

В. ГОР

КЛАССИЧЕСКОЕ  
В НЕКЛАССИЧЕСКУЮ  
ЭПОХУ



УДК 73/76  
ББК 85.1  
Г 67

Печатается по решению Ученого совета  
Института теории и истории изобразительных искусств  
Российской академии художеств

Рецензенты:

Л. Ю. Лиманская, доктор искусствоведения,  
М. Н. Соколов, доктор искусствоведения

Гор В.

КЛАССИЧЕСКОЕ В НЕКЛАССИЧЕСКУЮ ЭПОХУ.

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ МОДИФИКАЦИИ ЯЗЫКА

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА. —

М.: «Индрик», 2010. — 248 с., илл.

ISBN 978-5-91674-095-0

В монографии предпринята попытка уточнить круг художественных явлений, охватываемых идеей классики, и определения формально-типологической общности того, что называется классическим искусством. Предлагая собственные интерпретации ряда базовых эстетических понятий и категорий, автор ищет инвариантные основания для оценки и распознавания классики, помимо формы, у которой — изменчивые границы.

Какие из художественных предметов и деяний прошлого остаются в истории искусства и по каким критериям? Чем вызваны изменения и смена этих критериев? Каково отношение исторического контекста произведения искусства к его формальным признакам? Почему эти признаки подвержены столь быстрым и предельно ускоряющимся переменам? Как далеко простираются границы искусства? Вообще, что считать искусством, а что нет — вчера, сегодня, завтра? На страницах книги эти вопросы задаются применительно к разным эпохам западноевропейской цивилизации.

© Гор В., Текст, 2010

© Издательство «Индрик», 2010

© Институт теории и истории  
изобразительных искусств РАХ, 2010

ISBN 978-5-91674-095-0

Глава I	
ИДЕАЛ И ИЕРАРХИЯ,	7
в которой речь идет о проблеме единичности и множественности культурного образца, а также о феномене классики в изобразительном искусстве и истории эстетической мысли	
Глава II	
ОБ ИСТОРИЧЕСКОЙ ИКОНОГРАФИИ	
И ИНТЕНЦИОНАЛЬНОСТИ ХУДОЖНИКА,	37
в которой автор смотрит на пластичность исторического канона в изобразительном искусстве через «стекло» творческих устремлений мастеров разных эпох, но прежде — позднего Средневековья	
Глава III	
ПРОИЗВЕДЕНИЕ ИСКУССТВА КАК ПОЛЕ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ	
ИСТОРИЧЕСКОЙ МЕНТАЛЬНОСТИ,	83
в которой говорится о регулятивной роли классики в миграции символических форм, а также прослеживается взаимозависимость индивидуальных творческих интенций и духа, который делает эпоху художественной, если выражен средствами искусства	
Глава IV	
К ПОНИМАНИЮ ЦЕЛОСТНОСТИ,	117
в которой автор, любясь коровой на альпийском лугу, сопоставляет классическую и «неклассическую» трактовки целостности в произведении искусства, а кроме того пробует высказаться по поводу научного метода	

Глава V	
ГРАНИЦЫ ТРАДИЦИИ,	155
в которой с помощью банки консервированного супа и путешествий во времени ведутся поиски нового классического образца в изобразительном искусстве	

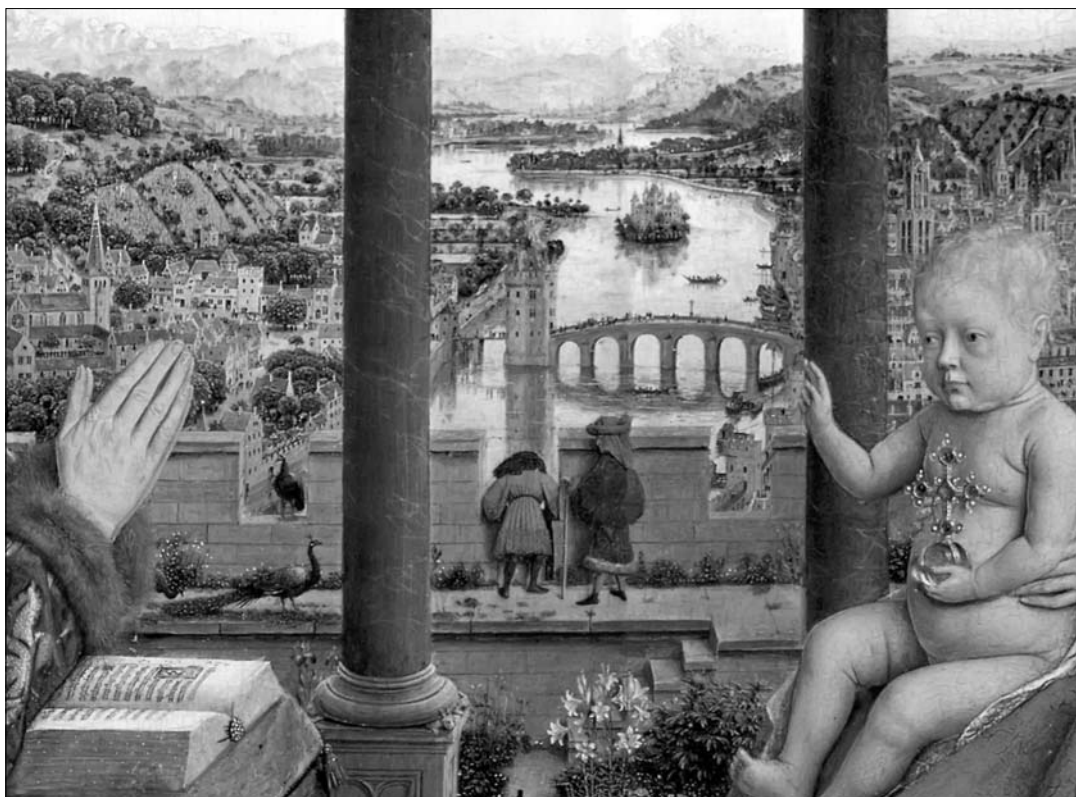
Глава VI	
КРИТИКА СУЖДЕНИЯ АППЕТИТА,	229
глава вместо заключения, в которой, пытаясь подвести некоторые итоги сказанному в предыдущих главах, автор размышляет об обретении человеком идентичности через искусство	

## ИДЕАЛ И ИЕРАРХИЯ

в которой речь идет о проблеме единичности и множественности культурного образца, а также о феномене классики в изобразительном искусстве и истории эстетической мысли

**В**сего каких-то сорок с небольшим лет тому назад Национальное управление по аэронавтике и исследованию космического пространства США (NASA) начало реализацию программы Lunar Orbiter — серии из пяти запусков одноименных космических аппаратов с целью составить топографию лунной поверхности. На одном из кадров, сделанных камерами Lunar Orbiter I, оказалась запечатлена встающая над Луной Земля, «круглая, как апельсин». Это был первый снимок нашей планеты, сделанный в непосредственной близости к ее спутнику. Вечерний терминатор Земли проходил на фотографии через Одессу, Стамбул и чуть западнее Кейптауна.

А за пятьсот лет до того Ян ван Эйк нарисовал поистине космическую панораму, ибо вид с лоджии в картине «Мадонна канцлера Ролена» (1435) не могла бы увидеть с высоты своего полета никакая птица. Такой вид недоступен и человеку, смотрящему из иллюминатора самолета: почти континенты, разделяемые извилистой рекой; сама река с, кажется, плывущим по ней островом, обилие зданий с готическими доминантами церковей на правом берегу и еще невозделанные земли — на левом, толпы крохотных фигур, стекающихся в город, к собору, как если бы все человечество разом сделалось пилигримами, — из самолета все это слилось бы в безликий геометрический узор и исчезло за горизонтом. Ван Эйк сдерживает линию горизонта снежными вершинами гор под розово-желтым небом, но не пытается остановить взор зрителя, и тот уносится дальше, к облачным пустошам, увле-



Ян ван Эйк.  
Мадонна канцлера Ролена.  
1435. Фрагмент.  
Дерево, масло. 66 × 62 см.  
Лувр, Париж.

каемый поверх главного изображения. Горные гряды, холмы, река, поля, леса, улицы — все выписано с величайшей топографической дословностью, безграничной проработкой деталей и ярким эффектом одновременного охвата ближнего и дальнего планов, который и сегодня достигим разве что применением фотографической технологии создания изображений с расширенным динамическим диапазоном, HDR1. Вслед за Хейзингой, приведем описание этой картины французским писателем Дюран-Гревилем: «Если кто-либо, привлекаемый любопытством, будет настолько неосторожен, что подойдет слишком близко, ну тогда все! Он останется в плену до тех пор, пока напряженное внимание его не ослабнет; его поразит тонкость деталей; он будет разглядывать, завиток за завитком, корону Девы Марии, это словно пригрезившееся творение ювелирного искусства; фигурку за фигуркой и группы, которые — не отягощая их — заполняют капители колонн; цветок за цветком, лист за листом, все это изобилие фона; изумленный взор его откроет, между головкой божественного младенца и плечом Девы, в городе с остроконечными крышами домов и изящными колокольнями — громадный собор с многочисленными контрфорсами, широкую площадь, перерезанную надвое лестницей, по которой поднимаются,

сходят, бегут бесчисленные тонкие мазки кисти, которые суть не что иное, как живые фигурки; его взгляд обратится к мосту, на который, как на спину ослу, нагружены группы людей, толпящихся там и сталкивающихся друг с другом; он последует вдоль изгиба реки, которую бороздят углые лодчонки, а посредине, на островке, меньшем ноготка младенца, обрамленный деревьями, возвышается замок сеньора, украшенный множеством башенок; его взгляд перенесется влево, к усаженной деревьями набережной, где прохаживается и гуляет народ; он то и дело будет устремляться вдаль, преодолевая одну за другой вершины зазеленевших холмов, задерживаясь на мгновение на далекой линии снежных гор и теряясь затем в бесконечности бледно-голубого неба, где рассеиваются летящие облачка. <...> И на склоне дня, за минуту до того, как голоса зрителей положат конец вашему созерцанию, взгляните, как этот шедевр преображается в нежных тонах заката; как его небо делается все глубже и глубже и как основная сцена, цвета которой рассеиваются, погружается в бесконечную тайну Гармонии и Единства»<sup>1</sup>. Удивительно: за сотни лет до изобретения телескопа или микроскопа ван Эйк изобразил, словами де Тольная, всеобъемлющее видение всей вселенной, подлунного мира, который есть центр космоса иерархического порядка<sup>2</sup>, находящего свое отражение в повседневной жизни в виде иерархического же понимания общества: «Господь повелел простому народу появиться на свет, чтобы трудиться, возделывать землю или торговлей добывать себе надежные средства к жизни; духовенству предназначено вершить дело веры; аристократия же призвана возвеличивать добродетель и блюсти справедливость — деяниями и нравами прекраснейших лиц сего сословия являя зеркало всем прочим»<sup>3</sup>.

Любое общество имеет определенную систему норм и ценностей, на повседневном, как минимум, уровне, включающую требования к поведению и обязанностям своих членов. В свою очередь социальные нормы формируются неизбежно как следствие коммуникации и кооперации людей, являясь таким образом стержневыми линиями социализации человека, будь он бюргер или художник. Личность последнего формируется так же, как и первого, — воспитанием, образованием, в ходе общего развития как самоактуализации «Я», обретении повседневного и специального жизненного опыта и т. п., с той разницей, что для художника эти аспекты в ограниченной мере определяют, помимо прочего, и эстетическое мировоззрение. Усваивая социальные нормы и ценности, входя в социальную среду и постигая

1 Durand-Greville E. Hubert et Jan van Eyck. Bruxelles, 1910. P. 119. Цит. по: Хейзинга Й. Осень Средневековья. М., 2002. С. 337–338.

2 Albus A. The Art of Arts: Rediscovering Painting. Berkeley, L. A., London, 2000. P. 4.

3 Хейзинга Й. Указ. соч. С. 73.

имеющийся коллективный опыт, а также под влиянием объективных условий и субъективных моментов поиска смыслообразующих компонентов жизни художник (впрочем, при желании мы можем говорить и о человеке вообще) вырабатывает и реализует свою собственную индивидуальную систему норм, которая, в конечном счете, может не совпадать, частично или полностью, с существующими в социуме представлениями о ценностях и нормах и даже противоречить им. Критерием этого может выступать степень сформированности иерархической структуры ценностных ориентаций, которая в том или ином виде присуща практически всем социальным институтам.

С другой стороны, художник по определению является не только творцом произведений искусства, но выступает также творцом смыслов — следствий генерации и последующей актуализации творческих импульсов: в процессе видения и с помощью воображения, т. е. *зрительного впечатления и умозрительно-представления*, художник соотносит свой мир с миром вокруг, наложением на последний личностного «фильтра» организует мир произведения искусства. По предположению Т. С. Элиота, сознательный или бессознательный процесс отбора, развитие одних возможностей за счет других в ходе пересоздания мира в произведение является одним из признаков зрелости языка искусства, которая, в свою очередь, выступает одной из характеристик — наряду со зрелостью ума и историчностью сознания эпохи — классики. Вообще, по мысли поэта, жертвовать одними возможностями ради осуществления других является в какой-то мере условием художественного творчества, да и всей жизни<sup>4</sup>. Эмпирически это предполагает выстраивание иерархии эстетических предпочтений, личностно-смысловых меток значимости, не обязательно связанных с границами видимого мира, но обусловленных уровнем художественной компетенции.

В целом художественная концепция мира может быть рассмотрена как некая иерархическая система, тесно спаянная с взаимосвязями и взаимодействиями человека с различными внутренними и внешними средами и позволяющая соотносить ценности человеческого духа той или иной исторической эпохи с эстетическим богатством произведения искусства — опять же, той или иной эпохи. Иерархическая система ценностей присутствовала, таким образом, не только в позднесредневековом обществе и, следовательно, в искусстве этого периода, — ее непременно предполагает понятие *классического* в искусстве вообще, что становится ясным, если вспомнить происхождение понятия.

Сент-Бёв писал, что «классиком», согласно обычному к середине XIX века определению, назывался древний автор, которому давно платят дань восхищения и который является

4 Элиот Т. С. Что такое классик? // Элиот Т. С. Избранное: Стихотворения и поэмы; Убийство в соборе: Драма; Эссе, лекции, выступления. М., 2002. С. 223–227.



в своей области авторитетом. В схожем смысле понятие впервые возникает у римлян, которые словом *classici* (в единственном числе — *classicus*) называли граждан высшего разряда, то есть «имевших доход не ниже определенной суммы»<sup>5</sup>, тогда как за остальными закрепилось именование *infra classem*, «ниже класса». Собственно на классы как категории по имущественному цензу римское население было разделено при Сервии Туллии, шестом царе Древнего Рима (VI век до н. э.), с именем которого связаны реформы, способствовавшие утверждению государственного строя. В метафорическом смысле «элита» слово «классики» было впервые употреблено Цицероном, а в переносном значении в приложении к искусству *classicus* встречается у Авла Гелия, II век н. э., в качестве определения для «ценных и выдающихся» писателей, у которых, тем не менее, есть недвижимое имущество и которые не смешались с толпой пролетариев. Подразумевалось, что такие писатели произвели на свет нечто достойное остаться в веках, что может служить примером и образцом для подражания и что, таким образом, может служить для классификации ценностных ориентиров, для формирования их *иерархии*. А в 1755 году Иоганн Иоахим Винкельман написал: «Единственный путь для нас сделаться великими и, если можно, неподражаемыми — это подражание древним»<sup>6</sup>, сформулировав тем самым свою теорию *идеального образца*. По сути, он повторил следующий тезис Жана де Лабрюйера в «споре о новых и древних»: «В наш литературный слог пришлось внести такие же изменения, какие были введены в архитектуру: готический стиль, навязанный зодчеству варварами, был изгнан и заменен ордерами дорическими, ионическими и коринфскими. То, что прежде мы знали только по развалинам греческих и римских зданий, стало достоянием современности и украшает теперь наши портики и перистили. Точно так же, чтобы достичь совершенства в словесности и — хотя это очень трудно — превзойти древних, нужно начинать с подражания им»<sup>7</sup>. Так первая попытка резюмировать суть представлений о классическом в искусстве пошла по пути идеала, а не по кажущемуся сегодня очевидным пути иерархий<sup>8</sup>. А вопрос о классике в каком-то смысле стал вопросом о неразрешимо противоречивых взаимоотношениях между идеалом и иерархией, между идеалом и жизнью.

5 Сент-Бёв Ш. Что такое классик? // Сент-Бёв Ш. Литературные портреты. Критические очерки. М., 1970. С. 310.

6 Винкельман И. И. История искусства древности. Малые сочинения. СПб., 2000. С. 304.

7 Лабрюйер Ж. Характеры, или Нравы нынешнего века. М., 2004. I, С. 15.

8 Хотя сказать, что Винкельман не понимал важность иерархичности в вопросе отношений искусства прошлого и настоящего, нельзя, ибо походя он все же заметил: «Если художник не должен руководствоваться вкусом древних в отношении формы и красоты, то здесь вообще не могут быть установлены никакие правила» (Указ. соч. С. 344).

Считается, что главное произведение Винкельмана — «История искусства древности», увидевшая свет в Риме в 1763 г. И действительно, она является первым в мировой литературе исследованием, которое рассматривало историю искусства как процесс и затрагивало вопрос эволюции стиля. Но основные положения его теории, из которых вырос веймарский классицизм Гёте, Шиллера и Фосса, немецкий классический идеализм Шеллинга и Гегеля, были представлены в более ранней работе, цитату из которой я привел выше, — это были «Мысли о подражании произведениям греческой живописи и скульптуры», вышедшие в Дрездене и «открывшие» современникам ученого идейную глубину, строгость и близость природе искусства Древней Греции, которые бесконечно поднимали его над пустыми, как казалось, и манерными творениями рококо.

«Мысли о подражании...» касались четырех вопросов: 1) о совершенстве природы греков, 2) о достоинстве их произведений, 3) о подражании им, 4) о характере мышления греков, проявляющемся в произведениях искусства и в особенности в аллегории. И надо сказать, что представление Винкельмана об античности кажется наивным, да оно в самом деле было таковым. Однако оно обладает одним неотъемлемым преимуществом: это действительно представление — цельное, последовательное и логичное, а не амальгама исключаящих друг друга фрагментарных суждений, которая не раз будет возникать у более поздних, более осведомленных и куда менее наивных интерпретаторов античности. Здесь я только повторяю слова С. Аверинцева, который считал, что теория Винкельмана «идеальна» потому, что «идейна». И это идеал «не в стертом, безответственно-эмоциональном, сентиментальном словоупотреблении, но в исходном строгом и весомом смысле. За ним стоит не настроение и не любование, но вера — присущая Просвещению вера в возможность культуры, которая была бы до конца согласна с природой, и природы, которая была бы до конца согласна с разумом»<sup>9</sup>. Проблема в том, что этот «цельный» и «идейный» идеал был предельно абстрактен и схематичен и укладывался в программное заявление о благородной простоте и спокойном величии, которые, к слову, изначально относились не к искусству в целом, но лишь к частным формообразовательным принципам: «Общей и главной отличительной чертой греческих шедевров являются, наконец, благородная простота и спокойное величие, обнаруживающееся как в позе, так и в выражении лица»<sup>10</sup>.

В этом идеале благородной простоты и спокойного величия находят отражение античные представления о божестве.

9 Аверинцев С. Образ античности в западноевропейской культуре XX века. Некоторые замечания // Новое в современной классической филологии. Сб. статей под ред. С. Аверинцева. М., 1979. С. 5–40.

10 Винкельман И. И. Указ. соч. С. 315.



Антон фон Марон.  
 Портрет Иоахима  
 Винкельмана. 1768.  
 Холст, масло. 138 × 99 см.  
 Коллекция Фонда  
 Веймарской классики,  
 Веймар.

ственном совершенстве, о красоте пластики и пластическом покое красоты, о балансе материального и духовного начал. И в этом Винкельман стал в известном смысле наследником Эпикура, Лукреция и Аристотеля, последний из которых утверждал, что то, что совершенство не нуждается в действии, ибо оно само есть цель, а действие возможно лишь при наличии цели и средства<sup>11</sup>. Собственно говоря, данное представление и развивал «президент древностей», понимая так, что искусство служит своего рода художественным ограничителем человеческому несовершенству и тем приближает смертных к бессмертному идеалу, поскольку, «согласно

11 См. Аристотель. О небе. Книга 2, Гл. 12 // Сочинения: в 4 т. Т. III. М., 1981. С. 263–378.

не одному лишь Эпикуру, человеческой душе несвойственно пребывать в некоем среднем состоянии между страданием и наслаждением, а страсти — это ветры, которые гонят наш корабль по морю жизни, и наполняют паруса поэта, и уносят ввысь дух художника, то и чистая красота сама по себе не может быть единственным предметом нашего рассмотрения: мы должны соотнести ее с действием и страстями, то есть с тем, что в искусстве обозначается понятием выражения»<sup>12</sup>.

Винкельман, кажется, не очень охотно признавал необходимость уделять внимание многообразию формы произведения как таковой, которая, однако, и есть результат выражения: «Все движения и позы греческих фигур, не отмеченные подобной мудростью, но отличавшиеся чрезмерной пылкостью и буйностью, были следствием некоей ошибки, которую древние художники называли *Parenthyrsis*»<sup>13</sup>. Это свидетельствует о том, что теоретическая схема ученого базировалась, прежде всего, на умозрительном представлении о натуре. По Винкельману, благодаря тому, что в создании произведения участвует разум, оно становится чем-то большим, чем просто воспроизведением природы, — оно представляет идеальную красоту: «Знатоки и подражатели греческим произведениям находят в их шедеврах не только прекраснейшую природу, но и нечто более, чем природу, а именно — некие идеальные ее красоты, которые, как учит нас один древний комментатор Платона, “возникают из образов, созданных одним только разумом”»<sup>14</sup>. И это — основание для трактовки греческого стиля<sup>15</sup> как соотношения категорий красоты и выражения. (Забегая вперед, укажу, что развитие именно этой трактовки кульминировало у Гегеля.) Идеальная красота не сводится к внешним формальным определениям, а находится в единстве с выражением внутреннего содержания. Без выражения, одухотворяющего природу, нет подлинного искусства. Возможно, это справедливое утверждение, однако из него почему-то делается вывод о том, что более всего свойственно красоте спокойствие, движение же искажает ее, и это притом, что ни в качестве имманентного качества, ни в каком другом виде покой не свойственен природе, пребывающей в вечном движении — и с исторической, и с физической точек зре-

12 Винкельман И. И. Указ. соч. С. 115.

13 Там же. С. 316. Парентирс — неумеренный или вообще неуместный пафос; термин этот используется в греческом трактате I века «О возвышенном», причем, как заметил еще Лессинг в «Лаокооне», по отношению к поэзии и риторике, но не к изобразительному искусству.

14 Там же. С. 304.

15 Винкельман вводит понятие стиля и понимает его, довольно поверхностно и внешне, как совокупность свойств и признаков искусства, но это позволило ему говорить об истории искусства как о процессе детерминированной смены стиля. Справедливости ради нужно отметить, что вплоть до сегодняшнего дня понятие сохраняет неустойчивость объема и сферы применения.

ния. Но именно в природе, точнее — в растительном мире, впервые, если так можно сказать, встречаются симметрия и ритм, которым в человеческой истории, благодаря принципу подражания, суждено было стать двумя основными композиционными началами в изобразительном искусстве.

Как бы то ни было, художественная организация так называемого классического типа в эстетике и искусствознании стала связываться — благодаря гегелевской систематизации искусства — с определенными стилевыми формально-содержательными структурами, генетически восходящими к характеристикам произведения искусства античного мира. Но что такое Греция для Винкельмана? Это страна нормы и типа, где все находится в пределах меры и имеет общезначимый характер, средоточие положительных сторон человеческого мира и вечных истин. Такая теория — метафизическое предпочтение усматривать во всем, что касается культуры и искусства, только правильные формы, и предпочтение весьма прямолинейное: «президент древностей» не видел в греках людей, отказывая им во всем человеческом, но видя гармонию там, где обычно имеет место быть столкновение интересов, борьба страстей, идей и положений. Однако правильность не безусловна — у нее изменчивые границы, и *«равновесие, которого критики так часто требуют от художника, а историки искусства неизменно стараются выискать в великих произведениях прошлого, вряд ли можно считать неперенным условием всякой живописной композиции»*<sup>16</sup>. Как бы то ни было, любое проявление формы, одним из которых является композиция, как раз «отвечающая» за «все движения и позы», — так вот, любое проявление формы нельзя понимать в отрыве от художественного образа. А именно на такой отрыв «полагался» Винкельман, игнорируя простой факт, что сами-то греки не знали образца в том качестве, в котором мы понимаем его, начиная с Возрождения! Их канон классической и эллинистической эпох сложился в результате саморазвития. Ибо живому искусству свойственен осторожный эмпиризм. Греки, родоначальники исторической науки, знавшие и изучавшие историю и археологию, ваяли не классику, но создавали произведения искусства и исходили при этом не из прошлого, но из настоящего, исключительно из него. Настоящим, к примеру, были инициированы поиски закономерности в пропорциях, настоящее же побуждало деформировать пропорции ради «правильного» взгляда. Вместо поисков великих образцов греки располагали критическим отношением к современности, к себе. Более того, пресловутое ренессансное обращение к наследию античности также не страдало излишней идеализацией прошлого: в эпоху Возрождения античные памятники не были свидетельством некоего абстрактного прошлого, но включались

16 Алтатов М. Композиция в живописи: исторический очерк. М., 1940. С. 92.  
[Курсив мой. — В. Г.]

Аполлон Бельведерский.  
Римская копия бронзового  
оригинала работы  
древнегреческого  
скульптора Леохара.  
Ок. 330–320 гг. до н. э.  
Мрамор. Высота 2,24 м.  
Музей Пия-Климента,  
Ватикан.



в современную культуру в качестве неотъемлемой части художественного сознания. Факт, что античные сюжеты, мифологические или исторические, выступали своего рода костюмами для ренессансных постановок актуальных драм и взаимоотношений, известен и довольно неплохо изучен. Что не помешало Винкельману, испытывавшему очевидный дефицит критического отношения к грекам, схематично и, опять же, абстрактно противопоставлять современность и античность, «прозу жизни» и идеал, выстраивая систему материальных и духовных факторов, обуславливающих искусство того или иного времени. Как ни странно, несмотря на ложный базис,

Винкельман едва ли не первым выдвинул справедливое требование системности в сравнительно-историческом изучении художественных процессов.

Учитывая это требование, нельзя не заметить, что винкельмановская позиция умозрительного представления по отношению к построению «движений и поз» в произведении — лишь один из двух принципов, на мой взгляд, то и дело чередующихся, то врозь, то попеременно. (Вторым является, как было упомянуто, зрительное впечатление.) Знаменитый исторический очерк о композиции в живописи М. Алпатова дает возможность проследить их бытование в различные эпохи.

Начнем с того, что Алпатов придерживался того мнения, будто первобытный художник был совершенно беспомощен в вопросах расположения фигур в своих рисунках, притом что сами рисунки могут быть названы замечательными произведениями искусства. Проблема в том, что первобытный Человек Рисующий представлял себе, скажем, стадо не как нечто целое, а как сумму отдельных фигур. Однако не выглядит ли эта проблема указанием на конвенциональность многих эстетических понятий и понятия целостности в том числе? Композиции первобытного искусства, как кажется, отличаются неупорядоченностью, предметы разбросаны, мало связаны друг с другом, но не *до-вербальное* ли это отражение хаоса, в котором пребывал доисторический человек? Его искусство соответствовало его картине мира, точнее — ее отсутствию (насколько это возможно по предположению). Стадо просто не могло быть чем-то целым — для этого не было никаких социально-культурных предпосылок.

Зато они есть в Египте, «получившем» цивилизацию. Как следствие — строжайший порядок, преобладающий в древнеегипетском искусстве, обусловленный интересом художника к предметам. Но это не тот порядок, которого искал Винкельман в античном искусстве: египтянин создавал не столько то, что видел, сколько то, как он, по его мнению, видел, то есть представление воображения, а не прямое зрительное впечатление<sup>17</sup>, так

17 Попытку такого разделения предпринимал еще Адольф Гильдебранд в книге «Проблема формы в изобразительном искусстве», первая глава которой посвящена различению двух возможных, по мнению ученого, родов восприятия — зрительного представления и двигательного (см. Гильдебранд А. Проблема формы в изобразительном искусстве». М., 1914. С. 11–17). Увы, немецкий скульптор и мыслитель тоже пытался провести разделение на «правильное» и «неправильное», правда, в отличие от Винкельмана, не в области образцов, а среди исторических модификаций культурно-художественной формы в искусстве, предполагая тем самым существование абсолютной формы — с совершенной композицией, оптимальным взаимодействием контрастов и т. п. На свой лад, это была очередная идеалистическая концепция (то есть построенная на некоем представлении об идеале), пренебрегавшая самим ходом истории, который очевидно демонстрировал, что, да, в отдельные периоды искусство озадачивалось возделыванием возможностей художественной иллюзии,

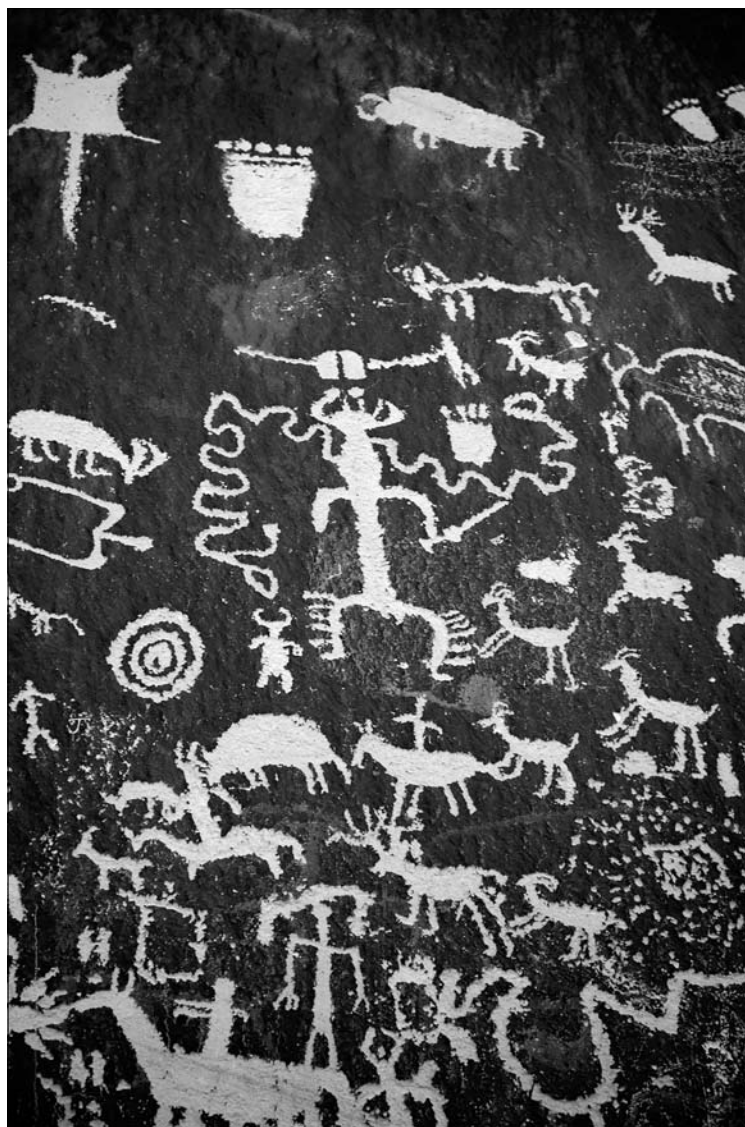
как «египтяне считали, что важнее всего было выделить в изображенном событии его наиболее существенные, по их взглядам, признаки»<sup>18</sup>. И эти признаки изображенного определялись не внешним правдоподобием впечатления, а соответствием графического выражения строю жизни эпохи. В египетском случае подобное соответствие востребует в большей степени ритмическое начало, тогда как греками была усвоена и симметрия, найденная в природе. Но дальше в истории искусства случилась небольшая хитрость: греки представили<sup>19</sup> мир не как

соревнуясь с убедительностью внехудожественных форм, но в целом установки на жизнеподобие как высшую цель искусства всегда были недолговечны — их быстро «смывало» волной новых экспериментов и поисков. Нормативность концепции Гильдебранда контрастирует с принципом историзма, положенным им самим в ее основу. Проблема формы, которая возникает перед художником в подражательной деятельности, непосредственно дана природой, продиктована восприятием. Этого нельзя сказать о проблеме формы, возникающей при архитектурном построении произведения. Гильдебранд понимает последнее как построение целостной формы по примеру архитектуры. По его словам, пластика и живопись в противоположность архитектуре по большей части определялись как искусства подражательные. «Это определение выражает только различие и упускает сходство» (Указ. соч. С. 3). Однако, я думаю, существенным различием, помимо указанного Гильдебрандом, является то, что архитектура утилитарна, а живопись, пластика — в практическом плане бесполезны (если так вообще позволительно выразиться). Целостность архитектуры отчасти задается проектом, между тем великие живописцы часто достигали полноты бытия произведения тем, что многого недосказывали. Развитие архитектуры, постепенно избавлявшейся от не несущего практической нагрузки декора, только подтверждает это. В любом случае, зависимость архитектуры от того, что можно было бы назвать «духом эпохи» не в пример сильнее, чем живописных практик. К тому же, интересно, что, принадлежа к лагерю критиков Винкельмана, архитектурный эксперт Карл Шеффлер в своей книге «Дух готики» (*Scheffler K. Der Geist der Gotik. Lpz. 1923*) обнаружил, что пластической форме природы, с которой «снят» изначальный образец искусства, «праобразец», присущ как греческий, так и готический характер, причем в равной степени. Есть над чем задуматься. XIX век, по Шеффлеру, был эпохой «распавшегося в себе подражания искусству и природе», эпохой «вялости формы и сентиментальной идеологии», эпохой, когда «господствовали художники средней руки, тогда как истинно самостоятельные преследовались или оставались в пренебрежении» (Цит. по: Эстетика Винкельмана и современность. Сб. статей под ред. В. Ванслова и В. Шестакова. М., 1994. С. 75).

18 Аллатов М. Указ. соч. С. 13.

19 В данном случае такое обобщение предпринято единственно для противопоставления греческого взгляда египетскому. Греков же «вообще» — не существовало: искусство античности развивалось около тысячи лет и породило различные ареалы и виды искусства с разными законами, со своей архаикой, классикой V века, эллинизмом и «греческим барокко». Это, конечно, следует иметь в виду.

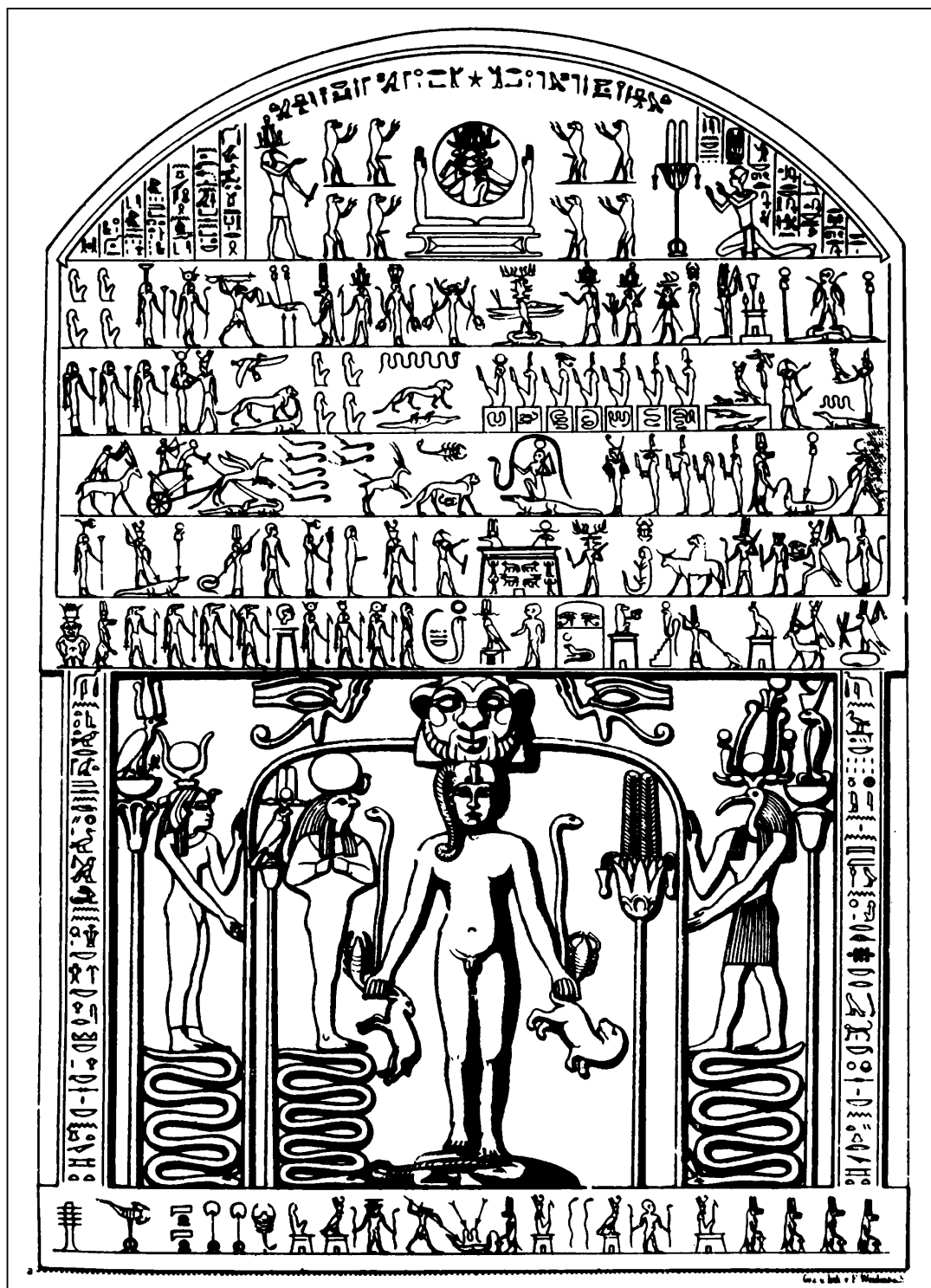




Петроглифы на территории Государственного памятника Ньюспейпер-Рок, штат Юта, США.

Петроглифы были вырезаны индейцами как в доисторический период, так и после контакта с европейцами (о последнем можно судить, например, по тому факту, что некоторые знаки изображают всадников). Хотя точная датировка памятника вызывает затруднения, однако можно установить относительную датировку по патине. Причина столь высокой концентрации петроглифов на небольшой площади остается неясной.

царство таинственных и непознаваемых сил, но как отвечающий строго организованному и познаваемому человеческим разумом порядку ритма и симметрии, то есть подчиненному зрительному впечатлению. Поэтому, в отличие от египетской, греческая композиция не могла распадаться на составные части. Однако от этого греческое искусство не было менее *иллюзорным* по отношению к действительности, чем египетское. Просто строй восприятия жизни греками подразумевал, как можно предположить, ввод в обиход понятия части и целого. Но вот постулирование этих понятий в качестве одних из ключевых в искусстве вообще — чистая конвенциональность.



Уже средневековые мастера вновь прочувствовали изысканность плоскостных и линейных средств выражения, хотя едва ли видели древнеегипетские образцы, с одной стороны. (Примерно так же, по-видимому, русский иконописец XV века, никогда не выдавший образцов греческой живописи, выкристаллизовывает из византийских образцов сдержанный образ «Оплакивания Христа» из коллекции Остроухова, «от которого веет духом ранней Греции».) С другой — реальность в их исполнении часто теряет узнаваемые черты, так как наполняется трансцендентным смыслом. Композиционной основой многих средневековых миниатюр и фресок служит умозрительное представление, а не открытое зрительное впечатление. Они оперируют не столько фигурами, сколько ритмически выстроенными знаками, обнаруживающими декоративное начало изображений, а не только сюжетную связь.

Возрождение руками итальянских, прежде всего, мастеров, возвращает в активный инструментарий художников зрительное впечатление, ставя перед собой задачу максимального точно изобразить его на плоскости. Расположение трехмерного образа в двумерном пространстве было очередным технологическим витком на «спирали» модификации языка изобразительного искусства. Теперь во главу угла ставились не только и даже не столько смысловое соотношение фигур или их декоративное расположение, но их место в пространстве картины в целом и друг относительно друга в частности. В итоге композиция оказалась суммой трех слагаемых: расположения предметов в пространстве, ритмического расчленения плоскости картины и — точки зрения.

Последний пункт в контексте предлагаемого читателю исследования, пожалуй, более важен, чем формальные первые два, ибо свидетельствует о том, что изображение, начиная с позднего средневековья, перестает быть имперсональным и снова обретает субъективную обусловленность, которая теперь, однако, является сознательно заданной, подчиненной художественной воле художника, его интенции. Леонардо относится к композиции как к определенной, сознательно поставленной творческой задаче; у Рафаэля композиция служит выражением «заложенного в самой природе стремления к гармоническому видению мира»<sup>20</sup>. Таким образом, достигнув зрелости в творчестве мастеров Высокого Возрождения, построение живописного образа получает, по словам М. Алпатова, *классическое выражение*... И совершенно не понятно, что это значит. Есть подозрение, что «классическое» здесь служит привычной ширмой, прикрывающей стремление художников выразить в заряженном внутренними силами поле картины красоту, лежащую, как они надеялись, в основе мира. Но разве это стремление меньше у раннесредневековых мастеров или художников Древнего

Голенищев В. С.

Прорисовка Стелы

Метгерника. 1877.

Стела — приблизительно

V век до н. э.

Египта, которые искали красоту не только этого мира, но и того? Или, скажем, у живописцев XVI—XVII веков, в чьих работах субъективная точка зрения обозначилась значительно отчетливее, резче — посредством, например, диагонального построения композиции.

Правда, стоит отметить, что к моменту окончательного формирования жанровой и станковой живописи, то есть в основном в XVII столетии, когда существует не только разделение изобразительного искусства на жанры, но и сами жанры становятся «высокими» и «низкими», исходя из предмета, темы либо сюжета изображения, — тогда художники добились максимального выражения зрительного впечатления в сочетании с умозрительным представлением. Поэтому какое-то время после художественные средства изменялись в части внесения и расширения уже не «идеологических» аспектов, вроде того, что изображать — то, что видно, или то, как видно, но аспектов «технологических». (Хотя, конечно, параллельно концепции, рассматривавшей свет и цвет в качестве элементов зрительного восприятия в живописи, существовала концепция понимания знаков и символов как элементов восприятия трансцендентного — в иконописи.) Скажем, как составным частям композиции, куда большее внимание стало уделяться свету и цвету. Конечно, Леонардо был мастером светотени, а Тициан — превосходным колористом, но у них распределение световых и цветовых пятен в картине было подчинено расположению объемов. Иначе — у художников XVII века, скажем, Рубенса и, вне всяких сомнений, Рембрандта. В полотнах последнего живописная система световых и световых явлений образовывала, по сути, «самостоятельную сторону реального мира»<sup>21</sup>.

В Новое время, то есть примерно с середины XVIII века, образовалось четыре очень условных течения в решении проблемы изображаемого — академизм, натурализм, формализм и реализм. С них, как мне кажется, вновь началось разделение в живописи умозрительного и зрительного начал в способе изображения. Так, формализм, согласно Морису Дени, получал наслаждение от создания живописных элементов как таковых — линий, цвета, света и т. п., технической фактуры, проще говоря. Реализм опирался на контекст и содержание изображаемого. Академическая традиция, стремившаяся добиться некоторого творческого обобщения явлений реальности частного порядка, зачастую стесняла развитие многих крупных мастеров, поскольку в советах академиков сказывался чисто формальный характер понимания формы, надуманность представления о том, как должна строиться реальность. В противоположном направлении двигалась натуралистическая традиция, в соответствии с которой художник пытался вовлечь в пространство картины все, что видит, механически точно отображая якобы непредубежденное зрительное впечатление

21 Там же. С. 62.