



*HSE*  
BIBLIOTHECA  
SELECTA

# О Г Л А В Л Е Н И Е

Об этой книге	6
Предмет истории искусства	11
Где искусство? In situ, музей, выставка	35
Природа орнамента	59
Незавершенное и незавершённое	79
Что такое шедевр?	101
Классика, классики и классицизмы	125
История тела	149
Лицо, маска, портрет	183
Латынь архитектуры	215
Город как произведение искусства	253
Вера и культ, или Искусство парадокса	279
Искусство — философия — картина мира	311
Против искусства: аниконизм, иконоборчество и вандализм	345
Поэтика фотографии	375
Кинематограф и некоторые особенности киноанализа	395
Лабиринты XX века	413
Список иллюстраций	439
Использованная литература	447
Алфавитный указатель	459

# ОБ ЭТОЙ КНИГЕ

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

С самого начала я чувствовал, что моему авторскому курсу, чтобы стать реально *авторским*, нужно что-то свое. Я не преподаю историкам искусства, моя задача — в том, чтобы познакомить с этой наукой и, естественно, с произведениями искусства тех, кто пришел в ВШЭ осваивать другие профессии: историков, экономистов, международников. Хотелось и хочется учить смотреть, описывать и анализировать произведения и памятники, а не расставлять реперные точки в хронологической таблице. Несколько лет назад я решил изложить мои представления об искусстве в форме эссе. Откладывая на послезавтра то, что нужно было сдать завтра, я дожил до марта 2020 года. У меня были готовы всего три эссе из запланированных. Как и все, я оказался заперт в четырех стенах. Сидел и работал.

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

Любой «древник» тяготеет к своей древности. Именно поэтому я решил в эссе не увлекаться лучше всего знакомым мне «тысячелетним царством» — Средневековьем. Это стало сознательным выбором, но и элементарным проявлением любопытства и немного — дерзости: я впервые взялся за что-то

серьезное *не* о Средневековье. Мне помог десятилетний опыт преподавания в Высшей школе экономики. Сотни студентов выступали и выступают на моих семинарах с докладами о конкретных произведениях искусства, пишут о них же эссе. Создав магистерскую программу «Медиевистика», я с удовольствием принимал историков искусства и стимулировал их работу с визуальным материалом, соглашался на чисто искусствоведческие темы, не оглядываясь на дисциплинарные привычки и предрассудки. История искусства изучает памятники искусства, но она тоже — *история людей*. Просто, может быть, она о том лучшем, что от людей остается на века.

Отчасти отвечая на обновленный любопытством моих учеников собственный вопросник, отчасти ради движения вперед, первой ковидной осенью я решил полностью переделать свой курс и отразить его в выбранной мной форме. Мои лекции всегда замкнуты тематически, то есть каждая предъясвляет большую тему. Например, «Латынь архитектуры», «Город как произведение искусства», «Лицо, маска, портрет», «Незавершенное и незавершимое», «Против искусства: аниконизм, иконоборчество и вандализм», «Поэтика фотографии», «Искусство — философия — картина мира».

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

Из последних философических рассуждений очевидно, что такой ход мыслей мало похож на нормативные знания. Именно поэтому перед читателем — не учебник, не «норматив», даже не лекционный курс. Мои эссе не претендуют на систему координат, которую ни с того ни с сего примут историки искусства, дизайнеры или культурологи. Никто из них не обязан

преподавать историю искусства *по-моему*. Если мне есть что сказать обо всем искусстве, это не значит, что то же самое захотят сказать о нем коллеги.

Французское *essai*, вышедшее из среднелатинского *exagium* («взвешивание», «измерение»), уже в конце XII века означало во Франции «встречу с чем-то новым», «испытание» и в особенности опытное засвидетельствование качеств и характеристик какого-то предмета. Вскоре метонимически этот термин перешел в кулинарию, виноделие, так стали называть дегустационный бокал. А в середине XVI века им решили обозначить *опыты* начинающих литераторов, которые в прозе брались за какую-то тему, не претендуя на полноту изложения. Среди этих последних в 1580 году оказался Мишель де Монтень. Вместе с тем мне кажется, что предлагаемый здесь взгляд претендует на определенную системность, как положено университетскому курсу. Поэтому я выражаю глубокую признательность моим студентам, ассистентам и ученикам, особенно Александре Мамлиной, нашедшей время прочитать книгу целиком; и, конечно, Ольге Шестопаловой, лучшему редактору, с каким мне доводилось работать.

Олег Воскобойников



# ПРЕДМЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА

Искусство не изображает видимое,  
но делает его видимым.

*Пауль Клее. Творческая исповедь (1920)*

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

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



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

Мы начали с *рукотворности*. Действительно, прекрасную реку или гору мы можем назвать разве что шедевром природы. Но все становится сложнее, если оказаться, например, в парке какого-нибудь дворца — неважно, европейского или иного. Дворец без окружающего парка немислим, парк без дворца — неуместен. Сузим оптику: в японском или китайском саду каждый камень, никак не обработанный, но тщательно подобранный по породе, размеру, силуэту, рисунку, цвету, обладает четким положением в общей картине. Он одновременно звено в цепи, фрагмент и самодостаточный микромир. Его не назовешь рукотворным, но его коснулись мысль и руки создателя сада, претендующего на особый статус. Конечно, японский и китайский сады — самобытные историко-культурные явления, объяснимые особым эстетическим отношением к природе в традиционном Китае и в традиционной Японии, в буддизме, в синтоизме<sup>2</sup>. Но этот почти случайно взятый пример показывает, что границы между живым и неживым, органическим и созданным человеком в определении предмета истории искусства, на самом деле, размыты. Неслучайно некоторые вековые деревья бонсай в Японии возведены в ранг национального достояния. И они — живые.

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

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

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

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



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

только ее. Зато, обладая этой функцией, вещь выходит за предписанные ей бытом границы и способна преобразовать пространство вокруг себя (илл. 1).

За повсеместным проникновением основанных на зрительном восприятии средств коммуникации в гуманитарных науках произошел так называемый визуальный или, если использовать кальку с английского, «иконический поворот», *iconic turn*<sup>4</sup>. Он привел к тому, что академическая история искусства тоже сильно изменилась. В круг ее интересов вошли сначала кинематограф и фотография, затем комиксы, реклама на всех возможных носителях, включая рекламу в Интернете, перформанс, дизайн, уличные граффити — одним словом, едва ли не все, что *изображено*, а не написано и не высказано на словах, все, что придает «форму времени»<sup>5</sup>. Еще Генрих Вёльфлин, один из классиков искусствознания, сто лет назад говорил, что у «в́идения есть своя история»<sup>6</sup>. Он имел в виду, что каждая эпоха *смотрит* по-своему. Анализируя постройку, он сознательно описывал свою психосоматическую реакцию на нее, включая напряжение тех или иных групп мышц. Развивая его идеи, Эрнст Гомбрих писал о мышечной реакции человека на изображения,

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

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

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

зачастую не менее отчетливой, чем на музыку, и приводил в пример... посещение зоопарка, где мы совершенно по-разному ощущаем присутствие перед нами бегемота и хищника из семейства кошачьих<sup>7</sup>. Таков закон визуальной эмпатии. Современная нейробиология заинтересовалась этим диалогом между искусством и зрителем и породила *нейростетику*<sup>8</sup>. Но тот же Вельфлин создал свой категориальный искусствоведческий аппарат, претендующие на ковровую применимость «основные понятия», полностью проигнорировав авангард, словно отгородившись Рафаэлем от всякого, как выразился потом арт-критик Роберт Хьюз, «шока новизны». Сегодня, осознавая эти недостатки, история искусства объединяется с визуальной антропологией, а их общим полем становится визуальная культура, то есть все видимые формы, в которых проявляется культурная деятельность человека<sup>9</sup>.

В XX столетии пошатнулся сам статус уникального артефакта, на смену которому пришло воспроизводимое, серийное, индустриальное. Художники авангарда первыми возвестили об этом, ученые — философы и искусствоведы — осмыслили изменения в 1920–1930-е годы. Одни, не вынося приговора, видели в смене парадигмы движение вперед, другие — «утрату середины» (Г. Зедльмайр), «дегуманизацию искусства» (Х. Ортега-и-Гассет), его «умирание» (В. Вейдле)<sup>10</sup>. «Закат» (нем. *Untergang* означает также «гибель») старой Европы ознаменовал для Шпенглера и падение всех ее традиционных ценностей. В эпоху двух великих войн такой пессимистический, тревожный настрой вполне объясним. В любом случае революционные изменения в искусстве не могли не повлиять на только что родившуюся науку об искусстве. Смена предмета естественна, с одной стороны, потому что историк искусства — полноценный участник этой революции, он не только аналитик или наблюдатель, но и потребитель визуальной информации, захлестнувшей все стороны нашей общественной и частной жизни. С другой же стороны, ни одна другая гуманитарная наука не обладает столь развитым инструментарием описания и анализа изображений, хотя нет ни одной гуманитарной науки, которая полностью

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

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

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

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

отказалась бы от работы с тем, что принято называть (на мой взгляд, не всегда определенно) *визуальными источниками*.

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

Все подобные поиски на стыке ряда гуманитарных дисциплин оправданны, но историк искусства не может не быть в большой степени *реалистом*, ибо его волнует «вещь», по-латыни *res*, и *материалистом*, ибо он чуток к материи, из которой эта вещь сделана. Он всегда — *предметник*. Перед его исследовательским взором, независимо от масштаба поставленных задач, всегда должен находиться конкретный предмет. И мы не раз увидим, почему это так принципиально для нашей науки.

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

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

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

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

Искусство принято делить на техники и виды, например, на живопись, графику, скульптуру и архитектуру. Или на живопись (с подчиненной ей графикой), скульптуру, архитектуру и прикладное искусство<sup>13</sup>. Еще один вполне обоснованный способ классификации, упорядочивания необозримого, по сути, материала можно назвать функциональным. Изображение, скажем, человека или божества в разные эпохи могут иметь общим лишь предмет изображения, зато функция изображения подвержена в историческом времени самым невероятным изменениям. Если посмотреть на проблему еще шире, картина в раме сегодня лишь отдаленно обладает в повседневной жизни значением, которым она обладала двести лет назад. Но присущее ей и сейчас достоинство, определенная неприкосновенность, аура — прямые наследники того алтарного образа, *ретабля*, который в Средние века и раннее Новое время приковывал к себе взгляд верующего в храме, когда он служил квинтэссенцией храмового пространства. В то же время памятник жертвам и героям страшных войн XX века может иллюстрировать смерть за родину мотивами христианского мученичества и религиозной экзальтации. В вычленении, правильном понимании и описании подобных функций, их изменений и преемственности следует видеть одну из задач истории искусства.

#### МАТЕРИАЛ, ТЕХНИКА, СТИЛЬ

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

Историк искусства отличается от умного посетителя музея и культурного туриста тем, что задается вопросом о сохранности того, что мы видим, и, следовательно, о его подлинности. Чем старше произведение, тем больше шансов, что оно подвергалось частичной или полной реставрации, перестройке, перекраске, поновлению (как говорят об иконах), предпродажной полировке или, напротив, обрезке, расчленению, эрозии, коррозии, заражению,

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

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



атаке грызунов или насекомых. Все эти вмешательства (осознанные или неосознанные, с добрыми или недобрыми намерениями, рукотворные или под действием стихий) — неотъемлемая часть истории предмета. Следовательно, мы не можем их игнорировать, но они же стоят между нами и, говоря словами историка Леопольда фон Ранке, тем, «как оно было на самом деле».

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

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

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

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

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

Стиль сравнивают с радугой: мы наблюдаем в ней совпадение нескольких физических условий, оказавшись между солнцем и дождем, но она исчезает, как только мы пытаемся подойти к ней<sup>18</sup>. Бюффон в 1753 году говорил, что «стиль — это человек»<sup>19</sup>. Но какой? И что именно в человеке — стиль? Не найти его и среди «странствующих понятий» (*travelling concepts*)

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

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

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

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

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

современной гуманитарной междисциплинарности, даже в добротном «путеводителе», его нет в одном из лучших современных учебников по истории искусства, который вышел в Германии, нет в своде основных терминов, подготовленном в Чикаго<sup>20</sup>. В рассчитанных на широкую аудиторию замечательных обзорах всей истории искусства ни Эрнст Гомбрих семьдесят лет назад, ни Чарльз Харрисон десять лет назад не посчитали нужным объяснять, что в конкретном произведении — стиль, а что, например, — иконография, техника исполнения или какие-то еще значимые обстоятельства<sup>21</sup>. Тем не менее проблема формы и стиля в профессиональном искусствознании, конечно, ставилась не раз<sup>22</sup>.

Важно понимать, что, при всей трудности определения ключевого понятия науки об искусстве, стиль все же не абстракция, потому что он есть везде, где мысль или образ нуждаются в воплощении, — в слове или в материальном изображении. Именно поэтому, на самом деле, стилем оперируют многие гуманитарные и социальные дисциплины. В такой специфической области, как социология знания, проблема стилей мышления, формирующихся в объединенных этими стилями общностях, «мыслительных коллективах» (труднопереводимое немецкое *Denkkollektive*), была четко сформулирована уже в конце 1920-х годов Карлом Маннгеймом. Он, живший и писавший в Веймарской Германии, видел именно в них научно верифицируемые проявления коллективного бессознательного, скрытые от нас мотивы «духовного брожения нашего времени»<sup>23</sup>. Его подход был вскоре подхвачен и осмыслен в историческом ключе (в связи с Ренессансом) Людвиком Флеком<sup>24</sup>, а вслед за ним отразился в истории науки. Томас Кун, стремясь продемонстрировать не сходство, а отличия между прогрессом научного знания и прогрессом других областей культуры, тоже признавал, что научному мышлению присущ стиль и что во внедрении «парадигм» в «нормальную науку» большую роль всегда играло то, как они формулировались и принимались<sup>25</sup>. Алистер Кромби,

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

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

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

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

<sup>24</sup> *Fleck L. Entstehung und Entwicklung einer wissenschaftlichen Tatsache: Einführung in die Lehre vom Denkstil und Denkkollektiv*. Basel, 1935. См. также комментированный Томасом Куном и Тадеушем Тренном отличный английский перевод, который и сделал эту работу авторитетной: *Fleck L. Genesis and Development of a Scientific Fact*. L., 1979. P. 158–162.

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



также один из самых авторитетных представителей истории науки, считает возможным говорить о «стилях научного мышления» как основной категории своей дисциплины. Он исходит из того, что язык во все времена — и во все времена по-разному! — влиял на формирование научных концепций, что внутри одной и той же цивилизации сосуществуют различные картины мира и что осмыслить этот парадокс историк науки может, лишь сделавшись в определенной мере антропологом, то есть увидев концепции науки сквозь призму моральных, практических, культурных, экономических и политических нужд конкретного общества<sup>26</sup>.

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

Стили мышления и вообще мир идей, как и стили высказывания, формируются не только мыслителем, интеллектуалом, но и художником. Художник же — скульптор, мозаичист, ювелир, миниатюрист, архитектор — может быть интеллектуалом, но вовсе не обязан им быть. Потому что искусство во все времена — не только работа дискурсивной мысли, выражающейся, например, в заказе или указании, что и как изобразить, но и ремесло, техника, работа руки, но не механическая, а творческая. Если бы позволено было оперировать метафорами, я бы, вслед за Хорстом Бредекампом, воспользовался образом «мыслящей руки», потому что рисунок, даже очень быстрый, передает мысль зачастую намного более непосредственно, чем речь или текст<sup>29</sup>. Но я сознаю всю опасность подобного «одушевления». Стиль в искусстве — форма

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

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

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

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

смысла, как говорил Поль Валери, но не только форма мысли. Его можно считать результатом такого образа действия, при котором одновременно проявляются и неосознанные побуждения, свойственные творческой индивидуальности, и факторы, относящиеся как к бессознательному, так и к созидательному сознанию. Некоторые из факторов, определяющих стиль произведения, происходят то из самых потаенных глубин памяти и чувств индивида, то из умышленных заимствований из эстетического словаря, который историк искусства должен постараться реконструировать<sup>30</sup>.

То же в определенной степени относится к художественным формам творчества в словесности — к таким формам, которые оказываются на грани литературной фикции, фабулы, философского поиска истины и религиозного поиска единения с божеством. И все же мы можем с полным основанием говорить о глубинном единстве «художественного мышления», «пространства литературы» и «фигуративной мысли»<sup>31</sup>. Каждой такой форме духовной деятельности присущи свои стили, иногда аналогичные по тональности, по источникам вдохновения, по культурным задачам.

### ЯЗЫК НАУКИ ОБ ИСКУССТВЕ

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

На русском языке не существует полноценного иллюстрированного свода терминологии, учитывающего состояние современной мировой науки. Кроме того, бытующая в профессиональной среде лексика отчасти восходит к проверенному временем опыту четырех поколений отечественных историков искусства, отчасти же пополняется за счет не всегда удачных калек с иностранных языков, из не всегда продуманных переводов вполне добротной

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

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

искусствоведческой литературы<sup>32</sup>. Рецепцию как классической, так и современной литературы по истории искусства в нашей стране вряд ли можно считать значительной и удовлетворительной по качеству. Выходящие сотнями альбомы и разного рода подарочные публикации в жанре «сто шедевров» к делу, конечно, не относятся — для историка искусства это литература вторичная.

В советские годы у нас, как и на Западе, выходили многотомные «всеобщие истории», неплохо иллюстрированные черно-белыми фотографиями, небольшие монографии об основных русских художниках, иногда — индивидуальные или коллективные исследования по отдельным проблемам, школам, периодам, техникам, странам. Редко, но все же переводили классиков искусствознания, исследования по архитектуре. Но очень редко и, главное, бессистемно, непоследовательно появлялись те книги, которые становились вехами в науке об искусстве, формировали ее язык и обновляли проблематику, наводили мосты с другими гуманитарными областями. Сегодня ситуация не в пример лучше, чем в 1990 году. У нас появились Варбург, Панофский, Дамиш, Франкастель, Араасс, Баксандалл, Гомбрих. Возникают серии, в которых искусствознание представлено не только старыми добрыми книгами XIX–XX веков, но и значимыми новинками. Однако труд переводчика по-прежнему остается не слишком благодарным занятием.

Иногда за перевод сложной книги берется человек, знающий язык, но не понимающий того, что переводит, и это не открывает книгу, а губит<sup>33</sup>. Иногда, напротив, историк искусства переводит, зная терминологию и предмет, но не зная приемов перевода. Есть антологии и хрестоматии, в том числе хорошо продуманные и комментированные<sup>34</sup>. Однако публикация фрагментов изначально цельных статей или глав, сокращенных редактором по каким-то лишь ему ведомым соображениям, тоже влечет за собой искажение мысли, дает читателю неверное представление о научном стиле и методе. Читая такие хрестоматии, мы должны понимать, что за редакторскими отточиями — скрытая от нас кем-то творческая мысль автора<sup>35</sup>. Издание даже небольшой, но иллюстрированной книги — коммерчески невыгодно, потому что влечет серьезные траты на права и выверку перевода, а интерес к ней у широкого читателя редко бывает значительным. Это — замкнутый круг.

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

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

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

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

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

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

В 1541 году Аньоло Фиренцуола написал трактат «О красотах женщин», что-то вроде пособия по хорошим манерам для дам и для художников, желавших писать их портреты. Он утверждает, что женская улыбка приятна, если девушка слегка приоткрыла рот с одного края, оставив закрытым другой. Вот как он рассуждает: «Когда же подчас с нежным движением и не без грации рот закрывается с правой стороны и открывается с левой, точно скрыто улыбаясь, или иногда прикусывается нижняя губа, не нарочито, но как бы невзначай, чтобы это не казалось жеманством или кривляньем, нечасто, незаметно, нежно, не без некоторой скромной игривости, с особым движением глаз, которые то неподвижно смотрели бы на вас, то нет-нет да и опускались

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



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

бы долу, — это очаровательно, этим открываются, вернее — распахиваются настежь райские врата усад, и это погружает в непостижимую негу сердце того, кто вожделенно на это зрит»<sup>37</sup>. Если же рот открывается не для смеха, то показать девушка может не более пяти зубов, максимум шести — причем верхних. Такая дотошная прикладная физиогномика, поданная к тому же как приятная дружеская беседа, с колкостями и остротами, говорит не о педантизме, а о чувствительности глаза италянца времен Рафаэля.

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

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



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



все же остается непоколебимой»<sup>38</sup>. Это, при всем уважении к замечательному мыслителю, — образец анахронистического, волюнтаристского анализа, неприемлемого ни в эстетике, ни в искусствознании.

Сегодняшнего обывателя раздражает или смешит полнота рубенсовских граций и вакхов, переходящая, на современный взгляд, всякие границы «изящества» (илл. 2). И верно, в сравнении даже с другими грациями, Венерами и куртизанками эпохи Возрождения и барокко, от Джорджоне до Бернини и Веласкеса, рубенсовские обнаженные являют настоящее буйство плоти. Но что это буйство значило для мастера и для его современников? Историк искусства объяснит, что суть дела — в изменении отношения к рисунку, к противостоянию линии и пятна, то есть графичности и живописности как основ стиля. Для Рафаэля в начале XVI века важнее контур, для Рубенса и Рембрандта — передача всех нюансов человеческой плоти с помощью кисти и краски. Рафаэлевские грации (1504–1505) прелестны, но лишь касаются друг друга, смотрят в разные стороны, сохраняя самодостаточность и статуарное достоинство античной модели, художнику хорошо знакомой. Они одновременно едины и неслиянны (илл. 3). Рубенс, видевший эту небольшую картину в римской коллекции кардинала Боргезе, сознательно «ответил» великому предшественнику — и вдохнул в старинную иконографическую схему

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

совершенно новую жизнь. Если приглядеться к каждой детали его полотна, то понимаешь, как глубоко художник изучил анатомию тела. Представим на секунду на месте его героинь властительниц наших подиумов и поймем, что картина, как говорят искусствоведы, развалится. Буше, Энгр, Делакруа, Кустодиев, Майоль, Ренуар хорошо усвоили этот урок Рубенса и барокко. И не только они.

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

А как нам отнестись к *прекрасному* портрету *очень некрасивой* — по любым критериям — старухи? Например, у Квентина Массейса (ок. 1513), у Гойи (1808–1812) или у Родена (1880–1883). Как к «аллегории»? Физиогномической студии? Карикатуре? К размышлению о бренности всего сущего, и в частности женской красоты? Исследователи, резонно задаваясь подобными вопросами, с середины XIX века разрабатывают *историческую эстетику уродства*<sup>39</sup>. Они правы: искусство вовсе не только про то, чтобы изобразить «прекрасное», а про то, чтобы все видимое, в том числе безобразное, *преобразить* — и вызвать ответную реакцию у зрителя. Поэтому мы так же вольны по достоинству оценить «Уродливую герцогиню» Массейса (илл. 4) или алтарные образы Босха, как вольны аплодировать актеру, хорошо сыгравшему подлеца.

Осторожно подбирая слова, сообразуясь с изучаемой эпохой и с историей слов, с их помощью описывая облик произведения, историк искусства способен увидеть и описать то, что лежит под поверхностью, внутреннюю жизнь материи, волю мастера, стиль школы или даже портрет целой эпохи. Еще более осторожными следует быть при раздаче эпитетов, оценок и кратких характеристик: в истории искусства, в большой мере отвечающей за охрану и популяризацию произведений, недолго назвать предмет второстепенным или подражательным и тем самым обречь его на забвение и медленное (а то и быстрое) умирание. Зачастую описание памятника ступшевывает кардинальные различия в языке визуальных форм и в речи с помощью на первый взгляд невинной метафоры:

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

4. Квентин Массейс. Уродливая герцогиня. Около 1513 года. Лондон. Национальная галерея



мы «читаем» картину, она, словно в ответ, «высказывается», скульптура и архитектура «говорят», а если «молчат», то за этой оценкой историка искусства может стоять тот простой факт, что памятник ему непонятен или безразличен. Историк архитектуры может назвать постройку, например, «поэтической» или «прозаической». Он вкладывает в такие ко многому обязывающие характеристики смысл, который неспециалист понимает инстинктивно, но ведь формально архитектура не может быть ни поэзией, ни прозой.

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

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



«комической» или «трагической», ведь она не может изображать насмешку или упадок сил<sup>41</sup>. А значит, разным видам и техникам искусства присущи разная степень *изобразительности*, разное соотношение эстетической и иных функций. У каждой постройки — свой «характер»<sup>42</sup>.

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

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

Итак, язык истории искусства — посредник между тем, что мы видим, и тем, как мы это понимаем. Чтобы научиться им пользоваться, его можно,

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

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

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

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

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

Знание этой парадигмы полезно, но не спасет, потому что самые простые на первый взгляд слова могут иметь несколько значений и тем самым вводить в заблуждение, запутывать. Живопись, например, может быть «сухой» как объективно, по технике (например, леонардовская «Тайная вёчеря», написанная по сухой штукатурке, а не по влажной), так и субъективно, по производимому ею на зрителя впечатлению, по навеваемому настроению. Похожие жесты и цвета передают в различных цивилизациях разные символические значения, это очевидно всем. Но не навязать им — жестам и цветам — те значения, которые подсказывают справочник или привычка, не так просто, как кажется. Точно так же, без предварительной литературоведческой подготовки, мы легко «вчитываем» в старую литературу наши правила поведения и нашу шкалу ценностей, даже если она нам чем-то «нравится» и в чем-то «близка».

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

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

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

Слово ученого или критика не должно подменять собой зримый образ — оно должно пробудить в слушателе или читателе способность понять изображение, вступить с ним в диалог, опираясь как на полученные технические знания о предмете, так и на собственный эмоциональный настрой. Историк искусства стремится передать свое *переживание-понимание*, свою интеллектуальную эмпатию. Для этого он пользуется как специфическим профессиональным языком, так и приемами риторики — иногда осознанно, иногда благодаря врожденному таланту. В любом случае результат таков, что постоянная работа с высококачественной, по-настоящему аналитической искусствоведческой литературой совсем не проста, требует долгого привыкания и медленного чтения в сочетании с таким же медленным рассматриванием описываемого памятника.

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

Авангардные архитекторы XX века много рассуждали о практических нуждах архитектуры, о ее включенности в жизнь людей, о ее великом будущем, которое они, архитекторы, призваны выстроить — причем *выстроить* буквально, на глазах у всех и желательно без стеснения в средствах. Когда читаешь эти высказывания одно за другим в толковой антологии, в хороших переводах, складывается целая теоретическая система современной архитектуры, философия искусства, образ XX столетия. Эти тексты нетрудно

сопоставить с постройками, и мы действительно увидим, как воплощаются в них идеи мыслящих архитекторов. Но не следует забывать, что художнику, как всякой по-настоящему творческой личности, важно донести *свое* видение любого вопроса, а то и доказать, что он что-то *свершил* и ждет обещанного или готов свершить, если заказчик не поспеет.

Таков рынок. То, что расскажет о своем «Щенке» Джефф Кунс — лишь одна из интерпретаций его творчества, лишь лепта, пусть и важная, в наше понимание и конкретного «Щенка», и китча в целом. Важно также то, где именно и для кого он высказывается: на аукционе, в кабинете у возможного покупателя, в интервью журналисту *The New York Times* или за семейным ужином. Неслучайно многие художники, напротив, не любят разглагольствовать о смысле своих творений, а скромно предлагают «просто смотреть», «наслаждаться», «молиться» или «купить». Неслучайно также великий художник редко бывает великим же писателем или философом, что не мешает ему, однако, владеть пером, быть эрудитом или глубоким мыслителем. Микеланджело-скульптор «похож» на Микеланджело-поэта, современники вполне буквально обожествовали все стороны его творческого гения, понимая несносность характера. Но его стихи не истолковывают ни его статуи, ни купол базилики Св. Петра. Микеланджеловский сонет — одно, «Давид» — другое. Фигуративное, или образное, мышление художника — во все времена и во всех цивилизациях — принципиально отличается от мышления писателя, и тем более отличаются выразительные средства, которыми они пользуются в своем творчестве, ища отклика в душах зрителя и читателя.

Если наше описание не заменяет собой произведение искусства и ничего не меняет в его бытии, зачем тогда оно вообще нужно? Не стоит ли попросту смотреть и наслаждаться? Действительно, любой посетитель музея или турист в соборе имеет такое же право на рассматривание картины или витража, как всякий умеющий читать имеет право на Пушкина, а читающий по-русски к тому же поймет его в оригинале. И, скорее всего, получит удовольствие. Однако понять все тонкости его поэзии или прозы он вряд ли сможет без посторонней помощи — учителя, предисловия в книге, лотмановского или набоковского комментария. Разве не об удовольствии как одной из главных задач искусства говорили и сами художники эпохи Возрождения? Однако общепризнанная красота классики не равняется ее понятности, не гарантирует ей жизнь в нашей культуре и в нас самих. То же относится к произведению изобразительного искусства. Дени Дидро, один из основоположников искусствознания, в 1749 году верно заметил, что «может быть, глазу необходимо научиться видеть, точно так, как языку научиться говорить»<sup>46</sup>. Классик современного искусствознания добавит к этому: «Старинное изображение — это отчет о визуальной деятельности. Нам нужно учиться его читать так же, как нужно учиться читать текст из другой культуры, даже если мы в какой-то степени знакомы с ее

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

языком: и язык, и изобразительная репрезентация — конвенциональные виды деятельности»<sup>47</sup>.

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

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

Однако дело не только в подобных масштабных всплесках вандализма, о которых нам предстоит говорить отдельно, но именно в системах ценностей. Великолепная «Маэста» Чимабуэ (ок. 1280, 424 × 276 см) была куплена за пять франков бароном Деноном для императорского музея — Лувра — в 1813 году. Вскоре после падения Наполеона многие произведения, скопившиеся в Париже во время войн, вернулись на прежние места, но флорентийские ценители того времени простили французам эту «безделицу», и она осталась в Лувре. Теперь она, естественно, относится к разряду бесценного, причем в прямом, а не в переносном смысле. У таких произведений цены просто нет и не может быть.

В 1530-е годы папам Клименту VII Медичи и Павлу III Фарнезе, вовсе не варварам, захотелось украсить капеллу, в которой проходил конклав, важнейшую капеллу западнохристианского мира, невиданного масштаба фреской величайшего художника того времени — Микеланджело. Для этого они не побоялись уничтожить фрески учителя Рафаэля — Перуджино, которого

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

в свое время тоже называли «божественным», и разрушить художественное единство ансамбля, складывавшегося в течение пятидесяти лет при предшествующих понтификах и при участии того же Микеланджело. «Страшный суд» — безусловный и неоспоримый шедевр, но вместе с тем его появление — результат такого вмешательства в жизнь памятника, которое даже итальянское искусствоведение не боится называть разрушительным. Невиданный «Страшный суд» оказался заказчику *более ценным*, чем целостность, достоинство, авторитетность памятника, созданного предшественниками, и за этой сменой ценностных ориентиров легко просматривается смена целых великих эпох — Кватроченто и Чинквеченто.

Историк искусства редко может претендовать на единственно верную интерпретацию памятника независимо от его масштаба. Но долг историка искусства — искать интерпретацию адекватную, многоплановую, осторожную, нюансированную. Такую интерпретацию как раз можно назвать верной. Ганс Зедльмайр неслучайно называл ее «асимптотой познания, к которой реальные интерпретации могут лишь приближаться»<sup>48</sup>. Иногда описание может показаться нанизыванием эпитетов, прилагательных, характеристик цветовой гаммы, зигзага линий, соотношения «объемов», «масс», «планов». Это «нанизывание», на самом деле, — единственный способ понять целое через части, а части — через целое, потому что каждое слово в добротном описании должно быть максимально хорошо взвешенным, ошибка в оценке детали влечет за собой разрушение всей интерпретации, точно так же как ошибка в одном действии разрушает решение всего уравнения.

Искусству такого описания и анализа следует учиться прежде всего у классиков науки об искусстве, которая по сей день чужда какой-либо глобализации и тотальному переходу на английский. В странах с развитым искусствоведением язык обладает собственным, зачастую трудно переводимым словарем. Немецкий, благодаря особенностям морфологии и возможности образовывать очень выразительные неологизмы, не впадая в стилистические крайности, на протяжении прошлого столетия был едва ли не важнейшим для историков искусства. Свои преимущества в такой пластичности есть и у французского, итальянского, английского и, конечно, русского языков. Но какими бы гибкими и изобретательными ни были все эти языки, всякий, кто изучает, например, классическое китайское искусство, вынужден начинать с разбора коротких и не известных за рамками китаеведения терминов, за которыми стоит целая художественная вселенная<sup>49</sup>. Поэтому, чтобы не навязать другой цивилизации наши представления об общечеловеческих ценностях или широко распространенных предметах, скажем, о бессмертии или о символике текущей воды, о кресте или о льве, мы должны учитывать и силу, и слабости словесного анализа визуального образа.

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

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



