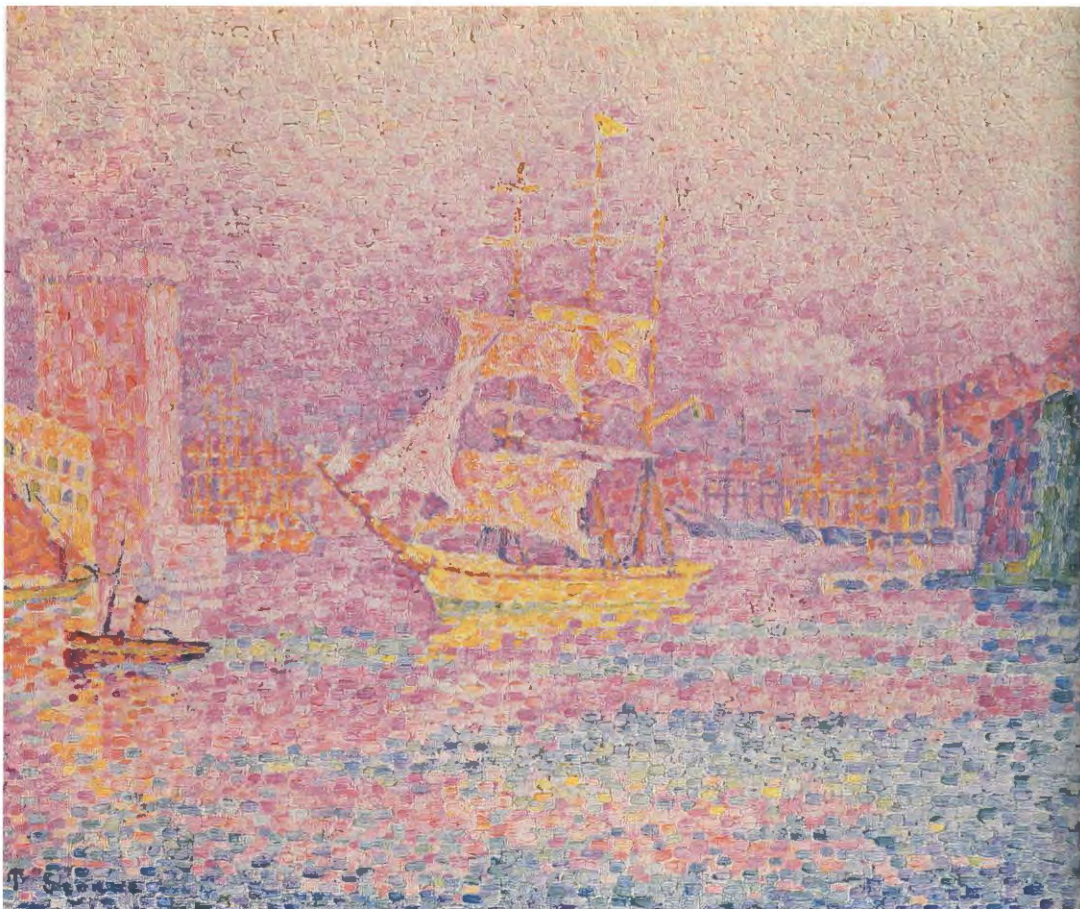
**К. Моне. Мост Ватерлоо (Эффект тумана)**  
1903. Ленинград, Эрмитаж

«это подлость» — это стимулировало нас, давало мужество, заставляло нас работать» [73, т. 5, кн. 1, с. 103—104]. Не менее резкой была в свое время реакция публики и старшего поколения художников на колористические новшества Серова, Врубеля, Коровина и других молодых русских живописцев, использовавших, в частности, опыт импрессионизма.

Прошло время, и зритель научился — именно научился — видеть реальный мир таким, каким его изображали импрессионисты; их колористическая система обрела характер общественно-эстетической

ценности. Но проходит еще немного времени, и Сезанн, соратник импрессионистов, мечтает «вернуться к Пуссену» — «оживить Пуссена на природе» [93, с. 196, 228, 309]. Тем самым возрождается тенденция к постоянству цвета, хотя и на новой основе. В начале 20 столетия эта тенденция укрепляется и в целом ряде живописных направлений получает абсолютное преобладание.

Именно в это время молодой русский живописец К. С. Петров-Водкин задает самому себе «кощунственный» вопрос: «...а не есть ли блестящее итальянское Возрождение... начало



П. Синьяк. Гавань в Марселе  
1906. Ленинград, Эрмитаж

упадка живописи, когда ум, вкус начинают заменять остроту предметного восприятия?» [80, с. 486]. Я не случайно обратился к словам Петрова-Водкина, ибо ему во многом принадлежит инициатива новой радикальной переориентации русской живописи, выразившейся, в частности, в обращении к иконописи как школе колорита.

Здесь как бы замыкается круг избранных исторических примеров.

### ПОЧЕРК ЖИВОПИСЦА

Употребление слова «техника» по отношению к живописи привычно для слуха, но небезопасно для понимания. Известные ассоциации могут





**К. А. Коровин. Улица в Виши  
Ленинград, ГРМ**

породить представление, будто бы в процессе творчества наступает такой момент, когда реализация замысла приобретает чисто внешний характер, когда художник передоверяет ее послушному инструменту, и дальнейшее, как говорится,— «дело техники». Подобное представление ошибочно по самому своему существу. Даже искусство канонического

типа не предполагает чисто технического репродуцирования образца, но в каждом новом акте воспроизводит первообраз. Что же касается индивидуального творчества, то здесь тем более невозможно выделение техники в качестве внешнего средства<sup>29</sup>.

Другое дело, что владение кистью может достичь той степени свободы,



П. Сезанн. Фрукты  
Ок. 1879 — 1882. Ленинград, Эрмитаж

когда живописный инструмент сливается с кистью руки и действует наподобие органа тела под неосознаваемым контролем психики. В таком случае техника становится естественной функцией творящей личности и перестает быть техникой в обычном смысле слова.

Все входящее в сферу искусства, начиная с безучастных, казалось бы, предметов, подсобных средств, приспособлений и инструментов, — все здесь насыщается отзвуками художественно-эстетического отношения к миру. Любовь живописца к своим инструментам совершенно естествен-



А. Матисс. Семейный портрет  
1911. Ленинград, Эрмитаж

на: он склонен привыкать к ним, одушевлять их и наделять чертами собственной личности. Инструменты < гановятся для него продолжением органов восприятия и как бы хранят память о творческих открытиях. Поэтому сама мастерская может восприниматься предметным воплощением внутреннего мира живописца. С тех пор как живопись обрела относительную самостоятельность, художники часто и с особой любовью изображали свои мастерские.

Не меньшее значение для живописца имеет сам материал, в котором воплощается творческий замысел. У каждого вида живописи — особая плоть: густая и вязкая фактура масляной краски, красноречивая плотность темперы, нежная, матовая поверхность пастели, прозрачность, светоносная сила акварели.

Если творчески-личностное отношение распространяется на инструменты живописи, то тем более очевидно его внедрение в сам процесс



П. Сезанн. Дама в голубом  
Ок. 1899. Ленинград, Эрмитаж

претворения материала, в способ действия живописца. При наличии достаточного опыта по следам этого действия можно определить руку мастера. «Например, живописцы барокко писали свободными и смелыми мазками, но сколь различны характер и экспрессия мазка у Ван Дейка, Маньяско, Тьеполо! У Рубенса мазки мощные, но мягкие, закругленные, эластичные и сочные. У Ван Дейка — взволнованные, бурные, как бы взрывающиеся. У Франса Гальса — жалющие и меланхолические. Или сравним красный тон у Тициана, Рубенса и Рембрандта: он очень различен и по

физической структуре, и по эмоциональному содержанию. Синий тон у Мурильо — сочный, насыщенный чувственной прелестью, мечтательно-нежный; у Греко — прозрачный, холодный, бестелесный, нереальный» [22, с. 277].

А вот более детальная характеристика индивидуального почерка живописца. «Краски одинаково прекрасны и метко схвачены, как в тенях, так и на свету, как в своей силе, так и в своей нежности. Это наслаждение для глаза видеть их богатство и простоту, изучать их подбор, число, бесконечные нюансы и восхищаться их совершенным единством. (...) Работа кисти сама по себе редкое чудо: краска кладется по надобности густо или жидко, твердо или сочно, жирно или тонко. Фактура свободная, обдуманная, гибкая, смелая; никаких крайностей, ничего незначительного. Каждая вещь написана сообразно ее значению, собственной природе и ценности: в одной детали чувствуется прилежание, другая едва тронута. Гладкий гипюр, легкие кружева, отливающая атлас, матовый шелк, поглощающий больше света, бархат — все это без мелочности, без излишних деталей; мгновенное восприятие сути вещей, безошибочное чувство меры, умение быть точным без долгих объяснений и дать всё понять с полуслова, ничего не опуская и лишь подразумевая бесполезное; мазок стремительный, ловкий и точный, как всегда, меткое слово, верно найденное сразу; ничто не утомляет перегрузкой, ничего беспокойного и ничего излишнего столько же вкуса, как у Ван Дейка столько же технической сноровки, как у Веласкеса, и это при во сто крат больших трудностях, созданных бес-



**П. П. Рубенс. Коронация королевы. Эскиз**  
Между 1622 и 1625. Ленинград, Эрмитаж  
Фрагмент



**Рембрандт. Возвращение блудного сына**  
Начало 1660-х гг. Ленинград, Эрмитаж  
Фрагмент

конечно более богатой палитрой, поскольку она не ограничена тремя тонами, а дает всю гамму известных тонов,— таковы во всем блеске опыта и вдохновения почти единственные в своем роде достоинства этого прекрасного художника». Так писал Эжен Фромантен о Франсе Халсе [105, с. 193].

На высших ступенях мастерства сам живописец как бы становится единым инструментом, тончайшая система организации которого обес-

печивает мгновенную связь между чувством и мыслью, эмоцией и волей. восприятием и исполнением, глазом и рукой. Та же связь охватывает все элементы живописного образа, становящегося «записью» творческого процесса.

Множество неоспоримых фактов такого рода доказывает, что «техника» или «манера» исполнения не является чем-то внешним по отношению к образно-смысловому строю произведения. Подлинную технику нельзя подменить так называемой «ловкостью руки», издавна получившей в искусстве недвусмысленный эпитет — «презренная». Это как раз тот случай, когда внутренне обусловленное единство образа подменяется технической сноровкой, эффектом внешнего благополучия. Вспомним, чем пришлось расплатиться художнику Чарткову, герою гоголевского «Портрета», за такую подмену.

Почерк живописца — не индивидуальный каприз, не прихоть, но именно выражение внутреннего во внешнем, а следовательно — образно-смысловая функция живописи. Когда говорят о какой-либо черте человека, определяющей само существо его личности, употребляют выражение «он таков до кончиков ногтей». Истинный живописец — живописец до кончика кисти, истинная живопись — живопись от основы холста до качеств поверхности, до завершающего мазка.

#### МЕРЫ ПРАВДОПОДОБИЯ И УСЛОВНОСТИ

В прославленной «Человеческой комедии» Оноре Бальзака есть новелла «Неведомый шедевр». Среди

действующих лиц, имеющих реальные исторические прототипы (художники Порбус и Пуссен), главным героем выступает лицо вымышленное — старый живописец Френхофер. С момента появления перед юным Пуссеном таинственный старик возбуждает любопытство читателя, а по ходу действия и совершенно завладевает его воображением. Френхофер позволяет себе резко критиковать знаменитого Порбуса и в лице его — всю современную живопись: «Вы рисуете женщину, но вы ее не видите. Не таким путем удастся вырвать секрет у природы. Вы воспроизводите, сами того не сознавая, одну и ту же модель, списанную вами у вашего учителя. Вы недостаточно близко познаете форму, вы недостаточно любовно и упорно следуете за нею во всех ее поворотах и отступлениях. Красота строга и своенравна, она не дается так просто, нужно поджидать благоприятный час, выслеживать ее и, схватив, держать крепко, чтобы принудить ее к сдаче. Форма — это Протей, куда более неуловимый и богатый ухищрениями, чем Протей в мифе! Только после долгой борьбы ее можно приневолить показать себя в настоящем виде. Вы все довольствуетесь первым обликом, в каком она соглашается вам показаться, или, в крайнем случае, вторым, третьим; не так действуют борцы-победители. (...) Поэтому-то созданные вами лица — только раскрашенные призраки, которые вы проводите вереницей перед нашими глазами, — и это вы называете живописью и искусством! Только из-за того, что вы сделали нечто, более напоминающее женщину, чем дом, вы воображаете, что достигли цели, и, гордые тем, что



**Ф. Халс. Мужской портрет**  
1665. Кассель, Картинная галерея  
Фрагмент

вам нет надобности в надписях при ваших изображениях... как у первых живописцев, вы воображаете себя удивительными художниками!..» [70, с. 80-82].

Вскоре выясняется, что Френхофер красноречив не только на словах, но и на деле: с кистями в руках он дает Порбусу и Пуссену урок поразительного мастерства, на их глазах буквально одушевляя изображение. Выясняется также, что старик многие годы работает над некой картиной, сохраняя ее в тайне от всех и не поддаваясь на уговоры показать свою



**Ф. Хале. Мужской портрет**  
Начало 1650-х гг. Ленинград, Эрмитаж

«Прекрасную Нуазезу»; название — это единственное, что до поры известно о картине.

Но чего же хочет этот странный человек? Чего он требует от живописи?

Френхофер сам отвечает на вопрос: «Я не вырисовывал фигуру резкими контурами, как многие невежественные художники, воображающие, что они пишут правильно только потому, что выписывают гладко и тщательно каждую линию, и я не выставлял мельчайших анатомических подробностей, потому что человеческое тело не заканчивается линиями. (...) Натура состоит из ряда

округлостей, переходящих одна в другую. Строго говоря, рисунка не существует! <...> Линия есть способ, посредством которого человек отдает себе отчет в воздействии освещения на облик предмета. Но в природе, где все выпукло, нет линий: только моделированием создается рисунок, то есть выделение предмета в той среде, где он существует. Только распределение света дает видимость телам! Поэтому я не давал жестких очертаний, я скрыл контуры легкой игрою светлых и темных полутонов, так что у меня нельзя было бы указать пальцем в точности то место, где контур встречается с фоном. Вблизи эта работа кажется как бы мохнатой, ей словно недостает точности, но если отступишь на два шага, то все сразу делается устойчивым, определенным и отчетливым, тела движутся, формы становятся выпуклыми, чувствуется воздух. (...) Не так ли действует солнце, божественный живописец мира?» [10, с. 87—88].

Для юного Пуссена старик преображается в само искусство — искусство со всеми его тайнами, порывами и мечтаниями. Но Френхофер легко переходит от уверенности к беспокойству, сомнениям и отчаянию. Пользуясь этим, Порбус и Пуссен находят средство проникнуть в мастерскую старика, чтобы увидеть наконец таинственную картину. По словам Френхофера, это изображение прекрасной женщины на бархатном ложе.

И вот художники, полные жгучего нетерпения, в мастерской; возбужденный хозяин подводит их к мольберту, они смотрят и... не видят ничего. Ничего, кроме хаоса мазков и линий, образующих как бы ограду из красок. Художники в пол-





Ж.-Б. Шарден. Прачка  
Ленинград, Эрмитаж  
Фрагмент

ном недоумении. «Подойдя ближе, они заметили в углу картины кончик голой ноги, выделявшийся из хаоса красок, тонов, неопределенных оттенков, образующих некую бесформенную туманность,— кончик прелестной ноги, живой ноги. Они ослепели от изумления перед этим обломком, уцелевшим от невероятного, медленного, постепенного разрушения. Нога на картине произво-

дила такое же впечатление, как торс какой-нибудь Венеры из паросского мрамора среди руин сожженного города» [10, с. 100].

«Неведомый шедевр» Бальзака без сомнения является шедевром литературы об искусстве, и если он еще неведом читателю, то дело легко поправить, узнав заодно и финал этой истории. Здесь же следует отметить, что идеи, развитые в новелле, были



Э. Делакруа. Марокканец, седлающий коня  
1855. Ленинград, Эрмитаж  
Фрагмент

заимствованы писателем у живописцев, его современников, и потому никак не могут считаться плодами чистого воображения. Нетрудно назвать конкретные имена, в первую очередь — Эжена Делакруа. Знакомство с «Дневником» великого живописца-романтика убедит читателя в этом<sup>30</sup>.

Что же произошло? Как могло случиться, что высокоодаренный, овладевший всеми тонкостями мастерства живописец пришел к столь разрушительному результату? Разве не стремился он быть безусловно правдивым, уподобиться самой природе, вдохнуть саму жизнь в свое произведение?\*

Ответы могут быть разными. На мой взгляд, причина заключена в

безусловности, в отказе от условности искусства во имя природы, творческая свобода которой не знает границ и условий, присущих языку искусства. По словам Френхофера, ему удалось бесследно уничтожить всякую искусственность. Но вместе с тем он уничтожил и само искусство.

Впрочем, так обстоит дело с точки зрения внешнего наблюдателя. Ведь Френхофер видит то, чего не видят Пуссен и Порбус: если им картина представляется хаотическим нагромождением красок, то автор видит в ней как бы живую женщину, которая, кажется, дышит и вот-вот сойдет с полотна. Может быть, Френхофер — сумасшедший? Проще просто было бы свести дело к этому, но здравый смысл здесь, к несчастью, ничего не объясняет. Вряд ли Бальзак затеял бы всю эту историю, огнесенную им к жанру «философских этюдов», с единственным намерением показать, что сумасшедший ведет себя не так, как нормальные люди.

Надо сказать, что Френхофер очень разумно и последовательно рассуждает об искусстве живописи, и его рассуждения никак не напоминают бред безумца. Значит, на место общепринятых условностей искусства он поставил иные, более удовлетворяющие его индивидуальному чувству реальности. А если это так, то зритель просто не готов к восприятию такой живописи: он смотрит, но не видит.

Разве вымысел Бальзака не нашел себе места в реальной истории? И дело не только в том, что Френхофер зачастую говорит языком Делакруа. Вспомним, как реагировала публика на открытия импрессионистов, на

творчество Сезанна, Ван Гога, Матисса (если говорить только о Франции). Здесь было все, вплоть до сумасшествия, вымышленного и действительного.

Существо дела, однако, в том, что балзаковский герой стремился отменить *всякую* условность, *всякую* искусственность, и на этом пути встал перед непреодолимым противоречием природы искусства и живой природы. Живопись здесь достигла предела своих возможностей, а затем, преодолев их, перестала быть самой собой, став чем-то иным, не имеющим ни облика, ни имени.

В этом смысле позиции балзаковского Френхофера и Делакруа расходятся принципиально. Делакруа, выступая подлинным новатором в искусстве живописи, не раз подчеркивал его условную природу. «Сейчас хотят искусства, свободного от предвзятой условности. Пресловутое неправдоподобие никого не оскорбляло; но что страшно оскорбляет, так это смесь правдоподобия, доведенного до крайнего предела и недопустимого в искусстве, с характерами, чувствами и положениями, самыми невероятными и лживыми, какие имеются в их произведениях. Почему не утверждают, что рисунок или гравюра ничего не изображает в силу того, что в них отсутствует цвет? Если бы эти люди были скульпторами, они приняли бы раскрашивать статуи, заставляли бы их двигаться при помощи рычагов и (читали бы, что сильно приблизились к правде» [41, с. 127]. Подобные рассуждения встречаются у Делакруа весьма часто.

Все сказанное позволяет заключить, что полный отказ от условности изображения означает отказ от живо-

писи как таковой и переход изобразительности в некую иную сферу. Не менее важно, с другой стороны, что меры правдоподобия и условности в искусстве — меры исторически относительные, изменчивые, непременно связанные с коллективным опытом восприятия и представления мира. Стремление к «абсолютным» мерам равносильно стремлению встать «над историей» и чреват разрывом с самой жизнью. Поэтому не будет парадоксальным вывод о том, что своей жизненной энергией и смыслом искусство обязано столько же природе, сколько и собственным границам.

## МАКРОКОСМ В МИКРОКОСМЕ

Всякое изображение есть целый мир, утверждал балзаковский герой, как это тысячи раз утверждали до него и после него. На плоской поверхности, в сравнительно тесных пределах, пользуясь условным языком линий и красок, живопись способна охватить пространство всего видимого мира во всем многообразии явлений. Однако мир этот дан нам в постоянном изменении, движении, развитии — коротко говоря, *во времени*. Картина же неподвижна. Значит ли это, что живопись вообще чужда времени? Мнения здесь решительно расходились и продолжают расходиться. Правда, живопись давно зачислена в род «пространственных» искусств, и позиция тех, кто полагает категорию времени не существенной для живописи, является как бы более естественной, более привычной. Чрезвычайно ясно выразил эту позицию Лессинг в знаменитом трактате «Лаокоон, или О границах живописи и поэзии»: «Я рассуждаю так: если

справедливо, что живопись в своих подражаниях действительности употребляет средства и знаки, совершенно отличные от средств и знаков поэзии, а именно: живопись — тела и краски, взятые в пространстве, поэзия — членораздельные звуки, воспринимаемые во времени; если бесспорно, что средства выражения должны находиться в тесной связи с выражаемым, — то отсюда следует, что знаки выражения, располагаемые друг подле друга, должны обозначать только такие предметы или такие их части, которые и в действительности представляются расположенными друг подле друга; наоборот, знаки выражения, следующие друг за другом, могут обозначать только такие предметы или такие их части, которые и в действительности представляются нам во временной последовательности. Предметы, которые сами по себе или части которых сосуществуют друг подле друга, называются телами. Следовательно, тела с их видимыми свойствами и составляют предмет живописи. Предметы, которые сами по себе или части которых следуют одни за другими, называются действиями. Итак, действия составляют предмет поэзии» [64, с. 186—187]. В ходе дальнейших рассуждений Лессинг допускает, что живопись может изображать также и действия, но только опосредствованно, при помощи тел. Изначальное разграничение тем не менее остается незыблемым: «...временная последовательность — область поэта, пространство — область живописца» [64, с. 210].

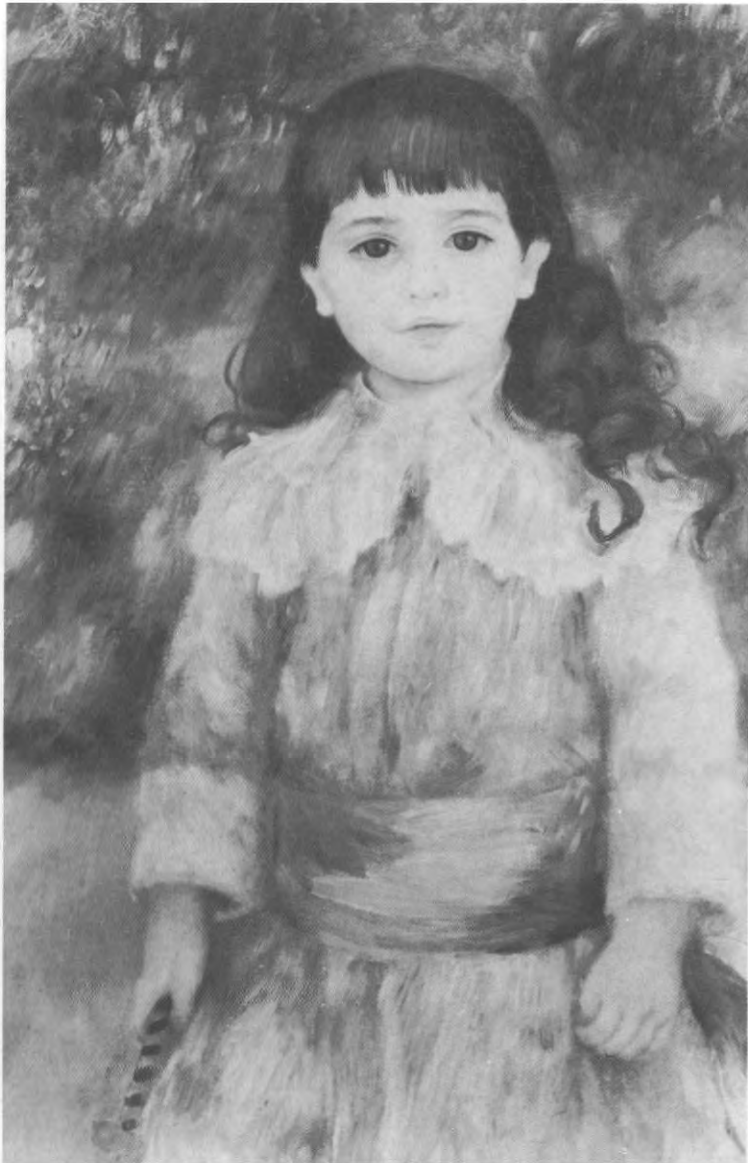
Надо полагать, что Лессинг понимал пространство как «вместилище тел», а время — как «вместилище событий», то есть в духе классичес-

кой физики. Не говоря о том, что с тех пор научные представления о пространстве и времени кардинально изменились, Лессингу легко возразить в контексте его собственных рассуждений. Во-первых, живопись и поэзия имеют дело не столько с физическими телами и действиями, сколько с образами их восприятия и представления; следовательно, пространство и время имеют здесь преимущественно психологическую обусловленность. Далее, вне сферы восприятия — созерцания, чтения, произнесения — живопись и поэзия вообще утрачивают присущее им значение; следовательно, как таковые они существуют только в процессе восприятия, а этот процесс имеет пространственно-временную выраженность<sup>31</sup>. Наконец, до Лессинга и после него живопись с успехом использовала образы времени, а поэзия — образы пространства. Разумеется, языки живописи и поэзии различны, но различие это лежит в иной плоскости, нежели полагал Лессинг.

Подобные аргументы высказывались неоднократно, в ответ выдвигались новые соображения, так что проблема остается открытой для обсуждения [89]. Однако я должен перенести это обсуждение на более конкретную почву.

Средневековая живопись, как мы уже видели, демонстрирует последовательность событий, совмещая в границах одного изображения несколько сцен с участием одних и тех же героев; столь же условно задан и порядок «чтения», переход от одной сцены к другой. Изображению могут сопутствовать надписи.

И позднее, когда картина освободилась от сопровождающих пояснений слова, вобрав его, так сказать,



**О. Ренуар. Ребенок с кнутиком**  
1885. Ленинград, Эрмитаж  
Фрагмент

## ЯЗЫК ЖИВОПИСИ

в себя, живопись иногда использует подобный принцип. В картине Паоло Веронезе «Похищение Европы» (1580; Венеция, Палаццо Дукале) одна и та же группа изображена трижды, причем действие развивается «в глубину» картины, создавая пространственно-временной образ похищения. Можно ли сказать, что действие изображается здесь «посредством тел»? Едва ли, ибо на са-

мом деле оно дано как преобразование зримого пространства, связанное с условностью перспективы. Изображенное пространство и изображенное время взаимосвязаны как формы разворачивания сюжета:

...И дева-царевна решилась:  
На спину села быка, не зная, кого попирает.  
Бог же помалу с земли и с песчаного берега сходит  
И уж лукавой ногой наступает на ближние волны.

### II. Веронезе. Похищение Европы 1580. Венеция, Палаццо Дукале





**К. Лоррен. Похищение Европы**  
1655. Москва, ГМИИ им. А. С. Пушкина

Дальше идет — и уже добычу несет  
по пучине  
Морем открытым; она вся в страхе;  
глядит, уносима,  
На покидаемый брег. Рог правую держит,  
о спину  
Левой рукой оперлась. Трепещут  
от ветра одежды [79, с. 47].

В «Похищении Европы» Лоррена (1655; Москва, ГМИИ им. А. С. Пушкина) время представлено метафорически. Эпизод античного мифа так же естественно вплетается в лорре-

новскую пастораль \*, как изменившийся облик Зевс легко смешивается со стадом, пасущимся на берегу лазурного залива. Мастер предусмотрел и предоставил зрителю чудесную возможность совершить путешествие в воображаемое будущее — путешествие в морскую даль, подобное тому, что предстоит совершить Европе. На эту возможность указывает пространственное построение холста с его глубокой перспективой, дви-

## ЯЗЫК ЖИВОПИСИ

жение центральной группы и своеобразные цветовые «рифмы», связывающие *белого* быка, который вот-вот ступит в воду со своей драгоценной ношей, и *белые* паруса, солнечными «осколками» вспыхивающие на синих волнах и служащие как бы символами морской дали, в которой вскоре затеряется похищенная царевна. Контраст ближнего и дальнего наиболее активно выявлен в левом нижнем углу композиции.

Отправляясь отсюда вместе со взглядами подруг царской дочери, которые расположились на небольшом возвышении под могучим деревом и как бы заняли наиболее удобную для созерцания позицию, взгляд зрителя переходит к блистающей светом и цветом группе главных героев и вместе с ней совершает поворот к морю, который, как «эхом», поддержан дугообразной линией берега. Так живописец ориентирует

**К. Лоррен. Пейзаж с Аполлоном  
и сивиллой Кумской**  
1650-е гг. Ленинград, Эрмитаж







П. П. Рубенс. Пейзаж с возчиками камней  
Ок. 1620. Ленинград, Эрмитаж

зрителя в пространстве-времени картины.

Читатель скажет, что в последнем случае необходимо предварительное знание сюжета, и будет совершенно прав. Но сюжет не является чем-то внешним по отношению к картине, как сама картина не является иллюстрацией сюжета. Художественное пространство-время есть двуединая форма развертывания сюжета.

При этом присутствие в картине каких-либо персонажей совершенно

необязательно. В классическом пейзаже сама глубина пространства, развернутого для созерцания, переживается как *длительность*. Образ времени может быть обогащен введением символических элементов. Так, например, к какому бы произведению Лоррена мы ни обратились, почти везде мы обнаружим руины древних храмов и дворцов. Это, пожалуй, наиболее явный знак времени в живописи Лоррена — знак, окрашенный эстетической ностальгией. С одной стороны, это зримое воспомин-

вание о процветавшей некогда культуре античного Рима; оно тем более красноречиво, чем больший след оставило время на сооружении, ибо «реставрирующее» изображение готово превзойти саму историческую реальность. Не случайно Лоррен, помимо множества анонимных сооружений, часто изображал прославленные памятники. Вместе с тем это как бы свидетельство от первого лица: «Я, живописец нынешнего века, нахожусь здесь, на земле прекрасной античности». Подпись художника на изображенной руине равнозначна такому свидетельству. С другой стороны, руины — знак более общей концепции \*, обращения к *памяти*, связующей времена, дань Мнемозине, матери муз. Как перспектива соединяет близкое и далекое, так введение руин в картину природы связует прошлое и настоящее. Пространственно-временное единство прекрасно выражено метафорой «даль времен». Однако здесь обнаруживается чрезвычайно важное противопоставление *времени* и *вечности*, а вместе с тем человеческого и природного начал. Смысловая функция руин в пейзажах Лоррена (как и в историческом пейзаже вообще) подобна той, какую несет в себе изображение черепа в натюрмортах эпохи барокко: это аллегория бренности, знак быстротечности человеческого существования. Здесь этот знак приобретает поистине монументальный характер. Отсюда берет начало «эстетика руин», художественно-философский пафос которой получил широкий отклик в искусстве 18 и 19 веков.

Пространственно - временное единство изображения может быть выражено более непосредственно. С необычайной чувственной силой

это единство воплощено Рубенсом в «Пейзаже с возчиками камней» (ок. 1620; Ленинград, Эрмитаж).

Композиция пейзажа представляет собой своего рода триптих \*, части которого соединены. Центр обозначен расколотой по вертикали пирамидой скалы. Левая и правая части изображения даны в резком контрасте: слева — низкий горизонт, тень, справа — высокий горизонт, свет. День и ночь как бы взвешены в поле изображения, и чаша ночи перевесила чашу дня. Отсюда напряженная диагональная ритмика композиции. Величие природы пугающе таинственно: из пещерной утробы, этого материнского лона ночи, выползает мрак и окутывает землю. Почти судорожное усилие человека, сдерживающего тяжелую повозку, незримо волнами распространяется по всему полю картины. Ему вторят стволы, корни и ветви деревьев, камни, уступы скал, дорога, бурлящий поток. Все полно необычайного напряжения. Момент смены дня и ночи, выбранный Рубенсом, надо думать, вполне сознательно, порождает особый комплекс ощущений. Так чувствует себя путник, застигнутый темнотой в дороге: вся природа кажется живым, одушевленным единством, миром, населенным многими породами существ, облики которых угадываются в сплетениях линий и форм, в игре света и тени. Все движется, волнуется, дышит, звучит. Динамика пространства в пейзаже Рубенса согласована с течением времени, пространство и время определяют друг друга. В эпицентре пространственной динамики — там, где в предельном усилии человека сконцентрировано все напряжение композиции, — время как бы «завязано узлом» и оценивается

нами как «настоящее». Важно, однако, что это «настоящее» не заполняет собой изображение, а является лишь акцентом в течении времени, в круговороте природных состояний.

Выше я использовал выражения В. А. Фаворского, который высказал немало ценных соображений о пространственно-временном единстве художественного произведения. В частности, он писал: «...Стремление к композиционности в искусстве есть стремление целно воспринимать, видеть и изображать разноразмерное и разновременное» [99, г. 3]. Рассмотренные примеры лишь раз подтверждают это положение.

Вместе с понятиями пространства и времени в поле зрения неизбежно попадает категория ритма. Ритмическая организация изображения не сводится к механическому повторению тех или иных элементов (по принципу «тик-так», как остроумно заметил один эстетик). Ритм выступает в форме непрерывной связи части и целого, тона и интонации. Ритм можно определить как функцию динамического равновесия художественного организма, причем эта функция осуществляется на всех уровнях организации произведения. В таком качестве ритм и есть то, что обеспечивает пространственно-временное единство произведения искусства и одновременно диктует принцип его восприятия. Как писал П. А. Флоренский, «произведение эстетически принудительно развертывается перед зрителем в определенной последовательности, то есть по определенным линиям, образующим некоторую схему произведения и при созерцании дающим некоторый определенный ритм» [цит. по: 89, с. 91].

Произведение искусства представляет собой целый мир, и это значит, что у него свое пространство и время, свой «пульс»; это значит, что в нем действуют силы сплочения, в высшем своем развитии образующие живое единство, единство смысла.

Здесь мы вплотную подходим к центральной категории искусства — *композиции*.

### **КОМПОЗИЦИЯ: АНСАМБЛЬ КАРТИНЫ**

Слово «композиция» — латинского происхождения: в круг значений слова «compositio» входили такие, как «связывание», «составление», «упорядочение», «примирение», «сопоставление» и «противопоставление» (борцов на арене), «построение сложного предложения» (термин риторики \*) и др. Регулярное употребление этого слова в качестве термина изобразительного искусства восходит к эпохе Возрождения. Если в средневековой живописи господствовал принцип воспроизведения, «перевода», то теперь дело обстоит иначе. «Воспроизведению противопоставляют теперь сочинение, изобретение, то есть акт свободной художественной воли. И для этого момента в процессе создания живописного произведения, момента, который осознавался как принципиально новый и важный, было найдено понятие, придуман термин — композиция...» [37, с. 43]. Первенство здесь принадлежит Альберти; считается, что он заимствовал термин из классической филологии. Генетическую связь живописного сочинения с языковой сферой (риторикой) полезно подчеркнуть особо.

Читатель может заметить, что эта глава началась и теперь завершается обсуждением одной и той же проблемы — пространства и времени. Однако если вначале речь шла о пространстве и времени в самом широком смысле, то в ходе дальнейшего рассмотрения был введен ряд ограниченных, сообщивших этим понятиям вполне конкретный смысл. Такая логика сродни историческому процессу сложения картины, которая обрела известную самостоятельность и стала систематически организованным единством лишь в итоге длительного развития. Введение понятия композиции служит исторически и логически оправданным обобщением сказанного.

К сожалению, еще бывает крайне упрощенное представление о композиции, подменяющее принцип органической целостности принципом механического «сложения частей». «Существует мнение,— писал В. А. Фаворский,— рассматривающее композицию как особый процесс, особый способ, отличный от основного метода изображения. Есть, мол, правильный, точный, объективный, так называемый академический рисунок. Он некомпозиционен, он просто точно передает натуру. Композиция же является после, как некоторое более или менее произвольное украшение этого рисунка. (...) Такой взгляд представляет, следовательно, рисунок как точную передачу действительности и композицию как особый процесс, почти что трюк, меняющий это объективное изображение в художественно интересное. Взгляд этот самоочевидно ложен...» [99, с. 1].

Здесь встает вопрос о критериях точности в отображении видимой реальности. Что значит точно изобра-

зять предмет? Изолировать его или нейтрализовать его связи с окружающим, вырвать его из совокупности отношений с соседними вещами, лишить его возможности быть сравнимым и оцениваемым, изгнав все «случайное»,— и это значит изобразить предмет точно? «Ну, так попробуй,— говорил уже знакомый читателю Френхофер,— сними пипсовую форму с руки своей возлюбленной и положи ее перед собой — ты не увидишь ни малейшего сходства, это будет рука трупа, и тебе придется обратиться к ваятелю, который, не давая точной копии, передаст движение и жизнь. Нам должно схватывать душу, смысл, характерный облик вещей и существ. (...) Ни художник, ни поэт, ни скульптор не должны отделять впечатление от причины, так как они нераздельны — одно в другом» [20, с. 801.

*Одно в другом, одно в отношении к другому — в этом состоит сущность живого восприятия и подлинная точность изображения.*

В искусстве принцип связного, цельного восприятия получает высшее свое развитие. Художественное восприятие осуществляется под знаком соотнесения образов зримого, если не говорить пока о представляемом, переживаемом, мыслимом.

Выше я попытался представить язык живописи как своего рода ансамбль, или систему отношений. Это отношения границ зримого и изображаемого, пространства и плоскости, внешнего и внутреннего, симметрии и ритма, статики и динамики; это отношения света и тени, многообразные отношения цветов; это отношения планов изобразительного пространства, или уровней иллюзорной глубины; это отношения жанровых ориен-

таций изображения и т. д. и т. п. Конечно, здесь не приходится говорить о достаточной строгости, ибо такая задача потребовала бы привлечения слишком специального аппарата, а также значительного расширения текста. Однако сказанного вполне достаточно, чтобы составить общее представление о сложнейшей взаимосвязи компонентов живописного образа и о реальном содержании того, что подразумевает термин «композиция».

Если опыт обыденного восприятия обусловлен определенной системой категорий, то тем более очевидно это в границах художественной деятельности. «Обладает ли художник жизненным опытом, отличным от опыта рядового человека? Веских оснований для утвердительного ответа не существует. Просто ему приходится глубже анализировать и использовать свой жизненный опыт. (...) Преимущество художника — в способности постигнуть природу и значение жизненного опыта в форме определенных изобразительных средств и таким образом сделать этот опыт воспринимаемым другими» [7, с. 162-163].

Изображать -- значит устанавливать отношения, связывать и обобщать. Композиционное начало, подобно стволу дерева, органически связывает корни и крону, все ветви, ответвления и побеги изобразительной формы. Композиция есть форма существования картины как таковой — как органического целого, как выразительно-смыслового единства.

Разумеется, в процессе творчества живописец может не отдавать себе сознательного отчета в том, что он использует целую систему изобразительных понятий, что он оперирует

линиями и красками как сложно организованным языком. Но ведь и говорящий на родном языке не нуждается в параллельном лингвистическом анализе своей речи — он просто говорит, выражает свои чувства и мысли. Став взрослыми, мы редко вспоминаем о том, что и родному языку нам приходилось учиться. Языку живописи, как известно, также учат и учатся. Усвоение изобразительного опыта, свобода владения средствами живописи может составить некоторую аналогию овладению навыками речи. Подлинное мастерство начинается там, где живопись приобретает характер естественной выразительности. Иначе говоря, язык живописи творится не только в стенах мастерской, но и в сфере живого общения со зрителем.

Ансамбль картины, таким образом, предусматривает ситуацию общения, и композиция должна быть определена со стороны зрителя. Конечно, речь идет об активном зрителе, который готов мобилизовать свой опыт и осуществить свой вклад в общение, ибо перед лицом пассивности и равнодушия речь художника становится монологом, обращенным в пустоту. Во все времена образ (идеал) активного зрителя служил стимулом художественного новаторства и оказывал серьезное воздействие на реорганизацию системы изобразительных средств. При этом совершенно не обязательна положительная реакция публики. «...Хотя те, кто порицает, — рассуждал Пуссен, — не могут научить меня сделать лучше, они все же послужат причиной того, что я сам найду для этого средства» [73, т. 3, с. 268].

Каждая композиционная форма связана с определенной программой

восприятия. Композицию нельзя понимать только как организацию внутренних связей произведения, благодаря которой создается выразительно-смысловое единство (художественный текст). Ансамбль картины предполагает использование таких средств, которые создают более или менее обширные внешние связи; совокупность этих внешних связей образует особую среду, особую атмосферу произведения — иными словами, художественный *контекст*\*, включающий в себя собственно композицию как «ядро» художественной коммуникации. Обращенное к жизни, искусство не является простым ее отпечатком, но сгущает, перерабатывает и отдает жизненную энергию, образуя вокруг себя живое пространство, сплошь проникнутое смыслом. Следовательно, нужно говорить не только о композиции, ориентированной на внутреннюю связность изображения, но и о композиции, ориентированной на построение контекста как совокупности *условий понимания*. В сущности же речь идет о двух типах отношений, слитых в композиционной форме с тем расчетом, чтобы слить деятельность творца с деятельностью того, кто приобщается к творчеству, постигая его смысл.

## ИЗОБРАЖЕНИЕ ИЗОБРАЖЕНИЯ

В одном из залов мадридского музея Прадо находится картина, принадлежащая к числу самых известных и самых таинственных произведений мировой живописи. Большой холст помещен таким образом, что нижний край рамы почти касается пола. Картина изображает зал с живописными полотнами на стенах, и не

требуется большого воображения, чтобы воспринять изображенное пространство как часть того пространства, в котором находится зритель. В этом почти реальном пространстве картины взгляд зрителя встречает ответные взгляды: герои изображения выстроились за рамой так, как будто и сами они — зрители. Возникает ситуация взаимного созерцания, изображение уподобляется зеркалу. Так и писал поэт, обращаясь к автору этой непостижимо реальной картины:

Любой мазок твой истине подобен,  
Но ни один из них с другим не сходен,  
Различное различно выражая.  
Пусть краски плоскостны, ложась на доски,  
Но формы все, воссозданные цветом,  
Рельефны и телесны, а не плоски.  
И мастерство рисунка, колорита  
Из глаз исчезло, нами позабыто,  
Когда с лицом знакомым,  
— не с портретом,—  
Готовы обменяться мы приветом.  
Где живопись? Все кажется реальным  
В твоей картине, как в стекле  
зеркальном [46, с. 110]

Картина к тому же обладает совершенной исторической достоверностью, точно воспроизводит сцену более чем трехвековой давности. Это знаменитые «Менины» Диего Веласкеса (1656; Мадрид, Прадо). Рассмотрим все по порядку.

Действие происходит в Алкасаре, дворце испанских королей, одно из помещений которого превращено и мастерскую живописца. Уже сам интерьер наделяется «ролью», и в этом пространстве действующие лица вольно или невольно представляют некую сцену. Впрочем, хорошо известно, что характер центральной сцены — поднесение питья инфанте (принцессе) — обусловлен дворцовым этикетом, строгим порядком церемонии, и, таким образом, в действительности был достаточно «театра-

лен». Согласно правилам, одна из фрейлин, подавая инфанте кувшинчик с водой, преклоняет колено, а другая приседает в почтительном поклоне. Молодых фрейлин, с детских лет служивших у принцесс, называли менинами; отсюда название картины. Центральная сцена представлена с необыкновенной грацией, чему всецело способствует живая игра света и блеск колорита, придающий группе вид изысканного цветника и буквально одушевляющий изображение.

Однако является ли эта сценка главным объектом изображения или же она не более чем эпизод, захватывающий своей живой прелестью момент в разворачивании «большого действия»? Ведь только внимание менин обращено на маленькую инфанту. А как ведут себя другие персонажи?

Ближайшие фигуры — любимая карлица принцессы и мальчик-карлик, толкающий ногой большого сонного пса, который будто бы улегся на раму картины. Карлики и пес образуют очень компактную группу, с правой стороны обрамляющую центральную сцену. Слева — часть огромного холста, повернутого оборотной стороной к зрителю; перед невидимым изображением, чуть откинувшись, застыл живописец. Его фигура в черном камзоле отнесена в затененный средний план интерьера и как бы призвана акцентировать блеск центральных персонажей. Поодаль, у правой стены, видны фигуры двух пожилых придворных и, наконец, в глубине пространства, в светлом дверном проеме — силуэт еще одного свидетеля, отводящего рукой занавес.

Почти все лица обращены к зрителю картины. Может быть, в расчете на зрителя и строил свою композицию Веласкес?

В огромной литературе, посвященной творчеству Веласкеса, существуют различные истолкования сюжета и жанра «Менин». Картину можно трактовать как групповой портрет (раннее ее название — «Семья»), как сцену из дворцового быта и, наконец, как своеобразную «аллегория живописи», как «картину создания картины». Эти истолкования, однако, не противоречат друг другу, каждое соответствует определенному изобразительно-смысловому плану произведения.

Инфанту Маргариту, младшую дочь Филиппа IV, Веласкес писал неоднократно; до нас дошло несколько таких портретов (три — в венском Художественно-историческом музее, по одному — в Лувре, Прадо и киевском Музее западного и восточного искусства). Этот перечень можно дополнить портретным изображением инфанты в «Менинах», притом едва ли не лучшим из всех названных выше. Как известно, очаровательная девочка была общей любимицей во дворце, живым своим обликом, бойкостью поведения развлекала и радовала, находилась в центре всеобщего внимания, и замысел Веласкеса мог состоять как раз в том, чтобы представить одну из подобных сцен, расширяя обычные границы портретного жанра. Тогда картина приобретает вид портрета инфанты Маргариты в окружении придворных.

Но мы не можем удовлетвориться таким истолкованием, поскольку на картине инфанту окружают некие придворные вообще, а именно действительные исторические лица, изображенные с портретным сходством и известные буквально по именам. Инфанте прислуживают донья Мария Агустина Сарменто и донья



Д. Веласкес. Менины  
1656. Мадрид, Прадо



Исабель де Веласко; карлики — это немка Мария Барбола и маленький Николасито Пертусато; художник — сам Веласкес (это единственный достоверный его автопортрет) и т. д. С появлением имен картина приобретает вид группового портрета. Но здесь возникают новые вопросы. Если Веласкес задумал написать групповой портрет инфанты с приближенными, то зачем, спрашивается, он так расширил пространство изображения? Ведь все изображенные персонажи группируются в нижней половине холста, а верхняя его половина отведена изображению погруженного в тень потолка и стен с едва различимыми полотнами. Быть может, расширяя изображаемое пространство, художник стремился преодолеть ограничения, присущие групповым портретам, — подобно тому, как это сделал его современник Рембрандт в прославленном «Ночном дозоре»? Последнее предположение хорошо согласуется с введением в портрет элементов действия: модели Веласкеса не просто позируют, но и действуют, и сам художник изображен за работой. Можно вообразить такую картину: тишина мрачного дворового шла, где сосредоточенно трудится живописец, нарушена явлением маленькой Маргариты; инфанта захотела пить, ее слова отзываются веселым хохом, все приходит в движение, ей подносят питье, сцена оживлена, и сама жизнь как бы входит в труд живописца. Портрет приобретает черты развернутого сюжетного действия, становится «портретом» повседневной дворцовой жизни. Но что изображает и з о б р а ж е н н ы й живописец, двойник Веласкеса, на гигантском холсте, лишь изнанка которого видна зрителю?



**Д. Веласкес. Менины**  
Фрагмент

Не буду умножать и без того многочисленные вопросы. Среди картин, висящих на дальней стене зала, одна как бы светится изнутри. Странное явление объясняется просто: это не картина, а *зеркало*.

Да, мы еще не коснулись тех, чьи лица, затмеваемые блеском первого

плана, мерцают неясным отражением в зеркале на дальней стене интерьера, тех, на кого устремлены все взгляды. Действительно, сценка с инфантой — лишь звено в соединении видимого и представляемого. Объект — если не изображения, то всеобщего внимания — вынесен за пределы картины и тем не менее представлен в ней различными знаками. Это королевская чета, Филипп IV и Марианна Австрийская. Это они отражены в далеком зеркале, к ним почтительно обращены взоры придворных, им предназначен не лишенный детского кокетства взгляд маленькой инфанты, в них, отступив от полотна, вглядывается живописец. Так посредством знаков, открыто ориентированных вовне, изображение расширяет сферу своего действия, в которую вместе с домысливаемым объектом включается и зритель картины.

Повторю еще раз: процесс созерцания взаимен, поскольку стороны, разделенные рамой, выступают зрителями друг друга. Но у этого процесса есть руководитель, и он собственной персоной явлен на полотне. Это Веласкес. Ему принадлежит замысел всей постановки и ему же принадлежит реализация замысла, что подчеркивает изнанка огромного холста, на котором рождается невидимая картина. Относительно того, что изображает изображенный Веласкес, предположения расходятся. Скорее всего это портрет королевской четы. Но может быть, это «Менины»? Ведь известно, что во время работы над «Менинами» король и королева часто посещали ателье Веласкеса, чтобы смотреть, как пишется картина. Если принять последнее предположение, то картина в буквальном смысле становится *изображением самой себя*.

Можно без конца наблюдать это интереснейшее ветвление образа, переплетение условного и безусловного, гениальную игру ума и зрения. Гений Веласкеса столько же обязан изощренному мастерству руки, сколько и неисчерпаемому богатству мысли.

Композиция «Менин» может быть понята по аналогии с заключительным актом театрального представления, когда публика, еще живущая в атмосфере совершившегося\* действия, видит перед собой актера в двух лицах сразу — как героя и как исполнителя роли, и в этот миг, на грани вымысла и реальности, вспоминает об авторе-драматурге и вызывает его на сцену. В «Менинах» Веласкес вывел на сцену всех тех, кто были живыми героями его картин и стали его «актерами», и сам предстал в их окружении.

Центральным образом, главным героем картины, если можно так выразиться, является сама Живопись. Она представлена здесь всевозможными знаками, в комплексе всевозможных отношений: своими инструментами (мольберт, подрамник с натянутым холстом, палитра, кисти), пространственными формами, родственными полю изображения и дублирующими функцию рамы (двери, окна, зеркало), органично входящими в этот ряд картинами, своими моделями и исполнителями во главе с живописцем. Живопись здесь изображена и отражена, ей подражают, ее цитируют, ее «играют». Этот вывод не покажется вольной фантазией, если дополнительно учесть, что картины на дальней стене посвящены мифологическим сюжетам, почерпнутым из «Метаморфоз» Овидия (этой «Библии живописцев», как на-

зывают поэму) и объединенным темой соперничества с олимпийскими богами. Одна из них изображает состязание Марсия с Аполлоном (копия с композиции Иорданса), другая — соревнование Арахны с Афиной (Рубенс). Соперники богов жестоко поплатились за свою дерзость: Аполлон велел содрать с Марсия кожу, а Арахна, несмотря на свой успех, была превращена мстительной богиней в паука (этот сюжет разработан также в картине Веласкеса «Пряхи»). Надо полагать, введение названных полотен в композицию «Менин» было не случайным. В «Менинах» воспроизведена сходная ситуация, ибо здесь придворный живописец как бы вступает в соперничество с королями, богоравными вершителями человеческих судеб.

В группе действующих лиц каждый персонаж обладает собственной позицией, которая охарактеризована с самой живой непосредственностью. Разглядывая группу, мы обнаруживаем лица, представленные чистым профилем, в трехчетвертных поворотах и, наконец, ориентированные прямо на нас; обнаруживаем светлые и темные силуэты, соотносимые как позитив и негатив; фигуры, обозначенные сильным рельефом, борьбой света и тени, и, наконец, фигуры, погруженные в полумрак. Это великолепное разнообразие находится в прямой зависимости от света и цвета, которые характеризуют каждого, составляют необходимые акценты и вместе с тем все объединяют. Живописец занимает весьма скромное положение в группе действующих лиц, что соответствует его служебной социальной роли: наряду с окружающими инфанту придворными и шутами, он выступает как слуга среди

слуг. (Любопытно отметить, что Веласкес помимо функций придворного живописца выполнял обязанности начальника помещений дворца, занимая пост гофмаршала, весьма почетный и весьма обременительный.) Однако то, что он изображен именно как *живописец*, в самом *процессе творчества*, позволяет иначе истолковать его действительную роль, в которой он выступает юсуподином положения, — тем, благодаря кому все существующее на холсте и обрело зримо действительное существование.

Ясно, что Веласкес обращается к понимающему зрителю, способному извлечь смысл из всей совокупности точек зрения, из соединения позиций, то есть из композиции как таковой. Раскрывая смысл происходящего, он соблюдает нормы этикета и вместе с тем прибегает к иносказанию, к средствам «эзопова языка». На пути к зрителю, к истинному пониманию возникает призрачное отражение в зеркале — короли как высшая социальная инстанция, отнюдь не являющаяся высшей в собственно духовном смысле. Здесь в полной мере проявляется остроумие и глубина замысла Веласкеса, ибо обращение к королям оказывается обращением именно к отражению, и все становится на свои места. Короли принуждены стать лишь свидетелями великого триумфа Живописца.

Все согласаясь с тем, что живопись предназначена прежде всего зрению. Но что значит — воспринимать картину? Значит ли это, что способность смотреть сама по себе достаточна для восприятия живописного произведения? Очевидно, это не так. Давно замечено, что *смотреть* и *видеть* — не одно и то же. В соответ-

## ЯЗЫК ЖИВОПИСИ

стии с творческим замыслом живописец так или иначе организует изображение и тем самым определяет путь его восприятия. Зрение, направленное на этот путь, увлекает за собой другие чувства, мобилизует память, будит воображение, активизирует ум, и зримое преобразуется в представляемое, переживаемое, мыслимое. Иными словами, живопись раскрывает свой мир тому, кто владеет искусством видеть, а этому искусству, как и всякому другому, нужно учить и учиться.

Понимая композицию как форму выразительно-смысловой целостности, необходимо отдавать себе отчет в том, что она изначально предполагает *акт общения* и не реализует себя иначе, как в воспроизведении этого первоначального акта. Конечно, воспроизведение чревато противоречиями, поскольку сознание воспринимающего может навязывать, и в самом деле навязывает произведению далекие от его смысла истолкования, которым произведение с тем или иным успехом противится. Это естественно, ибо такова природа общения. Но тем более важной оказывается инициатива художника, направленная на разрешение подобных противоречий.

Активность зрителя и активность произведения — взаимосвязанные процессы. Если художник ищет пути к общению, он реализует это стремление в самой структуре картины. Если восприятие становится полноценной деятельностью, картина раскрывается навстречу зрителю.

*О вещая душа моя!  
О, сердце, полное тревоги,  
О, как ты бьешься на пороге  
Как бы двойного бытия!..*

Ф. И. Тютчев

### Глава 3 Войти... в картину

Есть старая китайская легенда о смерти величайшего художника эпохи средневековья У Дао-цзы: будто бы на глазах у друзей и зрителей он написал на стене пейзаж, затем чудесным образом вошел в свою картину, скрылся в изображенной там пещере и исчез навсегда, а вместе с ним исчезла и картина. [25, с. 211].

Такова легенда, одна из множества ей подобных, ибо мотивы проникновения в мир картины, как и родственные им мотивы оживающей картины, широко распространены в мифологии, фольклоре, литературе и искусстве разных народов. Впрочем, это касается не только изображения, но и художественного образа вообще. О том свидетельствуют обороты обыденной речи. Мы часто сталкиваемся с выражениями: «*проник* в замысел», «*поглощен* зрелищем», «с головой *ушел* в книгу» и т. д. Употребляя слово «восхищение», мы, как правило, не отдаем себе отчета в том, что речь идет о душе, «похищаемой ввысь». Число примеров легко умножить. По сути дела, каждый из таких оборотов речи скрывает в себе легенду, каждая метафора есть малый миф.

Заключенные в кавычки, эти выражения призваны тем не менее обозначать вполне реальную активность того, кто воспринимает художественное произведение. Напомню исключительно точную пушкинскую

формулу: «Над вымыслом слезами обольюсь» (« Элегия », 1830).

В том-то и состоит вся сложность дела, что всякий раз необходимо видеть одно в другом. Зритель не может перешагнуть раму картины, как перешагивают порог двери, он не может отведать плодов, изображенных на холсте, но это не мешает ему углубиться в созерцание и наслаждаться видимым. Изображенные вещи физически неподвижны, герои изображений не покидают свои места, но это не мешает картине раскрываться на глазах у зрителя. Художественный образ есть образ действия, причем действия встречного, и стоит одной из сторон получить безусловное преобладание, как происходит разрушение образа.

Вот один фрагмент гоголевского «Портрета»: «Это было уже не искусство: это разрушало даже гармонию самого портрета. Это были живые, это были человеческие глаза! Казалось, как будто они были вырезаны из живого человека и вставлены сюда. Здесь не было уже того высокого наслаждения, которое объемлет душу при взгляде на произведение художника, как ни ужасен взятый им предмет; здесь было какое-то болезненное, томительное чувство. „Что это? — невольно вопрошал себя художник.— Ведь это однако же натура, это живая натура: отчего же это странно-неприятное чувство? Или рабское, буквальное подражание натуре есть уже проступок и кажется ярким, нестройным криком? Или, если возьмешь предмет безучастно, бесчувственно, не сочувствуя с ним, он непременно предстанет только в одной ужасной своей действительности, не озаренный светом какой-то непостижимой, скрытой во всем мысли, пред-

станет в той действительности, какая открывается тогда, когда, желая постигнуть прекрасного человека, вооружаешься анатомическим ножом, рассекаешь его внутренность и видишь отвратительного человека» [31, с. 105-106].

Изображение претендует стать безусловно реальным, но художественный образ разрушен; не случайно, что в дальнейшем развитии сюжета портрет оживает, выпрыгивает из рамы и вносит в мир поистине разрушительное действие. Не случайно Гоголь так настойчиво акцентирует: «безучастно», «бесчувственно», «не сочувствуя» — здесь причина разрушения искусства и душевного распада, постигшего героя повести.

Каков же конкретный смысл выражения «войти в картину»?

### «ДВОЙНИКИ» ЗРИТЕЛЯ

Следует вернуться к тому, что в качестве общего положения было высказано в самом начале: картина заранее предполагает участие зрителя. Теперь об этом можно говорить более конкретно, поскольку мы рассмотрели средства живописи именно в том порядке, в каком они содействуют восприятию произведения.

Анализ отношения «картина — зритель» вызывает необходимость различать его, так сказать, «внешний» и «внутренний» аспекты. С одной стороны, это отношение потенциально включает любого созерцателя; с другой стороны, художник может строить и, как мы убедились, действительно строит картину с расчетом на определенную программу восприятия, выступая зрителем и истолкователем собственного произ-

ведения. «Живописец должен изображать не то, что он видит, но то, что будет увидено» [19, с. 189]. В этом смысле справедливо утверждать, что художник, создавая произведение, одновременно создает образ «идеального зрителя».

Художественный образ как динамическое целое возникает на перекрестке «внутреннего» и «внешнего» действий. Целенаправленный характер первого организует свободную потенцию \* последнего, в силу чего «внутреннее» действие является ведущим в этом взаимоотношении.

Предложенная схема (а это не более чем схема) подобна игровой ситуации. Действия художника имеют условный характер, опредмечены условно (знаками) и направлены на вовлечение зрителя в «игру» условного и безусловного. Художник выступает ведущим, задающим правила «игры» и демонстрирующим «игру» по правилам, зритель — ведомым, что, однако, не лишает его известной активности, но придает ей регулярный характер. Потенция восприятия преобразуется в энергию сотворчества.

Не случайно литература об искусстве насыщена и даже перенасыщена выражениями: «как», «как бы», «будто», «сл'овно», «кажется» и т. и. Здесь дело не в манере выражаться, а в том, что язык стремится воспроизвести сам способ существования художественного образа, самую художественную действительность.

Итак, зрителю заранее отведена определенная роль, в исполнении которой он реализует и одновременно обогащает свой эстетический опыт. Более того, в картине может быть явным образом представлен «двойник» зрителя — герой-посредник, о ком в нескольких словах уже было



Г. Метсю. Женщина, читающая письмо  
Лондон, собрание Бейт

сказано выше. Остановлюсь на конкретных примерах.

В голландской живописи 17 века был весьма широко распространен мотив чтения письма. Введение в композицию картины с морским видом делало смысл сцены вполне прозрачным для современного зрителя: образ моря с его непостоянством воспринимался как символ любви, и, стало быть, речь шла о чтении любовного письма. В композиции Габриела Метсю «Женщина, читающая письмо» (Лондон, собрание Бейт) ситуация несколько усложнена: рядом с читающей дамой



**Ф. Халс. Групповой портрет офицеров  
стрелковой роты св. Георгия**  
1627. Харлем, Музей Ф. Халса  
Фрагмент

изображена еще и служанка, доставившая письмо. Соблюдая известную дистанцию, чтобы не мешать чтению, она, однако, не утратила любопытства и как бы непреднамеренным жестом приоткрывает занавеску висящей на стене картины. Смысл действия служанки заключается в символическом подглядывании, ибо за занавесом открывается вид бурного моря, иносказательно представляющий содержание письма. Тем самым тайное становится явным. Ситуация приобретает игровой ха-

актер: жест служанки подобен реплике актера, адресованной зрительному залу. Служанка как бы демонстрирует образ действия, которым должен следовать зритель, желающий вникнуть в смысл происходящего. Она выступает и в роли героя изображения, где ее функция естественно мотивирована сюжетом, и в роли посредника между картиной и зрителем — иными словами, служанка несет двойную службу.

Подобные игровые ситуации очень часто встречаются в голландской живописи бытового жанра. «Реплики» зрителю подают не только живые герои, но и вещи. Особая роль здесь отведена зеркалам и картинам, создающим игровой эффект удвоения реальности. К явлениям того же рода следует отнести всю совокупность приемов, представляющих героя или сюжетное действие, так сказать, «сквозь вещи», благодаря чему предметно-бытовое окружение выступает в роли их предьявителя, служит «внутренней рамой» композиции (помещение тщательно разработанного натюрморта на первом плане изображения, вынесение на периферию картины деталей интерьера и т. п.). Назвать эти приемы игровыми — совсем не значит приписать им чисто развлекательную функцию. (Напомню, что игра — один из важнейших факторов воспитания, обучения культуре.) Указанные приемы вовлечения зрителя в картину сопряжены с функцией назидания, нравоучения. Живопись создает не только отображения быта, но и его образцы, тем самым участвуя в формировании национального мирозерцания. Живописцы выступают одновременно и как бытописатели, и как воспитатели зрителя.





**Н. Пуссен. Ринальдо и Армида**

Ок. 1630. Москва, ГМИИ им. А. С. Пушкина  
Фрагмент

Не выходя за исторические пределы эпохи барокко, можно указать на сходные приемы в живописи иных жанров.

Таковы портреты Франса Халса — групповые и персональные. Их динамика, с одной стороны, продиктована стремлением сообщить изображению характер непринужденного действия; с другой стороны, это лучшее средство привлечь внимание зрителей. Излюбленный прием Хал-

са — поворот героя к зрителю, как бы вызванный живой реакцией на его приближение, — совмещает обе функции, и здесь композиция смыкается с экспозицией. Пирующие офицеры знаменитых групповых портретов Халса и сейчас, спустя три столетия, продолжают зазывать зрителя к праздничному столу.

Совсем иным духом проникнут образ зрителя в живописи Пуссена, родоначальника европейского клас-

сидизма. Здесь мы опять-таки встречаемся с «двойником» зрителя: в нижнем углу, у самой рамы мастер помещает фигуру, повернутую лицом к изображаемому действию. Как правило, это аллегория «местного» божества (например: «Ринальдо и Армида», Москва, ГМИИ им. А. С. Пушкина; «Спасение Моисея», Дрезден, Картинная галерея; «Пейзаж с Полифемом», Ленинград, Эрмитаж; и др.). Не будучи непосредственно включенным в изображаемое действие, этот герой не является и полностью «посторонним», как не является таковым зритель картины. Это не веселый, крикливый зазывала, стремящийся всеми средствами завлечь как можно больше зрителей, — напротив, это углубленный созерцатель и в то же время «актер», демонстрирующий «идеальное созерцание». Обращенная спиной к зрителю и застывшая подобно изваянию, эта фигура тем не менее воплощает красноречивый призыв к соучастию в изображаемом действии. Другое дело, что само соучастие должно носить здесь созерцательно-интеллектуальный характер: только тот, кто обладает достаточной подготовкой, предварительным знанием, способен увидеть в расположении, движении и строении телесных форм знаки духовного содержания. Зритель должен не просто смотреть, но проникать в сущность изображенного. Не случайно в иерархии зрительского коллектива наивысшее положение занимает божество-созерцатель: необходимое знание присуще ему по природе. Образ «идеального зрителя» предъявляет исключительно высокие требования к зрителю реальному.

Мы видим, таким образом, что любопытствующая служанка в карти-

не Метсю и созерцающее божество у Пуссена по-разному реализуют одну и ту же функцию героя-посредника. Различия в исполнении этой роли во многом обусловлены границами жанра: искусство по-разному ориентирует зрителя в быту, в истории, в легенде. Можно сказать, что каждый жанр вырабатывает особую форму обращения к зрителю, закрепляемую в традиции (памяти жанра) и передаваемую по наследству. У каждого жанра — своя перспектива общения.

Однако, как уже говорилось, художественные жанры не изолированы друг от друга, их исторические пути постоянно пересекаются, а их представители вступают в родственные отношения. Это означает, по существу, возможность совмещения различных точек зрения, синтеза различных перспектив общения, и такая возможность выражена соответствующей категорией — категорией *стиля*.

## ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ СТИЛЬ И ГОТОВНОСТЬ К ВОСПРИЯТИЮ

Каждое из искусств имеет свои корни, проходит определенные ступени развития, хранит память о собственном прошлом — короче говоря, обладает исторически сложившейся индивидуальностью. В этом смысле можно говорить об истории живописи, поэзии, музыки и т. д., об истории отдельных семейств данного рода — художественных жанров и даже об истории отдельных произведений. Однако этой дифференцирующей тенденции постоянно сопутствует противоположная историческая тенденция, не видеть которую значило бы, согласно известной поговорке, «за деревьями леса не видеть». Вовлечен-

ие в поток общекультурного развития, искусства тяготеют к сплочению, па разных исторических этапах образуя особые художественно-идеологические ансамбли. Такая объединяющая тенденция и приводит к сложению художественного стиля эпохи, будь то романский стиль \* или готика \*, Ренессанс \* или барокко \*, классицизм \* или романтизм \*.

Проблема стиля — одна из сложнейших проблем теории и истории искусства, и я не буду здесь вдаваться во все тонкости ее содержания, а попытаюсь выделить лишь некоторые важные аспекты.

Стиль обычно определяют как единство выразительных форм, наблюдаемое в некотором множестве произведений искусства на протяжении того или иного исторического периода. Само собой разумеется, что такое единство легче наблюдать извне, с отдаленной исторической позиции, когда мы имеем дело с совершившимся процессом; неизмеримо труднее сделать это изнутри формируемой спилевой системы, с позиции современника. Осмысление явлений искусства в терминах стиля неизбежно опаздывает сравнительно с формированием их единства, которое до поры остается неназванным. Из этого, однако, не следует, что понятие стиля есть чисто теоретическая конструкция, созданная для наведения порядка в извне обозреваемой истории искусств. Такая точка зрения может быть доведена до крайности и повлечь отрицание всякого действительного исторического содержания в понятии стиля. Иронизируя над (тилевыми штампами, Валери писал: «Бутылочными этикетками нельзя ни опьяняться, ни утолять жажду» [19, с. 183].

Реальным историческим фактором сложения стиля выступает взаимодействие искусств. Вклад каждого из них различен: одни занимают доминирующее положение, другие играют подчиненную роль. Так, в эпоху барокко на первый план выдвигается театральное-зрелищный принцип; искусство барокко драматично по своему духу и драматургично по принципам построения произведения, будь то спектакль или поэма, роман или архитектурный ансамбль, картина или скульптурная группа. В эту эпоху возникают новые формы музыкально-драматической композиции — опера и оратория. В садово-парковом искусстве осуществляется «театрализация» самой природы. Становится привычным уподоблять весь мир сцене, на которой каждый человек играет свою роль. Эта тема варьируется на множество ладов: мир есть великий театр, жизнь есть сон, жизнь есть комедия и т. п. Кратко говоря, жизнь есть игра, и, таким образом, можно говорить о «театрализации» самой действительности в эпоху барокко.

Следовательно, искусства сообща вырабатывают по отношению к действительности определенную установку, воздействие которой простирается от восприятия и представления до манеры изъясняться, до стереотипных образов речи. И наоборот, эти последние в качестве коллективных предпочтений оказывают активное воздействие на искусство. Понятие стиля оказывается выведенным в сферу общественного поведения, в сферу общения.

Если согласиться с этим, то не покажется странным, что стиль окончательно определяется в области экспозиции, в формах предъявления

искусства. Родоначальниками стиля выступают крупнейшие художники, а «типичными» его представителями являются обычно второстепенные мастера, усваивающие творческие открытия новаторов как систему общих мест. Примеров тому в истории искусств великое множество.

Сложение стилевого единства осуществляется не без противоречий: каждый стиль утверждает свое господство в борьбе с иными направлениями. Характерно, что история искусств зачастую осмыслялась как история борьбы и взаимодействия стилей. Взятая изнутри, стилевая общность также не является чем-то однородным, монолитным. В пределах стиля эпохи существует целый ряд вариантов — национальных, локальных, индивидуальных. Так, можно говорить о различных вариантах европейского барокко, о различной выраженности стиля в искусстве местных художественных школ и в творчестве отдельных мастеров.

Таким образом, необходимо уточнить, что стиль формирует не столько монолитную установку, сколько систему установок и существует в постоянном синтетическом напряжении сил.

Ученые-психологи употребляют термин «установка» в значении *готовности* субъекта, возникающей при условии предвосхищения им того или иного объекта (ситуации) и обеспечивающей целенаправленный характер действий по отношению к данному объекту. Короче говоря, это готовность к специфической реакции.

Употребляя слово «установка» применительно к художественному стилю, я вкладываю в него аналогичное значение. Стиль не есть нечто, существующее лишь в пределах самого

искусства; стиль неизбежно должен быть определен со стороны воспринимающего, точнее, на границе искусства и восприятия. Стиль как система установок и определяет готовность к художественно-эстетической деятельности, к специфическому поведению в отношении произведения искусства. При этом, однако, речь идет не о реакции на объект как таковой, а о движении «сквозь» объект к творческой индивидуальности. Стиль организует особые формы художественно-эстетического диалога.

Сосуществование различных стилевых программ в искусстве одной эпохи и внутренняя неоднородность стиля создают возможность особой выразительности, достигаемой столкновением разных стилистик. В этом случае само произведение становится полем стилистической борьбы или игры, порождая сложные художественно-смысловые эффекты, вплоть до пародийных. Художник может трактовать «низкий» жанр в духе «высокого» стиля и тем самым возвышать общественное значение этого жанра старыми средствами утверждая новый взгляд на действительность. Он может внешним образом задать одну стилистическую программу (и, стало быть, установку восприятия), а на ином уровне организации произведения прибегнуть к сознательному нарушению им же заданной программы. Эффект «обманутого ожидания» составляет принципиальную особенность стилистической игры.

Чтобы не утомлять читателя общими положениями, я остановлюсь на конкретных примерах. Где о сказанном можно будет судить воочию.

## ИЗОБРАЖЕНИЕ И СЛОВО

Сюжет «Свежего кавалера» П. А. Федотова (1846; Москва, ГТГ) разъяснен самим автором.

«Утро после пиროвания но случю полученного ордена. Новый кавалер не вытерпел: чем свет нацепил на халат свою обнову и горделиво напоминает свою значительность кухарке, но она насмешливо показывает ему единственные, но и то стоптанье и продырявленные сапоги, которые она несла чистить.

На иолу валяются объедки и осколки вчерашнего пира, а под столом заднего плана виден пробуждающийся, вероятно, оставшийся на поле битвы, тоже кавалер, но из таких, которые пристают с паспортами к проходящим. Талия кухарки не дает права хозяину иметь гостей лучшего тона.

Где завелась дурная связь, там и в великий праздник — грязь» [цит. по 65, с. 176-178].

Всё это с исчерпывающей (может быть, даже излишней) полнотой демонстрирует картина. Глаз может долго путешествовать в мире тесно сгрудившихся вещей, где каждая как бы стремится повествовать от первого лица — с таким вниманием и любовью художник относится к «мелочам» быта. Живописец выступает бытописателем, рассказчиком и вместе с тем дает урок нравоучения, реализуя функции, издавна присущие живописи бытового жанра. Известно, что Федотов постоянно обращался к опыту старых мастеров, из которых особенно ценил Тенирса и Остаде. Это вполне естественно для художника, *чье* творчество теснейшим образом связано со становлением бытового жанра в русской живописи.



П. А. Федотов. Свежий кавалер  
1846. Москва, ГТГ

Но достаточна ли такая характеристика картины? Разумеется, речь идет не о подробности описания, а об установке восприятия и принципе истолкования.

Вполне очевидно, что картина не сводится к прямому повествованию: изобразительный рассказ включает в себя риторические \* обороты. Такой риторической фигурой предстает прежде всего главный герой. Его поза — поза задрапированного в «тогу» оратора, с «античной» постановкой тела, характерной опорой на одну ногу, обнаженными ступнями. Таков же его излишне красноречивый жест и стилизованно-рельефный профиль; папильотки образуют подобие лаврового венка. Однако перевод на язык



П. А. Федотов. Свежий кавалер  
Фрагмент

высокой классической традиции неприемлем для картины в целом. Поведение героя, по воле художника, становится игровым поведением, но предметная действительность тут же разоблачает игру: тога превращается в старый халат, лавры — в папильотки, обнаженные ступни — в босые ноги. Восприятие двойится: с одной стороны, мы видим перед собой комически-жалкое лицо действительной жизни, с другой стороны, перед нами драматическое положение риторической фигуры в неприемлемом для нее «сниженном» контексте.

Придав герою позу, не соответствующую реальному положению вещей, художник осмелел героя и само событие. Но только ли в этом состоит выразительность картины?

Русская живопись предшествующего периода была склонна выдерживать совершенно серьезный тон в обращении к классическому наследию. Это во многом обусловлено руководящей ролью исторического жанра в художественной системе академизма\*. Полагалось, что лишь произведение такого рода способно поднять отечественную живопись на

подлинно историческую высоту, и ошеломляющий успех брюлловского «Последнего дня Помпеи» (1830—1833; Ленинград, ГРМ) упрочил эту позицию. Картина К. П. Брюллова воспринималась современниками как ожившая классика. «...Мне казалось,— писал Н. В. Гоголь,— что скульптура — та скульптура, которая была постигнута в таком пластическом совершенстве древними, что скульптура эта перешла, наконец, в живопись...» [91, с. 45]. Действительно, вдохновившись сюжетом античной эпохи, Брюллов как бы привел в движение целый музей античной пластики. Введение автопортрета в картину довершает эффект «переселения» в изображаемую классику.

Выводя на всеобщее обозрение одного из первых своих героев, Федотов ставит его в классическую позу, но совершенно меняет сюжетно-изобразительный контекст. Изъятая из контекста «высокой» речи, эта форма выразительности оказывается в явном противоречии с действительностью — противоречии одновременно комическом и трагическом, ибо она оживает именно для того, чтобы тут же обнаружить свою нежизнеспособность. Необходимо подчеркнуть, что осмеянию подвергается не форма как таковая, но именно односторонне серьезный способ ее употребления — условность, претендующая на место самой реальности. Так возникает *пародийный* эффект.

Исследователи уже обращали внимание на эту особенность художественного языка Федотова. «В сепии-карикатуре „Полштоф“ (Москва, ГТГ), в сепии\* „Следствие кончины Фидельки“ (Москва, ГТГ), в картине „Свежий кавалер“ категория исторического подвергается ос-



П. А. Федотов. Свежий кавалер  
Фрагмент

меянию. Федотов делает это по-разному: вместо натурщика в героической позе ставит полштоф, на главное место кладет труп собачки, окружая его фигурами присутствующих, уподобляет одного из действующих лиц римскому герою или оратору. Но каждый раз, изобличая и высмеивая привычки, черты характера, законы, он высмеивает их через приметы и атрибуты академического жанра. Но дело не только в отрицании. Отрицая, Федотов одновременно и пользуется приемами академического искусства» [92, с. 45]. Последнее замечание очень существен-



К. П. Брюллов. Последний день Помпеи  
1830-1833. Ленинград, ГРМ

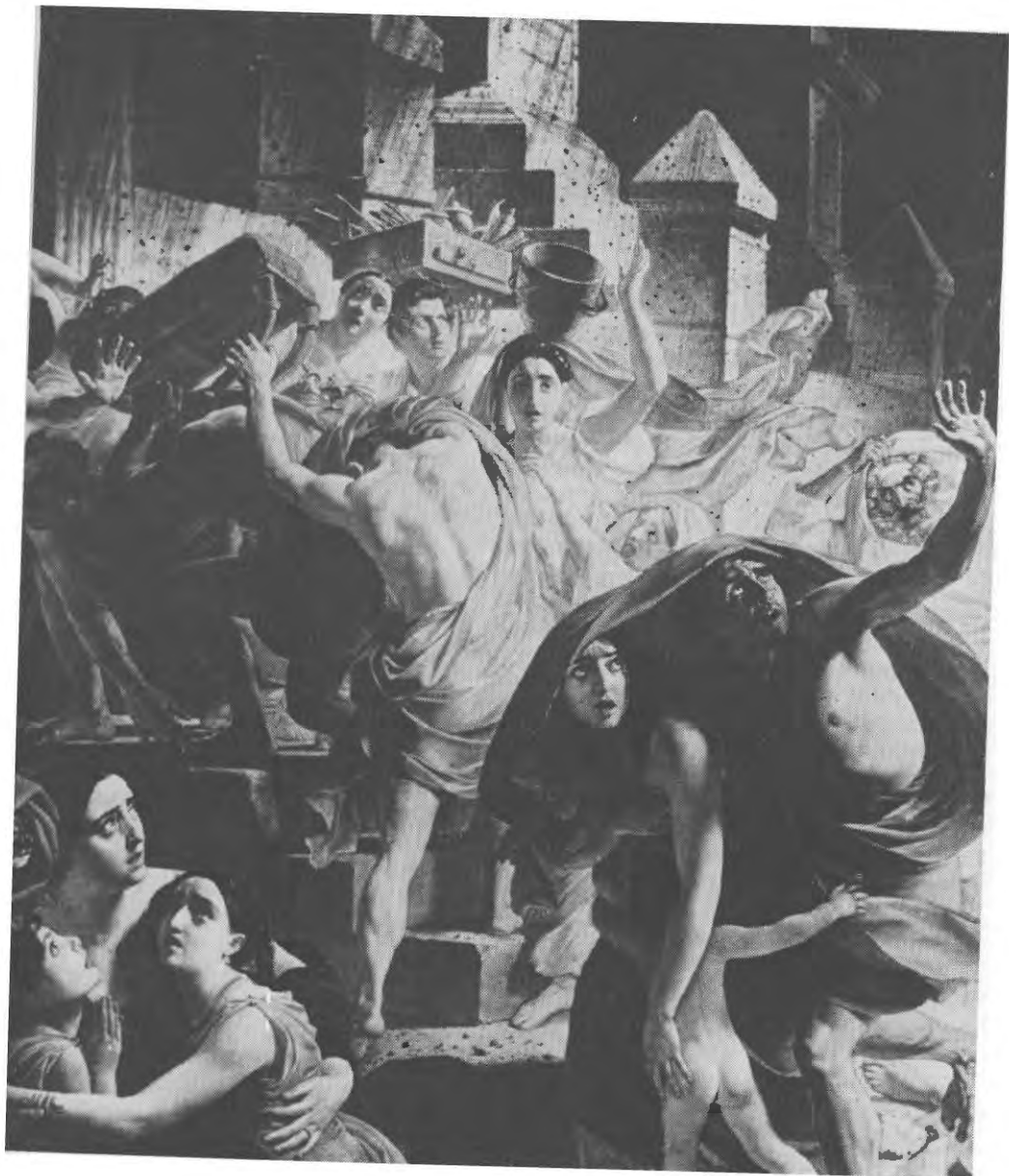
но; оно доказывает, что категория исторического (в академическом ее истолковании) у Федотова подвергается не просто осмеянию, но именно *пародированию*.

Отсюда становится понятной принципиальная установка федотовской живописи на «прочтение», на соотнесение с искусством слова, которому в наибольшей степени подвластна игра значениями. Нелишне напомнить здесь о творчестве Федотова-поэта и о его литературных комментариях — устных и письменных — к собственным картинам и ри-

сункам. Близкие аналогии можно обнаружить в творчестве группы литераторов, прославившей искусство пародии под псевдонимом Козьма Прутков<sup>32</sup>.

Предметная перенасыщенность изображения у Федотова — отнюдь не натуралистическое свойство. Значение вещей здесь подобно значению действующих лиц. С такой ситуацией мы и встречаемся в «Свежем кавалере», где представлено великое множество вещей, каждая обладает индивидуальным голосом, и все они как бы заговорили разом, спеша расска-





К. П. Брюллов. Последний день Помпеи  
Фрагмент

зять о событии и в спешке перебивая друг друга. Это можно объяснить неопытностью художника. Но тем самым не исключается возможность усмотреть в этом мало упорядоченном действии вещей, теснящихся вокруг псевдоклассической фигуры, пародию на условно-регулярный строй исторической картины. Вспомним слишком упорядоченное смятение «Последнего дня Помпеи». «Лица и тела — идеальных пропорций; красивость, округлость форм тела не нарушены, не искажены болью, судорогой и гримасой. Камни висят в воздухе — и ни одного ушибленного, раненого или загрязненного лица» [49, с. 127]. Вспомним и о том, что в авторском комментарии к «Свежему кавалеру», цитированном выше, пространство действия именуется не иначе как «поле битвы», событие, последствия коего мы видим, — как «пир», а пробуждающийся под столом герой — как «оставшийся на поле битвы, тоже кавалер, но из таких, которые пристают с паспортами к проходящим» (то есть городской). Наконец, само название картины двузначно: герой — кавалер ордена и «кавалер» кухарки; той же двойственностью отмечено употребление слова «свежий». Все это свидетельствует о пародии на «высокий слог».

Таким образом, значение изображения не сводится к значению видимого; картина воспринимается как сложный ансамбль значений, и это обусловлено стилистической игрой, совмещением разных установок. Вопреки распространенному мнению, живопись в состоянии овладеть языком пародии. Можно высказать это положение в более конкретной форме: русский бытовой жанр проходит стадию пародии как закономерную

ступень самоутверждения. Ясно, что пародирование не предполагает отрицания как такового. Достоевский пародировал Гоголя, участь у него. Ясно и то, что пародия не сводится к осмеянию. Природа ее — в единстве двух основ, комической и трагической, и «смех сквозь слезы» гораздо ближе к ее сути, чем комическая имитация или передразнивание.

В позднем творчестве Федотова пародийное начало становится почти неуловимым, входя в значительно более «тесный» личностный контекст. Может быть, здесь уместно говорить об автопародии, об игре на грани исчерпания душевных сил, когда смех и слезы, ирония и боль искусство и реальность празднуют свою встречу накануне гибели самой личности, их соединившей. Если Брюллов, вводя автопортрет в картину гибели Помпеи, перенес себя в мир «ожившей классики», то и Федотов в последние годы жизни все чаще преобразуется в собственных героев. Может быть, в этом смысле не будет слишком вольной фантазией истолковать «Вдовушку» как «реквием» Федотова, где безвременно покинутая муза скорбит у автопортрета художника, предсказавшего таким образом свою трагическую судьбу?

Несмотря на то что взаимодействие изображения и слова имеет длительную историческую традицию, конкретный художественный образ такого взаимодействия может оказаться неожиданным и привести восприятие к непредсказуемым выводам.

## КАРТИНА И КИНОКАМЕРА

В теоретическом наследии С. М. Эйзенштейна, интересы которого простирались чрезвычайно широко, особое место занимают работы, посвященные теме «живопись и кинематограф». Эйзенштейн полагал, что кино, наследуя и развивая опыт «старых» искусств, входит в тесное соприкосновение с ними на основе общих законов художественного восприятия. Отыскивая эти точки соприкосновения, Эйзенштейн обращался и к древним формам изобразительности, и к классической европейской живописи, и к современному искусству; в поле его зрения — китайская и японская изобразительные традиции, Леонардо да Винчи, Микеланджело, Эль Греко, Рембрандт, Домье, Роден, Дега, Серов, Ван Гог и др. Свои наблюдения Эйзенштейн обобщил в теории монтажа, оказавшей огромное влияние на развитие самого молодого из искусств.

Остановлюсь на одном из примеров эйзенштейновского анализа картины. Речь идет о портрете М. Н. Ермоловой кисти В. А. Серова (1905; Москва, ГТГ); это фрагмент большого исследования «Монтаж» [113, т. 2, с. 376–386).

Характеризуя портрет как предельно скромный по краскам, почти сухой по строгости позы, почти примитивный по распределению пятен и масс, чрезвычайно скупой в отношении деталей окружающей обстановки, Эйзенштейн задает вопрос: каким же образом при всех этих, казалось бы, неблагоприятных условиях достигнута такая мощь вдохновенного подъема в изображенной фигуре? В чем тайна воздействия картины? И сам отвечает: необыкновен-

ный эффект кроется в необыкновенных средствах композиции. Причем средства эти, по мысли исследователя, лежат уже за пределами того этапа живописи, к которому еще принадлежит картина. Действительно великое произведение искусства, говорит Эйзенштейн, всегда отличается этой чертой: в качестве частного приема оно несет в себе то, что на следующей фазе развития данного вида искусства станет его новаторскими принципами и методами. Более того, в настоящем случае необыкновенные черты композиции лежат не только за пределами живописи серовского времени, но и за пределами узко понимаемой живописи вообще.

В чем же суть композиционного приема? Эйзенштейн обращает внимание на последовательное «кадрирование» фигуры в поле изображения. В этом кадрировании участвует ряд линий: граница пола и стены, рама зеркала, отраженные в зеркале границы стен и потолка. (Собственно говоря, замечает Эйзенштейн, эти линии не «режут» фигуру, а, дойдя до ее контура, почтительно прерываются; мы продолжаем их мысленно и как бы рассекаем фигуру по разным поясам.) В отличие от стандартной рамки кадров выделенные «кадры» изображения имеют произвольные контуры, но, по авторитетному свидетельству Эйзенштейна, основные функции кадров они выполняют в совершенстве.

Итак, рама самой картины охватывает фигуру в целом — «общий план в рост». Вторая линия дает нам «фигуру по колени». Третья — «по пояс». Наконец, четвертая дает типичный «крупный план».

Для полной наглядности Эйзенштейн предлагает разъять изображе-



В. А. Серов. Портрет М. Н. Ермоловой  
1905. Москва, ГТГ



ние на указанный ряд кадров и заниматься каждым из них в отдельности. Иными словами, следует рассмотреть последовательность «кадров» изображения как последовательность «точек съемки». Здесь автор прямо переходит к кинематографическим операциям.

Фигура в «общем плане», судя по раскрытой плоскости пола, взята (или «снята») с верхней точки зрения. В кадре «по колени» она поставлена параллельно стене и взята «в упор». В кадре «по пояс» она «снята» несколько снизу, причем, устраняя обрамление зеркала, мы превращаем глубину отражения в глубину реального пространственного фона. Наконец, в «крупном плане»



**В. А. Серов. Портрет М. Н. Ермоловой  
Фрагменты**

лицо целиком проецируется на плоскость потолка; такой эффект в кадре возможен только при резко выраженной съемке снизу.

С точки зрения съемки, наблюдается такая последовательность: сверху — в упор — отчасти снизу — целиком снизу. Если теперь вообразить четыре кадра смонтированными подряд, то фигура синтезирует четыре разных точки зрения. Это и дает ощущение движения.

Есть ли это эффект движения самой фигуры? Эйзенштейн дает категорически отрицательный ответ. На холсте зафиксированы не четыре последовательные положения объекта, а четыре последовательные позиции наблюдающего глаза, которые скла-

дываются в характеристику поведения зрителя. А поведение зрителя в отношении объекта есть отношение, предначертанное зрителю автором и вытекающее из авторского отношения к объекту. Поведение же зрителя, как сказано, складывается от точки зрения сверху к точке зрения снизу: зритель оказывается как бы «у ног» великой актрисы, что отвечает идее «преклонения», воплощенной Серовым.

И это еще далеко не все. Эйзенштейн показывает, как пространство и свет последовательно укрупняют и одухотворяют образ актрисы. Здесь речь касается уже не «объекта», но внутреннего субъекта изображения. Вместе с освобождением от

границ, от обрамлений образ актрисы все более доминирует над расширяющимся пространством. Вместе с нарастанием степени освещенности от кадра к кадру становится все более просветленным и как бы внутренне озаренным лицо Ермоловой.

«Так сплетаются в обоюдной игре *преклонение восторженного зрителя перед картиной и вдохновенная актриса на холсте* — совершенно так же, как некогда сливались зрительный зал и театральные подмостки, равно охваченные магией ее игры» [113, т. 2, с. 381].

Я весьма схематично изложил ход анализа, предпринятого крупнейшим мастером кино и блестящим теоретиком искусства. Хотя Эйзенштейну нельзя отказать ни в новаторских принципах анализа, ни в остроумии, существо дела все же заключается не просто в его индивидуальном даре видеть и мыслить. Кроме того, он располагал вполне объективными средствами для обнаружения скрытых законов живописи. Это средства кинематографа, ведущего искусства современной эпохи, и следует специально подчеркнуть, что эти средства — именно в отношении к истолкованию живописи — остаются до сих пор далеко не исчерпанными.

Другое дело, что надо быть Эйзенштейном, чтобы проявлять такую смелость в сочетании с точным чувством меры и не превратить открытый метод в «типовой ключ» для отмыкания всех и всяческих картин.

Сила наглядной убедительности опыта, предпринятого в отношении серовского портрета, исключительно велика. Воображаемая кинокамера — этот «мыслящий глаз» режиссера — реализовала «свернутую» в структуре картины программу действий зри-

теля, то есть проделала ту работу, которую должен совершить сам зритель. Тем самым смоделировано восприятие картины, в процессе которого зритель действительно проникает в мир изображения и проникается одухотворенностью художественного образа.

Впрочем, подход Эйзенштейна не должен казаться совершенно неожиданным, ибо читатель уже осведомлен о возможности живописи, начиная от самой рамы, которая, кетати сказать, в языке создателей кинематографа обозначена словом «cadre». К выводу Эйзенштейна о единстве последовательности и одновременности в композиции картины читатель также подготовлен предшествующим текстом и целым рядом примеров.

Основной же вывод, следующий из эйзенштейновской теории монтажа, сформулирован так: «Сила монтажа в том, что в творческий процесс включаются эмоции и разум зрителя. Зрителя заставляют *проделать тот же созидательный путь, которым прошел автор, создавая образ* (подчеркнуто мной.—С. Д.). Зритель не только видит изображимые элементы произведения, но он и переживает динамический процесс возникновения и становления образа так, как переживал его автор» [113, т. 2, с. 170]. И далее: «Действительно, каждый зритель в соответствии со своей индивидуальностью, по-своему, из своего опыта, из недр своей фантазии, из ткани своих ассоциаций, из предпосылок своего характера, нрава и социальной принадлежности творит образ по этим точно направляющим изображениям, подсказанным ему автором, непреклонно ведущим его к познанию и переживанию темы.

Это тот же образ, что задуман и создан автором, но этот образ одновременно создан и собственным творческим актом зрителя» [113, т. 2, с. 171].

Ниже нам предстоит обнаружить удивительно близкую аналогию взглядам Эйзенштейна.

### ЗРИТЕЛЬ-ОПЕРАТОР

Художник, о котором пойдет речь, был учеником Серова и современником Эйзенштейна. Прославив свое имя живописным творчеством, он отдал много сил литературе и много теоретизировал по проблемам искусства. Он был оригинальным мыслителем и педагогом-экспериментатором, разработавшим систему обучения восприятию, названную им «наукой видеть».

Речь идет о К. С. Петрове-Водкине, крупнейшем русском живописце первой трети 20 столетия.

Случайный посетитель Русского музея часто недоумевает перед картиной Петрова-Водкина «Весна» (1935). На высоком холме, над обрывом расположилась па траве влюбленная пара — девушка и парень. Фигуры выдвинуты на первый план картины. И на том же первом плане, внизу\*, под обрывом — изображенные в совсем ином масштабе, почти «игрушечные», деревья и домики. Явное перспективное несоответствие!

Другая картина того же автора — знаменитая «Смерть комиссара» (1927 — 1928; Ленинград, ГРМ). Действие снова разворачивается на высоком холме, и снова на первом плане две фигуры — смертельно раненный комиссар и поддерживающий его боец. Как бы уносимый



К. С. Петров-Водкин. Над обрывом  
1920. Ленинград, ГРМ

вихрем боя, скатывается с холма отряд красноармейцев. Но что это? пейзаж на фоне изображения вздыбился, и даже река, не разливаясь, чудом держится на почти отвесной поверхности земли! Может быть, таким предстает мир глазам уходящего из жизни комиссара?

Назвав недоумевающего зрителя «случайным», я выразился так не случайно. О каких перспективных несоответствиях может идти речь? Если зритель имеет в виду «итальянскую» перспективу, то несоответствие вполне очевидно. Но почему тому же зрителю не придет в голову упрекать, например, А. А. Блока в



**К. С. Петров-Водкин. Смерть комиссара  
1927-1928. Ленинград. ГРМ**

том, что его поэма «Двенадцать» не соответствует по своему строю поэтическим нормам Ренессанса? Более опытный зритель поймет, что живописец пользовался иной перспективой, иной системой построения образного пространства.

Представим себе следующую геометрическую модель изображения. На плоскости дана комбинация двух сферических поверхностей — выпуклой (в центре) и вогнутой (на пе-

риферии). Первую назовем «сферой главного действия», вторую — «сферой фона». Теперь приведем эту модель в действие. Зритель приближается к картине. Выпуклая поверхность «сферы главного действия» надвигается на него, целиком заполняет поле зрения и вытесняет «сферу фона» за его пределы (точнее, на периферию поля зрения). При этом вытесняемая вогнутая поверхность как бы окружает, охватывает зрителя



со всех сторон. Зритель оказывается сведенным лицом к лицу с героями изображенного действия и одновременно «внутри» изображенного пространства. С этой позиции все предметы «сферы фона» как равноудаленные от центра могут изображаться в масштабе, отличном от масштаба «сферы главного действия». Таков в самых общих чертах эффект «вхождения» в картину, запрограммированный «сферической перспективой» Петрова-Водкина.

Повторяю, это только модель и не более того. Было бы глубоким заблуждением сводить к ней всю реальную сложность художественного пространства картины. Однако при помощи простых моделей и приближаются к пониманию сложных явлений.

«Сферическая перспектива» Петрова-Водкина — отнюдь не перспектива в школьном понимании термина. Своими оптико-геометрическими характеристиками она более соответствует «перцептивной перспективе», о которой речь шла выше. Это естественно: художник, по его собственным словам, работал над «живым смотрением», искал «живую видимость». Подвергая пересмотру нормы итальянской перспективы, он выдвигал на первый план факторы бинокулярности зрения, зависимости восприятия от активного взаимодействия предметов в пространстве, от положения тела наблюдателя (ось наклона), от его движения и т. п. Движение художник считал «главным признаком существующего» и призывал работать «при всяком положении глаза»<sup>33</sup>.

Строя пространство изображения, Петров-Водкин сознательно предусматривал путь его освоения зрителем. «Я осматриваю картину,—

говорил художник,— так же, как потом ее зритель будет осматривать» [94, л. 22]. Таким образом, организация пространства рассчитана на динамику воспринимающего, причем речь должна идти не только о динамике обзора, но и о движении самого зрителя.

И все же термин «перспектива», даже при известных поправках, лишь условно применим в настоящем случае, поскольку Петров-Водкин посредством видимого стремится ввести зрителя в мыслимое, символическое пространство. Здесь уместно привести фрагмент из автобиографической повести художника «Пространство Эвклида»:

«Но теперь, здесь на холме, когда падал я наземь, предо мной мелькнуло совершенно новое впечатление от пейзажа, какого я еще никогда, кажется, не получал. Решив, что впечатление, вероятно, случайно, я попробовал снова проделать это же движение падения к земле. Впечатление оставалось действительным: я увидел землю, как планету. Обработанный новым космическим открытием, я стал повторять опыт боковыми движениями головы и варьировать приемы. Очертя глазами весь горизонт, воспринимая его целиком, я оказался на отрезке шара, причем шара полого, с обратной вогнутостью,— я очутился как бы в чаше, накрытой трехчетвертьшаром небесного свода. Неожиданная, совершенно новая сферичность обняла меня на этом затоновском холме. Самое головокружительное по захвату было то, что земля оказалась не горизонтальной и Волга держалась, не разливаясь на отвесных округлостях ее массива, и я сам не лежал, а как бы висел на земной стене» [80, с. 271].

О восприятии земли как планеты, о «планетарной» установке глаза художник говорил постоянно; на это и указывает «сферическая перспектива». Герои картин Петрова-Водкина, конечно, не «висят на земной стене», но разнообразие их пространственных ориентации связано с законом тяготения: наклонные оси тел образуют как бы веер, раскрытый изнутри картины. Поэтому «сферическую перспективу» называют еще и «наклонной».

Разумеется, в обыденном опыте, в ограниченном пространстве восприятия мы не чувствуем сферичность земли, и вполне очевидно, что «планетарная» ориентация Петрова-Водкина есть выражение его художественно-философской концепции. Художник часто помещает своих героев на вершины гор или холмов, трактуя поверхность земли как абстрактно-геометрическую форму, лишь «орнаментированную» цветом. Восприятие двойится: с одной стороны, мы как бы в упор видим структуру почвы, но, с другой стороны, такой геометрической мозаикой предстает земля с высоты птичьего полета. Приведу одно тонкое замечание о картине «Утро. Купальщицы» (1917; Ленинград, ГРМ): «Серебристо-зеленая трава, служащая всему фоном, двузначна: это и реальная трава, сквозь которую местами просвечивает розоватая почва, и некая зеленая страна, видимая как бы с большой высоты, страна с гранеными морщинами холмов и гор, низинами и оврагами между ними» [90, с. 64]<sup>34</sup>. Еще более очевиден этот эффект в «Смерти комиссара». При установлении такой отдаленной дистанции между зрителем и земной поверхностью изменяется и оценка масштабных соответ-

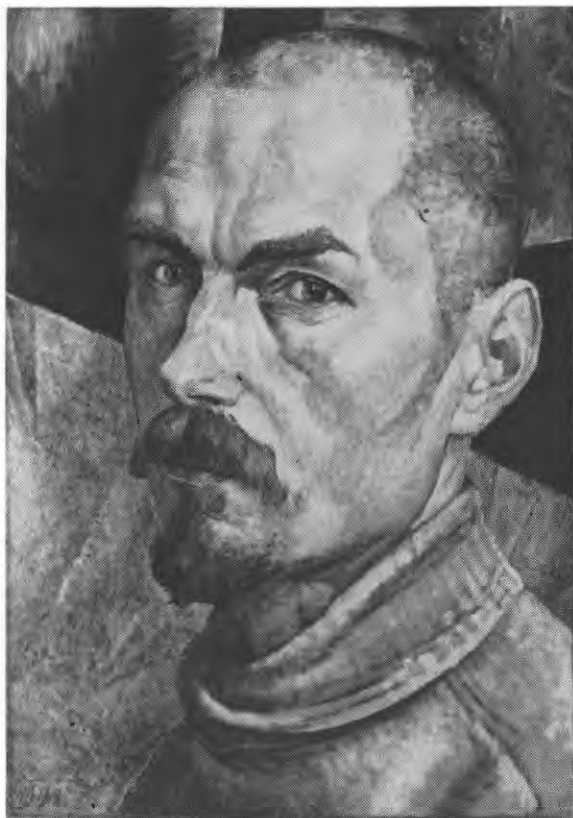
ствий: герои картины «вырастают» на глазах у зрителя и кажутся как бы парящими в пространстве.

Сказанное относится и к портретам Петрова-Водкина на, где «сферой главного действия» становится человеческое лицо, часто занимающее всю плоскость холста. Преувеличенные размеры и близость контура головы к раме побуждают воспринимать лицо не только (и даже не столько) как объем, но как пространство с возрастающей по мере всматривания глубиной — почти ландшафт\*. Можно говорить о «космологизации» человека в портретах Петрова-Водкина. Художник вглядывается в человека, как во вновь открытую планету.

И предметы в натюрмортах Петрова-Водкина включены в то же единство всеобщей, космической связи: взятые с высокой точки зрения, в ясно обозримых пространственных отношениях, они активно взаимодействуют, общаются друг с другом ни своем предметном языке. Отсюда пристрастие живописца к контрастному сопоставлению форм и материалов, к эффектам отражения (введение зеркала, стеклянных и вообще разных отражающих предметов), преломления в различных средах и т. п. Так сообщаются друг с другом предметы в «Утреннем натюрморте» (1918; Ленинград, ГРМ), где в и\ среду введена еще и собака, позиция которой обозначает особую точку зрения — изнутри картинного пространства. Мир вещей как бы демонстрирует здесь богатство зрительно-изобразительных возможностей, предметы можно видеть с разных сторон, сверху, сбоку и даже сзади. в многократном отражении и преломлении, по тем самым они и образуют



К. С. Петров-Водкин. Утро. Купальщицы  
1917. Ленинград, ГРМ



К. С. Петров-Водкин. Автопортрет  
1918. Ленинград, ГРМ

динамическое целое, композицию как совмещение различных позиций. «Вскрытие междупредметных отношений дает большую радость от проникновения в мир вещей: металл, жидкость, камень, дерево вводят анализирующего в их полную жизнь. Закон тяготения из абстрактного, только познавательного становится ощутимым, в масштабе близком, простом для всякого восприятия: колебания встречающих, пересекающихся, сходящихся и расходящихся осей

предметов, как в увеличительном стекле, продельывают перед вами законы движения, сцепления и отпалкиваний» [80, с. 488].

Читатель мог заметить, что но только отдельные приемы, но сами принципы организации картины у Петрова-Водкина составляют близкую аналогию принципам кинематографа. Учитывая, что Петров-Водкин был учеником Серова, нельзя не согласиться с Эйзенштейном: если учитель использовал кинематографический эффект совмещения последовательного в одновременном как выразительный прием, то в творчестве его ученика это перерастает в принцип и становится основой художественного метода. Не случайно Петров-Водкин уделял столько внимания проблеме точки зрения и пришел к парадоксальному, на первый взгляд, синтезу перспектив в своей «сферической перспективе». Не случайно его так занимала проблема динамики восприятия, готовая обернуться проблемой восприятия динамики: «улица бегущего», «пейзаж падающего», «на качелях», «в автомобиле» и т. п. — таковы изобразительные задачи, которые он ставил перед своими студентами [5, с. 301].

«За мою долгую жизнь, — говорил художник, — я понял одно: создавая искусство, необходимо доводить его до такой степени, чтобы оно дорабатывалось зрителем, нужно дать зрителю возможность соучаствовать с вами в работе. (...) Если вы ввели зрителя в картину, то он должен доделывать, додумывать, досоздавать, быть соучастником в работе» [81, л. 269]. Акт восприятия, по мысли Петрова-Водкина, должен превратиться в акт сотворчества. Если художник в процессе творчества как бы



**К. С. Петров-Водкин. Утренний натюрморт  
1918. Ленинград, ГРМ**

замещает» зрителя, то и зритель должен стремиться занять позицию художника. Их встречные пути скрещиваются в сфере художественного образа.

Но вспомним, разве не теми же словами формулировал Эйзенштейн один из важнейших принципов монтажа: «Зрителя заставляют проделать тот же созидательный путь, которым прошел автор, создавая образ». Тождество принципов, выдвинутых

крупнейшим живописцем и крупнейшим мастером кино (насколько мне известно, независимо друг от друга), далеко не случайно, что проливает свет на общие законы искусства и художественного восприятия.

Оператор (лат. operator) — значит «действующий». Слово это применимо не только к управлению каким-либо техническим устройством, но и к восприятию как таковому. Искусство взывает к зрительской ак-

тивности, к действующему зрителю. Деятельность же зрителя организуется в сложную систему психических операций, открывая восприятию доступ в сферу межличностного общения.

## ДИАЛОГ С КАРТИНОЙ

Понаблюдайте за зрителями в картинной галерее: даже внешние формы поведения перед живописным полотном способны сказать о многом. «Манера» поведения зрителя обнаружит отчужденность, равнодушие, скуку, стеснение, неуверенность, любопытство, чувствительность, восприимчивость, сосредоточение, проникновенность, страстность, углубленность, самозабвение... Не значит ли это, что не только живопись видима зрителю, но и зритель видим благодаря живописи?

Понаблюдайте за знатоком: какая богатая гамма действий раскрывается в его поведении перед картиной! Медленное приближение и быстрый отход, охват изображения в целом на большой дистанции и напряженное «ощупывание» картины глазом при подходе вплотную, перемена точек зрения, наклоны головы, прищуривание глаз, смотрение «в кулак»... Со стороны это может показаться странным и даже смешным, будто бы человек ведет себя неестественно, играет какую-то непонятную роль или исполняет какой-то тайный ритуал. Это выглядит столь же странно, как человек, громко говорящий сам с собой, при отсутствии явного собеседника.

Между тем ничего странного здесь нет. Внутреннее проявляется во внешнем. Динамика восприятия,

динамика душевной восприимчивости и духовного постижения получает деятельное выражение – конечно, на чисто внешнем уровне далеко не полное или не вполне понятное. У зрителя есть собеседники: это картина, ее герои, ее автор. Восприятие картины и становится действительным, когда оно приобретает осмысленно-действенный характер, форму диалога.

Выделим три типа отношений: между объектами, между субъектом и объектом, между субъектами. Если рассмотреть их применительно к искусству, та ясно, что оно может так или иначе выражать, изображать, воплощать все эти типы отношений. Но как определяется в этой связи сам способ существования художественного произведения? Поскольку вне сферы восприятия произведение вообще утрачивает смысл своего существования, отношения первого типа сразу же исключаются. Далее, есть ли отношение между зрителем (слушателем, читателем) и произведением – отношение между субъектом и объектом? Или иначе: есть ли это отношение односторонней активности? Все сказанное выше противоречит утвердительному ответу.

Возможны различные степени приближения к произведению как объекту, разные степени обладания им как объектом. Приведу намеренно простой пример. Предположим, что человек, страстно желающий заполучить картину, готов ради нее на все – обменять, купить, украсть, наконец. Допустим, он осуществил свое стремление и стал единоличным владельцем картины. Налицо развитая активность и ее результат. Но чем же он овладел? Материальным объектом, воплощающим некую цен-

пость. Овладел ли он самой ценностью? Нет, ибо его активность была направлена на другое и в отношении самой ценности была ориентирована ложно. Точно таким же образом поступает человек, используя другого человека в качестве орудия удовлетворения собственных целей — как объект. Образно говоря, и картина может попасть в рабство, но это не означает овладения самим способом ее ценностно-эстетического существования.

Таким образом, и этот тип отношения не соответствует действительному существованию произведения искусства. Остается третье и последнее: художественное произведение как таковое есть осуществление отношений между субъектами, или, иными словами, одна из форм человеческого общения. Художественной ценностью можно владеть лишь сообща.

Каждый из нас так или иначе ощущал смысл человеческого общения. Каждый в той или иной мере сопричастен его ценностям. Все мы станем людьми постольку, поскольку общаемся с другими людьми.

Искусство как форма общения имеет специфические черты, о которых уже было сказано достаточно много. Здесь важно подчеркнуть, что замещение творящего субъекта произведением ни в коем случае не препятствует, но именно благоприятствует общению, ибо произведение как образно-смысловое *целое* создает в своем роде идеальные условия для взаимопонимания сколь угодно удаленных субъектов. Выше я попытался показать, что основные категории искусства — стиль, жанр, композиция — могут быть осмыслены как установки восприятия; их можно рассматривать и как установки общения.

Так, классицизм был ориентирован на создание ситуаций нормативного, ритуализованного общения, а романтизм разрушал эти нормы, выдвигая иные принципы общения в сфере искусства. Так, исторический и бытовой жанры создают особые перспективы общения; так, парадный и интимный портреты предполагают соответственно этикетную и доверительную формы общения. Градации такого рода могут быть дифференцированы гораздо более тонко.

Следовательно, художественное творчество направлено по преимуществу на порождение человеческих отношений, на осуществление себя в другом или в отношении к другому.

Предоставим слово психологу. «Понятие творчества, на наш взгляд, относится прежде всего не к сфере создания предметов, вещей, а к сфере человеческих отношений и уровню их человечности. Здесь творчество состоит в построении человеческих отношений согласно высшим гуманистическим идеалам. Психология должна донести до людей ту простую истину, согласно которой способность идти навстречу человеческим трудностям и противоречиям и достойно разрешать их не только ничего не отнимает у человека, но, напротив, развивает в нем самые высокие человеческие качества — человеческое достоинство, душевную свободу и мужество. Здесь выступает и та научная истина, что понятия свободы (в аспекте общения людей), активности и развития совпадают» [2, с. 235].

Эта истина всегда определяла самосознание подлинных художников. «Мне кажется, — писал В. А. Фаворский, — что основой подвига является забвение себя. (...) Метод искусства, так же и науки, строится на том, что

человек забывает себя ради правды в искусстве или в науке, ради красоты или справедливости. Будучи художником, я больше всего знаю область искусства. Конечно, не всегда забываешь себя, но часто это происходит с художниками. И я знаю таких художников, как Александр Иванов, Ван Гог, и многих других, которые, может быть, не всю жизнь, но часто совершали подвиги» [98, с. 9].

Сам же Ван Гог выразил эту истину с поразительной простотой: «...Нет ничего более подлинно художественного, чем любить людей» [20, с. 398].

Если идея творчества есть идея подвижничества, то идея художественного восприятия состоит в добровольном усвоении роли сподвижника, и здесь история человечества дает не менее красноречивые примеры самоотверженности. Впрочем, не обязательно углубляться в историю: самозабвенное чтение, созерцание, переживание — это, пожалуй, испытано каждым.

Стоит специально отметить, что слово «произведение», обычно означающее результат совершившегося творческого процесса, сохраняет в себе и значение действия — «произвести что-либо», «произвести на свет» и т. п. Искусство является *произведением общения* — как в значении результата, так и в значении направленности действия на созидание человеческих отношений.

Таким образом, нет ничего удивительного в возможности диалога с картиной; неестественным скорее представляется равнодушие к подобной возможности. Нет ничего странного в том, что зритель может относиться к картине, как если бы это было живое человеческое существо: искать встреч, задавать вопросы, вызы-

вать к ответу, возмущаться и восторгаться, испытывать высшее напряжение душевных сил, переживать духовный подъем — иными словами, вести себя так, как ведет себя человек в высших проявлениях личностного общения, в дружбе и любви. Конечно, это *как бы* непосредственная, *превращенная* форма общения, и в этом смысле стремление зрителя всегда остается незавершенным, открытым, бесконечным. Но иначе и быть не может в искусстве, создающем идеальные ситуации общения и движущем, подвигающем зрителя к общечеловеческим идеалам.

Мне кажется, что известный тезис «искусство есть форма общественного сознания» воспринимается зачастую лишь как общее место, пригодное для бесконечного цитирования, но остается далеко не раскрытым в отношении к конкретным формам художественной деятельности. Смысл этого тезиса раскрывается, так сказать, в перспективе общения.

Живопись одаряет зрителя красноречием линий, выразительностью света и тени, богатством колорита; она повествует о былом и небывалом, показывает видимое и воображаемое, выражает различные страсти души, символизирует деятельность ума. Но, может быть, самой удивительной ее способностью, как и способностью искусства вообще, является то, что посредством знаков и образов она преобразует человеческую личность и выявляет в ней для нее же самой неведомые возможности.

## ЛИЧНОСТНЫЙ СМЫСЛ

«Допустим, мне хочется написать портрет моего друга-художника, у ко-



того большие замыслы и который работает так же естественно, как поет соловей,— такая уж у него натура. Этот человек светловолос. И я хотел бы вложить в картину все свое восхищение, всю свою любовь к нему.

Следовательно, для начала я пишу его со всей точностью, на какую способен. Но полотно после этого еще не закончено. Чтобы завершить его, я становлюсь необузданным колористом.

Я преувеличиваю светлые тона его белокурых волос, доходя до оранжевого, хрома, бледно-лимонного.

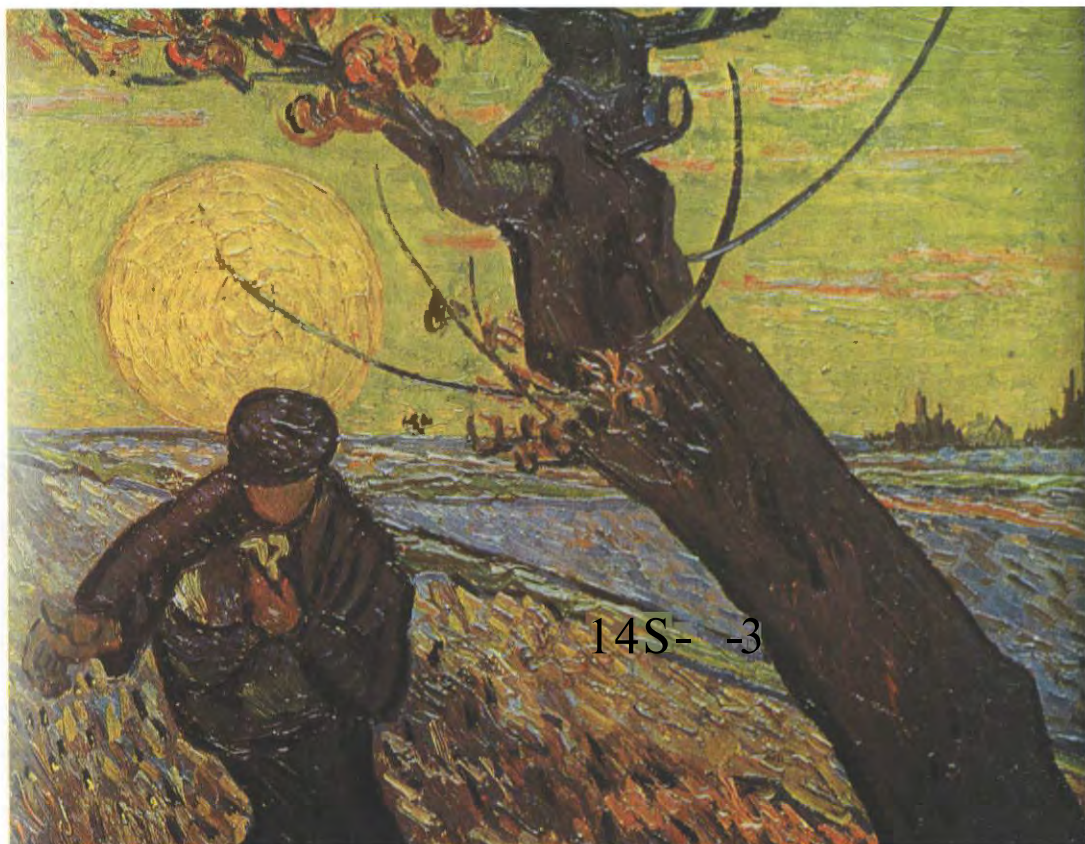
Позади его головы я пишу не банальную стену убогой комнатухи, а бесконечность — создаю простой, но максимально интенсивный и богатый синий фон, на какой я способен, и эта нехитрая комбинация светящихся белокурых волос и богатого синего фона дает тот же эффект таинственности, что звезда на темной лазури неба» [20, с. 379–380].

Это фрагмент письма Винсента Ван Гога брату Теодору. Разумеется, художник и помыслить не мог о его публикации; хотя это и письмо, текст его проникнут искренностью непосредственного общения с близким человеком, которому можно доверить глубоко личное и сокровенное. Этот личностный тон звучит во всей переписке Ван Гога — документе, насчитывающем тысячи страниц и не имеющем себе равных в истории искусства. Если жизнь Ван Гога по справедливости признана подвигом во имя искусства и человечества, то и судьба его брата отмечена тем же духом подвижничества, веры и любви. Не случайно именно ему адресовано большинство писем художника. Эта переписка — подлинный памятник человеческого общения — могла

бы заменить тома художественных энциклопедий.

Однако вернемся к письму. «И я хотел бы вложить в картину все свое восхищение, всю свою любовь к нему», — говорит художник. Личностное отношение выражено здесь со всей силой чувства. Буквальное воспроизведение внешних черт не дает желаемого результата. Натура человека не находит полного выражения во внешности, а изображение далеко не всегда совпадает с образом. Главное же в том, что буквальное воспроизведение не оставляет места для «всего восхищения», «всей любви», переполняющей художника. Тогда он идет на сознательное преувеличение живописной выразительности. Он делает белокурые волосы сияющими, а стена, служащая фоном, превращается в синюю бесконечность. Портрет не перестает быть портретом, но от изображения восходит к поэтическому образу «звезды на темной лазури неба». В творческом процессе происходит преобразование человека, ибо его облик насыщается личностным смыслом.

Существовало и, к сожалению, существует мнение, относящее подобные выразительные «преувеличения» к произволу артистизма, индивидуальной прихоти живописца и т. п. Надо знать Ван Гога-труженика, чтобы отдавать себе полный отчет в ошибочности такого взгляда на вещи. Надо знать Ван Гога, начинавшего свой путь проповедником на шахтах, всегда видевшего свое место среди рабочих людей, мечтавшего о подлинно демократическом искусстве и воплотившего свою мечту ценой собственной жизни. Надо внять самому смыслу его искусства и услышать эту исповедь любви к миру и человечеству.



В. Ван Гог. Сеятель  
1888. Амстердам, Музей В. Ван Гога

«Живопись позволяет увидеть вещи такими, какими были они однажды, когда на них глядели с любовью» — этот афоризм Валери [19, с. 173] служит прекрасным истолкованием самой сути обсуждаемой темы.

Подлинное искусство рождается не из некой «склонности к изящному», но из личностной связи с жизнью, с ее человеческим содержанием.

Именно в установлении такой связи искусство находит свое глубочайшее, сущностное обоснование.

С этой точки зрения подошел к искусству крупнейший советский психолог А. Н. Леонтьев, которому принадлежит термин «личный смысл» [62, т. 2, с. 232-239]. Ход его рассуждений в общем таков.

Эстетическая деятельность направлена на создание идеальных про-



В. Ван Гог. Куст  
1889. Ленинград, Эрмитаж

дуктов, которые суть отражения некоторой реальности. Они всегда адресованы человеку; иными словами, искусство по самой своей природе коммуникативно. Искусство, ничего никому не несущее, не могущее быть воспринятым, не является искусством. «Конечно, можно кричать от тоски или от ярости, можно бросать набум при этом краски на полотно, стучать по клавиатуре фортепьяно,

но все это так же не похоже на эстетическую деятельность, как не похож на эстетическую деятельность обыкновенный скандал с битьем посуды» [62, т. 2, с. 2331.

Эстетическое и собственно познавательное отношение человека к действительности — не одно и то же. Эстетическое отношение, хотя и включает познавательные моменты, не сводится к чувственно-образному

познанию. Эстетическая деятельность не сводится также к выражению и передаче эмоций, поскольку чувства могут выражаться и передаваться не только средствами искусства.

Итак, эстетическая деятельность, реализуя себя в коммуникации, затрагивает познавательную и эмоциональную сферы, но не находит в них своего исчерпывающего обоснования. Можно, конечно, соединить все точки зрения, как любят делать эклектики \*, но в приготовленном по такому рецепту теоретическом блюде будет недоставать главного — того эликсира, одна капля которого превращает человеческую деятельность в подлинно эстетическую.

Рассматривая эстетическую деятельность как работу сознания, Леонтьев указывает на несовпадение *значения* (то есть общественно-исторического опыта, опредмеченного в орудиях труда, социальных нормах и ценностях, понятиях языка — того, что усвоено) и *личностного смысла*. Последний есть «значение для меня», но как таковое вырабатывается каждым человеком. «Искусство и есть та единственная деятельность, которая отвечает задаче открытия, выражения и коммуникации личностного смысла действительности, реальности. (...) Нужно освободиться от равнодушия значения, нужно пройти за него, и здесь, естественно, деятельность начинает приобретать характер борьбы, столкновения, разрушения одного, утверждения другого, поэтому динамика, которая раньше выступала как динамика интимная, как внутренняя жизнь сознания, его драма, воспроизводится при эстетической деятельности в продукте, кристаллизуется, оседает в нем» [62, т. 2, с. 237].

В эстетической деятельности происходит вечная борьба с материалом, его преодоление. Точно так же здесь постоянно ведется борьба с автоматизмом значений. В этом — существенная связь искусства с жизнью. «Искусство этим и совершает великую борьбу против утраты смысла в равнодушных значениях. Искусство — не только для человека, как значение, как познание. Искусство за человека, в этом его главное отличие. Не *для*, а *за*. Замена слов, мне кажется, точно выражает суть дела. Искусство заставляет человека жить в истине *жизни*, а не в истине *вещей*» [62, т. 2, с. 239].

Этот взгляд на искусство привлекателен не только тем, что за ним стоит авторитет ученого, посвятившего всю свою жизнь изучению человеческой психологии. Взгляд этот прежде всего привлекает соединением научной точности с широтой обобщения. «Личностный смысл» — очень точная и одновременно очень емкая формула того, к чему стремится и чем живет искусство. Оно связано с жизнью не внешним образом подражания, но стремится действовать, как сама жизнь, личносно проникаясь ею.

Сказанным объясняется очень многое в судьбе художника и в исторической судьбе искусства. Непонимание, часто сопутствовавшее художникам при жизни, как раз и обусловлено их опережающим личностным отражением действительности, не находящим до поры до времени себе места в системе усвоенных значений. Призванное лицом к лицу встречать жизнь, искусство действует вопреки предсказаниям: как живой поток, оно огибает преграды, и если преграда приобретает размеры плотины, то

следует лишь ожидать, что накопивший силы поток прорвет ее.

Личностный смысл составляет глубочайшую, сокровенную ценность произведения искусства, и эта ценность может стать достоянием восприятия, если оно не пассивно и готово мобилизовать в человеке все человеческое. Живопись, поэзия, музыка адресованы не зрителю, читателю, слушателю, но *всему человеку*.

## МНЕМОЗИНА, МАТЬ МУЗ

Человек видит, слышит, осязает, ощущает запах и вкус, говорит, мыслит, вступает в общение, использует различные орудия, преобразует мир, расширяет пространство своего существования — и все это совершается во времени, от поколения к поколению, от эпохи к эпохе. Все в человеке — от ощущения и восприятия до практической деятельности — обусловлено предшествующим опытом, его историей, его памятью.

Лишить памяти — значит поставить перед угрозой исчезновения, независимо от того, идет ли речь об отдельном человеке или же обо всем человечестве. Я вижу, я говорю, я мыслю, я понимаю, я действую — значит я помню.

«Главное свойство памяти — это ее стремление создавать связи, взаимоотношения между отдельными элементами. По-видимому, эти ассоциации заложены в самой природе механизмов нашей памяти. Они позволяют соотносить различные наши впечатления, выявлять их общие черты, использовать прошлый опыт как основу для толкования настоящего. Они способствуют силе творческого мышления...» [78, с. 40]. На

языке искусства это основное свойство памяти можно было бы назвать композиционной функцией. Память ответственна за динамическую целостность сознания, предохраняя его от распада. Память сохраняет и творит *целое*.

И наоборот, целостная организация чего-либо способствует лучшему запоминанию. Каждому из нас приходилось выучивать наизусть стихотворения или отрывки прозаических произведений. Первое, как правило, дается легче, не правда ли? И дело не столько в количестве слов запоминаемого ряда, сколько в специфической его организации, в степени связности его компонентов. В этом смысле композиция стиха проще композиции прозы. Так, рифма создает в высшей степени устойчивые ассоциации и служит мощным средством экономии памяти.

Неразвитая память делает человека беспомощным в самых простых ситуациях. Попробуйте нарисовать знакомый предмет по памяти. Можно с уверенностью сказать, что результаты первых опытов окажутся плачевными. Во всяком случае искажения видимого и знакомого будут поначалу весьма заметными. Не придется уже говорить о более сложных ситуациях, когда требуется воспроизвести группу предметов, облик человека или какое-либо действие. Значит, без специального обучения, вне выработанной установки наша память, восприятие и деятельность с трудом поддаются согласованию.

Искусству в высшей степени присуще такое согласование; память художника менее всего напоминает некое «хранилище», откуда по необходимости извлекается та или иная информация. Память, восприятие и

практика в искусстве есть постоянно действующий цикл. Вот почему художник способен к яркому восприятию при отсутствии... самого объекта. Таков дар творческого воображения. Делакруа утверждал, что лучшие картины создаются по памяти, «наизусть» [73, т. 5, кн. 1, с. 409]. И действительно, при всей необходимости натурной работы, живописная композиция возникает как итог обозначенного цикла, и творческую роль памяти здесь невозможно переоценить.

Античная мифология связала память с происхождением искусств: Мнемозина — богиня памяти и мать девяти муз, рожденных ею от Зевса.

Что же следует из этого, когда речь идет о восприятии картины?

Прежде всего восприятие не может и не должно удовлетворяться видимым, что, к сожалению, встречается сплошь и рядом. Конечно, живопись обращается и обращает к зримому облику вещей, и это как бы предполагает ее общедоступность. Соответственно, в живописи ищут то, что способно дать пищу зрению, и чем более роскошна эта пища, тем более высокими полагаются достоинства произведения. Но можно ли видеть, не переживая, не мысля, не вспоминая? Для подобного бессмысленного восприятия (если это можно назвать восприятием) существует весьма точное обозначение — «глазеть».

Автоматически устанавливаемая связь «я видел — я знаю» обесмысливает восприятие картины; пожалуй, живопись более всего страдает именно от этого. То, что картина может восприниматься одномоментно, совсем не означает исчерпания ее одним моментом восприятия. Единственно в лучшем случае воспринимается изображение, но никак не

образ. Образ, повторяю, *становится* в восприятии как активном процессе, и это становление воспроизводится в каждом новом акте восприятия, когда память оказывается способной предвосхищать образ, а тем самым способствовать более глубокому проникновению в него.

Если лучшие картины создаются «наизусть», то и лучшим опытом восприятия картины служит восприятие «наизусть», как произносятся *про* себя любимые стихи, как предчувствуют, предвосхищают, «репетируют» в душе встречу с самым любимым.

В романе Ф. М. Достоевского «Подросток» один из героев рассказывает чудесный сон, виденный им во время путешествия по Европе.

«В Дрездене, в галерее, есть картина Клода Лоррена, по каталогу — „Асис и Галатея“; я же называл ее всегда „Золотым веком“, сам не знаю почему. Я уж и прежде ее видел, а теперь, дня три назад, еще раз мимоходом заметил. Эта-то картина мне л приснилась, но не как картина, а как будто какая-то бэль. Я, впрочем, не знаю, что мне именно снилось; точно так, как и в картине — уголок греческого Архипелага, причем и время как бы перешло за три тысячи лет назад; голубые, ласковые волны, острова и скалы, цветущее побережье, волшебная панорама вдаль, заходящее зовущее солнце — словами не передашь. Тут запомнило свою колыбель европейское человечество, и мысль о том как бы наполнила и мою душу родною любовью. Здесь был земной рай человечества: боги сходили с небес и рождались с людьми... О, тут жили прекрасные люди! Они вставали и засыпали счастливые и невинные; луга и рощи наполнялись их песнями и веселыми криками; вели

кий избыток непечатых сил уходил в любовь и в простодушную радость. Солнце обливало их теплом и светом, радуясь на своих прекрасных детей... Чудный сон, высокое заблуждение человечества! Золотой век — мечта самая невероятная из всех, какие были, но за которую люди отдавали всю жизнь свою и все свои силы, для которой умирали и убивались пророки, без которой народы не хотят жить и не могут даже и умереть! И все это ощущение я как будто прожил в этом сне; скалы и море, и косые лучи заходящего солнца — все это я как будто еще видел, когда проснулся и раскрыв глаза, буквально омоченные слезами. Помню, что я был рад. Ощущение счастья, мне еще неизвестного, прошло сквозь сердце мое, даже до боли; это была всечеловеческая любовь» [42, с 513-514].

К пейзажу Лоррена Достоевский обращался не однажды: тот же фрагмент вошел в неопубликованную главу романа «Бесы», тот же образ повторяется в «Дневнике писателя за 1877 год». Репродукция картины имела в подборке, составившей Л. Г. Достоевской. Справедливо полагать, что ностальгический сон о «золотом веке» свидетельствует о том, как воспринимал картину сам Достоевский.

Картина дана в отдаленной перспективе, в некоем мечтательном обрамлении: герой вспоминает, более того, он вспоминает о сне, где ему и явилась эта «как будто какая-то боль». Образ зрителя-сновидца удивительно близок образу как бы грезящей природы «Лоррена. Текст насыщен выражениями «как», «как бы», «как будто» — этими «родовыми» знаками художественного восприятия. Достоевский с исключительным

мастерством строит литературно-психологическую экспозицию.

Но мог ли живописец предполагать, что его картина станет отправным пунктом столь далекого путешествия в память человечества? Уже перемена каталожного названия картины создает личностную перспективу восприятия, и живописный образ, раскрываясь в этой перспективе, выходит за границы, предустановленные сюжетом, жанром и намерением художника. На грани как бы двойного бытия — зримого и воображаемого, сна и яви — живописное полотно восходит от образа к первообразу, от индивидуального к коллективному, и насыщает личное чувство общечеловеческим содержанием. «Это была всечеловеческая любовь». В контексте романа образ «золотого века» служит звеном, скрепляющим индивидуальность и человечество, соединяющим прошлое и будущее. В восприятии героя эстетическое переживание невозможно отделить от этического \*, и не случайно его устами Достоевский тут же высказывает самые сокровенные свои мысли о «всемирном примирении идей» как высшей русской мысли и о «типе всемирного боления за всех» как высшем русском культурном типе.

Как бы широко ни толковал герой (а вместе с ним Достоевский) картину Лоррена, можно лишь радоваться способности извлечь столь богатое этическое содержание из опыта эстетической деятельности.

«Существует очень живучее, но одностороннее и потому неверное представление о том, — писал М. М. Бахтин, — что для лучшего понимания чужой культуры надо как бы переселиться в нее и, забыв свою, глядеть на мир глазами этой чужой

культуры. (...) Конечно, известноеживание в чужую культуру, возможность взглянуть на мир ее глазами, есть необходимый момент в процессе ее понимания; но если бы понимание исчерпывалось одним этим моментом, то оно было бы простым дублированием и не несло бы в себе ничего нового и обогащающего. *Творческое понимание* не отказывается от себя, от своего места во времени, от своей культуры и ничего не забывает. Великое дело для понимания — это *внезаходимость* понимающего — во времени, в пространстве, в культуре — по отношению к тому, что он хочет творчески понять. Ведь даже свою собственную наружность человек сам не может настоящему увидеть и осмыслить в ее целом, никакие зеркала и снимки ему не помогут; его подлинную наружность могут увидеть и понять только другие люди, благодаря своей пространственной внезаходимости и благодаря тому, что они *другие*» [12, с. 3531.

Поэтому история искусства не есть только история художников и их произведений; это также история восприятия, истолкования, понимания художественных образов. Одно нельзя отделять от другого. Более того, способность порождать различные истолкования, обрастать легендами, создавать вокруг себя мифологический ореол присуща именно высочайшим достижениям искусства. Нам теперь известно, что в самом названии рембрандтовского «Ночного дозора» заложена легенда, однако ее уже не отделить от картины. От поколения к поколению человечество не перестает задавать вопросы Джотто, Рублеву, Леонардо, Рафаэлю, Веласкесу, Пуссену, Иванову, Врубелю,

Ван Гогу, Пикассо — и каждое новое поколение находит свои ответы.

Подлинно творческое восприятие приобщает зрителя к культу Памяти, «верховой владычицы» культуры. Восприятие, таким образом, есть процесс вхождения в культуру, процесс жизни в культуре, где индивидуальность осознает себя причастной ценностям человеческого коллектива как единого целого.

## ТВОРЧЕСТВО ВОСПРИЯТИЯ

Развитию искусства неизменно сопутствовал призыв учиться у природы, искать красоту в естественном. «Без естественности нет подлинной красоты», — утверждал Дени Дидро [40, с. 523], как это утверждали множество раз до него и после него. Однако в разные времена на природу смотрели разными глазами, и представления о «естественном» менялись от эпохи к эпохе, причем исключительно важная роль в смене этих представлений принадлежит искусству.

Может быть, самое удивительное в художественно-эстетической деятельности — это способность воспринимать действительность в категориях творчества. В самой природе более всего впечатляет то, что естественным образом воспроизводит... человеческие творения. Именно то, в чем угадывается закономерность, как бы разумный замысел, как бы сознательная композиция, строительство по определенному плану, будь то узор на поверхности камня или фактура древесной коры, форма цветка, кристалла или морской раковины, не говоря уже о таких явлениях, как каждодневное природное представление восхода и заката солнца, — именно это побуждает к выражению наив-





А. Альддорфер  
Битва Александра Македонского с Дарием  
1329. Мюнхен, Старая Пинакотека  
Фрагмент

ного восхищения: «Как на картине!» Мы не устаем восхищаться творчеством природы, забывая о том, насколько глубоко определяют культура и искусство формы нашего восприятия. Но глубины сознания хранят эти определения, а речь при необходимости извлекает их, так сказать, на поверхность.

«Я не премину поместить среди этих наставлений,— писал Леонардо,— новоизобретенный способ рассматривания; хоть он и может показаться ничтожным и почти что смехотворным, тем не менее он весьма полезен, чтобы побудить ум к разнообразным изобретениям. Это бывает, если ты рассматриваешь стены, запачканные разными пятнами, или камни из разной смеси. Если тебе нужно изобрести какую-нибудь местность, ты сможешь там увидеть подобие различных пейзажей, украшенных горами, реками, скалами, деревьями, обширными равнинами, долинами и холмами самым различным образом; кроме того, ты можешь там увидеть разные битвы, быстрые движения странных фигур, выражения лиц, одежды и бесконечно много таких вещей, которые ты сможешь свести к цельной и хорошей форме; с подобными стенами и смесями происходит то же самое, что и со звоном колокола — в его ударах ты найдешь любое имя или слово, какое ты себе вообразишь.

Не презирай этого моего мнения, в котором я тебе напоминаю, что пусть тебе не покажется обременительным остановиться иной раз, чтобы посмотреть на пятна на стене, или на пепел огня, или на облака, или на грязь, или на другие такие же места, в которых, если ты хорошенько рассмотришь их, ты найдешь удивитель-

нейшие изобретения...» [67, т. 2, с. 107-108] \*.

Что же получается? Зрение творит из ничего? Нет, подобное заключение было бы неверным. Зрение творит из собственного опыта. Восприятие живописца, будучи воспитано творческой деятельностью, обладает богатым запасом свободной потенции, которая способна извлекать полезную для себя информацию почти отовсюду. Поэтому и возникает ситуация перцептивной «инсценировки» изображения на пустом месте, хотя с точки зрения истинного художника это место никак не может быть признано пустым.

В своем наставлении Леонардо среди прочего упомянул облака. Перемежными образами неба вдохновлялся и Шекспир, один из величайших мастеров «словесной живописи»:

...Бывает иногда,  
Что облако вдруг примет вид дракона,  
Что пар стусившийся напоминает  
Медведя, льва иль крепостную стену,  
Нависшую скалу иль горный кряж,  
Иль синеватый мыс, поросший лесом.  
Так воздух нам обманывает зренья.  
Ты в сумраке вечернем наблюдал  
Такие чудеса? [111, с. 222]

Шекспировские строки вполне созвучны Леонардо, за одним лишь исключением: облачные чудеса осознаются живописцем не как обман зрения, но являются сообразным его искусству прочтением видимого. Все явления подобного рода находятся в ближайшем родстве с картинами, с их двойственной реальностью, где нельзя провести отчетливую черту между «как бы» и «есть», между сознанием и бессознательным, где искусство и действительность взаимопроникают, одушевляют друг друга и обмениваются ценностями.

Для искусного глаза реальность вообще лишена «пустот», то есть того, что не могло бы служить стимулом для продуктивного восприятия. И это вовсе не означает, что реальность здесь становится игрой воображения; напротив, она выступает во всей полноте своей выразительности, иными словами, она здесь гораздо более реальна, чем избирательно наполняемая действительность обыденного взгляда.

Восприятие черпало и черпает творческие силы в природе, и когда оно выходит за границы, предустановленные обыденно-практическими нуждами, когда оно предается воображению или погружается в глубины неосознаваемого и неназванного, оно тем самым не удаляется от природы, а приближается к ней. Когда природные явления получают художественно-образное истолкование, это означает, что человек с благодарностью возвращает свой долг. Совершенная целостность природы находит отображение в специфически человеческой форме сплошь одушевленного восприятия. Можно сказать, что восприятие художника творит по образу и подобию природы.

Может быть, именно поэтому ни один фантастический сюжет в искусстве не способен соперничать с фантастической естественностью самого искусства.

Творческий дар Леонардо с наибольшей силой, пожалуй, проявился в его способности наблюдать и синтезировать наблюдения. И сейчас, в наше время, при исключительно развитой технике наблюдения природных явлений, поражает та пристальность, с которой наблюдал природу искусный и разумный глаз Леонардо, и та естественная точность, с ко-



**Леонардо да Винчи. Женская голова**  
Виндзор, Королевская библиотека

торой действовала рука мастера, когда он вникал в сплетения водных струй, столкновения облачных масс, строение ветвей дерева и структуру горных пород. Наиболее фантастические достижения Леонардо обнаруживают в глубине своих замыслов не что иное, как естественную основу, природный опыт.

Тем же соединением точности наблюдения с несравненной свободой исполнения поражают рисунки Лоррена. Комбинируя острый и тонкий рисунок пером с размывкой и сильными ударами кисти, оперируя еле



К. Лоррен. Деревья  
1640 —1645. Лондон, Британский музей



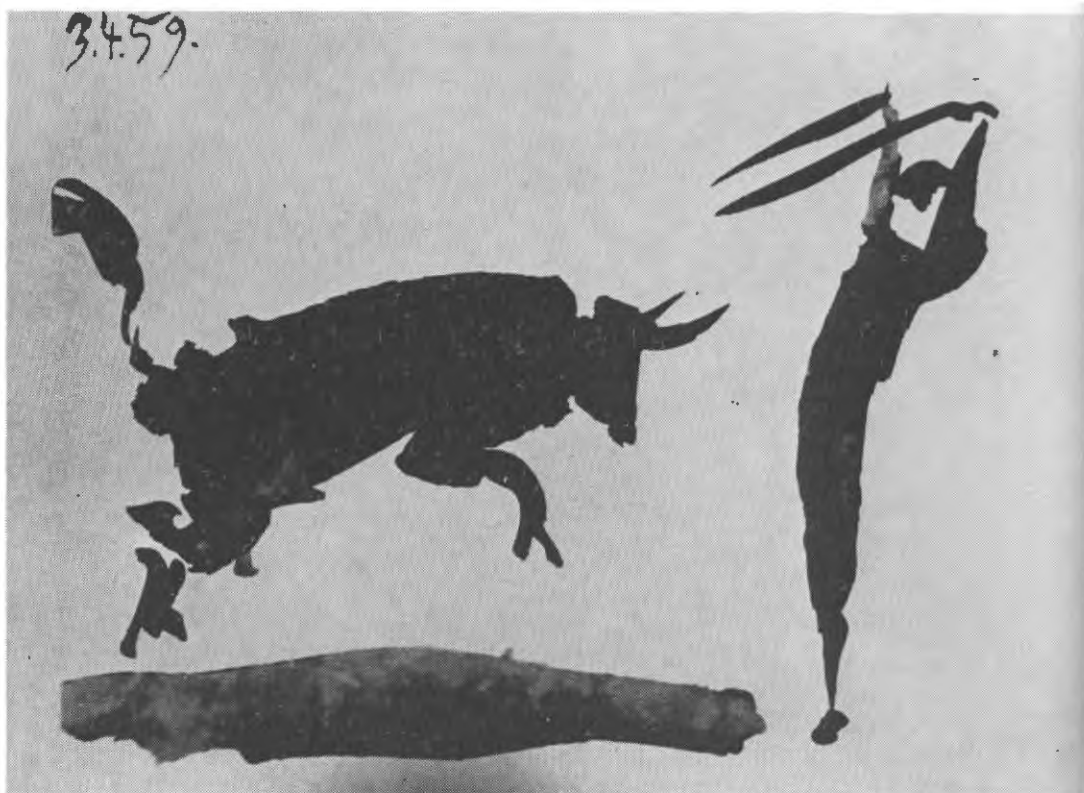
К. Лоррен. Пейзаж  
Ок. 1635. Лондон, британский музей

уловимыми тональными переходами и мощными контрастами света и тени, мастер превращает графический материал в столь гибкий инструмент, что рисунок кажется чем-то нерукотворным. Это как бы создания самой природы, подобные игре солнца в листве деревьев или узорам, которые в мгновение ока вычерчивает ветер на поверхности воды.

Поразительной остротой восприятия отмечены рисунки Рембрандта, Калло, Дега, Матисса, Врубеля... Я не

случайно акцентирую внимание на рисунках; они дают возможность проникнуть к творческим истокам восприятия, наблюдать изначально свободное его проявление.

Хорошо известно тяготение М. А. Врубеля к причудливому и фантастическому. «Богатырь», «Пан», «Царевна-Лебедь», «Демон» — не лучшие ли тому свидетельства? И все же есть основания утверждать, что наиболее фантастичен Врубель глубиной своего проникновения в нату-



П. Пикассо. Рисунок из цикла  
«Торос и торерос». 1959

ру, наиболее поразительны в его творчестве откровения самой природы. «Странная» техника Врубеля странна для того восприятия реальности, у которого для всего существуют готовые имена, где собственно восприятию нет места, а есть лишь узнавание. Для самого Врубеля «техника» есть, по существу своему, способность видеть, а «творчество» — способность глубоко чувствовать. Во главе красоты стоит природная форма, она, по словам художника, — «носитель-

ница души, которая тебе одному откроется и расскажет тебе твою» [26, с. 99 — 100]. Это и происходит, когда Врубель рисует цветы: в углубленном созерцании открывается сама душа природной формы, и, отвергнув привычку «называть вещи своими именами», карандаш как бы внемяет этому самораскрытию природы и запечатлевает не столько облик формы, сколько тайну ее образования. Необыкновенна, таинственна и фантастична сама природа, уклонившаяся от

закрепощения в категориях, именах и названиях.

Как бы ни были причудливы образы Врубеля, их подлинной родиной является природа. Художник признавался, что совсем не собирался писать морских царевен в своей «Жемчужине» (1904; Москва, ГТГ). «Я хотел со всей реальностью передать рисунок, из которого слагается игра перламутровой раковины, и только после того, как сделал несколько рисунков углем и карандашом, увидел этих царевен, когда начал писать красками» [26, с. 334]. Из подобных же метаморфоз \* видимого рождается женская фигура во врубелевской «Сирени» (1900; Москва, ГТГ). В сумеречной атмосфере цветущий куст создает впечатление некой фантастически-прекрасной архитектуры, целого «двора цветов», под драгоценными сводами которого одетая мраком фигурка воспринимается как всегдашняя обительница этих мест, душа цветущей природы, «муза сирени».

«Новоизобретенный способ рассматривания», о котором говорил Леонардо, становится для Врубеля принципом художественного видения, творческого общения с природой. То, что Леонардо предлагал в качестве возможности, стало здесь действительностью.

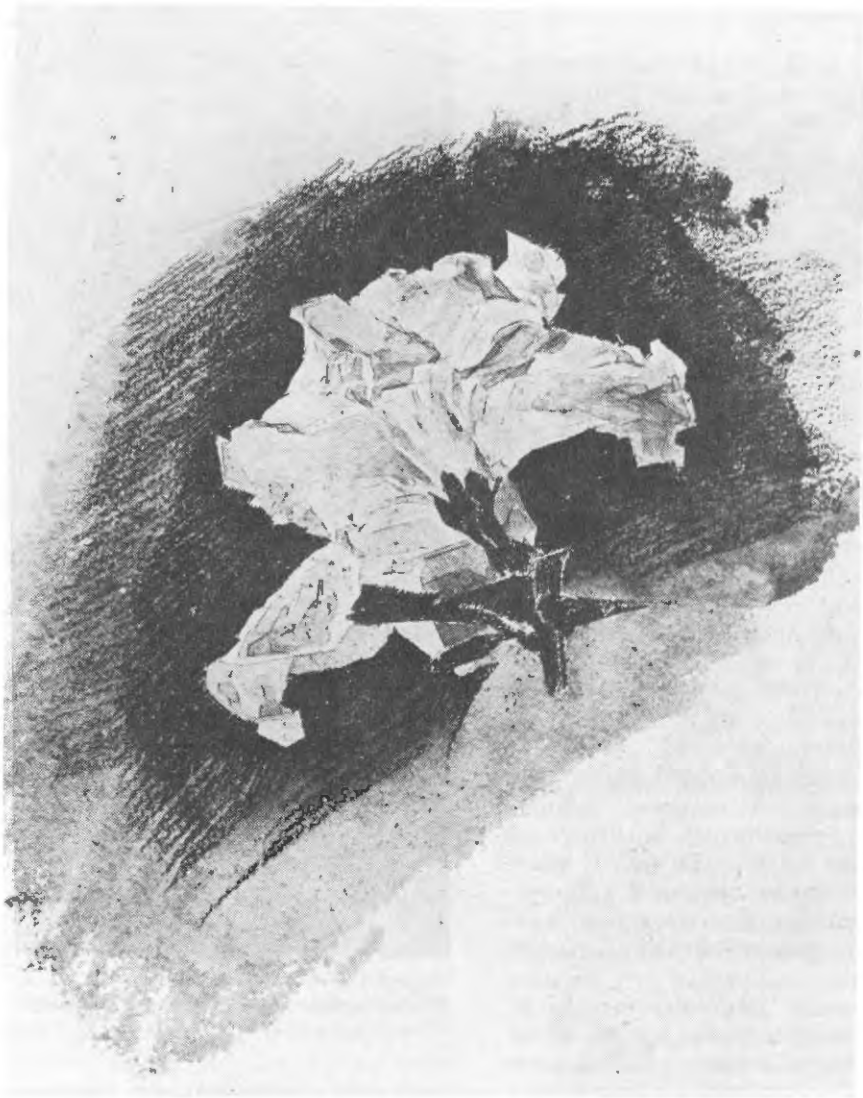
Для живого, творческого восприятия действительность всегда являлась неиссякающим месторождением самого искусства, и это не парадокс, но выражение глубокой диалектической взаимосвязи художественной деятельности с жизнью. Диалектический принцип творчества обнаруживается в том, что именуют вдохновением: художник, говоря о мире, внезапно осознает, что говорит



М. А. Врубель. Портрет Ф. А. Усольцева  
1904. Москва, собр. семьи Ф. А. Усольцева

сам мир, тогда как он, художник, становится «устаами мира» и лишь передает речь жизни.

Говоря о художественной правде, Гете призывал отличать ее от правдоподобия и ссылался, в частности, на Лоррена: «Его картины проникнуты высшей правдой, но



**М. А. Врубель. Белая азалия**  
1886—1887. Киев, Музей русского искусства





М. А. Врубель. Жемчужина  
1904. Москва, ГТГ

правдоподобию в них нет. Клод Лоррен до мельчайших подробностей изучил и знал реальный мир, однако это знание было для него лишь средством выражения прекрасного мира своей души. Подлинно идеальное и состоит в умении так использовать реальные средства, чтобы сотворенная художником правда создавала иллюзию *действительно существующего*» [114, с. 320]. Пожалуй, высшим и последним аргументом в пользу этого суж-

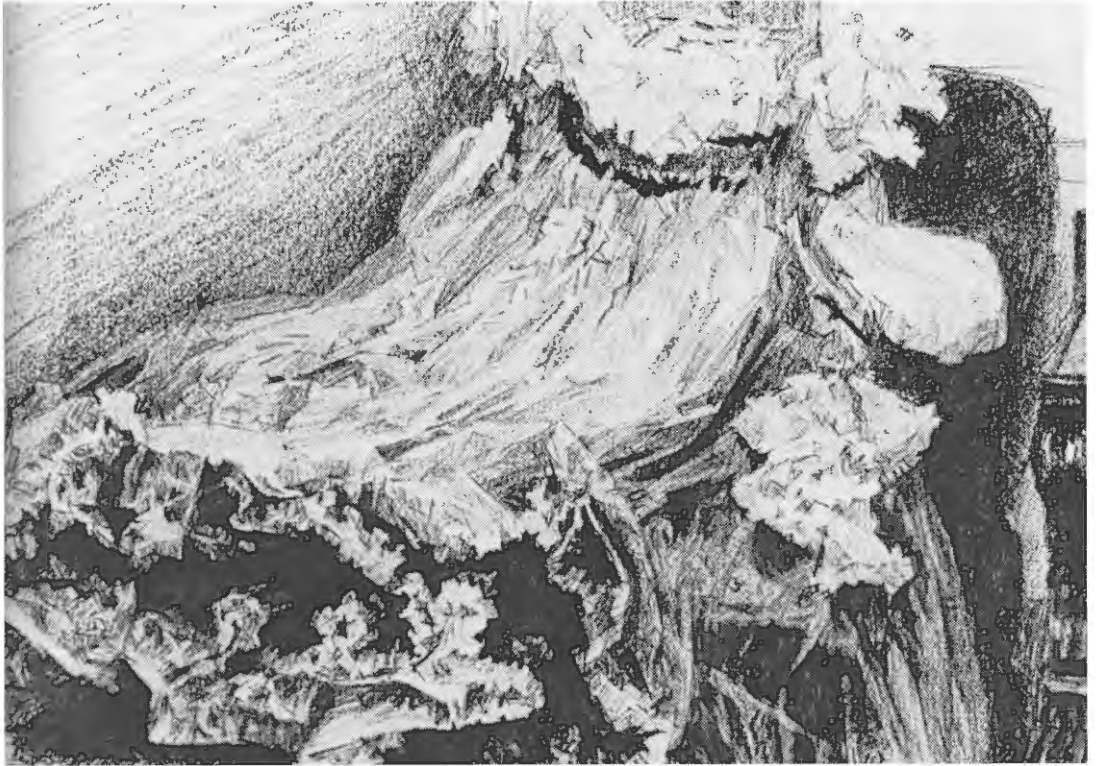
дения служит то, что со временем «иллюзия», созданная кистью Лоррена, становится образцом для устроителей садов и парков [67, с. 194, 197]. Не удивительно ли: деревья стали расти так, как предусмотрела кисть живописца, и сама природа стала средством выражения для ее собственного детища! Искусство Лоррена, воспитанное природой, как бы вернуло ей свой долг и обрело форму живой действительности.



М. А. Врубель. Сирень  
1900. Москва, ГТГ

«Когда пытаешься добросовестно следовать за великими мастерами, — писал Ван Гог, — видишь, что в определенные моменты все они глубоко погружались в действительность. Так называемые *творения* великих мастеров можно увидеть в самой действи-

тельности, если смотреть на нее теми же глазами и с теми же чувствами что они. (...) Действительность — вот извечная основа подлинной поэзии, которую можно найти, если искать упорно и вскапывать почву достаточно глубоко...» [20, с. 232].



М. А. Врубель. Платье  
1900-е гг. Москва, ГТГ

В этом вся суть дела. Для восприятия, исполненного готовности к одушевленному и одушевляющему труду, нет безусловной границы между искусством и действительностью, ибо они живут совместной жизнью и сообща вырабатывают жизненные человеческие ценности.

Вот почему, рассматривая «рисунок» ветвей, мы как бы угадываем в формах естественного роста руку Леонардо или Рембрандта; вот почему созерцаемая даль моря отзывается образами Лоррена, в узорах замерз-

шего окна прочитывается картина Врубеля, а хлебные поля отдают должное палитре Ван Гога... Природа говорит с человеком на языке искусства, становясь «картиной природы» или «картиной мира». Обретая в человеке сознание собственного смысла, природа, по-человечески воспринятая, возвращается к человеку образами и смыслами. От ее имени и свидетельствует искусство: мир есть Произведение, у него есть образ и смысл, смотрите и понимайте.

## **Еще раз об «очевидном» (Вместо заключения)**

В романе «Собор Парижской богородицы» Виктор Гюго заявил устами одного из героев: «Вот это убьет то. Книга убьет здание» [36, с. 179]. Но процесс экспансии печатного слова все же не поглотил архитектуру. Она выжила, хотя сравнительно с догуттенберговскими временами изменилась поистине разительно. Распад империи зодчества имел своим важнейшим следствием самостоятельное развитие целого ряда искусств. «...Они освобождаются, разбивают ярмо зодчего и устремляются каждое в свою сторону. Каждое из них от этого расторжения связи выигрывает. Самостоятельность содействует росту. Резьба становится ваянием, роспись — живописью, литургия — музыкой» [36, с. 189].

Выше речь шла по преимуществу о классической живописи — с момента обособления станковой картины до ее состояния в современную эпоху, хотя последнему было уделено сравнительно мало внимания. Об этом следует сказать особо.

Когда появилась фотография, многие поклонники живописи были готовы повторить вслед за героем Гюго: «Вот это убьет то». Но судьба живописи оказалась подобна судьбе архитектуры. В борьбе за существование живопись лишь уступила часть своих полномочий, что хорошо зафиксировал Анри Матисс: «Фотогра-

фия может освободить нас от старых представлений. Она очень точно отделила живопись, выражающую чувства, от живописи описательной. Последняя стала излишней» [74, с. 32].

Однако, сначала монохромная, а затем многоцветная, сначала неподвижная, а затем «движущаяся», фотография вторгается в сферу человеческих чувств, а тем самым и в сферу «неописательной» живописи. Кроме того, развитие фотографии приводит к тому, что в число ее постоянных объектов включается и сама живопись.

Печать продолжает победное шествие. Техническое совершенство фотографии, развитие полиграфической промышленности приводят к возникновению новой «империи» — империи репродукции.

Разумеется, и живопись не остается в долгу. Современный живописец широко использует соответствующие технические средства. Он экспериментирует в фотолаборатории, вместо кисти пользуется аэрографом \*, вводит в картину продукты полиграфии.

Даже те, кто всячески противятся подобным нововведениям, вынуждены считаться с изменившимися условиями творчества. Изготовление живописных оснований, грунтов и красок доверяется фабричной промышленности. Происходит постепенное отделение живописца от средств живописного производства, которые он получает в готовом виде. С другой стороны, и отношение между художником и зрителем становится все более опосредованным. Некуда скрыться от потока журналов и книг, снабженных множеством репродукций, никуда не уйти от потока визуальной (не говоря о прочей) информации.

Уникальное воспроизводится массовыми тиражами.

Не видеть изменения объективных условий творчества — значит закрывать глаза перед очевидным. Но из этой очевидности вовсе не следует, что искусство утрачивает способность к творчески активной реакции, ибо с утратой функции продуктивного восприятия искусство просто перестает быть искусством.

«Все, что мы видим в повседневной жизни, в большей или меньшей степени искажают в наших глазах усвоенные, привычные представления. Это, быть может, особенно ощутимо в наше время, когда кино, реклама и иллюстрированные журналы затопляют нас потоком готовых образов, которые относятся к видению приблизительно так же, как предрассудки к познанию. Усилие, нужное для того, чтобы освободиться от этих образов-стандартов, требует известного мужества, и это мужество абсолютно необходимо художнику, который должен видеть все так, как если бы он видел это в первый раз. Он должен уметь всю жизнь смотреть на мир глазами ребенка...» [74, с. 89 — 90]. Эту мысль по-разному выражали крупнейшие художники 20 столетия — Матисс, Петров-Водкин, Фаворский...

Разумеется, принцип воспроизведения в искусстве не подлежит сомнению, поскольку сама культура основана на этом принципе. Он может получать самое широкое воплощение, когда художник обращается к культуре как к природе, как к естественной среде, в которой творческое сознание черпает жизненные силы и пищу для своей деятельности. Так поступает, например, Пикассо, производя поистине грандиозный

опыт сотворчества с мастерами различных эпох и национальных традиций, а в конечном счете — с культурой в целом. Речь идет именно о сотворчестве, поскольку обращение Пикассо к африканской и греческой пластике, к Энгру и Веласкесу, к Пуссену и Эль Греко никогда не превращается в произвол потребления, но всегда сопряжено с осмыслением, истолкованием, образной интерпретацией воспринимаемого. Художник никогда не утрачивает чувства ответственности, и коль скоро речь заходит о «деформации» \*, то следует подчеркнуть, что деформация у Пикассо является одновременно заострением экспрессивных и содержательных воздействий, потенциально заключенных в исходном образе: так освобождается и доводится до гротескной \* выразительности энергия пуссеновской «Вакханалии», так утверждается подлинный масштаб творческой личности в интерпретации «Менин» Веласкеса... Здесь мы имеем дело с актуализацией прошлого в современности, с диалогом творческих сознаний. Именно поэтому можно говорить о воплощении в творчестве Пикассо *этического* отношения к культуре.

Имя Пабло Пикассо служит символом художественного новаторства. Его «Герника» (1937; Мадрид, Прадо), которую по справедливости можно назвать самой знаменитой картиной 20 века, сближается с языком современного кино и может восприниматься как поражающий воображение фильм, обладающий документальной силой воздействия. Однако при ближайшем рассмотрении композиция обнаруживает сложную комбинацию мотивов, восходящих к глубоко традиционным представле-

ниям, равно как и опору на классическую живописную традицию. И вполне естественно отнесение «Герники» к «современной классике» изобразительного искусства.

Но тот же принцип, выведенный из-под этического контроля, порождает иные воплощения. Красноречивым свидетельством может служить «репродуцирование» мирового искусства в живописи Сальвадора Дали. В бесконечном ряде «цитируемых» им источников — Венера Милосская и алтарь Зевса в Пергаме, скульптура Микеланджело и рисунки Леонардо, живопись Рафаэля, Веронезе, Сурбарана, Веласкеса; особое место занимают образы Вермера Делфтского и Милле, которым придается некое символическое значение. Однако к каким бы произведениям ни обращался Дали, он далек от намерения вступать в диалог с их творцом. Исходный образ как таковой не является предметом художественно-пластического анализа и переосмысления; это скорее взятый «напрокат» элемент иной культуры. Из этих элементов Дали создает свои «монтажи», принимающие подчас вид сложнейших художественных построений, с изощренной игрой оптико-геометрических эффектов, при полной технической оснащенности. Игнорируя пластическую и смысловую целостность воспроизводимых образов, Дали претендует на создание новой, сверхсложной целостности, но не достигает цели. Точнее говоря, здесь отсутствует целостность органического характера, ибо «целое называется механическим, если отдельные элементы его соединены только в пространстве и времени внешнею связью, а не проникнуты внутренним единством смысла» [12, с. 5].



П. Пикассо. Герника  
1937. Мадрид, Прадо

Да, воспроизведение должно быть подчинено единству смысла, которым проникнута подлинная культура. Художник же, считающий себя свободным от такого обязательства, с логической закономерностью приходит к потребительству. «Вот чем я питаюсь», — как бы говорит он, произвольно комбинируя элементы культуры. Сказано об этом прямо или косвенно — не так уж важно. Существенно другое: органичность творческого синтеза, целостность художественного образа подменяется демонстрацией «эстетической номенклатуры». В зависимости от обстоятельств живописец творит то «в духе иконы», то «в духе Рембрандта», то «в духе экспрессионизма». Однако такая всеядность далеко не всегда предполагает способность переварить массив культурных ценностей.

С первых своих шагов так назы-

ваемый авангард \* третировал описательность как величайший грех в искусстве. Но не впадает ли сам, авангард в еще больший грех, когда становится описанием описания, механическим воспроизведением уже воспроизведенного? Ведь неоавангардисты легко идут на воспроизведение фотографии, некогда «освободившей» живопись от функции описания!

Широкое влияние принципа репродуцирования в искусстве давно настораживает пронизательную критику, в том числе и отечественную. «За разнообразием стилистических подходов и индивидуальных манер скрывается непривычно легкое отношение к вопросам стиля, которые потеряли свое принципиальное значение. За романтической экспрессией не скрывается протест, а за чеканной отделкой деталей — точное знание

жизни, примитивизм стиля не связан с наивностью, а ренессансные формы — с героикой: это лишь легко меняемые одежды» [52, с. 376]. Наиболее опасной тенденцией становится замена внутренней, образно-смысловой целостности картины чисто внешней слаженностью частей, для удобства потребления. Здесь уместно говорить о подмене композиции экспозицией. В таком случае о воплощении личностного смысла не может быть и речи. Все это порождает специфического зрителя. Этот зритель, оказавшись в ситуации, подобной вавилонскому смешению языков, принимает условия игры (игры ценностями культуры) и испытывает специфического рода удовольствие, определяя состав произведения (как при разгадывании кроссворда) и тем самым как бы приобщаясь к творческому процессу. В конце концов ведь и у зрителя на книжной полке прекрасно иллюстрированный Босх соседствует с не уступающим по качеству набором репродукций русской иконы...

Спрашивается, можно ли прочитать несколько романов одновременно? Вряд ли найдется человек, который ответит утвердительно. А картины? Оказывается, что за час можно «воспринять» сотню полотен, а то и больше. В условиях современной экспозиции это считается вполне естественным и называется «посмотреть выставку». Но смотреть и видеть — разные вещи, о чем говорить неоднократно.

Деятельность художника и зрителя обусловлена не только эстетически, но и этически. Наше столетие уже показало, во что может обойтись человечеству вненравственная концепция развития культуры и науки.

Нарушение взаимосвязей человека с окружающей средой приводит к экологическому кризису. Биологический смысл проблемы в общем понятен каждому. Но не менее важно другое — экология \* культурная, или нравственная. «...Экологию нельзя ограничивать только задачами сохранения природной биологической среды,— пишет академик Д. С. Лихачев.— Для жизни человека не менее важна среда, созданная культурой его предков и им сам им/Сохранение культурной среды — задачи не менее существенная, чем сохранение окружающей природы. Если природа необходима человеку для его биологической жизни, то культурная среда столь же необходима для его духовной, нравственной жизни. (...) Убить человека биологически может несоблюдение законов биологической экологии, убить человека нравственно может несоблюдение законов экологии культурной» [68, с. 50-51].

Утрата искусства видеть, замена живого восприятия механической репродуктивной \* функцией чревата экологическим кризисом, и жертвой здесь может стать как культура, так и природа. В замечательной фантастической повести Рэя Брэдбери «451° по Фаренгейту» изображено некое общество, коллективный разум которого помрачен, несмотря на впечатляющие технические достижения. В этом обществе пожарные заняты... сожжением книг. Чтение книг находится под строжайшим запретом, а нарушители могут поплатиться жизнью. Зато стены интерьеров превращены в телеэкраны, круглосуточно транслирующие развлекательные программы. Техника господствует над культурой и природой.





С. Дали  
Тореадор, порожденный галлюцинацией  
1968-1970. Кливленд, Музей С. Дали

## ЕЩЕ РАЗ ОБ «ОЧЕВИДНОМ» (ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ)

Люди, мчащиеся в ракетных автомобилях, становятся рабами скорости. «Мне иногда кажется,— рассуждает одна из героинь,— что те, кто на них ездит, просто не знают, что такое трава или цветы. Они ведь никогда их не видят иначе, как на большой скорости... Покажите им зеленое пятно, и они скажут: ага, это трава! Покажите розовое — они скажут: а, это розарий! Белые пятна — дома, коричневые — коровы» [16, с. 20-21].

Конечно, Брэдбери представил в своей повести в высшей степени нежелательное будущее. В самом деле, не плачевно ли превращение глаза — тончайшего органа восприятия, умудренного тысячелетиями культурного развития,— в механизм, реагирующий на «пятна»?!

Искусство противостоит возможности подобного превращения. Хотя уже в настоящем человек многие свои функции доверил науке и технике, роль искусства в организме человеческой культуры незаменима — это очевидно. Не менее очевидно и то, что само искусство требует высокой культуры восприятия. По сути дела, одно неотделимо от другого, и в этом состоит смысл жизненно необходимого человеку «искусства видеть».

## ПРИМЕЧАНИЯ

### Глава 1

«Мы часто обозначаем одним и тем же словом „образ” (image) две совершенно разные вещи: оптическое изображение объекта на сетчатке и наш чувственный опыт видения объекта. У исследователей слишком легко создавалось представление об этом внутреннем образе как о копии оптического изображения: слишком велика была склонность представлять себе результат восприятия как образы, создаваемые нервной системой, которая действует наподобие оптического прибора необычайно тонкой конструкции. Хотя эта теория, если принять ее всерьез, сразу же наталкивается на непреодолимые трудности, она в течение многих лет господствовала в философии и психологии. (...)

Суть дела в том, что мы видим не изображение на сетчатке — мы видим объект с помощью этого изображения. Распределение света, попадающего в глаз, доставляет информацию, для приема и обработки которой нервная система хорошо приспособлена. Субъект использует эту информацию для управления своими движениями, для предвидения событий и для построения внутренних отображений внешних объектов и внешнего пространства, то есть „чувственного опыта”. Однако эти внутренние образы совсем не похожи на соответствующие оптические изображения на задней стенке глаза» [76, с. 250—251].

Ср. также: «...Выведите вашего испытуемого из темной комнаты на рыночную площадь и попытайтесь узнать, что и при каких условиях он видит движущимся; законы психофизиологии восприятия, хотя и ничуть не поколебленные, описывают ситуацию немногим лучше, чем законы смещения цветов способны объяснить переживания человека перед полотнами Эль Греко» [75, с. 66].

<sup>2</sup> Египтологи предложили такую расшифровку: «Сокол является символом фараона. Он держит в лапе веревку, протетую сквозь губы

человеческой головы; это означает, что фараон вывел, как пленников, людей завоеванной им страны. Стебель папируса в египетской цифровой системе обозначал „тысячу”; поэтому шесть стеблей папируса указывают, что число пленников было равно шести тысячам. Помещенное ниже изображение остроги указывает название завоеванной страны... волнистые линии в прямоугольнике служат символом воды и указывают, что завоеванная страна была расположена на берегу моря. Имя фараона передано изображениями рыбы и бурава и читается „Нар-мер”. В целом надпись дешифровывается следующим образом: „Фараон Нармер вывел из завоеванной им морской страны... шесть тысяч пленников” [51, с. 112; см. также: 29, с. 78—80].

<sup>3</sup> Вместо обычно употребляемого термина «пиктография», означающего «рисуночное письмо», автор предпочитает говорить об «описательно-изобразительном приеме»: «...Эту ступень развития предписьменностей можно было бы назвать „описательной” или „изобразительной”, если принять термин, указывающий на тесную связь между письмом и живописью по технике исполнения» [29, с. 44].

<sup>4</sup> В дальнейшем используется перевод С. П. Кондратьева [700]. Вопрос об авторстве «Картин» чрезвычайно сложен; по мнению одних исследователей, было три Филострата, по мнению других — четыре. Принято различать «Картины» Филострата Старшего (деда) и «Картины» Филострата Младшего (внука). См. об этом: [69, с. 642; 14, с. 224, 279].

<sup>5</sup> Ср. например: «Раскопки Помпеи дают нам с каждым годом доказательства того, что дома богатых людей представляли собой в сущности расписные галереи и с картинами как жанровыми, так и историко-мифологического содержания. Почему следует думать, что Филостраты „выдумывали”, а не просто брали из этого богатейшего собрания нужные им сюжеты?» [700, с. 104].

<sup>6</sup> Чрезвычайно интересные мысли об осязательной способности зрения в наше время были высказаны П. А. Флоренским [103, с. 28 — 29]; при этом важно, что высказаны они именно в связи с проблематикой изобразительного искусства.

<sup>7</sup> Можно говорить о восприятии «сквозь» систему специфических категорий; справедливое по отношению к восприятию вообще, это положение особенно уместно в данном случае. Подробный анализ категорий средневековой культуры см. [34].

<sup>8</sup> Так, например, французские историки провели интересное сопоставление данных о восприятии француза 16 в. и 20 в., что подтвердило явное преобладание слуха, обоняния и осязания над зрением в эпоху средневековья. «Историки отмечают, что у писателей того времени даже поцелуи даны с помощью слуховых элементов. Визуальная терминология использовалась немногими писателями и очень умеренно. (...) В биофизиологическом отношении французы XVI в., очевидно, обладали зрением несколько не худшим, чем французы XX в. Однако зрительные перцепции \* были явно подавлены, отнесены на второй план какими-то социальными факторами» [43, с. 119]. Комментируя эти данные, Б. А. Ерунов связывает восприятие средневекового человека со сферой религиозных чувствований и подчеркивает определяющее значение эмоционального фактора. «Слуховые, осязательные и обонятельные системы чувств более тесно связаны с аффективной \* стороной человеческой природы. Не удивительно поэтому, что господство эмоционального над интеллектуальным в умах людей XVI в. и в сфере перцепции приводило к господству слуха, обоняния и осязания над зрением» [43, с. 119—120]. Отсюда следует исторически подтверждаемый вывод о теснейшей взаимосвязи зрения с интеллектуальным развитием.

<sup>9</sup> Развивая положение об общественно-исторической сущности личности, А. Н. Леонтьев, в частности, пишет: «Личность есть специальное человеческое образование, которое так же не может быть выведено из его (человека.— С. Д.) приспособительной деятельности, как не могут быть выведены из нее его сознание или его человеческие потребности. Как и сознание человека, как и его потребности (Маркс говорит: производство сознания, производство потребностей), личность человека тоже „производится“ — создается общественными отношениями, в которые индивид вступает в своей деятельности» [62, т. 2, с. 197]. Культурно-

исторический процесс формирования представлений о личности подробно рассмотрел И. С. Кон, связывающий эпоху Возрождения с «открытием» человека и интимизацией мира [54, с. 183-224].

<sup>10</sup> См. об этом более подробно [70, с. 267—274].

<sup>11</sup> «Художник Возрождения,— отмечает И. Е. Данилова,— куда бы он ни устремлял свой взор, повсюду видел самого себя, свой собственный образ, как бы спроецированный на черты другого — реального или вымышленного лица, видел свой автопортрет.

Но живопись Возрождения можно назвать автопортретной и в другом, более широком смысле этого слова.

В искусстве доренессансной поры в \*каждом портрете просвечивал первообраз — будь то лик фараона, императора или святого; в эпоху Возрождения, напротив, в ликах святых, в чертах мифологических и исторических персонажей проглядывали неправильные, характерные, порой некрасивые черты лица самого художника или его современников» [37, с. 207].

<sup>12</sup> «В качестве центральных действующих лиц выступают капитан Франс Ваннинг Кок и лейтенант Рейтенбург. Они безраздельно господствуют в композиции, они являются ее идейным центром. Все остальные фигуры низведены на роли простых статистов. Вместе взятые, они образуют довольно безликую массу, служащую фоном для двух центральных персонажей. Тем самым попирается один из основных принципов группового портрета — принцип координации \*. И в этом заключается слабая сторона рембрандтовского „Ночного дозора“. Как групповой портрет он не разрешает поставленной перед ним задачи, так как здесь не достигнуто ни единство, ни равновесие группы» [59, с. 163-164].

<sup>13</sup> Название «Ночной дозор» — легенда, основанная на неверном истолковании освещения в картине Рембрандта, который на самом деле изобразил дневной свет, трактуя его несколько необычно, в духе театрально-драматического столкновения контрастов, что характерно для живописного языка мастера и для живописи эпохи барокко в целом.

<sup>14</sup> «Что касается эстетической деятельности, подчеркивает А. Н. Леонтьев,— то эстетическая творческая деятельность создает именно идеальные продукты — произведения искусства, эстетические объекты. Конечно, всякое произведение искусства существует в некоторой материи: в звуках музыки, в красках, положенных на холст, в мраморе или бронзе и т. д. Тем не менее продукт эстетической дея-

тсльности является действительно продуктом идеальным. Это значит, что продукты эстетической деятельности несут в себе отражение некоторой реальности. Последняя обнаруживается, однако, только в процессе воздействия продуктов эстетической деятельности на человека. Поэзия, живопись, музыка, никем не воспринимаемые, не обнаруживают идеально-го, т. е. существенного своего содержания, того, в чем, собственно, кристаллизуется эстетическая деятельность человека» [62, т. 2, с. 233].

<sup>15</sup> М. М. Бахтин-с большой убедительностью развил мысль о непрерывном присутствии в творческом диалоге «высшего» адресата, или «наадресата»: «В разные эпохи и при разном миропонимании этот наадресат и его идеально верное ответное понимание принимают разные конкретные идеологические выражения (бог, абсолютная истина, суд беспристрастной человеческой совести, народ, суд истории, наука и т. п.).

Автор никогда не может отдать всего себя и все свое... произведение на полную и окончательную волю наличным или близким адресатам (ведь и ближайшие потомки могут ошибаться) и всегда предполагает (с большей или меньшей осознанностью) какую-то высшую инстанцию ответного понимания, которая может отодвигаться в разных направлениях. Каждый диалог происходит как бы на фоне ответного понимания незримо присутствующего третьего, стоящего над всеми участниками диалога...» [12, с. 323].

<sup>16</sup> Джордже Вазари (1511—1574) был живописцем, архитектором, теоретиком и историком искусства; основным произведением его многосторонней деятельности стали обширные «Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих», дважды изданные при жизни автора (1550 и 1568) и с тех пор многократно переиздававшиеся па разных языках [18]. Таким образом, в историю культуры Вазари вошел прежде всего как искусствовед. Ему принадлежит введение термина «возрождение» [rinascila], означавшего творческое обращение к античному художественному наследию.

## Глава 2

<sup>17</sup> «...Мы можем говорить как о языках не только о русском, французском или хинди и других, не только об искусственно создаваемых разными науками системах, употреб-

ляемых для описания определенных групп явлений (их называют „искусственными“ языками, или метаязыками данных наук), но и об обычаях, ритуалах, торговле, религиозных представлениях. В этом же смысле можно говорить о „языке“ театра, кино, живописи, музыки и об искусстве в целом как об особом образом организованном языке» [71, с. 13—14].

<sup>18</sup> Джеймс Фрэзер, автор знаменитой «Золотой ветви», дает такое истолкование вопроса о происхождении и функциях Януса:

«...Юпитер и Юнона, с одной стороны, и Дианус и Диана, или Янус и Яна,— с другой, являются всего лишь двойниками, выполняющими сходные по сути и происхождению функции. (...) ...Это удвоение богов объясняет появление в римской религии Януса рядом с Юпитером, а Дианы, или Яны, рядом с Юноной. Это по крайней мере более вероятная теория, чем та, которая находит благосклонный прием у некоторых современных ученых; согласно ей, Янус изначально был не более как богом дверных проемов. Крайне маловероятно, чтобы бог такого ранга и значения — которого римляне почитали как бога богов и отца народа — начал свою жизнь в качестве скромного, хоть и почтенного привратника. Столь триумфальный конец как-то не вяжется со столь заурядным началом. Более вероятно, что дверной (janua) бог получил свое наименование от бога Януса» [106, с. 162—163].

<sup>19</sup> В предисловии к «Легенде об Уленшпигеле» автор раскрывает символический смысл этого имени как зеркала (spiegel) целой эпохи.

<sup>20</sup> Ср. принцип такого упорядочения в космологии древних индийцев: «Кардинальные точки, где поднимается и садится солнце, т. е. где осуществляется контакт земли с небом, фиксируют землю. Земля, находящаяся в объятиях неба, удерживается в определенном положении, становится упорядоченной. Такая земля представляется четырехугольной. В „Ригведе“ она называется четырехточечной...» [57, с. 300]. Аналогичным образом представлена земля в Христианской Топографии Козьмы Индикиолова, который опирался на античных предшественников: «Вся вселенная представлена в виде прямоугольника; этот прямоугольник составляет раму вписанного в него меньшего, притом последний опять служит рамой нового прямоугольника» [87, с. 114]. Число подобных примеров легко увеличить.

<sup>21</sup> Подробное рассмотрение вопроса дает Р. Арнхейм в первой главе своей книги «Искусство и визуальное восприятие», где о пер-

## ПРИМЕЧАНИЯ

цептивных \* силах, в частности, говорится, что они не являются реальными «только для того, кто решил бы запустить с их помощью двигатель. С точки зрения художественной и с точки зрения восприятия они вполне реальны» [7, с. 30].

<sup>22</sup> Отсюда становится понятным значение, которое живописцы придают выбору *формата*. «Может показаться, что формат картины — только инструмент художника, но не непосредственное выражение его творческой концепции: ведь художник только „выбирает“ формат. А между тем характер формата самым тесным образом связан со всей внутренней структурой художественного произведения и часто даже указывает правильный путь к пониманию замысла художника. (...)

Самым распространенным форматом для картины является четырехугольный, причем чистый квадрат встречается значительно реже, чем четырехугольник, более или менее вытянутый вверх или вниз. Некоторые эпохи ценят круглый формат (tondo) или овал. История формата еще не написана; существуют только эпизодические исследования, относящиеся к отдельным эпохам и художникам. Из них с несомненностью вытекает, что выбор формата не имеет случайного характера, что формат обычно обнаруживает глубокую, органическую связь как с содержанием художественного произведения, с его эмоциональным тоном, так и с композицией картины, что в нем одинаково ярко отражается и индивидуальный темперамент художника и вкус целой эпохи» [22, с. 280–281].

<sup>23</sup> См., например, работы А. В. Бакушинского [9, с. 17–47], Л. Ф. Жегина [44], А. Ф. Лосева [70, с. 263–274], Л. В. Мочалова [75, с. 97–150], В. В. Раушенбаха [85, с. 7–34; 86, с. 42–79], П. А. Флоренского [102].

<sup>24</sup> Это хорошо показано в работе В. В. Раушенбаха [85, с. 50–80], а также в статье В. Н. Прокофьева, опубликованной в качестве послесловия в той же книге [84, с. 170–183].

<sup>25</sup> С. И. Вавилов в книге «Глаз и Солнце» [17, с. 90] приводит фотографию лежащего человека, снятого в той же перспективе, в какой изображено тело на картине Мантеньи. Читатель может самостоятельно провести сравнение и сделать выводы.

<sup>26</sup> Так, например, Матисс, выступивший реформатором европейского рисунка, настойчиво подчеркивал, что, пользуясь чистой линией, он вовсе не отказывается от организации света и тени: «Несмотря на отсутствие в моих рисунках штриховки, теней и полутеней, я не

отказываюсь от игры валеров \*, от модулирующей \*. Я модулирую более или менее широким штрихом и особенно поверхностью, которую он ограничивает на моем белом листе, не касаясь самой поверхности, а лишь варьируя соседние места» [74, с. 51]. И еще: «Послушная воле художника, линия становится воплощением света и тени; ее жизнь свидетельствует о жизни духа художника» [74, с. 74].

<sup>27</sup> См. более подробное изложение, снабженное необходимыми иллюстрациями, в популярном очерке Г. Цойгнера [109, с. 11–12].

<sup>28</sup> Определяя характерные колористические эффекты времен года, Ван Гог писал: «Весна — это нежные зеленые молодые хлеба и розовый цвет яблонь.

Осень — это контраст желтой листвы с фиолетовыми тонами.

Зима — это снег с черными силуэтами.

Ну, а если лето — это контраст синих тонов с элементами оранжевого в золотой бронзе хлебов, то, значит, в каждом из контрастов дополнительных цветов (красный и зеленый, синий и оранжевый, желтый и фиолетовый, белый и черный) можно написать картину, которая хорошо выражала бы настроение времен года» [20, с. 219].

Аналогичные примеры можно найти у Синьяка, Сера и других живописцев.

<sup>29</sup> Разумеется, возможно выделение техники в качестве особой области научного анализа; в этом смысле говорится о технике масляной живописи, темперы, акварели, об исторической ее эволюции и т. д. Здесь рассматривается материал, служащий основой живописного изображения, состав красок, связующие вещества, а также приемы живописи в аспекте их материальной обусловленности. Краткий и содержательный обзор технико-технологического инструментария живописи можно найти, например, в работе В. Р. Виппера «Введение в историческое изучение искусства» [22, с. 258–272].

<sup>30</sup> Ср., например, рассуждения Бальзаковского Френхофера с такой записью в «Дневнике» Делакруа: «Во всяком искусстве есть принятые и условные средства передачи, и, если мы не умеем разбираться в этих обозначениях мысли, это говорит лишь о недостаточном знании; доказательством служит то, что не всегда всегда предпочитает самые гладкие картины, на которых совсем незаметен мазок, и предпочитает их именно в силу этого. В конечном счете, в произведении подлинного мастера все зависит от расстояния, с которого будешь смотреть на картину. На известном

расстоянии мазок растворяется в общем впечатлении, но он придает живописи тот акцент, которого ей не может дать слитность красок. И наоборот, разглядывая вблизи самую законченную работу, мы все же откроем следы мазка, акцентов и т. д. (...)

Что же сказать о художниках, сухо обозначающих контуры и отказывающихся от мазка? Совершенно так же, как в природе не существует мазков, в ней отсутствуют и контуры. Всегда и неизбежно приходится возвращаться к условным средствам каждого искусства, являющимся языком этого искусства. Что представляет собой рисунок, сделанный приемом „черного и белого“, как не чистую условность, к которой зритель привык настолько, что она не мешает его воображению видеть в этом обозначении природы полное соответствие ей?» [41, с. 475].

<sup>31</sup> См. об этом более подробно в ряде работ, вошедших в «Хрестоматию по ощущению и восприятию» [108]. В отношении обсуждаемых вопросов особенно важны опыты А. Л. Ярбуса, цель которых состояла в установлении закономерностей восприятия сложных объектов. Исследователь предъявлял испытуемым фотографии, скульптурные, графические и живописные произведения и записывал движения глаз зрителя. Результаты эксперимента недвусмысленно показывают, что восприятие картины представляет собой сложно организованный процесс [108, с. 361—367].

### Глава 3

<sup>32</sup> Любопытно, что в круг близких друзей Федотова входил прямой, так сказать, родственник Пруткина — Лев Жемчужников, который был одним из создателей портрета знаменитого писателя.

<sup>33</sup> Более подробное рассмотрение этого круга вопросов можно найти в работах Н. Л. Адаскиной [3, с. 280-307], Ю. А. Русакова [90, с. 48-50, 64-65, 68-70], Л. В. Мочалова [75, с. 314-336].

<sup>34</sup> Ср. также замечание Л. В. Мочалова о картине «Смерть комиссара»: «...Возникает ощущение „приближенной удаленности“ изображаемого, словно мы смотрим на него в бинокль. (Известно, что, работая над пейзажем, Петров-Водкин пользовался биноклем.) И это тоже одна из составляющих впечатления „планетарности“» [75, с. 328].

<sup>35</sup> Аналогию этому широко известному среди художников наставлению Леонардо мы находим в не менее известном среди психологов тесте Роршаха. Суть его заключается в том, что испытуемому предъявляются карты с чернильными пятнами сложной конфигурации; некоторые из них цветные. Экспериментатор предлагает сказать, на что похожи эти пятна. Неопределенность кляк, естественно, допускает исключительно разнообразную интерпретацию\*. Ответы, данные в ситуации свободного выбора, служат для психолога той информацией, которая характеризует личность испытуемого. См. об этом, например [33, с. 42-43].

### ПРИНЯТЫЕ СОКРАЩЕНИЯ

ГМИИ	Государственный музей изобразительных искусств
ГРМ	Государственный Русский музей
ГТГ	Государственная Третьяковская галерея

## ЛИТЕРАТУРА

1. *Маркс К., Энгельс Ф.* Сочинения. 2-е изд.
2. *Абульханова-Славская К. А.* Личностный аспект проблемы общения.— В кн.: Проблема общения в психологии. М., 1981, с. 218—241.
3. *Адашкина Н. Л.* Педагогическая система К. С. Петрова-Водкина.— В кн.: Очерки по русскому и советскому искусству. Статьи, публикации, хроника. Л., 1974, с. 280 — 307.
4. *Аленов М. М.* Александр Андреевич Иванов. М., 1980.
5. *Алпатов М.* Композиция в живописи. М.; Л., 1940.
6. *Альберти Л. Б.* Десять книг о зодчестве. Пер. В. П. Зубова. М., 1935 — 1937, т. 1 — 2.
7. *Арнхейм Р.* Искусство и визуальное восприятие. Пер. В. Н. Самохина. М., 1974.
8. *Арнхейм Р.* Динамика архитектурных форм. Пер. В. Л. Глазычева. М., 1984.
9. *Бакушинский А. В.* Исследования и статьи. М., 1981.
10. *Бальзак О.* Неведомый шедевр. Пер. И. Брюсовой.— Собр. соч. в 24-х т. Т. 19. М., 1960.
11. *Баткин Л. М.* Из наблюдений над творческим мышлением Леонардо да Винчи.— Советское искусствознание 82. М., 1984, вып. 2, с. 171—214.
12. *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. 2-е изд. М., 1986.
13. *Блейк В.* Избранное. Пер. С. Маршака. М., 1965.
14. *Брагинская Н. В.* Генезис «Картин» Филострата Старшего.— В кн.: Поэтика древнегреческой литературы. М., 1981, с. 224—289.
15. *Брунер Дж.* Психология познания. За пределами непосредственной информации. Пер. К. И. Вабицкого. М., 1977.
16. *Брэдбери Р.* 451° по Фаренгейту. Пер. Т. Шинкарь. М., 1964.
17. *Вавилов С. И.* Глаз и Солнце (О свете, Солнце и зрении). 9-е изд. М., 1976.
18. *Вазари Дж.* Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Пер. А. И. Венедиктова, А. Г. Габричевского. М., 1956 —1971, т. 1—5.
19. *Валери П.* Об искусстве. Пер. В. Козового, С. Ромова, А. Эфроса. М., 1976.
20. *Ван Гог [В].* Письма. Пер. П. В. Мелковой. Л.; М., 1966.
21. *Вельфлин Г.* Истокование искусства. Пер. Б. Виппера. М., 1922.
22. *Виппер Б. Р.* Статьи об искусстве. М., 1970.
23. *Волков Н. Н.* Цвет в живописи. 2-е изд. М., 1984.
24. Восприятие. Механизмы и модели. Пер. Л. Я. Белопольского, Ю. И. Лашкевича. М., 1974.
25. Восток — Запад. Исследования. Переводы. Публикации. М., 1982.
26. Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике. Л.; М., 1963.
27. Всеобщая история искусств. М., 1956, т. 1.
28. *Гегель [Г. В. Ф.]*. Лекции по эстетике. Пер. П. С. Попова.— Соч. в 14-ти т. Т. 14. М., 1958.
29. *Гельб И. Е.* Опыт изучения письма (Основы грамматологии). Пер. Л. С. Горбовицкой, И. М. Дунаевской. М., 1982.
30. *Гете [И. В.]*. Фауст. Пер. Б. Пастернака. М., 1955.
31. *Гоголь Н. В.* Портрет. — Собр. худож. произв. в 5-ти т. Т. 3. М., 1952, с. 94—173.
32. *Грегори Р. Л.* Глаз и мозг. Психология зрительного восприятия. Пер. К. Д. Хомской. М., 1970.
33. *Грегори Р.* Разумный глаз. Пер. А. И. Когана. М., 1972.
34. *Гуревич А. Я.* Категории средневековой культуры. 2-е изд. М., 1984.
35. *Гуриков В. А.* Становление прикладной оптики XV—XIX вв. М., 1983.
36. *Гюго В.* Собор Парижской Богоматери. Пер. Н. Коган.— Собр. соч. в 15-ти т. Т. 2. М., 1953.
37. *Данилова И. Е.* Искусство средних веков и Возрождения. М., 1984.



38. Демидов В. Как мы видим то, что видим. М., 1979.
39. Дворжак М. История итальянского искусства в эпоху Возрождения. Курс лекций. Пер. И. Е. Кабанова. М., 1978, т. 1-2.
40. Дидро Д. Эстетика и литературная критика. М., 1980.
41. Дневник Делакруа. Пер. Т. М. Пахомовой. М., 1950.
42. Достоевский Ф. М. Подросток.— Собр. соч. в 10-ти т. Т. 8. М., 1957.
43. Ерунов Б. А. Мнение и умонастроение в историческом аспекте.— В кн.: История и психология. М., 1971, с. 106-121.
44. Жегин Л. Ф. Язык живописного произведения (Условность древнего искусства). М., 1970.
45. Зинченко В. П. [Выступление на заседании Круглого стола «Современные проблемы образования и воспитания»].— Вопросы философии, 1973, № 11, с. 42—47.
46. Знамеровская Т. П. Веласкес и Кеведо.— Вестник истории мировой культуры, 1961, № 5, с. 106-117.
47. Zubov В. П. Леонардо да Винчи. М.; Л., 1962.
48. Иванов Вяч. Стихотворения и поэмы. 3-е изд. Л., 1978.
49. Иоффе И. И. Синтетическая история искусств. Введение в историю художественного мышления. Л., 1933.
50. История и психология. М., 1971.
51. Истрин В. А. Возникновение и развитие письма. М., 1965.
52. Кантор А. М. [Выступление на конференции «Творчество молодых художников 70-х годов»].— Советское искусствознание'77. М., 1978, вып. 2, с. 375—376.
53. Книга о Владимире Фаворском. М., 1967.
54. Кон И. С. Открытие «Я». М., 1978.
55. Кромби А. Ранние представления об органах чувств и сознании.— В кн.: Восприятие. Механизмы и модели. М., 1974, с. 15 — 27.
56. Кузнецов Ю. Западноевропейский натюрморт. Л.; М., 1966.
57. Культура Древней Индии. М., 1975.
58. Лазарев В. Н. Леонардо да Винчи. М., 1952.
59. Лазарев В. И. Старые европейские мастера. М., 1974.
60. Ле Корбюзье. Архитектура XX века. Пер. В. Н. Зайцева, В. В. Фрязинова. М., 1970.
61. Леонардо да Винчи. Избранные произведения. М.; Л., 1935, т. 1—2.
62. Леонтьев А. Н. Избранные психологические произведения. М., 1983, т. 1 — 2.
63. Леруа-Гуран А. Религии доистории. Пер. В. А. Фролова.— В кн.: Первобытное искусство. Новосибирск, 1971, с. 81-90.
64. Лессинг Г.-Э. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии. Пер. Е. Н. Эдельсона и др. М., 1957.
65. Лецинский Я. Д. Павел Андреевич Федотов. Художник и поэт. Л.; М., 1946.
66. Линник И. Голландская живопись XV 11 века и проблемы атрибуции картин. Л., 1980.
67. Лихачев Д. С. Поэзия садов. К семантике садово-парковых стилей. Л., 1982.
68. Лихачев Д. С. Прошлое — будущему. Статьи и очерки. Л., 1985.
69. Лосев А. Ф. История античной эстетики. Ранний эллинизм. М., 1979.
70. Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. М., 1978.
71. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М., 1970.
72. Лукреций [Кар Тит]. О природе вещей. Пер. Ф. А. Петровского. Л., 1945.
73. Мастера искусства об искусстве. М., 1965—1970, т. 1—7.
74. Матисс. Сборник статей о творчестве. Пер. И. М. Глозмана, Ю. И. Штейнбок. М., 1958.
75. Мочалов Л. В. Пространство мира и пространство картины. Очерки о языке живописи. М., 1983.
76. Нейссер У. Зрительные процессы.— В кн.: Восприятие. Механизмы и модели. М., 1974, с. 250-261.
77. Нессельштраус Ц. Г. Искусство Западной Европы в Средние века. Л.; М., 1964.
78. Норман Д. Память и научение. Пер. Н. Ю. Алексеенко. М., 1985.
79. Овидий Назон Публий. Метаморфозы. Пер. С. В. Шервинского. Л., 1937.
80. Петров-Водкин К. С. Хлыповск. Пространство Эвклида. Самаркандия. 2-е изд. Л., 1982.
81. Петрова-Водкина М. Ф. Воспоминания о К. С. Петрове-Водкине (рукоп.).— Центральный Государственный архив литературы и искусства, ф. 2010, оп. 2, ед. хр. 57, л. 1—299.
82. Платон. Тимей. Пер. С. С. Аверинцева.— Соч. в 3-х т. Т. 3, ч. 1. М., 1971, с. 457 — 541.

## ЛИТЕРАТУРА

83. Письма Пуссена. Пер. Д. Г. Аркиной. М.; Л., 1939.
84. *Прокофьев В. Н.* О «перцептивной перспективе» и перспективах в живописи.— В кн.: *Раушенбах Б. В.* Пространственные построения в древнерусской живописи. М., 1975.
85. *Раушенбах Б. В.* Пространственные построения в древнерусской живописи. М., 1975.
86. *Раушенбах Б. В.* Пространственные построения в живописи. Очерк основных методов. М., 1980.
87. *Редан Е. К.* Христианская Топография Козьмы Индикоплова. М., 1916.
88. *Рильке Р.-М.* Ворпсведе. Опуст Роден. Письма. Стихи. М., 1971.
89. Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л., 1976.
90. *Русаков Ю.* Петров-Водкин. Л., 1975.
91. Русские писатели об изобразительном искусстве. Л., 1976.
92. *Сарабьянов Д. П. А.* Федотов и русская художественная культура 40-х годов XIX века. М., 1972.
93. П. Сезанн. Переписка, воспоминания современников. М., 1972.
94. Стенограмма вечера, посвященного встрече с художником Петровым-Водкиным 9 декабря 1936 года (рукоп.).— Архив Академии художеств СССР, ф. 7, он. 1, ед. хр. 90<sup>г</sup>.
95. *Степанов А. В.* Две формы чувственности в генезисе городской среды.— В кн.: Культура и искусство западноевропейского Средневековья. Материалы науч. конф. (1980). М., 1981, с. 151-158.
- У6. *Татаркевич В.* Античная эстетика. М., 1977.
97. *Успенский Б. А.* О семиотике иконы.— Труды по знаковым системам. Тарту, 1971, вып. 5, с. 178-222.
98. *Фаворский В. А.* О художнике, о творчестве, о книге. М., 1966.
99. *Фаворский В. А.* О композиции.— Искусство, 1933, № 1—2, с. 1 — 7.
100. *Филострат (Старший и Младший).* Картины. *Каллистрат.* Статуи. Пер. С. П. Кондратьева. Л., 1936.
101. *Флоренский П. А.* Храмовое действо как синтез искусств.— Советский музей, 1989, № 4, с. 66-69.
102. *Флоренский П. А.* Обратная перспектива.— Труды по знаковым системам. Тарту, 1967, вып. 3, с. 381-416.
103. *Флоренский П. А.* Анализ нространственности в художественно-изобразительных произведениях.— Декоративное искусство СССР, 1982, № 1, с. 25 — 29.
104. *Фридендер М.* Знаток искусства. Пер. В. Блоха. М., 1923.
105. *Фромантен Э.* Старые мастера. Пер. Г. Кепинова. М., 1966.
106. *Фрэзер Дж. Дж.* Золотая ветвь. Пер. М. К. Рыклина. 2-е изд. М., 1984.
107. *Фуко М.* Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. Пер. В. П. Мишина, Н. С. Автономовой. М., 1977.
108. Хрестоматия по ощущению и восприятию. М., 1975.
109. *Цойгнер Г.* Учение о цвете (популярный очерк). Пер. Э. Н. Зеликиной. М., 1971.
110. *Чубова А. П., Иванова А. П.* Античная живопись. М., 1966.
111. *Шекспир У.* Антоний и Клеопатра. Пер. Мих. Донского.— Поли. собр. соч. в 8-ми т. Т. 7. М., 1960, с. 101-256.
112. *Шербачева М. И.* Натюрморт в голландской живописи. Л., 1945.
- ИЗ. *Эйзенштейн С.* Избранные произведения в 6-ти т. Т. 2. М., 1964.
114. *Эккерман И.-П.* Разговоры с Гете в последние годы его жизни. Пер. П. Ман. М., 1981.
115. Эстетика Ренессанса. М., 1981, т. 1—2.
116. *Эфрос А.* Леонардо-художник.— В кн.: Леонардо да Винчи. Избранные произведения. М.; Л., 1935, т. 2., с. 7-49.
117. *Bouleau Ch.* The Painter's Secret Geometry. A Study of Composition in Art. New York, 1963.
118. *Ehlich W.* Bilderrahmen von dor Antike bis zur Romanik. Dresden, 1979.

## СЛОВАРЬ ТЕРМИНОВ\*

<b>Абстрагирование</b>	мысленное отвлечение от тех или иных сторон рассматриваемого явления, от частных и конкретных свойств предмета.
<b>Абстрактный</b>	полученный в результате мысленного отвлечения,
<b>Авангард</b> <b>(авангардизм)</b>	обобщенное наименование новейших течений в искусстве 20 в., для которых характерны разрыв с предшествующей традицией и стремление к радикальному обновлению всей системы средств художественной выразительности, деятельность, направленная на общение с самим собой, самоуправление.
<b>Автокоммуникация</b>	самоуправляющийся, пользующийся собственными законами.
<b>Автономия</b>	
<b>Автономный</b>	
<b>Академизм</b>	направление в европейском искусстве 17—19 вв., основанное на требовании строгой дисциплины творчества, на изучении классических традиций (античность и Возрождение); это направление в 19 в. приобрело догматический характер, одна из форм иносказания; выражение отвлеченного понятия через конкретный образ.
<b>Аллегория</b>	отвлеченный, иносказательный, связанный с использованием аллегории.
<b>Аллегорический</b>	ряд помещений, расположенных по одной оси и соединенных дверьми.
<b>Анфилада</b>	представление о человеке как центре вселенной и высшей цели мироздания, восходящий к антропоцентризму.
<b>Антропоцентризм</b>	в широком смысле слова — древность, старина; в исторической периодизации искусства античной Греции — 7 — 6 вв. до и. э.
<b>Антропоцентричный</b>	древний, старинный; относящийся к эпохе архаики, букв, учение о звездах, о расположении и движении небесных тел; древнее учение о связи положения небесных светил с человеческой судьбой.
<b>Архаика</b>	существенный признак предмета или явления; в изобразительном искусстве: отличительный вещественный признак героя, божества, аллегорической или символической фигуры.
<b>Архаический</b>	
<b>Астрология</b>	
<b>Атрибут</b>	относящийся к сфере эмоциональных переживаний, прибор для распыления краски сжатым воздухом.
<b>Аффективный</b>	
<b>Аэрограф</b>	главствующий стиль в европейском искусстве конца 16 — середины 18 в.
<b>Барокко</b>	

\* В словарь не вошли термины, значение которых вполне разъяснено в основном тексте книги.

## СЛОВАРЬ ТЕРМИНОВ

<b>Валер</b>	оттенок цветового тона, выражающий определенную степень в светотеневой его градации,
<b>Визуальный</b>	зрительный.
<b>Гелиотропизм</b>	способность растений принимать определенное положение иод влиянием солнечного света — например, поворачиваться к солнцу или вслед за солнцем,
<b>Геральдика</b>	научная дисциплина, изучающая гербы,
<b>Гравитационный</b>	связанный с законом тяготения.
<b>Гротескный</b>	преувеличенно выразительный, основанный на причудливом сочетании реального и фантастического,
<b>Готика</b>	стиль, явившийся заключительным этапом европейского средневекового искусства; в большинстве европейских стран готический стиль развивается в 13 — 14 вв., а в некоторых и позднее.
<b>Деформация</b>	изменение формы; искажение,
<b>Деформированный</b>	подвергнутый деформации; искаженный.
<b>Иерархия</b>	порядок подчинения, перехода от низшего к высшему,
<b>Иконография</b>	система изображения каких-либо персонажей или сюжетных сцен, установленная традицией в качестве образца; классификация и описание различных типов изображения, связанный с использованием иконографии,
<b>Иконографический</b>	производящий эффект чувственной достоверности изображаемого, представляемого и т. д.
<b>Иллюзорный</b>	истолкование, раскрытие смысла,
<b>Интерпретация</b>	разъяснять, толковать, творчески осмыслять.
<b>Интерпретировать</b>	
<b>Камера-обскура</b>	букв. темная комната; физический прибор, представляющий собой ящик с небольшим отверстием в передней стенке; лучи света, проходя через это отверстие, дают на противоположной стенке обратное изображение предмета,
<b>Канон</b>	правило, модель, идеальный образец; художественный канон выступает как принцип построения и критерий оценки множества произведений,
<b>Канонический</b>	ориентированный на соблюдение канона,
<b>Категоризация</b>	отнесение единичного объекта, события, переживания и т. д. к некоторому классу объектов, событий, переживаний и т. д.; подведение под понятие, приведение к социально выработанной норме.
<b>Кватроченто</b>	обозначение 15 века в исторической периодизации итальянского искусства.
<b>Классика</b>	в широком смысле слова — общезначимое наследие в той или иной области культуры, науки, искусства, служащее образцом для новых поколений; в исторической периодизации искусства античной Греции — 5 в.— первая четверть 4 в. до н. э.
<b>Классицизм</b>	стиль в европейском искусстве 17 — начала 19 в., опиравшийся на культ античности и законы разума,
<b>Коммуникация</b>	сообщение, связь.
<b>Коммуникативный</b>	выполняющий функцию сообщения, связи; основанный на использовании знаков и связанный с передачей информации.
<b>Контекст</b>	тесная смысловая связь, позволяющая установить значение элемента, входящего в данное целое.

<b>Концепция</b>	общий замысел; система взглядов, способ целостного рассмотрения и осмысления явлений того или иного рода,
<b>Координация</b>	согласование, соподчинение, относительное равенство частей в пределах целого.
<b>Космография</b>	букв. описание вселенной; сумма общих сведений по астрономии, геодезии, физической географии и метеорологии, связанный с космографией.
<b>Космографический</b>	
<b>Ландшафт</b>	общий вид местности, пейзаж.
<b>Локализация</b>	ограничение явления или процесса какими-либо пространственными пределами.
<b>Метаморфоза</b>	видоизменение, превращение одной формы в другую,
<b>Меценат</b>	богатый покровитель искусств и наук (по имени знатного римлянина, жившего в 1 в. до н. э. и прославившегося покровительством Вергилию, Горацию и другим поэтам),
<b>Модуляция</b>	изменение тона,
<b>Модус</b>	мера, разновидность, образ.
<b>Палеолит</b>	древнейший период каменного века,
<b>Пантеон</b>	совокупность богов той или иной религии,
<b>Парадокс</b>	явление, не соответствующее обычным представлениям; логическое противоречие, из которого как будто бы невозможно найти выход; высказывание, резко расходящееся с общепринятым мнением.
<b>Пастораль</b>	произведение, посвященное изображению мирной и простой сельской (пастушеской) жизни и не лишённое, как правило, известной идеализации,
<b>Патрон</b>	покровитель, защитник.
<b>Периферия</b>	граница фигуры; зона, удаленная от центра,
<b>Периферийный</b>	окараинный, удаленный от центра.
<b>Перспектива</b>	в широком смысле слова — система отображения характеристик видимого пространства на плоскости,
<b>Перцепция</b>	чувственное восприятие.
<b>Перцептивный</b>	относящийся к сфере чувственного восприятия,
<b>Пилястра</b>	плоский прямоугольный выступ стены, обработанный в виде колонны с капителью и базой,
<b>Потенция</b>	возможность, способность, скрытая сила,
<b>Пропорция</b>	определенное соотношение частей целого.
<b>Ракурс</b>	эффект сильного перспективного сокращения фигуры,
<b>Ренессанс</b>	эпоха Возрождения; художественный стиль,
<b>Ренессансный</b>	относящийся к Возрождению как эпохе, культуре, стилю и т. п.
<b>Репродуктивный</b>	воспроизводящий.
<b>Ритор</b>	учитель красноречия у древних греков и римлян,
<b>Риторика</b>	теория красноречия, наука об ораторском искусстве, о средствах убеждения и способах воздействия на аудиторию,
<b>Риторический</b>	ораторский; красноречивый; иносказательный,
<b>Романский стиль</b>	художественный стиль средневековой Европы, охватывающий в своем развитии 10 — 12 вв.
<b>Романтизм</b>	направление в европейской литературе и искусстве конца 18 — первой половины 19 в.

## СЛОВАРЬ ТЕРМИНОВ

<b>Семiotика</b>	наука о знаках; общая теория знаковых систем, коричневая краска, а также обозначение рисунка, сделанного этой краской.
<b>Сепия</b>	
<b>Симметрия</b>	в широком смысле слова — уравновешенность, соразмерность, гармония; современная паука определяет симметрию как закон строения целостных систем и метод исследования структурных закономерностей.
<b>Симметричный</b>	уравновешенный, соразмерный, гармоничный, строение, устройство; система связей между элементами целого.
<b>Структура</b>	
<b>Субординация</b>	подчинение частей целого от второстепенных к руководящим.
<b>Триптих</b>	живописная композиция из трех частей; трехстворчатый складень, икона.
<b>Эволюция</b>	в широком смысле слова — развитие; постепенное изменение как одна из основных форм развития.
<b>Экзотический</b>	далекий, чужеземный; причудливый, необычный, отсутствие принципиального единства, обусловленное соединением разнородных взглядов, идей, теорий, стилей и т. п.
<b>Эклектика</b>	
<b>Эклектик</b>	носитель разнородных взглядов, идей и т. и.
<b>Эклектический</b>	разнородный, смешанный.
<b>Экология</b>	наука о взаимоотношениях организмов с окружающей средой.
<b>Этика</b>	система представлений о морали и норм нравственного поведения,
<b>Этический</b>	нравственный, моральный.

## ОГЛАВЛЕНИЕ

<i>М. Герман.</i> ИСКУССТВО ВИДЕТЬ ИСКУССТВО	5	Уроки перспективы	84
НЕСКОЛЬКО СЛОВ ОБ «ОЧЕВИДНОМ» (ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ)	14	Расслоение пространства	87
ГЛАВА 1. РОДОСЛОВНАЯ ЗРИТЕЛЯ	22	Пространства живописных жанров	92
Изображение и зритель: из предьстории взаимоотношений	23	Свет и тень	105
Античная мифология и история	25	Азбука цвета и язык колорита	113
Античный экскурсовод	28	Почерк живописца	128
«Осязающий» глаз	31	Меры правдоподобия и условности	134
«Внемлющий» глаз	33	Макрокосм в микрокосме	139
Господин человеческих чувств	42	Композиция: ансамбль картины	147
«Возрождение» зрителя	47	Изображение изображения	150
О значении слова «экспозиция»	48	ГЛАВА 3. ВОЙТИ... В КАРТИНУ	157
Художник и публика: конфликтная ситуация	52	«Двойники» зрителя	158
Искусствовед как посредник	58	Художественный стиль и готовность к восприятию	162
Предварительные итоги	60	Изображение и слово	165
ГЛАВА 2. ЯЗЫК ЖИВОПИСИ	63	Картина и кинокамера	171
Термин и Янус: о границах пространства и времени	64	Зритель-оператор	175
Двери, окна, зеркала... и картины	66	Диалог с картиной	182
Границы изображения: рама	70	Личностный смысл	184
Регулярное поле изображения	74	Мнемозина, мать муз	189
«Камень, брошенный в пруд»	77	Творчество восприятия	192
Ритм и смысл	78	ЕЩЕ РАЗ ОБ «ОЧЕВИДНОМ» (ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ)	204
		Примечания	211
		Принятые сокращения	215
		Литература	216
		Словарь терминов	219

Даниэль С. М.  
Д18 Искусство видеть: О творческих способностях восприятия, о языке линий и красок и о воспитании зрителя.— Л.: Искусство, 1990.—223 с.  
ISBN 5-210-00035-4

Сложный язык изобразительного искусства раскрывается только перед тем, кто обладает знанием определенных законов восприятия, раскрытию которых и посвящена предлагаемая книга. Автор рассказывает об особенностях композиции, колорита, разных техниках исполнения живописного произведения на примерах творений Леонардо да Винчи, Д. Веласкеса, А. Иванова, К. Брюллова, П. Федотова, В. Серова и других художников объясняет, как научиться «видеть» живописное полотно.

Для широких кругов читателей, в первую очередь молодежной читательской аудитории.

→ 4903010000-020 — — — —  
д 025(01)-90 тм\*89

ББК 85.14

**СЕРГЕЙ МИХАЙЛОВИЧ ДАНИЭЛЬ**  
**ИСКУССТВО ВИДЕТЬ**  
**О творческих способностях восприятия,**  
**о языке линий и красок**  
**и о воспитании зрителя**

Редактор Л. Ф. Минакова  
Художник Л. А. Зыков  
Художественный редактор Л. Е. Миллер  
Технический редактор Л. Н. Смирнова  
Корректор Г. П. Жукова

ИГ. № 2641

Сдано в набор 28.07.89. Подписано в печать 08.05.90. М-14588. Формат 70Х90/16 Бумага мелованная. Гарнитура обыкновенная новая. Печать офсетная. Усл. иеч. л., 16,38 Уч.-изд. л., 17,11. Усл. кр.-отт. 58,50. Изд. № 729. Тираж 50 000. Зак. тип. № 2965. Цена 3 р. 90 коп. Издательство «Искусство», Ленинградское отделение. 191186, Ленинград, Невский пр., 28. Ленинградская типография № 3 Головное предприятие дважды ордена Трудового Красного Знамени Ленинградского производственного объединения «Типография имени Ивана Федорова» Государственного комитета СССР по печати. 191126, Ленинград, Звенигородская ул., 11.